

# 5

HAKEMLİ DERGİ

Ocak - Haziran 2011 / ISSN: 1308-8203 / Altı Ayda Bir Yayınlanır / Fiyatı: 15 TL

# YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches



*Sevrek*  
*Atay*  
Sevrek ATAY  
Türkolog

YIL 3 • SAYI 5 • OCAK - HAZİRAN 2011

Yeni  
Türk Edebiyatı  
Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches



13/8/2012

Birleşik, Puanlar...

*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*  
Prof. Dr. HASAN AKAY (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi)  
Doç. Dr. MEHMET NARLI (Balıkesir Üniversitesi)  
Doç. Dr. YILMAZ TAŞÇIOĞLU (Sakarya Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. NURİ SAÇLAM (İstanbul Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. BAHTİYAR ASLAN (Ardahan Üniversitesi)  
Dr. HAYRETTİN ORHANOĞLU (Karadeniz Teknik Üniversitesi)

*Müessese Müdürü*  
CEMAL AYDIN

*Grafik ve Düzenleme*  
ATILLA CEYLAN

*İngilizce Editörü*  
ERTUĞRUL İNANÇ  
(Yeminli Mütercim)

*Abone ve Satış Sorumlusu*  
HALİT BAYKAL

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

*Dağıtım*  
TURKUVAZ  
Dağ. Paz. A.Ş.

*Yönetim Yeri*  
Divanyolu Cad. No: 14 34122 Sultanahmet-İstanbul  
Tel: 0.212 527 50 32 – 526 16 15 / Faks: 0.212 513 77 49  
ytearastirmalaridergisi@gmail.com  
www.turkedebyati.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 Cağaloğlu Şubesi - İstanbul: 29033553-5001

Yurtdışındaki okuyucularımız abone bedellerini T.C. Ziraat Bankası İstanbul Cağaloğlu Şubesi,  
Türk Edebiyatı Vakfı İktisadi İşletmesi Kod: 889 - 29033906-5001 numaralı Avro hesabına yatırabilirler.

YIL 3 • SAYI 5 • OCAK - HAZİRAN 2011

Yeni  
Türk Edebiyatı  
Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches



## HAKEM KURULU

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

*Prof. Dr. Hasan Akay*  
(Fatih Sultan Mehmet Vakaf Üniversitesi)

*Doç. Dr. Haşim Akif*  
(Şumnu Üniversitesi - Bulgaristan)

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

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

*Prof. Dr. Magdi Bekir*  
(Ayın Şems Üniversitesi - Mısır)

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

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

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

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

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

*Doç. Dr. Öztürk Emiroğlu*  
(Varşova Üniversitesi - Polonya)

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

*Prof. Dr. Nimetullah Hafız*  
(Pristine Üniversitesi - Kosova)

*Prof. Dr. Tacide Hafız*  
(Pristine Üniversitesi - Kosova)

*Prof. Dr. Muhammed Haridi*  
(Ayın Şems Üniversitesi - Mısır)

*Prof. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel*  
(Doğu Akdeniz Üniversitesi)

*Prof. Dr. Henryk Jankowski*  
(Adam Mickiewicz Üniversitesi - Polonya)

*Prof. Dr. Turan Karataş*  
(Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi)

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

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

*Dr. Elmira Memmedova*  
(Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi)

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

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

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

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

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

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

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

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

# İÇİNDEKİLER

## •♦ Makale

- 7 MEHMET TÖRENEK  
*Tevfik Fikret ve Âşiyân*
- 29 SEZÂİ COŞKUN  
*Savaş-Edebiyat İlişkisi Bağlamında Bosna Savaşı'nın Türk Şiirine Yansımı*
- 53 SİBEL BAYRAM  
*Boşnak Şiirinde İstanbul*
- 69 SELAHATTİN ÇİTÇİ  
*Yahya Kemal ve Mehmet Âkif'in Eserlerinde Ezan*
- 85 ABDURRAHMAN KOLCU  
*J. K. Huysmans'ın A Rebours (Tersine) ve Tahsin Yücel'in Mutfak Çıkmazı Romanları Arasında Bir Karşılaştırma*
- 99 ÖZGÜR İLDEŞ  
*Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Şipsevdi Romanında Thomas Hobbes'un Leviathan Adlı Eserinin Etkileri*
- 115 KADİR CAN DİLBER  
*Jorge Luis Borges'ten Hasan Ali Toptaş'a Düşsel Yolculuğun Şifreleri*
- 131 GÜRKAN YAVAŞ  
*Peyami Safa'nın Yalnızız Adlı Romanında Bir Çatışma Unsuru Olarak İdeolojik ve Düşünsel Yapı*
- 153 AYŞE DEMİR  
*Halid Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinde Ev, Evden Kaçış ve Eve Dönüş*
- 165 KÂMİL YEŞİL  
*Modernizmi Esas Alan Bir Yazar: Bilge Karasu, Modernist Bir Öykü: Odalardan Biri*

## •♦ Bibliyografya

- 177 KAHRAMAN BOSTANCI  
*II. Meşrutiyet Devri İzmir Basımında Türkçü Duyarlılığın Sesi: Tan Mecmuası ve Dizini*
- 201 NURAN ÖZLÜK  
*Âfâk Mecmuası ve Dizini*

• Kitap Tanıtımı

- 209 SEMA ÖZHER KOÇ  
*Tanzimat Dönemi Anlatılarında Feminist Söylem*
- 212 MEHMET YILMAZ  
*Tanpınar Şiirinin Kaynakları Üzerine Bir Araştırma: Zamana Düşen Çiğlik*
- 215 YAKUP ÖZTÜRK  
*Hüseyin Sîret: Bedbaht Bir Muhalif, Kırgın Bir Şair, Sırlı Bir Derviş*
- 220 ALİ EMİR ÇEVİRME  
*Edebiyatımızda Yabancılaşma Olgusuna Yeni Bir Kaynak: Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma*

## TEVFİK FİKRET VE ÂŞİYÂN

Mehmet Törenek\*



**Özet:** Sanatçı ile yaşadığı yer arasında bazen kopmaz bağlar oluşur. Bunun örnekleri çok fazla değildir. En bilinen ve öne çıkan ise Tevfik Fikret ile Âşiyân arasında olanıdır. Şairin hayatı, şiiri ve düşüncesi, hatta muhalif tavrı kendisinin yaptığı ve hayatının son yıllarında bir müddet oturduğu Âşiyân'la öylesine özdeşleşmiştir ki, şairin ölümünden sonra da bu yer, muhalif tavrın uzun müddet sembol mekânlarından olmuştur. Bu yazı işte bu ilişki ve süreci konu edinmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Tevfik Fikret, Âşiyân, Servet-i Fünun, Robert Koleji, Edebiyat-ı Cedide Müzesi.

### TEVFİK FİKRET AND ÂŞİYÂN

**Abstract:** Sometimes unbroken links form between the writer and the place he lives, but examples of this are not so many. The most significant and well-known one is the one between Tevfik Fikret and Aşiyân (the house of Tevfik Fikret). The poet's life, poetry and his thoughts, even his dissident attitude so much identified with Aşiyân he had built and lived the last days of his life, that after the poet's death the place became symbolic of dissident attitude for a long while. This article is about that relationship and process.

**Keywords:** Tevfik Fikret, Âşiyân, Servet-i Fünun, Robert College, Museum of Edebiyat-ı Cedide.

### GİRİŞ

Yaşadığı dönemde eseri, kişiliği ve konumuyla efsane olan, etrafında bir hayranlar halkası oluşturan sanatçılar vardır. Bu etki, eserden, kişilik özelliklerinden, hatta tavırdan kaynaklanabilir. O toplayıcı, yönlendirici, hatta koruyucudur. Yazdıkları dillerde dolaşır, söyledikleri hikmet, suskunluğu keramet olur.

Bu konumu elde etmenin ilk şartlarından biri muhalif olmaktır. Yaşadığı dönemin siyasî hayatına, devlet erkine tavrı alma kişiyi

\* Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.



öne çıkararak, onu kahramanlaştıran ilk nedendir. Toplumlar bu kişileri ya bağrına basar, yüceltir yahut da yokluğa, hiçliğe mahkûm eder. Bunun ölçüsü de toplumsal muhalefetle örtüşebilmedir. Eğer bu örtüşme olamamışsa, söz konusu kahramanlık bir delilik, bir Donkişotluk olarak kalır. Eğer bu uyuşma sağlanmış, bunun alt yapısı yine toplumu etkileyen çevreler tarafından destek bulmuşsa, o kişilik zaman içerisinde efsaneleşerek büyür.

Bizde bu özelliği ilk kazanan Nâmık Kemal olur. Onun ismi 1863-65'lerden itibaren öne çıkmaya başlar. O da ilk adımı bu muhalif oluşla atar. Basın, kuşkusuz, bu etkilemenin ilk ayağıdır. Sonra, muhalif tavrı sürdürme, yeni çıkışlarla kendini unutturma esastır. Sanat edebiyat dünyasında buna arkadan gelecek eserler destek verecek, bir yerden sonra kişiliğin yerini eser alacaktır. Burada da bir ikileme vardır. Kimi muhalifler hep eylem adamı olarak kalır; sürgünler, hapisler yaşar, ama bu tavır değişmez. Böylece onun siyasî tavrı daha çok eylemiyle olur. Sanat edebiyat dünyasında ise sürekli eylem olmasa da eserlerle bu tavır sürdürülür ve eserler muhalif tavrın manifestosu gibi algılanarak eylem devam ettirilir.

Nâmık Kemal'den sonra bu özelliği kazanmış bir diğer sanatçı Tevfik Fikret'tir. O, bu muhalif tavrı ve düşünceleri değerlendirilerek birçok kişi tarafından Nâmık Kemal'le karşılaştırılmıştır. Bunlardan biri, onu yakından tanıyan Abdülhak Şinasi Hisar'dır. Onu anlatırken özellikle Meşrutiyet'ten sonra yazdığı "Han-ı Yağma", "Doksanbeşe Doğru" manzumeleri nedeniyle böyle bir karşılaştırma yapar ve ortaya koyduğu medeni cesaret nedeniyle "yeni bir Nâmık Kemal gibi bir şey" olmuştu, der.<sup>1</sup>

Bir edebiyat tarihçisi olan İsmail Habip de benzer bir yolu seçer; ancak o kanaatlerini Nâmık Kemal'den yana kullanır:

"Kemal'i Fikret'ten daha çok seviyoruz. O, bize daha yakın ve bizim daha içerimizdedir. Fikret'in ahlâkı, cemiyete karşı, müsbetten ziyade menfi; Kemal'in ahlâkı, cemiyet için, menfiden çok ziyade müsbettir."<sup>2</sup>

Nâmık Kemal'in bazı şiirleri, *Cezmi* romanı, *Vatan yahut Silistre* piyesi bu türden görev yapmış eserlerdir. Ve onun bu öncülük görevi, hürriyet önderi kimliği, aşağı yukarı Meşrutiyet'e kadar devam eder. Sonraki yıllarda yavaş yavaş bir gerileme söz konusu olur. Fikret'in ismi ise, *Malûmat*'la birlikte ve özellikle *Servet-i Fünun*'la öne çıkmaya başlar. Bu dergi çevresinde hem yeni bir edebiyat ortaya koymaya çalışırlar, hem de muhalif tavrın edebiyattaki

cephesi olurlar. *Servet-i Fünun'* un yeni edebî tavrı, daha Avrupaî bir edebiyat ortaya koyma, edebiyatı gelenekten koparma şeklinde biçimlenir. Bunu düşünceleriyle ortaya koydukları gibi, eserlerinde de uygulamayı ilke edinirler.

Muhalif tavır ise, dergi çevresindeki dostluklarla başlar. Yönetim karşıtlığı, meşrutî yönetim taraftarlığı ortak özellikleridir.<sup>3</sup> Sansür ve takipler nedeniyle eserlerinde işleyemedikleri düşünceleri etraflarıyla paylaşır, kendi aralarında bir bütünlük oluşturmayı, bir kenetlenmeyi sağlarlar. Fikret ismi de, *Servet-i Fünun* çevresindeki bu birliktelikte belirginleşir. Eylemden çok muhalif tavır ve bir toplu duruş hâkim durumdadır.

Fikret'in kişi olarak öne çıkışı ve efsaneleşmesi, şiirleriyle olur. Önce "Sis" yankı yapar. Yönetimin takibi, gizli yayın faaliyeti, gizli aksiyon bu efsanenin büyümesine hizmet eder. Onu daha sonra "Tarih-i Kadîm" takip eder. Bu iki eserde işlenen yönetime, onun sahip olduğu güç çerçevesinde toplumsal yapıya ve dine karşı tavır, zaman içinde bu kişiliğin yüceltilmesine, ayrı bir hüviyet kazanmasına zemin hazırlar. Çevresiyle ilişkilerini koparan, suskun bir muhalif olarak dikkatleri üzerine çeken Fikret'in Âşiyân'a çekilmesi de bu sırada olur. Daha önceden başlayan münzevi tavır, onun kişilik olarak önemsenmesinde bir diğer önemli etkidir.

Bu noktada öne çıkan bir diğer husus, Fikret'in şahsıyla birlikte Âşiyân'ın kazandığı değerdir. İnsanla yaşadığı yer arasında kopmaz bir ilginin var olduğu bilinmektedir. İşte bu özellik edebiyatımızın hiçbir sanatçısında görülmeyen bir şekilde, Fikret'le Âşiyân arasında kurulur. Âşiyân bir *hücre*, bir *mabed*, bir *türbe* özelliği kazanır.<sup>4</sup> Onun yüceltilmesi öncelikle Fikret'in şahsıyla ilgilidir. Sonra eseri ve tesiri gelir. Bu açıdan Âşiyân'a farklı bakışlar, sözünü ettiğimiz ilginin ortaya konulması açısından önemlidir.

Gerek *Servet-i Fünun* devresi ve gerekse sonrasında şairin titiz, ilkeli, hassas, dürüst karakteri de isminin öne çıkışında etkilidir. Arkadaşları ondan bahsederken karakter özelliklerine yer vermekten kendilerini alamazlar. Hatta bunu o yaşarken yaparlar. Bu konuda Cenap'ın söyledikleri dikkate değer.

Fikret'in hasta olduğu günlerde yazdığı "Tevfik Fikret" başlıklı yazıda, onu göklere çıkaran Cenap, "*Türklüğün temsil-i necâbeti için bilmem Tevfik Fikret'in semâ-yı nebîlinden daha yüksek bir nâsiye bulunabilir mi?*" diye sormayı tercih eder.

"Onun ruhundaki büyüklük ancak Süleyman-ı Kanûnî devrindeki bî-nihâ-ye Türkiyayı hâtıra getirir. Ne diyorum? Hayır, yalnız Devlet-i Osmâniye değil hiç bir devlet o ruh kadar kesb-i vüs'at ve sabahat edememiştir. O belki bütün mehasin-i zemînden daha güzel ve belki bütün mesâfât-ı semâdan daha mürtefi' ve daha vasi'dir.

Tevfik Fikret büyük, büyük, en yüksek mânâsıyla pek büyük bir şairdir."<sup>5</sup>

Ölümünden sonra yazılanlar içinde yine en övücü sözler kendi çevresinden gelir. *Servet-i Fünun* dergisinin sahibi Ahmet İhsan, ondan bahsederken şairi insanüstü vasıflarla yüceltmekten kendini alamaz. "Onda her şey mütekâmil. Kendisi güzel adamdı, çehresi sevimliydi ve heybetliydi..." dedikten sonra övgüsünü; "dünya yüzünde yaşayamıyacak kadar sert ve düzgün prensip adamı idi. Onun tasavvur ve tahayyül ettiği dürüst insanlık dediğim gibi melâikeliğe yaklaşıyordu." sözleriyle sürdürür. Onun; "hassas, temiz, lekesiz ve şaibeden kaçır bir ruhu" olduğunu belirtir.<sup>6</sup>

Benzer düşünceleri Halid Ziya da dile getirir:

"Misafirlerini kabul etmekte, onları ağırlamakta öyle zarif ve zarıflığı kadar öyle sıcak bir hâli vardı ki onun bu mahrem hayatına girmek bir lezzet olurdu; fakat asıl lezzet onun konuşmasında idi. Her yaprağı çevrildikçe başka bir âleme sürükleyen bir resim mecmuası gibi dakikadan dakikaya değişen mevzular arasında dolaşılır, ve en susanları bile konuşmasının dönmesine çekerek âdeta sarhoş bir dans içinde döndürürdü."<sup>7</sup>

Hüseyin Cahid ise daha çok karakter özelliklerine dikkat çeker:

"Bazı noktalarda çok titizdi, çok hassas idi. İnsanlardan âdeta bir zahit hayatı isterdi. Ahlâk ve iyilik neşreden bir peygamberdi. Bu noktada mutaassıptı ve belki bu bir kusurdu. Fakat Fikret bütün bu biraz gayr-i insanî büyüklüklerini, insanî zaafırlara karşı merhametsizce müsaadesizliklerini o kadar tatlı, o kadar candan ve affettirici bir surette yapardı ki tenkitlerinin acısını tadanlar bile Fikret'e darılmazlardı."<sup>8</sup>

## RUMELİHISARI'NDA BİR EV

İşte etrafında, arkadaşları üzerinde böylesine etkileyici bir hayat süren Fikret, çabuk kırılan, titiz, prensip sahibi kişiliğinin onda oluşturduğu nefret ve yılgınlıkla, sonraki yıllarda çevresinden kopmaya, daha çok içine kapanmaya başlar. Galatasaray Sultanîsi'nde öğretmen olduğu yıllarda (1894) gelişen bazı olaylar, onu Hisar'a taşınmaya mecbur eder. Dayısının kızıyla evli olan Fikret, yengesinin ölümü üzerine yengesinin annesi tarafından kızına, dolayısıyla o öldüğü için dayısına verilen Rumelihisarı'ndaki yalıya yerleşir.

*Servet-i Fünun'* un onun yönetiminde yayımlanmaya başladığı yıllar da bu zamandır. Robert Kolej çevresiyle teması bu komşulukla başlar. Bunda Kolej muallimi Panaretof Efendi'yle tanışıklığı önemli bir etkidir. Böylece yalaya yerleştiği gibi, Kolej'de başladığı Türkçe muallimliği üzerine Sultanî'deki derslerini de bırakır, tamamen Kolej çevresiyle kendini sınırlar.

Yıllar sonra, Kolej'in hemen yanı başındaki bir arsayı alarak kendisinin Âşiyân adını vereceği evi yapmaya koyulur.<sup>9</sup> Yıl 1905'tir. Yapımı bir yıl içerisinde tamamlanır. Arsayı Feridun Nigâr'dan satın alan Fikret'in bu yere ilgisi, yalıda oturduğu devrede başlar. Eşi Nâzîma Hanım, bu yeri Fikret'in çok sevdiğini, bazı akşamları buraya çıkarak etrafı seyrettiklerini söyler.<sup>10</sup> Şairin dağ başında bir ev kurmak düşüncesinin bu yıllarda epeyce baskın olduğunu, o sıralar Paris'te bulunan Neyyir'e yazdığı bir mektuptan da öğreniyoruz:

"Dağ başında bir ev yapmak ihtiyacı şu son zamanlar bende en anüd bir fikr-i sâbit şiddetiyle icrâ-yı hükm etmeye başladı. Bazen o kadar meşgûl ve müstağrak ediyor ki hiçbir şey yapamıyorum."<sup>11</sup>

Burasının seçilmesinde başta gelen etkenin tepenin tabii konumu olduğunu rahatlıkla söylemek mümkündür. Yıllar sonra kaleme aldığı bir mektupta kullandığı "*rûh-ârâ*"<sup>12</sup> ifadesi, onun bu yere ilgisini göstermesi açısından önemlidir. Şairin Robert Kolej'de ders vermekte oluşu, hayatını kolaylaştıracak böyle bir tercihte bulunması açısından da önem taşımaktadır. Ayrıca evin bulunduğu noktadan karşı sırtlar ve Boğaz bütün güzelliğiyle görünmektedir. Öğrencisi ve daha sonra mesai arkadaşı olan Salih Nigâr Keramet de onun bu özelliğine dikkat çeker:

"Hisar kal'aları gibi, ve âdeta kuş bakışıyla, Boğaz'ın bütün güzelliklerini birden kucaklayan 'Âşiyân', yerini Fikret'in tam gönlünce seçtiği bir şair yuvasıydı."<sup>13</sup>

Şairin, evi yaptıktan sonraki günlerde pencere önünde saatler geçirdiği belirtilir. Eşi, onun bazı sabahlar erkenden kalkarak güneşin doğuşunu seyrettiğini söyler.<sup>14</sup> Ancak her konu gibi bu yer seçimi de çeşitli yorumlara kapı açmış, farklı değerlendirmelerle konu saptırılmıştır. Bu durum da başlarda ifadeye çalıştığımız yüceltme, olduğundan büyük anlamlar verme tavrının ilginç örneklerindedir. Örneğin Serol Teber, burasını seçişin, şairin o günün koşullarında güvnebildiği tek kuruluş olan Robert Kolej'in hemen yanı ba-

şında olmasını göstermiş, hatta gerektiğinde kullanılmak üzere çalışma odasından da okulun bahçesine bir köprü yaptırmıştır, der.<sup>15</sup>

Ruşen Eşref ise diğer bir cepheden bakar. Baştan sona Fikret övgüsü olan eserinde, bu yeri Fatih'in Hisar'ı ile komşuluğu yönüyle anlamlı bulur:

"İstanbul'un Fâtih'ine, şiirin ve fikrin fâtihi kadar yakışan bir komşu daha olamazdı. Biri bir büyük pâdişâhın, biri de bir büyük şâirin eseri olan iki şanlı âbideyi aşağıdan biraz daha seyrettik."<sup>16</sup>

Fikret'in ev kurma, onu istediği şekilde planlama özelliği daha eskilere gider. Servet-i Fünuncuların Yeni Zelanda, ardından Manisa olarak değişen uzaklara gitme hülyaları içinde kıvrandıkları günlerde de Fikret yine aktiftir.<sup>17</sup> Özellikle Manisa'daki çiftliğe gitme söz konusu olduğu günlerde heyecanla hemen kaleme sarılarak "güzel bir köşk planı" çizdiğini söyler Hüseyin Cahid:

"Ortada müşterek ve zemin katından ibaret büyük bir salon. Burası hem oturma hem yemek odası vazifesini görecek. İki kenarda iki katlı birer cenah yatak odalarını teşkil edecektir. Fikret, salonumuzu nasıl döşeyeceğimizi bile kararlaştırmıştı."<sup>18</sup>

## ÂŞİYÂN

Uzun süre hayalde yaşatılan bir ev olarak somutlaşan Âşiyân, Rumelihisarı'nda, Kayalar Mezarlığı'nın önünden başlayan yolun solunda, Robert Koleji'nin doğusundaki sırttadır. Ev, zemin katından başka iki kat üzerine yapılmıştır. Zemin kat, yemek odası, mutfak, çamaşırılık ve kilerden ibarettir. Çok büyük olan çamaşırılığın denize bakan ve giriş kapısının altına rastlayan penceresini, taşların kenarlarını düzeltirmeden bir mağara ağızı gibi bıraktırmış ve bu pencereye Sokrat'ın penceresi adını vermiştir. Birinci katın biri giriş, biri de servis veya bahçe kapısı olmak üzere iki kapısı bulunmaktadır. Giriş kapısı binanın denize bakan tarafındadır ve salona açılır. Servis kapısı güney taraftadır ve ikinci kata çıkan merdiven ile zemin katına inen merdivenin bulunduğu bir hole açılmaktadır.

İkinci kat beş oda ve bir banyodan ibarettir. Binanın güney kısmı ile denize bakan tarafını dolanan tahta parmaklıklı bir balkon vardır.<sup>19</sup> Giriş kapısının tam üzerindeki oda Fikret'in çalışma odasıdır. Bu odanın arka tarafa bakan duvarında yer alan bir kapı, evi Koleji'ye bağlayan bir köprüye açılır. Binada zemin kattaki yemek odasıyla birlikte bir salon ve dokuz oda mevcuttur.<sup>20</sup>

Âşiyân'ın olduğu gibi, bahçesinin planını da Fikret kendisi yapmıştır.<sup>21</sup> Ancak büyük düzenlemelerden çok, tabiatı olabildiğince bozmamaya özen göstermiştir. Bir mimar olan Cevad Rüşdi, şairin Âşiyân'ın bahçesini muayyen bir sisteme göre değil, kendi zevkine göre düzenlediğini söyledikten sonra, dikkatini çeken farklılığı şöyle belirtir: “Bahçesini süslemekte mevkiin tabiî vaziyetinden istifade ederek İsviçrelilerin kabul ettikleri bir tarza yakın bir nevi ‘Jardin Alpin- Kayalıklı bahçe’ vücuda getirmiş.” Sonra taşlı bir set üzerinde bulunan havuzun cephesine gelen kayaya kendi şiirini hakkettiğini söyleyerek birinci mısraı verir:<sup>22</sup>

*Ey taş sen ey kitâbe-i jengîn-i kün-fekân  
Bir ser-şikeste heykel-i Bülhevlî andıran  
Vaz'ınla seyr-i hilkat edersin, pür-iştibâh,  
Ettin mi bâri sen o büyük sırrı iktinâh?  
Sen bâri anladın mı, sen ey kalb-i zî-huzûr,  
Hep taş yüreklerin neye âlemde şevk ü sûr?*<sup>23</sup>

Fikret'in, tabiatın “ateşli bir âşığı” olduğunu söyleyen İsmail Hikmet, bir papatya ile güneşin onun nazarında aynı olduğunu belirtir. Onunla ilgili hatıra ve gezintilerini anlatırken; “Yalçın bir kayaya ‘Ne güzel!’ dediğini işittik. Vahşi bir dikenî okşadığını kaç kere gördük.” diyerek onun tutkusundan bahseder. Sonra; “Âşiyân'ın bahçesinde de yalçın bir kaya, bir Ebülhevlî vardır. Fikret kendi sinesinden kopan bir feryâdı, bu kayanın bağına basmıştı. O kaya onun rûhu kadar kıymetli idi. Etrafından süzülerek içinde nilüferler besleyen mini mini havzına billûr katrelerin süzülmesini görmek onun için bir hazz-ı rûhânî idi.

O havzın başında beraber oturur; emellerini, sevgilerini beraber dinlerdik. Bazen o taşlara beraber renk verirdik.” der.<sup>24</sup> Kitabında ise, bu kayayla ilgili olarak; “Fikret, bu kayanın altını açtırmak, orasını kendisine bir kütüphane yaptırmak istiyordu. ‘Ölünce de beni oraya gömerler!’ diyordu.” sözleriyle onun ilgisinin başka bir ayrıntısını nakleder.<sup>25</sup>

Fikret evin içini döşerken de kendi zevkini konuşturmuş, tablolar, biblolar, vazolar ve levhalarla burayı bir Batılı gibi donatmıştır.<sup>26</sup> Ruşen Eşref de, onun zevkine ve arzularına göre şekillenmiş bu mekânı ilginç benzetmelerle tasvire çalışır: “Rengârenk camları gotik mabedleri hatırlatır. Sâde, çiçek kırlantlı duvarları, hafif inhinalı tavani kadîm Yunan eolerini andırır.” dedikten sonra, bahçesinden başlayarak her yeri, her köşeyi ayrıntılı bir şekilde tasvir eder: “Âşiyân'ın mimarı Fikret, odalarının nâzımı Fikret, duvarlarındaki tabloların

*ressamı Fikret, eşyasını intihâb eden, bahçesinin tarhını çizen Fikret, rûhu, her şeyi Fikret'tir.*" Odalardaki eşyanın ayrıntısını, küçük eşyanın özelliğini, şairin hayatı ile ilgiler kurarak şöyle devam eder:

"Cidden bu adam ev hayatına tapıyor. Her tarafına birer isim bulmuş. Mesela salona girilecek dış kapının sahanlığı altında sarmaşıklara bürülü, eğri taşlı bir pencere vardır. Ona Sokrat'ın penceresi demiş. Bahçeden Boğaziçi'ne nâzır sedlere eski zamanlardaki gibi kayalar içine sedirler oymuş. Taş taş üstüne koyup parçalardan masalar, kanapeler yapmış. Onların civarında sıra ile dikili üç nârin servi vardır. Onlara 'Les Trois- Grâces' diyor. Salonun yanındaki küçük odaya üçü Anadolu Hisarı'na, üçü de Beylerbeyi tarafına nâzır çıkıntılı ve dilili altı pencere yaptırmış."<sup>27</sup>

Yakup Kadri de Yahya Kemal ve Rıza Tevfik'le birlikte Âşiyân'a yaptıkları bir ziyareti anlatırken evin içinin dekorundaki farklılık üzerinde durur:

"(...) o kadar epok dışı, o kadar özel ve özgün bir üslûp taşıyordu ki, Fikret'in buraya girdikten sonra, geçmişe, geleceğe ve bulunduğu memlekete dair her şeyi unutacağından şüphe edilemezdi. Zira, bu salt kendi zevkinin, daha doğrusu kendi fantezisinin, kendi eliyle kurulmuş bir dekoruydu ve bu dekorun her tarafına, sanki, Edebiyat-ı Cedide şiiri damgasını basmış gibiydi."<sup>28</sup>

Salih Nigâr evin mimari ve tefrişinde var olan farklılığı şairin güzellik ve estetik anlayışıyla birleştirir:

"Fikret, nerede yaşarsa yaşasın, sade tabiat güzelliğine kanmamış, etrafına, elinden geldiği kadar, sanat güzellikleri de toplamıştır. Onun evi, hele çalışma ve oturma odaları, her zaman şark ve garp sanatlarının nefis eserleriyle bezenmiş bir güzellik meşheri hâlinde idi. Fakat Fikret en ziyade 'Âşiyân'ı, bu yerini kendi seçtiği, şeklini kendi çizdiği, binasını kendi kurduğu, ağaçlarını kendi diktirdiği, velhasıl içini dışını tam kendi zevkince hazırladığı yuvasını bir güzellik ve sanat abidesi ve mabedi hâline getirmekle benliğine en lâyük çerçeveyi yapmıştır."<sup>29</sup>

Fikret burada, ölümüne kadar, dokuz yıl oturmuştur. Âşiyân onun inziva mekânıdır. O, bir "münzevi" olarak şehirden ve hayatın dağdağasından uzaklaşmayı tercih etmiştir. Yazının başlarında sözünü ettiğimiz seçilme ve yüceltilme bu uzaklaşmayla başlar. 1908 sonrasında bir müddet burayı terk ederek aşağıya, yaliya taşınır, gazeteciliğe soyunursa da bu uzun sürmez. Ardından 6 Ocak 1909 tarihinde Mekteb-i Sultanî müdürlüğüne tayin edilir. Bir yılı aşkın devam eden bu görev esnasında bazı uzaklaşmalar olmuşsa da, kesin ayrılışı 25 Mart 1326 / 7 Nisan 1910 tarihli dilekçesi iledir.<sup>30</sup> Bu tarihte yeniden Âşiyân'a ve bırakmadan sürdürdüğü Kolej'deki derslerine dönmüştür.

Özellikle 1910'larda şairin yeniden Âşiyân'a kapanması, aynı zamanda muhalif tavrını öne çıkaran şiirlerinin ardı ardına gelişi, belli çevrelerce onun yüceltilmesi açısından ayrı bir önem taşır. O, sanki politikadan da, sürdürülen hayattan da el çekmiştir. Hayatın içinde olma, insanı ister istemez kirletmektedir. Bir kısım arkadaşlarına karşı olan tavrı da bundan kaynaklanır. İşte bu durum, yine farklı değerlendirmelere imkân verir. Herkes bu çekilmeyi farklı nedenlere bağlamaya çalışır. Serol Teber bu hayatı, Walter Benjamin'in hayatıyla bağdaştırır ve onun Nazi kuşatması sırasında Paris kent kitaplığındaki hayatıyla özdeşleştirir.<sup>31</sup> Munis Faik ise bu tavır alışını ayrı bir ülkeye çekilme, ayrı bir devlet olma ile eş tutar.<sup>32</sup>

Salih Keramet Nigâr, yine o yıllarda, 9 Şubat 1911'de Viyana'dan gönderdiği mektupta; *"Ben eminim ki Âşiyân sizi tedavi edecektir. Onun mevkii mevcudiyetinizi şimdیه kadar ta'zib eden bütün müessirât-ı muzırranın, maddî rutubetin, manevî küflerin fekinde bulunuyor."* der. Orasının bir *"gînâ-yı hüsn ve ilhâm"* yeri olduğunu da mektubun içinde ayrıca belirtir.<sup>33</sup>

Ali Kâmi, *Düşünce* dergisi için yazdığı yazıda, onun meziyetlerini saydıktan sonra; *"Kendisi Âşiyân'ında bir kuş kadar masum bir hayat yaşadı. O hayâl-ârâ şâhika-i sâfiyetinden bir cıfeye bakar gibi dünyaya bakardı. Kirlenmemek için oradan inmek istemediğine hükümlenabilirdi."* der.<sup>34</sup>

Yusuf Akçura, Fikret'in vefatından birkaç gün sonra Türk Ocağı'nda verdiği bir konferansta, başlangıçta Fikret'in *"Âşiyân'ın yüksek pencerelerinden canlı levhalar seyretmeyi, hayatın tatlısına tuzlusuna, temizine pisine karışıp halkı yükseltmeye uğraşmaktan"* kaçışını yadırgadığını, bu özelliğiyle onu *"muasır bir tarik-i dünya gibi"* değerlendirdiğini söyler. Fakat İstanbul'da kalmaya başladıktan sonra Fikret'in geçimsizliklerinde, hırçınlıklarında haklı olduğunu kabul ettiğini belirterek bunu onun idealistliğine bağlar. Bu kavramdan hareketle en büyük idealist olarak İsa'yı görür ve Fikret'le İsa'yı karşılaştırarak onun da İsa gibi bir âlemşümül muhabbete sahip olduğunu, öfkesinin ise muhabbetten kaynaklandığını belirtir.<sup>35</sup>

Ali Naci de *"Âşiyân'ı Ziyaret"* başlıklı yazısında, Fikret'in ölümünden sonraki yıllarda oraya yaptığı bir ziyareti anlatır. Söylediklerini daha bir anlamlı kılmak için, tepeye tırmanmaya başladığı andan itibaren gördüklerini ve duygularını birbiriyle karıştırarak vermeye çalışır. Sonra bahçesindeki kalabalığa karışır ve o da evi temaşa eder: *"Şimdi bu evi, Fikret'in en güzel şiirini okur gibi bir haz içinde temaşa ediyordum. Hissî ve ahlâkî mümtaziyetin hat ve renk suretindeki"*



tecellilerini gösteren Âşiyân önünde sanki bir füsuna giriftar olmuş idim." Bu mekânın aşağısının kirlerinden, hırslarından uzaklaşmak için tepeye kurulduğunu, aşağıdakilerin küçük göründüğünü; "aşağıdakileri küçük görmeye alıştıktan sonra, kendini onların fevkinde telakki eylememek nasıl kabil olabilirdi?" sözleriyle ifade eder.<sup>36</sup>

Hikmet Feridun ise, bir başka yönüne vurgu yaparak cemiyete kızgın şairin evinin yönetim karıştırlarının içini döktüğü bir yer olduğunu, bu şekilde âdeta bir "dedikodu postası" oluştuğunu, Fikret'in şikâyetçi yönünü bilenlerin oraya dedikodu ve iğrençlikleri taşıdıklarını, bu "dost hediyesi" ile onu memnun ettiğini sananların gerçekte her gün şairi bir daha zehirlediklerini belirtir.<sup>37</sup>

### SEMBOL MEKÂN OLARAK ÂŞİYÂN

Âşiyân, Meşrutiyet öncesi de, sonrası da muhalif tavrın karar-gâh mekânlarından. Öncesinde suskun ve sakin. Meşrutiyet'le birlikte birden hareketlenir. Abdülhak Şinasi, Meşrutiyet'in ilan edildiği günlerde Fikret'in Âşiyân'ı aydınlatıldığını, "günler ve gecelerce" donattığını söyler.<sup>38</sup> İsmail Hikmet ise, birinci, ikinci ve üçüncü günü ve gecesi köşkteki bu değişimin Halûk tarafından yapıldığını belirtir.<sup>39</sup>

Kısa bir açılımın ardından yeni inziva devresi, sosyal içerikli şiirlerin arka arkaya yazıldığı yıllardır. Artık şiirin söylemi değişmiş, bazen coşku, daha çok da öfke dolu bir söyleyiş tercih edilir olmuştur. Arka arkaya yeni şiirler gelmekte, her şiir farklı tepkiler uyardırmaktadır. Örneğin bu devrede yazdığı şiirlerden biri olan "Doksanbeşe Doğru" üzerine, İttihatçılar şaire cephe alır ve Fikret aleyhinde yazılar yayımlanır.<sup>40</sup> Servet-i Fünun dergisi ise Fikret'e taraf olur ve küçük bir notla bu eleştirileri protesto ettiğini duyurur. Ahmet İhsan haftalık yazısında Fikret'in edebiyata ve Servet-i Fünun'a hizmetlerinden bahseder. Devamında kısa açıklamalarla birçok isim Fikret'e desteklerini bildirir.<sup>41</sup>

Âşiyân bu yıllarda aynı zamanda bir edebiyat mahfilidir. Gelen ziyaretçilerle edebiyat ve toplum meseleleri ele alınmakta, değerlendirilmeler yapılmaktadır. İsmail Hikmet bu şenliği; "Cuma günleri muayemedimizdi. Bütün arkadaşlar 'Âşiyân'ın samimiyet, safvet güneşiyle ısınan muhîtime toplanır, konuşur, gülüşür, dertleşirdik."<sup>42</sup> sözleriyle verirken, bu toplantılara kimlerin katıldıklarını belirtmez. "O geceler fikrî, edebî, hakikati söyleyelim, biraz da midevî ziyafet geceleriydi." sözleri de ona aittir. Hatta bu toplantılara gidişler aksadığında, Fik-

ret'in bir davetiye ile bunu temine çalıştığını da ekler. Bu toplantılardan birinde de Abdülhak Hamid'in eserlerinin toplanmasından, güzel baskılar yapılarak bunların kütüphanelere kazandırılmasından bahsedilmiştir. Bir defasında Hamid'in de davet edilerek Eşber'in Âşiyân'da temsiline karar verildiğini yine o dile getirir.<sup>43</sup>

Ruşen Eşref'in bildirdiğine göre ise, şair son zamanlarında merkezinin Âşiyân olacağı bir mecmua çıkarmaya niyetlenmiştir:

"(...) Yakup Kadri gibi, Yahya Kemal, Fazıl Ahmet gibi, sürgünden döndürülmesi için çalıştığı Refik Halid gibi taze sanatlarını beğendiği gençleri bir araya toplayıp o kış yeni bir sanat ve bir hakikat mecmuası çıkarmak istediğini söyledi.

Öyle bir mecmua ki, rehbersiz kalmış, zorba kuvvetlere hakikat diye boyun eğmiş gençleri irşâd etsin. Âşiyân benim değil, hakikat namına mücâhede edecek temiz, cesur gençlerindir. Öyle nâzır olmak, ayân olmak emeliyle, hakikat sözünü şahsî emellerine kalkan edinerek çalışacak değil, bilakis her zorba kuvvete, her yanlış tahakküme karşı fikir namına mücâhede edecek gençlerindir. Gelsinler, burada çalışsınlar. Ben onların sobalarını yakayım. Çaylarını getireyim. Onlara baktıkça sevineyim. Belki o vakit kuvvet bulur, tazeleşirim. Zira artık tükendim."<sup>44</sup>

Fikret bu mekânla bütünleşmiş ve orada hoşlandığı birçok etkinliği gerçekleştirmiştir. Burasının her noktasıyla ilgilenmesi, tefrisi yanında, mutlu saatler geçirdiği de söylenebilir. Yıllar sonra oğluy-la yapılan bir görüşmede Halûk Fikret de babasının burada çok mutlu olduğunu, saatlerce koltukta "Boğaziçi"ni ve karşı sahilleri seyrettiği"ni, bazen de bu seyrin balkondan yine saatlerce sürdüğünü belirtir.<sup>45</sup>

Âşiyân'la Fikret kendisini o kadar özdeşleştirmiştir ki, öldüğünde de onun bahçesine gömülmek istemiş; ancak bu uzun yıllar mümkün olmamıştır. Rıza Tevfik ölümünden önce şairin kendisine bazı vasiyetlerde bulunduğunu, bunlardan birinin de bahçedeki kayanın yanına defnolanması isteği olduğunu belirtir. Ayrıca cenazesinde, Robert Kolej talebesinden beş on kişi ile birkaç samimi dostunun hazır bulunmasını ve mezarı başında konuşma yapılmasını, falan falanların da gelmemesini söylemiştir. "Mütevaffanın" bu arzusunu kayınpederi Mustafa Bey'e söylemişse de o, bahçeye defnolanmasına razı olmamıştır. Böylece cenaze Cenap'ın da bulunduğu bir kafile ile Eyüp kabristanına defnedilir.<sup>46</sup>

Âşiyân'ın bilinen özelliklerinden çok, asıl üzerinde durmak istediğimiz yönü, ona biçilen manevî değerdir. Gerek Fikret'in oturduğu yıllarda, gerekse sonraki günlerde orası anlatılırken hep bir yü-

celtme, kutsallaştırma söz konusu olur. Orası, tefrişi ve tertibinde olduğu gibi, üstlendiği misyondan hareketle de ayrı bir hüviyet kazanmaya başlar. Örneğin Ruşen Eşref, oraya yaptığı bir ziyarete giderken yaşadığı duyguları şöyle ifade eder:

“Yalnız bir tepe üstünde, hayatın maddî ihtiraslarına yabancı bir mutekif ömrü süren eski, eski kahinlerden birinin mabedine ulaştınız sanırsınız. Sade, fakat nazırsız bir güzelliği bulunan bahçenin ince kumlu yollarını biraz kırık çiğnersiniz. (...) Mehib Hisar arkamda kaldı. Karşımdaki tepede Âşiyân, geniş pencerelerinin açılmış kanarya rengi kapakları, Hisarlar tarafındaki esmer duvarı, bütün cephesini kavrayan balkonuyla ruhuma bir ulviyet veriyor. Kendimde mâbede giren bir mütevazi huşuunu duyuyorum. Dar ve meyilli patika beni yordu. Fakat keşke her yorgunluğun sonu böyle tatlı olsaydı!”<sup>47</sup>

Hasta olduğu günlerde şairi evinde ziyaret eden Cenap ise, o günkü izlenimlerini şöyle yazıya döker:

“Kendisinde beğendiği yegâne hâl bizim yegâne beğenmediğimiz merdüm-girizliği idi. O sanki eşsiz kalmış bir ruhdu, târik-i hayat-ı ictimâiye idi. Hayat-ı ictimaiyenin fevkinde bir ‘âşiyân’ı vardı, oradan hiç inmek istemezdi. Fırtınalarla memlu bir yığın bulut gibi Hisar tepesine yığılmıştı. Orada senelerden beri bulutlara saplanmış bir tığ zekâ gibi yaşadı. O irtifâdan bizim küçüklüklerimizi daha küçük görüyordu. Biz artık Fikret için bir manzara olmuştuk. Huzurunda şehirden bahsedecek olsanız Fikret ellerini iki paravana şeklinde yüzüne tutar, ‘o, cehennem!’ derdi. Bosforun dalgaları nasıl Hisar’ın sahilini yalarsa vukuât da öylece Fikret’in yalnız endişesine temas ediyordu. Bizim tarihimize onun ara sıra ancak hamiyet ve merhameti inerdi. ‘Âşiyân’ Hisar’ın bir küçük tacı, ‘Fikret’ Âşiyân’ın tâcdâr-ı pür-vakârı idi. Şair orada yarı ile yavrusu arasında bir velî tabiatti. Etrafında ‘sanat’ dan başka yabancı istemezdi. Fikret o şâhikada öyle uhrevî bir hayat geçiriyordu ki, ‘Âşiyân’ bir hânedan ziyâde bir türbe olmuştu. Oradan ara sıra birer ilâhî şeklinde Fikret’in elhân-ı dehası suûd ederdi.”<sup>48</sup>

Ruşen Eşref, bu misyonlara ilaveten, bir de söz konusu mekânın her gireni değiştirdiğini söyler ki, bu olsa olsa tezimizin konusu olan muhalif tavır aksettirmesi açısından anlamlıdır. “*Âşiyân’a giden bilgilenmiş, hakikate biraz daha yaklaşmış olarak çıkardı. Biz kendimizi ona bakarak tanırdık.*”<sup>49</sup>

Yine Ahmet İhsan burasını anlatırken, şairin son yıllarında Âşiyân’ın kazandığı konumu şöyle dile getirir:

“Tevfik Fikret merhumun Bebek tepesindeki Âşiyân’ı onu sevenler ve onun doğru sözüne tapanların daimî kiblesi olmuştu. Ve buna en çok Doktor Nazım kıyıyordu; elinden gelse Tevfik Fikret’i bir kaşık suda boğacaktı.”<sup>50</sup>

Birçok konuda olduğu gibi, bu konuda da, ölçü kaçırılmış, sevgi ideolojik bir taraftarlığa dönüştürülerek hedefinden saptırılmıştır.

Süleyman Nesip de köşkü tarif ederken aynı imgeyi kullanır:

"Rumeli hisarı mezaristanının üstüne konan ve sanki orada Boğaziçi menâzırının şiir ü füsûnunu içinde toplayarak ebedî bir lâne-i saâdet teşkil etmek için kurulmuş bir mabedi andıran Âşiyân, bugün âbidini gâib etmiş garîb ve mahzûn etrafa bakınıp duruyor."<sup>51</sup>

Özellikle şairin Galatasaray Sultanîsi'ndeki görevinden ayrıldıktan sonra bütünüyle buraya kapanması; sevenlerinin ve özellikle de öğrencilerinin ziyaretleri Âşiyân'da böyle bir atmosfer oluşturur. Bu konuda epeyce aşırıya gidildiği olmuştur ki, Rıza Tevfik'in Fikret'le ilgili bir konuşmasına cevap mahiyetinde kaleme aldığı, önce *Sebilürreşad*'da, sonra da ayrı bir kitapçık olarak yayımladığı mektubunda Ahmet Naim bu durumu şöyle ifade eder:

"Yeni kurulmak istenilen bir din-i ilhâda onun nâmı âlem ittihaz edilerek hânesi Ka'be gibi tavaf edildi. Kabri yanında ibadetler yapıldı, matemler tutuldu."<sup>52</sup>

Selim Sırrı da, ölümünün ikinci yılında evine yaptığı ziyareti ve o güne ait tahassüslerini belirtirken Ahmet Naim'i haklı çıkarırcasına, Fikret'in yaşadığı, gezdiği yerlerin "*bir mabed gibi*" ziyaret edildiğini söyler.<sup>53</sup> Abdullah Cevdet ise, on yıl sonra kaleme aldığı bir yazısında, ilk sene-i devriyesinde Âşiyân'da toplandıklarını söyleyerek orasının "*bir mabel*" olduğunu yazar. Hatta yazının devamında, daha önce yaptığı bir benzetme nedeniyle eleştirildiğini hatırlatarak bu yazıda yeniden vurgu yapma ihtiyacı duyar ve daha da ileri giderek; "*Evet, Tevfik Fikret'in Âşiyân'ı akıl ve muhakeme insanların kâbesidir.*" der. "*Her sene 19 Ağustosta Âşiyân tavaf olunmalı. Şairin ruhu orada inkişaf etmiştir, şairin ruhu oradadır. Her sene ruhumuza oradan biraz hararet, nur ve ateş alarak avdet ederiz.*"<sup>54</sup>

## FİKRET'TEN SONRA ÂŞİYÂN

Âşiyân, şairin sağlığında olduğu gibi, ölümünden sonra da bir müddet ilgi odağı olmaya devam eder. Özellikle ilk üç yıldönümünde, birçok dost ve hayranın katıldığı anma programları düzenlenir. O programları anlatan yazılardan, önce şairin Eyüp'teki mezarının ziyaret edildiğini, daha sonra Âşiyân'da toplanılarak konuşmalar yapıldığını, sonra evin ziyaret edildiğini öğreniyoruz. Bu çerçevede Âşiyân'da yapılan ilk ihtifalle ilgili Nigâr Hanım'ın notu vardır. O, birçok kaynağın aksine, bir mevlit merasiminden bahseder. "Sene-i devriye-i ufûl" nedeniyle 17 Ağustos 1916'da kendisine davetiye gönderilen Nigâr Hanım, bu vesileyle mevlide katılır ve epeyce kala-

balık olduğunu söyler. 21 Eylül 1917'de, Âşiyân'da bir kez daha mevlid-i nebevî kıraati nedeniyle bulunmuş ve o gün mevlidden sonra bahçede çay içmiş, Fikret'in özel dairesini ziyaret etmiştir.<sup>55</sup>

19 Ağustos 1917 tarihinde ise Fikret'in "ikinci devr-i senevî-i ir-tihâli" nedeniyle yine ailesi tarafından saat üçte bir "ziyaret mera-simi" yapılır. *İkdam* gazetesinin haberine göre ziyarete Nigâr binti Osman, Cenap Şahabettin, Rıza Tevfik, Süleyman Nazif, Süleyman Paşazâde Sami<sup>56</sup>, Hüseyin Daniş, Selim Sırrı, Akçuraoğlu Yusuf, Robert Kolej müdürü doktor Ketis ve Kolej öğretmenleri ile gazeteciler ve Fikret'in bazı öğrencileri katılır. Gelen ziyaretçiler bahçede ve salonda oturur. Misafirlere çay, sigara ve pasta ikram edilir. Ardından Ruşen Eşref, mütevaffaya ait eski hatıralardan bahseder ve davete katılanlara aile adına teşekkürlerini iletir. Onun ardından Rıza Tevfik; "*şair-i mağfurun edebî ve ahlâkî seciyelerini gösteren*" bir musahabede bulunur. Bunu takiben Satı Bey eğitimci yönü üzerinde durur, Halid Fahri de yazmış olduğu bir şiiri okur. Başka konuşmalar da olur. Ardından Âşiyân ziyaret edilerek odalar, salonlar, Fikret'in çalışma odası ve diğer kısımlar gezilir. Sonra bahçedeki kayanın ziyaret edildiği de ayrıca belirtilir.<sup>57</sup> Bunlar Âşiyân'ın önem ve misyonunu sürdüren etkinlikler olur.<sup>58</sup>

Bütün bunların getirdiği etkinin büyüklüğünden olacak, Mütareke günlerinin dikkat çeken tecavüzlerinden biri de Âşiyân'a olur. Ruşen Eşref de Mütareke günlerinin kötü sahnelerinden birini Fikret'in ölümünün beşinci yılı [aslında altıncı yıl olacak] dolayısıyla kaleme aldığı bir yazıda (*Hâkimiyet-i Milliye*, S. 266, 19 Ağustos 1337, s. 1), Âşiyân'ına yapılan bir saldırıyla anar ve ondan kalan Âşiyân'ın milletin acılarına "varis" olduğunu söyler:

"Kandan iğrenen, memleketi ve hürriyeti çılgınca seven Fikret'in Âşiyân'ına nihayet bir Yunan amiralı bayrağını çekti. Bu manzara ona, hiç şüphesiz hayatının çilelerindeki yekûndan daha ağır gelirdi.

Âşiyân'ın üstündeki Yunan bayrağıyla topraklarımızın üstündeki Yunan akını arasında acı bir münasebet var."<sup>59</sup>

Âşiyân, şairin ölümünden sonra bir müddet aynı durumunu korumuşsa da, sonraları aile köşkün bir kısmını kolej öğrencilerine kiraya vermiştir. Âşiyân'ın zaman zaman gündem oluşturması, üstlendiği misyonu nedeniyle. 1921 yılında Âşiyân'ın yanıp kül olduğu söylentileri dolaşır. 1926 yılı içinde Amerikalılar müze yapmak için satın alma teşebbüsünde bulunurlar. Ancak ülkelerinde çıkan mali kriz bunu engeller.<sup>60</sup>

## MÜZE OLARAK ÂŞİYÂN

Âşiyân'ın yeniden basının ve kamuoyunun gündemine girmesi, 1930'lu yılların sonunda ailenin köşkü Amerikalılara satma isteğiyle olur. O günlerde *Yeni Sabah* gazetesinde çıkan bir haberde, Âşiyân'ın Amerikalılara satılması doğrulanır. Belediye'nin Âşiyân'ı satın almak için beş bin lira teklif ettiği, Amerikan Koleji'nin ise on bin lira verdiği ifade edilir (S. 495, 17 Eylül 1939). Haberde Fikret'in ailesinin şairi hatırlatacak eşyaları elden çıkardığı, Fikret'e ait hiçbir hatıranın kalmadığı da ayrıca vurgulanır. On beş gün sonraki bir haberde ise, Belediye'nin almaması üzerine, Amerikan Koleji'nin Âşiyân'ı satın aldığı, yakında intikal muamelesinin yapılacağı duyurulur (S. 511, 3 Ekim 1939). Kolej idaresi burasını müze yapacaktır. Ancak bir gün sonraki gazetede, Fikret'in eşiyale bir mülakat yayımlanır. Nâzıma Hanım Âşiyân'la Robert Kolej'in eski bir hocasının alakadar olduğunu, köşkü satmak istediğini, satılırsa bedeli ile ev alarak bir kısmında kendisinin oturacağını, bir kısmını da kiraya vereceğini söyler.<sup>61</sup>

Yine o günlerde *Akşam* gazetesine gönderdiği bir mektubunda Nâzıma Hanım, kendisine resmî bir yardım elinin uzatılmadığından yakınarak Âşiyân'la ilgili gelişmeleri şöyle hikâye eder:

"Elimde Âşiyân'dan başka beni yaşatacak bir şey yoktu. Son seneleri Âşiyân'da Robert Kolej Türk talebesi için bir pansiyon açarak kazandım; ütü yaptım, yemek pişirdim, mukaddes olduğuna inandığım çalışmanın hiçbir şeklinden çekinmedim. Bugün ne yaşım ne sıhhatim bu gibi mesaiye müsaittir. Âşiyân'ı satmak, onunla kendime yaşayabilecek bir irat edinmek mecburiyetindeyim. Ben de Âşiyân'ı müze yapmak için hükümetin satın almasını pek çok isterdim. Maalesef mevzuubahis parayı vermek için belediye kanunları müsait değilmiş. Ben ise ahir vaktimde kimseye yüz suyu dökmeden, insanî vakarımı kaybetmeden beni yaşatabilecek fiyat verene Âşiyân'ı satmaya mecburum."<sup>62</sup>

Bu haberler sonrasında Belediye yeniden devreye girer. İstanbul Vali ve Belediye Başkanı Dr. Lütfü Kırdar, gazetelere verdiği demeçte, önceki gelişmeleri zikrettikten sonra, Belediye'nin Âşiyân'ı satın almak için yeniden faaliyete geçtiğini, yeni istimlak kanununun kendilerine binaya lâyük olduğu değeri verme salahiyeti tanıdığını ifade eder. "*Âşiyân 10000 liraya satın alınarak müze hâline ifrağ olunacaktır.*" Ayrıca Abdülhak Hamid'e ait bazı eşyanın da buraya taşınarak bir Abdülhak Hamid köşesinin yapılacağını da belirtir.<sup>63</sup>

Karaveli, bu satış öncesinde Amerikalılardan bir miktar kapora alındığını, durumu öğrenen Vali ve Belediye Başkanı Dr. Lütfü Kırdar'ın Ankara'ya uyması üzerine Maarif Vekili Hasan Âli Yücel'in

harekete geçtiğini, Amerikalıların vazgeçirilerek Âşiyân'ın Nâzıma Hanım'dan satın alınmak suretiyle Edebiyat-ı Cedide Müzesi hâline getirildiğini söyler.<sup>64</sup> Âşiyân, Fikret'in evi olmakla birlikte, eşyanın azlığı, mekânın büyüklüğü nedeniyle Edebiyat-ı Cedide Müzesi hâline getirilmiştir. Müze, 19 Ağustos 1945 tarihinde dönemin Maarif Vekili Hasan Âli Yücel'in de katılımıyla törenle açılır. Vekilin, vali ve belediye başkanının konuşmalarından sonra Hüseyin Cahid ile Rıza Tevfik de bir konuşma yapmışlardır.<sup>65</sup>

Müze hâlindeki Âşiyân'ın üst katında iki büyük oda, bütünüyle Fikret'e ayrılmış; biri çalışma, diğeri yatak odası olarak düzenlenmiştir. Odalarda Fikret'in eşyaları, resimleri, eserleri, hakkında yazılmış bazı eserler bulunmaktadır. Belediye Fikret'e ait bazı eşyaları teminde ayrıca gayret göstermiş, Âşiyân'dan ayrılan bazı eşyaları satın alarak onları da müzeye kazandırmıştır. Hikmet Feridun, bu eşyalar arasında "Sis" ve "Zerrişte" tabloları ile çalışma masası ve koltuğu sayar.<sup>66</sup> Giriş katındaki büyük salon, Abdülhak Hamid Salonu olarak düzenlenmiştir. Yine giriş katındaki denize bakan camlı oda, Edebiyat-ı Cedide Salonu olarak tanzim edilmiştir. Salonda Recaizâde Mahmut Ekrem'in ve diğer Servet-i Fünuncuların resimleri, onlara ait eserler, Ali Ekrem Bolayır ile Recaizâde'nin yazı takımları bulunmaktadır. Giriş katının arkada kalan küçük odası ise, Şair Niğâr Salonu olarak ayrılmıştır.<sup>67</sup>

Müze olduktan sonra öne çıkan, az çok unutulmaktan kurtulan bu mekân, 1962 yılında yeniden gündem oluşturur. Fikret'in Eyüp'te bulunan kemikleri, bir törenle oradan Âşiyân'ın bahçesine nakledilir. Fikret'in hayranlarından olan İsmail Hikmet de, şairin mezarının Âşiyân'a getirilişi vesilesiyle, bir mersiye havası içinde yazdığı şiirine; "*Kırk yılın verdiği azâbı unut! / Çektiğin ye'si, ıztırâbı unut!*" mısralarıyla başlar. Şiir şu mısralarla biter: "*Senelerdir yetim, ne ot, ne ocak, / Seni şimdi görünce ağlıyacak.*"<sup>68</sup>

## SONUÇ

Tevfik Fikret'in bir şair, bir sanatçı olarak dikkatleri çekmesi önce şiiriyle olur. Sonra titiz, ilkeli kişiliği nedeniyle bir derginin başına getirilir. Ancak dergi bir müddet sonra, muhalif tavrın, Batılı bir sanat anlayışının, yönetim karşıtlığının merkezi olma, hatta öncülüğünü üstlenme gibi bir misyon da kazanır.

Muhalif tavrın dikkat çekmesindeki bir başka etken, onun 1896 yılından itibaren ders vermeye başladığı Robert Kolej çevresiyle

olan ilişkisidir. Bu yakınlaşma zamanla Fikret'in o çevrede, Rume-  
lihisarı sırtlarında bir ev yapma isteğine dönüşür. Ancak daha önce  
"Sis"le, "Tarih-i Kadîm"le belirginleşen muhalif tavır, yönetim kar-  
şıtlığını da aşarak tarihe, kültüre ve yaşadığı çevreye lanete kadar  
gider. İşte Âşiyân'ın ortaya çıkışı da bu sıralarda olur. Âşiyân, ger-  
çekte Fikret'in oturmak için yaptığı bir evdir. Ancak yer seçimi ve  
mimari özellikleri, ona zamanla özel bir konum kazandırmıştır.

Fikret'in sonraki yıllarda tercih ettiği münzevi tavrıyla birlikte,  
Âşiyân farklı anlamlar yüklenmeye elverişli bir mekân olmuştur.  
Şairin ölümü sonrasında ise yüceltilmiş ve bir kutsiyet atfedilmiştir.  
Bu durum, şairi sevenler, onun muhalif kişiliğinden hareketle ken-  
di düşüncelerini öne çıkarmak isteyenlerce gerçekleşir. Sonuçta,  
sevdiklerini yüceltmekte ölçü tanımayan özelliğimiz, Âşiyân çevre-  
sinde de ortaya çıkar. Bu yazı biraz da bu özelliğe dikkat çekmeyi  
amaçlamıştır.

## DİPNOTLAR

- 1 Abdülhak Şinasi Hisar, *Geçmiş Zaman Edepleri*, Selis Kitaplar, İstanbul, 2005, s. 160.
- 2 İsmail Habip (Sevük), *Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi*, Matbaa-i Âmire, İstanbul, 1340, s. 451.
- 3 Mehmet Rauf onlardaki bu siyasi muhalifliği şu keskin ifadelerle dile getirir: "Biz, *Servet-i Fünun*'cular heyet-i mecmuamızla memleketin siyasetine birer can düşmanydık. Fakat bu noktaya temas edecek yazıların dâf olacağı vahim tehlikeler emsâl ve görünenle sâbit olduğundan bu işlere dair şaşkınlık etmemek en birinci itinâmızı teşkil ediyordu. Hatta biz yalnız siyasetin değil, bu siyaseti terviç ve kabul eden âdetlerin, ananelerin ve o âdetler ve ananelerle teessüs etmiş ahlâkın ve hayatın da düşmanydık. Bu ahlâkı yıkmak, bu âdâtı tahrip etmek en birinci emelimizdi." (*Edebî Hatıralar*, hzl. Mehmet Törenek, Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 56).
- 4 Bu türden nitelermeler bize değil, Fikret hayranlarına aittir. Sonraki satırlarda yer verilecektir.
- 5 *Nesr-i Harb Nesr-i Sulh ve Tiryakî Sözleri*, Kanaat Matbaası, İstanbul, 1334, s. 118-119.
- 6 Ahmet İhsan (Tokgöz), *Matbuat Hatıralarım 1888-1923* (Meşrutiyetin İlanına Kadar 1890-1908), c. I, Ahmet İhsan Matbaası, İstanbul, 1930, s. 96, 98, 118.
- 7 Halid Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1969, s. 444.
- 8 Hüseyin Cahid Yalçın, *Edebî Hatıralar*, Akşam Kitaphanesi, İstanbul, 1935, s. 145.
- 9 Abdülhak Şinasi evi yaparken dostu Hüseyin Kâzım Bey'den borç para aldığını söyler. (Hisar, *age.*, s. 158). / Kenan Akyüz ise babasına ait olan ve bir müddet şairin kendisinin de oturduğu Aksaray'daki konağı satarak üzerine bir miktar da kendisi borç para eklemek suretiyle burasını yaptırmıştır, der. (*Tevfik Fikret*, Ankara Üniv. Dil ve Tarih-Coğrafya Fak. Yayınları, Ankara, 1947, s. 68). / Nâzıma Hanım ise, Hikmet Feridun'a verdiği mülakatta, arsa hariç, evin 1500 altın paraya mal olduğunu, arsa için de 170 lira ödediklerini belirtir. Ancak borçlarından ve yardımlardan bahsetmez. ("Halûk'un Annesiyle Karşı Karşıya Dertleşme", *Türk Basınında Tevfik Fikret*, hzl. Nuran Özlük, 3F Yayınevi, İstanbul, 2008, s. 339). / Hikmet Feridun da benzer bilgileri verir. (*Tanımadığımız Meşhurlar*, hzl. Selçuk Karakılıç, Ötügen Neşriyat, İstanbul, 2009, s. 104). / Nâzıma Hanım, Âşiyân'ın satılmasının gündemde olduğu günlerde *Akşam* gazetesine gönderdiği bir mektupta, biraz da öfkeyle, "Âşiyân meselesini ilk ve son defa olarak izah ediyorum: Fikret ev yapacak kadar hüçbir zaman hayatında para kazanmadı. Âşiyân, Fikret'in değil benimdir." der ki, bu ifadeden, evin yapılmasına Nâzıma Hanım'ın büyük katkısının olduğunu çıkarabiliriz. ("Tevfik Fikret'in Refikası Nâzıma Hanım'ın Bir Mektubu", *Türk Basınında Tevfik Fikret*, s. 288).



- 10 "İstanbul'un en güzel yeri! Mümkün olsa da buraya bir Âşiyân kursam." Eşinin konuşmasını nakleden Orhan Karaveli, arsanın Feridun Nigâr'a ait olduğunu söyler. (*Tevfik Fikret ve Halûk Gerçeği*, Pergamon Yayınları, İstanbul, 2005, s. 152). / Eşi Nâzıma Hanım, bir mülakatta, sık sık oturdukları bu tepede bir evlerinin olmasını istediklerini ve sonunda karar verecek arsayı komşuları Haydar Bey'den aldıklarını söyler ki, her hâlde doğru olan budur. (*Türk Basınında Tevfik Fikret*, s. 339). / Ebubekir Pamukçu ise, kaynak belirtmeden Fikret'in arsayı Nurettin Sevim'in annesi Semihe Hanım'dan satın aldığını yazar. Ayrıca, Kolej yönetiminden avans aldığını da söyleyerek yine bir ilinti kurmayı ihmal etmez. (*Âşiyân -Tevfik Fikret'in Evi-*, Piya Yayınevi, İstanbul, 1980, s. 10).
- 11 *Mektuplarla Tevfik Fikret ve Çevresi*, (hzl. M. Fatih Andı vd.), İstanbul Büyükşehir Bel. Kültür İşleri Daire Başk. Yayınları, İstanbul, 1999, s. 13). Mektupları yayına hazırlayanlar, tarihsiz olan bu mektubun 1904 yılında tahsil için Paris'e gitmiş olan Neyyir'e yazıldığını, ondan gelen mektupların ilkinin Eylül 1904 tarihini taşıdığını belirtir.
- 12 Şair Galatasaray Sultanisi müdürlüğünden ayrıldığı günlerde Hüseyin Cahid'e gönderdiği bir mektupta, Robert Kolej'le olan ilgisinden bahsederken bu ifade ile, aslında Kolej'i kastetmektedir. Ancak ikisi de aynı tepede yer alan bu mekânlar nedeniyle, nitelemenin Âşiyân'ın bulunduğu nokta için de geçerli olduğu söylenebilir. ("Tevfik Fikret'e Dair Birinci Vesika", *Türk Basınında Tevfik Fikret*, s. 336).
- 13 Salih Nigâr Keramet, *Fikret'in Hayatı ve Eseri*, İlhami-Fevzi Matbaası, İstanbul, 1926, s. 27.
- 14 Karaveli, *age.*, s. 154.
- 15 Serol Teber, *Âşiyân'daki Kâhin*, Okuyan-us Yayınları, İstanbul, 2002, s. 115.
- 16 Ruşen Eşref [Ünaydın], *Tevfik Fikret -Hayatına Dair Hatıralar-*, Kitaphâne-i Südf, İstanbul, 1919, s. 129.
- 17 Tanpınar, Fikret'in ilhamında evin büyük bir rol oynadığını söyler. (*Mücevherlerin Sırrı*, hzl. İlyas Dirin vd., YKY, İstanbul, 2002, s. 179).
- 18 Yalçın, *age.*, s. 123.
- 19 Binayı mimari açıdan değerlendiren Afife Batur, şairin evi tasarlarken yaptığı birçok resmin bugün Âşiyân'da sergilenmekte olduğunu, bu resimlerden ve evin mimarisinden hareketle, Fikret'in Batı'da 19. yüzyılın sonuna doğru ortaya çıkan ve yayılan "domestic styl" yahut "domestic revival" olarak anılan mimari tarzdan esinlenmiş olabileceğini, dergi ve model kitaplarıyla yayılan bu eğilimin Fikret tarafından da muhtemelen bilindiğini, küçük ev resimleriyle bu modeller arasında birebir benzerlik bulunduğunu söyler. ("Âşiyân", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. I, Kültür Bak. ve Tarih Vakfı ortak yayını, İstanbul, 1993, s. 371).
- 20 Kenan Akyüz, Âşiyân'ın ayrıntılı özelliklerini geniş bir şekilde vermektedir. Biz, bir bilgi olsun diye onun verdiği bilgilerden bir özetleme yaptık. (Akyüz, *Tevfik Fikret*, s. 68-71).
- 21 Fikret sade Âşiyân'ın planını değil, daha birçok düzenleme ve süslemeyi de yapmıştır. Ali Ekrem babasının Bolayır'daki mezarının planını onun yaptığını söylemiştir. Yine Rezaîde'nin *Nijad Ekrem* isimli şiir kitabını tasvir, tezyin ve tertip ettiği gibi, bazı dostlarının ev ve bahçe planlarını da onun tertip ettiğini söyler. *Servet-i Fünun*'daki resimlerin bir kısmı da onun kaleminden çıkmıştır. (İsmail Hikmet, "Fikret ve Hayatı", *Tevfik Fikret, Düşünce Dergisi*, (Nüsha-i Mahsûsa 1918), İstanbul, 2005, s. 156).
- 22 "Tevfik Fikret, Çiçekleri", *Tevfik Fikret, Düşünce Dergisi*, (Nüsha-i Mahsûsa 1918), İstanbul, 2005, s. 102-103.
- 23 Akyüz, *Tevfik Fikret*, s. 72.
- 24 [İsmail] Hikmet, "Fikret", *Muallim*, (Nüsha-i Mahsûsa), y. 2, S. 14, 1 Eylül 1333, s. 491. / A. İzzettin ise, Fikret'in psikolojik tahlilini yaparken bu şiirle şairin "muhitiyle olan anlaşmazlığı" arasında bağ kurar ve onun "Bütün hiddet ve kininin hedefi olan kaya, Thebes'in Sfenks'i gibi cazip Boğaziçi denizine hâkim samit çehresiyle yükseliyor." değerlendirmesinde bulunur. ("Tevfik Fikret ve Psychanalyse Tetkikleri 7", *Türk Basınında Tevfik Fikret*, s. 109).
- 25 İsmail Hikmet Ertaylan, *Tevfik Fikret, Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri*, Özyurt Basımevi, İstanbul, 1963, s. 104.
- 26 Konuyla ilgili makalesinde M. Fatih Andı da, bu Batılı dekorasyon zevkine vurgu yapar. ("Tevfik Fikret ve Âşiyân'ı", *Türk Edebiyatı*, S. 388, Şubat 2006, s. 33).
- 27 Ünaydın, *Tevfik Fikret*, s. 26, 28, 124.

- 28 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1969, s. 279.
- 29 Salih Nigâr Keramet, *Fikret'in Hayatı ve Eseri*, İlhami-Fevzi Matbaası, İstanbul, 1926, s. 27-28.
- 30 Akyüz, *Tevfik Fikret*, s. 91, 101.
- 31 Teber, *age.*, s. 147.
- 32 Munis Faik Ozansoy, *Tevfik Fikret ve İnsan*, 1967'den aktaran Teber, *Âşiyân'daki Kâhin*, s. 176.
- 33 *Mektuplarla Tevfik Fikret ve Çevresi*, s. 299.
- 34 "Tevfik Fikret", *Tevfik Fikret, Düşünce Dergisi*, (Nüsha-i Mahsûsa 1918), s. 48.
- 35 "Fikret'e Dair Bir Konferans", *Muallim*, y. 2, S. 14, 1 Eylül 1333, s. 440, 442.
- 36 Ali Naci [Karacan], "Âşiyân'ı Ziyaret", *Muallim*, y. 2, S. 14, 1 Eylül 1333, s. 469.
- 37 Es, *age.*, s. 95-96.
- 38 Hisar, *age.*, s. 159.
- 39 "Fikret ve Hayatı", *Tevfik Fikret, Düşünce Dergisi*, (Nüsha-i Mahsûsa 1918), s. 171.
- 40 Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1971, s. 151.
- 41 *Servet-i Fünun*, c. 42, S. 1078, 19 Kânunusâni 1327 / 1 Şubat 1912, s. 266-269.
- 42 "Fikret", *Muallim*, (Nüsha-i Mahsûsa), y. 2, S. 14, 1 Eylül 1333, s. 391.
- 43 "Fikret ve Hayatı", *Tevfik Fikret, Düşünce Dergisi*, (Nüsha-i Mahsûsa 1918), s. 183, 185.
- 44 Ünaydın, *Tevfik Fikret -Hayatına Dair Hatıralar-*, s. 144-145.
- 45 Karaveli, *age.*, s. 128, 131.
- 46 Rıza Tevfik Bölükbaşı, *-Ölümünün 90. Yıldönümü Anısına- Tevfik Fikret, Hayatı-Sanatı-Şahsiyeti*, Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 50.
- 47 Ünaydın, *Tevfik Fikret -Hayatına Dair Hatıralar-*, s. 24-25.
- 48 Cenap Şahabettin, *age.*, s. 126-127.
- 49 Ünaydın, *Tevfik Fikret -Hayatına Dair Hatıralar-*, s. 144.
- 50 Tokgöz, *age.*, c. II, s. 118.
- 51 Süleyman Paşazâde Sami Bey, "Nâ-tamam Bir Mensûre", *Külliyât-ı Âsâr ve İhtisâsât*, (hızl. Ş. Toker), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007, s. 457.
- 52 Ahmet Naim, "Feylesof Doktor Rıza Tevfik Beyefendiye", *Tevfik Fikret'e Dair*, Sebilürreşad Kütüphanesi Neşriyatı, İstanbul, 1336/1918, s. 3.
- 53 "Tevfik Fikret'in Büyük Ruhü İçin", *Muallim*, y. 2, S. 14, 1 Eylül 1333, s. 445.
- 54 "Tevfik Fikret Bey Merhum", *Türk Basınında Tevfik Fikret*, s. 36-37.
- 55 Nazan Bekiroğlu, *Şâir Nigâr Hanım*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s. 202-203. Nigâr Hanım'ın notundaki 17 Ağustos tarihi 19 Ağustos olmalıdır. Diğer taraftan, bahsettiği mevlitler ve onların tarihleri söz konusu tarihlerle uyuşmamaktadır. Özellikle 1917 Ağustos'undaki törene Nigâr Hanım'ın katıldığı belirtilmekte; ancak o günün haberinde mevlit söz konusu edilmemektedir. Gazetelerin haber olarak bunu gizlemesi söz konusu olamayacağına göre, Nigâr Hanım bu merasimi mevlit olarak zikretmiş olamaz mı? Şu da var ki, Nigâr Hanım Âşiyân'ın yabancıları değildir ve onun ziyaretinden birkaç gün sonra, Fikret'in eşi de Nigâr Hanım'ı ziyaret etmiştir. (Bekiroğlu, *age.*, s. 202).
- 56 Süleyman Nesip ise onu ve o günün izlenimlerini, "Tevfik Fikret'e" başlıklı şiiriyle anlatır.
- "Bugün bütün rüfekâ 'Âşiyân'da toplandık:  
Nasılsa hâl-i hayâtında aynı şî'riyyet  
Değişmemiş o kadar ki biraz gözüm dalmış:  
Senin vürûdunu andırdı bir küçük hareket,  
Kıyam eder gibi oldum.. Görünce huzzârı  
Şuurum eyledi birden hakikate ric'at.  
Edildi bazı samîmi menâkıbın tizkâr,  
Okundu bazı şiirler ki hep samimiyet.."*
- (*Muallim*, y. 2, S. 14, 1 Eylül 1333, s. 425).
- 57 *İkdam*, 20 Ağustos 1917'den alıntılan: *Muallim*, (Nüsha-i Mahsûsa), y. 2, S. 14, 1 Eylül 1333, s. 515-516.
- 58 Rıza Tevfik, şairin ölüm yıldönümünde yapılan ilk ihtifal merasimine Mustafa Kemal Paşa'yı da davet ettiğini, eve geldiğinde kendisini kapıda karşıladığını ve "ihtifâle başlanmadan ev-

- vel huzzâra ve Tevfik Fikret'in refikasına" onu, Anafartalar kahramanı Miralay Mustafa Kemal Beyefendi diye takdim ettiğini söyler. (*Biraz da Ben Konuşayım*, hzl. Abdullah Uçman, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, s. 49). Ancak Rıza Tevfik'in de tarihinde bir yanılma söz konusudur. Mustafa Kemal Paşa'nın Âşiyân'ı ziyareti, 7. Ordu Komutanlığına atandıktan sonraki günlerde olmuştur. Doktoru ve yaveriyle Âşiyân'ı ziyaret etmiş, yokuşu tırmanırken koluna girdiği hocası Emin Bey'e; "Ben inkılâb ruhunu ondan aldım. Ziyaret edeceğim yerlerin başında elbette ki Âşiyân gelir." sözlerini söylediğini Zeki Arıkan, Cemil Sönmez'den (*Atatürk'te Edebiyat Sevdiği*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998, s.126) nakleder. Âşiyân'da onu karşılayanlar arasında Rıza Tevfik de vardır ve onun bahsettiği ziyaret de bu olmalıdır. (Zeki Arıkan, "Tevfik Fikret'in Ölümü ve Âşiyân Ziyaretleri", *Bir Muhalif Kimlik- Tevfik Fikret*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2007, s.196). / Sadi Borak ise *Vakit* gazetesinden bir ahntı yaparak ziyaretin 19. 8. 1918 Pazartesi günü gerçekleştiğini ve karşılayanın Rıza Tevfik olduğunu belirtir. (*Ata ve İstanbul*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, İstanbul, 1983, s. 78-79). / Âfet İnan, Mustafa Kemal Paşa'nın bu ziyareti Süleyman Nazif ve Faik Âli kardeşlerle birlikte 19 Ağustos 1918 tarihinde yaptığını, o günlerde Filistin'deki VII. Ordu'ya ikinci kez tayin edilmiş olduğunu ve orada bulunan deftere Faik Âli'nin, el yazısıyla "tavaf-ı tahatturunda bulunmakla mübâhi perestîşkârân-ı Fikret" kaydını düştüğünü belirtir. (Âfet İnan, "M. Kemal, Tevfik Fikret'in Âşiyânında", *Belleten*, c. XXII, Ekim 1968, s. 579).
- 59 Ruşen Eşref Ünaydın, *Bütün Eserleri, Dergi ve Gazete Yazıları*, TDK, Ankara, 2002, s. 268.
- 60 Kadri Ziya, *Fikret'in Hayatı*, Eyüp Halkevi Neşriyatı, İstanbul, 1941, s. 33-34'ten nakleden: Zeki Arıkan, "Tevfik Fikret'in Ölümü ve Âşiyân Ziyaretleri", *Bir Muhalif Kimlik- Tevfik Fikret*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2007, s. 210 (11 no'lu dipnot).
- 61 *Türk Basımında Tevfik Fikret*, s. 265-266.
- 62 "Tevfik Fikret'in Refikası Nâzıma Hanım'm Bir Mektubu", *age.*, s. 288.
- 63 *Yeni Sabah*, S. 521, 13 Ekim 1939. Aynı haberi *Akşam* da "Âşiyân'ı Belediye Satın Alıyor" başlığıyla verir. (*Türk Basımında Tevfik Fikret*, s. 291, 293).
- 64 Karaveli, *age.*, s. 67. Bu konuyla ilgili eşi, kendisini o yıllarda yapılan bir röportajda şöyle savunmuştur: "Âşiyân'dan başka beni yaşatacak bir şeyim yoktu. Son yıllarımı 'Âşiyân'ı Türk öğrencilere pansiyon gibi kullandırarak geçirdim. Onlar için yemek pişirdim, ütü yaptım. Kutsal olduğuna inandığım hiçbir hizmetten kaçınmadım. (...) bugün ne yaşam ne de sağlığım böyle bir çalışmaya izin vermektedir. (O nedenle) 'Âşiyân'ı satın yaşamama yetecek bir gelir sağlamak zorundayım." (Karaveli, *age.*, s. 149).
- 65 Akyüz, *Tevfik Fikret*, s. 78.
- 66 *Es*, *age.*, s. 118-119, 122.
- 67 Bölümlerle ilgili bilgiler Pamukçu'nun *Âşiyân* kitabından özetlenmiştir (s. 13-15).
- 68 "Âşiyân'a Dönüş", İsmail Hikmet Ertaylan, *Tevfik Fikret, Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri*, Özyurt Basımevi, İstanbul, 1963, s. 125-127.

## KAYNAKÇA

- Ahmet Naim, *Tevfik Fikret'e Dair, Feylesof Doktor Rıza Tevfik Beyefendiye*, Sebilürreşad Kütüphanesi Neşriyatı, Hilâl Matbaası, İstanbul, 1336/1918.
- Akçura, Yusuf, "Fikret'e Dair Bir Konferans", *Muallim*, y. 2, S. 14, 1 Eylül 1333, s. 438-442. [Akyüz], Ali Kâmi, "Tevfik Fikret", *Tevfik Fikret, Düşünce Dergisi*, (Nüsha-i Mahsûsa 1918), s. 44-49.
- Akyüz, Kenan, *Tevfik Fikret*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1947.
- Andı, M. Fatih, "Tevfik Fikret ve Âşiyân'ı", *Türk Edebiyatı*, S. 388, Şubat 2006, s. 30-33.
- Arıkan, Zeki, "Tevfik Fikret'in Ölümü ve Âşiyân Ziyaretleri", *Bir Muhalif Kimlik- Tevfik Fikret*, (hzl. Bengisu Rona-Zafer Toprak), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2007, s. 185-218.
- Batur, Afife, "Âşiyân", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. I, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı ortak yayını, İstanbul, 1993.
- Bekiroğlu, Nazan, *Şâir Niğâr Hanım*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.
- Borak, Sadi, *Ata ve İstanbul*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, İstanbul, 1983.
- Bölükbaşı, Rıza Tevfik, *Biraz da Ben Konuşayım*, (hzl. Abdullah Uçman), İletişim Yayınları, İstanbul, 1993.

- Bözlükbaşı, Rıza Tevfik, -Ölümünün 90. Yıldönümü Anısına- *Tevfik Fikret, Hayatı-Sanatı-Şahsiyeti*, (hzl. Abdullah Uçman), Kitabevi, İstanbul, 2005.
- Cenap Şahabettin, *Nesr-i Harb Nesr-i Sulh ve Tiryaki Sözleri*, Kanaat Matbaası, İstanbul, 1334.
- Cevat Rüştü, "Tevfik Fikret, Çiçekleri", *Tevfik Fikret, Düşünce Dergisi* (Nüsha-i Mahsûsa 1918, sunuş: Abdullah Uçman, hzl. Seval Şahin), Kitap Yayınevi, İstanbul, 2005, s. 101-104.
- [Ertaylan], [İsmail] Hikmet, "Fikret", *Muallim*, (Nüsha-i Mahsûsa), y. 2, S. 14, 1 Eylül 1333, s. 479-494.
- [Ertaylan], İsmail Hikmet, "Fikret ve Hayatı", *Tevfik Fikret, Düşünce Dergisi*, (Nüsha-i Mahsûsa 1918), (Sunuş: Abdullah Uçman, hzl. Seval Şahin), Kitap Yayınevi, İstanbul, 2005, s. 105-189.
- Ertaylan, İsmail Hikmet, *Tevfik Fikret, Hayatı, Şahsiyeti, ve Eserleri*, Özyurt Basımevi, İstanbul, 1963.
- Es, Hikmet Feridun, "Tevfik Fikret", *Tanımadığımız Meşhurlar*, (hzl. Selçuk Karakılıç), İstanbul, Ötüken Yayınları, 2009, s. 92-124.
- Hisar, Abdülhak Şinasi, *Geçmiş Zaman Edepleri*, Selis Kitaplar, İstanbul, 2005.
- İnan, Afet, "M. Kemal, Tevfik Fikret'in Aşiyânında", *Belleteri*, c. XXXII, Ekim 1968, s. 577-579.
- Kaplan, Mehmet, *Tevfik Fikret*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1971.
- [Karacan], Ali Naci, "Aşiyân'ı Ziyaret", *Muallim*, (Nüsha-i Mahsûsa), y. 2, S. 14, 1 Eylül 1333, s. 468-470.
- Karaoşmanoğlu, Yakup Kadri, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1969.
- Karaveli, Orhan, *Ölümünün Doksanıncı Yılında Tevfik Fikret ve Halûk Gerçeği*, Pergamon, İstanbul, 2005.
- Mehmet Rauf, *Edebi Hatıralar*, (hzl. Mehmet Törenek), Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1997.
- Mektuplarla Tevfik Fikret ve Çevresi*, (hzl. M. Fatih Andı -Y. Taşçıoğlu-H. Yorulmaz), İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayını, İstanbul, 1999.
- Özlük, Nuran, *Türk Basınında Tevfik Fikret 1924-1940*, 3F Yayınevi, İstanbul, 2008.
- Pamukçu, Ebubekir, *Aşiyân, -Tevfik Fikret'in Evi-*, Piya Yayınevi, İstanbul, 1980.
- Salih Nigâr Keramet, *Fikret'in Hayatı ve Eseri*, İlhami-Fevzi Matbaası, İstanbul, 1926.
- [Sevük], İsmail Habip, *Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi*, Matbaa-i Âmire, İstanbul, 1340.
- Süleyman Nesip, (Süleyman Paşazâde Sami Bey), "Tevfik Fikret'e", *Muallim*, y. 2, S. 14, 1 Eylül 1333, s. 425-427.
- Süleyman Paşazâde Sami Bey, "Nâ-tamam Bir Mensûre", *Külliyât-ı Âsâr ve İhtisasât*, (hzl. Şevket Toket), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007, s. 457-458.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Mücevherlerin Sırrı, -Derlenmemiş Yazılar, Anket ve Röportajlar-*, (hzl. İ. Dirin-T. Anar-Ş. Özdemir), YKY, İstanbul, 2002.
- [Tarcan], Selim Sırrı, "Tevfik Fikret'in Büyük Ruhü İçin", *Muallim*, y. 2, S. 14, 1 Eylül 1333, s. 445.
- Teber, Serol, *Aşiyân'daki Kâhin, Tevfik Fikret'in Melankolik Dünyası*, Okuyan-us Yayınları, İstanbul, 2002.
- [Tokgöz], Ahmet İhsan, *Matbuat Hatıralarım 1888-1923, -Birinci cilt, Meşrutiyetin İlanına Kadar 1890-1908-, İkinci cilt, -Meşrutiyetin İlanından Umumî Muharebeye Kadar- 1908-1914, Ahmet İhsan Mat. Ltd. Şti.*, İstanbul, 1930-1931.
- Uşaklıgil, Halid Ziya, *Kırk Yıl, İnkılâp ve Aka Kitabevleri Koll. Şti.*, İstanbul, 1969.
- Ünaydın, Ruşen Eşref, *Bütün Eserleri, Dergi ve Gazete Yazıları*, (hzl. N. Birinci-N. Sağlam), c. XIII, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2002.
- [Ünaydın], Ruşen Eşref, *Tevfik Fikret -Hayatına Dair Hatıralar-*, Kitaphâne-i Sûdî, İstanbul, 1919.



## SAVAŞ-EDEBİYAT İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA BOSNA SAVAŞI'NIN TÜRK ŞİİRİNE YANSIMASI\*

Sezai Coşkun\*\*



**Özet:** II. Meşrutiyet'ten itibaren önemli oranda Osmanlı coğrafyasından kopan Balkanlar, çeşitli cepheleriyle Türk edebiyatında ele alınmıştır. II. Meşrutiyet başında temel konulardan biri olarak görülen Balkan toplumları, İstanbul'a yaşanan göçler dolayısıyla Osmanlı aydınlarını yakından ilgilendirmiştir. Balkanlar'ın büyük kısmının Osmanlı'dan kopması ise başta bu coğrafyada hatırları olan şairler olmak üzere birçok şair ve yazarı, bu coğrafya için metinler yazmaya sevk etmiştir. Cumhuriyet dönemi edebiyatında da bu coğrafya temel bir izlek olarak varlığını devam ettirmiştir.

Yugoslavya'nın dağılmasının ardından bağımsızlıklarını kazanan Balkanlar, yeneden Türk aydınının ilgi alanına girmiştir. Ancak bu sefer, Balkan Harbi'nin ardından duyulan ilgiden daha az bir ilgi söz konusudur. Bosna Savaşı, bu azalan ilgiyi artıran bir etken olmuş; birçok şair-yazar Bosna'da yaşanan dramı farklı açılardan şiirine-yazısına taşımıştır.

Bu çalışmada, Bosna Savaşı'nın savaş-edebiyat ilişkisi bağlamında Türk şiirine nasıl yansdığı incelenecek, örnek metinler üzerinden tahliller yapılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk edebiyatı, Türk şiiri, savaş edebiyatı, Bosna Savaşı.

### REFLECTIONS OF BOSNIAN WAR ON TURKISH POETRY IN THE CONTEXT OF WAR-LITERATURE RELATIONSHIP

**Abstract:** The Balkans, which broke apart from Ottoman realm to a great extent as of Second Constitutional Period, were taken up in Turkish literature with various aspects. The Balkan societies, one of the basic issues in the Second Constitutional Period press, were paid closer attention by the Ottoman intellectuals due to the migrations to Istanbul. The fact that the Balkans broke apart from Ottoman realm paved the way for a number of poets and

\* Bu makale, 8-10 Haziran 2010 tarihleri arasında Bosna-Hersek'te International Burch University tarafından "International Symposium on Sustainable Development" başlığıyla düzenlenen sempozyumda sunulan, "The Reflections of The Bosnian War on Turkish Poetry Within The Framework of War-Literature Affinity" adlı bildirinin genişletilmiş hâlidir.

\*\* Yrd. Doç. Dr., Fatih Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

authors, especially ones popular in the region, to write on the geography. That geography sustained its existence as a basic theme in Republican period literature.

The Bosnian War became an effect to increase the gradually declining interest; various poets/writers carried the tragedies in the war to their poems/writings.

In this study, focusing on the Bosnian war, consideration of Bosnia in New Turkish poetry will be examined in the context of war-literature relationship.

**Keywords:** Turkish literature, Turkish poetry, war-literature, Bosnian War.

## GİRİŞ

Medeniyetlerin vitrinleri vardır. Her medeniyet, taşıdığı ruhu eşyaya vermek ve bu suretle eşyada ruhunu aksettirecek şehir veya şehirler kurarak kalıcı olmanın yollarını arar. Şehirler, onlara şekil veren medeniyetlerden bağımsız düşünülemez. Osmanlı da iddiası olan bir medeniyet olarak kendine mahsus şehirler inşa etmiştir. Ama bazı şehirleri ise bir vitrin olarak kullanmış ve medeniyetin bütün kudretini bu şehirlerde tecessüm ettirmeye çalışmıştır. İstanbul bu vitrinlerin başında gelmesinin yanında diğer şehirler hangileridir diye düşündüğümüzde akla gelecek ilk isimlerden biri Saraybosna'dır. Saraybosna sadece sosyo-politik açıdan taşıdığı stratejik konum gereğiyle önemli görülmemiş, dünyaya medeniyet tasavvurunu yansıtan bir vitrinin titizliği içerisinde bu şehre bir ruh kazandırılmıştır. Saraybosna, Osmanlı medeniyeti denilen 'büyük terkinin' çok önemli bir aksidir. Her unsuruyla mensup olduğu terkipten izler taşır. Tanpınar'ın Yunus Emre ile ilgili bir makalesinde, bu terkibe dikkat çekme sadedinde dile getirdiği; "Ne zaman Orhan Gazi'nin çehresine biraz eğilsem, orada Yunus Divanı'ndan aksetmiş çizgiler görürüm."<sup>1</sup> tespitiyle ortaya koyduğu gibi, bugün Saraybosna'nın sokaklarında gezdiğimizde bir medeniyetin varlığını, derinlerden bize güçlü şekilde duyurduğu mimarisıyla, tabiatıyla, insanıyla bu terkinin çehresinin aksettiği fark edilmektedir. Dünyada bazı şehirler, merkezî konumlarıyla etrafındaki birçok şehrin kaderini de tayin eder. Saraybosna da böyledir. Elbette sadece Saraybosna'yı bu medeniyet zenginliğiyle sınırlamamalı, bütün Bosna'da bu medeniyet iddiasını ve ruhunu görmek mümkündür.<sup>2</sup> Bosna'nın bu önemi, tarihsel süreçte oynadığı rolle de örtüşmektedir.

1463 yılında Osmanlı topraklarına katılan Bosna, fethin ardından yeni bir sancak olarak yönetilmeye başlanmıştır. 1580'den sonra ise ayrı bir eyalet olarak düzenlenmiş, bir 'uç eyaleti' olmasından ötürü özel bir önem verilmiştir.<sup>3</sup> Bosna, bugün sadece barındırdığı

kültür mirasıyla Türk kültür ve medeniyetine destek vermemiş, 200 civarındaki Boşnak Divan şairiyle de bu kültür ve medeniyeti beslemiştir.<sup>4</sup> XV. yüzyıldan itibaren sürekli gelişen bir Türk edebiyatı Bosna'da varlığını devam ettirmiş ve Türk şiirinde önemli aşamaları teşkil eden metinler ortaya çıkmıştır. Sadece şiir alanında değil nesir alanında da önemli bir kültür kaynağı vazifesi görmüş, Matrakçı Nasuh gibi isimlerin yetiştiği muhit olmuştur.<sup>5</sup> 1826'da Yeniçeriliğin kaldırılması, Bosna'da büyük tartışmalara sebep olmuş, Boşnaklar, 'gavur padişah' olarak gördükleri II. Mahmut'a, yeni düzenin 'gavurca' olduğu gerekçesiyle direnmişlerdir.<sup>6</sup> Cevdet Paşa sürtüşmeler esnasında zedelenen bağı tamire çalışmışsa da bir müddet sonra Bosna'nın tümüyle kaybı bu 'bağı' önemli oranda zayıflatmış; ama Boşnakların Osmanlı kültür ve medeniyetine olan muhabbetleri güçlü şekilde devam etmiştir.

Balkan coğrafyası, Anadolu'nun büyük bir bölümünün hatta İstanbul'un fethinden önce Türk kültür ve medeniyetiyle tanışmıştır. Osmanlı'nın önemli kültür merkezlerinden bazılarının bu coğrafyada yer alması, bu coğrafyanın söz konusu medeniyet dairesindeki yerini ortaya koyar. Balkan Harbi'nin ardından bu coğrafyanın büyük kısmının kaybedilmesi, Türk toplumunda önemli travmalar meydana getirmiştir. Hatta şu rahatlıkla söylenebilir ki yirminci yüzyılın ilk yarısında Türk aydınında büyük kırılmaların yaşanmasına sebep olan birinci olay Balkan Harbi ve akabinde bu coğrafyanın kaybı, ikincisi Millî Mücadele'dir. Balkan coğrafyasının kaybının Osmanlı matbuatında meydana getirdiği büyük akis de bu coğrafyanın Türk aydını, Osmanlı toplumu için önemini ortaya koymaktadır.

Cumhuriyet yıllarında, özellikle şiir alanında, Balkan coğrafyası temel bir izlek olarak alttan alta varlığını devam ettirmiş, kökeni itibarıyla bu coğrafyayla ilişkisi olan şairler, konuyu, daha çok işlemiştir. Ancak Yugoslavya'nın dağılmasının ardından yaşananların, Balkan Harbi'nden sonra kaleme alınanlara oranlandığında oldukça az kaldığı görülür. Ancak bazı şairler, bu coğrafyayı çok canlı olarak duymuş ve şiirlerine taşımıştır. Biz bu çalışmamızda Bosna Savaşı etrafında meydana gelen şiiri, özellikle savaş-edebiyat ilişkisi bağlamında ele alacağız. Şiirler üzerine incelemeye geçmeden önce savaşın edebiyatla veya edebiyatın savaşla olan ilişkisine bakmak yerinde olacaktır.



## 1. SAVAŞIN EDEBİYATI-EDEBİYATIN SAVAŞI

Savaş ve edebiyat ilişkisine eğilen teorik yazı oldukça azdır. Bu kapsamdaki yazıların önemli bir kısmı, savaş dönemlerinde kaleme alınan ve o dönemde yazılan eserler hakkında değerlendirmelerde bulunan metinlerdir. Ancak bu yazılar, teoriden ziyade pratiğin mahiyeti üzerine yoğunlaşmaktadır.

Savaş insanlığın aslı gerçeklerinden olmakla edebiyatın tabii bir konusudur. Nitekim, hem Batı edebiyatında hem Türk edebiyatında savaşlar etrafında gerek şifahi ürünlerin gerek yazılı metinlerin oluşturulduğu görülür. Bu bakımdan edebiyatın savaşla ilişkisi ilk olarak destanlar biçiminde şekil kazanmıştır. Destan çağlarında savaşlar, edebiyatın en büyük kaynağıdır. Bu durum, savaşın o dönem insanının hayatında tuttuğu yerin büyüklüğüyle ilgilidir. Yine bu dönem insanların önemli bir kısmının “aslı değerlerini ancak savaşarak kazanabilen kişilerden”<sup>7</sup> olması, savaşın ‘anlatılmasını/yayılmamasını’ netice vermiş; böylece edebiyat üzerinden bu kahramanlıklar halka duyurulmuştur. Böylesi metinlerde edebiyata daha ziyade ‘aracılık’ vazifesi düşmüştür. Bu metinlerde esas olanın ‘anlatılan’ olması, anlatım biçimini arka planda bırakmıştır. İnsanlar, savaşlar vasıtasıyla hayatta kalabildiklerinden savaşlar etrafında bir anlatının oluşması tabii sonuç olarak ortaya çıkmıştır. Jean Larnac, savaşın edebiyat üzerindeki tesirini incelerken medeniyetlerin oluşum dönemlerinde “bir büyücü bir de din edebiyatı” olduğunu belirterek bu oluşumun hemen ardından “kahramanlık edebiyatının” doğduğunu ifade eder.<sup>8</sup> “Kahramanlık edebiyatı” ise savaşın, edebiyatın diliyle anlatılmasına dayanmaktadır.

Savaşın edebiyata kaynak olması ve nitelikli bir savaş edebiyatının meydana gelmesi, insanların savaşa verdikleri bu değerden dolayı zor olmaktadır. Şöyle ki insanlar, tarih içerisinde savaş karşısında tarafsız olamamışlar, hadise daha ziyade var olma-yok olma meselesi şeklinde cereyan etmiştir. Bu da duygusal bir konumlanmayı netice vermiştir. Bu duygusal konumlanma, malzemeyi öne çıkarılmış, estetik anlatım biçimini arkada bırakmıştır. Anlatımın heyecanlara hitap eden bir üslûpla yapılması yeterli görülmüştür. Bütün dünya edebiyatında “savaş edebiyatı” olarak ortaya konulan metinlerin, özellikle şiirlerin, büyük oranda hem söyleyiş biçimi hem teknik özellikler itibarıyla benzeşmesi, insanların konuya tamamen faydacı yaklaşımıyla ilgilidir. Ancak XX. yüzyılla beraber savaşların sadece savaş olmaması, insanlığın yaşadığı zihni dönüşüm, savaş karşısında özellikle entelektüel alanda farklı tavırların seslendiril-

mesini sağlamıştır. Bu tavır, beraberinde yeni bir 'savaş edebiyatı' meydana getirmiştir.

Türk edebiyatı, savaş etrafında kaleme alınan eserler yönüyle oldukça zengin bir bibliyografyaya sahiptir.<sup>9</sup> Türklerde edebiyat ürünlerinin ilk örneklerinin sözlü olması, ilk planda savaşın sözlü ürünlere, hususiyle destanlara konu olmasını sağlamıştır. Türk hakanlarının yanlarında ozanları götürdükleri, bu ozanların savaş alanlarında dahi hakanlara eşlik ettiği, savaş sözlü unsur olarak söylediği bilinmektedir. Fuat Köprülü, Türk edebiyatının menşei ve kaynaklarını irdelerken öne çıkardığı kaynaklardan biri olarak bu şekilde sözlü kültür unsuru hâline getirilen destanları sayar.<sup>10</sup>

Türklerde İslâmiyet'ten sonraki dönemde de savaş bir edebiyat kaynağı olarak varlığını devam ettirmiş, yine destan şeklinde kaleme alınan veya sözlü olarak dilden dile aktarılan eserler, 'gazanâme', 'gazavatnâme' adlarıyla edebiyat dünyasında yer almış; bunların yanı sıra bizzat Battal Gazi, Sarı Saltuk gibi kahramanların ismi etrafında 'Battalnâme', 'Saltuknâme' gibi isimlerle savaş kaynaklı bir edebiyat vücuda getirilmiştir. Yeni Türk şiirinin oluşum dönemleri kabul edilebilecek 19. yüzyılın ilk yarısının son yıllarına kadar savaş destanlarda ifadesini bulmuş, müstakil şiirlerden veya mensur eserlerden ziyade uzun destanlara kaynaklık etmiştir. Bu da savaşın farklı yönleriyle değil, belli bazı çehreleriyle edebiyata taşınmasını sonuç vermiştir. Tekdüze denilebilecek bir savaş edebiyatının meydana gelmesine sebep olan bu yaklaşımda hem söz konusu edilen kahramanlar hem yüceltilen hususlar hem de söyleyişler büyük oranda benzeşir. Türk edebiyatındaki bu durum, Batı edebiyat dünyası için de geçerlidir. Çünkü Batı'da da *"ondokuzuncu yüzyıla gelinceye kadar, savaş edebiyatı olarak çarpıcı bir nitelik taşıyan eserlere pek rastlanmaz."*<sup>11</sup> Bu döneme kadar kaleme alınan eserlerde, destanlarda, savaş arka planda bir fon olarak kalmakta; bir olgu olarak savaştan ziyade kahramanlar önem kazanmaktadır. Bu durum, söz konusu çağlarda *"yürütülen savaşın niteliğiyle ilgidir."*<sup>12</sup>

Bu değerlendirmeler ışığında bir değil birden fazla savaş edebiyatından bahsetmenin mümkün olduğunu belirterek genel başlık olarak "Savaş Etrafında Gelişen Edebiyat" nitelemesini üç alt maddeye ayırmak mümkündür:

1- Savaş Sürecinde Meydana Gelen Edebiyat

2- Savaştan Sonraki Yıllarda Kaleme Alınan ve Savaşı Konu Alan Edebiyat

### 3- Savaşı Bir Hareket Noktası Olarak Ele Alıp Savaşı İrdeleyen Edebiyat

Tasnif doğrultusunda konuya baktığımızda Bosna Savaşı'nın, âdeta savaşa yakılan bir ağıt olarak Türk şiirine taşındığına şahit oluruz. Bu 'ağıt', daha ziyade savaş esnasında gerçekleşir. Böylece Bosna Savaşı'nın yukarıdaki tasnifte birinci maddede sayılan savaş sürecinde meydana gelen edebiyata örnek olduğu söylenebilir.

## 2. BOSNA SAVAŞI'NDA SAVAŞAN 'İNSANLIK'

Bosna Savaşı, Saraybosna'nın "4-5 Nisan 1992 gecesi Ilıca mevkiindeki uluslararası havaalanının kuşatılmasıyla başlar. Bu kuşatma 29 Şubat 1996 gününe kadar sürer. Saraybosna şehri tam 1425 gün kuşatma altında kalır. Bu süreç içinde şehre her gün ortalama 329 havan mermisi düşmüştür."<sup>13</sup> İnsanlık tarihinin en dramatik savaşlarından biri olan Bosna Savaşı, etnik kırıma dayalı olmasıyla da insanlık tarihinde farklı bir savaş olarak yer alır. Yaklaşık dört yıl süren savaşta yüz binlerce insan ölmüş, tahrip edilmemiş tek bina kalmamıştır. Ülkenin yarısından fazlası (Toplam nüfus, yaklaşık dört milyondur.) mülteci konumuna düşmüştür. Öyle ki bu mülteci hareketi, Avrupa'da II. Dünya Savaşı'ndan sonra görülen en büyük göç dalgasıdır.<sup>14</sup> Mücadelenin efsane ismi Aliya İzzetbegoviç, savaşın ikinci yılında bir kongrede durumu şöyle anlatır:

"Olup biten onca şeyden sonra 'Bosna nedir?' diye sık sık düşünürüm. Bugün Bosna nedir? Ne olmadığını kesin olarak söyleyebilirim. Bosna değişti. 200.000 kişi öldürüldü, en iyimser tahminle 600.000 kişinin evlerini terk etmeye zorlanmış olduğunu gösteriyor. 800 cami tahrip edildi, yüzlerce köy ve kasaba yakıldı, yıkıldı..."<sup>15</sup>

Bosna'nın meşhur şairi Cemaleddin Latif ise "Srebrenitsa Cehennemi" başlıklı destan-şiirinde savaşı bütün trajedisi ve Aliya İzzetbegoviç'in *Tarihe Tanıklığım* kitabına sunuş cümlesi olarak alınan Juan Goytisolo'nun; "Bosna trajedisi insanın yapabileceklerinin hakkında en iyiyi ve en kötüyü gösteren eşsiz bir bilgi kaynağıdır." değerlendirmesinde dile getirilen 'insanlık dışı' cephesiyle ortaya koyar:\*

\* Şiir, 1924 yılının 10 Kasım'ında Karadağlı Çetniklerin Şahoviçi köyüne saldırıp insanları ot yığınlarına bağlayarak yakmalarını hareket noktası olarak alır ve 1992'deki savaşı da ortaya koyarcasına bir anlam genişlemesiyle Çetniklerin yaptıklarını anlatır.

Kara toprak dahi görmüş değıldir böyle bir şeyi!  
 ...Aman Allah'ım! Ey onmaz yaralarımız bizim!  
 Köy içinde canlı her ne geçirdilerse ellerine  
 İple ve keskin telle bağladılar sıkıca!  
 Kurtçuk gibi beşikte debelenen sabiyi bile,  
 Gür saçları fırça gibi, yüzü çilli çocuğı da,  
 İğ ile yün eğirmeyi henüz öğrenen kızcağızı da,  
 Bütün genç kızlarımızı, kadınlarımızı da  
 Babalarımızı, dedelerimizi, ninelerimizi de...  
 Mezbahalık hayvanlar gibi bağladılar herkesi  
 Ve götürdüler hepimizi sessiz akan dereye doğru-  
 Dokurcuların\* olduğı yere!  
 Anadan doğma çırılçıplak soydular-almında  
 Sarı lirası hâlâ parıldayan-gelini..!  
 ...  
 Dehşet vericiydi vücutların bazısında gördüklerim:  
 Öne uzanmış kafatası... gözler-akmış yüzüne-  
 O cehennem sıcağında-kabuk bağlamış...  
 Alevler tepesine ulaşıvermişti artık dokurcunun  
 Yukarıdan- çılgına dönmüş, delirmişçesine-  
 Ölümün bütün dehşetini kusmak için ağızından!<sup>16</sup>

Savaşın üzerinden on beş yıl geçmesine rağmen, bugün Bosna'ya gidildiğinde görülmektedir ki savaş öncesinde yapılmış olup da üzerinde yüzlerce mermi izi olmayan tek bina yoktur. Bosna, Balkanlar ile Batı Avrupa arasında köprü konumunda, stratejik bir coğrafyadır. Avrupa kıtasının göbeğinde yer almasına rağmen yıllarca süren savaş âdeta seyredilmiş, binlerce insanın kıyımına bütün dünya kayıtsız kalmıştır. Bütün bu şartlar, yaşanan dramı büyütüştür. 2010 yılı itibariyle Sırbistan'ın etnik kırım yaptığını kabul ederek Bosna-Hersek'ten özür dilemesi, savaşın dramatik boyutunun büyüklüğünü pekiştirir. Savaş esnasında Türk toplumu, olayları yakından takip etmiş, farklı mahfillerde yaşananlar konuşulmuş, tartışılmıştır. Ama genel olarak sadece 'acımayla' kalınmış, dört yıl boyunca savaş seyredilmiştir. Jean Baudrillard'ın 1993 yılında yaptığı tespit, insanlığa ağır bir sitemdir: "Bosna'ya acınmasın. Merhamete asil ihtiyacı olan bizleriz."<sup>17</sup>

Edebiyat, savaşın günü gününe yansıdığı alanlardan biridir. Türkiye'de birçok şair/yazar, savaş eserlerinde konu edinmiştir.

\* Demet hâlindeki ot yığını.

Aşağıda örnekler verildiğinde de görüleceği gibi, Türk şiirinde yer edinmiş, bir şiir dili / dünyası kurarak kendini kabul ettirmiş birçok şairin bu savaşı eserine taşımadığı görülmüştür. Bu sebeple savaş etrafında yazılan yaklaşık beş yüz şiirin önemli bir kısmı şiir gücü zayıf metinler olarak karşımıza çıkar. Bir çalışma dâhilinde tüm örnekleri göstermek mümkün olmadığından örnek olarak alınabilecek belli metinler üzerinden konu tahlili yapılacaktır.

Bosna Savaşı öncesinde Rumeli'nin zaman zaman Türk şiirinde varlığını gösterdiği fark edilir; ancak özel olarak Bosna vurgusuna pek rastlanmaz. Savaş, Türk aydınınının bu medeniyet parçasını yeniden hatırlamasını sağlar. Nurullah Genç'in "Bosna-Hersek Ağzı" başlıklı şiirinde "Balkanlar'dan koparmışlar gülümü" mısraında dile getirdiği üzere, Osmanlı'nın Balkanlar'dan kopması, bir bünyenin zorla ikiye bölünmesi olarak gerçekleşmiş, araya giren zaman bu kopuşu kısmen unutturmuşsa da savaş, belli oranda, hatırlatmıştır. Şiirler üzerinde değerlendirmeler yapmadan önce, değinilen metinlerde Bosna'nın itibari bir mekân olarak kaldığı, "yaşanılmış" bir yer olma özelliğiyle şiirlerde işlenemediği belirtilebilir. Bu durum, Bosna için şiir kaleme alanların buraya uzaktan bakan, bu coğrafyayla gönül bağı olan ama bu coğrafyayı henüz görmemiş insanlar olmasından kaynaklanmalıdır. Bosna için yazılan şiirler içinde, gerek içerik gerek şiirsel güç bakımından ayrı bir yeri olduğunu söyleyebileceğimiz Erdem Bayazıt'ın "Bosna'ya Yazıt" şiiriyle başlamak yerinde olacaktır:

*Biz aciz kaldık Bosna! Sen ayaktasın  
Biz yani bütün insanlık  
Küflenmiş uygarlıkların asalak böcekleri  
Sadece mahkûmlarız önünde*

*Hey Bosna!  
Oğulların  
Kalbimizin granit duvarlarına  
Hangi yazgıyı kazıyorlar*

*Hey Bosna!  
Boynumuza taktığın hüküm  
Geleceği olmayan bir ölüm mü?  
Yoksa dirilişe bir önsöz mü?*

*Ben Bosnalı anne:  
Bu sözleri simsiyah bir geceye*

*Katranla yazarak  
Köpeklerin çene kemiklerine  
Mıstırovın'ın ön dişlerine  
Papazgali'nin azı dişlerine  
Bütün kiliselerin günah hücrelerine  
Emanet ediyorum.*

*Ben Bosnalı çocuk: - Müslümanlar!  
Size şarkımı emanet ediyorum.  
Bir de uçsuz denizlere akan nehrin  
Sularına salıverdiğim ellerimi  
Bileklerinden kesilmiş.<sup>18</sup>*

Erdem Bayazıt bu şiiri 1994'te yazar. Şiir, savaşa şahitlik etmek isteyen, savaş karşısında susmayan, isyan eden bir şairin mısraları olarak dile getirilir. Bayazıt, şiirine, kendisini de dâhil ettiği bütün 'insanlığın' yaşananlar karşısında aciz kaldığını belirterek başlar. Devamındaki mısralar, bu acziyete duyulan mahçubiyetin, vicdan azabının ve sorgulamanın ifadesi olarak gelişir. Bosna'da yaşananlar karşısında aciz kalan insanlığı, "küflenmiş uygarlıkların asalak böcekleri" gibi gören şair, savaşın sorumlusu olarak "küflenmiş uygarlık" ifadesiyle andığı ve bütün insanlığın mahkûm hâlinde peşinden gittiği Batı medeniyetini görür. Onun diğer şiirlerinde de göreceğimiz bir izlekle, mevcut Batı medeniyetini insanî olmamakla itham eder. Kendi gibi aslında Batı medeniyetine ait olmamakla beraber bu medeniyet dairesinde yuvarlanan insanları ise bu medeniyetin asalak acizleri olarak değerlendirir. Bu değerlendirmeleriyle, Bosna'yı 'küflenmiş medeniyetin' yalnızlığa mahkûm ettiği ve bu medeniyetin dışında kalan bir yer olarak görür. Şiirin ikinci bölümünde ise;

*Hey Bosna!  
Oğulların  
Kalbimizin granit duvarlarına  
Hangi yazgıyı kazıyorlar*

mısralarıyla, insanlığın kalbini "granit duvar" olarak değerlendirir. Bosna, kalbi granit gibi sertleşmiş ve insanlığını kaybetmiş insanlığa bir yazgıyı yazmaya çalışmaktadır; ama bu yazgının yazılması oldukça güçtür. Çünkü kalpler granitlemiştir. Şair, devam eden bölümde;

*Hey Bosna!  
Boynumuza taktığın hüküm  
Geleceği olmayan bir ölüm mü?  
Yoksa dirilişe bir önsöz mü?*

diyerek yine Bosna'ya seslenir ve insanlığın bu duyarsızlıkla mahkûm edildiğini belirtir. Ama burada dikkati çeken nokta, yazarın bu durumun, bir ölüm mü yoksa bir diriliş muştusu mu olduğu yönündeki sorusudur. Bayazıt her ne kadar insanlığın sükûtu karşısında, bu hâlin insanlığın ölümü olduğunu düşünse de bu ölümün ebedî bir ölüm mü yoksa dirilişe bir vesile mi olduğunu sorgular. Şair, yaşananların tedhişinin insanlığı kendine getireceğini, böylece insanlığın sükûttan kurtulabileceği ümidini de sezdirir.

Bayazıt, şiirin devamında önce bir Bosnalı anneyi, ardından bir çocuğu konuşTURUR. Zaten Bosna üzerine yazılan diğer şiirlerde de çocuk gözünden savaşın aktarımına özellikle vurgu yapıldığı dikkati çeker. Hem bu şiirde hem diğer şiirlerde bu tercihi, çocuk dramının insanlığın en büyük dramı olduğu yönündeki inanca bağlamak mümkündür. Bosnalı anne;

*Ben Bosnalı anne:  
Bu sözleri simsiyah bir geceye  
Katranla yazarak  
Köpeklerin çene kemiklerine  
Mıstrovın'ın ön dişlerine  
Papazgali'nin azı dişlerine  
Bütün kiliselerin günah hücrelerine  
Emanet ediyorum.*

şeklindeki sözleriyle bir yandan âdeta son sözlerini dile getirir, bir yandan da çılgınlığını duyabilecek insanları tarif eder. Şairin dile getirdiği, "simsiyah geceye katranla yazmak" vurgusu dikkati çekicidir. Mısralarda kurulan imgesel dünya, yaşanan hâlin trajik boyutunun ağırlığını güçlü şekilde canlandırır. Zaten siyah olan geceyi "simsiyah" diye nitelemek ve bu "simsiyah" geceye "katranla" çılgınlığını yazmak, içinde bulunulan çaresiz durumun ve yaşanan trajedinin büyüklüğünü ortaya koyar. Annenin trajedisini, muhatapları daha da artırmaktadır. Anne, sözlerini "köpeklerin çene kemiklerine" emanet etmektedir. Bu amansız kalan insanın, kendini parçalayacak varlığa mahkûm olması, kendini bırakmasıdır. Şair ayrıca dönemin Birleşmiş Milletler Genel Sekreteri'nin bir papaz olduğunu da hatırlatarak onun da ya-

şanan trajedi karşısında kayıtsız kalışını eleştirir ve onu da “simsiyah gecenin” bir unsuru olarak görür. Şiirin bu bölümünün son mısralarında ise anne, Hristiyan dünyanın vicdanına seslenir. Kiliselerde günah çıkartılan “günah hücrelerine” de çığlığını emanet eden anne, kayıtsız kalan Hristiyan dünyanın bu hücrelerde günahını çıkarırken kendisine yaşatılan dramla da yüzleşmesini ister.

Şiirin son bölümünde ise Bosna dramının en büyük mağdurları olan çocuklar konuşur:

*Ben Bosnalı çocuk: - Müslümanlar!  
Size şarkımı emanet ediyorum.  
Bir de uçsuz denizlere akan nehrin  
Sularına salıverdiğim ellerimi  
Bileklerinden kesilmiş.*

Anne, Hristiyan dünyanın vicdanına seslenirken çocuk, Müslümanlara seslenir. Bileklerinin kesildiğini ve akan kanının nehre karıştığını anladığımız mısralarda çocuk, şarkısını Müslümanlara emanet eder. Çocuğun ‘şarkısı’ geleceğe ilişkin ümitlerdir. Çocuk, ümittir. Ama savaş o ümidi erken yaşta soldurmuştur. Âdeta bir vasiyet olarak kendi yaşanmamışlığını, Müslümanların yaşamasını ister. Bir bütün olarak bakıldığında şiirde Bayazıt’ın bir yandan yaşanan dram karşısında bütün insanlık adına vicdanıyla yüzleştiğini, diğer yandan bu yıkımın bir var oluşun da tohumlarını taşıdığı/taşıyabileceğini söylediği görülür.

Bosna Savaşı için yazılan diğer şiirler, genel çerçeve itibariyle Erdem Bayazıt’ın ortaya koyduğu bu zeminde kaleme alınır. Bu şairlerden bazıları edebiyat dünyasında kalıcı izler bırakmasalar da bir dram karşısında kalemlerini, yaşananlara ‘şahit’ tutmakla önemli olduklarını düşünenler mümkündür.

Ahmet Emin Atasoy, “Diriliş Sancısı” şiirinin “Kıyım” başlıklı bölümünde Bosna Savaşı’nda pazar yerine yapılan saldırıyı konu alır:

*Bosna içinde bir büyük Pazar  
Ve yoksulluğun en büyüğü burada  
Tehlikenin, korkunun, belirsizliğin büyüğü  
Soğukta üşüyen üryan tezgâhlarda  
Bir silüet oturuyor, insanların ürktüğü,  
Nişancı canavarların silüeti bu.  
(...)*



*İnsanlığın utanç anıtı olacak bilin  
Saraybosna ortasında kazılan mezar!<sup>19</sup>*

Şair, pazaryerinde “yoksulluğun en büyüğü” diyerek insanlıktan mahrum olmanın en büyük yoksulluk olduğunu söyler. Nitekim mezar yerine atılan bombaların yol açtığı ölümler, “insanlığın utanç anıtı” olarak kalacaktır.

Bosna Savaşı için şiir sanatı bakımından da belli bir değerde kabul edilebilecek metinleri kaleme alanlardan biri Hüseyin Yurttaş’tır. “Saraybosna İçin Ağıt” başlıklı şiiri, söyleyiş, anlam ve içtenlik bakımından oldukça önemlidir:

*Duyardım adını, milatlar değişse umursamazdım  
Geçmişti her şey, külrengi bir kubbenin hüzünlü saçağında  
Hıçkırın damlalar artık anımsatmamalıydı geçmişi,  
Gözyaşlarını*

*Saraybosna, sen orda uzak bir şehirdin  
Ben burada Türkiye’nin tozu dumanı içinde  
sesini bileyip duran bir şair<sup>20</sup>*

Şair, şiirinin başında, Bosna’yı sadece ‘uzaktan uzağa’ duymak zorunda kalmasından duyduğu üzüntüsünü dile getirir. Bosna’dan ayrı düşmenin hüznü de diyebileceğimiz bu duygu, devamında duyulacak vicdan azabının da sebebidir. Şair, öncelikle yakın olması gerektiğini anladığı bir yerden uzak düşmesine / düşürülmesine hayıflanır. Bu ilk bölümünün sonunda kendini “sesini bileyen şair” olarak nitelmesi ise Bosna’nın yaşadıkları karşısında taşıdığı isyan duygusunun gücünü ortaya koyar. Devam eden mısralarda, Bosna’nın kaybını kronolojik olarak ele alır ve Osmanlı dönemindeki kayıptan bugünkü savaşa geçer:

*(...)  
Bir sabah uyandın kan bulaştı ellerine  
Saraybosna, ey yitik ve yavru şehir  
Halkın nerde, halkın nerde  
Gökte ölüm çığlıkları, saralı bir sarkma elde ayakta  
Elleri onların acımasız Saraybosna, tetik çekiyorlar  
Gözleri onların acımasız Saraybosna, kötü bakıyorlar  
Ayakları onların acımasız Saraybosna, çiğniyorlar  
Ölüleri bile, ölüleri bile, ölüleri bile*

*Yaşın tutmuyor  
Çok çocuk ölüyorsun Saraybosna*

Şiirde “*yitik ve yavru şehir*” olarak anlatılan Saraybosna’nın, “*bir sabah uyandın, kan bulaştı ellerine*” denilerek suçsuz yere, herhangi bir sebep olmaksızın kanla kirletildiği söylenir. “Bir sabah” vurgusu, Saraybosna’nın yürütülen kavganın aslında içinde olmaması gereken bir çocuk masumiyetine sahip olduğunu da akla getirir. Kanın bulaşması, bu şehrin kaybı olur. Şehrin kaybolması, halkın kaybolmasıdır. Nitekim şair Saraybosna’ya “*halkın nerde*” diyerek halkın olmaması ile kan arasında bağlantı kurar. Ardından da “*onlar*” diyerek Bosna’yı kana bulayan insanların acımasızlığı dile getirilir. Onlar öylesine acımasızdırlar ki “*ölüleri bile çiğnemektedirler.*” Şair, bunu üç defa tekrarlayarak yaşanan dramın büyüklüğünü tasvir etmeye çalışır. Bosna’yı kana bulayanlar öylesine acımasızdırlar ki ölümlere bile tahammülleri yoktur. “*Yaşın tutmuyor / Çok çocuk ölüyorsun Saraybosna*” mısraları ise anlamsal derinlik ve şiirsel söyleyiş bakımından şiire ayrı bir zenginlik katar. Saraybosna’yı bir çocuğa benzeten şair, “*çok çocuk ölüyorsun*” diyerek Bosna’nın hak etmediği bir ‘ölümü’ yaşadığını söyler. Çocukla şehir arasında bağlantı kurulması şiirin başında da karşımıza çıkan masumiyet ve temizlik vurgusuyla ilgilidir. Şehrin bu masumluk ve temizliğe rağmen öldürülmesini, hayatının başlangıcında bir çocuğun öldürülmesi olarak değerlendirilir.

Şair, şiirinin son bölümünde ise Saraybosna’nın dramı karşısında bir şeyler yapamamanın acısını ve vicdan azabını dile getirir:

*Saraybosna  
ellerim değil, bu şiir bile ulaşamaz sana  
bağışla beni  
ve karanlıkta çaresiz birer çığlık gibi  
boşluğa saldım dizeleri*

Saraybosna’nın yardımına koşmadan öte, onun dramını dile getiren bir şiirin bile oraya ulaşmayacağını belirten şair, şehirden özür diler. Bu özür, sadece “*karanlıkta çaresiz bir çığlık*” atabiliyor olmanın özrüdür.

Aynı şairin “*Bosnalı Çocuklar Ağıdı*” başlıklı şiirinde ise bir yandan çocukların masumiyeti yansıtılırken, bir yandan da bu masumiyet karşısında insanlığın gaddarca davranışı söz konusu edilir. Kendi dünyalarında masum olan bu çocuklar, yaşamak zorunda bırakıldıkları hayat karşısında, şairin mısraları içerisinde, insanlığa hesap soracaklardır:

(...)

korkan bu çocuklar  
 yüzyılın kapısından çıkıp  
 o müthiş soruyu soracaklar  
 parmakları sizi gösterecek  
 içinizi delecek bakışları:  
 'insanlar, ey, neredesiniz?  
 neredesiniz?'<sup>21</sup>

Şair, insanlığın yaşananlar karşısında kayıtsız kalmasının hesabını bir gün mutlaka vereceğini, kaderlerine terk edilen çocukların insanlığın karşısına dikilip "Neredesiniz?" diye mutlaka soracağını belirtir. Bu sorgulayıta dikkati çeken bir nokta, çocukların bakışlarının "*insanların için delecek*" olmasıdır. Vurgu, insanlığın bu sükûtunun karşısında vicdan azabından kurtulamayacağını öne çıkartır.

Mücahit Koca ise *Bosna Kitabı*'na aldığı şiirleriyle bu drama şahitlik eder ve yine diğer şairlerde olduğu gibi insanlığın kayıtsızlığını sorgular. Özellikle şairin gerçekçi çizgilerle çizdiği savaştaki Bosna portresi önemlidir:

Sokaklar yangın yeri  
 Evler mezar görünür

Kalmadı sağlam cami  
 Delindi kubbeleri  
 Yıkıldı minareleri

Evler ateş güller ateş  
 Ağaçlar göğe yükselmiş ateş  
 Çimenler kıvılcım uçurmakta

İskelet kent Saraybosna  
 Ölüm kol geziyor sokaklarında<sup>22</sup>

Savaş içindeki Saraybosna için çizilen tabloda iki husus öne çıkartılır. Şehir, baştan başa bir yangın yeri olarak tasvir edilir. Öyle ki "*ağaçlar (bile) göğe yükselmiş ateş*" hâlini almıştır. Şair, bu şartlar içinde şehre ait ikinci noktaya vurgu yapar: İskelet. Bütün bu yangınlar şehri bir "iskelet kent" hâline getirmiştir. Şiirinin sonunda; "*Endülüs'te olan Bosna'da oldu*" diyerek Bosna'da yaşanan dramı, aslında Batı medeniyetinin eskiden beri Doğu medeniyeti-

ne karşı yaptığı yıkımların devamı olarak görür. Arif Ay da “Bosna Ah Bosna” şiirinde Bosna’da yaşananları benzer bir tarihsellik bağlamında şiirine taşır:

*Bosna  
ey zamanımızın Endülüsü  
zamanı çarmıha gerdi onlar  
bir tufan gemisi ki belki ufukta bekler.<sup>23</sup>*

Batı’yı geçmişte Endülüs’te olduğu gibi bugün Bosna’da zamanı çarmıha gerenler olarak değerlendiren şair, bu yaptıklarıyla Batı dünyasının bir ‘tufan’ı hak ettiğini söyler. Nuh tufanına gönderme yapılan şiirde, Bosna’da kıyım yapanların, Allah’ın koyduğu var oluş gerekçesine aykırı hareket ettikleri belirtilir. Şiirin devamında Bosna’nın âhının bir tufan hâlinde insanlığa çökeceği vurgulanarak yukarıdaki anlam desteklenir:

*âhın ne kadar ağır ki  
çığlığa dönüşen göğünden  
Kara bir yağmur gibi  
yağıyor üstüne dünyanın*

“Kara bir yağmur” imajıyla tufan arasında bağlantı kurulur ve insanlığın böylesi bir felakete yüzyüze geleceği söylenir.

Bosna Savaşı’ndan hareketle şiir kaleme alanlardan M. Emin Alper, “Ninni Yalnızlığına” şiirinde konuya biraz daha farklı bir açıdan yaklaşır ve yaşananları tasvir etmekten önce savaşı sorgular:

*Dağ başlarında bıraktım nefesimi  
Gözlerim nemli çocuk ölüleri  
Ve – kente girdim bir gece vakti.  
Toprak gizleniyordu topraklığından  
Su su olmaklığından gizleniyordu  
Ve – kırılan bir yürekte zaman...<sup>24</sup>*

Savaş, âdeta varlığın fitratını bozmuş, varlığı tersine çevirmiştir. Toprak, su gibi varlığın temel unsurları bile asliyetten uzaklaşmış ‘bir başka şey’ olmuştur. Şair, savaş eleştirisi üzerinden Bosna’da insanların çektiği dramın büyüklüğüne vurgu yapar.

1980 sonrası Türk şiirinin önemli isimlerinden Hüseyin Atlan-soy’un “Kefaret” başlıklı şiiri, konuya yaklaşım ve şiirsellik bakı-

mundan önemlidir. Şair, yaşanan dramlar karşısında kendini bir si-  
per olarak ortaya koymak ister:

*Rahmi çalınmış tüm kadınların  
Yaşayan tek evladı ben olmalıyım  
Çiçekbozuğuna uğramış kızların  
Sığındığı son karaparçası da<sup>25</sup>*

Bu şiirde Bosnalı kadınlara yapılan zulüm öne çıkartılır. “*Rahmi çalınmış kadınlar*” imajının, savaşta kadınlara yönelik sergilenen davranışları ifade eden orijinal bir ifade olduğu söylenebilir. Savaşta binlerce kadın tecavüze uğramış veya öldürülmüştür. Birçok kadın düşman askerlerinden hamile kalmıştır. Atlansoy, buna gönderme yaparak “rahimleri çalınan kadınların” sahih evladı olarak kendini ortaya koyar.

Ali Budak, “Akşamdan Sabaha Örsünde Zamanın” başlıklı şiirinde savaşta yaşananları çağrışım dünyası geniş anlamsal bir düzlemde ele alır. Özellikle zıtlıklarla kurduğu şiirinde bu zıtlıkların yaptığı anlam göndermelerini savaşla birleştirir:

*Ve rüzgârlı gecenin ortasına  
Sımsıcak düştü buzdan heykeli acının  
Şehrin iniltili yorgun bedeninde  
Damar damar kasıldı sokaklar,  
Ürkmüş bir sessizliğe yayıldı renkleri  
Bütün çiçeklerin.  
Yerden göğe bir göğüs  
Upuzun uyudum.  
İçimde uğultusu akıl almaz kalabalıkların<sup>26</sup>*

Şair, acı ile buzdan heykel arasında bağlantı kurar; ancak buzdan heykelin “sımsıcak düşüşü” ile kurduğu zıtlıkla savaşın dehşetini dile getirir. Savaş ile insanlık arasında gördüğü tezadı, “buzdan heykel” ile “sımsıcak” arasındaki farkla kurar. Şair, Bosna’da yaşananların “buz-sıcak” arasındaki zıtlık kadar insanlıkla tezat teşkil ettiğini ifade eder. Bu zıtlık içerisinde, çektiği ıstırabı “upuzun uyumak”, aslında uyumamak imajıyla dile getirir.

Cengiz Bektaş, şairlere seslenir ve şairce bir karşı duruşla savaş anlatma çağrısında bulunur:

*Yapraklar düşüyordu  
Saraybosna’yı anlatıyordu ana*

*Erkeği bir yanda kalmıştı yavrusu bir yanda  
Bitimleri aşmıştı  
Seni sordum  
Sokakta vurdular dedi  
Yaprak yapraklı güneş güneş  
Kalk hadi  
Toparlan  
Bekletmeyelim insanları  
Herkes görsün  
Ozanların ölmediğini<sup>27</sup>*

Hilmi Haşal "Saraybosna Savunması" şiirinde Bosna'da yaşanan drama dikkati çektikten sonra insanlığı kendisiyle yüzleşmeye çağırır. Şiir boyunca tekrar edilen;

*katledenler  
sorun kendinize<sup>28</sup>*

mısraları, insana insanlığını hatırlatma çabasıdır. Bosna'da katliam yapanları, insan olduklarını hatırlamaya çağırır:

*zifiri vicdanınız arınır mı  
insansızlık girdabında  
vahşetin kan çekiminden*

Şiirde "zifiri vicdan" dikkat çekici bir tanımlamadır. Şair, Bosna'da katliam yapan insanlara "zifiri vicdanlı" diyerek Türkçedeki "vicdanı kararmak" deyimini hatırlatan bir anlam dünyasıyla, insan olma duyarlılığını kaybetmiş olmayı hatırlatır. Nitekim hemen alt mısradaki "insansızlık girdabı" tanımlaması, bu anlam dünyasını genişletmektedir. Şair, katliam yapanları, insanlıktan mahrum olmanın girdabında mahkûmlar olarak değerlendirir. Esas itibarıyla onlar acınacak hâldedirler. İnsanlıktan çıkmış, insansızlık girdabında sıkışmışlardır. Katliam yapanların bu mahkûmiyeti ve âdeta "insansızlık girdabına" asılı kalmaları, "kan çekmesi" deyimine de desteklenir. Katilin katlettiği kişinin hatırasının etrafında dolaşması anlamına da gelen bu deyim, Bosna'daki katillerin, yaptıkları katliamlardan isteseler de kurtulamayacaklarına, akıttıkları kanın kendilerini çekip o katliama mahkûm edeceğine vurgu yapar.

Hilmi Haşal, "Saraybosna İçin Ağıt" başlıklı şiirinde, yine Bosna'nın dramı karşısında kayıtsız kalan insanlığı eleştirir:

*Yaz güneşleri ölümden yana mı  
Nerede o bal dilleri uygarlığın  
Satılmış borsa gongları da  
Ayak oyunlarıyla semiren<sup>29</sup>*

Şair, 'uygarlığın' söylem düzeyinde kaldığını, sadece çıkarını düşündüğünü belirtir. Uygurluk, "satılmış borsa gongları"yla özdeşleştirilir ve Bosna dramına ilgi göstermemenin para kazandıran bir mesele olmamasından kaynaklandığı söylenir.

Nihat Kayabaşı, "Bosnalı Çocuğun Sorduğu" başlıklı şiirinde Bosnalı bir çocuğun ağzından şiirini kaleme alır. Üç bölümden oluşan kısa şiirinde;

*Askerler babamı  
Nereye götürdü anne?  
Ablamı neden kapattılar odaya?  
Neden yırttılar giysilerini?  
...  
Çok korkuyorum anne  
Askerlerin bilmediği  
Bir ülkeye götür beni<sup>30</sup>*

mısralarıyla Bosna'yı işgal eden askerlerin, bir çocuğun babasını götürmelerini, annesine ve kardeşine kötülük yapmalarını, çocukça bir masumiyet içerisinde sorar. Şair soruyu soran çocuğun masumiyetini belirginleştirirken vahşetin büyüklüğüne dikkati çekmiş olmaktadır. Çocuk çocukça denebilecek sorularla, yaşanan vahşeti dile getirir. Son bölümde ise, "askerlerin bilmediği ülke" isteği, çocukça bir istek gibi dursa da aslında böylece yaşanan dramdan bir çocuğun ne kadar etkilendiği, bu dramı ne kadar derinden hissettiği ve bu dramın sebepleri olarak gördüğü işgalcilerden kurtulmak isteği ortaya konulur.

Ali Göçer, "Vurdular Balkan Kızını" başlıklı şiirinde, savaşı yine çocuklar cephesinden işler:

*ölümü gördüm  
tarladan geçerken mayına çarpan çocuğun  
kemik sesinde  
...  
Çocuklarımız tahta atlarına binip öldüler  
işte toprağa koyuyorum canımı<sup>31</sup>*

Şair, diğer şiirlerde de karşımıza çıkan 'çocuk-ölüm-şiddet' üçlüsünde canlandırılmaya çalışılan trajik görünümle duygularını ortaya koyar. Tabloya dikkat edildiğinde zıtlıklar üzerinden okuyucuda bir etkilenme meydana getirmeye çalışıldığı fark edilmektedir. Ali Göçer, şiirinin başka bir yerinde ise yine zıtlıklar etrafında çarpıcı söylemi dile getirir:

*Akan bir mimarı da vururlarmış  
tutuyordu tarih denen sükkûtu  
suyu gördüm, cesetlerin zarif tabutunu*

Mostar Köprüsü'nün yıkılışının anlatıldığı mısralarda bir yandan insanlığa mal olduğunu düşündüğü bir eserin vurulmasının eleştirisini ortaya koyarken bir yandan gerek bu yıkım esnasında gerek savaşın başka anlarında öldürülen insanların suya gark oluşunu söz konusu eder. Suyun çağrıştırdığı olumlu duyguları "zarif" kelimesiyle destekleyen şair, tabutla kurduğu bağla bu olumlu çağrışımı bir anda olumsuzla çevirir ve böylece etkili bir söylem ortaya koyar.

Savaşın çocuk cephesinden anlatımını günümüz çocuk edebiyatının önemli isimlerinden Hasan Nail Canat ve Bestami Yazgan'ın şiirlerinde de görürüz. Hasan Nail Canat, "Erik Ağacı Destanı" şiirinde, bir masal atmosferi içerisinde savaş işler:

*Bir canavar sürüsü yaklaştı erik bahçelerine  
Kara çizmelerinde karanlığı taşıyarak  
Tekmeleyerek utanan yeryüzünü  
Kalpleri mühürlü sevgiye ve gökyüzüne...*

*Bunlar Sırp askerleriydi,  
Tükürülmüş yüzler ki kirli ve utanmasız.<sup>32</sup>*

Hasan Nail Canat, "canavar sürüsü" ifadesi ve anlatım biçimiyle şiirde masal atmosferi inşa eder. İkinci mısra, işgal güçleri için sıklıkla kurulan bir bağlamı dile getirir: "Kara insanlar-karanlık getiren insanlar..." Canat da işgal askerlerini "utanan" yeryüzünü tekmeleyen karanlık taşıyıcıları olarak değerlendirir. Şiirde önemli bir anlamsal ayırım ise utanan yeryüzünün tekmelenmesidir. Şair, âdeta utanmanın tek başına yetmeyeceğini, sadece öyle kalındığı durumda tekmelemenin hak edileceğini de böylece söyler. Canat, şiirinin devamında "karanlık taşıyıcılarının" yaptıkları vahşeti şöyle tasvir eder:



*Kurşun yağmuruna tuttular çocuk yüklü dalları  
Soğuk namlular, ölüm çıgıklarıyla ısındı...  
Göz bebekleri korkudan düşecek gibi çocukların*

*Endişe, baykuş gölgeleri gibi gezindi temiz yüzlerinde...  
Gökler ve melekler şaşırđı, tarih kalemini kırdı...*

Erik bahçelerinin çocukları taşıdıkları görülür. Şairin özellikle "çocuk yüklü dallar", "soğuk namlunun ölüm çıgıklarıyla ısınması" gibi başarılı anlatımlarla şiddetin fotoğrafını çektiğı söylenebilir. Görsellelikle psikolojinin birlikte verildiğı mısralarda bir yandan gördükleri karşısında "göz bebekleri korkudan düşecek" gibi olan çocuklar anlatılırken bir yandan onların psikolojileri söz konusu edilir. Böylece şair sadece tedhişi aktarmaz; çocukta nasıl bir travmaya sebep olduğuna da göndermede bulunur. Göklerin ve meleklerin şaşırđının vurgulanması ise yaşanan dramın büyüklüğünü pekiştirir. Tarihin kalemini kırması, insanlık tarihinde böylesi bir vahşetin yaşanmamış olmadığının değerlendirilmesiyle ilgili olmalıdır.

Bestami Yazgan, "Ahı Tutar Çiçeklerin" şiirinde;

*Çektiğimiz acıları  
Ne bildiniz, ne duydunuz.  
Bizim için bir damlacık  
Ağlasanız yeterdi.  
Yaramızı bir duayla  
Bağlasanız yeterdi.  
Her gece  
Binlerce  
Işık yaktım ümit dağlarına,  
Boynu bükük canevime döndüler,  
Ve çaresiz birer birer söndüler.  
Yeter artık. Beklemekten yoruldum.<sup>33</sup>*

mısralarıyla özellikle duyarsız kalan Müslümanlara sitem eder. Şiirin son kısmında psikolojinin başarıyla verildiğı görülür. "Ümit dağlarına binlerce ışığın yakılması, boynu bükük dönmeleri", şiirde konuşturulan Bosnalı insanın psikolojisini ortaya koyar.

### 3. GÜZELLİKLERİYLE BOSNA

Bosna, az da olsa, savaş atmosferinin dışında da söz konusu edilir. Arif Bozacı'nın "Saraybosna" başlıklı şiiri buna örnek gösterilebilir.

Yukarıda vurgulandığı üzere, Türk şairinin Bosna'ya ilgisi özel olarak daha ziyade doksanların başındaki savaştan sonra arttığından tabii ve tarihî dekoruyla da ayrı bir zenginliğe sahip olan Bosna'dan ziyade işgal altında bir trajediyi yaşayan Bosna söz konusu olur. Bu sebeple şiirlerde karamsar ve isyankâr bir üslûp hâkimdir. Örnek alınan bu şiirde ise şehrin gündelik hayat içerisindeki bir anı tasvir edilir:

*Minarelerinden  
Ezan sesleri gelir  
Bir çiçek açar  
Saksısında  
Bir evin  
Penceresinden*

*Başçarşı'da  
Dilleri çözülür  
Güvercinlerin  
İlkyazda  
Saraybosna'da.<sup>34</sup>*

Şair, şiirinin ilk dördlüğünde, bir yandan Bosna'nın minarelerinden yükselen ezan seslerini bu coğrafyanın tabii bir unsuru olarak sayarken bir yandan bir evin penceresinde açan saksı göndermesiyle mutlu, huzurlu bir şehir panoraması çizer. İkinci bölümde ise Saraybosna'nın simgelerinden Başçarşı'da öten güvercinler söz konusu edilir. Şair baharla birlikte Başçarşı'da güvercinlerin dillerinin çözüldüğünü söyleyerek âdeta ilk bölümde ezan ve çiçekle çizmeye başladığı huzurlu kent panoramasını tamamlamış olur.

## SONUÇ

Balkan coğrafyası, Osmanlı Devleti'nin ilk fethettiği yerlerden olmasının yanında kaybının ardından yaşanan siyasî ve toplumsal meselelerle ilgili olarak büyük bir öneme sahiptir. Osmanlı medeniyetinin fetih politikası ve medeniyet tasavvuru etrafında şekillenen bu coğrafyanın kaybı edebiyatta büyük akisler uyandırmış, Cumhuriyet yıllarında ise özellikle bu coğrafyada doğmuş, bu coğrafyayla organik bir bağı olan isimler tarafından hep işlenegelmiştir. 1990'ların başında komünist bloğun çökmesinin ardından yaşanan savaşlar Türk aydınının yeniden bu coğrafyaya dikkat kesilmesini sağlamışsa da bu dikkatin yoğunluğu ilkinde göre ol-

dukça azdır. Araya giren zaman, gönüllerdeki sıcaklığı da belli oranda soğutmuştur.

Komünist bloğun çökmesinin ardından yaşanan savaşlardan en dramatiği şüphesiz Bosna Hersek'te cereyan etmiştir. Bosna Savaşı, bütün dramatik çehresiyle Türk şiirine belli oranda yansımıştır.

Bosna'nın Türk şiirine yansımaları, daha ziyade savaş anında, yaşananlara bir isyan bazen de bir ağıt biçiminde gerçekleşir.

Şairlerin savaş bağlamında Bosna'ya bakışı hemen hemen aynıdır. Bunları şu noktalarda toplamak mümkündür:

1- Çalışma sürecinde yapılan taramalarda, gerek dergilerde gerek müstakil kitaplarda iki yüz civarında şairin toplam beş yüze yakın şiirinde Bosna dramına eğildiği görüldü.

2- Öncelikle, Bosna'nın yaşadığı dramı sadece seyrediyor olmaktan duyulan büyük bir vicdan azabı ve Bosna'dan dilenen özür öne çıkar. Şairler, savaş karşısında bir şey yapamıyor olmanın rahatsızlığıyla sadece özür dilemek zorunda kalıyor olmalarının mahçubiyetini ifade ederler.

3- Yaşanan dram karşısında sessiz kalan başta Avrupa olmak üzere insanlık sorgulanır ve insanlığın 'öldüğü' belirtilir.

4- Şairler, Bosna'yı Türk-İslâm medeniyetinin bir parçası olarak ele alırlar. Bu yaklaşımın zaman zaman Osmanlı romantizmine kaydığı da görülür.

5- Şiirlerdeki Bosna, itibarî bir mekândır. Bosna'ya ait belli birkaç yapının veya tabiat unsurunun dışında gerçek varlıklar üzerinden anlatım yapılmaz. Duyulan veya kitaplardan okunan bir Bosna'dır söz konusu olan. Bu, şiirselliği zayıflatan bir etkendir.

6- Şairler, özellikle annenin veya bir çocuğun ağzından şiir kaleme almayı önemserler. Bunu, savaşın en büyük etkisini bu kitle üzerinde göstermesine bağlamak mümkündür. Ayrıca çocuğun masumiyeti ile savaşın kötülüğü arasında rahatlıkla kurulabilen zıtlık da bunda etkili olmalıdır.

Bu şiirlere şiir sanatı bakımından bakıldığında, zaman zaman ağır duygusal içeriğin şiirsel estetiği arka planda bıraktığı görülür. Ancak çok az sayıda da olsa bazı metinlerde şiirsel düzeyin, imgesel yoğunluğun güçlü olduğu da sezilir.

Savaş-edebiyat ilişkisi bağlamında, Bosna Savaşı'nın Türk şiirine aksinin daha ziyade savaş sürecinde meydana getirilen edebiyat çerçevesinde değerlendirilebileceği söylenebilir. Bu incelemede söz

konusu edilen şiirlere bakıldığında büyük kısmının savaş yıllarında kaleme alındığı görülmektedir.

Savaşın ardından ise, Bosna'nın Türk şiirinin gündeminden çıktığı, ardından yaşanan dramalara fazlaca yer verilmediği söylenebilir.

## DİPNOTLAR

- 1 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Yunus Emre", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, 4. bs., İstanbul, 1995, s. 136.
- 2 Türk yönetiminden çıkışının üzerinden yaklaşık yüz yıl geçmesine rağmen hâlâ çok canlı sayılabilecek bir kültür hazinesinin bu coğrafyada varlığını devam ettirdiğini ayrıntılı olarak ele alan bir çalışma için bk. Şenol Alparslan, *Bosna'da Türk Kültürünün İzleri*, IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2008.
- 3 Hatice Oruç, "15. Yüzyılda Bosna Sancağı ve İdari Dağılımı", *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi (OTAM)*, S. 18, 2005, s. 249-271.
- 4 Hüseyin Yorulmaz, *Osmanlı'nın Batı Yakası*, 3F Yayınevi, İstanbul, 2007, s. 264.
- 5 Bosna'da Türk edebiyatının tarih içerisindeki gelişimiyle ilgili olarak bk. Mustafa İsen, "Balkanlar Türk Edebiyatı", "Bosna'da Türk Edebiyatı", *Ötelerden Bir Ses*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997, s. 512-537, 565-570; Halil Çeltik, "Rumeli Şairlerinin Klasik Türk Şiirine Katkıları", *Turkish Studies*, S. 8, Güz 2009, s. 804-824.
- 6 Mustafa Armağan, "Bosna Halkı 'Gavur Padişah'a Nasıl Direndi?", *Osmanlı Tarihinde Maskeleler ve Yüzler*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2005, s. 215-228.
- 7 Murat Belge, "Edebiyatın, Savaşa Karşı Bilincin Gelişmesinde Önemli Rolü Olmuştur", *Milîyet Sanat*, S. 10, 15 Ekim 1980.
- 8 Jean Larnac, "İhtilallerin ve Savaşların Edebiyat Üzerindeki Tesirleri", (çev. O. Suda), *Yeni Ufuklar*, S. 135, Ağustos 1963.
- 9 Bu yönde kaleme alınan eserlerle ilgili çalışma için bk. Haluk Harun Duman, *Balkanlara Veda*, Duyap Yayınları, İstanbul, 2005; Hacer Gülşen, "Millî Mücadele Döneminde Savaş Edebiyatımız", *İlmi Araştırmalar*, S. 25, Bahar 2008, s. 85-96.
- 10 Fuat Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1996, s. 57.
- 11 Murat Belge, "Edebiyatın, Savaşa Karşı Bilincin Gelişmesinde Önemli Rolü Olmuştur", *Milîyet Sanat*, S. 10, 15 Ekim 1980.
- 12 Agy.
- 13 Münire Coşkun, *Bosna'da Savaş Yitireğimde Kan Gülleri*, 3F Yayınevi, İstanbul, 2007, s. 23. Münire Coşkun'un bu kitabı Türkiye'den savaşı başından sonuna yerinde izleyen ve tuttuğu günlükle savaşı bütün gerçekliğiyle aktaran hatıra kitabı olmasıyla dikkati çekicidir. Ayrıca savaş edebiyatı kapsamında değerlendirilebilecek önemli mensur örneklerden biridir. Bu çerçevede Bosnalı Münir Gavrankapetanoviç'in Türkçeye *Direnen Saraybosna* adıyla çevrilen günlüğünü de saymak yerinde olacaktır. Münir Gavrankapetanoviç, *Direnen Saraybosna*, (çev. Atullah Sadak), Timaş Yayınları, İstanbul, 1998.
- 14 Hüseyin Bağcı, "Bosna-Hersek-Soğuk Savaş Sonrası Anlaşmazlıklara Giriş", *DTCF Dergisi*, S. 27, 1994, s. 258.
- 15 Aliya İzzetbegoviç, *Tarihe Tanıklığım*, Klasik Yayınları, İstanbul, 2003, s. 203.
- 16 Cemaladdin Latiç, "Şahoviçi", (çev. Suat Engüllü), *Tezkire*, S. 42, Şubat-Nisan 2006, s. 12.
- 17 (Aktaran) Mustafa Armağan, "Bosna'dan Uçan Bir Çift Güvercin", *Mostar*, S. 6, Ağustos 2005, s. 52.
- 18 Erdem Bayazıt, *Şiirler*, İz Yayıncılık, 2. bs., İstanbul, 2003, s. 39.
- 19 Ahmet Emin Atasoy, *XV. Yüzyıldan Bugüne Rumeli Motifli Türk Şiiri Antolojisi*, Asa Kitabevi, Bursa, 2001, s. 488.
- 20 Agy., s. 452.
- 21 Hüseyin Yurttaş, *Yirminci Yüzyıl Ağulları*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1996, s. 130-131.
- 22 Mücahit Koca, *Bosna Kitabı*, Sur Yayınları, İstanbul, 1999, s. 26-27.

- 23 Rıdvan Canım, *Bosna, Ah Bosna*, Yedi İklim Yayınları, İstanbul, 1993, s. 14.  
 24 *Age.*, s. 15.  
 25 Hüseyin Atlansoy, "Kefaret", *Yedi İklim*, S. 35, Şubat 1993.  
 26 Ali Budak, "Akşamdan Sabaha Örsünde Zamarın", *Türk Edebiyatı*, S. 229, Kasım 1992.  
 27 Canım, *age.*, s. 30.  
 28 Atasoy, *age.*, s. 502.  
 29 *Age.*, s. 503.  
 30 *Age.*, s. 507.  
 31 Canım, *age.*, s. 11-12.  
 32 *Age.*, s. 40.  
 33 Mehmet Ayıcı, *Bosna Şiirleri*, Ocak Yayınları, Ankara, ts., s. 135.  
 34 Atasoy, *age.*, s. 442.

## KAYNAKÇA

- Alparslan, Şenol, *Bosna'da Türk Kültürünün İzleri*, IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2008.  
 Armağan, Mustafa, "Bosna Halkı 'Gavur Padişah'a Nasıl Direndi?", *Osmanlı Tarihinde Maske-ler ve Yüzler*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2005.  
 ..... "Bosna'dan Uçan Bir Çift Güvercin", *Mostar*, S. 6, Ağustos 2005.  
 Atasoy, Ahmet Emin, *XV. Yüzyıldan Bugüne Rumeli Motifli Türk Şiiri Antolojisi*, Asa Kitabevi, Bursa, 2001.  
 Atlansoy, Hüseyin, "Kefaret", *Yedi İklim*, S. 35, Şubat 1993.  
 Ayıcı, Mehmet, *Bosna Şiirleri*, Ocak Yayınları, Ankara, ts.  
 Bağcı, Hüseyin, "Bosna-Hersek-Soğuk Savaş Sonrası Anlaşmazlıklara Giriş", *DTCF Dergisi*, S. 27, 1994.  
 Bayazıt, Erdem, *Şiirler*, İz Yayıncılık, 2. bs., İstanbul, 2003.  
 Belge, Murat, "Edebiyatın, Savaşa Karşı Bilincin Gelişmesinde Önemli Rolü Olmuştur", *Milliyet Sanat*, S. 10, 15 Ekim 1980.  
 Budak, Ali, "Akşamdan Sabaha Örsünde Zamanın", *Türk Edebiyatı*, S. 229, Kasım 1992.  
 Canım, Rıdvan, *Bosna, Ah Bosna!*, Yedi İklim Yayınları, İstanbul, 1993.  
 Coşkun, Münire, *Bosna'da Savaş Yüreğimde Kan Gülleri*, 3F Yayınevi, İstanbul, 2007.  
 Celtik, Halil, "Rumeli Şairlerinin Klasik Türk Şiirine Katkıları", *Turkish Studies*, S. 8, Güz 2009.  
 Duman, Haluk Harun-Güreşir, Salih Koralp, "Yeni Türk Edebiyatının Kaynakları", *Turkish Studies*, c. IV, Kış 2009.  
 Duman, Haluk Harun, *Balkanlara Veda*, Duyap Yayınları, İstanbul, 2005.  
 Gavrankapetanoviç, Münir, *Direnen Saraybosna*, (çev. Ataullah Sadak), Timaş Yayınları, İstanbul, 1998.  
 Gülşen, Hacer, "Millî Mücadele Döneminde Savaş Edebiyatımız", *İlmi Araştırmalar*, S. 25, Bahar 2008.  
 İsen, Mustafa, *Ötelerden Bir Ses*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997.  
 İzzetbegoviç, Aliya, *Tarihe Tanıklığım*, Klasik Yayınları, İstanbul, 2003.  
 Koca, Mücahit, *Bosna Kitabı*, Sur Yayınları, İstanbul, 1999.  
 Köprülü, Fuat, *Edebiyat Araştırmaları*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1996.  
 Larnac, Jean, "İhtilallerin ve Savaşların Edebiyat Üzerindeki Tesirleri", *Yeni Ufuklar*, S. 135, Ağustos 1963.  
 Latiç, Cemaleddin, "Şahoviçi", (çev. Suat Engüllü), *Tezkire*, S. 42, Şubat-Nisan 2006.  
 Oruç, Hatice, "15. Yüzyılda Bosna Sancağı ve İdari Dağılımı", *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi (OTAM)*, S. 18, 2005.  
 Tanpınar, Ahmet Hamdi, "Yunus Emre", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 4. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1995.  
 Yorulmaz, Hüseyin, *Osmanlı'nın Batı Yakası Bosna*, 3F Yayınevi, İstanbul, 2007.  
 Yurttaş, Hüseyin, *Yirminci Yüzyıl Ağıtları*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1996.

## BOŞNAK ŞİİRİNDE İSTANBUL\*

Sibel Bayram\*\*



**Özet:** Balkan kelimesi 'ağaçlarla kaplı dağ silsilesi' anlamına gelmektedir. Balkanlar konumundan dolayı tarih boyunca birçok istilaya uğramış, bu topraklarda uzun süreli yönetimler egemen olamamıştır. 15. yüzyılda Sırp krallığının yıkılmasından sonra Osmanlı İmparatorluğu bu topraklara hâkim olmuştur. Böylece Balkanlar ile İstanbul arasında tarihî, kültürel köprüler kurulmuştur. 1856 yılından, özellikle 1993 Harbi'nden sonra İstanbul'a göçler artmış, 1992-1995 yılları ise savaşın etkisiyle İstanbul'a yapılan göçün en yoğun yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu göçlerle birlikte zaman içerisinde Balkanlar ile İstanbul arasında akrabalık ilişkileri de kurulmuştur. Bu yüzden İstanbul, Boşnaklar için ayrı bir anlam taşımaktadır. Bu topraklarda İstanbul'a ait pek çok iz bulmak mümkündür. Boşnaklar, İstanbul için 'Tsarigrad' kelimesini kullanmışlardır. 'Tsar' kelimesi Sezar anlamına gelmektedir. 'Grad' kelimesi ise şehir anlamında kullanılır. İstanbul için padişahlar şehri denilmiştir. 'Stambol' kelimesi de İstanbul için kullanılan isimler arasındadır. Boşnak edebiyatında da özellikle şiirlerde İstanbul özel bir mekân olarak karşımıza çıkar. Sevdalinkalarda, halk arasındaki lirik ve epik şiirlerde İstanbul'un adı sık sık geçmektedir. İstanbul, bazen bir gurbet yeri, bazen de anavattandır.

**Anahtar Kelimeler:** Balkan, sevdalinka, lirik şiir, epik şiir, gurbet, ayrılık.

### ISTANBUL IN BOSNIAN POETRY

**Abstract:** The word Balkan means, 'timbered mountain ranges'. Because of its situation Balkans faced lots of invasions, and no authority could rule there for a long period. In the 15th century, after the Serbian Kingdom had collapsed, it was Ottoman Empire that ruled these lands. Thus, historical and cultural bridges were built. After 1856, especially after the Russo-Turkish War of 1877, migration to Istanbul increased, and the years between 1992 and 1995 the migration to Istanbul, because of the war, was at its highest. In the course of time, the increasing migration waves resulted in the formation of a relationship between Bal-

\* Bu makale, 9-11 Haziran 2010 tarihleri arasında Tuzla/Bosna-Hersek'te düzenlenen "Uluslararası Osmanlı'dan Günümüze Bosna-Hersek Sempozyumu"nda sunulan bildirinin genişletilmiş hâlidir.

\*\* Sarajevo Üniversitesi (Bosna-Hersek), Türkoloji Bölümü Öğretim Üyesi; Trakya Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Doktora Öğrencisi.

*kans and Istanbul. Therefore, Istanbul has a special meaning for Bosnians. It is possible to find lots of traces of Istanbul in those lands. Bosnian people used the word 'Tsarigrad' for Istanbul. 'Tsar' means 'Caesar' and 'grad' means 'york'. Istanbul was called the City of Emperors. And 'Stambol' is among the names which are used for Istanbul. In Bosnian literature, especially in poetry. Istanbul appears as a special place. In sevdalikas which are a genre of lyric and epic folk poetry the name Istanbul has been used a lot. Istanbul is sometimes abroad and sometimes homeland.*

**Keywords:** *Balkan, Sevdalinka, lyric poetry, epic poetry, seperation, migration.*

## GİRİŞ

Her dönem edebiyatta 'şehir' kavramı farklı şekillerde şiirlere yansımıştır. Her şair için 'şehir' başka anlam taşır. Cemal Şakar'ın Mehmet Narlı ile yaptığı bir söyleşide Mehmet Narlı, şair için şehri şöyle ifade eder:

"Dönemin estetik, kültürel, ideolojik ve kişisel arka planı, şairin ve şiirin mekânla ilişkilerini etkilemiştir. Açık bir gerçektir ki Yahya Kemal'in mekânı şehir, daha doğrusu İstanbul'dur. O medeniyeti oluşturan kolektif ruhun peşinde olduğu için İstanbul'u şiirinin merkezi hâline getirmiştir. Şehrin, kırsalın, hapishane-nin, yoksul ve ezilmiş kimselerin onurlu ve asi duruşu, Nâzım Hikmet'in ve onu izleyenlerin diyalektik materyalinden doğar. Bu temel üzerinde boy veren romantik devrimci tavır, lirizmi ve epiği sentezleyerek ortaya yeni bir şiir ortaya koyar. Tanpınar, değişen içindeki değişmeyi, sonlu olanın içindeki sonsuz olana aradığı için su ve mistik sesiyle rüyaya dalar; denizlerde yolculuğa çıkar. Orhan Veli yaşayan ve zevk alan; duygusal gerçekliği yeterli ve geçerli bulan küçük adamı, yazmak istediği için meyhanelerde, deniz kıyılarında, sinemalarda, şehrin en canlı yerlerinde gezer. Cahit Sıtkı'yı meyhanelere götüren de derin bir kuşatılmışlık ve kapatılmışlık duygusudur." (Narlı, 2010).

## BOSNA-HERSEK'TE TÜRK EDEBİYATI

15. yüzyıl, Balkanlar'ın Türk edebiyatının etkisinde kaldığı bir dönemdir. Balkanlar'a gelen âşıkklar sazını ve bağlı oldukları âşıklık geleneğini de taşıyarak buralara yaymışlardır. Âşıklık geleneği özellikle Müslümanlar arasında kabul görerek Balkanlar'da Balkan kültürüyle yeniden yapılanmıştır. Çeşitli tarikatlarla bağlı dervişler, şeyhler gelerek tekkeler kurmuşlardır. Şehirlerde medreseler kurulmuştur. Medreselerde, tekkelerde yetişenler; Balkan Divan edebiyatının ve Balkan Türk Tekke edebiyatının temellerini atmışlardır (Hafız, 1983: 133-155).

Anadolu'dan Balkanlar'a giden şairler Balkan edebiyatını etkilemiştir. Aynı zamanda Balkan topraklarında yetişen pek çok şair Türk edebiyatını zenginleştirmiştir. Divan edebiyatına bakıldığında

Balkan asıllı şairlerin sayısı küçümsenemeyecek kadar çoktur. Osmanlı'nın çekilmesinden sonra Balkan topraklarında başka milletlerin etkisi olmuştur. Bununla birlikte Osmanlı'nın izleri silinmemiştir. Özellikle İstanbul ile bağlar kopmamıştır. İstanbul kültürü, Balkanlar'ı etkilemiş ve özellikle Saraybosna'yı hâlen etkilemeye devam etmektedir. Günümüzde Sırpça ve Hırvatçada 7000, Boşnakçada 5000, Bulgarcada 5000, Arnavutçada ve Makedoncada ise çok daha fazla Türkçe kelime bulunduğu tahmin edilmektedir (Kaya, 1997: 17).

### BOŞNAK ŞİİRİNDE İSTANBUL

İstanbul, Balkanlar'da "Tsarigrad" olarak adlandırılmaktadır. Şehre, Kilise Slavcasında Царьгáдъ (Tsar'grad), Rusçada Царьгáд (Tsar'grad), Slovincede, Makedoncada, Boşnakçada ve Bulgarcada Цари.град (Tsarigrad), Rumencede Țarigrad, Ukrayna dilinde, Царгород (Tsargorod) şeklinde hitap edilir.

Bu hitabın menşei Eski Yunancaya dayanmaktadır. Eski Yunancada Konstantinopolis isminden önce İstanbul'a 'Sezar'ın Şehri' denmekteydi. Kilise Slavcasında (Eski Slavcada) Türkçe 'çar' anlamına gelen 'tsar' kelimesi Sezar için kullanılmaktadır. 'Grad', 'şehir' anlamına gelmektedir. Dolayısıyla 'Tsarigrad' köken itibarı ile 'Sezar'ın Şehri' anlamını taşımaktadır. Ancak zaman içinde 'tsar' kelimesi Slavcada tüm hükümdarlar 'imparator, padişah, sultan, kral' anlamlarına gelebilecek bir kelime olarak kullanılmaya başlanmış ve bugün kullandığımız mânâsına kavuşmuştur. Slav milletleri (Sırlar, Hırvatlar, Boşnaklar, Makedonlar, Bulgarlar, Slovenler) Osmanlı padişahlarına da 'tsar' (çar) olarak hitap etmişlerdir. Bu yüzden İstanbul'a verilen bu isim 'padişahların, sultanların şehri' anlamında kullanılmaktadır. Bu isim tarih içinde resmî literatürde de yerini almaktadır. Balkanlar'dan İstanbul'a giden yol üzerinde bu adı taşıyan tabelaları görmek mümkündür (Yüksel, 2009: 9).

Balkan şehirleri arasında Saraybosna için İstanbul'un özel bir anlamı bulunmaktadır. Saraybosna ve İstanbul birbirinden kopmaz iki şehir olmuştur. Kanuni Sultan Süleyman zamanında Gazi Hüseyin Bey sancak beyidir. Saraybosna'yı imar ederken İstanbul'u örnek almıştır. Bedestenler, camiler, çeşmeler İstanbul'u andırmaktadır. Hatta Boşnaklar arasında; "İstanbul bir gün olur da yok edilirse Türkler üzülmesinler; Saraybosna var." sözü ünlüdür. Bununla birlikte Boşnaklar için İstanbul demek aynı zamanda göç, ayrılık



demektir. İstanbul, Boşnakların memleketlerini geride bırakıp sığındıkları bir şehirdi. Aile bireylerinin birbirinden ayrılması, uzaklaşması anlamına gelmekteydi.

Mostarlı ünlü şair Aleksa Şantiç tarafından yazılmış "Burada Kalın!" adındaki şiir şunları söyler:

### BURADA KALIN!

*Burada Kalın!..  
Gurbet göğünün güneşi buradaki gibi ısıtmaz;  
Yakınlarınızın, kardeşlerinizin olmadığı yerde  
Acıdır ekmek lokması.  
Öz anasından daha iyisini  
bulabilen var mı?  
(...)*

(Çev. Sanela Crnovrşanın)

Şair, "gurbet göğü" derken İstanbul'u kastetmekte ve İstanbul gurbet yeri olduğu için ısıtmayacağını ifade etmektedir. Çünkü İstanbul gurbettir ve o yüzden de lokması acıdır. Bosna ise ne olursa olsun ana toprağıdır: "ah taj İstanbul"...

Günümüzde Boşnak şiirinin önemli şairlerinden olan Cemaluddin Latiç, "Bosnalı Kederli Bir Elin İstanbul'a Sultanlar Şehri İstanbul'a Yazdığı Destan" adlı şiirinde Bosna'nın içinde bulunduğu trajedi ile İstanbul'a olan özlemi ve yakarışı ifade eder:

*Ey, sultanlar şehri,  
Ey, dünyanın sinesini süsleyen gerdanlık,  
Ey, derinlerden çıkarılmış, deniz kenarında düş kuran mercan  
Ey, Muhammed dininin kalesi,*

*Mutluluğu tadamaz asla seni hiç görmemiş olan,  
Mutsuzluktan kurtulamaz seni yalnız bir defa görmüş olan  
Çok zor gelir kırık kalplerimize senden ayrılıklar.*

*Yanarız, sevgilisinden ayrı düşen âşık gibi, hasret ateşine!  
Uzaklardan gelir sana çocukların, dünyanın bir ucundan,  
Balkanlar'ın ormanlarından, Adriyatik kıyılarından,  
Şar Dağı'ndan,  
Doğu Türkistan bozkırlarından...*

*Ey İstanbul, İslambul,*

Sende yatır atamız Fatih Sultan Mehmet Han,  
Allah mükâfatı kulsın Firdevs cennetlerini, adalet dağıtan  
sağ elini yaşatsın Allah!  
Sende yatır Eyyub Ensari de, Ka'b da o gizemli çoban da,  
Denizcileri uğurlayan kız da, Ulubatlı Hasan da;  
Yer üstünde de yer altında da deniz üzerinde de deniz içinde de  
Süslerin var senin ve bu yüzden misk kokar her yerin...  
Mübarektir seni yıkayan, süsleyen Eller!

Geceleri, lal bir ocaktan uzayın karanlığında  
Sabahları bir yuvanın gök kubbenin altında!  
Çağlayanlar gibi çağıldar durur sende okunan ezanlar;  
Seni sevecen, gururlu, güçlü kılan o mest eden nağmeler,  
Ey şadıroan gibi titrek, aslan gibi kükreyen İstanbul, İslambul!  
Biz Müslümanların direğisin sen; kalkanımızsın bizi koruyan ve ısitan!  
Büyük bir yüreksin sen hayatımızı dünyanın dört bir yanına akıtan  
Mübarektir seni koruyan Eller!  
Mübarek ol ey İstanbul, İslambul; sen ki sınır karakolusun  
Mekke'yle Medine'nin!

Uçuşan, dervişler gibi inim inim martıları seyre diyorum;  
bitmez tükenmez

Aşkını içiyorlar...  
Martılarla beraber uçtum üzerinde, onlarla beraber bağrıma bastım  
Minarelerini,  
Yedi tepenin yedisinden el salladım sana,  
Sabah akşam yudumladım aşk şarabını...  
Aşkın şehrisin sen, ey İstanbul, İslambul!  
El pençe divan durur lalelerin  
Çiçekli sokaklarında mahallerinin!

Dinin hakkı için,  
Daha güzel, daha temiz değildir cennet güzelleri bile!  
Nilüferden farksız gözleri mest etti beni;  
Uykudan uyandırdı hıştırtısı kaftanlarının!  
Aşk sultanısın sen, ey İstanbul, İstambul!  
Mübarektir seni sulayan, seni kucaklayan Eller!

Bayırlarında ıslıl ıslıl parıldar erguvanlar, mimozalar gülümser!  
Başları tıraşlı kardeşler gibi, bir araya gelir denizinde mutlu dalgalar;  
Türkü söyler oynarlar, sahilden sahile koşuşurlar,  
Camiden camiye geçerek köprü altlarından,

Yük dolu neşeli teknelerin öniünden giderek uzaklara...  
 Önüne katsa da dalgalar, tekneler götürse de,  
 Kimsenin gücü yetmez beni senden ayırmaya yine de;  
 Hiç durmadan bir o yana bir bu yana koşuşan dalganın ben,  
 Ey İstanbul, İslambul, liman yüce Mevla'nın!  
 Arınım ben, her daim sana dönen,  
 İstanbul, İslambul, biz Osmanlı ümmetinin arı beyi!  
 Mübarektir avuçlarında sıcaklığını taşıyan eller!  
 Sana bunları yazan ele merhamet etsin Maşuk  
 Aşk ateşi içinde yanıp tutuşan bu Boşnak eline, ey İstanbul, İslambul,  
 Bu kederli ve yalnız ele,  
 Tarihin fırtınalı döneminde terk edilmiş ele,  
 Ezanların sustuğu diyarlardan,  
 Dünyaları ayıran sınırlardan, Bosna'dan, savaş ve isyanlar ocağından,  
 Son Osmanlı kalesinden,  
 Güneşin batmak üzere olduğu, ışığın ve sıcaklığın  
 Giderek azaldığı kitadan gelen bu ele...

(Cemaluddin Latiç, İstanbul, Connectum, 2006)

'Tsarigrad' kelimesi İstanbul için kullanılmıştır. Balkanlar'da önceleri 'Sezar'ın Şehri' olarak hitap edilmişse de daha sonra 'tsar' Osmanlı padişahları için de kullanılmaya başlanmıştır. Böylece İstanbul Boşnaklar için daima sultanlar şehri olarak kalmıştır. Şair, bu şiirinde İstanbul'un bu özelliğiyle şiirine başlamış ve "Ey sultanlar şehri" demiştir. İstanbul daima bir inci mücevherdir. Burada da İstanbul paha biçilmez bir gerdanlıktır. İstanbul üzerine Hz. Muhammed'in hadisine de gönderme yapılmıştır. Çünkü İstanbul aynı zamanda İslâmiyet'in de bir kalesidir. Dünyadaki mutluluğun sebebi İstanbul'dur. Onu görmeyenin aşlında hayatında bir şeyler eksik kalır. Yahya Kemal'in "Yaşamıştır derim en hoş ve uzun rüya / Sende çok yıl yaşayan, sende ölen, sende yatan" mısralarını hatırlatmaktadır. Yahya Kemal bu şehirde yaşayan kişinin, gerçek anlamda da yaşadığını ifade eder. Cemaluddin Ladiç de "mutluluğu tadamaz asla seni hiç görmemiş olan" ifadesini kullanır.

Dünyanın her tarafında olduğu gibi Balkanlar'da da âşıklar vardır. Şair, "İslambul" kelimesiyle aynı zamanda İstanbul'a dinî bir motif de kazandırmaktadır. Mübarektir; çünkü bu şehirde birçok önemli insan yatmaktadır. Fatih, Eyyub Ensarî, Ulubatlı Hasan ve daha birçok kişi... Bu yüzden Allah bu şehri kutsamıştır. Her tarafı süslü ve misk kokuludur. "Geceleri lal bir ocaksın". İstanbul, uzayın karanlıklarında tüm dünyayı aydınlatır. Bir yuvadır,

hem gururlu hem de sevecen bir yuva... İstanbul'da ezanlar birer nağmedir. Bütün Müslümanların dayanağıdır, kalkanıdır. "Uçuşan, dervişler gibi inim inim martıları seyrediyorum". Martılar İstanbul'un semasında uçarken aynı zamanda bu şehre olan aşkını bir kez daha hissetmektedir.

Şiirin birçok mısraında "mübarek" kelimesi kullanılarak ona biçilen kutsallık sık sık anımsatılır. Örneğin, "mübarek ol ey İstanbul" mısraında olduğu gibi. Şiirin başından sonuna kadar "ey" nidası kullanılarak da şiirde ritim ve canlılık sağlanmaya çalışılır.

Şair İstanbul'u İstanbul yapan birçok özelliğini kullanarak bütün bu canlı cansız varlıkların İstanbul'a âşık olduğunu ifade eder. İstanbul'un yedi tepelerini bir kez daha hatırlarız. Aşk şehridir, lale şehridir. Cennet kadar güzeldir. İstanbul güzel bir sevgilidir. Gözleri nilüfere benzeyen bir sevgili... İnsanı mest eden bir sevgili... Dalgaları tıraş köpüğü gibidir. Dalgalar dahi İstanbul'un kıyılarına bir an önce varmak için âdeta birbirleriyle yarışır. Şairin kendisi de İstanbul'un her yerine gitmeye çalışan bir dalgadır, İstanbul'a ait ondan ayrılmaz bir parçadır: "kimsenin gücü yetmez beni senden ayırmaya." Şair, kendisini bir dalga olarak gördükten sonra dönüp dolayan; ancak yine İstanbul'a, kendi şehrine dönen bir arı gibi düşünür. Osmanlı'dan kalma bir arıdır. Çünkü Boşnak milletinin İstanbul'a olan sevgisi Osmanlı'dan kalma bir sevgidir. Boşnaklar için İstanbul demek, Osmanlı demektir. Aradan yıllar geçmiş olmasına rağmen hâlen Osmanlı dönemine özlem duyulmakta ve İstanbul Osmanlı'nın bir devamı olarak görülmektedir. Şair, kendisini İstanbul'un bir arısı gibi nitelendirirken aynı zamanda Osmanlı'nın da bir arısı olarak düşünmektedir.

Şair; "Tarihin fırtınalı döneminde terk edilmiş el" derken Bosna artık yalnız kalmış, ezanların susturulduğu kederli bir ülke hâline gelmiştir. Osmanlı tarafından terk edilmiştir. Ancak tüm bunlara rağmen Boşnaklar, Osmanlı'nın son ocağı olarak kendilerini görmeye devam etmektedirler. Bosna savaş diyarı olsa da İstanbul'a olan özlem, uzaklardaki memlekete duyulan özlemdir. Şair, artık "aşk ateşi içinde yanıp tutuşan bu Boşnak eli"dir. Onun sevgisi anavatana duyulan sevgidir. Şair İstanbul'a olan derin duygularını İstanbul'a ait unsurlarla anlattıktan sonra Maşuk'tan kendisine, milletine yardım etmesi ve onu bırakmaması için dua eder:

## İSTANBUL'DA AKŞAM OKUNUYOR

İstanbul'da akşam okunuyor,  
 İstanbul'da camiye koşuyorlar,  
 Ama Dal-Taban Vezir acele etmiyor  
 Köşede abdest alıyordu,  
 Kahya başörtüsünü tutuyordu,  
 Dal-Taban Vezir ona dedi ki:  
 'İlk Lala, İbrişim Kahya,  
 Seni Sultan'a götüreceğim,  
 Sultan sana ağalık versin,  
 Ağalık ya da paşalık!'  
 İbrişim Kahya ona dedi ki:  
 'Beni Sultan'a götürme,  
 Ben birkaç şehir almadan,  
 Sırbistan'dan ve Rusya'dan,  
 O din düşmanlarından!  
 Kimselerin onları duymadığını sanıyorlar,  
 Ama Sultan'ın yanına,

Sultan'a dediler ki:  
 'Sultanımız, doğan güneşimiz!  
 İstanbul'da akşam okunuyor,  
 İstanbullular camiye koşuyorlar,  
 Ama Dal-Taban Vezir acele etmiyor,  
 Köşede şarap içiyor,  
 Gâvurlarla ve papazlarla,  
 İçerken şarabı, şehirlere armağan ediyor!'  
 Bu Sultan'ın canını sıktı,  
 İki cellat çağırdı yanına,  
 Onlara sessizce dedi ki;  
 'Evlatlarım benim, cellâtlarım,  
 Gidin o köşelere,  
 Dal-Taban Veziri boğun!'  
 Koşarak gitti cellâtlar,  
 Boğdular Dal-Taban Veziri,  
 Seccadede akşam namazını kılariken

(U Stambolu akşam okuşiş Behar, 6/1905-06, 9, 138-139. İz zbirke)

Bu şiir halk arasında sözlü olarak anlatılan dokunaklı bir şiirdir. Bu şiirde Osmanlı döneminde bir vezirin dedikodu yüzünden öldürülmesi dile getirilmektedir. Şiir iki kısımdan oluşmaktadır. Bi-

rincisi veziri, ikincisi ise padişahı anlatmaktadır. Vezir, gerçek bir din ve devlet sevdalısıdır. Lalasından çok şey öğrenmiştir. Ancak kendisinin gammazlanması sonucu vezir siyaseten katledilir. Bütün bunlar Osmanlı'nın çöküşünün ve Rumeli'den ayrılışının önemli sebeplerindendir. Olay İstanbul'da geçmektedir. İstanbul'da bir akşam vakti ezanın okunmasını ve insanların camilere gidişini anlatır. Vezir, padişaha lalasını tanıştırmak istemektedir. Ancak lalası Sırbistan'dan toprak almadığı sürece padişahla tanıştırmaya kendisini layık görmemektedir. Bu şiir yüzyıllar önce söylenmesine karşılık dikkati çeken bir nokta, lalanın toprak kazanmak istediği millet Sırp'ların olmasıdır. Ayrıca şiirde o dönemin sosyal yaşantısını görmek de mümkündür. Akşam ezanının okunması ile birlikte tüm insanların camiye koşması ve camiye gitmeyenlerin yadırganması, aslı olup olmadığı sorulmadan önyargılarla hareket edilmesi gibi tablolar ifade edilir. Balkanlar, Osmanlı sarayına oldukça fazla sayıda vezir yetiştirmiştir. Buradaki Dal-Taban Vezir de Boşnak bir vezirdir. Şiirde İstanbul'a ait cami, Osmanlı padişahı, halkın ezanla beraber namaz için koşması gibi unsurları görmekteyiz.

### YAŞLI AĞA

*Yaşlı Ağa hastalıktan bitkin,  
Kuleden güzel İstanbul'a bakıyor.  
Gözleri doluyor yaşlı kahramanın  
Özlemiş doğduğu Sancak'ı.*

*"Ah benim Sancak'ım! Sana bir gelebilsem...  
Senin o ovalarına... Eskiden olduğu gibi!.."  
Dilemezdin bir daha Anadolu hazinelerini,  
Gelirdin kendi vatanına, Hasan Ağa!  
Kalırdın Sancak'ta. Ağa, Hasan Ağa...*

*Ağa ümidini yitirmemiş.  
O değerli Anadolu hazinelerinden aşırabilirse,  
Gelir sevdiği Pazar'a.  
En azından kendi vatanında yatar mezarı.*

*Ağa Bosna'yı unutmadı!  
Ne tepelerini, ne de Bosna'nın özünü...  
Bir zamanlar gençliğini bıraktığı yerd aklındaki  
(Çev. Sanela Crnovrşanın)*

Hasan Ağa, Osmanlı devşirme usulü ile sarayda çalışmaktadır. Aslında gayet iyi şartlarda yaşamaktadır. Kuleden İstanbul'a bakmaktadır. Ancak Hasan Ağa vatanı olan Bosna'dan uzaktadır. Uzaktaki vatanına özlem duymaktadır. Sancak'ta doğmuştur. Ömrünün bu son günlerinde memleketine olan özlemi daha da artmıştır. Bir zamanlar Anadolu'nun hazinelerini istemiş olsa da artık şimdi tek hazine olarak Bosna'yı görmektedir. Yine de umutludur, bir gün Pazar'a geleceği günü beklemektedir. "En azından kendi vatanında yatar mezarı". Mezarının kendi memleketinde olması bile onu huzurlu yapmaya yetecektir. İstanbul, Boşnaklar için dünyanın en güzel şehridir. Ancak en güzel şehir de olsa aynı zamanda gurbet kendi vatanından ayrı demektir. Onun için İstanbul beraberinde özlem ve hüznü de getirmiştir.

### İSTANBUL'DA BOĞAZIÇI'NDE

*İstanbul'da Boğaziçi'nde hasta paşa yatıyor  
Ruhu çöküyor ve kara toprağı arzuluyor  
Dua onun için kutsal ve müezzin minareden  
Tüm sesiyle okuyor "Allah ilallah, selam aleyküm"  
Hizmetkârlarım, sadakatle hareme bağlı kaldınız  
Sizden her kişi yedi eş alsın  
Gözlerinden yaş damladı ve mindere cansız düştü  
Yaşlı müslüman "Allah ilallah, selam aleyküm"  
Paşanın eşi bu acılı haberi duyunca  
Paşanın ölüp ahirete göçtüğünü  
Gözlerinden yaş damladı ve mindere cansız düştü  
Paşanın eşi "Allah ilallah, selam aleyküm"*

(Çev. Sanela Crnovrşanın)

Sevdalinkalar, Boşnak kültüründe önemli bir yere sahiptir. Şair, bu sevdalinkada "paşa" sözcüğüyle Osmanlı padişahını ifade etmektedir. Osmanlı padişahının ölüm haberini anlatmaktadır. Sultan I. Abdülmecid için söylenmiştir. Padişahın çok hasta ve ölmek üzere olduğunu ifade ediyor. Hizmetkârların kendisine sadık kaldığını, sultanın çok üzüntülü olduğunu anlatır. Osmanlı döneminde söylenen pek çok sevdalinkalarda İstanbul demek Osmanlı padişahı demektir. Bu yüzden İstanbul, Boşnaklar için padişahlar şehri olduğu için özeldir. Kendilerinin başkenti idi.

## SONUÇ

Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkanlar'ı fethiyle başlayan ilişkiler yüzyıllar boyu devam etmiştir. Sonra Osmanlı'nun bu topraklardan geri çekilmesinin ardından Anadolu'nun ve özellikle İstanbul'un etkisi bu topraklarda sürmüştür. Boşnakların mimarisinde, yemeklerinde, müziğinde İstanbul şehrinin etkisini görmek mümkün. Tarihte İstanbul, Boşnakların bir başkentidir, padişahlarının şehridir. Kendileri için özeldir; Mekke, Medine'den sonra en önemli şehirdir.

Ünlü Boşnak şair Cemaluddin Latiç; "İstanbul dünyadaki en güzel şehirdir. Büyük bir değeri olan eşsiz bir şehirdir. Bursa, Saraybosna ve Prizren birbirlerine benzerler; ancak İstanbul eşsiz bir mekândır. Şiirimde de söylediğim gibi taç gibidir. Her şeyden yüksek bir yerdedir. Bazı insanlar İsfahan'ı daha çok beğeniyorlar. Ancak ben en çok İstanbul'u Saraybosna'ya yakın gördüm. İstanbul'u görmeden yakın hissettim. İstanbul'a gittiğimde hacca gitmiş gibi hissettim. Yemeklerimiz aynı. Saraybosna'daymışım hissine kapıldım. Benim şehrimdi." der. (Cemaluddin Latiç ile yapılan mülakat, bk. EK-1).

Günümüzde ise İstanbul Boşnaklar için uzaktaki vatanlarıdır. Bununla birlikte İstanbul'da buldukları zaman da kendi vatanlarına, Bosna'ya özlem duyarlar. Bu yüzden İstanbul'daki Boşnaklar için 'arafta kalmış' tabirini kullanırsak yanlış bir tabir olmaz. Eski neslin İstanbul'a bağlılığının daha fazla olduğunu söyleyebiliriz. Yeni nesil için ise aynı şeyleri söylemek pek yerinde olmasa da uzun yıllar boyunca yapılan göçlerle birlikte İstanbul ile Bosna arasında hiç kopmayacak bağların oluştuğu kesindir.



EKLER

BOŞNAK ŞAİRLERİN GÖZÜNDE İSTANBUL

(Günümüz Bosna-Hersek edebiyatının önemli iki şairi olan Cemaluddin Latîç ve Senadin Musabegoviç ile İstanbul üzerine mülakat yaptık. İki farklı dünya görüşüne ve sanat anlayışına sahip bu iki şairle yaptığımız mülakatı EK-1 ve EK-2 olarak sunduk.)

1

CEMALUDDİN LATİÇ İLE MÜLAKAT

Bosna-Hersek edebiyatının önemli şairlerinden ve fikir adamlarından biri olan Prof. Dr. Cemaluddin Latîç ile İstanbul üzerine yapılan mülakat:

– *Boşnaklar için İstanbul'un simgesel anlamı nedir?*

– Komünist dönemde İstanbul'a sık sık gidemedik. Oysa İstanbul Osmanlı döneminde bizim başkentimizdi. İstanbul'a giderken hacca gitmiş gibi hisler duyuyorduk. Bizim için önce Mekke, Medine, daha sonra da İstanbul gelirdi. Osmanlı İmparatorluğu yıkıldıktan sonra da bu durum bizim için değişmedi. Bizim için hep çok önemliydi.

– *Bosna'da yeni nesil için de aynı hisler söz konusu mu?*

– Bugünkü gençler için İstanbul beraberinde din duygusunu getirmektedir. Orada Müslümanlar olduğu için futbol maçlarında Boşnak gençleri Türkiye'yi tutarlar. Hatta bunun için Mostar'da gençler arasında kavga çıktı. Din bağlıyor, kendilerini daha yakın hissediyorlar. Ancak eskisi gibi yeni nesil arasında bağlılık yok. Buradaki Sırlar, Sırbistan'a; Hırvatlar ise Hırvatistan'a bakıyorlar. Biz Boşnaklar ise İstanbul'a bakıyoruz. Tam desteği orada görüyoruz.

– *Saraybosna ile İstanbul'u bağlayan başka neler var?*

– En önemlisi Osmanlı. Osmanlı tarihi burada yaşıyor. Mimarisi aynen yaşıyor. Osmanlı zamanında çok cami yapıldı. Daha sonra Boşnaklar da bu yapılara eklemeler yaptı. Ancak Osmanlı'nın etkileri hâlen görülüyor. Mutfağımız çok benziyor. Bizi ayıran tek şey dilimiz. Neden hepimiz Türkçe öğrenmiyoruz ki? Osmanlı döneminde özgürlük vardı. Herkes istediği dili konuşabiliyordu. Onun için bizi şu anda ayıran sadece farklı dillerimiz. Özellikle Sancak bölgesinde Osmanlı'nın etkisi daha fazla sürüyor.

– Şiirlerinizde belli mekânlar kullandınız mı?

– Saraybosna ile ilgili birkaç şiirim var. Onun dışında sadece İstanbul'u mekân olarak şiirimde kullandım.

– Türk şairleri arasında kendinize en çok hangi şairi yakın görüyorsunuz?

– Yunus Emre'yi kendime yakın görüyorum. Onun etkisiyle ilahiler yazdım. Binden fazla ilahi yazdım. Bir gün Yunus Emre'yi geçecek kadar ilahi yazacağım. Sezai Karakoç ve Necip Fazıl'ı beğeniyorum. Ancak bu şairleri çok fazla okuyamadım. Komünist dönemde Türk şairlerinden komünist şairleri okuttular. Ancak onları kendime yakın bulmuyorum. Mehmet Âkif Ersoy'u okudum. "İstiklal Marşı"nı çevirdim.

– İstanbul'u hangi şehre benzetiyorsunuz?

– İstanbul dünyadaki en güzel şehirdir. Büyük bir değeri olan eşsiz bir şehirdir. Bursa, Saraybosna ve Prizren birbirlerine benzerler; ancak İstanbul eşsiz bir mekândır. Şiirimde de söylediğim gibi taç gibidir. Her şeyden yüksek bir yerdedir. Bazı insanlar İsfahan'ı daha çok beğeniyor. Ancak ben en çok İstanbul'u Saraybosna'ya yakın gördüm. İstanbul'u görmeden yakın hissettim. İstanbul'a gittiğimde kendimi hacca gitmiş gibi hissettim. Yemeklerimiz aynı. Saraybosna'daymışım hissine kapıldım. Benim şehrimdi.

– İstanbul'da en çok nereyi seviyorsunuz? Ne yapmak hoşunuza gidiyor?

– Fatih Camii'ni çok seviyorum. Oraya gidip sultan için dua okuyorum. Buraya İslâmiyet'i getirdiği için o benim sultanım. Ben kendimi sınırda görüyorum. Doğduğumda Osmanlı döneminden çok az cami kalmıştı. Daha sonra yenileri yapıldı. İstanbul kültürünün burada kaybolmasından korkuyorum. Onun için İstanbul ile ilgili şiir yazdım.

– İstanbul ile ilgili yazdığınız şiirin hikâyesi var mı?

– Yosif Brodski, Rusya'da Nobel Ödülü'nü almış önemli bir yazardır. Bu yazar İstanbul'u kötölemiş, Dostoyevski zamanında camileri kaplumbağalara benzetmişti. Bu yazar İstanbul'u yıkacaklarını, yerine Konstanpolis'i kuracaklarını ifade etmişti. Ortodoksların başkenti yapacaklarını okuduğumda korktum. İstanbul'un güzelliğini anlatmak istedim. İstanbul aşk şehridir. İslâm aşkıdır. Şiirimde İslâm kelimesini bilinçli olarak kullandım.

– "İstanbul" adlı şiirinizde Divan şiirine ait motifler var. Divan şiirinden etkilendiniz mi?

– Bizim şairlerimiz de Divan şiirinden etkilenmişlerdir. Bu motifler aldığım eğitimden ileri gelmektedir.

– İstanbul'u nasıl tarif edersiniz?

– İstanbul hem duygusal hem sıcak hem de yardımsever bir şehirdir. İstanbul eşsiz aşk şehri olduğu için kendimi en iyi orada hissediyorum. Üzüntülüymüm çünkü uzaktayım. Burada bizim için zor bir durum var. İstanbul, bizim için Osmanlı İmparatorluğu'nun ocağıdır.

2

SENADİN MUSABEGOVIÇ İLE MÜLAKAT

Bosna-Hersek edebiyatının yeni kuşak şairlerinden  
Doç. Dr. Senadin Musabegoviç ile yapılan mülakat:

– Şiirlerinizde hangi temaları işliyorsunuz?

– Şiirlerimde daha çok savaş temalarını işliyorum. Savaş sadece dış etkenler olarak değil iç etken olarak da algılanmalıdır. Savaş sırasında her şeyimizi kaybettik. Devletimizi, orduyu, kanunu kaybettik. Tek kalan şey duygularımızdı. Savaş sırasında çatışmayı kendi vücudumuzda hissettik. Savaş sırasında insanların vücutları birbirine çok yakındı. Birisi öldürüldüğü zaman onunla özdeşleşiyorduk. Normal hayatta ölümü her zaman uzakta hissederiz; ancak savaşta çok yakın hissettik. Ölümü yaşayan insanlar da bize çok yakındı.

– Günümüzdeki eserlerde bireyin çatışmasını daha fazla hissetmekteyiz. Bunu neye bağlıyorsunuz?

– İnsanın kendisiyle olan çatışması her zaman vardır. Barış zamanında da vardır. Ancak savaş sırasında daha çok çıkıyor.

– Şiirlerinizde mekânları işliyor musunuz?

– On yıl İtalya'da kaldım. Ancak oralarla özdeşleşemedim. Şiir kendine özgü bir mekân yaratıyor. Şiirdeki bir mekân, basit bir olaydan hareket ederek karmaşık bir mekân hâline gelebiliyor. Günlük hayatta yaşanan olaylar imaj yaratmaktadır. Bir yüzük bir bardağa vurduğunda bir imaj vermektedir. Ya da bir kadın dudaklarındaki ruju yediğinde bu tablo bir imaj vermektedir.

– Sizin için özel bir mekân var mı?

– Şiirlerimde özel bir coğrafya etkili değil. Bir şehir bir bütün olarak şiirimde yer almaz. Ancak belli parçalar bir anlam ifade eder. Sahne olarak yer alır.

– *Saraybosna'nın hangi sahnesi sizi etkiliyor?*

– Mezarlıklar beni etkiliyor. Savaş sırasındaki mezarlıklar. Özellikle bir insanın naşı elden ele taşınırken güzel bir kadının nefesi gibi. Mezarlıklar özel bir yer.

Türkiye'de birkaç ay geçirdim. Karadeniz bölgesine de yolculuk yaptım. Bu mekânlar benim şiirimde aynaya bakarak yapılan bir yolculuk gibi yer alır.

– *Şiirlerinizdeki imge dünyası hakkında neler söylersiniz?*

– Şiirlerimde özel imgeleri seviyorum. Klişeleşmiş imgeleri kullanmayı tercih etmiyorum. Her imgeyi ilk defa kullanmak isterim. Savaş sırasında herkes Saraybosna için klişeleşmiş imgeler kullanıyordu. Cehennem imgesi gibi. Bu imgeler olayı basitleştiriyordu. Savaş yeni bir olaydı. Yeni bir dil, yeni bir yorum gerektirir. Yeni yaşantı olmalıdır. Dinde ve gelenekte kullanılan imgeler yapay olmamalı.

– *İstanbul sizin için özel bir anlam ifade ediyor mu?*

– İstanbul dünyanın en güzel şehridir. New York, İstanbul'a çok benziyor. Karmaşıklığı, enerjisi benziyor. Mimari olarak, yaşantı olarak aralarında benzerlikler bulunmaktadır. Topkapı'da sultan, şehre bakabiliyordu. Ama şehir onu göremiyordu. Hükümdar insanları görebiliyordu. Şair olarak ben de insanları görmek ve onlara bakmak isterdim. Onlar beni görmesin. Hükümdar olarak değil şair olarak ben de insanların iç yaşantılarına bakıyordum.

– *İstanbul ile Saraybosna arasında benzerlikler var mı?*

– Balat'taki evlerin iç içe olması, börek kokuları Saraybosna'daki elli yıl öncesinin mahalle hayatını bana hatırlatıyor. Yirmi yıl önce gitmiştim. İnsanların iç içe oluşu çok hoşuma gitmişti. Adalara gitmiştim. Büyükada'daki Aya Yorgi tepesinde güneşin doğuşunu izlemiştim. Hayatımda güneşin doğuşunu izlediğim en güzel mekândı. Turistik olmayan yerler daha çok hoşuma gidiyor.

– *Türk edebiyatında en çok hangi şairleri beğeniyorsunuz?*

– Nâzım Hikmet, Mehmet Yaşin'i beğeniyorum.

– *Türkiye'ye karşı neler hissediyorsunuz?*

– Birey olarak Türkiye bana çok yakın. Akrabalarım oraya göç ettiler. Orada yaşıyorlar. Soyadlarını değiştirdiler. Benim için çekici bir ülke. Benden önceki nesil için daha önemli bir anlam taşıyordu. Ben Türkiye'ye gittiğimde dönmek istedim. Çünkü eskiden birçok

Boşnak Türkiye'ye göç etmişti. Ancak ne Türkçeleri ne de Boşnakçaları iyiydi. Ben de arafta kalmak istemedim. Bosna'da savaş olsa da kendi kimliğimi bulmak ve kabul etmek istedim. Bosna'daki durumla yüzleşmek istedim.

### KAYNAKÇA

- Artun, Erman, "Osmanlı'nın İlk Dönemlerinde Türk ve Balkan Kültürlerinde Etkileşim", II. Uluslararası Balkan Türkoloji Sempozyumu, Mostar, Bosna-Hersek, *Folklor / Edebiyat Dergisi*, c. 9, S. 33, 2003.
- Hafız, Nimetullah, (1983), "Yugoslavya'da Yayınlanan Kitapların Bibliyografyası", *Sesler*, S. 180, 1983, Üsküp.
- Hafız, Nimetullah, (1985), *Kosova Halk Edebiyatı Metinleri*, Priştine Üniversitesi Felsefe Fakültesi Şarkiyat Bölümü Yayınları, Priştine.
- İsen, Mustafa, (1997), "Çağdaş Prizren Şairleri", *Ötelerden Bir Ses*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kaya, Fahri, (1993), *Çağdaş Makedon Şairleri Antolojisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Kaya, Fahri, (1995), *Çağdaş Boşnak Edebiyatı Antolojisi*, YKY, İstanbul.
- Latiç, Cemaluddin, (2006), *İstanbul*, Connectum, Sarajevo.
- Narlı, Mehmet, (2010), "Edebiyat Söyleşisi", [www.yenisafak.com.tr/Kitap](http://www.yenisafak.com.tr/Kitap).
- Yüksel, Hakkı, (2009), "Balkanlarda İstanbul Algısı", [www.pomak.eu/board/index.php?topic=2092.0](http://www.pomak.eu/board/index.php?topic=2092.0)

## YAHYA KEMAL VE MEHMET ÂKİF'İN ESERLERİNDE EZAN

Selahattin Çitçi\*



**Özet:** Türk kültüründe önemli bir yer tutan ezan, Türk edebiyatında da pek çok edebî türe mevzu olmuştur. Tanzimat'tan sonra gelişen Türk edebiyatında ezan, şairler ve yazarların en önemli ilham kaynaklarından biridir. Tevfik Fikret, Mehmet Âkif, Yahya Kemal, Ziya Gökalp, Ârif Nihat Asya ve Necip Fazıl'ın şiirlerinde ezan, şairlerin ruh ve düşünce dünyalarını farklı şekillerde etkilemiştir. 20. yüzyıl Türk şiirinin en güçlü iki şairi Yahya Kemal ve Mehmet Âkif'te ezan, sadece dinî bir ritüel değil, millî bir vakıa ve istiklalin sembolüdür.

**Anahtar Kelimeler:** İslâm, ezan, Yahya Kemal, Mehmet Âkif, şiir.

### ATHAN IN THE WORKS OF YAHYA KEMAL AND MEHMET ÂKİF

**Abstract:** *Athan, having an important place in Turkish culture, has been a subject in various genres within Turkish literature. Athan is one of the foremost sources of inspiration for authors and poets in Turkish literature that developed after Tanzimat. Athan spiritually and mentally affected the poetry of such poets as Tevfik Fikret, Mehmet Âkif, Yahya Kemal, Ziya Gökalp, Ârif Nihat Asya and Necip Fazıl in different ways. In, Yahya Kemal and Mehmet Âkif, the two foremost poets of the XXth century Turkish literature, athan is not only a religious ritual but a national reality and the symbol of independence.*

**Keywords:** *Islam, Athan, Yahya Kemal, Mehmet Âkif, poetry.*

Sözlükte “bildirmek, duyurmak, ilan etmek” anlamlarına gelen ezan kelimesi, terim olarak Müslümanlara farz namazların vaktinin geldiğini nasla belirlenen sözlerle ve özel şekilde duyurmayı ifade eder.<sup>1</sup> Hicret'in 1. yılında (622) Medine'de ortaya çıkan ezan,<sup>2</sup> kâinata Allah'ın (c.c.) büyüklüğünü ve Hz. Muhammed'in (s.a.v.) nübüvvetini ilan etmenin yanı sıra insanları kurtuluşa çağıran, dünyevîlikten uhrevîliğe, gafletten kurb-ı ilahîye isal eden ve Müslüman-

\* Dr., G. S. Skovoroda Harkov Millî Pedagoji Üniversitesi (Ukrayna), Yabancı Diller Fakültesi, Doğu Dilleri Bölümü.

ları birleştiren ilahî bir bağıdır. Ezan, kâinatın sahibiyle görüşmek isteyenlerin huzura yani "harem-i humayuna" çağrılma davetiyesidir. Bundan dolayı ezan, Müslümanlar için büyük bir anlam ifade etmiş ve okunması fikhî açıdan sünnet olmasına rağmen İslâm'ın seâirinden kabul edilmiştir.<sup>3</sup> On dört asırlık İslâm tarihi boyunca ezan, Müslüman milletlerin özellikle Türklerin kültüründe önemli bir yer işgal etmiştir. Doğan çocukların sağ kulağına ezan, sol kulağına kamet okunarak isim verilmiştir. Yeni nesiller ezanla hayata gözlerini açmış, ölünceye kadar her gün beş defa ezan sesi duyarak hayatlarını devam ettirmiş, fethedilen beldeler "fetih ezanı"yla İslâmî kimliğe kavuşmuş ve vatan toprağı hâline gelmiştir.<sup>4</sup> Bu sayede ezan ferdin ve cemiyetin hayatında derin izler bırakmıştır. Müslüman'ın hayatı, namazsız ezan ile ezansız namaz arasındadır. Doğarken kulağına okunan ezan ve ölünce kılınan cenaze namazı insan ömrünün ezanla namaz arasındaki kadar kısa olduğunu gösterir.

İslâm kültürünün önemli rükünlerinden biri olan ezan, aynı zamanda Müslüman'ın hayatını kuşatan ve tanzim eden önemli bir ölçüdür. İslâm'ın ilk devirlerinde olduğu gibi Osmanlı döneminde de yeme, içme, yatma,<sup>5</sup> kalkma, çalışma ve dinlenme vakitleri ezan ve namaz saatlerine göre programlanmıştır.<sup>6</sup> Alaturka saate ezanî saat denmesinin sebebi budur. 19. yüzyılda Batılılaşma hareketleriyle birlikte ezan, hayatı programlayan bir ölçü olmaktan çıkmış ve ezanî saatin yanı başında alafranga (efrenci) saat kullanılmaya başlanmıştır. Ezanî saat 1925 yılına kadar uygulamada kalmış, miladî takvime geçilirken hicrî ve Rumî takvimlerle birlikte ezanî saat de kaldırılmıştır. Ahmet Hâşim, "Müslüman Saati" adlı yazısında ezanî saatin ve ezana göre programlanmış Müslüman hayatının kayboluşuna üzülmü.<sup>7</sup>

Cumhuriyet'in kurulmasından sonra Cumhuriyet Halk Partisi idaresindeki Tek Parti iktidarının dine bakışı devletin uygulamalarına da yansır. 1924 yılında Tevhid-i Tedrisat Yasası'na dayanarak içinde mescit ya da cami bulunan okullarda ezan okunması, imam ve müezzin bulundurulması ve ders esnasında camiye gidilmesi yasaklanır.<sup>8</sup> 1925'lerden sonra Türkçülük düşüncesinin tesiriyle Türkçe ezan, Türkçe namaz, Türkçe Kur'ân, Türkçe ibadet adı altında dinde reformlar gerçekleştirilir<sup>9</sup> ve 1950'ye kadar ezan Türkçe olarak okunur. Arapça ezan okuyanlar takibata uğrar, kanuna muhalefetten dolayı istintaka tâbi tutulur ve çeşitli cezalara çarptırılır.<sup>10</sup> Arapça ezan okumanın yasak olduğu yıllarda bir kısım ehl-i diyanet ve hocalar, Türkçe ezan okumamak için namaz vakti girince önce caminin içinde gizlice Arapça ezan okuyup daha sonra minareden Türkçesini

okurlar. Tek Parti iktidarının idarecileri olaydan haberdar olunca pek çok yerde cami içinde okunan gizli ezanları da men ederler. Baskıcı uygulamalar camilerle sınırlı kalmaz, hususî ibadetgâhlarında ya da evlerinin bahçelerinde Arapça ezan okuyanlar da taht-ı tevkife alınır. Demokrat Parti'nin ezanı aslî şekline irca etmesi kamuoyunda büyük bir teveccühe mazhar olur ve Başvekil Adnan Menderes'e yurdun dört bir yanından yüzlerce tebrik ve teşekkür mektupları yağar.<sup>11</sup>

Müslüman memleketlerin mührü olan cami ve minareler ile İslâmiyet'in en önemli alemi ve sembolü olan ezan ve müezzin motifleri, İslâm'ın ilk dönemlerinden itibaren hemen her dönemde İslâm karşıtları tarafından tahkir ve tezyife uğramıştır.<sup>12</sup> Ezan sevgisi ve ezan düşmanlığı kişilerin dinî hassasiyetlerini, İslâm'a yakınlıklarını ve uzaklıklarını gösteren önemli bir mihenktir. Bayrak, milleti ve devleti; ezan ise dinî temsil eder. Bir belde de aslî hüviyetine ve şartlarına göre açıktan ezan okunması, o belde de Müslümanların varlığına ve dinlerini özgürce yaşadıklarına delalet eder.

Ezan bir ibadet çağrısı olduğu kadar aynı zamanda dinî ve millî musikinin en özlü sesidir. Türk musikisiyle ve İtrî'nin bestesiyle Arap ezanından farklı bir kültürel kimliğe kavuşan ezan Anadolu, Balkanlar ve Avrasya coğrafyasında Türk tarzıyla okunmuştur. Ayrıca Osmanlı döneminde ezan, İstanbul'da her vakit o vaktin haleti ruhiyesine uygun olarak farklı makamlarla okunmuş,<sup>13</sup> Müslim ve gayrimüslim pek çok insanın ruh dünyasına tesir etmiştir.<sup>14</sup> "Medine bielfi mi'zene" lakabına mâsadak olan İstanbul; minarelerinden yükselen ezan sesleri, kubbeleri ve camileriyle yabancıların hafızalarında Türk İslâm medeniyetinin merkezi olarak görülmüştür.<sup>15</sup>

Ezan, Türk kültüründe olduğu gibi Türk edebiyatında da roman, hikâye, şiir gibi pek çok edebî türe mevzu olmuştur. Tanzimat sonrası Türk şiirinde ezan, eski dönemler kadar olmasa da yine de şairlerin en önemli ilham kaynaklarından biridir. Roman ve hikâyelere göre şiirlerde ezana daha fazla yer ayrılmış ve daha olumlu bir yaklaşım sergilenmiştir. Batıcı, Türkçü ve İslâmcı düşünceye sahip pek çok şairin ezan hakkındaki kanaatleri olumludur ve hiçbiri ezana bigâne kal(a)manuştur.<sup>16</sup> Tefik Fikret, Ziya Gökalp, Mehmet Âkif, Yahya Kemal, Ahmet Hâşim, Faruk Nafiz, Mithat Cemal Kuntay, Aka Gündüz, Ârif Nihat Asya, Necip Fazıl, Halide Nusret, Ali Ulvi Kurucu ve Sezai Karakoç'un şiirlerinde ezan şairlerin ruh dünyalarını farklı şekillerde etkilemiştir.<sup>17</sup>

Aldığı eğitim ve yetiştiği muhitin tesiriyle Mehmet Âkif'in şiirlerinde ezanın ayrı bir yeri vardır. Mehmet Âkif, "İstiklâl Marşı"nda



“Bu ezanlar ki şehadetleri dinin temeli” derken ezanın önemini kültürel bir zeminden daha çok dinî-fikhî bir zemine oturtur. Ezan, bir belde- nin Müslümanların kontrolünde olup olmadığını belirten bir semboldür. Korkusuzca ve usulüne göre okunan bir ezan o yerin İslâm beldesi olduğunu gösterir. İslâm fıkında bir yerin dâru’l-harp veya dâru’l-İslâm oluşunun tespitinde orada ezan okunup okunmadığı hususu dikkate alınır.

Mehmet Âkif, dinî heyecandan kaynaklanan vecd ve istiğrak şiiri olan “Ezanlar” da<sup>18</sup> baştan sona ezanın mânâ ve ehemmiyetinden bahseder. Şiirin başına koyduğu “İhtilaf ı metâli’ sebebiyle küre üzerinde ezansız zaman yoktur.”<sup>19</sup> sözüyle ezanın bütün zamanı ve mekânı hâkimiyeti altına alan en güçlü ses olduğunu ve Hakk’ın yüceliğini ifade eden ezanın, âlemleri inletmeye hakkı olduğunu söyler:

*Ne lâhûfî sadâ “Allahuekber!” sarıyor cânı  
Bu bir gûlbank-ı Hak’tır çok mudur inletse ekvânı?*

Âkif’e göre ezan Allah’ın azametini ve hâkimiyetini gösteren önemli bir işarettir. Sabah ezanı karanlıklar içindeki dünyayı aydınlatırken öğlen ezanı geçinme telaşıyla yorgun düşmüş gönülleri ferahlatır, akşam ve yatsı ezanı ise sessiz ve karanlık dünyaya Allah’ın büyüklüğünü hatırlatır. Âkif; ezanlar, tespihler ve zikirlerle her an kendi büyüklüğünü kullarına gösteren Allah’ın azametine hayrandır. Minarelerden okunan ezan, İsrail’in suru gibi mürde gönülleri ihya eder ve kâinata bir canlılık getirir:

*Senin, dem geçmiyor, yâdınla lebrîz olmadan eb’âd!  
Ne müdhiş saltanat yâ Rab, nasıl âsûde istibdâd!  
O istibdâda hüremettir ezanlar, subhalar, evrâd...  
Hayır, sen rûh-ı rahmetsin, bu sesler senden ister dâd,  
Verir miydin, eğer dâd etmesen, feryâda isti’dâd<sup>20</sup>*

Âkif’in “Ezanlar” şiiri, aruzun en fazla kullanılan ve bestelenmeye en uygun olan “Mefâîlün / Mefâîlün / Mefâîlün / Mefâîlün” kalıbıyla yazılmış olmasına rağmen kullanılan dilin oldukça ağır olmasından şimdiye kadar hiç bestelenip okunmamıştır. Ezan, Âkif’in pek çok şiirinde leitmotif olarak sık sık karşımıza çıkar.

“Hakkın Sesleri”nde şair, Balkan Savaşları sırasında yapılan mezalimleri anlattıktan sonra ezanların susturulmasından bahseder:

*Ezanlar sustu... Çanlar inletip durmakta âfakı.  
Yazık: Şark’ın semasından Hilal’in geçti işraki!<sup>21</sup>*

Aynı bölümdeki diğer bir şiirde de Balkan felaketi karşısında artık halkın uyanması gerektiğini, yoksa ezan sesi yerine çan sesi dinleyeceklerini söyler:

*Artık ey millet-i merhume, sabah oldu uyan!  
Sana az geldi ezanlar, diye ötsün mü bu çan?*<sup>22</sup>

“Pek Hazin Bir Mevlid Gecesi”nde Balkan Savaşı sırasında Harim-i pâk-i şerin çiğnendiğinden, ezanların susturulup yerine çan çalındığından ve minarelerin ebkem kaldığından bahseder:

*Beyninde öten çanın sesinden  
Binlerce minare ebkem oldu.*<sup>23</sup>

“Fatih Kürsüsünde” şiirinde ise vaiz İslâm dünyasının yaralarını sayıp tedavi yollarını gösterirken o sırada namaz vakti gelir, okunan ezandaki “Allahu ekber” sesi kubbeyi çınlatır, Hakk’ın esrar seması yerlere boşanır ve camideki cemaat namaz için toparlanır:

*Yarınca kubbeyi “Allahu ekber!” ikrarı;  
Boşandı yerlere Hakk’ın semâ-yı esrârı.*

Fakat vaiz, konuşmasına devam eder. Edirne’nin Bulgarların eline geçtikten sonra Selimiye Camii’nde ezan yerine çan çalındığından bahseder:

*Şu dört minareli camii ki yoktu hiçbir eşi  
Ki parlıyordu hilalinde san’atin güneşi  
Salibi sineye çekmiş de bekliyor... Nevmîd!  
Ezan sadâsı değil duyduğun tanîn-i medîd*<sup>24</sup>

Vaiz, başka bir fecaat sahnesi tasvir etmeye başlayacakken ikindi ezanı okunur. Lakin yarım saattir nedamet gözyaşları döken cemaatten çok azı bu sesi işitir. Bunun üzerine vaiz, ezan okunurken bir dua yapar. Zira hadis-i şeriflerde ezan sırasında veya ezanın hemen akabinde Hz. Peygamber’in öğrettiği şekilde yapılan duaların müstecap olacağı bildirilir:<sup>25</sup>

*İkindi oldu mu yahu? Nedir bu “salli” sesi?  
Evet... İkindi... Gelin bâri bir dua edelim.  
Kabul eder diyelim... Hakk’a iltica edelim:  
Yâ Rab, bizi kahretme, helâk eyleme...  
Âmin!  
Tâ ibret olup kalmayalım âleme...  
Âmin!*<sup>26</sup>

“Necid Çöllerinden Medine’ye” şiirinde<sup>27</sup> Medine’de Mescid-i Nebevi’de âlem-i İslâm’ın her tarafından gelen Müslümanlar okunacak ezanı huşu ile beklerler. Minarelerden yükselen ezan sesi, herkesin üzerinde sur-ı mahşer tesiri yapar. “Eşhedü en-lâ-ilâhe illâ’llah” sesiyle bütün yüzler semaya teveccüh eder ve bir anda herkes ayağa kalkar. Şair, bu sestən o kadar etkilenir ki Hz. Peygamber’in bile merkadinden kalkıp mazlum ve mağdur olan ümmetinin başına geçeceğini ve onları düştükleri felaketten kurtaracağını zanneder.

“Âsım” da I. Dünya Savaşı’nın yol açtığı maddî ve manevî sefaletlere değinen Âkif, savaştan önce ezanın nasıl birleştirici bir fonksiyona sahip olduğundan bahseder. Akşam ezanı, gündüz her biri bir tarafa dağılmış ve kendi işiyle meşgul olan insanları bir araya getirir. Cemaatle kılınan namaz ve saflardaki merbutiyet imanın ve Müslümanlar arasındaki kardeşliğin timsalidir.

*Akşam olmaz mı, fakat, toplar ahâliyi ezan  
Son cemaat yeri, hatta, adam almaz ba’zan.  
(...)*

*Bu yaman safların âhengi hakikat müdhiş;  
Sanki yalçın kayalar yan yana perçinlenmiş,  
Öyle bir cephe kesilmiş ki: Müselsel îmân;  
Hangi imana dokunsan taşacak itmînân.  
Âh o yekpârelik eyyâmı hayal oldu bugün;  
Milletin hâlini gör, sonra da mâzîyi düşün.  
Kim bu yalçın kayalar sarsılacak derdi?  
Öyle sarsıldı ki edvâra tezelzül verdi!<sup>28</sup>*

“Umar mıydın?” şiirinde Rusya’daki komünistlerin, Müslüman beldelerinde ezanı ve ibadeti yasakladığını ve Rusya Müslümanlarının ümitsizlik içinde kaldığını söyler:

*Umar mıydın ki: Mabedler, ibadetler yetim olsun  
Ezanlar arkasından ağlasın bir nesl-i me’yusun*

“Leylâ” şiirinde Âkif’in Leylâ’sı İslâm’ın istikbalidir. Şair, ezanı İslâm’ın nevbetkârı olarak görür, ezan durdukça İslâm’ın ve İslâm beldelerinin müstemleke ol(a)mayacağını ve bu sesin haşyetinden ufukların inlediğini dile getirir:

*Ezanlar neobetindir: İnletir eb’adı haşyetten  
Cihazındır âlemler, kubbeler, inmiş meşiyetten;*

*Cemaatler kölendir, Kâbeler haclen... Gel ey Leylâ,  
Gel ey candan yakın cânan ki gâiblerdesin hâlâ!*

"Said Paşa İmamı" şiirinde valide sultanın yalısında okunacak mevlit için imam beklenirken çifte ezanlar verilir:<sup>29</sup>

*Yatsı bir hayli geçer, çifte ezanlar verilir;  
Yazma seccadeler artık yere boy boy serilir.*

Mehmet Âkif'in Millî Mücadele yıllarında yazdığı "Ordunun Duası" şiirinde işgal altındaki Anadolu'da ezan, Müslümanlığın sembolü olarak görülür. Âkif, şiirin nakarat bölümlerinde ezandaki "Allahuekber" lafzını sürekli tekrarlar. Düşmanların mescidin boy-nuna haç asmamasını temenni eden şair, şiirin bir bölümünde Hz. Peygamber'e seslenerek;

*Ey ulu peygamberimiz neredesin?  
Dinle minaremdede öten gür sesin  
Gel bana yâr ol ki cihan titresin  
Kimse dönüp süngüme yan bakmasın*

der.

Mehmet Âkif'in sadece eserlerinde değil, hayatında da ezanın ve müezzinin büyük bir yeri vardır. Güzel sesle ezan okuyan müezzinleri dinlemeye hayran olan Âkif, bir gün Kırkağaç'tan Edirne Selimiye Camii'nde sabah ezanı okuyan Bursalı Hafız Emin'in sesine hayran olur ve o günden sonra Hafız Emin Efendi'yle yaklaşık 45 yıllık bir dostluk tesis eder.<sup>30</sup> Âkif'in, Said Paşa imamına benzettiği ve takdir ettiği müezzinlerden biri de Hafız Kemal Efendi'dir. Hafız Kemal'e "Kemal Hafız" diyen, onu devrin önemli musikîşinaslarından Şerif Muhyiddin ve Abbas Halim Paşa ile tanıştıran Âkif, "Hafız Kemal okurken insan Süleymaniye Camii'ni, Sinan'ı görür gibi oluyor. O ne azamet, o ne kuvvet!" der.<sup>31</sup> Müderris bir babanın kucagında hayata gözlerini açan, çocukluğunu Müslüman mahallesinde, minare gölgesinde geçiren Âkif için ezan, millî ve dinî hayatın vazgeçilmez bir parçasıdır. Âkif'in şiirlerinde ezan, Allah'ın azametinin sembolü ve dinin şairi olmasının yanı sıra Türk kültürünün ve kimliğinin de ayrılmaz bir parçasıdır.

Türk edebiyatının bilhassa 20. yy. Türk şiirinin en büyük isimlerinden biri olarak kabul edilen Yahya Kemal'in şiirlerinde ve nesirlerinde ezan, millî kültürün en önemli unsurlarından biridir. Yahya Kemal'e göre ezan, tarihin ve kültürün ayrılmaz bir parçasıdır. Çünkü Türk kültürü asırlardan beri İslâmiyet'le imtizaç etmiştir ve birbirin-

den ayrılması mümkün değildir. Yahya Kemal'in ezan sevgisinde, küçükken aldığı Müslüman terbiyesinin, şairin uzun yıllar gurbette kalmasının ve ezansız muhitlerde yaşamasının tesiri vardır. Yahya Kemal, hatıralarında çocukluk muhitinin "uhrevî bir âlem", evlerinin İshakiye Camii'ne bitişik olduğunu ve mezkûr caminin minaresinden Partal Hafız'ın ezanlarını ve salalarını dinlediğini söyler.<sup>32</sup> Müslüman çocuklarının terbiyesinde ezan sesinin önemine inanan şair, kendisinin de böyle bir terbiyeden geçtiğini şöyle anlatır:

"O yaşlarımda ben, Üsküp minarelerinden yükselen ezan seslerini duyarak, içim bu seslerle dolarak yetişiyordum. Minarelerde ezan başladığı zaman evimizde rûhanî bir sessizlik olurdu. Galiba Üsküp'ün sokaklarında da böyle bir rüzgâr dolaşır, bütün şehri bir mâbed sükûnu kaplardı. Yalnız ezan sesleri duyulurdu. Annemin dudakları, İsm-i Celâl'le kımıldardı. Bin üç yüz sene evvel, Hazreti Muhammed'in (s.a.v.) Bilâl-i Habeşî'den dinlediği ezan, asırlarca sonra, bizim semalarımızda hem dinî hem millî bir musiki olmuştu. O anda semâmızın mağfîret âleminde gelen, ledünni bir sesle dolduğunu hissedirdim. Lâkin bu sesler beni bütün ömrümce bırakmış değildir. Müslüman Türk çocuklarının dinî ve millî terbiyesinde ezan seslerinin büyük tesirine inanırım... Ben Paris'te iken bile, hiç mü-nasebeti olmadığı hâlde, kulaklarıma Üsküp'teki ezan seslerinin bir hatıra gibi aksedip beni bir nostalji içinde bıraktığını hissettiğim anlar olmuştur."<sup>33</sup>

Yahya Kemal, üslûp ve muhteva bakımından Türk edebiyatında emsaline ender rastlanılacak bir nesir harikası olan "Ezansız Semtler" yazısında, ezan seslerinin duyulmadığı modern ve monden muhitlerde yetişen Türk çocuklarının nasıl bir kimlik bunalımına ve ruh sefaletine duçar olacaklarını anlatır:

"Kendi kendime diyorum ki: Şişli, Kadıköy, Moda gibi semtlerde doğan, büyüyen, oynayan Türk çocukları milliyetlerinden tam bir derecede nasîb alabiliyorlar mı? O semtlerdeki minareler görülmez, ezanlar işitilmez, Ramazan ve kandil günleri hissedilmez. Çocuklar Müslümanlığın çocukluk rüyasını nasıl görürler? İşte bu rüya, çocukluk dediğimiz bu Müslüman rüyasıdır ki bizi henüz bir millet hâlinde tutuyor. Bugünkü Türk babaları havası ve toprağı Müslümanlık rüyası ile dolu semtlerde doğdular, doğarken kulaklarına ezan okundu, evlerinin odalarında namaza durmuş ihtiyar ninelere gördüler, mübarek günlerin akşamları bir minderin köşesinde okunan Kur'ân'ın sesini işittiler; bir raf üzerinde duran Kitâbullâh'ı indirdiler, küçücük elleriyle açtılar, gül yağlı gibi bir ruh olan sarı sahifelerini kokladılar. İlk ders olarak besmeleyi öğrendiler; kandil günlerinin kandilleri yanarken, Ramazanların, bayramların topları atılırken sevindiler. Bayram namazlarına babalarının yanında gittiler, camiler içinde şafak sökerken Tekbirleri dinlediler, dinin böyle bir merhalesinden geçtiler hayata girdiler. Türk oldular... Bugünün çocukları büyük bir ekseriyetle yine Müslüman semtlerde doğuyorlar, büyüyorlar, eskisi kadar derin bir tahassüs ile değilse bile yine Müslümanlığı hissediyorlar. Fakat fazla medenileşen üst tabakanın çocukları ezansız yeni semtlerde alafanga terbiye ile ye-

tişirken Türk çocukluğunun en güzel rüyasını göremiyorlar. Bu çocukların sü-tü çok temiz, hilkatleri çok metin olmalı ki ileride alafranga hayat Türklüğü büsbütün sardıktan sonra milliyetlerine bağlı kalabilsinler, yoksa ne muhit, ne yeni yaşayış, ne semt, hiçbir şey bu yavrulara Türklüğü hissettiremez...

(...)

Biz bugünün Türkleri bilakis Şişli, Nişantaşı, Kadıköy, Moda gibi küçücük bir şehri andıran yerlere yerleştik, fakat o yerler Müslüman ruhundan ârî, çorak ve kurudur. Bir Üsküdar'a bakınız bir de Kadıköy'üne, Üsküdar'ın yanında Kadıköy Tatavla'yı andırır...

(...)

Biz ki minareler ve ağaçlar arasında ezan seslerini işiterek büyüdük. O mübarek muhitten çok sonra ayrıldık, biz böyle bir sabah namazında anne milleden tekrar dönebiliriz. Fakat minaresiz ve ezansız semtlerde doğan, Frenk terbiyesiyle yetişen Türk çocukları dönecekleri yeri hatırlayamayacaklar!<sup>34</sup>

Yahya Kemal, Mehmet Âkif'ten daha ileri giderek ezanı ve Kur'ân'ı sadece dinin ve kültürün değil, devletin de temeli olarak görür. 30 Mart 1922'de *Teohid-i Efkâr*'da çıkan "Ezan ve Kur'an" başlıklı yazısında; "Bu devletin iki manevi temeli vardır: Fatih'in Aya-sofya minaresinden okuttuğu ezan ki hâlâ okunuyor! Selim'in Hırka-i Saadet önünde okuttuğu Kur'ân ki hâlâ okunuyor!" der. Yahya Kemal, Millî Mücadele'nin asıl gayesinin bu iki kutsal değeri muhafaza etmek olduğunu söyler: "Eskişehir'in, Afyonkarahisar'ın, Kars'ın genç askerleri, siz bu kadar güzel iki şey için dövüştünüz!"<sup>35</sup>

Yahya Kemal'in baştan sona ezanı konu alan en önemli şiiri, gazel nazım şekliyle ve aruz vezniyle kaleme alıp Üsküp'teki annesinin kabrine ithaf ettiği "Ezan-ı Muhammedî" şiiridir. Kâzım Yetiş, Türk edebiyatında "Ezan-ı Muhammedî" şiiri kadar ezanı güzel anlatan ikinci bir şiir olmadığını, 900 senelik Türk İslâm edebiyatında eski şairlerin hepsinin İslâm'ı Yahya Kemal'den daha iyi bilmelerine rağmen onun kadar güzel bir ezan şiiri yaz(a)madıklarını söyler. Bunun tek nedeni; "Ol mahiler ki derya içredir deryayı bilmezler" musramında saklıdır. 18 yaşında Paris'te birtakım materyalist akımlara kapılan şairin, çocuklukta duyduğu ezan sesleri beyninde hep uğuldamış ve ezanı millî bir vakta olarak görmüştür.<sup>36</sup>

Yahya Kemal'in fütihat ve gaza ruhunu tebci ettiğii<sup>37</sup> "Ezan-ı Muhammedî"<sup>38</sup> şiirinde ezan, sesi ve ifade ettiğii mânâyla sadece "cihan-ı Muhammedî"ye değil bütün dünyaya ulaşması gereken bir mesajdır. Dünyayı iki hükümdara dar gören ve içinde fetih sevdası taşıyan Yavuz Sultan Selim eğer ölmeseydi fethettiğii ülkelerle ezan vasıtasıyla Hz. Muhammed'in (s.a.v.) şanını taşıya-

caktı. Yüz bin minareden okunan ezan vasıtasıyla cihanın şarkında ve garbında ruh-ı revân-ı Muhammedî'yi şehbal açtıracak ve böylece yerler gibi gökler de aydınlığa kavuşacaktı. Ezanı, "emr-i bülend" diye tavsif eden Yahya Kemal, Allah'ın azametiyle mukayese edilince Müslüman dünyasının bu sadâya dar geldiğini belirttikten sonra bütün dünyanın İslâm bayrağı altında toplanmasını hayal eder:<sup>39</sup>

*Emr-i bülendsin ey ezan-ı Muhammedî  
Kâfi değil sadâna cihan-ı Muhammedî*

*Sultan Selim-i Evvel'i râmetmeyüp ecel  
Fethetmeliydi âlemi şan-ı Muhammedî*

Yahya Kemal'in, ilk defa Meşrutiyet yıllarında Ziya Gökalp tarafından dile getirilen Türkçe ezan tekliflerinin aksine "Ezan-ı Muhammedî" şiiri ve "Ezansız Semtler" yazısıyla ezana methiyeler yazması oldukça cesur bir adımdır. Hatta şair, şiirinde Türkçe ezanı değil de "lisan-ı Muhammedî" ve "beyan-ı Muhammedî" tabirini kullanır. Lisan-ı Muhammedî'nin arşa aksetmesiyle semadaki ruhlar da hep birden "Tanrı Uludur" u değil de "Allahuekber"i görür:

*Gök nura garkolur nice yüz bin minareden  
Şehbal açınca ruh-ı revan-ı Muhammedî*

*Ervâh cümleten görür Allahü Ekber'i  
Akseyleyince arşa lisan-ı Muhammedî*

*Üsküp'te kabr-i mâdere olsun bu nev-gazel  
Bir tuhfe-i bedî' ü beyan-ı Muhammedî*

Tek Parti döneminde milletvekilliği ve çeşitli ülkelerde diplomatlık yapan Yahya Kemal'in "Ezan-ı Muhammedî" şiirinin şairin hayatı boyunca hiçbir dergi ve gazetede yayımlanmaması dönemin sosyo-politik durumuyla ilgilidir. "Ezan-ı Muhammedî", ilk defa şairin ölümünden 4 sene sonra 1962 yılında basılan "Eski Şiirin Rüzgârıyla" adlı kitapta yayımlanır.<sup>40</sup>

Yahya Kemal "Gedik Ahmet Paşa'ya Gazel"de, Fatih Sultan Mehmet'in bu büyük veziriazâmının 1480'deki Otronto Seferine işaret eder.<sup>41</sup> Gök gürültüsü şeklindeki tekbir sedalarının ve ezan sesinin Katolikliğin merkezi olan Vatikan'daki meşhur Saint Peter Kilisesi'ne kadar gidip Muhammedî mesajın yani İslâm'ın, Hristiyanlığın kalbi mesabesindeki Roma'dan bütün Hristiyan dünyasına yayılması gerektiğini söyler:

*Ra'd-ı tekbir kopup gitmelidir bang-i ezan  
Dâr-ı küffarda meşhur kenisaya kadar*

*Gark-ı nûr olmalı iman-ı Muhammed'le Frenk  
Bu sefer Rim-Papa'dan Hazret-i İsa'ya kadar<sup>42</sup>*

"Hasan Rıza'ya Sesleniş"te Yahya Kemal, cumhurbaşkanlığı genel sekreteri ve kendisinin de hemşehrisi olan Hasan Rıza Soyak'a Üsküp şehrinde bahseder. Şiirde Hasan Rıza'ya binlerce türbesi, Vardar Nehri etrafındaki camilerden taşan tekbir sesleri ve fethe giden akıncıların dillerindeki "Allah Allah" sedalarıyla meşhur olan bu şehrin her tarafındaki Müslümanlık mühürlerini hatırlatır. Şair, Yıldırım Bayezid zamanından beri günde beş vakit ezan seslerini duyan Vardar Nehri'nin tekbirlerle çağlayıp aktığını şöyle dile getirir:

*Üsküp bir Müslüman şehirdi  
Binbir türbeyle müştehirdi  
Vardar'sa önünde bir nehirdi  
Her an tekbirlerle çağlar.<sup>43</sup>*

"26 Ağustos 1922" tarihli münacat tarzındaki kitasında ise şair, Türk ordusunun Allah'ın yüce adını ezanlar vasıtasıyla afâk-ı âlemede bayraklaştıran yegâne ordu olduğunu söyler ve Allah'tan İslâm'ın yeryüzündeki bu son ordusunu "gâlib" etmesini ister:

*Şu kopan fırtına Türk ordusudur yâ Rabbi  
Senin uğrunda ölen ordu budur yâ Rabbi  
Tâ ki yükselsin ezanlarla müeyyed nâmın  
Gâlib et çünkü bu son ordusudur İslâm'ın<sup>44</sup>*

## SONUÇ

20. yüzyıl Türk şiirinin en güçlü iki şairi Yahya Kemal ve Mehmet Âkif'te ezan, sadece dinî bir ritüel değil, millî bir vakıa ve istiklalin sembolüdür. Balkan kökenli bu iki şairin eserlerinde ezana bakışın olumlu olmasının en önemli nedeni yetiştikleri kültür ortamının millî ve manevî değerlere bağlı olmasından, ezanı Türk kültürünün ayrılmaz bir parçası ve istiklalimizin sembolü olarak görmelerinden kaynaklanmaktadır. 20. yüzyılda millî-manevî değerlerin zayıflaması ve dinî hayatın modern-seküler hayat karşısında tasfiye olması, her iki şairin bağrında yetiştikleri dinî muhitin değerlerine sığınma ihtiyacı hissetmelerini sağlamıştır. Mehmet Âkif'te ezan, Allah'ın büyüklüğünü hatırlatan dinî bir çağrı olmanın yanı



sıra Müslümanlar arasındaki birliğin, maddî ve manevî uyanışın sembolü iken Yahya Kemal'de ise millî terbiyenin aslî unsuru, dinin estetik yönünün ve İslâm fütuhatının sembolüdür.

## DİPNOTLAR

- 1 Ezan okuyan kimseye "muezzin", ezan okunan yere "mi'zene" ya da "minare" denir. Diğer ezanlardan farklı olarak sabah ezanında söylenen "es-Salatü hayrun mine'n-nevm" (Namaz uykudan hayırlıdır.) sözü seyyid'ül müezzinin Bilâl-i Habeşî tarafından ezana eklenmiştir. (*İslâm Ansiklopedisi*, "Ezan", c. XII, TDV Yayınları, İstanbul, 1995, s. 36-37).
- 2 İslâm'ın beş esasından biri olan namaz, Mekke döneminde farz kılınmasına rağmen Hicret'in 1. yılına kadar Müslümanlar namaza "Es-Salah, Es-Salah" diye çağırılırdı. Ashab-ı kiram tarafından namaz vaktini insanlara duyurmak için nakus alınması, boru öttürülmesi, ateş yakılması ve bayrak dikilmesi gibi fikirler ileri sürüldüye de Hz. Muhammed (s.a.v.) bunların hiçbirini makul görmedi. Çünkü nakus Hristiyanların, boru Yahudilerin, ateş de Mecusilerin âdetiydi. Bu sırada sahabeden Abdullah b. Zeyd b. Salebe'ye rüyasında ezan öğretilir, Abdullah durumu Hz. Peygamber'e bildirince Hz. Peygamber Abdullah b. Zeyd'e rüyasında gördüğü ezanı Bilâl-i Habeşî'ye öğretmesini söyler. Böylece İslâm tarihinde ilk ezan, Bilâl-i Habeşî tarafından Neccarogullarından bir kadının evinin damında bir sabah vakti okunur. Daha sonra Hz. Ömer ve diğer birkaç sahabe de aynı rüyayı gördüklerini Hz. Peygamber'e anlatırlar. (Salih Suruç, *Peygamberimizin Hayatı*, c. I, Feza Gazetecilik A.Ş., İstanbul, 1998, s. 348-349).
- 3 Ezan, şahsî bir ibadet değil, hukuk-ı umumiye nevinden cemiyete ait bir ubudiyettir ki birisinin yapmasıyla bütün cemiyet istifade ettiği gibi terkile de bütün cemiyet mesul olur. İslâm âlimlerine göre bu tarz ibadetler nafîle bile olsa şahsî farzlardan daha ehemmiyetlidir. Ezan, şâri tarafından vaz' edildiği ve 15 asırlık İslâm tarihinin ortak din ve kültür mirası olduğu için hiçbir kurum veya şahıs ezanın bir kısmını veya tamamını kendi arzusuna, mantık ve muhakemesine göre değiştirmeye selahiyetine sahip değildir.
- 4 Mekke'nin fethinden sonra Bilâl-i Habeşî'nin Kâbe'nin üzerine çıkıp ezan okuması ve Kâbe'nin içinde iki rekât namaz kılması, İslâm tarihinde Müslümanların fethedilen bölgelere girer girmez ezan okuyup, ki buna fetih ezanı denirdi, iki rekât namaz kılmaları geleneğini başlatmıştır.
- 5 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Bursa'da Zaman" şiirinde Bursa'nın her sabah ezan sesiyle uyanışını söyler: "*Her şafak onunla uyanır, güler / Gümüş aydınlıkta serviler, güller*"
- 6 Hristiyan okullarındaki şapeller gibi Müslüman okullarında da mescitler açılmış, imam ve müezzinler bulundurulmuş, dersler ezan saatlerine göre ayarlanmış ve Müslüman çocukları İslâm terbiyesiyle yetiştirilmiştir.
- 7 Ahmet Hâşim'in "Müslüman Saati" adlı yazısı ezanî saate geçmeden önce 1921 yılında kaleme alınmıştır. "İstanbul'u yenileştiren ve yerlisini şaşırta istilaların en gizlisi ve en tersirlisi yabancı saatlerin hayatımıza girişi oldu... Eskiden kendimize göre yaşayışımız, düğünüşümüz, giyinişimiz ve kendimize göre dinden, ırktan ve ananeden hayat alan bir zevkimiz olduğu gibi bu üslûb-ı hayata göre de saatlerimiz ve günlerimiz vardı. Müslüman gününün başlangıcını şafağın parlıtları ve nihayetini akşamın ziyaları tayin eder... Ziyada başlayıp ziyada biten, on iki saatlik kısa, hafif, yaşanması kolay bir günümüz vardı. Müslüman'ın mesut olduğu günler işte bu günlerdi; şerefli günlerin vakayii bu saatlerle ölçtüler... Giden saatler babalarımızın öldüğü, annelerimizin evlendiği, bizim doğduğumuz, kervanların hareket ettiği ve orduların düşman şehirlerine girdiği saatlerdi. Bunlar hayatı etrafımızda serbest bırakan geniş lakayt dostlardı... Şimdi Müslüman evindeki saat başka bir âlemin vakitlerini gösteriyor, bizim için gece olan saatleri gündüz ve gündüz olan saatleri gece renginde gösteriyor. Çölde yolunu şaşırırlar gibi biz şimdi zaman içinde kaybolmuş kimseleriz." (Ahmet Hâşim, "Müslüman Saati", *Bütün Eserleri-III*, (hzl. İnci Enginün-Zeynep Kerem), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991).
- 8 Mekteb-i Sultanî, Darümuallimîn, Darüşşafaka ve Haydarpaşa Lisesi'nde camiler/mescitler vardır. Galatasaray Lisesi'nin içindeki mescit 1928 yılında kapatılır ve izci salonu yapı-

- lır. Daha sonraki senelerde spor salonu olarak kullanılan bu mescit, 1986 yılında basketbol salonu olarak düzenlenir. (Ziyad Ebuzziya-Sahir Kozikoğlu, 1921-1933 *Galatasaray Tarihçesi*, GEV Yayınları, İstanbul 1985, s. 320; Vefa Semenderoğlu - Osman H. Tanburacı, *Galatasaray ve Galatasaraylılar Derneği Tarihçesi*, İstanbul 1994, s. 80).
- 9 1926 yılında ilk defa İstanbul'da Göztepe Camii imamı Cemalettin Efendi Ramazan'ın birinci ve ikinci haftasını cuma namazlarını Türkçe kıldırır. *Vakit* gazetesinin "Münevver Bir Hocamız Türkçe Namaz Kıldırıldı" haberi üzerine Türkçe ibadet tartışması başlar. Cemalettin Efendi'nin görevden alınmasıyla birlikte tartışmalar kesilir ve 1932 yılına kadar ezan ve namaz Arapça olarak devam eder. İlk Türkçe ezan 30 Ocak 1932'de Fatih Camii'nde Hafız Rifat Bey tarafından ikinci vakti okunur. 18 Temmuz 1932 tarihli bir genelgele ile de tüm camilere ezanın Türkçe okunması bildirilir ve bu uygulama 18 yıl devam eder. (*Cumhuriyet Ansiklopedisi* 1923-1940, 3. bs., c. I, YKY, İstanbul, 2002, s. 187; Başak Ocak Gez, "Fikirlerden Eyleme Türkçe Namaz Meselesi: 1920'lerin Cesur Bir Hocasını", *Toplumsal Tarih*, c. VIII, S. 47, Kasım 1997, s. 15-19).
- 10 Türk Ceza Kanunu'nda Arapça ezan okumak yasak olmamasına rağmen daha sonra Ceza Kanunu'nun 526. maddesine şu fıkra ilave edilmiştir. "Arapça ezan ve kamet okuyanlar üç aya kadar hafif hapis veya on liradan iki yüz liraya kadar hafif para cezasıyla cezalandırılırlar." (Eşref Edip, "Hükümetin Programı ve Ezan Meselesi", *Sebilürreşad*, c. IV, S. 80, Haziran 1950, s. 77).
- 11 Adnan Menderes Hükümeti'nin 2 Haziran 1950'de güvenoyu almasını müteakip yaptığı ilk icraatlardan biri 16 Haziran 1950'de ezanın Arapça okunmasının serbest bırakılmasıdır. Yasanın 17 Haziran 1950 tarihli resmî gazetede yayımlandığı gün, aynı zamanda Ramazan ayının da ilk günüdür. Arapça okunacak ilk ezan için halk sokaklara dökülür, gözler minarelere çevrilir, ilk "Allahuekber" nidasıyla bütün ülkeyi bir gözyaşı seli kaplar ve camilerin önünde kurbanlıklar kesilir. Ali Yıldırım Hocaefendi o günleri şöyle anlatır: "Anadolu'dan, Trakya'dan insanlar geldi bunu kutlamaya. Aman ne ziyafetler, ikramlar... İnsanlar ezan-ı Muhammedînin aslına dönmelerini kutluyor. Hakikaten çok değerli bir şeydi. Biz zannettik ki sanki cennete girdik. O hafızların, mevlithanların okudukları 45 dakika süren sevinç salaları, ezanlar. Süleymaniye'den ezan okuyup Beyazıt'a işittirirlerdi hele de sabahları. Fevzi Mısırlılar, Halil İbrahim Çanakaleliler, Kani Karacalar cami cami geziyorlardı. Görmeliyiniz o günleri. Kimse inanamıyordu. İmkân yok bu devir bir daha geri gelmez diyorlardı. Ağlayanlar, ayılanlar, bayılanlar..." (Mustafa Aydın, "Son Osmanlı Anılarını Ramazan Zamanı'na Anlattı", *Ramazan Zamanı (Zaman Gazetesi Eki)*, S. 3, 25 Ağustos 2010, s. 38. Ayrıntılı bilgi için bk. Mustafa Armağan, *Türkçe Ezan ve Menderes Bir Devrin Yazılmayan Gerçekleri*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010).
- 12 Ezandan ilk rahatsız olanlar Yahudiler ve Medineli müşriklerdi. Ezanı alaya alıp eğlence mevzuu yapmaları üzerine Allah (c.c.), "Siz ezan okuyarak namaza davet edince bunu alay ve eğlence konusu yaparlar. Onların böyle yapmalarının sebebi, akıllarını kullanmayıp bu güzelliği anlamamalarıdır." ayetini indirir. Ezanın en önemli istinatlarından biri olan bu ayet, ezanla alay edip hafife almanın küfür olduğuna delalet eder. (Suat Yıldırım, "Mâide: 58", *Kur'an-ı Hakîm ve Açıklamalı Meali*, Işık Yayınları, İstanbul, 2002, s. 117). Mekke'nin fethi sırasında Bilâl-i Habeşî, Kâbe'nin damına çıkıp ezan okuduğu sırada Kureyş'in reislerinden Ebu Süfyan, Attab İbn-i Esid ve Hâris İbn-i Hişam Kâbe'nin avlusunda oturup şöyle konuşurlar: "Attab der ki: 'Pederim Esid bahtiyar idi ki, bugünü görmedi.' Haris de: 'Eğer onun hakkı olduğunu bilseydim onun peşinden giderdim.' der. Ebu Süfyan ise: 'Ben korkarım, bir şey demeyeceğim; kimse olmasa da şu Batha'nın taşları, ona haber verecek, o bilecek.' der ve hakikaten biraz sonra Resul-i Ekrem (s.a.v.) onlara rast gelir, harfiyen konuştuklarını söyler. O vakit Attab ile Haris şahadet getirip Müslüman olurlar." (İbn Kesir, *Hadislerle Kur'an-ı Kerim Tefsiri*, c. IV, çev. Bekir Karlığa-Bedrettin Çetiner, Çağrı Yayınları, İstanbul 1994, s. 2406). 10 Nisan 1950'de vefat eden Mareşal Fevzi Çakmak'ın cenazesinde halkın tekbirler getirmesi üzerine Ahmet Emin Yalman, *Vatan* gazetesindeki köşesinde ezan ve tekbir için "Bulgar ilahisi" ifadesini kullanır.
- 13 Sabah ezanı, sabâ makamı; öğle ezanı, rast makamı; ikinci ezanı, hicaz makamı; akşam ezanı, evc vesegâh makamları; yatsı ezanı, uşşa ve beyâtî makamlarıyla okunur, salâlar da hüseyinî makamıyla verilir.
- 14 Yabancılar genellikle güzel sesle okunan ezan sesinden çok etkilendiklerini, ezanın insana huzur verdiğini ve insanı lahutî bir âleme çektiğini söylerler. İşgal yıllarında İstanbul'da müezzini olan Hafız Kemal Efendi, bir gün Şehzâdebaşı'ndaki Nevşehirli Damat İbrahim Pa-

şâ Camii'nin minaresinden yatışı ezanını okur. O sırada seyrüseferi idare etmekte olan İtalyan polis memuru okunan ezandan o kadar etkilenir ki trafiği durdurur ve ezanı sonuna kadar can kulağıyla dinler. Rus edebiyatının Nobel ödüllü ilk yazarı İvan Aleksiyeviç Bunin de İstanbul'da dinlediği ezanlardan çok etkilenir ve "müezzinlerin sesinin geçmişin ve çölgünlerin hüznünü yansıttığını" söyler. (Hüseyn Kandemir, *Rus Edebiyatında İstanbul*, Çizgi Kitabevi, Konya, Ağustos 2009, s. 52). Uzun yıllar totaliter Sovyet idaresinde kalan Azeri şair Bahtiyar Vahapzade ise 1977'de geldiği İstanbul'da sabah ezanıyla uyanır. Bütün gün bu sesin etkisinden kurtulamayan şair, ezan sesinin büyüüsüyle meşhur "Allahu Ekber" şiirini yazar:

*Allah'a yücelen ulu bir yolun ilkin pillesidir Allahu Ekber  
Hakkı adananların yüzüne değmiş Hakkın sillesidir Allahu Ekber*

Çocukluğunda duyduğu ezan sesi şairin suuraltında öyle derin izler bırakmıştır ki şair bunu şöyle anlatır: "Ezani çocukluğumda Şeki'de duymuştum. Şimdi ikinci defa duyuyorum. Benim bütün çocukluğum gözümün önüne geldi. O zaman ezan sesi beni çocukluğuma götürdü. Babamı, dedemi hatırladım. Sabah ezanıydı. Sonrasında uyuyamadım. Ve 'Allahu Ekber' isimli şiiri yazdım. Siz de biliyorsunuz orada söylenen esas söz Allahu Ekber'dir. Minareden duyduğum Allahu Ekber sesi beni büyüledi. Bütün bir gün bu sesin etkisinden kurtulamadım. Bu sesin sihriyle 'Allahu Ekber' şiiri meydana geldi." (Bahtiyar Vahapzade, *Gün Var Bin Aya Değer*, Kaynak Yayınları, İzmir, 2006, s. 17).

- 15 Minarelerinin çokluğundan dolayı "Medine bielfi mi'zene" (Bin minareli şehir) lakabı sadece İstanbul ve Kahire için kullanılmıştır.
- 16 Cumhuriyet döneminde Orhan Veli ve Fazıl Hüsnü Dağlarca gibi bazı şairler, ezana ideolojik bir perspektiften baktıkları için ona bigâne kalmışlar ve 1950'de ezanın aslı şekline dönüştürülmesini Mustafa Kemal'in devrimlerine karşı bir hareket olarak görüp tepki göstermişlerdir. Orhan Veli, 15 Temmuz 1950 tarihli *Yaprak* dergisindeki "Ezan" başlıklı yazısında "Zaten biz ezanı bir gün daha Türkçe olarak duysaydık millet olarak ölecektik..." der ve Türkçe ezanın Mustafa Kemal'in devrimlerinin çok önemli bir parçası olduğunu ve mutlaka savunulması gerektiğini söyler. (Orhan Veli, "Ezan", *Yaprak*, 15 Temmuz 1950).
- 17 Ziya Gökalp "Bir ülke ki camiinde Türkçe ezan okunur / Köylü anlar manasını namazdaki duanın... / Bir ülke ki mektebinde Türkçe Kur'an okunur, / Küçük büyük herkes bilir buyruğunu Hıddanın / Ey Türkoğlu, işte senin orasıdır vatanım!" mısralarıyla Türkçe ezanı savunurken Ârif Nihat Asya, Türkçe ezana şiddetle karşıdır. Demokrat Parti'nin ezanı aslı şekline döndürdüğü 1950 yılında şair Seyhan (Adana) milletvekili olarak TBMM'de görev yapmaktadır. 1967'de yayımlanan *Dualar ve Aminler* kitabındaki meşhur "Dua" şiirinde;

*Biz kısık sesleriz, minareleri  
Sen ezansız bırakma Allah'ım!  
Ya çağır şurda bal yapanlarını  
Ya kovansız bırakma Allah'ım!  
Mahyasız minareler... göğü de  
Kehkeşansız bırakma Allah'ım!  
Müslümanlıkla yoğrulan yurdu  
Müslümansız bırakma Allah'ım!*

diye yalvarması o dönem için oldukça cesur bir çıkıştır. Mithat Cemal Kuntay'ın "Bir Ezan Sesi" ve Aka Gündüz'ün "Ezan Vakitleri" şiirlerinde de ezana olumlu bir bakış vardır.

- 18 Mithat Cemal, *Mehmet Âkif*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1990, s. 345.
- 19 Güneşin her yerde farklı zamanda doğması sebebiyle yeryüzünde ezansız zaman yoktur.
- 20 Mehmet Âkif Ersoy, *Safahat*, 6. bs., (hızl. M. Ertuğrul Düzdağ), Çağrı Yayınları, İstanbul, 2008, s. 91.
- 21 *Age.*, s. 184.
- 22 *Age.*, s. 193.
- 23 *Age.*, s. 207.
- 24 *Age.*, s. 269.
- 25 "İki dua vardır, asla reddedilmez: Ezan esnasında yapılan dua ile Allah yolunda cihad ederken insanların birbirine girdikleri andaki dua." (Ebû Dâvûd, *Sünen-i Ebû Dâvûd*, El-Cüz'üs-Salis, Kitâb'ül Cihâd, 41/2540).

- 26 Ersoy, *age.*, s. 276.
- 27 I. Dünya Savaşı sırasında Arap coğrafyasında ayrılık hareketleri başlayınca "Teşkilât-ı Mahsusa", Necid Şeyhi İbnür Rüşd'ü ikna etmesi ve Osmanlı'ya sadık kalmasını temin için Tunuslu Salih Bey'le Mehmet Âkif'i Riyad'a gönderir. (M. Emin Erişirgil, *Mehmet Âkif İslâm-ı Bir Şairin Romanı*, Güzel İstanbul Matbaası, Ankara, 1956, s. 310-311).
- 28 Ersoy, *age.*, s. 361.
- 29 Çifte ezan tabiri Türk kültür tarihinde iki anlamda kullanılmıştır. Birincisi, cuma namazında okunan dış ve iç ezana denir. İkincisi ise birbirine yakın olan selâtin camilerde bazı vakitlerde bilhassa ikinci ezanında iki müezzinin karşılıklı olarak ezan okumasıdır. Bazen de aynı caminin iki minaresinde iki müezzinin karşılıklı ezan okuması şeklinde gerçekleşir. Genellikle İstanbul'un sur içindeki ve Üsküdar'daki tarihî camilerinde bu şekilde ezanlar okunmaktadır.
- 30 Kuntay, *age.*, s. 182.
- 31 Eşref Edip, *Mehmet Âkif Hayatı Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları*, 2. tab'ı, Sebülürreşad Neşriyatı, İstanbul, 1381-1962, c. I, s. 363.
- 32 Yahya Kemal Beyatlı, *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasî ve Edebî Hatıralarım*, 2. bs., İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 1976, s. 35.
- 33 Nihad Sâmî Banarlı, *Bir Dağdan Bir Dağa: Banarlı'nın Kaleminden Yahya Kemal*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 1984, s. 17-18; Nihad Sâmî Banarlı, *Yahya Kemal'in Hatıraları*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1960, s. 26-27.
- 34 Yahya Kemal Beyatlı, "Ezansız Semtler", *Aziz İstanbul*, İstanbul Fetih Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul, 1974, s. 121-124.
- 35 *Age.*, s. 120.
- 36 Semih Çelik, "Kâzım Yetiş ile Yahya Kemal'e Dair Bilinmeyenleri Konuştuk", *Akpınar*, y. 3, S. 13, Ocak-Şubat 2008, s. 8-9.
- 37 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1982, s. 57.
- 38 Yahya Kemal Beyatlı, *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, 5. bs., İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 1993, s. 43-44.
- 39 Zeynep Kerman, "Üç Ezan Şiiri" *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1998, s. 170.
- 40 Ezan sevgisini şiirle ifade eden Yahya Kemal'in, "Ezan-ı Muhammedî" şiirini tam olarak ne zaman yazdığı bilinmemektedir. Bunda dönemin Türkçe ezan ve Türkçe ibadet tartışmalarının etkisi yadsınmaz. Sermet Sami Uysal, Yahya Kemal'in bütün şiirlerinin ad sırasına göre ilk yayın yer ve yıllarını belirtirken "Ezan-ı Muhammedî" şiirinin ilk defa 1962'de *Eski Şiirin Rüzgârıyla* kitabıyla birlikte yayımlandığını belirtir. Ahmet Hamdi Tanpınar da "Ezan-ı Muhammedî" şiirinin, "Rihlet" şiirinin başlangıcı ile bitişi arasındaki zamanda yazıldığını söyler; ama tam olarak bir tarih vermez. "Rihlet" şiiri ilk defa 3 Şubat 1957'de *Hürriyet* gazetesinde yayımlanır. "Ezan-ı Muhammedî", Türkçe ezanın okunduğu ve gerçek ezana özlemin duyulduğu yıllarda yazılmış olabileceği gibi 1950'de Demokrat Parti'nin iktidara gelmesini müteakip ezanın aslı şekline dönüldüğü ve İstanbul'un fethinin 500. yılının kutlandığı yıllarda da yazılmış olabilir. Zira şiirde ezan, fethin sembolü olarak görülmektedir. (Sermet Sami Uysal, *Şiire Adanmış Bir Yaşam: Yahya Kemal Beyatlı*, Yahya Kemal'i Sevenler Derneği, İstanbul, 1998, s. 418; Tanpınar, *age.*, s. 56).
- 41 1480'de Otronto'yu fetheden Gedik Ahmet Paşa, İtalya'da girişeceği yeni fütühat için İstanbul'dan yardım ister. Fatih Sultan Mehmet'in vefat etmesi, yeni padişah II. Beyazid'in Otronto'ya asker sevk edilmesine sıcak bakmaması ve orduyu geri çağırması üzerine Gedik Ahmet Paşa'nın İtalya seferi yarım kalır. ("Gedik Ahmet Paşa", *İslâm Ansiklopedisi*, c. XIII, TDV Yayınları, İstanbul, 1996, s. 543).
- 42 Beyatlı, *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, s. 71-72
- 43 *Age.*, s. 127.
- 44 *Age.*, s. 140.

## KAYNAKÇA

- Ahmet Hâşim, "Müslüman Saati", 1921, *Bütün Eserleri-III*, (hzl. İnci Enginün-Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991.
- Armağan, Mustafa, *Türkçe Ezan ve Menderes Bir Devrin Yazılamayan Gerçekleri*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010.
- Aydın, Mustafa, "Son Osmanlı Anılarını Ramazan Zamanı'na Anlattı", *Ramazan Zamanı (Zaman Gazetesi Eki)*, S. 3, 25 Ağustos 2010.
- Banarlı, Nihad Sâmî, *Bir Dağdan Bir Dağa: Banarlı'nın Kaleminden Yahya Kemal*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 1984.
- ....., *Yahya Kemal'in Hatıraları*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 1960.
- Beyatlı, Yahya Kemal, *Aziz İstanbul*, İstanbul Fetih Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul, 1974.
- ....., *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasî ve Edebî Hatıralarım*, 2. bs., İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 1976.
- ....., *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, 5. bs., İstanbul Fetih Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul, 1993.
- Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-1940*, 3. bs., c. I, YKY, İstanbul, 2002.
- Çelik, Semih, "Prof. Dr. Kazım Yetiş ile Yahya Kemal'e Dair Bilinmeyenleri Konuştuk", *Akpınar*, y. 3, S. 13, Ocak-Şubat 2008.
- Ebû Dâvûd, *Sünen-i Ebû Dâvûd*, El-Cüz'üs-Salis, Kitâb'ül Cihâd, 41/2540.
- Ebüzziya, Ziyad-Kozikoğlu, Sahir, 1921-1933 *Galatasaray Tarihçesi*, Galatasaray Eğitim Vakfı Yayınları, İstanbul, 1985.
- Erişirgil, Mehmet Emin, *Mehmet Âkif: İslâmcı Bir Şairin Romanı*, c. I-IV, Güzel İstanbul Matbaası, Ankara, 1956.
- Ersoy, Mehmet Âkif, *Safahat*, (hzl. M. Ertuğrul Düzdağ), Çağrı Yayınları, 6. bs., İstanbul, 2008.
- Eşref Edip, "Hükümetin Programı ve Ezan Meselesi", *Sebilürreşad*, c. IV, S. 80, Haziran 1950.
- ....., *Mehmet Âkif Hayatı Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları*, 2. tab'ı, c. I, Sebilürreşad Neşriyatı, İstanbul 1381 (1962).
- İslâm Ansiklopedisi*, c. XII, "Ezan", TDV Yayınları, İstanbul, 1995.
- İslâm Ansiklopedisi*, c. XIII, "Gedik Ahmet Paşa", TDV Yayınları, İstanbul, 1996.
- Gez, Başak Ocak, "Fikirden Eyleme Türkçe Namaz Meselesi: 1920'lerin Cesur Bir Hocası", *Toplumsal Tarih*, c. VIII, S. 47, Kasım 1997.
- İbn Kesir, *Hadislerle Kur'an-ı Kerim Tefsiri*, c. V, (çev. Bekir Karlığa-Bedrettin Çetiner), Çağrı Yayınları, İstanbul, 1994.
- Kandemir, Hüseyin, *Rus Edebiyatında İstanbul*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2009.
- Kanık, Orhan Veli, "Ezan", *Yaprak*, 15 Temmuz 1950.
- Kerman, Zeynep, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1998.
- Kuntay, Mithat Cemal, *Mehmet Âkif*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1990.
- Semenderoğlu, Vefa-Tanburacı, Osman H., *Galatasaray ve Galatasaraylılar Derneği Tarihçesi*, İstanbul, 1994.
- Suruç, Salih, *Peygamberimizin Hayatı*, c. I, Feza Gazetecilik A.Ş., İstanbul, 1998.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Yahya Kemal*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1982.
- Uysal, Sermet Sami, *Şiire Adanmış Bir Yaşam: Yahya Kemal Beyatlı*, Yahya Kemal'i Sevenler Derneği, İstanbul, 1998.
- Vahapzade, Bahtiyar, *Gün Var Bin Aya Değer*, Kaynak Yayınları, İzmir, 2006.
- Yıldırım, Suat, *Kur'an-ı Hakîm ve Açıklamalı Meali*, Işık Yayınları, İstanbul, 2002.

## J. K. HUYSMANS'IN *A REBOURS (TERSİNE)* VE TAHSİN YÜCEL'İN *MUTFAK ÇIKMAZI* ROMANLARI ARASINDA BİR KARŞILAŞTIRMA

Abdurrahman Kolcu\*



**Özet:** Joris-Karl Huysmans'ın *A Rebours (Tersine)* adlı romanıyla Tahsin Yücel'in *Mutfak Çıkmazı* romanı birey ile toplum ilişkisini ele alan eserlerdir. Bu iki romanın başkahramanları olan des Esseintes ve Divitoğlu, çeşitli nedenlerle kendi toplumlarından nefret ederler ve evlerinde kendi hayat biçimlerini kurmaya koyulurlar. Ancak bu yeni hayat biçimlerini uzun süre devam ettiremezler.

Bu makalede, birey ile toplum ilişkisini benzer bir şekilde ele alan bu iki roman, özellikle kahramanlar üzerine odaklanılarak karşılaştırılmaktadır. Jean-Paul Sartre'in *Oda* adlı öyküsü de bu bağlamda değerlendirilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Joris-Karl Huysmans, *A Rebours (Tersine)*, Tahsin Yücel, *Mutfak Çıkmazı*, des Esseintes, Divitoğlu, Jean-Paul Sartre.

### A COMPARISON BETWEEN JORIS-KARL HUYSMANS'S *A REBOURS* (AGAINST THE GRAIN) AND TAHSİN YÜCEL'S *MUTFAK ÇIKMAZI*

**Abstract:** Joris-Karl Huysmans's *A Rebours (Against the Grain)* and Tahsin Yücel's *Mutfak Çıkmazı* are about the connections between the individual and society. The protagonists of these novels, des Esseintes and Divitoğlu hate their society for varied reasons and start to compose their life-styles in their home. However, they can't continue their new life-styles.

In this article, these novels that similarly research the connections between the individual and society, have been compared especially by focusing on the protagonists. Jean-Paul Sartre's story "The Room" has been analysed also in this context.

**Keywords:** Joris-Karl Huysmans, *A Rebours (Against The Grain)*, Tahsin Yücel, *Mutfak Çıkmazı*, des Esseintes, Divitoğlu, Jean-Paul Sartre.

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

## GİRİŞ

Joris-Karl Huysmans'ın 1884 yılında yayımladığı ve *Tersine* adıyla Tahsin Yücel tarafından Türkçeye çevrilen *A Rebours* romanının başkahramanı des Esseintes'tir. Yücel, Huysmans'ın des Esseintes'i yazar, sanatçı, estetik, dandy ve aynı zamanda eşcinsel olan Robert de Montesquiou'dan ve biraz da kendinden yola çıkarak yarattığını, onun, 'décadent' kelimesiyle kendilerini adlandıranların yani sembolizmi hazırlamış olan karamsar edebiyat okuluna bağlanan edebiyatçıların örnek kişisi olduğunu belirtmektedir.<sup>1</sup> Oscar Wilde'in *Dorian Gray'in Portresi* adlı romanında Lord Henry'nin Dorian Gray'e gönderdiği ve Dorian Gray'in senelerce etkisinden kurtulamadığı sarı kitap *A Rebours*, aynı şekilde Dorian Gray'in bizzat kendisinin bir nevi ilk kademesi olarak gördüğü genç Parisli de, des Esseintes'tir.<sup>2</sup>

Des Esseintes'in ailesinin geçmişi, eğitimi, aldığı ev, bu evi almadan önceki hayatı, kendisinin aşırı süslü ve yapay zevkine göre döşettiği bu evdeki hayatı, romanda ayrıntılı bir şekilde anlatılmaktadır. Romanda, kendi yapay zevkine göre oluşturduğu kitap koleksiyonu, edindiği değişik sera bitkileri ve bunlar gibi yapay ve sıra dışı özellikleri olan nesnelere ile kokular üzerinde durulmakta, bunlarla des Esseintes'in önceki hayatına ait ayrıntılara göndermeler yapılmakta, onun düşünce ve duygu dünyası betimlenmektedir.

Des Esseintes, evinde nevroza bağlı olarak birçok sağlık sorunu yaşar. Doktorlar, mide rahatsızlıkları artan des Esseintes'e iyileşmesi için tekrar topluma katılması gerektiğini belirtirler. Romanın sonunda des Esseintes, hiç istemese de, tekrar Paris'e dönmek zorunda kalır.

Bu makalenin konusunu oluşturan diğer eser ise, Tahsin Yücel'in 1960 yılında yayımladığı ilk romanı olan *Mutfak Çıkmazı*'dir. Romanın başkahramanı İlyas Divitoğlu'dur. Soylu bir aileden gelen ve hukuk öğrenimi görmekte olan Divitoğlu, evlenmek istediği Emel adlı kız arkadaşı tarafından reddedilir ve kendisine gönderilen paranın azalmasının da etkisiyle hayat biçimini değiştirerek kendini, evinde yemek yapmaya adanır. Basur rahatsızlığı yüzünden tedavi görmek zorunda kalan Divitoğlu, arkadaşı Murat ve Emel ile Adana'ya gidip Murat'ın çiftliğinde aşçı olur ve burada aşçılığı ona yakıştıramayan Mustafa adlı bir akrabası tarafından öldürülür.

Ağırhkl olarak toplum - birey ilişkisinin ele alındığı bu iki romanı, başkahramanları üzerine odaklanarak *soyluluk, kendini evine*

*kapama ve evden çıkış* şeklinde olmak üzere üç başlık altında karşılaştırmak mümkündür.

## SOYLULUK

Des Esseintes de Divitoğlu da soylu kişilerdir. *Tersine* romanının başkahramanı, tam ismiyle Jean Floressas des Esseintes, Floressas des Esseintes ailesine mensuptur. Romanda Lourps Şatosu'nda saklanan birkaç portreye bakılırsa, bu ailenin eski zamanlarda atlet yapılı askerlerden ve yabanıl subaylardan oluştuğu belirtilmekte ve şöyle devam edilmektedir:

"Güçlü omuzlarıyla kapattıkları eski çerçevelerinde iyice sıkışmış durumda, kımiltısız gözleri, yatağan biçimi bıyıkları, çıkıntısı zırhların kocaman kabuğunu dolduran göğüsleriyle insanı ürkütürlerdi."<sup>3</sup>

Des Esseintes'in ailesi, gücünü zaman içinde kaybetmiştir. Ailesinin çöküşü, akışını, hiçbir şüpheye yer bırakmayacak bir biçimde, düzenli olarak sürdürmüş; erkeklerin dişileşimi gittikçe daha bir belirginleşmiş ve des Esseintesler, çağların yapıtını tamamlamak istercesine, iki yüzyıl boyunca çocuklarını kendi aralarında evlendirmiş, kalan güçlerini de akrabalar arası evliliklerde tüketmişlerdir. Romanda belirtildiği şekliyle, bir zamanlar neredeyse tüm l'Île-de-France ve la Brie topraklarını kaplayacak kadar kalabalık olan bu ailenin kansız ve sinirli, otuz yaşında, ince uzun bir genç adam olan Jean adlı tek bir torunu yaşamaktadır.

*Mutfak Çıkmazı*'ndaki İlyas Divitoğlu'nun ailesi de köklü ve soyludur:

"Geçmişini düşündüler mi gözleri dolardı. Önce bir gurur büyürdü göğüslerinde, sonra bir utanç büyürdü, zehir gibi bir keder büyürdü. Derin derin göğüs geçirirlerdi. 'Divitoğlu soyu çöktü' derlerdi. Oysa bu soy çökecek soy değildi"<sup>4</sup>

Divitoğullarının bir zamanlar hükümet içinde hükümet olduğu, hatta hükümetten de güçlü olduğu, kasabada onlar ne isterse gerçekleştiği belirtilmekte, başka insanları da düşünen bu ailenin yardımseverliği ve zenginliğine romanda özellikle vurgu yapılmakta ve bütün bu durum özetlenircesine şu ifadeye yer verilmektedir: "*Toplar, tüfekler yıkamazdı Divitoğullarını.*"<sup>5</sup> Bununla birlikte, tıpkı des Esseintes'in ailesi gibi, Divitoğlu'nun ailesi de zamanla çöküşe geçmiştir. İlerleyen dönemlerde çocuklar çoğalmış, mallar bölünmüş, bölünen malların kimini kadınlar, kimini dostlar, kimini de



sonsuz cömertlik götürmüştür. Artık zor geçinen Divitoğullarına kala kala dedelerinin destanlaşmış anıları kalmıştır. Ancak yine de "hep öyle soylu, hep öyle yüce gönüllü" dürler.<sup>6</sup>

Des Esseintes'in ailesinin iki yüzyıl boyunca çocuklarını kendi aralarında evlendirmesi gibi, Divitoğlu'nun ailesinde de evlenme konusunda sıra dışı bir tercih söz konusudur. Divitoğulları, soylarına yaraşır eş bulamadılar mı evlenmemişlerdir.

İlyas Divitoğlu, des Esseintes'in aksine kendi ailesinin yaşayan tek torunu değildir; ancak geçmişi düşündüklerinde "Divitoğlu soyu çöktü" diyen ailesinin âdeta tek torunuymuş gibi algılanır:

"İlyas bir taneydi, İlyas eşsizdi. İlyas bütün umutlarıydı. Yıllardır üzerine titrerlerdi. Yemez, İlyas'a yedirtirlerdi, giyemez, İlyas'a giydirtirlerdi. Gerekirse canlarını bile verebilirlerdi uğrunda. Çünkü İlyas her şeyleriydi: parlak gelecekleri, şanlı geçmişleriydi..."<sup>7</sup>

Görüldüğü gibi des Esseintes ve Divitoğlu'nun ailelerinin nite-likleri arasında birden çok benzerlik bulunmaktadır. Ayrıca, *Tersine* romanının kahramanı, tam adıyla Jean Floressas des Esseintes, romanda genellikle, sadece soyadı olan 'des Esseintes' şeklinde geçerken, *Mutfak Çıkmazı*'nda İlyas Divitoğlu'nun da genellikle, soyadı olan 'Divitoğlu' şeklinde geçmesini bir başka benzerlik olarak dile getirebiliriz.

## KENDİNİ EVİNE KAPAMA

Des Esseintes ve Divitoğlu'nun bir başka benzer yönleri ise içinde yer aldıkları topluma, toplumun değerlerine, üyelerine ve onların yaşayış biçimine yönelttikleri eleştiri ve bütün bunlara karşı duydukları tiksintidir. Des Esseintes, Cizvit okulundan ayrıldıktan sonra akrabası ve vasisi Kont de Montchevreil'in ailesini merak, aylıklık ve nezaket dolayısıyla sık sık görmeye gider. Onların vasıtasıyla birtakım soylu yaşlı kişilerin yer aldığı bir ortamda bulunur. Bu ortamda birkaç kez bulunduktan sonra kendi yaşında ve kendi dünyasından gençlerle ilişki kurmaya karar verir. Ancak bir yıllık bir deneyimin ardından kendi akranlarıyla kurduğu bu arkadaşlığın sonucu, uçsuz bucaksız bir bıkkınlık olur. Des Esseintes, coşku parıltısından, kanın ve sinirlerin gerçek kıskırmasından yoksun girişilen haz hayatlarını kolay ve bayağı bulur; onları yavaş yavaş bırakarak edebiyatçılara yaklaşır.

Des Esseintes'in düşüncesinin edebiyatçılarda daha çok yakınlık bulması ve onların aralarında daha bir rahatlık duyması gerekirken

bu deneme de yeni bir aldaniş olur onun için. Edebiyatçıların, kindar ve bayağı yargılarına, sıradan konuşmalarına, bir eserin değerini baskı sayısına ve satış kazancına göre ölçen tiksindirici tartışmalara başkaldıran des Esseintes, onların dışındaki değişik insanları da tanıma fırsatına sahip olmuştur. Din alanında özgür düşünenleri, burjuva sınıfının öğretilerine bağlananları, başkalarının düşüncelerini boğmak için tüm özgürlükleri isteyenleri, aç gözlü ve utanmaz katı ilkeçileri tanır ve onları eğitim açısından, sokağın köşesindeki kunduracıdan daha aşağı bulur. Bütün bu deneyimler onu olumsuz düşüncelere iter. İnsanlığa karşı horgörüsü artar. En sonunda, toplumun büyük ölçüde haytalardan ve budalalardan oluştuğunu düşünür. Des Esseintes, bu durumda, romanda belirtildiği şekliyle, incelikle hazırlanmış bir ıssız köşe, rahat bir çöl, insan budalalığının sonu gelmez tufanından uzakta, sığınabileceği, kımiltısız ve ılık bir gemi düşler. İçini kemiren bu evrensel horgörüde onu bir tek kadın tutkusunun tutabilme imkânı vardır; ancak bu tutku da yıpranmıştır. Onun, kadınlarla cinsel yetersizliğin eşliğine gelecek denli yoğun, çeşitli ve sıra dışı ilişkilerinden sonra insanlardan uzakta bir köşeye çekilme, kapanma gibi düşünceleri güçlenir. Lorps Şatosu'nu ve diğer varlıklarını satar, devlet tahvilleri alıp yıllık belli bir miktar geliri bir araya getiren des Esseintes, içinde dینگinlikle yüzmeyi tasarladığı küçük evi almak ve döşemek için belli bir miktar para ayırır ve Paris'in yakınlarında Fontenay'de bu evi bulur. Bu evi bulmadan önce Paris'teki hayatının son aylarında des Esseintes'in toplumla ilgili düşünceleri oldukça karamsardır. Des Esseintes, dolandırıcılık ve paradan başka hiçbir şey düşünmeyen ve yalnızca sıradan kafaların bayağı eğlencesi, yani politika için erişilebilir kalan dar tüccar beyinlerinde kendi düşüncelerine karşı, edebiyata, sanata, kısacası hayranlık duyduğu her şeye karşı bir tiksinti sezinler. Yeni kuşaklardan, lokanta ve kahvelerde yüksek sesle konuşma ve gülme gereksinimini duyan, pardon bile demeden kaldırımlarda insanları iten ve özür bile dilemeden, selam bile vermeden, bir çocuk arabasının tekerleklerini insanın bacaklarının arasına iteleyen korkunç kaba sınıftan nefret eder.

Des Esseintes'in topluma karşı horgörüsünün ve nefretinin benzerini Divitoğlu'nda da görmekteyiz. Divitoğlu'nun topluma karşı duyduğu tiksinti, evlenme teklifini Emel'in reddetmesi ve memleketinden kendisine gönderilen paranın azaldığı haberini almasından sonra belirginleşir. Divitoğlu, karlı bir havada gezerken bu tiksintiyi ciddi bir şekilde hisseder. Bir kahveye girer, kendi hâllerinde

insanlar görür ve hemen oradan çıkar. Ardından bir muhallebiciye giren Divitoğlu, orada da, başka yerlerde de duramaz. İçinden kaçmak gelir; ancak nereye kaçacağını bilemez. Gelip geçen insanlara hışımla, sonsuz bir kinle bakar. Divitoğlu her şeyden tiksiniyor. Güven, iyilik, kardeşlik, dostluk duygusunu içinden iyiden iyiyeye silmek ister. Aldatıldığını düşünen Divitoğlu, daha fazla aldatılmak istemez; insanların hiçbirine güvenmemeye ve onları sevmeye başlar.

Bir simitçiyle karşılaşan Divitoğlu'nun canı simit çeker. Cüzdanını çıkarır ve parasının çok azaldığını fark eder. Tiksintisi büsbütün kabarıyor. Divitoğlu bu duruma sebep olarak da yine insanları görür. İnsanları, zorbaları alkışlamakla, kötülerini el üstünde tutmakla, zayıfları ve iyiliği ezmekle itham eden Divitoğlu, bu dünyadaki olumsuzlukların kaynağı olarak yine onları görür ve hepsinin kendisini reddeden Emel gibi olduğunu düşünür. İçinde kalan azıcık sevginin de kendisi için olduğunu hisseder. Aşağıda alıntılanan cümlelerde görüldüğü gibi Divitoğlu'nun topluma yönelik öfkesi iyiden iyiyeye artmıştır:

"Sağlam bir inanç vardı içinde, iyiden iyiyeye duyuyordu: bunlardan, bu insanlardan değildi kendisi. Belki böndü, budalaydı, belki değersiz bir kişiydi, ama bunlardan değildi, yabancıydı hepsinin. Onlar arasında harcadığı çabaları, onlarla geçirdiği saçma sapan günleri düşündükçe kendi kendine de kızıyordu."<sup>8</sup>

Divitoğlu, Yargıtay'a üye olmak gibi eski düşlerini bile hor görmeye başlar. Birlikte çalışacağı insanları, beyinleri ve yürekleri çamurlanmış, içten pazarlıklı kişiler olarak görür. Bu düşünceden dolayı yaşadığı pişmanlığı "*Deliymişim!*" şeklinde dile getirir. Divitoğlu'nun içinden gene kaçmak gelir. Issız sokaklara sapar, serseriler gibi dolaşır, bir insanla karşılaştığında başını çevirir ve onu görmek istemez. Aynı gün, arkadaşı Murat'ın evinde Murat'ın babasının arkadaşı olan bekâr bir memurla tanışır. Bu kişi yemeklerini evde kendisinin yapmasından, öğle yemeklerini sefer tasından yemesinden söz açar. Divitoğlu ısrarla susmasını ister bu adamın. Fakat adam anlatmaya devam eder. En sonunda adamın yakasına yapışır. Adam, Divitoğlu'na bir tokat attıktan sonra gider. Ancak bu sürtüşmenin hemen öncesi, Divitoğlu'nun kendini yemek yapmaya adanmasının âdeta eşigidir. Divitoğlu, bu memurun yüzündeki gülümsemeyi korkunç bulur. Bu gülümsemede yıkılmış ve ezilmiş insanın gücünü, insanı hayvana eşit kılan ama ondan yüceliği alıp götürmeyen garip bir gücü, değerlerin ezildiği ve çiğnendiği yerlerde in-

sana tek dayanak olan içgüdüyü, avı avcısına saldırtan içgüdüyü fark eder. Bu gücü şu şekilde niteler:

“Bütün yokluklara, bütün düşkünlüklere karşın, zulümlere, baskılara, alçaklıklara karşın, insanları ayakta tutan, insanları ta bugüne kadar getiren güç. Beş duyunun elin ayağın gücü...”<sup>9</sup>

Divitoğlu, bu olaydan hemen sonra Murat’ın evinde ani bir şekilde yemeklerini kendisi yapmaya karar verir. Mutfak aletlerini de ondan alır.

Des Esseintes ve Divitoğlu’nun insanlara yönelik bakış açılarını ve hayat biçimlerini değiştirmeye yönelik kararı alış süreçlerini karşılaştırdığımızda, des Esseintes’in, toplum içinde, insanların arasında kalmak için âdeta bütün kapıları çaldığını, her yolu dendiğini, soyluların soyundan gelen yaşlılardan akranlarına, edebiyatçılara, kadınlara değin geniş bir yelpaze içinde arayışta bulunduktan sonra kararını verdiğini; Divitoğlu’nun ise kararını daha hızlı bir şekilde aldığını görmekteyiz. Emel’den beklediği yanıtı alamamak, kendine gönderilen paranın azalması onda insanlara yönelik tiksintinin birdenbire açığa çıkmasına yol açmıştır. Topluma yönelik tiksintinin birden açığa çıkması gibi yemeklerini evinde yapma kararı da, Murat’ın evinde yemeklerini kendi yapan bir bekâr memuru tanınmasından sonra, aniden verir.

Des Esseintes ve Divitoğlu karar verdikten sonra yeni hayat biçimlerini oluşturmaya başlarlar. Des Esseintes evini döşemecilere teslim etmeden önce derin araştırmalar ve düşüncelere dalar. İnce ayrıntılar üzerinde uzun uzun durur, hatta bir halısının, üzerindeki renkleri daha iyi göstermesi için, başasını özel taşlardan süsletip bir kaplumbağayı halının üzerine koydurtmaya varacak denli sıra dışı zevkine göre evini döşetir. Lourps Şatosu’nda görev yapmış ve karı koca olan yaşlı iki uşağı getirtir des Esseintes, onlara evin birinci katını verir ve kendini evin içinde de onlardan olabildiğince soyutlamak için düzenlemeler yapar. Evinde kitaplığındaki kitaplardan esinlenerek Latin ve Ortaçağ edebiyatı, Hristiyanlık hakkında değerlendirmelerde bulunur. Koku alma konusunda usta olduğu için kokular hakkında ayrıntılı yorumlar yapar. Doğanın artık gününü doldurduğunu düşünen ve yapaylığa özel önem atfeden des Esseintes, içindeki sıkıntıdan kurtulmak ve zaman geçirmek için seralardan, yalancı çiçeklere benzeyen gerçek çiçekler getirir, estamp dosyalarına yönelir. Bir ara Londra yolculuğuna çıkmaya karar verir; ancak Paris’ten tekrar evine

döner. Kısacası des Esseintes'in toplumdan kaçarken kendine bulduğu adres, içini kendi zevkine göre döşettiği evi ve bu ev içindeki bir yapay hayattır. Toplumdan tiksinen ve kaçan birinin kuraacağı hayatın topluma yönelik olmaması gerekir. Des Esseintes'in bu yapay hayat biçimi, kendine dönüktür ve bu yapay hayatı evinde yaşadığı kadar, birtakım anılar, kitaplar, kokular, estampalar, bitkiler ve bunun gibi şeylerin tahrikiyle bilinci ve muhayyilesinde de yaşar.<sup>10</sup>

Des Esseintes, bu yapay hayat biçimini oluştururken yer yer büyük sevinçler yaşar. Örneğin, bağasını değerli taşlarla döşettiği kaplumbağası geldiğinde hissettikleri şunlardır:

"Tam anlamıyla mutlu buldu kendini; altın rengi bir fon üzerinde bu alev alev taç parıltılarıyla gözleri sarhoş oluyordu; sonra alışkanlığının tersine, iştahı yerindeydi ve üzerine olağanüstü bir tereyağı sürülmüş kızartılmış ekmeklerini bir çay fincanına, kusursuz bir Si-a-Fayoune, Mayou-tann, Kansky, olağanüstü kervanlarla Çin'den Rusya'ya gelmiş sarı çaylar karışımına batırıyordu."<sup>11</sup>

Des Esseintes, seralardan garip ve sıra dışı çiçekler getirttiğinde de, koku alma ve onları yorumlamakla meşgul olurken de benzer mutluluk anları yaşar. Bununla birlikte, des Esseintes, bu yeni hayat biçiminde hep böyle mutluluklar yaşamaz. Bu yapay hayat biçimine, bir sonraki başlıkta ayrıntılı bir şekilde değineceğimiz bedensel rahatsızlıkları da giderek artan bir şekilde eşlik eder ve en sonunda onu bu yapay hayattan vazgeçmek zorunda bırakır.

Divitoğlu ise toplumdan kaçıp evine kapanırken des Esseintes gibi sofistike, çok yönlü ve en ince ayrıntısına kadar düşünülmüş bir yapay hayat biçimine kıyasla çok daha sıradan ve basit bir tercihte bulunmuş, kendini mutfağa ve yemek yapmaya adanmıştır. Aslında des Esseintes de yemek yapma konusuna ilgisiz değildir. *Tersine* romanının sonlarına doğru midesiyle ilgili rahatsızlıkları artan des Esseintes, doktorun kendisine verdiği yemek reçetesini okuduktan sonra şöyle düşünür:

"Dalıp gitti. O ki, midesinin haraplığı nedeniyle, mutfak sanatıyla ciddi olarak ilgilenememişti, birdenbire kendini yalancı 'gurme' düzenlemeleri üzerinde düşünür buldu..."<sup>12</sup>

Divitoğlu, tam da des Esseintes'in midesinin haraplığı nedeniyle yapamadığı şeyi yapar, kendini mutfak sanatına adar. Bu yeni hayat biçiminde, tıpkı des Esseintes gibi, evinde mutluluk ve sevinç anları yaşar. Divitoğlu yemek yaparken kendinden geçer. Aşağıda-

ki alıntıda onun kendini yemek yapmaya ne derece tutkulu bir şekilde adanmış olduğunu görmekteyiz:

“Divitoğlu artık coşmuş, yeryüzünden uzaklaşmış bir sanatçıydı, yaşayışı, varı yoğu sanat olmuş bir sanatçı gibiydi. Durmadan yaratıyordu, yarattıklarına hayrandı.”<sup>13</sup>

Bir arkadaşından telefonda bir yemek kitabının adını alan Divitoğlu bu kitabı edindiğinde de, daha sonra çok pahalı yeşil yemek kitaplarını satın aldığı da ve arkadaşı Selami'nin yaptığı yemekler konusundaki olumlu ve övgü dolu değerlendirmelerini duyduğunda da büyük mutluluk anları yaşar. Ancak, tıpkı des Esseintes gibi, Divitoğlu için de bir müddet sonra evindeki hayatını bırakmasına yol açan bir süreç başlar.

### EV DEN ÇIKIŞ

Des Esseintes, Yücel'in 'sinirce' kelimesiyle karşıladığı nevrozdan dolayı birçok rahatsızlık yaşar. Karabasanlardan koku sanrılarına, görme bozukluklarından bir saat gibi kurulmuş sert öksürüklere, damar ve yürek gürültülerinden soğuk terlere ve işitme yanılımalarına kadar birçok sağlık sorunu yaşayan des Esseintes'in, yine nevroza bağlı olarak ortaya çıkan mide rahatsızlığı ise romanın sonlarına doğru iyice yoğunlaşır. Des Esseintes, aynaya baktığında kendisindeki değişimi gözlemler ve ürker. Aynada kendini zor tanır, yüzü toprak rengini almıştır, dudakları şişmiş ve kurudur, dili kırışık ve derisi pürüklüdür. Zayıflığından, her türlü besin denemesini boşa çıkaran önlenemez kuzmalarından ve içine daldığı bu çöküntüden çok, bu yüz değişimi onu ürpertir. Doktor çağırarak zorunda kalır. Doktor, ona bir rejim önerir. Bu rejimi takip ettikten bir süre sonra iyileşmeye başlar. Organları düzelir, gücü yerine gelir; bir bastona dayanarak ve mobilyalara tutunarak yürümeyi dener.

Doktor, bir sonraki gelişinde ise işin en acil yanını ele aldığını, hiç iyileşmemiş olan ve daha yıllarca sürecek perhiz ve bakımlar gerektiren sinirceye, nevroza el atmak gerektiğini bildirir. Des Esseintes'e, evinin bulunduğu Fontenay'de izlenmesi imkânsız olan kaplıca tedavisine başlamadan önce, bu yalnızlığı bırakmasını, Paris'e gelip herkesin hayatına dönmesini, kısacası başkaları gibi eğlenmesi gerektiğini belirtir. Des Esseintes başkalarının eğlencelerinin kendini oyalamadığını dile getirirse de, doktor onun bu yakın-

masını tartışma gereği duymaz. Doktor, ondan istediği bu köklü hayat değişiminin, bir hayat veya ölüm, bir sağlık ya da yakın gelecekteki bir delilik sorunu olduğunu kesin bir şekilde dile getirir.

Des Esseintes, Paris'e gider ve başka uzmanlarla da görüşür. Ancak hepsi aynı görüştedir. Çaresiz bir şekilde Paris'te bir ev kiralamaya ve eşyalarını taşımaya karar verir. Des Esseintes'in topluma dönüş kararı onun için büyük bir sıkıntı hâlini alır. Romanda bu durum şu cümlelerle belirtilmektedir:

"O kendini toplumdan sürgün etmemiş miydi? Kendisi gibi, düşünceye sürgün olmayı, düste tutuklu kalmayı deneyecek bir adam tanıyor muydu? Bir tümcenin inceliğini, bir resmin derinliğini, bir düşüncenin özünü değerlendirebilecek bir adam, ruhu Mallarmé'yi anlayacak, Verlaine'i sevecek kadar gelişmiş bir adam tanıyor muydu?"<sup>14</sup>

Des Esseintes'in, döneceği toplumun kazanma iştahına, yozlaşmışlığına yönelik bir tepkisi vardır. Hatta ona göre, ticaret manastırları bile sarmıştır. Bununla birlikte, her şeye rağmen beğenileri açısından kendileriyle bir noktaya kadar ilişki kurmayı umabileceği kişilerin kilise adamları olduğunu düşünür. Genellikle bilgili ve görgülü olan piskoposluk kurulu üyeleri topluluğu içinde hoş ve tatlı birkaç akşam geçirebileceğini umar. Ancak onların arasında da aradığını tam olarak bulamayacağını bilir. Kendisinin benimsemeye yöneldiği özel dindarlığın bir rahiple tartışılmayacağını öngörür. Hiçbir akrabası, hiçbir dostu bulunmayan Paris'te nasıl yaşayacağını düşünür ve topluma yönelik tepkisi açık bir şekilde şu cümlelerde ortaya çıkar:

"İyi ya, yıkıl, ey toplum! Geber, eski dünya!' diye haykırdı des Esseintes, düşüncesinde canlandırdığı görüntünün iğrençliği karşısında tepesi atmıştı; bu haykırış onu ezen karabasani yarıda bıraktı."<sup>15</sup>

Des Esseintes'i yapay bir hayata iten başlıca neden, asla onaylamadığı toplum, toplumun yaşama biçimi, insanların dar bakış açısı ve değerleriydi. Evine kapanıp kendi yapay hayat biçimini kurmakla toplumdan, insanlardan kaçmış, uzaklaşmıştı. Şimdi topluma, onun yaşama biçimine ve değerlerine dönmek gibi bir zorunluluk karşısındadır. Toplumla kendisi arasında derin karşıtlıklar olan bir kişi olarak büyük bir gerilim içindedir. İki gün sonra gerçekleşecek olan Paris'e dönüşünün öncesinde, döneceği toplumla ilgili olarak yaptığı değerlendirmeler o kadar karamsar ve olumsuzdur ki, Tanrı'ya yakarıp ondan yardım ister. Bu yakarış aynı zamanda romanın son cümleleridir, yani des Esseintes'in topluma döndükten sonraki

hayatı romanda anlatılmaz. Topluma dönüş kararını alması ve bu kararın onda yarattığı sarsıntının anlatılmasıyla roman biter.

Des Esseintes gibi Divitoğlu için de evinden çıkmasıyla sonuçlanan bir süreç söz konusudur. Bu süreç de tıpkı des Esseintes'inki gibi hastalıkla birlikte başlar. Ancak bu hastalığın öncesinde Hukuk Fakültesi'nden hocası olan Orhan Bey'in, Selami'yle birlikte ona yaptığı ziyaretten bahsetmemiz gerekir. Orhan Bey, bu ziyarette onu bu hayat biçiminden vazgeçirmeye çalışır. Gerekirse hastaneye yatıracağını ve onu kurtaracağını söyler. Ancak Divitoğlu, Orhan Bey'in ısrarlarına karşı duyarsız kalır, iş kavgaya kadar varır.

Divitoğlu'nun evden çıkma sürecini başlatan sağlığının bozulması durumu ise romanda şu cümlelerle ifade edilmektedir:

"Sağlığı da iyi değildi. Bunca Fransız yemeğinden sonra raki ve çiğköfte midesini bozmuştu. Eski gücü yoktu şimdi, yürürken bacakları titriyordu. Tıraşlı yüzü sapsarıydı."<sup>16</sup>

Divitoğlu, des Esseintes kadar olmasa da midesinden rahatsızdır. Yine des Esseintes'in mide rahatsızlıklarından sonra aynaya baktığında yüzünün toprak rengini aldığını fark edişi gibi Divitoğlu'nun yüzü de sapsarıdır. Aynı şekilde Divitoğlu'nun da yürürken bacaklarının titremesi, doktorun ilk tedavisinden sonra des Esseintes'in tutuna tutuna yürümesini hatırlatır. Ancak Divitoğlu'nu doktor çağırmaya sevk eden asıl neden başkadır. Onun basur yarası gitgide büyür. Artık dayanamaz bir noktaya geldiğinde evinden dışarı çıkarsa da ağlayarak evine döner. Ev sahibi kadınla karşılaşır ve ondan, arkadaşı Murat'ın doktorla birlikte gelmesini ister. Doktor gelir ve bir reçete yazıp gider. Doktorun gidişinden sonra Murat, ona kendisi ve Emel ile birlikte Adana'ya, çiftliğe gitmeyi teklif eder. Bir hafta sonra birlikte giderler. Böylelikle Divitoğlu kendini kapattığı ve içinde yemek yapmaya adanmış evinden çıkar.

*Mutfak Çıkmazı*'nda Divitoğlu'nun evinden çıkma süreci bir hastalıkla başlamış olsa da des Esseintes gibi ille de toplum içinde yaşamasını gerektiren bir zorunluluk söz konusu değildir. Divitoğlu, evinden, mutfağından çıksa da Murat'ın çiftliğinde, yine mutfakta aşçı olarak çalışır. Yani bir mutfaktan çıkıp diğerine girer. Romanda Divitoğlu'nun bu çiftlikte kederlendiği, benliğini özlem, pişmanlık, yalnızlık gibi duygular sardığında yaşadıkları şu şekilde ifade edilmektedir:

"Mutfaktan dışarı çıktığı, bahçelerde, tarlalarda, güneşlerde, gölgelerde, karanlıklarda miskin miskin dolaştığı saatler, bu duyguyu bütün yoğunluğuyla yaşadığı saatlerdi. Alıp başını gidiyordu deli gibi. Bazı bazı adımları hızlandı-



yordu. Koştuğu, soluk soluğa geldiği, bir köşeye yığılıp kaldığı zamanlar bile vardı. 'Beni yalnız ölüm paklar.' diyordu gene. Ölüm isteği içinde şahlanıyordu. Ama çabuk söniyordu. Emel vardı gerisinde, bu çiftlikte Emel yaşıyordu, bir türlü kaçmaması, ölmemesi bundandı belki de. Bağdaş kurup oturuyordu. 'Beni yalnız ölüm paklar.' diyordu kendi kendine. Ama kendisi de biliyordu: Bunlar anlamlarını yitirmiş sözlerdi! Her şey yitirmişti anlamını, her şey değişmişti, bitmişti artık, çırpınmak, üzülmek, boştu saçmaydı. Yitmeyen, bitmeyen bir tek şey vardı, bu da mutfaktı, bu çiftlik mutfağı. Bir lokanta mutfağı bile değildi, birkaç kuruş para bile getirmiyordu. Ama olan olmuştu bir kez: Her şeyi bu mutfaktı işte, yaşamı bu mutfaktı! Yaşamını değiştirmek de istemiyordu."<sup>17</sup>

Divitoğlu'nun, inatçı olduğu bilinen Orhan Bey'in bütün ısrarlarına, telkinlerine karşı direnmesi, evinden çıkıp Murat'ın çiftliğinde aşçı olduğunda da hayat biçimini değiştirmek istememesi, bize varoluşçu düşünür ve yazar Jean-Paul Sartre'ın "Oda" adlı öyküsünü hatırlatmaktadır. Bu öyküde Eve adlı bir genç kadın, hasta ve aklı dengesini her geçen gün biraz daha kaybeden Pierre'le evlidir. Eve, kocasıyla bir apartmanda yaşamaktadır. Pierre'in odasında onun normal dışı tutum ve davranışlarına eşlik etmektedir. Eve'in babası, ona, kocasını bir hastaneye yatırmasını ve kendisinin de yeni bir hayata başlamasını önerir. Pierre'in kendine ihtiyacı olmadığını farkında olan Eve'in durumu romanda şu şekilde ifade edilmektedir:

"Bir biçim gurura kapılıp artık kendisinin hiçbir yeri olmadığını düşündü. «Düzenli insanlar benim kendilerinden yana olduğumu sanıyorlar. Fakat ben bir saat bile aralarında duramam. Şurada, işte ben bu duvarın öbür tarafında çile doldurmak zorundayım ben. Fakat dışarıda, bana kimse aldırış etmez.»"<sup>18</sup>

Eve'in kendi hayat biçimi ve dışarıdaki hayatla ilgili düşünceleri bu şekildedir. Divitoğlu'nun Orhan Bey'in bütün ısrarlarına karşın mutfakta hayatına devam etmesi ve mutfağın dışında yeni bir hayat biçimini denemek istememesiyle, Eve'in babasının bütün önerilerine karşın kocasıyla birlikte ve kocasının *oda*'sında yaşaması, dışarıda yeni bir hayat tarzını mümkün görmemesi arasında bir benzerlik olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca, Eve'in hayat tarzını değiştirmemesinin bahanesi olarak kocası Pierre'i göstermesiyle, yukarıda *Mutfak Çıkmazı*'ndan yapılan alıntıda da görüldüğü üzere, Divitoğlu'nun çiftlikten çıkmamasının bir sebebi olarak Emel'in çiftlikte bulunuyor olmasını göstermesi arasında da bir benzerlik olduğu düşünülebilir.

Mutfağın dışında bir hayatı istemeyen Divitoğlu, akrabası ve sonra katili olacak olan Mustafa'nın gelişinde Divitlerin bir üyesi

olması durumunu ve bunun getirdiği sorumlulukları kabul etmez. Romanın son paragrafında ise onun durumu şu şekilde açıklanır:

“Ama doğru söylüyordu, yalanı yoktu: Divitoğlu gerçek Divitoğlu değildi artık. O çoktan ölmüştü, öldürmüşlerdi. Görünüşü, yüzü, sesi bir aşçıda kalmıştı, ama İlyas Divitoğlu yoktu artık, çoktan ölmüştü.”<sup>19</sup>

Alıntıladığımız bu cümlelerde, Divitoğlu’nu evine kapanmasına iten nedenlere, yani Emel’e, toplumun verdiği tiksintiye ve bunların devam eden etkisine göndermede bulunmaktadır. Bu cümlelerde aynı zamanda Divitoğlu’nun yaşadığı dönüşüm de ifade edilmektedir. Bu dönüşüm, köklü ve yüksek itibarlı ailesinin kendisinden çok büyük beklentileri bulunan, Emel ile evlenmek isteyen ve Yargıtay üyesi olmayı hedefleyen bir Hukuk Fakültesi öğrencisinin, bir aşçıya dönüşmesi ya da yukarıdaki alıntıya göre dönüştürülmesidir. Des Esseintes, sağlık sorunlarının getirdiği bir mecburiyet nedeniyle topluma dönme kararını vermek zorunda kalırken Divitoğlu için böyle bir mecburiyet yoktur. Des Esseintes bütün çekincelerine rağmen kaçtığı topluma dönmeyi düşünürken, “*Beni ölüm paklar.*” diyen Divitoğlu için her şey zaten anlamını yitirmiştir. Hayatı, mutfak olmuştur ve bunu değiştirmek istemez. Kısacası des Esseintes ile Divitoğlu topluma dönme konusunda farklı tutumlar sergilerler. Bu tutum farklılığında, des Esseintes’in yaşamak için topluma dönmekten başka şansının olmaması ve Divitoğlu’nun kendisini yalnız ölümün paklayacağını düşünmesine yol açan bilinç durumu belirleyici etkenlerdir.

## SONUÇ

*Tersine ve Mutfak Çıkmazı* adlı romanlar, başkahramanlar üzerine odaklanmıştır. Her iki romanda da başkahramanlar üzerinden ağırlıklı bir şekilde birey-toplum ilişkisi işlenmiştir. Bireyin topluma hâkim olan hayat biçimi ve değerlerin ötesinde alternatif bir hayat düzeni bulma yolundaki arayışı ve bu arayıştaki gerilim, bu iki eserde ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Her ikisi de soylu ailelere mensup, 19. yüzyılın son çeyreğinin Paris’ine ait des Esseintes ile 20. yüzyılın ortalarının İstanbul’una ait Divitoğlu, bu arayışı gerçekleştirirler. Çeşitli nedenlerle kendi toplumlarının hayat biçimine ve değerlerine büyük bir tepki geliştiren des Esseintes ve Divitoğlu, sözünü ettiğimiz bu arayışta, toplumla ilişkilerini asgari düzeye indirip kendini eve kapama, evde kendi hayat biçimini oluşturma yolunda düzenlemeler yapma ve topluma dönme durumu karşısında

ise büyük bir sarsıntının eşiğine gelme şeklinde olmak üzere benzer bir seyri takip ederler. Bunun yanı sıra, Tahsin Yücel'in, birisinin çevirmeni, diğerinin yazarı olduğu söz konusu romanlardaki bazı ayrıntıların örtüşmesi de dikkati çekmektedir.

## DİPNOTLAR

- 1 J. K. Huysmans, *Tersine*, (çev. Tahsin Yücel), YKY, İstanbul, 2003, s. 10.
- 2 Oscar Wilde, *Dorian Gray'in Portresi*, (çev. Ferhunde Gökyay-Orhan Şaik Gökyay), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1938, s. 157.
- 3 Huysmans, *age.*, s. 33.
- 4 Tahsin Yücel, *Mutfak Çıkmazı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 9.
- 5 *Age.*, s. 10.
- 6 *Age.*, s. 10.
- 7 *Age.*, s. 9.
- 8 *Age.*, s. 17.
- 9 *Age.*, s. 21.
- 10 Ruth Plaut Weinreb de romanın yapısal teknikleriyle ilgili makalesinde Huysmans'ın des Esseintes vasıtasıyla manevî dünyayı maddileştirdiğini, des Esseintes'in de kendi yapay hayatı ve sanat vasıtasıyla maddî dünyayı manevileştirdiğini belirtmekte ve yazarın, her ikisi de maddî dünyayla çatışma içinde olan sanat ideali ile gerçeklik idealinin sentezini yaptığını ifade etmektedir. Huysmans'ın özgünlüğünün de bir şahıs vasıtasıyla şiirin saşkın ilgi alanını, estetik soyutlamayı ifade etmesinde yattığını vurgulayan Weinreb'e göre bu tasarım, Huysmans'ın iyice farkında olduğu yapısal zorluklar sunmaktaydı. (Ruth Plaut Weinreb, "Structural Techniques in A rebours", *The French Review*, Vol. XLIX, No: 2, December, 1975, USA, s. 223.)
- 11 Huysmans, *age.*, s. 71.
- 12 *Age.*, s. 209-210.
- 13 Yücel, *age.*, s. 49.
- 14 Huysmans, *age.*, s. 213.
- 15 *Age.*, s. 218.
- 16 Yücel, *age.*, s. 131.
- 17 *Age.*, s. 142.
- 18 Jean-Paul Sartre, *Duvar*, (çev. Vedat Ürettürk), Ataç Kitabevi, İstanbul, 1959, s. 46.
- 19 Yücel, *age.*, s. 144.

## KAYNAKÇA

- Huysmans, J. K. , *Tersine*, (çev. Tahsin Yücel), YKY, İstanbul, 2003.
- Sartre, Jean-Paul, *Duvar*, (çev. Vedat Ürettürk), Ataç Kitabevi, İstanbul, 1959.
- Weinreb, Ruth Plaut, "Structural Techniques in A rebours", *The French Review*, Vol. XLIX, No: 2, December, 1975, USA, s. 222-233.
- Wilde, Oscar, *Dorian Gray'in Portresi*, (çev. Ferhunde Gökyay-Orhan Şaik Gökyay), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1938.
- Yücel, Tahsin, *Mutfak Çıkmazı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.

## HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'IN *ŞİPSEVDİ* ROMANINDA THOMAS HOBBS'UN *LEVIATHAN* ADLI ESERİNİN ETKİLERİ

Özgür İldeş\*



**Özet:** Bu makalede, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın (1864-1944) *Şipsevdi* romanı ile Thomas Hobbes'un (1588-1679) *Leviathan* isimli eseri arasında düşünce dünyası açısından paralellik ve farklılıklar ele alınmış olup Gürpınar'ın, Hobbes'tan açık ve dolaylı şekillerde etkilendiği belirtilmiş ve bu iddia, iki kitap arasındaki metinsel karşılaştırmalarla desteklenmiştir. Söz konusu ettiğimiz iki eserde Gürpınar ile Hobbes arasındaki başlıca paralellikler, "İnsan insanın kurdudur." anlayışı (insan tabiatının olumsuz algılanışı); örgütlü din eleştirisi, hurafe karşıtlığı ve bilimsel metoda bağlılıktır (pozitivizm). İki yazar arasında farklılık arz eden başlıca meseleler ise Hobbes, *Leviathan*'da mutlak yetçi bir devleti insan tabiatından doğan çatışma ve kargaşaya karşı bir çare olarak sunarken Gürpınar, *Şipsevdi*'de insan tabiatının olumsuzluklarını aşmayı sağlayacak somut bir çözüm önerisi veya kapsamlı bir siyasi proje geliştirmemektir.

**Anahtar Kelimeler:** Hüseyin Rahmi Gürpınar, Thomas Hobbes, *Şipsevdi*, *Leviathan*.

### THE INFLUENCES OF THOMAS HOBBS' *LEVIATHAN* ON THE NOVEL *ŞİPSEVDİ* BY HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR

**Abstract:** In this article, the convergences and divergences between Hüseyin Rahmi Gürpınar's (1864-1944) novel *Şipsevdi* and Thomas-Hobbes' (1588-1679) *Leviathan* are analyzed in terms of the worlds of thought, and it is argued that Gürpınar is openly or implicitly influenced by Hobbes, which is supported by textual comparison between the two works. The convergences between the two works are the belief that "Man is man's wolf" (a negative approach to human nature); the criticism of organized religion and opposition to superstitions; and adherence to scientific method and positivism. The divergences are that while Hobbes in *Leviathan* presents the absolutist state as a solution to the conflicting human nature and anarchy, Gürpınar in *Şipsevdi* does not present a comprehensive and concrete political solution that could solve the negativities arising out of human nature.

**Keywords:** Hüseyin Rahmi Gürpınar, Thomas Hobbes, *Şipsevdi*, *Leviathan*.

\* Dr., Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Doktora Mezunu.

## GİRİŞ

Yüzyıllar boyunca, Doğu medeniyetinin etkisi altında kalan ve bu çerçevede gelişen Türk edebiyatı; XIX. yüzyılın başlarından itibaren, Batı medeniyetini tanımaya ve ondan etkilenmeye başlar. Bu itibarla, Tanzimat yıllarıyla birlikte yazarlarımızın giderek Batılı referanslara yöneldiğini ve o kaynaklardan daha çok beslendiğini söyleyebiliriz.

Tanzimat dönemiyle başlayan Batılılaşma sürecinde Osmanlı-Türk aydınının zihni, Batı'dan geniş ölçüde etkilenir. Batılılaşma sürecini yaşayan Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944), 1889 yılından 1940'lı yılların başlarına kadar eser vererek Türk edebiyatının en velut yazarlarından birisi olur. Gürpınar, bu uzun yazarlık döneminde, Batılı filozof ve yazarları okur, hatta Fransızcadan Türkçeye hatırı sayılır sayıda eser tercüme eder. Bu da, Batılılaşmanın kendi dünyasına tesirini ifade eder.

Bu makalede, Türk romanının önemli temsilcilerinden olan yazarımızın önde gelen romanlarından *Şıpsevdi*'de, İngiliz filozofu Thomas Hobbes'un *Leviathan* adlı eserinin etkileri, düşünce dünyasındaki paralellikler çerçevesinde ele alınmaktadır. Gürpınar'ın düşünce dünyasının oluşmasında, Batılı pozitivist-materyalist felsefecilerin çok önemli yeri vardır. Çalışmamızda, bu simalardan birisinin de, İngiliz aydınlanma çağı filozoflarından Thomas Hobbes olduğu gösterilmeye gayret edilmektedir.

Bu makale, Türk modernleşmesinin tüm dönemlerinde eser vücuda getirmiş Gürpınar'ın düşünce dünyasını ve temel problematiğini ortaya koyarken Batılı bir zihniyeti temsil eden filozof Thomas Hobbes'un hangi görüşlerinden etkilendiğini, bunları sosyal olaylara ve toplumu oluşturan kişileri anlamada nasıl uyguladığını, *Şıpsevdi* üzerinde göstermek amacını taşımaktadır. Edebiyat ve edebî metinle ilgili kaynaklarda, daha önce Thomas Hobbes'un Gürpınar üzerindeki etkisine sadece değinip geçen çalışmalar mevcut olmakla birlikte, bu etkiyi analitik olarak açıklayan bir çalışma henüz yayımlanmamıştır. Çalışmamız, bu konuya mütevazı bir katkıda bulunmayı hedeflemektedir.

Makale, üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, toplumlarındaki benzer sürecin aydınları olmaları açısından Thomas Hobbes ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın dönemleri içerisindeki yerine kısaca değinilmektedir. İkinci bölümde, *Şıpsevdi* ile *Leviathan* arasındaki paralellikler ve bunların metinlerle örneklendirilmesine, başlık-

lar hâlinde yer verilmektedir. İkinci bölümde, romandan, *Leviathan*'dan ve genel olarak Hobbes'tan yapılan alıntılarla etkilenmenin hangi yönde ve nasıl olduğu dikkatlere sunulmaktadır.

## 1. YAŞADIKLARI DÖNEM İÇERİSİNDE THOMAS HOBBS VE HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR

İngiliz filozofu ve siyaset felsefecisi Thomas Hobbes (1588-1679), yaşadığı dönem itibariyle Rönesans'tan Aydınlanma Çağı'na geçiş dönemi filozoflarından kabul edilir.

Avrupa'da Ortaçağ'ın skolastik felsefesinin başı-sonu belli, güdümlü düşünce yapısına sahip, gittikçe sönmeye başlayan statik felsefiyle birlikte Rönesans, ilk modern dünyanın zihniyet yapısının temellerini atar. Rönesans, Avrupa'nın içinde bulunduğu ataletin sonucunda devinimsizlikten dolayı bulanıp kirlenen felsefesinin, tekrar Antik Çağ'daki gibi çağlayıp devinmesi anlamına gelir. Rönesans, başlangıçta referansını yine kendi kaynağından, Antik Yunan'dan alır.

Dinden hukuk ve devlet felsefesine, oradan da doğa felsefesine kadar hayatın her yönünü yeniden ele alarak inşa eden Rönesans felsefesinin, günümüz dünyasının bile şekillenmesinde çok büyük bir etkisi olan en büyük yeniliği, daha önceki dönemde görülmemiş bir 'insan' meydana getirmesidir. Rönesans felsefesinin ilk ve en temelli çıkışı insan sorunu üzerine olur. 'Hümanizm' olarak adlandırılan bu felsefe, dogmaların cenderesinde sıkışıp kalmış orta zaman insanının çaresizliği karşısında, modern insanın yeni hayat anlayışının esaslarını belirler. Bu esaslar, din merkezli olmayan bir insan ve dünya ile ilgili felsefe kurmaya dayanır. Rönesans, böylece benliğini bulmuş bireyin hayat sahnesine çıkmasının çıkışını açar.

Aydınlanma Çağı felsefesinin temellerinin atıldığı ve Hobbes'un da yaşadığı dönem olan 17. yüzyılda felsefe, Rönesans'ın temellerinde, matematik ve fizik merkezinde gelişen bir 'rasyonalizm'e dayanır. Bu dönemde, doğa bilimlerindeki kayda değer gelişmelerle doğanın da matematik formüllerle ya da kavramlarla anlaşılabilirliği düşüncesi gelişir. Doğa ile akıl, madde ile zihin arasında bir uygunluk fikrinden hareketle rasyonalizm düşüncesine ulaşılır. Hobbes da döneminin bu felsefe geleneğine uyarak Ortaçağ'ın tanrı merkezli ve Aristotelesçi dünya görüşüne karşı çıkar ve tabiat bilimlerine yönelir. Galilei ve Kepler'in çalışmalarından fazlaca etkilenir; akıl ve deneysel yöntemi ön plana alır. Bu doğrultuda Locke, Berkeley ve Hume gibi ampirik bir anlayışın temsilcisi olur. Var

olan her şeyin 'madde' olduğunu ve maddenin hareketiyle açıklanabileceğini savunarak "dünyayı, mekanik hareket yasaları tarafından yönetilen bir cisimler bütünü" olarak kabul eder. Bunun sonucunda, materyalist bir anlayışı benimser.

Hobbes, dinin ve kilisenin etkisinden uzak, mutlak bir monarşiyi savunması dolayısıyla, Anglikan ve Katolik Kilisesi'nin hedefi durumuna düşer. *Leviathan*, Hobbes'un felsefesini anlattığı en önemli eseridir.

Thomas Hobbes'un felsefesinden önemli ölçüde etkilenen Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romancılığı, Osmanlı-Türk toplumunun geçirmiş olduğu Batılılaşma serüveninin bir parçasıdır. Gürpınar'ın yazımıza konu olan *Şıpservedi* romanı, Batılılaşma sürecinde toplumumuzun kanayan yarası durumundaki sorunlarını işaret etmek ve roman üzerinden bunlara çareler arama çabasının bir ürünüdür. Gürpınar; Tanzimat'la başlayan, Meşrutiyet ve Cumhuriyet'e geçiş sürecinde gelenekten beslenen ve artık modern hayatta varlığını sürdürmesi söz konusu olamayan klasik zihniyet karşısında, akıl ve bilimin öncülüğünde pozitivist bir anlayışın hayata geçirilmesini savunur. Bunu anlatırken bu süreçte toplumda görülen ikilikler (Doğu-Batı, eski-yeni vb.) ekseninde felsefesini aktarır.

Gürpınar, pozitivist-materyalist felsefeden etkilenecek oluşturduğu düşünce dünyasında, toplumu Batılı değerlere göre geri bırakan her türlü engele karşı çıkar. İnsanın tabii varoluşuna uygun olan yaşayışının önündeki toplumsal-siyasal nedenler üzerinde durur ve bu noktada, realist-natüralist anlayışla kaleme aldığı romanları üzerinden, Türkiye'deki Batılılaşmayı sosyal eleştiriye tâbi tutar.

Görüldüğü gibi, bilim ve aklın merkeze alındığı bir zihniyete doğru akıp giden Batı medeniyetine mensup filozof Hobbes ile geleneksel zihniyet karşısında Batılı bu zihniyeti toplumun dinamikleri hâline getirmek isteyen romancı Gürpınar, farklı iklim ve dönemlerde benzer süreçlerin içerisinde yetişmişlerdir. Makalenin bundan sonraki bölümünde, Gürpınar'ın Hobbes'tan nasıl etkilendiği, *Şıpservedi* romanında Hobbes'un *Leviathan* eserinin etkileri bağlamında, her iki eserden yapılan iktibaslarla anlatılmaktadır.

## 2. LEVIATHAN'DA İLERİ SÜRÜLEN DÜŞÜNCELERİN ŞIPSEVDİ'DE GÖRÜNÜŞÜ

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şıpservedi* romanı ile Thomas Hobbes'un *Leviathan* adlı eseri arasında önemli benzerlikler mevcuttur.

*Şıpevdî*'de yer alan ve Hobbes ile paralellik arz eden etkiler, bu bölümde üç ana başlık altında incelenmektedir: Bunlar; "İnsan insanın kurdudur." anlayışı, "Örgütlü Din Eleştirisi ve Hurafe Karşıtlığı" ile "Bilimsel Metoda Bağlılık" (Determinizm-Pozitivizm)'dir.

## 2. a. İnsan İnsanın Kurdudur (*Homo Homini Lupus Est*)<sup>1</sup>

*Şıpevdî*'nin arka planında Thomas Hobbes'un "*Homo homini lupus est*" (İnsan insanın kurdudur.) felsefesinin çok derin etkileri vardır. Romanın olay örgüsünün temelini oluşturan çatışmalar ağını, Hobbes'un bu felsefesinin şekillendirdiği söylenebilir. Dolayısıyla denilebilir ki Gürpınar; *Şıpevdî*'yi, Hobbes'un bu felsefesini tecesüm ettirmek, edebiyata aktararak orada ifadesini buldurmak üzere kaleme almıştır.

Her iki yazar da insan tabiatının aslen kötü ve çatışmacı olduğunu ve bencilce birbirini yok etmeye çalıştığını söyler. Hobbes, bu felsefesini '*On Citizen*' (Vatandaş Üzerine) adlı eserinde şu cümlelerle zikreder:

"To speak impartially, both sayings are very true; That Man to Man is a kind of God; and that Man to Man is an arrant Wolfe. This is true, if we compare Citizens amongst themselves; and the second, if we compare Citizens." (Taraflı olarak ifade edersek, şu iki söz de çok doğrudur: Birincisi, insan insanın bir nevi tanrısıdır; ikincisi ise, insan insanın tam anlamıyla kurdudur. Birincisi, vatandaşları kendi aralarında karşılaştırdığımızda, ikincisi ise şehirlerin kendi aralarındaki ilişkilerini düşündüğümüzde geçerlidir.)<sup>2</sup>

*Şıpevdî*'nin ana kahramanı Meftun Bey'in romanın başından sonuna kadar olay örgüsünün temelini şekillendiren çatışmalardaki işlevi, Hobbes'un "İnsan insanın kurdudur." felsefesini somutlaştırmaktır. Meftun Bey, son derece gösterişli ve farklı bir yaşama biçimi arzu eder; ancak onun için yeteri kadar parası yoktur. Bu parayı, cimri denebilecek ölçüde tutumlu ve varlıklı olan komşusu Kasım Efendi'den almayı planlar. Bu amacına ulaşmak için, kız kardeşi Lebibe'yi Kasım Efendi'nin oğlu Mahir'le evlendirmek, sonra da Kasım Efendi'nin kızı Edibe ile kendisi evlenmek ister. Romanın olay örgüsü, Meftun Bey'in sürdürmek istediği bu alafranga hayat biçimi için gerekli olan parayı temin etmek üzere yaptığı planlar etrafında düzenlenir. Bu hedefi gerçekleştirmek isteyen Meftun Bey, yaşadığı toplumun değer yargılarına ters düşen çok çeşitli davranışlar sergiler ve İstanbul'da daha fazla yaşayamayarak Paris'e kaçmak zorunda kalır. Meftun Bey, romanın sonunda kendisini bütün



bu yaşadığı sefaletle sürükleyen felsefeyi savunur. İşte burada, onun ağzından çıkan sözlerin dayanaklarından birisini de, Hobbes'un söz konusu felsefesi teşkil etmektedir. Meftun Bey, hayatın bencillik etrafında cereyan eden bir savaş içerisinde sürüp gittiğini, bencilliğin bir şekilde tatmin edilerek refaha kavuşmanın meşru ve aynı zamanda bir tabiat kanunu olduğunu, Paris'ten kardeşi Raci'ye yazdığı mektuptaki şu sözlerle ifade eder:

"(...) İşte hayat nazariyesinin anahtarı!.. Bütün insanlar, kendilerinden daha ahmakların zararına refahuna tesis ve maişetini tevsi etmek gibi iğfalkâr bir kaide ile yaşıyorlar... Ministr, tacir, îrad sâhibi, edip, şair, hekim, filozof her kim olursa olsun hayat refahuna nail olmuş bulunanlar mükellef sofralarının başına oturdukları zaman etrafta ne kadar aç, ekmeğe muhtaç sefiller olduğunu akla bile getirmeksizin iştahlarını teskine sıvanıyorlar... çünkü beşerin sefaleti ebedî bir meseledir. Şimdiye kadar halledilememiş ve edilemiyor... Bunu zihne getirerek iştihayı ihlâlde ne mânâ var. İnsanlar servet ve cahın anahtarlarını elde edinceye kadar rahim, şefik, hamiyetperver olurlar... Ondan sonra kendileri için 'sefalet' tedavi kabul etmez, beşerî bir maraz ve rahm-ü-rikkat gibi şeyler müzmin birer sinir hastalığı menzilesine iner... Avrupa'da şurada burada insanların zaruretin tehvin namına verilen müsamereler, balolar, zenginlerin, işsiz, güçsüz zengin kadınların can sıkıntısına karşı icad ettikleri bir nevi eğlencedir. İnsaniyetperverlik değildir..." (*Şıpevdi*, s. 481).

Felsefesini, Meftun Bey'in sözleriyle dikkatlere sunan Gürpınar'a göre, refaha kavuşmak bir eşiktir. İnsanlar, bu eşiği geçtikten sonra arkalarına bakmaksızın bencillığe sürüklenir. Bu, insanlığın halledilmeyen temel sorunudur. İnsanlık için yapılan ve bencillik dışındaki "iyi" hasletler de refaha kavuşamamış insanların birer avuntusudur. İnsanların bütün amacı, insanî olana yönelme değil, bu eşiği geçme mücadelesidir.

Gürpınar, insanoğlunun tek amacının bencilce üste çıkararak gücü elde etmek ve insanlar arasındaki adaletin güçlülerin gücünü sürdürdürebilmek için ürettikleri bir mekanizma olduğunu Meftun Bey'in aracılığıyla şöyle ifade eder:

"İnsan daima kendinden zayıfını çiğneyip tepeleyip üst tabakaya tırmanmak hırs ve gayretindedir. O sahte adalet-i beşeriye ahmakları tahtı itaatte tutmak için tertip olunmuştur. Daima, daima altta kalanın canı çıksın kaidesi hükümfermadır. Fakat bazen altta kalanlar pek bunahıyorlar. O zaman demir kafeslerini çâk eden müfteris hayvanlar gibi gözlerini kan bürüyor. Kükreyerek, sahte adaletin bütün haillerini kırarak su-i idare mahbesinden dışarı fırlıyorlar..."

"İşte o zaman hükümdarlar tahtlarından tekerleniyor, her şey alt üst oluyor, kan gövdeyi götürüyor... Zengin fikiraya karışıyor. Herkes hamiyetperver oluyor..."

"Bu dünyada her şeyden evvel hüküm süren hodbinliktir. Herkes kendi hodbinliğine nazaran ef'alini tanzim yolunu arar. Bir ferdin, harekâtını hodbinliğine tatbik diğerinin aynı emeline muhalif düşeceği adalet ve kavâninin tesisine lüzum hiss olunur. İnsanlardan biri (kendi) hodbinisini kanun tanıtmaya zaman ve zemini müsait buldukça daima her hakikati çiğner... Milyonlarca halkı keyif ve istibdadına esir etmekten çekinmez." (*Şipsevdi*, s. 481-482).

Gürpınar, hayatta insanları harekete geçiren temel sebebin bencillik olduğunu ve insanların isteklerinin çatışması durumunda, kanunla icra edilen adalet ortaya konmazsa türlü mücadelenin çıkacağını vurgular. Gürpınar, burada tam olarak "İnsan insanın kurdu"dur." felsefesinin geçerliliğinden bahsetmektedir:

"Büyük filozoflardan biri bakınız bu sadette ne diyor:

Hodbinlik tabiaten bîhaddır. Bir insan mutlak surette ve ilânihaye mevcudiyetini muhafaza etmek, yeis ve iztiraptan âzâde kalmak, mümkün olabildiği kadar refaha nail olmak ister. Bu hodbinane ikdamatına hail olan her şey nefret, hiddet ve infialini tahrik eder. Bu haili izalesi vacip ve amansız bir düşman addeyler. Her şey, her şey, her şey benim olsun der... Bu kabil olamayacağından hiç olmazsa her şeyi kendi arzusuna râm etmek hâkimiyetine yol arar. Her şey benim olsun diğerlerine bir zerre bile kalmasın, işte hareketin nâzımı budur. Hodbinî bîpâyândır. Dünyayı doldurup taşar." (*Şipsevdi*, s. 482).

Görüldüğü gibi, Gürpınar, bencilliğin insanın tabiatında var olan sonsuz bir arzu olduğunu vurgular:

"Bir insana: Binnefs mahv ve nabud olmakla bütün dünyanın mahvolduğunu görmek şıklarından hangisini tercih edersin? sualini sorsanız ekseriya bu sual mizânının hangi kefesi ağır basacağını izaha lüzum yoktur zannedirim; her şahıs kendi başına nefsanî bir kâinat bir hodbinlik merkezidir. Hodbinlik tuğanını haricen maddî manevî korkular, hâiller ile kapalı bulmasa her bir şeye ehemmiyet vermiyerek gayeye varmak ister. Sonra sayısız hodbinlerin tehalûf ve taarruz ve âmâlından zuhur edecek kargaşalık tasavvur buyurulsun. O zaman dünyanın hâli ne olur? İngiliz filozofu meşhur (Hop)un kavlince "La guerre de tours contre tours"<sup>3</sup> felâketi zâhir olur. İşte bu sebebe mebnî aklen bir hükûmetin teessüs lüzumu tebeyyün eder: Binaenaleyh hükûmet insanların haiz oldukları kuvvetle yekdiğerine karşı ilka etikleri mütekebil korku sebebiyle vücut bulmuştur. Şefkat faziletine gelince bu haslete ekseriya karşı gelen şey bedhahlık yahut taassuptur. Evvela bunlardan birincinin menşe ve derecelerini inceleyelim. Bedhahlık henüz cüz'î bir hâl vaz'ında pek çoktur; umumîdir; hemen herkeste vardır ve pek suhuletle kabarr; yukarı dereceleri bulur. Alman edibi meşhur Göyte'nin "kayıtsızlarla adavetin bu dünya tamam mekânlarıdır" sözü pek haklıdır. Bizim için ne saadettir ki hazm, teenni ve nezâket örtülerini bedhahlığın üzerine atıyorlar da bu çirkin şeyin, ne kadar umumî ve mütekebil olduğunu ve cümlelerin cümleye karşı harp ilanı hakikatının manen fikren olsun ne mertebede hüküm sürdüğünü görmekten bizi menediyor.

İşte kardeşim Râci, bu sözler benim değil hakikati aramağı hayat mesleğı ittihaz etmiş büyük bir Alman filozofunundur." (*Şıpevdi*, s. 481-482).

Gürpınar, haklılığını Batılı filozoflar Schopenhauer ve Hobbes'un felsefesi ile desteklemektedir. Meftun Bey üzerinden Hobbes'la benzer düşünceleri paylaşan Gürpınar, insan tabiatının doğuştan bencil olduğunu, varoluştan gelen bu durumun insanı her şeyin merkezine çektiğini vurgular. Gürpınar, bunun doğal sonucu olarak insanın paylaşımı kabul edemediğini ve böylece çıkarları çatışan kişiler arasında kaçınılmaz olarak bir mücadelenin ortaya çıktığını vurgular. Gürpınar, bencilliğin beraberinde getirdiğı çatışma hâlinin ancak toplumsal bir sözleşme sonucu kurulacak hükümetle önlenebileceğini düşünmektedir ki aslında bu, Hobbes'un felsefesinin tastamam kendisidir.

Hobbes, insanların esasında tabiaten eşit olduklarını, doğuştan getirdikleri farklılıkların bir eşitsizlik gibi görülmemesi gerektiğini ve herkesin daha güçlü olduğu tarafıyla bu eşitsizlik gibi görünen farklılıkları bir nevi telafi ettiğini vurgular. Buradan hareketle, eşit olma hâlinin insanlar arasında umut eşitliği doğurduğunu ve bunun neticesinin güvensizliğe ve onun da savaşa meyil verdiğini belirtir. Hobbes bunu "herkesin herkesle savaşı" olarak ifade eder. O, ortak bir hayatın idamesinde, kişilerin hoşuna giden hiçbir tarafın olmadığını; bilakis, bunun onlar için çok büyük bir acı vesilesi olduğunu ve ne acıdır ki, kişileri bir diğerinden korkmaktan kurtaracak bir kudretin de olmadığını altını çizer:

"Eşitsizlikten güvensizlik doğar. Bu yetenek eşitliğinden, amaçlarımıza erişme umudunun eşitliği doğar. Bundan ötürü, iki kişi aynı anda sahip olamayacakları bir şeyi arzu ederse, birbirine düşman olurlar ve esas olarak varlığını korumak ve bazen de sadece zevk almak olan amaçları uğruna, birbirlerini yok etmeye veya egemenlik altına almaya çalışırlar.

(...)

Güvensizlikten savaş doğar. Herhangi bir kimsenin başkalarına olan güvensizliğinden kurtulması için, kendisi için tehlikeli olabilecek kadar büyük başka bir kuvvet kalmadığını görünceye kadar, cebren veya hıleyle, olabildiği kadar çok insanı hâkimiyeti altına almasından başka akla yatkın bir yol yoktur: ve bu, o kişinin kendi varlığını koruması için gerekli olanın ötesinde bir şey değildir ve buna genellikle cevaz verilir. Ayrıca, fetihler yoluyla güçlerini, güvenliklerinin gerekli kıldığından daha fazla arttırmak isteyenler olduğu için; durum böyle olmasaydı mütevazı sınırlar içinde kalmakla yetinecek olan başkaları, istila yoluyla kendi güçlerini arttırmazlar ise, sadece savunma yaparak uzun zaman dayanamazlar. Dolayısıyla, bir insanın kendi varlığını korumak için başka insanlar üzerindeki egemenliğini bir şekilde arttırması gerekli olduğundan, buna da cevaz verilmelidir.

Hepsini korkutmaya yeterli güç olmadığı vakit, insanlar arkadaşlıktan zevk almazlar, tersine bir hayli üzüntü duyarlar. Çünkü, herkes, arkadaşı tarafından, kendi kendine biçtiği değer ölçüsünde değer verilmesini ister: ve, hakir görme veya küçümsenme belirtileri gördüğünde ise, doğal olarak, cesaret edebildikleri kadar (ki bu cesaret, insanları barış içinde tutacak bir gücün yokluğunda, herkesi birbirine saldırtmaya yetecek kadar büyüktür) kendisini küçümseyenlerden, zarar vererek, başkalarından da, korkutma yoluyla, daha büyük bir değer koparmaya çalışır.

Bu durumda, insan doğasında üç temel kavga nedeni buluyoruz. Birincisi, rekabet; ikincisi, güvensizlik; üçüncüsü de, şan ve şeref. Birincisi insanları, kazanç için; ikincisi, güvenlik için, üçüncüsü ise, şöhret için mücadele etmeye iter. Devlet olmadıkça herkes herkese karşı daima savaş hâlidir." (*Leviathan*, s. 92- 93).

Hobbes'a göre, insanlar doğuştan eşittir. Bu eşitlik sonuçta, amaçlarına erişme umudunun eşitliğini sağlar. Buradan hareketle insanlar, aynı anda sahip olamayacakları bir şeyi isterlerse çatışma doğar. Çatışma, düşmanlığı ve diğerini baskı altına almayı ya da yok etmeyi doğurur. Kişi, kendi varlığını korumak için gerekli her şeyi yapacaktır. İnsanın doğasında üç temel savaş nedeni mevcuttur; rekâbet, güvensizlik ve şan, şeref... Birincisi kazanç, ikincisi güvenlik, üçüncüsü ise toplumsal statü için mücadele etmeye iter.

Birincisinde insan, kazanmak için çevresindeki fizikî ve sosyal unsurları egemenliğine katmak ister, bunun için şiddete bile başvurur. İkincisinde, kendini korumak için, ikincisinde ve üçüncüsünde de aynı gerekçelerle şiddete başvurur, yani sonuç olarak birlikte yaşayan herkes herkese karşı savaş hâlidir. Bu doğal bir durumdur. İşte bu noktada çatışmayı önlemek için devlet olmalıdır.

Herkesin herkesle çatıştığı, savaş hâlinde olduğu böyle bir topluma güvensizlik hâkimdir. Böyle bir toplumda; hiçbir sosyal, ekonomik, siyasî etkinliğin önemi yoktur. Hobbes buradan hareketle insanlara ne olduklarını gösterip sonra en uygun siyasî örgütlenme biçimini önerir. Toplumun neden devlete gereksinim duyduğunu ortaya koymaya çalışır; çünkü devlet hem insanların isteklerini frenler, hem güvenli bir ortam oluşturur, hem de kişisel savaşları önler. İnsan, aklını ön plana alarak diğer insanlara ihtiyacı olduğu bilincinden hareketle toplu yaşama katılacaktır, yani aklıyla barışa yönelecektir. Tüm insanlarda var olan kendini koruma isteği doğa durumunda savaşa neden olurken toplumsal durumda barışa neden olacaktır. Yani insanlar haklarını korumak, güvencede olmak için uzlaşacaklar ve ortak bir 'egemen' oluşturacaklardır. Özetle, Hobbes'un 'doğa insanı', sosyal varlık değildir, insan insanın kurdudur, sürekli birbirini kemi-

rir, yok etmeye çalışır. Bu durum kendi varlığını da tehlikeye atacağından, kendini koruma isteği uzlaşmayı zorunlu kılar ve doğal insan uzlaşmacı, sosyal insana dönüşür.

## 2. b. Örgütlü Din Eleştirisi ve Hurafe Karşıtlığı

Yanlış Batılılaşma teması etrafında kurgulanmış bir olay örgüsüne sahip olan *Şipsevdi*'de, temayı somutlaştırmak maksadıyla kendi kültürüne sırtını dönmüş alafranga bir aile ile zihni batıl inanışlarla ve hurafelerle şekillenmiş bir ailenin karşı karşıya getirildiklerini görürüz. Romanda; Gürpınar'ın din hakkındaki görüşlerini, çatışmanın bir tarafını temsil eden, zihni batıl inanışlarla ve hurafelerle şekillenmiş Kasım Efendi ailesinin fertleri ile romanda yer alan diğer cahil kişilerin tanıtımından ve olaylar karşısındaki tutum ve davranışlarından öğreniriz.<sup>4</sup> Gürpınar, dinin bizzat kendisini değil, cahil insanların kendi çıkarları doğrultusunda batıl inanışları ve hurafeleri nasıl dinî bir inanç olarak benimsediklerini tenkit eder. Kasım Efendi ve ailesinin fertlerini merkeze alarak komik unsurlar yardımıyla yobazlığı, batıl inanışları ve hurafeleri eleştirir.

Gürpınar, din eleştirisini romanın eğitim seviyesi düşük cahil kişileri üzerinden gerçekleştirir. Meftun Bey'in karısı Edibe'nin, Meftun Bey'le evlendikten sonra köşkün alafranga alışkanlıklarına intibak sorunu yaşadığında dert ortağı olan çaçaron, dedikoducu ve cahil mahalle kadını Azize Hanım'ın çatalla ilgili şu cümleleri onun zihninin nasıl hurafelerle örüldüğünü ve dolayısıyla yanlış din algısını ortaya koyar:

"Dünyada o zıkkımla yemek yiyenlere yarın ahrette zebaniler uçları sivri kızgın çatallarla yemek verecekler. Aman Rabbim, acımana sığındım. Allah'ın verdiği parmaklar dururken demir parçalarıyla yemek yenir mi?" (*Şipsevdi*, s. 325).

Meftun Bey'in evinde Edibe'nin Fransızca konuşmaya teşvik edilmişinde Azize Hanım yine benzer bir tepki gösterir:

"Söyleme kızım sakın ha!.. Sonra cayır cayır yanarsın. Frenkçe söylediğin lakırdı, başına yarın ahrette şana azap olacak. Dilin kızgın maşayla ensenden çekilecek." (*Şipsevdi*, s. 326).

Azize Hanım, Edibe'ye, Meftun Bey'in ailesiyle mücadele etmesinin önemini "onlarla dalaşmanın din yolunda savaşa girmek kadar sevabı" (*Şipsevdi*, s. 328) olduğunu, bunların damarlarına şeytan girdiğini söyledikten sonra okumak, üfleme, çamaşırlarına tütsü yap-

mak, su içtiği bardağa okuyarak tükürmek gibi telafi yollarını da gösterir:

“Bilirsin ya, ben Eskici Hoca’dan izinliyim. Senin ağzına tükürüp ben de sana izin veririm. Senden su istediği vakit sana öğreteceğim duayı oku, bardağın içine tükür, ver içsin. İnlanmış insan tükürüğü öylelerine şifadır. Utanmazların kiminin suratına kiminin suyuna tükürmeli. Bilmez misin? İstanbul’da bizim komşu kavafın damadı Saim ne kadar içkiye düşküdü. Ben parayı çocuğun lazımlısına attım. Tam yedi gün orada durdu. Sonra o parayla rakı aldım. İçine biraz gebe kadın sidığı karıştırdım. Dur şeyinki.. Muhtarların Müzeyyen o zaman gebeydi. Hiç aklımdan çıkmaz. Ondan sonra sarhoşa rakıdan bir öğrenme geldi. Sonunda tövbe mi etti kurtuldu. Karısı Sıddıka bana hâlâ dua eder.” (*Şipsevdi*, s. 328-329).

Edibe, Azize Hanım’ı Meftun Bey’in evine götürdüğünde, Meftun Bey’in odasının duvarında asılı bulunan “dekadan şairlerden” Verlaine’in gazeteden kesilmiş resminden türker, onu “papaz” a benzetir. Ünlü kişilere ait büstleri ve resimleri “nâ-mahrem” kabul ettiklerinden etekleriyle yüzlerini kaparlar ve tövbe ederler. Evin salonunu gezen Kasım Efendi de meşhur kişilerin büstleri ile çıplak insan ve hayvan bibloları karşısında şaşırır.

Meftun Bey’in kız kardeşi Lebibe, Azize Hanım’a Promete tablosu hakkında bilgi verirken Azize Hanım; “Çok şükür Alah’ıma... Böyle şeyler öğrenmeyi bana kısmet etmedi. İnşallah bundan sonra da etmez. Gelininiz Edibe Hanım da pek toydur. İnancı tamdır. İkimiz birlikte ‘Ahmed Bican’ hazretlerini tamamı yirmi defa hatmettik.” (*Şipsevdi*, s. 336) diyerek zihin dünyasını dikkatlere sunar.

Yanlış din yorumları ve hurafeleri toplumu geri bırakan bir neden olarak gören Gürpınar gibi Hobbes da devlet işlerine karışan kilise düzeni ve hurafeleri eleştirir. Hobbes, *Leviathan*’da “din”, “hurafe” ve “gerçek din” kavramlarını tanımlar:

“Zihnin uydurduğu veya herkesçe kabul edilen hikâyelerden hayal edilen görünmez bir güçten korkulması, DİN; eğer bu hikâyeler herkesçe kabul edilmiyorsa, HURAFE. Hayal ettiğimiz güç gerçekten hayal ettiğimiz gibi ise, GERÇEK DİN.” (*Leviathan*, s. 51).

Hobbes, İngiltere’de 1642’de kraliyet taraftarlarıyla kilise arasında patlak veren ve pek çok kraliyet taraftarının Avrupa’ya sürüldüğü iç savaş trajedisini yaşayanlardan birisidir. O, kilisenin devlet yönetimi (krallık) üzerindeki baskısının kaldırılarak toplumsal hayatta ortaya çıkan krallık-kilise ikiliğinin (duality) “devlet”in lehine sonlandırılmasını savunur ve din adamlarının Ortaçağ skolastiği ile her şeyi kendi çıkarlarına yorumlama anlayışına şiddetle kar-

şı çıkar. Skolastik gelenek içerisinde din kisvesinde tatbik edilen hurafelere de bu zeminde karşı çıkar. Hobbes, din kisvesi altında kilise tarafından savunulan hurafelerin aslında gelenekten gelen birer yanılgılar olduğunu inanır:

“Gelenekten ileri gelen yanılgılar.

Son olarak, gerçek olmayan veya şüpheli tarihten kaynaklanan yanılgılara gelirsek; azizlerin hayat hikâyelerindeki bütün bu batıl mucizeler efsanesi ve Cehennem, Araf, şeytan çıkarma türünden fikirlerini ve ne akılda ne de Kutsal Kitap'ta yeri olmayan diğer fikirleri savunmak için Roma Kilisesi âlimleri tarafından iddia olunan bütün görüntüler ve hortlaklar hikâyeleri ve Tanrı'nın yazılı olmayan kelamı dedikleri bütün o gelenekler, kocakarı masallarından başka nedir ki? Bunlar, eski kilise babalarının yazılarında bir ölçüde dağınık bulunsalar da; o babalar, doğru olmayan hikâyelere kolaylıkla inanabilen insanlardı.” (*Leviathan*, s. 473).

Hobbes; dini, 'devlet'le ilişkili olarak düşünür. Hobbes'a göre dinler, tabiatın üstün güçleri karşısında duyulan korkudan (çok tanrıcılık, perilere, cinlere inanış) ve en yüksek neden üzerindeki düşüncelerden (tek tanrıcılık) doğmuşlardır. Her birine göre de kendi inancı doğru, ötekilerinki yanlış ve boştur; ama doğru inanç ile yanlış inanç arasındaki bu ayrım, rastlantıya, tek kişinin keyfine bağlı olmaktan kurtularak değişmeyen anlamını yine devlette kazanır.

Din, toplumsal örgütlenmenin bir parçasıdır. Devlete hükmeden olmamalı, devletin çatısı altında varlığını sürdürmelidir. Çünkü belli bir otoritenin altına girmeyen kilise, devletin parçalanmasına yol açan tehlikeli bir kurum olabilir. Bu nedenle, toplum tarafından düzenlenir ve hayata katılır. Bütün dinî kurumlar, devletin pozitif kanunlarına tâbidir. Bu yüzden papalığın devlete karşı üstünlük iddiası temelsiz ve zararlıdır. İnsanların aynı anda iki efendiye birden hizmet edemeyeceğini söyleyen Hobbes, iç barışı sürdürebilmenin tek yolunun, devlet başkanının aynı zamanda kilisenin de başkanı olması ve dini de denetim altında tutması gerektiğini söyler.

## 2. c. Bilimsel Metoda Bağlılık (Determinizm-Pozitivizm)

Gürpınar'da olgunlaşmış bir pozitivizm söz konusudur. O, *Şekavet-i Edebiyye* adlı eserinde; “Ben her eserimde kari'lerimi, avamî şathiyat arasında yüksek bir felsefeye doğru çekmeğe uğraşdım!”<sup>5</sup> der. Gürpınar'ın “yüksek felsefe”yle, bütün eserlerinde olduğu gibi *Şıpsevdi*'de de, Batılılaşma yolunda eksen kaymasına uğrayan toplumun geniş halk kitlelerinin gelenekten gelen yanlış inanışlarına, kronik-

leşmiş hastalıklı düşüncelerine ve dine dayandırılan batıl inanışlarına karşı çıkararak Batı'nın akla ve bilime dayalı pozitivist zihniyetini topluma yerleştirmeye çalıştığını açıkça söyleyebiliriz. Gürpınar, kişilerin dinden ve gelenekten getirdikleri inanışların ve düşüncelerin toplumsal yasalara dönüştüğünü ve bunların doğa yasalarıyla ve insan tabiatıyla uyuşmamasının kişileri potansiyel olarak bir mutsuzluğa sürüklediği fikrini romanın geneline yansıtır. Bu felsefesini romanda şu cümlelerle zikreder: *"Tabiat kanunlarına karşı gelmeğe uğraşan beyhude yorulur. İnsanların bütün nâşad olanları, bedbahtları, kendi yürüyüşünü tabiat kanunlarına uydurmağı bilmediklerinden-dir."* (Şıpsevdi, s. 200). Örneğin Gürpınar, geleneksel ahlak anlayışı karşısında romanda serbest aşkı savunur. Oysaki, romanın genel ahlak anlayışı içerisinde buna imkân yoktur. Bundan dolayı, romanda mutlu bir aşk yoktur. Gürpınar, Şıpsevdi'de geleneksel hayatın temsilcilerini, okuyucuyu eğlendirmek adına komik durumlara düşürüp karikatürize ederek olabildiğince eleştirir.

*"Hiçbir şeyin nedensiz olmadığını, her olayın, her sürecin ve her oluşumun bir nedeni bulunduğunu, her şeyin kendisini üreten koşullar tarafından belirlendiğini, bu sürecin zorunluluk içerdiğini öne süren..."*<sup>6</sup> felsefe terimi olarak tanımlanan determinizm, Şıpsevdi'de Meftun Bey'in kız kardeşi Lebibe'nin ağzından da; *"Her fiilin bir sebep, bir saik tesiriyle vukubulduğunu daima bize izah eder durursunuz... (...) Mademki her fiili bir sebep doğurmuş.. Benim gençliğimi.. hissimi, kadınlığımı niçin insaf göziyle görmüyorsunuz."* (Şıpsevdi, s. 249) cümleleriyle âdeta tanımlar.

Meftun Bey, amacına ulaşmak için her türlü yalan, hile ve ahlak dışı yollara başvurmakta bir sakınca görmez. O, alafranga tarz yaşama emellerine ulaşabilmek için Batılı dostu Mösyö Makferlan'ın planıyla önce kendisine Şark Şimendiferleri Piyangosu'ndan ikramiye çıktığı yalanını uydurarak Kasım Efendi'nin gönlüne ve kesesine girmeye çalışır. Bu yalanı ortaya çıkınca, yine fikir babası Mösyö Makferlan'ın aklıyla Mahir'i kendisi gibi alafranga hayat tarzına alıştıran ona, babasının parasını, senedini ve mührünü çaldırır. Determinist bir anlayışa dayandırarak meşrulaştırmaya çalıştığı yozlaşmış düşüncelerini şu cümlelerle açığa vurur:

*"-Birader!. Bu dünyada bütün ahmaklar nasip olan mukadderata boyun eğler... sivri akıllılar ise nasibin ahkamı değiştirmek yollarını ararlar... Bu âlemde her şey bir sebebe, bir nazariyeye, görünen, görünmeyen bir kanuna bağlıdır. Bu kanunları mehma emken keşfederek onların netayicinden istifade etmenin çaresine bakmalıyız. Yoksa hâlimiz bitiktir. (...) çok yerde insan nasi-*



bini kendi tevlid etmek iktidarını haizdir. Benim de kısmetim bu imiş... böyle imiş diye kadere bağlanıp durmamalıdır." (*Şiṣpevdi*, s. 391).

Gürpınar, *Şiṣpevdi*'de pozitivist anlayışı da dile getirmektedir:

"En büyük üstadımız tabiat, kütüb-i tahsil, meşk ve irfan kitabımız yine tabiatır. Hilkatın malı olan her satırları birer ezeli sahifedir. Fakat onda münderiç maddeleri her zaman vazih, ayan değildir. Bunu her göz göremez, herkes okuyamaz. İnsan fıtratın, muhitin, tahsilin lûtuṣ ve muavenetiyle açılır. Hilkatın kör olarak dünyaya gelmiş ne bakar körler vardır. Âlim, cahil, genç, ihtiyar hepimiz bu bakar gözlerimizle her gün ne büyük hakikatleri çiğneyip geçiriyoruz. Pastör'ler, Küri'ler gibi dehâ şimşekleri asırlarda ancak birkaç defa çıkarıyor." (*Şiṣpevdi*, s. 201).

Hobbes'ta bilimsel metot ve pozitivizmin (geçiş dönemi) ilk hâlleri görülür. Determinist felsefeyi benimseyen Hobbes, her şeyin varoluş sebebini bilimsel nedenlere dayandırır:

"... Bilim, sonuçların ve bir olgunun bir başka olguya bağımlılığının bilgisidir: bilim sayesinde, halen yapabileceğimiz şeylerden, istediğimizde nasıl olup da başka bir şey veya başka bir zamanda benzer bir şey yapabileceğimizi biliriz; çünkü bir şeyin nasıl, hangi nedenlerle ve ne şekilde meydana geldiğini bilirsek, benzer nedenleri denetleyebildiğimiz vakit, o nedenlerden benzer sonuçlar çıkmasını da sağlayabiliriz." (*Leviathan*, s. 45).

İnsan doğasıyla ilgili gerçeklerin ya da olguların evrenin doğasıyla paralellik arz ettiğine dair bir bilim görüşü geliştirmeyi amaçlayan Hobbes felsefesinde, tıpkı bir rasyonalist gibi, geometrinin yöntemini benimsemiştir, zira geometri ona göre kesin, "a priori" birkaç ilkedен çıkarılabilir ve bilgi veren sonuçlardan, önermelerden meydana gelir. Hobbes'a göre; "*Geometriciler çok ayrıcalıklı bir yer elde etmeyi başarmışlardır. Zira yıldızların gözlemlenmesinin, yeryüzünün haritasının çıkarılmasının, zamanın ölçülmesinin ve uzak mesafe yolculuklarının sonucunda insan hayatı için yararlı olan şeylerin tümü binalardaki ihtişam, savunma mevzilerinin gücü, makinelerin mükemmelliği, kısaca modern dünyayı geçmişin barbarlığından ayıran her şey, neredeyse tamamen geometrinin bir hediyesidir.*"<sup>77</sup> Felsefeyle bilim arasında bir ayırım yapmayan Hobbes, her problemin ilke olarak doğa bilimlerinin yöntemleriyle çözülebileceğine inandığı için pozitivist bir düşünür olarak kabul edilir.

Hobbes'a göre, tabiatın somut ve soyut olan her şey, 'doğal nedenler'le birbirine bağlıdır ve doğal nedenler tarafından 'tek anlamlı' ve zorunlu olarak belirlenir. Doğal nedenler, her yerde hep birdir ve hep aynıdır. Bu yönü ile Hobbes'un sistemi çok tutarlı bir natüralizmdir.

## SONUÇ

Yaptığımız inceleme sonucunda Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şıpsevdi* romanı ile Thomas Hobbes'un *Leviathan* eseri arasında belirgin benzerlikler tespit edilmiştir. Makalede belirtildiği gibi, Gürpınar'ın *Şıpsevdi*'de Hobbes'un adını bizzat zikretmesi, içerik olarak *Şıpsevdi* ile *Leviathan* arasında paralellikler olması, Gürpınar'ın Hobbes'tan etkilendiğinin açık kanıtıdır. Bunların yanında başta romanın ana kahramanı Meftun Bey olmak üzere diğer kahramanların tutum ve davranışlarının özellikle Hobbes'un insan tabiatı üzerindeki felsefesini roman düzleminde somutlaştıracak derecede Hobbes'la uyumlu olması, bu tesirin bir diğer kanıtıdır. Özellikle, insan tabiatının olumsuzluğu, pozitivizme bağlılık ve din eleştirisi konularındaki tutumları, bu benzerliklerin en başta gelenleridir. Hobbes'un insan tabiatına dair çıkarımları ve Rönesans sonrası Aydınlanma Çağı filozoflarından olması dolayısıyla, Ortaçağ düşünce sisteminden hızla uzaklaşarak akıl ve bilimi ön plana almasıyla pozitivist bir çizgiye sahip olması, benzer bir sürecin içinden geçen Gürpınar'a oldukça yakın gelir. Gürpınar, *Şıpsevdi* ile Hobbes'un bu dünya görüşünü âdeta roman düzleminde somutlaştırır. Romanda, Osmanlı-Türk toplumuna mahsus bazı yerel ve özel sorunlar ele alınırsa da, özellikle insan tabiatına ilişkin olmak üzere pek çok evrensel meseleye de değinilir ve bunlara ilişkin felsefî görüşler ortaya konulur. Bu görüşler, Hobbes'un felsefî dünyasıyla fazlaca paralellik arz eder. Gürpınar, bu görüşleri doğrudan ifade etmek yerine onları, roman kahramanları üzerinden vermeyi tercih eder. Özellikle Meftun Bey'in sözleri üzerinden Gürpınar'ın pek çok görüşü öne çıkarılır. Gürpınar'ın Batılı düşünürler arasında özellikle Hobbes'a ağırlıklı yer vermiş olması, onun aydınlanmacı ve pozitivist dünya görüşü ile insan tabiatıyla ilgili genel olarak olumsuz bir anlayışa sahip olmasının bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

## DİPNOTLAR

- 1 "Homo homini lupus est." sözünü Ahmet Cevizci, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, (Paradigma Yayınları, İstanbul, 2000) adlı eserinin 163. sayfasında; "İlk kez olarak Romalı ozan Plautus tarafından kullanılmış olmakla birlikte, İngiliz filozofu Hobbes tarafından, insanların haklarından bir kısmını toplumsal bir sözleşmeyle egemen bir yöneticiye devretmelerinden ve devletin kurulmasından önceki durumların, insanların kendi çıkarlarını hayata geçirmek için her yola başvurma tavırlarını ifade etmek üzere yeniden ortaya çıkarılan ve insanın, insanın kurdu olduğu anlamına gelen Latince deyim." olarak açıklar.
- 2 "Homo homini lupus est." (İnsan insanın kurdudur.) sözü Hobbes'un *On Citizen* (Vatandaş Üzerine) adlı eserinde bizzat zikredilir. Fakat Thomas Hobbes'un en önemli eseri olarak ka-

- bul edilen *Leviathan*'da bu felsefe üzerinde uzunca durulmaktadır. (*On Citizen*, ed. Richard Tucke-Michael Silverthone, Cambridge University Pres, 1998, s. 3).
- <sup>3</sup> "La guerre de tours contre tours", Thomas Hobbes'a ait Fransızca bu söz "Herkesin herkeşe karşı savaşı" olarak tercüme edilebilir.
- <sup>4</sup> Romanda Meftun Bey ile Kasım Efendi ailelerinin iki farklı zihniyeti temsil ettiklerini isimlerine eklenen unvanlarda da gözlemleyebiliriz. Zira Tanzimat yıllarından beri yanlış Batılılaşma temasını işleyen romanlarımızda Batılı, alaturka zihniyete mensup kişiler "Bey"; Doğulu, alafrağa zihniyete sahip kişiler de "Efendi" unvanıyla tanıtılır. Örneğin, Ali Bey (*İntibah: Sergüzeşt-i Ali Bey*), Felatun Bey (*Felatun Bey ile Rakım Efendi*), Bihruz Bey (*Araba Sevdası*), Şatırzâde Şöhret Bey (H. R. Gürpınar'ın ilk romanı *Şık*'ın ana kahramanı), Meftun Bey, alafrağa zihniyeti temsil ederlerken Rakım Efendi, Naim Efendi, Kasım Efendi alaturka zihniyeti temsil ederler. Efendi unvanını alan kişiler Batılılaşma sürecinde genellikle muhafazakâr; ama üçkâğıtçı, din taciri, softa, sahtekâr vb. olumsuz tipleri temsil ederler.
- <sup>5</sup> Gürpınar, Hüseyin Rahmi, (1329/1913), *Şekâvet-i Edebiye*, Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsi, Dersaadet, s. 68.
- <sup>6</sup> Cevizci, Ahmet, (2000), *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Paradigma, İstanbul, s. 237.
- <sup>7</sup> Hobbes, Thomas, (2007), *Elementa Philosophica De Cive Yurttaşlık Felsefesinin Temelleri*, (çev. Deniz Zarakolu), Belge Yayınları, İstanbul, s. 3.

## KAYNAKÇA

- Cevizci, Ahmet, (2000), *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Paradigma, İstanbul.
- Gökberk, Macit, (1985), *Felsefe Tarihi*, 2. bs., Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi, (1946), *Şıpevdi*, Hilmi Kitabevi, İstanbul.
- ....., 1329 (1913), *Şekâvet-i Edebiye*, Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsi, Dersaadet.
- Hobbes, Thomas, (2007), *Leviathan, Leviathan veya Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti*, YKY, İstanbul.
- ....., (2007), *Elementa Philosophica De Cive Yurttaşlık Felsefesinin Temelleri*, (çev. Deniz Zarakolu), Belge Yayınları.
- ....., (1998), *On Citizen (Vatandaş Üzerine)*, (ed. Richard Tucke-Michael Silverthone), Cambridge University Pres.
- Moran, Berna, (1997), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 1, 6. bs., İletişim Yayınları, İstanbul.
- <http://www.plato.stanford.edu/entries/hobbes-moral>. 31.10.2010.

## JORGE LUIS BORGES'TEN HASAN ALİ TOPTAŞ'A DÜŞSEL YOLCULUĞUN ŞİFRELERİ

Kadir Can Dilber\*



**Özet:** Sanat, genel düşüncelerin karşısında yer alır, eşsiz olana ulaşmak ister. Yani sanat, bireysel olanı betimler, mükemmele doğru yola çıkar. Dünya edebiyatında sanat konusunda metinlerin derinsel yükünü omuzlamış ve mükemmele doğru yola çıkmış bir yazar olan Jorge Luis Borges, düşsel yolculuğunu şifreleyerek metinlerinin içerisine yerleştirir. Aynı şekilde Türk edebiyatında da postmodern kurgusu ile dikkat çeken Hasan Ali Toptaş, düşsel bir yolculuk yaparak metinlerini oluşturur. Jorge Luis Borges'ten Hasan Ali Toptaş'a uzanan bu düşsel yolculukta şifreler çözüldükçe etkilenmeler gün ışığına çıkmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Jorge Luis Borges, Hasan Ali Toptaş, postmodern, düş, kurgu, üst-kurmaca.

### FROM JORGE LUIS BORGES TO HASAN ÂLÎ TOPTAŞ; THE CODES OF IMAGINARY TRAVEL

**Abstract:** Arts stand against general ideas and aim to reach the unique. That is, arts portray the individual and make way towards perfection. Jorge Luis Borges, an author of world literature who undertook the labour of textual depth and made way towards perfection, places his imaginary travel encoded within his texts. Similarly Hasan Âlî Toptaş, who attracts attention with his post-modernistic structure in Turkish literature, forms his texts by imaginary travels. As codes are unrevealed, influences are unearthed in this imaginary travel stretching from Jorge Luis Borges to Hasan Âlî Toptaş.

**Keywords:** Jorge Luis Borges, Hasan Âlî Toptaş, post-modernism, imagination, structure, metafiction.

### GİRİŞ

*Bizler düşlerle aynı kumaştanız.  
Shakespeare*

Sanat, sıradan düşüncelerin karşısında yer alır, eşsiz olana ulaşmak ister. Bu sözü söyleyen bir kişi, edebî metinden yola çıkarak bir

\* Arş. Gör., Ahi Evran Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü.

yerlere varacağıın sinyalinı verir. Mesela doğada gezen bir sü-  
müklü böceğın yaprak üzerinde bıraktığı leke edebî eserde bir ışı-  
tıya dönüşebilir. Yani sanat, bireysel olanı betimler, mükemmele  
doğru yola çıkar. Öyleyse sanatı böyle eşsiz bir yapıya büründüren  
metinlerle yolculuk etmek, onların gizemli dünyasına girmek gere-  
kir. Dünya edebiyatında sanat konusunda metinlerin derinsel yü-  
künü omuzlamış ve mükemmele doğru yola çıkmış bir yazar olan  
Jorge Luis Borges, düşsel yolculuğunu şifreleyerek metinlerinin içe-  
risine yerleştirir. Borges'in gizemi yahut ışıltısı günümüzde yeni ye-  
ni yayılmaya başlasa da, Borges'in çağı çoktan bitmiş, Borgesvari  
denemeler ise hiç durmadan yazılarak edebî dünyadaki yerini al-  
maya başlamıştır. Borges'in çağına ve Arjantin'e uzanmak kimi  
okurlar için zevkli bir yolculuk olsa da, eleştirel bakış daha çok kur-  
gusal metinlerle kurgusal olmayan metinler üzerine yoğunlaşmak-  
tadır. Bu çerçevede, Dostoyevski'nin romanlarına psikanalitik ola-  
rak yaklaşan eleştirmen için 'baba' kaçınılmaz bir figürdür ve bizi  
yazarın hayatına götürür. Ancak roman yahut edebî metin için sa-  
nat söz konusu ise eşsiz olana ulaşmak yazarın hayatıyla ilgili de-  
ğildir. Adorno'nun tespitine göre Dostoyevski'nin yapıtlarındaki  
psikoloji, olduğu kadarıyla, ancak zihinle kavranabilir karakterin  
psikolojisidir; özsel bir psikolojidir bu, yoksa ortalıkta gördüğümüz  
insanlara ait bir psikoloji değildir.<sup>1</sup>

Metinleri bu şekilde değerlendirmek, farklı bir bakış açısı ve  
sürekli kendini yenileyen okumalar gerektirir. Bu tür metinler  
okura şunu hatırlatır: *"Elindeki yalnız bir anlatıdır; bu yazarın yazmış  
olduğu bir anlatı. Ama bundan başka yazılmış ve yazılacak sayısız anla-  
tı vardır. Ve elinde tuttuğun bu kitap, geçmişteki ve gelecekteki bütün bu  
anlatıların her birinin üzerine vuracak gölgesiyle, değişmeye gebe bir ki-  
taptır. Bu kitap son kitap olmadığı gibi, hiçbir okuma da son okuma de-  
ğildir."*<sup>2</sup> Örneğin, *Alice Harikalar Diyarında* isimli kitabın yazarı  
olan Lewis Carroll isimli yazar gerçek dünyada yaşamamıştır. Bu  
yazarın aslında takma isimle yazdığını ve bir matematik profesö-  
rü olduğunu bilmemiz onun metinlerini anlamamıza ne kadar  
yardımcı olabilir? Alice, ablasının yanında uzanırken konuşan bir  
tavşanın yanından geçmesi, o metnin kurmaca boyutunu gösterse  
de hayatla olan bağlantısını gösterecek hiçbir kanıt yoktur. Öyley-  
se edebiyatın biyografik olan kısmı edebî metni değerlendirmede  
başarısız kalır ve okuru yanlış bir düzleme doğru sürükleyebilir.  
Metin ise en doğru düzlemdir, sapasağlam ve bizi hiçbir zaman  
yanlış yöne götürmeyecektir.

Biz de bu gizemli dünyaların keşfine başlamadan önce yazarın hayatını değil, metni esas alacağız. Bunun için önce Borges'in gizemli evrenini, sonra da Hasan Ali Toptaş'ın düşsel sınırlarını keşfetmeye çalışacağız.

## BORGES İLE ÖYKÜNÜN SINIRLARI

Borges'in hikâyelerini okurken farklı dünyaların içerisinde farklı metinlerle yolculuğa çıkılır. Çünkü onun metinleri tek bir metnin değil binlerce metnin bir araya gelmesi ile oluşur. Örneğin Borges, "Don Quixote Yazarı Pierre Menard" isimli hikâyesinde bir yazar kurgular ve yeni Don Kişot yazma hevesine kapılır. Aslında Borges, yeni bir Don Kişot yazmak değil onun yerini alma çabasını kurgular. Bu yazarın oluşturduğu eser ise yine Don Kişot'un parçalarından oluşur: "*Don Quixote'nin ilk kitabının dokuzuncu ve otuz sekizinci bölümleriyle, yirmi ikinci bölümünün bir parçasından oluşmaktadır.*"<sup>3</sup> Borges'in hikâyelerinde özellikle Edgar Allan Poe'nun dedektif öykülerinin izlerine rastlarız ki özellikle *Alçaklığın Evrensel Tarihi* isimli kitabının ana izleğini bu öyküler oluşturur. Bu kitap üzerine yazılan birçok makale de kitap için açıklayıcı ya da çözümleyici bir sonuca varamamıştır. Amerikalı şair Richard Howard, *Alçaklığın Evrensel Tarihi* hakkında şöyle der:

"Borges'in bütün kitapları arasında en parlak, çılgın ve mantık dışı olanlarından. Kuşku uyandıran bir üslûpta yazılan eser, bütün üslûpları, hatta kendininkini bile tehlikeye atmaktadır ve insanlığın edebiyata en çok güven duyduğu bir dönemde yaşadığımızı bize bir kez daha hatırlatmaktadır."<sup>4</sup>

Bu hikâye kitabında geçen "Vurdumduymaz Katil Bill Harrigan" öyküsü Poe'nin cinayet öykülerinden alınmış; ancak konu örgüsü farklılaşmış bir anlatım karşımıza çıkar. Katilin belli dönemlerini başarılı bir şekilde anlatan metinde anlatıcı sanki katil ile birlikte yaşamış, büyümüş gibidir. Borges, her şeyi yalan bir gerçeklikle öyle güzel bir şekilde anlatır ki Don Kişot'un hayali hemen karşınıza çıkarır:

"Maceraperestimize her düşündüğü, gördüğü ve hayal ettiği şey gerçek gibi geldiğinden, kitaplarda okuduklarına benzettiği hanı görür görmez, onu, dört kulesi, parlak gümüşten sütun başlıklarıyla bir şato sandı; iner kalkar köprüsü, derin kale hendeği ve bu tür şatolarda tarif edilen öteki özelliklerin hiçbirisi eksik değildi."<sup>5</sup>

Bu hikâye kitabında geçen diğer ilginç bir metin de "Mahalle Kabadayısı"dır. Bir sinema filmini izleyen seyircinin alacağı tadı

kısacık metne yerleştiren yazar, bu öyküsüyle başarılı bir metin ortaya koyar. Borges'in hikâyelerinde göze çarpan en önemli özelliklerden biri, düşsel olarak kurgulanan; ancak gerçek olduğu söylenen hikâyelerin tam anlamıyla üst kurmaca bir yapıya sahip olmasıdır.

Mesela "Kum Kitabı" isimli hikâyesinde giriş cümleleri dikkati çekicidir:

"Çizgi sonsuz sayıda noktalardan oluşur; düzlem ise sonsuz sayıda çizgilerden, oylum sonsuz sayıda düzlemlerden, üst oylum da sonsuz sayıda oylumlardan... Hayır, kesin olarak bu bir moregeometrico değil, öyküme başlamanın en iyi yolu. Her düşsel öykünün gerçek olduğunu belirtmek moda oldu günümüzde, ama benimki gerçek."<sup>6</sup>

Anlatıcının, hikâyenin gerçek olduğunu en başından söylemesi okuru metne çekebilme ve tutarlı kılabilme için yapılmış çok zekice ve ustaca tasarlanmış bir oyundur. Di Giovanni, gerçek, her zaman olası ya da olabilir değildir. Ama öykü yazarken onu elinizden geldiğinizince inandırıcı kılmalısınız, yoksa okurun imgelemi gerçeğinizi dışlayacaktır, der.<sup>7</sup> Borges de düşsel olarak kurguladığı kitabına bu ismi verirken bu hikâyenin bir bütün olarak oluşturacağı değeri de kategorize etmek ister. Yani *Kum Kitabı* isimli eseri eline alan okur belki de öncelikli olarak bu hikâyeyi okumak isteyecektir. İlginçtir, hikâye, kitabın en sonunda yer almaktadır. İlk olarak bu hikâyeyi okuyan okur metne inanır bir şekilde bakar ve yazarın istediği ciddiyet hâlini alır. Bu şekilde yazar istediğine ulaşır ve düşsel öyküsünü gerçekmiş gibi inandırıcı kılar. Böylelikle okur, gerçek olduğunu zannettiği hikâyeye bağlanıp kalır.

Borges okurları her hikâyenin düşsel hayatlarda yolculuk ettiğini bilir. Yalnız ne hikmetse bu düşsel hayatlar genellikle Arjantin çevresinde gerçekleşir. Hikâyedeki kahramanların çoğu ya Amerikalı ya da Arjantinli *gauco*'lardan seçilir. Bunun birinci sebebi Borges'in etkilendiği yazarlarıdır ve o bölgenin sözlü kültürünü kullanarak eserlerini meydana getirmektedir. Örneğin, "Düello'nun Sonu" isimli hikâyesi okura o kadar gerçekçi gelir ki Borges ile yapılan söyleşilerde Thomas Giovanni ilk olarak bu hikâyeden sözü açar:

"**Di Giovanni:** Şimdi size bir şey sormak istiyorum. Bu sahici bir öykü mü? Carlos Reyles, size gerçekten bunu anlattı mı?"

**Borges:** Evet anlattı ama durumları, adları benim uydurmam gerekti. O, yalnızca 'iki gauco'dan söz etmişti, bu bence havada kalıyordu, ben de onlara Cardoso ile Silveira adlarını yakıştırdım."<sup>8</sup>

Bir hikâyenin nasıl oluştuğuna dair Borges'in ağzından bir şeyler duymak, okuru mutsuz etmez. Çünkü Borges, metinleri üzerine konuşurken gerçeğe bağlı kalarak yalanlar uydurduğunu kabul eder. Yazarın işi hayattan, metinlerden beslenmek olduğuna göre Borges'in de başka bir sözlü hikâyeden etkilenmesi kadar doğal bir şey yoktur. Ancak okur veya eleştirmenin, 'Borges'in bu hikâyesi aslında şu hikâyelerden oluşuyor.' demesi yanlıştır. O, dinlediği yahut okuduğu metinleri sihirli bir evrende tekrar yaratarak edebî metne aktarır. Bu, onun vazgeçemediği büyüdür, kurgusudur. Örnek okur her zaman Borges'in hilelerine, labirentlerine hazırlıklı olmasını bilmeli, onun damgasını çözümleyebilmelidir. Örneğin onun, "Alef" hikâyesinde karşılaştığımız Borges isimli karakter acaba kimdir? Bu hikâyeyi okuyan örnek okur, bir edebiyat hilesine başvurduğunu en başta hisseder. Hikâyede ben anlatıcı olarak yer alan karakter, kendi ismini kullandığı gibi metnin içerisinde öykü hakkında açıklama yapmayı da ihmal etmez:

"Şimdi bu öykünün anlatılması, aktarılması, olanaksız özüne geliyorum. Ve bir yazar olarak çıkmazım da bu noktada başlıyor. Dil tümüyle bir simgeler dizgesidir, bu dizgenin o dili konuşanlar tarafından kullanılması ortak bir geçmiş dayanır. Ama eğer öyleyse, ben zihnimin bütün çabalarına rağmen tümünü kavrayamadığı sınırsız Alef'i sözcüklere nasıl çevirebilirim."<sup>9</sup>

Bu, okur için şaşırtıcı bir durumdur. Çünkü yazar kimliğine bürünen Borges isimli karakter, okuyucuyu kendisinin Borges olduğuna ikna etmek ister. Aslında kullandığı yöntem çok inandırıcı bir yöntemdir. Çünkü Borges ismi ve yazarın Alef kavramını açıklayamayacak durumda olması, bir paradokstur. Zaten Borges'in her metni düşsel bir yolculuktur ve birçok metni kendi bünyesinde taşıyarak şekillenir. Mesela Borges okurken Kafka ile karşılaşabilir, Don Juan ile gezintiye çıkabilir, Don Kişot'un yanında yaverlik edebilirsiniz. Çünkü Borges'in metinlerinde ironi, çelişki, parodi, belirsizlik, varoluş, yok oluş gibi her şeyin tezi ya da antitezi belirgin olarak ortaya çıkar.

Borges hakkında söylenecek bir başka özellik, onun fantastik edebiyatın sınırlarını zorladığıdır. Borges, 1949'da Montevideo'da verdiği bir konferansta fantastik edebiyatı incelerken bu edebiyatta başından beri işlenen ve yazara sadece kurmacanın sözde gerçekliği içine fanteziyi sindirme fırsatı sağlayan dört büyük konuya değinir: "*Yapıtın kendi içinde bulunan sanat yapısı, gerçeğe hayallerin buluşması, zamanda yolculuk ve ikiye bölünme.*"<sup>10</sup> İşte bu dört başlık Borges'in fantastik hikâyelerinin temelini oluşturur. Borges'in



“Döngüsel Yıkıntılar” hikâyesi, bu anlamda fantastik edebiyata uygun bir eserdir. Bir insan hayal etmeye ve onu gerçekliğe katmaya karar veren Hindistanlı çileci ya da gizemci, sonunda ateşin onu da yakmadığını gözlemleyerek kendisinin de bir hayal ürünü olduğunu keşfeder:

“Alev dilimlerine doğru yürüdü. Alevler etini dağlamadı, ısı ve ateş saçmaksızın okşarcasına sarmaladı onu. Büyük bir dinginlikle, eziklikle, dehşetle, kendisinin bir hayal, bir başkasının düşü olduğunu anladı.”<sup>11</sup>

“Alef” isimli hikâye kitabının sonunda yer alan “Epilog” başlıklı bölüm de tüm hikâye kitabının kurgusal düzlemini açıklamaktadır. Çünkü ikisi hariç, tüm hikâyelerinin fantastik olduğunu kendisi ifade eder:

“Emma Zung (Cecilia Ingenieros’dan aldığım bu ilginç konu aslında yazıdaki çekingen anlatım biçiminden çok daha olağanüstü) ve iki gerçek olayı aktarmayı amaçlayan Savaşçı ve Tutsağın Öyküsü’nün dışında bu kitaptaki bütün diğer öyküler fantastik.”<sup>12</sup>

Borges’in hikâyelerinin anlaşılması kolay olmayan bir metin labirentinden oluştuğunu söyleyebiliriz. Peki nedir metnin labirenti? Michel Foucault’ya göre labirent kaybolunan yer değil, aksine içinden her çıkıldığında kaybolunmuş hissi veren yerdir.<sup>13</sup> Bunlar okuyucunun dışarıya kaçıp kurtulamadığı, içinde kalıp çıkamadığı, tüm dolambaçlı yolları izlemek zorunda kaldığı, kaybolduğu hâlde yolun sonuna ulaştığına inandığı, kazasız belasız hedefe ulaşmak üzere iken kaybolmuş olmaktan korktuğu hikâyelerdir.<sup>14</sup> Bu metinlerin bir başka özelliği ise, yazarın kişisel hayat hikâyesini değil, kurguyu ön plana çıkarmasıdır:

“Bir zamanlar, Cervantes ve benzerleri tarafından yazılmış öyküler gibi, insan davranışı hakkında geliştirici dersler veren ahlaksal örnekler değil, ait oldukları anlatı türünün kural ve usullerini aktaran teknik birer örnekler.”<sup>15</sup>

Borges’in kullandığı bu cümle kendi kullandığı anlatı türünün de bir şekilde açıklamasıdır. Nasıl Umberto Eco, James Joyce’un *Finnegans Wake*’i için, bu romanın “bitip-tamamlanmış” olduğunu, ama aynı zamanda “sınırsız bir evren” içerdiğini söylemekte<sup>16</sup> ise, Borges’in kendi anlatısını kurduğu her öykü için de bir açık yapıtır diyebiliriz. Çok katmanlı açık yapıtların ana özelliği ise, çok sayıda anlamı içinde barındıran metaforik dokular oluşlarıdır. Çağcıl estetiğin bu çok katmanlı/çözümsüz dokularının yapı taşı imgedir.

İmgenin birçok dildeki karşılığı da, resimle, çizgiyle, görüntüyle bütünleşen bir anlam içerir.<sup>17</sup>

Türk edebiyatında da Borges gibi kendi hikâyesini kuran yazarlardan biri Hasan Ali Toptaş'tır. Şimdi de onun kurgusal, belirsizlikle dolu evrenine inelim ve Borges ile benzeyen noktalarını keşfedelim.

### ANLAMSIZLIĞI ANLAMA OLASILIĞI: HASAN ALİ TOPTAŞ'IN EVRENİ

Postmodern anlatıların çoğalmasıyla birlikte kurmaca dünyada var olmaya çalışan isimlerden belki de en önemlisi ve düşlerle en çok yolculuk yapan yazarlardan biri Hasan Ali Toptaş'tır. Toptaş, metinleri o kadar ileri seviyeye götürür ki, gerçeğe düş arasında bir yerde sıkışıp kalınır. Yıldız Ecevit'in tespitine göre o, soyut bir resim sanatçısı gibi, dış dünyadan aldığı formları metninde malzeme olarak kullanırken inanılmaz bir titizlikle onları farklı formlara dönüştürmekte, daha önce var olmamış yapılar yaratmaktadır.<sup>18</sup> Bu yapıtlarından ilki ve en önemlisi *Bin Hüzünlü Haz* isimli anlatısıdır. Bu eser, içerdiği yoğun fantastik öge ile masal atmosferi, düşlerin ve sanatın içinde eriyip gitme özlemi, sonsuzluğu arayış; iç ve dış dünyayı, çeşitli ontolojik düzlemleri, sanat türlerini birbirine karıştırma eğilimi ve yaşamda/doğada görüngünün gerisinde bir tözün olabilirliliğine açık kapı bırakan yaklaşımıyla romantik bir metindir.<sup>19</sup> Onun diğer önemli anlatısı *Gölgesizler*'e baktığımızda da farklı bir dünya ile karşılaşırız. Kendi için yarattığı evren yahut evrenlerin arasında sürüklenip durmakta, kendi ifadesiyle "sonu sonsuzca dayanan bir yok etme tasarısını"<sup>20</sup> yazmaktadır. Onun metinlerinin en büyük özelliği var olan ancak tanımlanması güç karakterlerin kendi içerisinde varlık ya da yokluk çekmesidir. Kafka'nın metinleri kadar gerçekçi olmasa da, gerçeği hiç yanından ayırmayan; ama yaşadığı topluma yabancılaşan karakterleri sıkça görebiliriz.

Borges'te olduğu gibi, ebedî döngü bir tür belirsizliğe açılmaktadır. Sürekli yaratılıp yok edilen bu döngü, odakta belirsizliğin olduğu bir noktaya işaret etmektedir. Kesin bir şey yoktur bu döngüde: "Ya 'var' ya da 'yok'" gibi bir kesinlikten kaçınır, Toptaş'ın metinleri. Aslında "ne 'var' ne de 'yok' " belirsizliğine hizmet etmektedir. Bu husus da, postmodern edebiyatın varoluş amacı ve dönemin gerçeklik anlayışı ile uyumlu bir durumdur. Milan Kundera'nın ifadesiyle Cervantes'le birlikte dünyayı bir karmaşıklık olarak algılamak, tek bir mutlak gerçek yerine birbiriyle çelişen bir yığın görece gerçeğe

(roman kahramanı denilen *hayali* ben'lerde saklı gerçekler) hesaplaşmak zorunda olmak, 'belirsizliğin bilgeliğinden' başka hiçbir şeyden emin olmamak da yabana atılmayacak bir güç gerektirir.<sup>21</sup> Hasan Ali Toptaş'ın diğer kitaplarına bakacak olursak ilk romanı *Sonsuzluğa Nokta*'nın bilinç akışı tekniği ile yazılmış döngüsel bir dengeye sahip olduğunu görürüz. *Sonsuzluğa Nokta*'dan sonra Hasan Ali Toptaş romanlarında keskin bir değişimin yaşandığı görülmektedir. Söz konusu romanla roman yazarlığına başlayan yazar, *Gölgesizler* ile birlikte, kendi roman kimliğini sunmuştur. Artık onun romanlarında 'ne' anlatıldığı basit ifade edilememektedir. Bu, kurgunun da metnin ana parçalarından biri olması durumudur. Toptaş'ın romanları kurgudan bağımsız düşünülemez. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nın, *Bin Hüzünlü Haz*'dan önce yazıldığı da hesaba katıldığında, *Bin Hüzünlü Haz*, yazarın roman anlayışını yansıttığı bir örnek olarak düşünülebilir. *Bin Hüzünlü Haz* da *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda olduğu gibi 'kurmaca' hikâye ile 'gerçek' hikâyeyi birleştirmektedir. Dolayısıyla Borges'in hikâyelerinde gerçekleştirdiği yöntem, Toptaş'ın *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda ortaya çıkar. Bu korelasyon *Bin Hüzünlü Haz*'daki kurmaca kahramanların yanından geçen gerçek hayattaki kişileri çağnştırmaktadır. Son romanı *Uykuların Doğusu* ise kurgusal yapısı bakımından önceki romanların helezonik yapısından ayrılmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi *Uykuların Doğusu*, dairevî bir yapıda kurgulanmıştır. Romanın ana kurgusunun dışındaki ada hikâyelerin kurgusu ise, Toptaş'ın diğer romanlarındaki gibi helezonik yapıda kurgulanmışlardır. Romanın son cümleleri şöyledir: "*Bir gölge gibi kendi ağırlığımı bile hissedemeden oturdum. Sonra, dayımın hikâyesini yazabilmek için kalktım, sendeleye sendeleye ürkek.*"<sup>22</sup> Görüldüğü üzere, *Uykuların Doğusu*, diğer Toptaş romanlarına göre en çok döngüsel ögeyi barındıran romandır. Romandaki nesnelere, yapıya dek her şey dönmetedir. Aynı zamanda yeniden yaratılışı gösteren hikâyenin sarmal ve dairevî yapıları, 'belirsizlik' imgelemi üzerine kurulmuştur.

Hasan Ali Toptaş'ın romanlarına genel olarak baktığımızda belirsizlik, olanaksızlık, üst kurmaca, yazarın varoluşu ya da yok oluşu gibi birçok terminolojik ifade ile karşılaşırız. Toptaş'ın metinlerinin aslında hepsi birer atlama taşı olmuş ve büyük bir kitabın mozağını oluşturmuşlardır. Mallarmé'nin bakışına göre buradaki her şey ya da her yokluk bir simgedir. İşaret ettiği ya da anlatmak istediği başka hususlar vardır. Mallarmé'nin bakış açısı tüm Toptaş romanları için geçerlidir. Onun romanları simgelerin, imgelerin yoğun olduğu yapıtlardır ve bu yapıtlarda yer alan hikâyeler hiçbir zaman sadece anlatti-

ğı hikâyeden ibaret değildir. Bu noktada Michel Butor'un şu sözlerine kulak vermek gerekmektedir: "Bana göre bir romanın 'simgeçiliği', belirttikleriyle içinde yaşadığımız gerçek arasındaki ilişkilerin bütünüdür."<sup>23</sup>

### BORGES'TEN TOPTAŞ'A ÇOK KATMANLI BİR YOL

Borges'ten Toptaş'a giden çok katmanlı yolu keşfetmemiz için Edip Cansever'in şu mısralarına kesinlikle ihtiyaç duyarız:

*Vardır ya, hani hep görürsünüz, berber dükkânlarında  
Tam önünde kapının, beyazla kırmızı bir şey döner  
Döner de döner öyle; hani bir simge, bir şey  
Hani ne başlar ne biter  
Hani ne vardır ne yoktur<sup>24</sup>*

İşte Borges ve Hasan Ali Toptaş'ın hikâyelerindeki ortak nokta, hep içimizde hissettiğimiz, bizden bir hikâye gibi karşımıza çıkan, sonra bizi yanıltan ve düşler âlemine yolculuk yapan, yoklar sokağına dalan, başı ve sonu belli olmayan metinlerle oluşlarıdır. Bu metinler arasındaki bağlantı ancak metinlerarasılık yoluyla kavranabilir. Kristeva'ya göre her metin bir alıntılar mozaïği olarak oluşur. Onun için her metin, kendi içinde başka metinlerin özümsemesi ve dönüşümüdür.<sup>25</sup> Toptaş'ın metinleri de kendisinin de ifade ettiği gibi birçok yazarın dünyasından oluşur. Onu okurken Thirstam Shandy Beyefendi'nin hikâyesi ile karşılaşabilir, Joyce'un *Dublinler*'inde yol alabilir, Kafka gibi bir böceğe dönüşmüş olarak kendinizi görebilirsiniz. İşte metinlerarasılık da budur ve bir metnin başka metinler aracılığıyla oluştuğunu ortaya koyma çabasından ibarettir. Hasan Ali Toptaş'ın iyi bir Borges okuru olduğunu bilmemiz bize bu düşsel yolculukta yardımcı olabilir. Özellikle *Harfler ve Notalar* kitabında bunu sıkça dile getiren Toptaş'ın şu cümleleri önemlidir:

"Biliyorsunuz, Borges'i okurken bu tür yolculuklar yapmamak insanın elinde değildir; çünkü o kelimeleri işaret parmağıyla başparmağının arasına yerleştirdi mi, tıpkı toprakaltından çıkarılan eski çağlara ait madenî bir kalıntının üzerindeki tortuları temizliyormuş gibi, teni o kelimelerin ruhuna temas edinceye dek, iyice ovalar. İnsanın aklına da, mızımız birer kurtçuk hâlinde kımıldanıp duran bir yığın soru serper bu arada. İşte sözünü ettiğim bu harika kitabı ben üç gün önce, bir gece vakti elime yeniden aldım. Daha doğrusu, bilinçli bir şekilde elime almadım da, kitap öteki kitapların arasından sıyrıldı ve bana kendini bir şekilde sundu sanki. Derin surlarla dolu yumuşak bir fısıltı hâlinde, neredeyse boşluğa Borges'in o donuk yüz hatlarını da çizerek, nazikçe sundu sanki."<sup>26</sup>

Borges'in etkileri sadece bununla sınırlı kalmaz. Hikâye konusunda söyledikleri bizim onun anlatı ormanını keşfetmemiz için ufak ipuçları verecek niteliktedir:

"Hiç kuşkusuz, gönlümüze ve hayatımıza hızla girip çıkıveren bu tür hikâyeler, bizi günlük koşuşturmalarımızın içinde gafil avlayan hikâyelerdir. Başka bir deyişle, bizim gelip geçici yanlarımıza seslenen hikâyelerdir. Ya da, bizim bütün tellerimize değil de, o an hangi telimize gerginse, sadece o telin en hassas noktasına dokunan hikâyeler... Doğrusunu söylemek gerekirse, hayali damarlarla ruhumuzun bu hikâyelere nasıl ve neden bağlandığını da bilemeyiz aslında. Okuduğum onlarca hikâyeye rağmen benim hikâyelerim de neredeyse yirmi yıldan bu yana hiç değişmedi. Bu konuda bana bir soru sorulduğunda cesaret edip dost meclisinde kendiliğimden konuşmaya başladığımda hep aynı hikâyeleri saydım: Gabriel Garcia Marquez'den, 'Boğularak Ölenlerin En Yakışıklısı', Borges'ten 'Yolları Çatallanan Bahçe', Carlos Fuentes'ten 'Aura', Kafka'dan 'Kanun Önünde', 'İmparatorun Haberi', 'Ceza Sömürgesi', 'Kovalı Süvari', 'Çiftlik Kapısına Vuruş' ve ille de 'Avcı Gracchus'... Hepi topu, dokuz hikâye. Yıllardır, döner döner okurum bu hikâyeleri; kapımı döven gürültüler yüzünden bunaldığımda, zihnim çalışmaktan duracak gibi olduğunda, kalemim yorulduğunda ya da kendi yazdıklarımı beğenmeyip gözlerime ve gönlüme şöyle doğru dürüst bir edebî ziyafet çekmek istediğimde hep onlara başvururum."<sup>27</sup>

Bu cümlelerden hareketle Toptaş'ın hikâyelerini topladığı *Ölü Zaman Gezginleri* isimli kitabına yöneldiğimizde, kitapta yer alan öykülerde zamansal, mekânsal ya da kişisel bölümlerle çoğalan anlatı kişileri, birbirlerine benzemeyen hayatlarla karşılaşırız. Yine de her birinin hayatı, farklı bir yalnızlığın öyküsünü anlatır. Metinlerin en çok hayat-ölüm, kadın-erkek, düş-rüya-gerçek arasında geçmesi bizim Borges ile olan metinlerarasılık bağlantısını yakalamamız için önemlidir. Çünkü Borges'in de en temel ham maddesi gerçek hayattır. Sonra bu hayatı alır, düşler âleminin içine bırakarak yepyeni bir yaratım olarak karşımıza çıkarır. Borges'in en iyi metinlerinden biri olan "Yolları Çatallanan Bahçe", Hasan Ali Toptaş için en baştaki hikâyeye olsa da Toptaş, Borges'in tüm metinlerini içselleştirmiş gibidir. Zaten kendisi *Harfler ve Notalar*'da öykülerini nasıl oluşturduğunu şöyle ifade eder:

"Öykü olabilmeleri için onları alıp dile taşımak, düşünsel bir bütünlük kazandırmak, ruh vermek ve anlatı sanatının bugüne dek kazandığı deneyimlerden yararlanmak, yeniden kurgulamak gerekir."<sup>28</sup>

Burada edebî dünyadaki yaratım konusundaki sıkıntılar gün yüzüne çıkar. Belki de, Beckett'in dediği gibi "anlatılacak bir şeyin kalmadığı" bir dünyada edebiyat kendini anlatmak zorunda kalmıştır. Gerçeğin belirsizleştiği, klişe kalıplarla üretilip tüketime sunulduğu

bir çağın sanatçısı, kendisine sürekli yabancılaşan bir dünyayı yeniden üretmek yerine, rotayı farklı bir estetik doğrultuya kaydırmıştır; salt sanatsal yaratıcılığı, hem biçim hem de içerik/motif düzleminde odağa almış, onunla *oynamaktadır*. Bu, aynı zamanda, edebiyat estetiğini ters yüz eden bir adımdır; yeni bir metinsel ontolojinin oluşması demektir.<sup>29</sup> Metinsel ontolojiye en güzel örnek de Walter Benjamin'in "*Masal hikâyede gizlice sürdürür yaşamını.*"<sup>30</sup> sözüdür.

Hasan Ali Toptaş ile Borges arasındaki yakınlığı birer hikâye üzerinden görmek istersek şunları söyleyebiliriz: Borges bir hikâye ustasıdır ve hikâyelerinde 'ben'ler havada uçuşur. Kaçınıcı 'ben' derken, hikâyenin gerçekliği ile düşler arasında inandırıcılık oyununa dalmışken birden hikâyenin sonsuzluğa akan bir metin oluşu hissi sizi şaşkına çevirir. Ya neredeydim, hangi kitap, hangi bahçe, hangi, hangi derken düşsel bir evrenin içerisinde kurgusal bir yapı ile allak bulak olur, hikâyeyi anlar fakat açıklayamayız. Hasan Ali Toptaş'ın on altı hikâyesinde de ben'ler, hikâyelerin içerisinde ben'sizleşir, kimi zaman çift ben'ler, ben'in içerisindeki ben'ler olarak karşımıza çıkar. Bu hikâyelerin genelde hepsi postmodern hikâyelerdir. Gerçek bir hayatla başlayan, düşsel olarak devam eden ve o şekilde biten hikâyeler. Bu hikâyelerden en düşsel ve en kurgusal olanı "*Karanlık Beyaz*" hikâyesidir ve Borges'in hikâyelerinden fıskırmış gibidir:

"Yıllar sonraydı belki, hasır şapkalı bir adam çıkıp geldi sisin içinden. Meksika purosunu içiyordu sürekli. Tırnak içleri toprak doluydu. Ateşin başına oturup sırtını boşluğa dayadı. Kurt seslerinin ortasında, dişleri çamurluydu ve ağızını açınca küçük çakıl taşları düşüyordu yere, sisin içinde, yuvarlana yuvarlana kaybolup gidiyorlardı."<sup>31</sup>

Bu kültürümüzden yahut gerçek hayattan çıkan bir kahraman değil, kurgusal bir dünyada görebileceğimiz cinsten bir yaratımdır. Aslında sinemalara kadar gitmeye gerek yok; çünkü bu karakter Borges'in hikâyelerinden Hasan Ali Toptaş'ın hikâyelerine sıçrar. Borges'in *Alçaklığın Evrensel Tarihi*<sup>32</sup> isimli kitabındaki "*Vurdumduymaz Katil Bill Harrigan*" hikâyesinde de böyle bir karakter ile karşılaşırız.

Diğer taraftan Borges'in "*Tlön*" hikâyesinde geçen labirentler farklı bir dünya izlenimi verir. Çünkü tüm kahramanlar o labirentin içindedir ve düşsel hayat orada devam eder. "*Karanlık Beyaz*"da da düşsel bir oda kurulur ve odanın içerisinde düşsel bir hayat ile karşı karşıya geliriz: "*Günlerce dağ masalları anlattım ona belki içindeki odayı yıkarım diye, ufkundan deve katarları geçen uçsuz bucaksız çöl öyküleri mırıldandım.*"<sup>33</sup> Bu oda Tlön'deki labirentin bir

benzeridir. Daha sonra keçi sakallı biri beyaz bir leke olarak gelir ateşin başına ve şu sözleri söyler: “Bir labirent kadar karanlık bu vadi.”<sup>34</sup> Bir labirentin içerisinde çıkan ve orada yaşayan biridir bu kişi. Bu, aynı zamanda kördür. Öyleyse onun karanlık labirenti ışık oyunlarıyla gizli bir labirent değil, içsel olarak düşsel oyunlarla hazırlanmış karmaşık bir labirenttir. Onun metinlerinde labirentlerin içerisinde durmadan yapılan yolculuklar ile karşılaşırız:

“Tlön bir labirenttir kuşkusuz; ama insanlar tarafından kurulmuş ve insanlar tarafından çözülmesi gereken bir labirenttir.”<sup>35</sup>

“İzleyeceğim yolu, atımın sezgisine bıraktım. Tan ağarırken uzaklıklar, piramitlerle, kulelerle tarazlandı. Dayanma gücümü yitirerek, sonsuz ufaklıkta, ışıltılı bir labirent düşledim: ortasında bir su testisi duruyordu; ellerim neredeyse testiye dokunacaktı, gözlerim onu görebiliyordu ne var ki kıvrımları öylesine incelikli ve karmaşıktı ki ona erişmeden öleceğimi bildim... Labirent, insanları şaşırtmak üzere kurulmuş bir yapıdır; simetriden yana zengin mimarisi, bu amacın buyruğuna sunulmuştur.”<sup>36</sup>

“Bir labirentler labirentiydi düşündüğüm; geçmişle geleceği kuşatacak ve bir yolunu bulup yıldızları da içine alarak yılan gibi kıvrıla kıvrıla dünya üzerine yayılacak bir labirent.”<sup>37</sup>

Bu metinleri anlamamız ve bize yol göstermesi için, en başta söylediğimiz şu cümleyi burada tekrarlamamız gerekiyor:

“Bunlar en görkemli olan hikâyelerdir ki bunlar okuyucunun dışarıya kaçıp kurtulamadığı, içinde kalıp çıkamadığı, tüm dolambaçlı yolları izlemek zorunda kaldığı, kaybolduğu hâlde yolun sonuna ulaştığına inandığı, kazasız belasız hedefe ulaşmak üzere iken kaybolmuş olmaktan korktuğu hikâyelerdir.”<sup>38</sup>

Toptaş’ın “Karanlık Beyaz” hikâyesinin devamında, bir roman yazma teorisinden söz edilir:

“Romanda, bir insanın geleceğini anlatmayı tasarlamışlarmış. Kısa metin ustası kör, kurguda öyle kararsız kalmış ki, ilkyazımı bitirdiklerinde yıllar süren emeklerinin boşa gittiğini görmüşler. Çünkü, onlar kurguda oyalanırken gerçek yaşamda da var olan roman kişisi, geleceğini çoktan yaşayıp geçmişe dönüştürmüştü. Bu yüzden romanı yeniden yazarak geçmişini anlatmak zorunda kalmışlar. ‘Anlamak da, anlatmak da geçmişle başlamalı belki,’ demiş yazar.”<sup>39</sup>

Aynı şekilde Borges’in “Yolları Çatallanan Bahçe” hikâyesinde de bir roman kurgusuyla karşılaşırız:

“Sahibi olduğu o uçsuz bucaksız topraklarda yaşayan kimse bir labirente rastlamadı; romandaki karışıklıklar bana labirentin romanın kendisi olduğunu düşündürdü.”<sup>40</sup>

Hikâyenin ilerleyen kısmında yazar kurgusallığı o dereceye getirir ki, artık okura bir sürü ipucu vermeye başlar ve örnek okuruna yol gösterir:

“Bir gün, ateşin başında mırıldanırken görmüştüm onu. Kucağında, Borges’in Okuma Notları’nın ikinci cildi vardı. Usulca yaklaşıp yazdıkları romanı sordum. Yüzüme baktı bir süre, arkasına dönüp körü aradı, hasır şapkıyla uzak bir ağacın altında konuşuyorlardı, sonra, anlatmaya başladı.”<sup>41</sup>

Burada kullanılan yöntem yazarın okuru yönlendirmesi için seçtiği bir oyundur. Borges’in okuma notları ile roman arasında bağlantı kurması isteniyor ki yazar kendi okurunu ayırt edebilsin. Hasan Ali Toptaş da istediği okur tipini *Harfler ve Notalar*’da sıkça dile getirir. O da Borges’in hikâyelerinde olduğu gibi, okurunun üst kurmaca içerisinde kaybolarak başka bir evrenin düşler dünyasında sürüklenmesini istemektedir.

## SONUÇ

Borges’in metinleri ile başlayan yolculuğumuzun ilk durağı edebî metinlerin, özellikle hikâyelerin kurgusal ve düşsel üst yapısı oldu. Bu kurgusal ve üst kurmaca metinlerden şöyle bir ders çıkardık: “*Bu evrende yapıt, bilincimizi ayakta tutmak ve onun serüvenlerini görüp göstermek için tek şansımızdır. Yaratmak iki kez yaşamaktır.*”<sup>42</sup> Yaratılan ve sürekliliğini kaybetmeyen hikâyeler insan yaşadığı sürece onunla birlikte olur ve sonsuzluğa doğru akıp gider. Hasan Ali Toptaş da Borges’in atladığı taşları bir bir atlar ve kendisine düşsel bir evren yaratır. Bunu yaparken de bazen Borges’ten bazen başka yazarlardan etkilendiğini, gerek kendi cümleleri ile gerekse metinden yola çıkarak vurgulamaya çalıştık. Bu şekilde metin anlamlar mozaiği hâline gelerek yaratım gerçekleşmiş olur. Düşsel yolculuğun sınırlarına ulaştığımızda sonuç olarak şöyle bir durumla karşılaşırız:

“Renkli sözcükler birden parlayıverip düş gücümü harekete geçirdi. Zihnimde birtakım resimler çizdiler. Sözcükler büyülü bir hâl alıp ruhları çağıran sihirli sözlere, abrakadabralara dönüştü... Burada, kitaplarda kendime saklayabileceğim sınırsız bir dünya vardı. Okyanusun dibinden çıkıp dünyayı ilk kez görmeye benziyordu hep.”<sup>43</sup>

## DİPNOTLAR

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno, *Edebiyat Yazıları*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 42.

<sup>2</sup> Jale Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 62-63.



- 3 Jorge Luis Borges, *Ficciones Hayaller ve Hikâyeler*, (çev. Tomris Uyar-Fatih Özgüven), İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 36.
- 4 Normas Thomas Di Giovanni, *Ustanın Dersi Borges ve Yapıtları Üstüne*, (çev. Hayriye Ulaş), Odtü Yayıncılık, Ankara, 2008, s. 112.
- 5 Miguel de Cervantes Saavedra, *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*, (çev. Roza Hakmen), YKY, İstanbul, 2005, s. 57.
- 6 Jorge Luis Borges, *Kum Kitabı*, (çev. Yıldız Ersoy Canpolat), İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 101.
- 7 N. Thomas Di Giovanni, *Borges ve Yazma Üzerine*, (çev. Tomris Uyar), İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s. 42.
- 8 *Age.*, s. 23.
- 9 Jorge Luis Borges, *Alef*, (çev. Tomris Uyar-Fatih Özgüven-Fatma Akerson-Peral Beyaz), İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s. 145.
- 10 E. Rodriguez Monegal, *Borges*, (çev. Şule Demirkol), Gendaş Kültür Yayınları, İstanbul, 2001, s. 49.
- 11 Borges, *Ficciones Hayaller ve Hikâyeler*, s. 51.
- 12 Borges, *Alef*, s. 151.
- 13 Jacques Attali, *Labirentin Tarihi*, (çev. Selçuk Kumbasar), Okuyan Us Yayınları, İstanbul, 2004, s. 167.
- 14 *Age.*, s. 116.
- 15 Giovanni, *Ustanın Dersi Borges ve Yapıtları Üstüne*, s. 50.
- 16 Umberto Eco, *Açık Yapıt*, (çev. Yakup Şahan), Kabalca Yayınevi, İstanbul, 1992, s. 20.
- 17 Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 195.
- 18 *Age.*, s. 169.
- 19 Ecevit, *age.*, s. 172.
- 20 Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Doğan Kitap, İstanbul, 2007, s. 33.
- 21 Milan Kundera, *Roman Sanatı*, (çev. Aysel Bora), Can Yayınları, İstanbul, 2005, s. 18-19.
- 22 Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 259.
- 23 Micheal Butor, *Roman Üstüne Denemeler*, (çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), Düzlem Yayınları, İstanbul, 1991, s. 22.
- 24 Edip Cansever, *Yerçekimli Karanfil*, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1987.
- 25 Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınları, Ankara, 1999, s. 66.
- 26 Hasan Ali Toptaş, *Harfler ve Notalar*, Doğan Kitap, İstanbul, 2007, s. 54.
- 27 *Age.*, s. 41-42.
- 28 *Age.*, s. 154.
- 29 Ecevit, *age.*, s. 99.
- 30 Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, (hızl. Nurdan Gürbilek), Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s. 93.
- 31 Hasan Ali Toptaş, *Ölü Zaman Gezginleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 97.
- 32 Jorge Luis Borges, *Alçaklığın Evrensel Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 49.
- 33 Toptaş, *Ölü Zaman Gezginleri*, s. 98.
- 34 *Age.*, s. 98.
- 35 Borges, *Ficciones Hayaller ve Hikâyeler*, s. 32.
- 36 Borges, *Alef*, s. 12-16.
- 37 Borges, *Ficciones Hayaller ve Hikâyeler*, s. 82.
- 38 Attali, *Labirentin Tarihi*, s. 116.
- 39 Toptaş, *Ölü Zaman Gezginleri*, s. 99.
- 40 Borges, *Ficciones Hayaller ve Hikâyeler*, s. 85.
- 41 Toptaş, *Ölü Zaman Gezginleri*, s. 99.
- 42 Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, (çev. Tahsin Yücel), Can Yayınları, İstanbul, 2011, s. 100.
- 43 Rita Felski, *Edebiyat Ne İşe Yarar*, (çev. Emine Ayhan), Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s. 79.

## KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W., *Edebiyat Yazıları*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.
- Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınları, Ankara, 1999.
- Attali, Jacques, *Labirentin Tarihi*, (çev. Selçuk Kumbasar), Okuyan Us Yayınları, İstanbul, 2004.
- Berjamin, Walter, *Son Bakışta Aşk*, (hzl. Nurdan Gürbilek), 4. bs., Metis Yayınları, İstanbul, 2006.
- Borges, Jorge Luis, *Alçaklığın Evrensel Tarihi*, 7. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.
- ....., *Kum Kitabı*, (çev. Yıldız Ersoy Canpolat), 8. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.
- ....., *Ficcones Hayaller Kitabı*, (çev. Tomris Uyar-Fatih Özgüven), 7. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.
- ....., *Alef*, (çev. Tomris Uyar-Fatih Özgüven-Fatma Akerson-Peral Beyaz), 8. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.
- Butor, Micheal, *Roman Üstüne Denemeler*, (çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), Düzlem Yayınları, İstanbul, 1991.
- Camus, Albert, *Sisifos Söyleni*, (çev. Tahsin Yücel), 14. bs., Can Yayınları, İstanbul, 2009.
- Eco, Umberto, *Açık Yapıt*, (çev. Yakup Şahan), Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 1992.
- Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- Edip Cansever, *Yerçekimli Karanfil*, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1987.
- Efendime Söyleyeyim: Hasan Ali Toptaş Kitabı*, (hzl. Mesut Varlık), İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
- Felski, Rita, *Edebiyat Ne İşe Yarar*, (çev. Emine Ayhan), Metis Yayınları, İstanbul, 2010.
- Giovanni, N. Thomas Di, *Borges ve Yazma Üzerine*, (çev. Tomris Uyar), İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.
- ....., *Ustanın Dersi Borges ve Yapıtları Üstüne*, (çev. Hayriye Ulaş), Odtü Yayıncılık, Ankara, 2008.
- Kundera Milan, *Roman Sanatı*, (çev. Aysel Bora), 2. bs., Can Yayınları, İstanbul, 2005.
- Monegal, E. Rodriguez, *Borges*, (çev. Şule Demirkol), Gendaş Kültür Yayınları, İstanbul, 2001.
- Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, 7. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.
- Saavedra, Miguel de Cervantes, *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*, (çev. Roza Hakmen), 8. bs., YKY, İstanbul, 2005.
- Toptaş, Hasan Ali, *Sonsuzluğa Nokta*, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002.
- ....., *Kayıp Hayaller Kitabı*, 5. bs., Doğan Kitap, İstanbul, 2006.
- ....., *Bin Hüzünlü Haz*, 5. bs., Doğan Kitap, İstanbul, 2006.
- ....., *Harfler ve Notalar*, Doğan Kitap, İstanbul, 2007.
- ....., *Gölgesizler*, 2. bs., Doğan Kitap, İstanbul, 2007.
- ....., *Ölü Zaman Gezinleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.
- ....., *Uykuların Doğusu*, 2. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.



## PEYAMÎ SAFA'NIN YALNIZIZ ADLI ROMANINDA BİR ÇATIŞMA UNSURLARI OLARAK İDEOLOJİK VE DÜŞÜNSEL YAPI

Gürkan Yavaş\*



**Özet:** Peyami Safa'nın eserlerinde Doğu ve Batı meselesine bağlı olarak ortaya çıkan çatışma konusu, daha önce de çeşitli defalar gündeme gelmiş ve incelenmiştir. Bu makalemizde ise yazarın Doğu-Batı eksenli karşılaştırmalı düşünce yapısından hareketle onun en önemli eserlerinden biri olan *Yalnızız* romanı üzerinde duracak ve söz konusu eseri ideolojik ve düşünsel yapısı bakımından tahlil edeceğiz. Romandaki ideolojik ve düşünsel karşıtlık ise şahıslar ve olay örgüsü bağlamında ayrıntılı bir şekilde ele alınmaya çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** *Yalnızız*, ideoloji, çatışma, Doğu, Batı.

### IDEOLOGICAL AND SPIRITUAL STRUCTURE AS AN ELEMENT OF CONFLICT IN THE PEYÂMÎ SAFÂ NOVEL "YALNIZIZ"

**Abstract:** The subject of conflict, appearing in relation with the problem of East and West in Peyami Safa's work has been previously brought forward and analysed for a number of times. In this article, from the viewpoint of the mind-frame of the author, comparative of the East-West axis, I will emphasize one of his most important works, the novel "*Yalnızız*", and analyze it on account of its ideological and spiritual structure. The ideological and spiritual contrasts in the novel will be approached in detail, within the context of persons and plot.

**Keywords:** *Yalnızız*, ideology, conflict, East, West.

### GİRİŞ

Peyami Safa, Türk edebiyatında, daha çok roman türünde verdiği eserlerle tanınan bir yazardır. Edebî değeri yüksek romanlarının yanında, "Server Bedi" imzasını kullanarak yazdığı polisiye ve basit aşk romanları da ona zamanında epey bir şöhret kazandırmıştır. Safa, roman teorisi üzerinde de durmuş ve ayrıntılı denebilecek yazılar kaleme almıştır. O; "romanı 'cemiyetin aynası' olarak görmekte,

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

dolayısıyla cemiyette meydana gelen birtakım olayların romanda akis bulmasının doğal olduğunu söylemektedir.” (Tekin, 1999: 52). Görüldüğü gibi yazar, romanı toplumsal hayattan ayrı düşünmez. Bu düşünce, onda yıllarca devam edecek bir anlayışın temelini oluşturur. “Toplum için sanat” genellemesine hapsolmeden, toplumsal konu ve sorunları sanatının içinde eritmeye ve birinin diğerini gölgelemesinin önüne bu sayede geçmeye çalışır. Bu bağlamda yazar, Mehmet Tekin’e göre; “romanlarının ‘düşünce’ yönünü şekillendirirken, eserin ‘dinamik yapısı’na gölge düşürecek niyet ve uygulamalardan azami derecede uzak durur. Onun, romanın genel yapısında yer alan ‘düşünce’ unsurundan beklediği, herhangi bir şeyi ‘isbat’ değil, ‘izah’tır.” (Tekin, 1999: 53).

Peyami Safa’nın yukarıda aktardığımız tavrı, beraberinde birçok soruyu da akla getirir. Herhâlde öncelikle tartışılması gereken konu, onun romanlarının “tezli” olup olmadığı meselesidir. Her ne kadar kimi araştırmacılar onun bir “sorun” hakkındaki çözüm önerisini “ispat” için değil, düşüncelerini açıklamak için çaba sarf ettiğini belirtmişse de yazarın “tezli roman” tartışmalarından uzak durabilmesi mümkün olmamıştır. Mehmet Tekin’in 23 Aralık 1942 tarihli *Tasvir-i Efkâr* gazetesinden alıntılanmış Safa’ya ait şu ifadeler yazarın düşüncelerinin özeti niteliğindedir:

“Tezden maksat bir dâvâ isbat etmek için yazılan romanlarsa bunlardan nefret ederim. Bir romanın hayatını evvelden çizilmiş bir kanaatin emrine tâbi kılmaktan daha sahte, romanın da, hayatın da asıl mânâsına aykırı bir iş tasavvur edemiyorum. Fakat bir düşünce mahsulü her romandan bir değil, birçok tez kendiliğinden çıkar.” (Tekin, 1999: 54).

Tezli roman tartışmasında yazarın bu düşüncesi üzerinde durmak gerekir. Safa, bir romanın önceden belirlenmiş bir tez için yazılmasına, böylelikle bir yerde roman türünün bir “amaç” olmaktan çıkarılıp “araç” hâline getirilmesine karşı çıkar. Ancak diğer taraftan da roman içinde düşünce bulunması gerektiğinden hareketle ‘düşünce mahsulü’ bir romanın içinden kendiliğinden çıkacak tezler olduğunu ifade eder. Yazarın burada bir “orta yol” bulmak gayretinde olduğunu; roman sanatının gereklerini dışlamadan, onun temel özelliklerini göz ardı etmeden kendince bir yöntem belirlemeye çalıştığını söylemek gerekir.

Peyami Safa, romancılığı kadar olmasa da düşünür kimliği ile de tanınır. Özellikle yaşadığı dönemde gazete yazıları vesilesiyle uzun bir süre gündemde kalabilmiştir. O, ömrünün sonuna kadar gazeteciliğini devam ettirmiş, her türlü fikir tartışmasına meseleyi uzun ve

kırıcı polemiklere vardırarak şekilde katılmış bir aydındır. Onun bu yönünü romanları dışında vermiş olduğu eserlerinden de anlamak mümkündür: *Türk İnkılâbına Bakışlar* (1938), *Millet ve İnsan* (1943), *Mistisizm* (1961), *Sosyalizm* (1961), *Doğu - Batı Sentezi* (1963) isimli kitapları, bunlardan birkaçıdır. Bu kimliği ile de tanınan bir romancının, düşünce dünyası ile roman dünyasını bir çırpıda birbirinden ayırmak mümkün değildir. Safa'nın roman dünyası, yine kendisinin belirlediği kurallar ve sınırlar içinde düşünce dünyasının etkisi altındadır. Nevzat Kösoğlu, *Yalnızız'a* yazdığı sunuş yazısında, Safa'nın "*Sanatkâr ister istemez bir içtimâî görüşün temsilcisidir. Romanda kahramanlarından biri romancının içtimâî görüşünü açıklayabilir.*" görüşünde olduğunu ifade eder (Safa, 1999a: 7). Yukarıda aktardığımız ifadelerinde, romanı bir düşüncenin emrine vermekten nefret ettiğini söyleyen yazarın, burada ise sanatçının "ister istemez" toplumsal bir görüşün temsilcisi ve roman kahramanlarından en azından birinin de bu görüşün sözcüsü olabileceğini söylemesi, ilk bakışta tenakuz gibi görünebilir. Ancak bu durumun yazarın bulmaya çalıştığı 'orta yol' için bir zemin yarattığı da düşünülebilir.

Bütün bunlar göz önünde bulundurularak Peyami Safa'nın romanlarına eleştirel bir gözle bakıldığında, eserlerinde kendisini büyük ölçüde belli eden bir düşünce yapısı ve derinliği, dahası bir ideolojik yapılanma ve çatışma olduğu görülebilir. O kadar ki Berna Moran'a göre; "*Peyami Safa ilk romanlarını kaleme aldığı yıllarda İstanbul'daki çevresinde, bir yanda, köklerinden kopmuş, ahlakça çürümüş, para ve zevk için yaşayan bir zümre; bir yanda da İslâmî geleneklerle yetişmiş, millî ve manevî değerlere bağlı, yurtsever, dürüst bir zümrerin var olduğunu görüyor ve bunların karşıtlığını Batı - Doğu çatışması çerçevesinde ele alıyordu.*" (Moran, 2001: 219). Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere Moran, üzerinde durduğumuz konu çerçevesinde, Safa'nın romanlarındaki ideolojik yapılanmaya değinir ve bunun özellikle ilk dönem romanlarında belirgin bir biçimde sunulduğunu ifade eder. O, yazarın düşünür kimliğini, roman dünyası için bir zenginlik olarak görmez. Moran'a göre basit bir karşıtlık üzerine kurulan bu yapı (Üç erkek, bir kızdıan oluşan bir aşk çıkmazından söz eder.), Safa'nın romanlarında uzun süre devam eder. Araştırmacı, bu kimliğin Safa'nın roman dünyasını sınırladığını, dahası kısırlaştırdığını düşünür.

Mehmet Tekin ise Peyami Safa ile ilgili değerlendirmelerinde, onun romanlarında basit bir ideolojik yapı bulunmadığından, tezli romanlarında dahi basit bir ideolojik yapıdan çok, olay örgüsüne

dâhil edilmiş bir düşünce dünyasının varlığından söz eder ve bu anlamda Berna Moran'a katılmaz. Ayrıca, "bütün bunlara rağmen, Peyami Safa'nın romanlarında 'kristalize' olmuş bir 'ideolojik yapı'nın varlığını" kabul etmenin zor olduğunu ileri sürer (Tekin, 1999: 55). Tekin, söz konusu çalışmasında, Moran'ın Peyami Safa'nın romanlarını kategorize etme gayretini açıkça ifade eder ve, "Bu sebepten dolaydır ki, Berna Moran'ın Peyami Safa'nın romanlarında 'ideolojik yapı'yı araması, zorlama bir gayretten öteye gitmez. (...) Çünkü Peyami Safa'nın romanlarında, ansiklopedi ve sözlüklerde izah edilen şekilde bir ideolojinin varlığından söz edilemez." diyerek bu düşünceye karşı olduğunu ortaya koyar (Tekin, 1999: 55).

Peyami Safa'nın romanlarındaki ideolojik yapılanma tartışılırken onun romancılığını ikiye ayırmak daha doğru bir tahlil metodu olabilir. Zira Berna Moran'ın da ifade ettiği gibi Safa, *Bir Tereddüdün Romanı*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Yalnızız* romanlarında, anlatım tekniğine ayrı bir özen göstermiştir (Moran, 2001: 237). Bu bağlamda yazarın ikinci gruba dâhil edilebilecek bu üç romanı hakkında değerlendirme yaparken söz konusu eserlerdeki ideolojik yapılanmanın roman kurgusunu, tekniğini ya da estetiğini gölgeleyecek kabalıkta olduğunu söylemek güçtür.

Safa'nın ilk dönem romanlarından biri sayılabilecek ve 1931 yılında yayımlanan *Fatih - Harbiye*, isminden itibaren bir karşıtlık üzerine bina edilir. Romanda, Klasik Türk müziği ile Batı müziği karşılaştırmasından hareketle "ud" ile "keman"ın iki ayrı dünya görüşünü temsil etmesine kadar geniş bir yelpazede dolaşılır ve eser, iki karşıt olgunun birbiriyle mücadelesi üzerine oturtulur. O dönemde, Klasik Türk müziği eğitiminin devlet eliyle yasaklanma çabaları üzerinde durularak bütün bir şahıslar kadrosu Doğu-Batı ikilemi etrafında oluşturulur; kullanılan müzik aletlerinden, gidilen semtlere kadar neredeyse tüm unsurlar, iki farklı dünya görüşünün etrafında toplanır. Romanın sonunda "dejenere Neriman", nihayet millî benliğine geri döner ve yazarın da arzuladığı gibi roman, Doğu'nun mutlak üstünlüğü ile son bulur. Roman, bu hâliyle büyük ölçüde Berna Moran'ın ifade ettiği eleştirileri hatırlatır. Bu noktanın üzerinde durmak gerekebilir: Roman boyunca babası ve nişanlısına direnen Neriman, roman sonunda nispeten 'basit' diyebileceğimiz bir olay karşısında tavır değiştirir ve sözünü ettiğimiz değişikliği yaşar. Roman kişinin kendi iç dünyasında nasıl bir devrimden geçtiğini ayrıntılarıyla öğrenemeyen okur için ani bir değişiklik olan bu "sosyal bilinçlenme" hâli, gerçekten de yaza-

rın ideolojik tavrını açık bir şekilde öne çıkarır.<sup>1</sup> Moran'ın da ifade ettiği, ideolojik çatışmanın ya da bir mesaj verebilme endişesinin roman sanatını büyük ölçüde gölgelemesi gibi bir sonuç, bu roman için kaçınılmaz bir yargı olarak görünmektedir. Ancak yazarın özellikle son dönem romanlarında, bu arada bizim söz konusu edeceğimiz *Yalnızız*'da nispeten farklı bir tavır izlediği, tekniğini geliştirdiği ve Tekin'in bütün romanlarına teşmil etmeye çalıştığı noktaya yaklaştığı görülür.<sup>2</sup>

### YALNIZIZ'DA OLAY ÖRGÜSÜ VE ROMAN KİŞİLERİ BAĞLAMINDA ÇATIŞMA

*Yalnızız*, Peyami Safa'nın 12 Eylül - 20 Aralık 1950 tarihleri arasında *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edilen ve 1951 yılında Nebioğlu Yayınları tarafından yayımlanan son romanıdır. Romanın başkışisi Samim, kardeşleri Mefharet, Besim ve Mefharet'in çocukları Selmin ve Aydın'la birlikte Yeşilköy'de babadan kalma bir köşkte oturur. Kendine özgü çok derin bir his dünyası ve felsefesi olan, maddî sıkıntı çekmemesine rağmen sırf üzerinde hissettiği sosyal sorumluluğunun gereğini yerine getirebilmek için bir bankanın yönetim kurulu üyeliğini yapan Samim, içinde bulunduğu hayattan ve materyalizmin doğal bir sonucu olarak gördüğü iki dünya savaşının yıkıcılığını yaşayan mevcut dünyadan hoşlanmaz ve yüz elli yıl sonrasının mükemmel dünyasını hayal edip adına "Simeranya" dediği bu muhayyel ülkede ikinci bir hayat yaşamaya başlar.

Mefharet, daima duygularıyla hareket eden, her şeyden kötü bir anlam ve gereksiz bir heyecan çıkarabilmek için çalışan fevri bir kadındır. Besim, hayatla hiçbir meselesi olmayan, midesine çok düşünkün basit bir adamdır. Ablası ve ağabeyinin aksine hiçbir şeyi kendisine dert edinmez ve sadece keyfi için yaşar. Selmin, annesine, nişanlısı Ferhat'la evlenmesini istemediği için düşman olur. Ondan intikam alabilmek ve ona karşı şahsiyetini ispatlayabilmek için bir hamilelik yalanı uydurur.

Öbür taraftan Samim, Selmin'in Dame de Sion'dan sınıf arkadaşı olan Meral'le bir gönül ilişkisi içindedir. Meral, hem gençliğinin verdiği heyecanın hem de etrafının tesiriyle 'dejenere' olma yolundadır. Samim'le ilişkisi olmasına rağmen ona daima yalan söyler ve onu defalarca aldatır. Samim istememesine rağmen, okulu ve annesini bırakıp Paris'te babası yaşındaki bir adamın metresi olan arka-



daşı Feriha ile görüşür ve onunla Paris'e kaçma hayalleri kurar. Samim, Meral'in bazı yalanlarını yakalar ve bunları kendisine de söyler. Samim'e göre basit bir tip olan Ferhat da kardeşi Meral'in gidişatından endişe duyar ve onu baskı altına almaya çalışır.

Bütün bu baskılar altında ne yapacağını bilemeyen Meral, Samim ve Ferhat'ın tesiriyle ruhsal bir bunalıma sürüklenir. Yaşadığı hayattan, söylediği yalanlardan ve kendisinden nefret eder. Paris'e kaçmaya çalışırken ağabeyi tarafından yakalanınca büsbütün buhrana düşer ve intihara karar verir. İntihar girişiminden önce son bir sigara içmek isterken yanlışlıkla eteğini tutuşturur ve yanarak ölür. Aynı gece, Samim'in eski metresi ve aynı zamanda Meral'in annesi Necile de bir kalp spazmından hayatını kaybeder. Sevdiği bir kızı ve etkisinden hâlâ kurtulamadığı bir kadını kaybeden Samim, insanlığın yalnızlığına iyice hükmeder ve Simeranya'yı kitap olarak bastırmaya karar verir.

*Yalnızız*, Peyami Safa'nın roman tekniğine özel bir dikkat gösterdiği eserlerinin başında gelir. Aynı zamanda eser, düşünsel altyapısı, girift ve sağlam olay örgüsü, tutarlı ve karmaşık şahıslar kadrosu ile birlikte ciddi bir bütünlük arz eder. Roman, âdeta bir 'insanlığa sesleniş' kimliği de taşır. Peyami Safa, sözcüsü Samim aracılığıyla insanlığa yeni ve kendince 'mümkün' bir dünya tasavvuru ve bir kurtuluş reçetesi sunar. Bu anlamda romanın kendine özgü ideolojik bir kimliği de vardır.

Eserde, Peyami Safa romanlarının genel karakteristiğine uygun olarak güçlü bir çatışma havası gözlemlenir. Çatışma unsurlarını burada özetledikten sonra romanı daha ayrıntılı bir şekilde incelemek ve çatışmanın sonuçları hakkında yorumda bulunmak mümkün olabilir. Söz konusu çatışmayı şöylece sınıflandırmak mümkündür:

1. Samim ile kardeşi Besim arasındaki çatışma: İki kardeş arasındaki bu çatışmayı, Samim'in temsil ettiği 'idealizm, spiritüalizm, milliyetçi/toplumsalçı duyarlılık' ile Besim'in temsil ettiği 'epiküryen tavır' ve 'nihilizm' arasındaki çatışma şeklinde tarif etmek mümkündür.

2. Samim ile genç sevgilisi Meral arasındaki çatışma: Bir bakıma romanın trajik sonunu da hazırlayan bu başat çatışma, Samim'in temsil ettiği ve yukarıda da ifade ettiğimiz düşüncelerle Meral'in şahsında ortaya çıkan "hedonizm, egoizm" düşüncelerinin ve 'degenerasyon' hâlinin çatışması olarak özetlenebilir.

3. Samim ile eski metresi Necile arasındaki çatışma: Romanda nispeten arka planda kalmış gibi görünen bu çatışma, yukarıda ifade ettiğimiz Samim-Meral çatışmasının okuyucunun sonradan öğrendiği bir hazırlık devresi gibidir. Necile, Meral'in annesi sıfatıyla yukarıda kızının temsil ettiği ifade edilen düşüncelerin ilk temsilcisi olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla bu çatışma, Samim-Meral çatışmasının farklı bir zaman dilimindeki benzeri olarak da görülebilir.

4. Samim ile Feriha arasındaki çatışma: Başat çatışma olarak nitelendiğimiz Samim-Meral çatışmasına farklı zamanlarda; ancak etkili biçimde katılan Feriha, aslında Samim'in her zaman mücadele hâlinde olduğu önemli bir roman kişisidir. Meral'in annesinden irsiyet yoluyla edindiği düşünceleri, Feriha'dan da "etkilenme" yoluyla aldığı düşünülduğünde, Samim-Feriha çatışmasının varlığı da bu çerçevede ortaya çıkmış olur.

5. Doğu-Batı/madde-mana çatışması: Romanda en genel çerçevede var olan bu çatışma, sözü edilen roman kişilerinin şahsında ve onların temsil ettikleri düşünceler etrafında geniş bir panorama şeklinde ortaya konulur. Yukarıda dört başlık hâlinde verilen roman kişileri arasındaki çatışma, en genel anlamda, burada ifade ettiğimiz madde-mana çatışması altında özetlenebilir.

### YALNIZIZ'DA İDEOLOJİK VE DÜŞÜNSEL YAPI

Peyami Safa'nın bu romanını çok genel bir sınıflandırmayla 'tezli' bir roman olarak kabul etmek gerekecektir. Bunu, romanın isminden başlayarak anlamak mümkündür. Romanın ismi, kesin bir hükmü içerir. Bu hüküm, bütün bir roman boyunca oluşan atmosferin altında, Meral'in intihar girişimi ve bu girişimin sonunda kazayla da olsa gelen ölümün Samim'de ortaya çıkardığı 'haklılık' duygusu ile belirginleşir. Yazar, mutlak olanın 'yalnızlık' olduğunu romanın isminden başlayarak vurgulamak çabası içindedir.

Romanda, ilk bakışta her anlamda ve her noktada kendisini gösteren, çok belirgin ve 'gösterişli' bir ideolojik yapının varlığından söz edilemeyebilir. Tezli bir roman düşüncesini ileri sürmemize rağmen, *Fatih - Harbiye*'de olduğu gibi çok belirgin, o kadar ki eşyalarla da simgeleştirilmiş 'kaba' bir ideolojik karşıtlığın bulunmadığı düşünülebilir. Ancak bu 'yanılgı', büyük ölçüde romanın teknik başarısından kaynaklanır. Romanın ayrıntılarına bakıldığında ise açıkça ideolojinin konuşulduğu, hatta hararetli tartışmaların yapıldığı bölümler olduğu da görülür. Bu bölümler, bazı roman kişileri-

nin ideolojik kimliklerini açıklamaları için birer vesile görevi üstlenir. Öncelikle romanda ideolojinin açıkça söz konusu edildiği bu bölümleri incelemek yerinde olacaktır.

Romanın 66. sayfasından itibaren "Aç Adam" ismiyle anılan bir kişi ortaya çıkar. Bu adam, bir gün köşkün bahçesinde aklıktan bayılır ve sonraki günlerde ev ahalisi kendisine acıdığı için köşkün mutfağından faydalanmaya başlar (Safa, 1999a: 67). Sonradan anlaşılır ki adam, polis tarafından aranan bir komünisttir ve Türkiye'ye Bulgar hududundan bazı yasak gazeteleri sokmakla suçlanmaktadır. Bu arada Selmin, annesine karşı verdiği kişilik mücadelesinde Aç Adam'ı kullanır ve onu uydurduğu hamilelik yalanının faili olarak öne sürer. Daha sonra da polis tarafından yakalanmasını engellemek için uyanıkça davranır ve ona yakalanacağını haber vererek kaçmasını sağlar (Safa, 1999a: 97).

Burada, romana bir ara dâhil olan ve daha sonraki bölümlerde görülmeyen "Aç Adam" tiplemesinden bazı sonuçlara ulaşmak mümkündür. Bir kere adamın polis tarafından aranıyor oluşu ile komünistliğinin beraber söz konusu edilmesi, bu ideolojinin yazar da yasadışı bir çağrışım yaptığını göstermesi bakımından önemli olmakla birlikte, roman kişilerinin içinde buldukları dönemde Türkiye'de egemen olan ideolojik yapının temel özelliklerini yansıtmaması açısından da kayda değer bir ayrıntıdır. Peyami Safa'nın komünizm karşıtlığını yazılarından takip etmek mümkündür. O kadar ki gazetecilik hayatı boyunca yazdığı ve 1971 yılında *Sosyalizm-Marksizm-Komünizm* adıyla kitaplaştırılan komünizm ve türevi düşünceler hakkındaki yazılarında, bu karşıtlığını açıkça ifade eder. Söz konusu kitapta yer verilen "Türkiye'de Komünizm Tehlikesi" başlıklı yazısında yazar, kendi antikomünist tavrını açıklamaktan başka, Türkiye'de Millî Mücadele'den bu yana var olduğunu iddia ettiği antikomünist politikayı Atatürk'ten örnekler vererek ortaya koymaya çalışır (Safa, 1999b: 258-259).

Romandaki "Aç Adam" tiplemesi üzerinde biraz durulduğunda, bu figürün romana işlevsel olmak kaydıyla monte edildiği anlaşılır. Olay örgüsünün dramatik boyutuna katkı yapması için Selmin'in yanına ortak edilen ve hizmetçi Hasibe ile ilişki içerisinde gösterilen Aç Adam, romanda bir daha görülmeyip aslında ideoloji bahsinin geçmesi için bir vesile olarak yaratıldığını da göstermiş olur.

Romanın 73. sayfasından itibaren Samim ile kardeşi Besim, Aç Adam vesilesiyle ciddi bir ideoloji tartışmasının içine girerler. Besim, karakterinin bir gereği olarak ideoloji konusunu da hafife alır:

"Ben şimdiye kadar hayata uyan bir tek ekonomi nazariyesi görmedim. Devletçilik yapmayan liberal bir rejim, az çok serbestlik vermeyen devletçi bir rejim, mülkiyeti kökünden kazınmış bir komünist idare, programını harfi harfine tatbik eden bir sosyalist hükümet görmedim. Evdeki pazar çarşıya uymuyor. Hem efendim, anlamadığım bir şey var. Neden cemiyet, devlet ferdin ihmallerinden, tembelliklerinden, beceriksizliklerinden, kabiliyetsizliklerinden mesul olsun? Bizim mutfağa yanaşma kedi gibi dadanan aç adam, kendi hatalarının mı, içtimaî nizamın mı kurbanıdır? İşsiz kalmak çok defa tembelliğin, ahlaksızlığın, beceriksizliğin cezası değil midir? Sendikalar veya sosyalist devlet bu cezayı mükâfata çeviriyor ve işsizi besliyor. İşte bunu anlamıyorum." (Safa, 1999a: 73).

Besim, ideolojiler arasındaki farkları birkaç küçük espri ile izah etmeye çalışır ve âdeta bu konuyu geçiştirir. O, "nazariye" tabiri ettiği ideolojileri bu anlamda küçümser; çünkü onların mutlak ve homojen bir yapıda uygulanabilirliği olmadığını düşünür. Bu mutlakiyet yokluğu, onun nazarında, ideolojileri âdeta birbirine karıştırır. Dolayısıyla birbirinden çok da farklı olmayan bu düşünceler etrafında kıyametler koparmanın bir anlamı olamaz. Bu arada ferdin çektiği sıkıntılardan yine ferdi sorumlu tutarak neredeyse tersine bir ferdîyetçilik anlayışını benimser. Bu anlamda devletin fert hayatına olumlu müdahalelerini de hoş karşılamaz. Besim, toplumun ya da devlet aygıtının fert üzerindeki etkisini görmezden gelir. Ona göre işsizlik sosyal bir sorun değil, herkesin kendi beceriksizliğinin ya da sosyal duruşunun bir sonucudur; o, sosyalizmin işsizleri beslediğini düşünür. Bu arada kendisinin de işi gücü olmayan tembel bir "mirasyedi" olduğunu unutmuş gibidir.

Samim ise Besim gibi düşünmez. Kapitalizmin, beraberinde birçok sosyal sorunu doğurduğunu söyler. Ona göre, "*işsizlik kapitalist cemiyetin problemlerinden biridir; kütle hâlinde bile olsa, ekonomiden başka cepheleri göze görünmez.*" Samim, Aç Adam'ı da söz konusu tartışmada iyi bir örnek olarak değerlendirmez: "*Çünkü tek. Birçok individual hususiyetleri olabilir. Onu mutlaka yanlış kurulmuş bir sosyal nizamın kurbanı gibi alamayız. Kendi ahlak veya irade hatalarının suçlusu da olabilir.*" (Safa, 1999a: 73). Samim, bu sözlerle kapitalizmin 'ideal' olmadığını da vurgulamış olur. Her açıdan yazarın sözcüsü konumunda olan Samim'in bu düşünceleri, Peyami Safa'nın 'kurulu düzen'den hoşlanmadığını göstermesi bakımından da önemlidir.

Samim, işsizlik meselesini kapitalizmin sakat tarafı olarak değerlendirdikten sonra, durumu işçiler için de olumlu görmez. İşçilerin büyük çoğunluğunun, çalıştığı için karşılığını alamadığını

söyler ve bu dengesizliği, bütün bir ekonomik sıkıntının sebebi olarak gösterir: “Çalışanlar ve sermayeciler arasında kazanç farkları nisbetsizdir. İktisadî huzursuzluğun bundan doğduğu bellidir.” (Safa, 1999a: 73). Çözümü ise “kazanç ayarlaması” olarak isimlendirir. Ona göre herkese hakkı olan verilmelidir. Çünkü insanların üretimdeki rolleri birbirinden farklıdır ve gelirleri de ona göre farklı olmalıdır. Özlemi çekilen sosyal adalet, ancak liyakat ile gelirin uygun olması durumunda sağlanabilir (Safa, 1999a: 73). Burada dikkat edilmesi gereken nokta şudur: Samim, herkesin aynı kazançta sahip olmasını önermez; bu anlamda mutlak bir “eşitlikçi” tavrının olmadığı anlaşılır. Aynı zamanda mülkiyet hakkının sınırlandırılmasına da karşı çıkar (Safa, 1999a: 74). Böylece komünizmin fert mülkiyetine sınırlama getirmesi eleştirilir. Ancak sınırsız ve dengesiz kazancın karşısında durularak “vahşi kapitalizm”e de tavır alınır.<sup>3</sup> Samim, kazanç ayarlama işini sadece devletin sorumluluğunda görmez; sendikaları ve meslek kuruluşlarını da ona yardımcı olarak işaret eder: “Sendikalar, meslek teşekkülleri, devlet... Kim olursa olsun... İnsanda teşkilât dehasının bu kadar ilerlediği bir dünyada bir paylaşma ve ayarlama sistemi bulmak o kadar zor mudur?” (Safa, 1999a: 74). Samim’in bu ‘dengeleyici’ ekonomi modeli, yazarın iktisadî hayat için öngördüğü tezini de açıklamış olur.

Besim ve Samim’in ideolojiler konusundaki düşüncelerinin temel farkı şöylece özetlenebilir: Besim, nazariyelerle arasının iyi olmadığını belirtir ama söyledikleri hep ‘nazarî’ kalır. Samim ise söylediklerini Simeranya’da somutlaştırarak meseleyi ‘nazarî’ sahadan kendince ‘tatbikî’ bir sahaya taşır ve bu sayede Simeranya’ya da ideolojik bir kimlik yükler. Bu kimliğin ayrıntıları üzerinde de durur. Simeranya’da sermaye sahibi, dünyamızda olduğu gibi tüm kârın da sahibi değildir. Ortaya koyduğu sermayenin bir gereği olarak riziko hakkını alabilir. İşçilere kazançlarını dağıtan, yine işçi temsilcilerinden oluşan bir heyettir. Devlet, kazanç ayarlaması meselesini bir kanunla ve titizlikle takip eder. İşsizlik diye bir sorun yoktur. Mutlak eşitlik de yoktur belki ama, Simeranya’da fakir, dünyamızda olduğu kadar fakir değil; zengin de sonu gelmeyen bir servetin sahibi değildir. Yazar, herkesin özlemini çektiği sosyal adaleti tam anlamıyla oluşturmuş ve Simeranya’yı ‘ideal bir dünya’ şeklinde ortaya koymuştur (Safa, 1999a: 74-75).

Romanın ilerleyen bölümlerinde iki kardeş arasındaki bu karşılaştırmalı tartışma devam eder. Aç Adam’ın komünist, aynı zamanda ve daha önemli olarak Selmin’in çocuğunun babası (!) olduğu

öğrenilince yorumlar da bu doğrultuda yapılır. Ancak Besim için durum yine basittir. Tercih hakkı Selmin'indir; dolayısıyla evleneceği adamın komünistliği, aç veya tok oluşu ya da toplumsal hayattaki rolü, onu bir bardak şampanyadan daha çok ilgilendiriyor değildir (Safa, 1999a: 92).

Samim, komünizmle ilgili değerlendirmelerini ekonomi düzleminde bırakmaz ve işin içine ahlaki da dâhil eder. Besim'in aile içi bir meselede bile her şeyi 'mümkün ve normal' gören anlayışını çok yadırgar, bunu komünizme yakın bulur ve bu arada komünizmin ahlak anlayışını da kendince açıklayıvermiş olur. Samim, bu düşüncesini Besim'in bir sorusunu vesile ederek açıklar. Besim, dünya üzerinde milyonlarca yıldır yaşanan tecrübelerden sonra, insanın hâlâ en basit doğa olayları karşısında bile bir sürü boş inanç nedeniyle telaşlanmasını, kısacası Selmin'in Aç Adam'dan hamile kalmasına bu kadar büyük bir tepki gösterilmesini anlayamaz, hatta bunu bir saçmalık olarak niteler. Samim'in bu düşünceye cevabı ilgi çekicidir:

"Aşağıdaki beyannameleri sen dağıt, ne duruyorsun. Tam komünist ahlakı bu. (...) Tabii, zoolojik bir antropolojinin sana verdiği hayvanca bir insan telâkisi içindesin. Kabahat sende değil. Bütün şansını maddede arayan bugünkü ilmin, büyük idealistler müstesna, insana lâyük görmeye mahkûm olduğu ahlak budur. Yıllarca seninle münakaşa ettik. Değişmedin. Bu ahlak sende vücut yapısı hâline gelmiş. Daima midenin emrindesin." (Safa, 1999a: 92-93).

Samim, burada komünizm düşüncesini aşarak iki dünya savaşı geçirmiş ve kendi yarattığı imkânlarla yine kendisini ortadan kaldırmaya muktedir hâle gelmiş insanlığın içinde bulunduğu çaresizliği de ortaya koymuş olur. Böylelikle Besim'in aldırılmaz ve her şeye olağan gözle bakan şahsında ortaya konan vurdumduymaz anlayışa da ciddi bir eleştiri getirildiği anlaşılır.

Besim, Aç Adam'la Selmin'in ilişkisini değerlendirirken Aç Adam'ın durumunu sorgular; onun daha önceki sevgililerinin de, Selmin gibi burjuva olup olmadığını merak eder. Bu arada yeğeni Selmin'i ve tabii kendisini de "burjuva" olarak nitelemiş olur. Besim, romanın başka bir yerinde de ailesinin toplumsal konumunu "mirasyedi" olarak nitelemekten çekinmez. O, komünist bir gencin böyle burjuva bir kızla birlikte olmasını, bir nevi "natürel komünistlik" gibi algılar ve bu sayede hem ideolojilerin bir yerde saflığını ve mutlaklığını yitirdiği doğrultusundaki düşüncesini ispatlamaya çalışır, hem de işin içine her zaman olduğu gibi alay katmış olur (Safa, 1999a: 95).

Yukarıda ifade ettiğimiz ayrıntılardan sonra, romanda Aç Adam vesilesiyle açılan ideoloji bahsine Selmin de katılır ve meseleye dair 'görüşlerini' dayılarına aktarır. Adının Haydar olduğunu öğrendiğimiz Aç Adam'a bağlanışının sebebi olarak onun mücadeleciliğini gösteren Selmin, Haydar'ın neyin mücadelesini verdiğini doğru düzgün bilmez bile:

"Anlamıyorum onu. Fakirlerin müdafaası işte. Ben zaten hiç böyle şeyleri anlamıyorum. Sizin münakaşalarınızı da anlamıyorum. Bazen her fikir hoşuma gidiyor. Doğru gibi geliyor bana. Sonra düşünüyorum, bunlar birbirini tutmayan şeyler. İlerisine varmıyorum. Aklımın ermediğini anlıyorum. Cesareti, kavgacılığı, bir ideal sahibi olması hoşuma gidiyor onun." (Safa, 1999a: 100).

Anlaşıyor ki Selmin, komünizmi "fakirlerin müdafaası" olarak tanımlar ve meseleyi böylece geçiştirir. Haydar'ın kendisine Marksizmi anlatmaya çalıştığını ama kendisini "kazanamadığını" söyler. Haydar, Selmin'i kazanamamıştır; çünkü Selmin, meseleleri idrak etmiş değildir. Teslim olmayışı, karşı koyuşu, idrakinden, bilincinden değil; tam tersine bilinçsizliğindedir. Bunun bir ölçüde kendisi de farkındadır. Burada üzerinde durulması gereken bir başka konu da Selmin'le Aç Adam'ın ilişkisidir. Aç Adam Haydar, Selmin'e komünizmi anlatma fırsatını ne zaman bulmuştur; ikisi arasında böyle bir konuşmanın geçebilmesi olası mıdır, doğrusu bunlar romandaki eksik unsurlardır. Daha önce de üzerinde durduğumuz, Aç Adam'ın roman kişilerinin düşüncelerini ifade edebilmeleri için bir vesile teşkil etmesi, burada da göze çarpar. Roman sonuna kadar (yüzeysel bir şekilde 'anladığı' Arnavutluk meselesi hariç) bu bahislere dair görüş açıklamayan Selmin, burada konuşma ihtiyacı hisseder.

Romanın 101. sayfasından itibaren olay örgüsüne bir de 'milliyet' tartışması dâhil olur. Selmin'le nişanlısı Ferhat bu tartışma yüzünden ayrılırlar. Selmin'in annesi Mefharet, hem Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın torunu hem de Arnavut olmakla övünür. Bu yüzden de "çok milliyetçi" olan Ferhat'la tartışır. Selmin, annesinin etkisiyle ve sırf Ferhat'a karşı gelmiş olmak için bu Arnavutluk meselesinin üzerinde durur ve nişanı bozar:

"Mesela çok milliyetçidir o. Ben hiçbir şey değilim. Onun fikirlerini de kolayca kabul edebilirim. Ne olacak? Benim hiçbir iddiam yok ki. (...) Ferhat bir aralık annemin yanında Arnavutların aleyhinde bulundu. Fena bir şey söylemedi. Unuttum. Annemin tabiatı malûm. Köpürdü. Çok ileri gitti. Ferhat sabretti. Annem daha ileri gitti. Biliyorsun canım. Ferhat da bir daha bu eve ayak basmayacağını söyledi, gitti. Ertesi gün buluştuk. Ben bir gün evvel annemi

çok haksız bulmuştum. Ferhat'a bunu söyleyip gönlünü alacağım yerde anemi müdafaa ettim. Haksızdım ben; haksızdım ama bu sefer de Ferhat ileri gitti. Annem için, benim için çok ağır şeyler söyledi. (...) Yüzüğü parmağımdan çıkarıp suratına attım. 'Ben Arnavud'um işte, anlıyor musun? Seninle anlaşmam' dedim." (Safa, 1999a: 101-102).

Hâlbuki Selmin için Arnavut olup olmamak arasında bir fark yoktur. Yani onun için milliyet meselesi önem taşımaz. Ancak bu onun çok insancıl olmasından değil de meseleyi anlamamasından ileri gelir. Selmin, bu anlamda kendisini hiçbir şeye yakın görmez. Çünkü onun için böyle bir mesele yoktur, hiç olmamıştır. Okumaz; zaman zaman okumaya meraklansa dahi hiçbir kitabın sonunu getiremediğini yine kendisi itiraf eder. Nişanlısı Ferhat'tan ayrılırken Arnavut olduğunu ve bu yüzden kendisi ile anlaşamayacağını söylemesi ise çocukluktan başka bir şey değildir. Bunu dayısı Besim de söyler. Ayrıca ifade etmek gerekir ki romanın bu bölümünde üzerinde durulan Arnavutluk tartışmasının odağında, milliyetçilikten çok basit bir ırkçılık düşüncesi sezilir. Mefharet'in Arnavut olmakla övünmesi, basit ve şoven bir övünmenin ötesine geçmez. Örneğin Mefharet Arnavutça konuşur mu ya da Arnavut âdetleri hakkında herhangi bir şey bilir mi? Bu gibi konulara burada hiç değinilmez. Arnavut olduğu şüpheli Kavalalı Mehmet Ali Paşa'yı benimseyen, bunu daha çok soylu bir aileye mensup olabilme, bir "paşa dede" edinebilme endişesi ile yapan Mefharet, onun Arnavutluğunu sorgusuz sualsiz kabul ettiği gibi, kendi inatçı kişiliğini ve şeref kavramına olan bağlılığını da bu şekilde açıklamaya çalışır. Bu tavrın hiçbir düşünsel altyapısı olmadığı açıktır. Zaten Samim ve Besim de Mefharet'in bu "saçma" Arnavutluk iddiasından rahatsızdırlar. Onu fazla ciddiye de almazlar.

Bütün bu 'görünen' ve deyim yerindeyse kabalaştırılarak ifade edilen olguların dışında, romanda genel olarak bir ideolojiler; büyük bir bütünlük içinde ortaya konulduğunu düşündüğümüz bir Doğu-Batı çatışması olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda, yukarıda da kategorize ettiğimiz, 'idealizm-hedonizm', 'milliyetçi/toplumsal duyarlılık-dejenerasyon', 'spiritüalizm-nihilizm', 'madde-mânâ' çatışmalarının da var olduğu görülebilir. Ancak romanda, yukarıda sözünü ettiğimiz bölümler dışında çok belirgin ve eşyalarla maddeleştirilmiş bir ideolojik yapılanma/gösterim bulunmadığını ifade etmiştik. Roman şahısları hangi ideolojiye mensup olduklarını birkaç istisna dışında tekrar tekrar ifade etmezler; romanda buna yardımcı olacak keskin bir zemin oluşturulmadığı için bu-



na gerek de duymazlar. Ancak romanın bütününde bir ideolojik ayrışma, hatta bir kampaşma / çatışma olgusu vardır. Romanda ideolojik karşıtlık, roman kişileri ve onların temsil ettiği değerler üzerinden kurulur.

## ROMAN ŞAHISLARININ TEMSİL ETTİKLERİ İDEOLOJİ VE DÜŞÜNCELER

**Samim:** Romanın başkişisi olarak hem merkezdedir hem de yazarın sözcülüğünü de üstlenmesi nedeniyle çok donanımlı ve özel bir konumdadır. Mehmet Tekin, Samim'i "idealist" ve "spiritüalist" olarak kabul eder (Tekin, 1999: 271). Samim için daha çok "ahlakî idealizm" çerçevesinde bir değerlendirme yapmak doğru olacaktır. İdealizmin bu türü, "bir ülküye, bir yüce ereğe çıkar gözetmeden bağlanmış yaşam biçimine ya da dünya görüşüne" karşılık gelir (Güçlü vd., 2003: 715). Samim, her şart altında inancına bağlı kalan, yürekten benimseydiği bir ideal uğruna yaşamaktan hiçbir şekilde vazgeçmeyen mücadeleci bir insan olarak göze çarpar. Roman içinde, samimiyetlerine inanmak istediği insanların ihanetleri yüzünden zaman zaman yılgınlığa düşse de kendi inanç dünyasından asla taviz vermeyen ve farklı noktalara savrulmayan, dolayısıyla iradesine her zaman için hâkim olan Samim'in roman sonundaki trajik havaya rağmen kendisini "galip" olarak görmesi önemlidir. Bunun önemi üzerinde ileriki satırlarda duracağız. Besim'le ve Meral-Necile-Feriha grubu ile olan çatışmasında ise daima kendine göre bir ahlakın savunuculuğunu yapan ve gelip geçici zevkler için feda edilen değerlerin avukatlığına soyunan Samim, kendince bir retorik de geliştirebilmiştir. Onun, kendi idealizminin retoriğini oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Samim, aynı zamanda milliyetçi-memleketçi bir aydındır. Babadan kalma mirasla çok rahat yaşayabileceği hâlde, sosyal sorumluluk duygusuyla bir bankada görev yapar. Milliyet fikrini ırk esasına dayandırmaz ve bu anlamda şovenizmden uzak durur. Mefharet'in ırk ve kan esasına dayalı, büsbütün şovenist 'Arnavut olma gururu'nu saçma bulur ve ona katılmaz. Milliyetçiliği bütün gerekleriyle beraber yaşar. Ahlakî ve sosyal düzeni, onun ayrılmaz bir parçası olarak kabul eder. Beşir Ayvazoğlu, Peyami Safa'nın 14 Mart 1942 tarihli *Çınaraltı* dergisinin 32. sayısında çıkan "Milliyetçiliğin Birkaç Hakikati" isimli yazısından konumuzla ilgili şu satırları aktarır:

"Milliyetçilik ne bir ideoloji, ne de bir nazariyedir; toprağın çekme, ateşin yakma, cisimlerin mekân içinde bir yer tutma olayları kadar gerçek bir ola-

yın ifadesidir. Milliyetçilik, her şeyin kendi kendisi oluşu gibi tabii ve zaruri, bir milletin millet oluşudur. (...) Milliyet olmayan yerde ahlak yoktur. Çünkü orada fert, kendisinden daha üstün bir varlık sebebi tanımaz; kendi kanı hayatından daha yüksek bir millî ve edebî hayatı idealleştirmemiştir; kendi menfaatlerine sınıksız yapışmıştır ve bunları hiçbir şeye feda etmez." (Ayvazoğlu, 1998: 372-373).

Samim'in de benzer bir düşünce içinde olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ayrıca yazarın bu cümlelerinde, yukarıda ifade ettiğimiz idealist düşünceye bir yakınlık da sezilir.

Samim, millî ahlakın sosyal düzeni oluşturacağını düşünürken kendisini uğruna feda ettiği bir yapının, yani toplumun mahkemesini de önemser ve bunu kendisine mesele edinir. Meral'in bu noktada sorumsuz oluşunu affedemez. İdeal manasında toplumu ve onun kurallarını kendisinin dışında kabul etmez, dolayısıyla kabullenmekte de sıkıntı yaşamaz. Samim, taraftır; topluma dâhildir, toplumun kurallarını koyanların arasındadır ve mahkemesindeki yargılardan biridir. Burada önemli bir çelişkiye dikkat çekmek gerekir. Meral'i yargılarken hem ahlakçı hem de toplumcu kaygılarla hareket eden Samim, yine de yaşadığı dünyadan memnun değildir. Çünkü içinde yaşadığı dünya, üyesi olduğu toplum, Meral gibi hedonistlerin, Feriha gibi dejenerelerin, Besim gibi epiküryenlerin istilasına altındadır. Bu memnuniyetsizliğin bir sonucu olarak da Simeranya'yı hayal etmiştir. Ütopik bir dünyada yaşama isteği, onun için toplumdaki kaçışın bir ifadesi olmakla birlikte, romanın sonunda Simeranya'yı kitap olarak bastırmaya karar verişinden de bellidir ki aynı zamanda toplumu dizayn etme isteğinin de bir parçasıdır.

Samim'in içinde bulunduğu dünyadan memnun olmayışının sebepleri pek çoktur. İfade edilen sebeplerden başka, dünyanın birbirini ardına yaşadığı iki muazzam savaş, onun için âdeta bir utanç vesilesidir. Samim, bu savaşlara öncelikli sebep olarak materyalizmi<sup>4</sup> gösterir. Materyalizmin, son yüzyılda insana farklı ve dehşet verici bir ilerleme merakı verdiğini düşünen Samim, ruhu tamamen ihmal eden, insan mutluluğunu yalnızca maddede arayan bu anlayışın insanı çıldırttığına hükmeder. Batı'yı tüm yönleriyle materyalist gören, Doğu'nun mistisizminin<sup>5</sup> ihmal edilmesini büyük ve vahim bir hata olarak kabul eden Samim, iki savaşın da Avrupa'dan yayıldığını ifade ederek Batı'yı, dolayısıyla materyalizmi mahkûm eder. Burada üzerinde durulması gereken önemli bir konu da II. Dünya Savaşı'dır. Romanın sonunda insanlığa seslenen Samim, Meral'in intihar zannedilen ölümünden ve mutlak yenilgisinden sonra, yukarıda da ifade

ettiğimiz gibi kendisini galip olarak görür. Bu galibiyetin ezici sorumluluğu ve 'yalnızlığı' altında önemli değerlendirmeler yapar. İnsanlığın son yüzyılda müthiş bir çalışma azmi ile kendisini laboratuvara kapaması dehşet verici sonuçlar doğurmuştur. Samim, insanın laboratuvarında kendi ruhundan başka her şeyin derinliklerine indiğini, dolayısıyla çıldırmanın eşiğine geldiğini söyler. Uranyumun yıkıcılığını keşfeden, bu sayede kendi kurduğu dünyayı kendi elleriyle mahvedebilecek bir noktaya gelen insanlık, bu muazzam güç karşısında ne yapacağını şaşırmıştır. Kendisini kontrol etmesi güçleşmektedir. Samim; "*Arşı geç, ferşi atla, sidreyi aş / Gör ne var maverada ibret-hiz*" beytiyle insanlık için kendince bir çağrıda bulunur.

Samim, romanın başından sonuna kadar sabittir, konum değiştirmez; daima tutarlıdır. Rakipleri bile onun haklılığını birçok defa kabul etmek zorunda kalırlar. Meral'in intihara karar verişinin altındaki sebep, Samim'i ne olursa olsun haklı görmesidir; ona bir türlü tam isyan edemeyişidir.

Besim, ne kadar ağabeyinin "hayal üstünde uçtuğunu" düşünse de çok zaman kendisini haklı çıkarabilecek bir esprinin varlığından mahrumdur. Çok kereler ağabeyinin ve onun aklının ve tabii belki de farkında olmadan, onun temsil ettiği değerlerin kılavuzluğuna muhtaçtır. Romanın sonunda değişmeden kalabilen tek kişi Samim'dir. O haklı çıkmıştır. Onun söylediklerinin haklılığı olabilecek en acı şekilde kanıtlanmış olur. Roman, onun mutlak üstünlüğü, yalnızlığı ve yukarıda da ifade ettiğimiz insanlığa seslenişi ile biter.

**Meral:** Zaman zaman hedonizme meyleden bir roman kişisidir.<sup>6</sup> Bu anlamda onun hazza -geçici de olsa heyecan veren cinslerine- olan düşkünlüğü, bu hükmün zeminini oluşturmaktadır. Notre Dame de Sion'da okumuş, piyano çalan ve Fransızca bilen Meral, içinde bulunduğu toplumun değerlerini kendine uygun görmez. O değerlerin içinde boğulur, sıkılır; başka başka şeyler arar. Ancak romanın başından sonuna bilinçli bir reddediş içinde olmayan Meral, daha çok bir savruluş hâlinindedir. Zaman zaman Samim'in ve ağabeyi Ferhat'ın etkisinde kalır. İntihara karar vermesi bu savruluş ve sallanışın bir göstergesidir. Meral'de sistemli bir reddedişin olmayışı, onu tam ve tipik bir nihilist olarak tanımlamayı zorlaştırır.<sup>7</sup>

Meral'de 'etrafın etkisinde kalmak' gibi ciddi bir zaaf vardır. İçten gelen ve Samim'in "ikinci ben" dediği eğilimlere Feriha, Nuri, Cezmi gibi dış etkenler eklenince nihilist bir tavır sergileyen Meral; yine kendi içinden gelen ve Samim'in "birinci ben" dediği

eğilimlerin ağabeyinin despotik tavrı ve Samim'in derin etkisi ile birleşmesi sonucu, bu arada cemiyetin türlü enstrümanlarla hatırlattığı kurallar bütününün karşısında eziklik duymasıyla müthiş bir bunalıma sürüklenir. Bu sefer iradesini tersi yönde kullanır ve intihar etmeye karar verir. Bu onun iç çatışmasının son ve en önemli aşamasıdır. Meral'in intiharı, mutlak üstünlüğü Samim'e veren bir olgu olacaktır. Burada önemli birkaç noktaya değinmekte yarar var. Meral, reddediş ya da kabulleniş noktasında tam bir irade gösterememektedir. Özellikle Samim'in müdahaleleri, onda ölmeyen tarafları canlandırır ve bir sallanma, tereddüt durumu yaratır. Bu da onu intihar kararına sürükler. Ama romancı, ona bu irade kuvvetini de vermez. Onu kaza ile öldürür. Meral'in gerçekten intihar edip etmeyeceği hiçbir zaman bilinemeyecektir. Meral, ölümünde bile ortadadır.

**Besim:** Bu karakter, Mehmet Tekin'e göre de tipik bir epiküryendir<sup>8</sup> (Tekin, 1999: 271). Samim ve Besim, aynı soyun iki mensupları olsalar da romanda farklı iki ideolojinin temsilcisidirler ve roman boyunca onların şahıslarında iki ideolojinin çatışması gözlenir.

Besim, sadece midesinin emrinde, ten ve damak hazzı için yaşayan, günlük düşünen ve öylece hareket eden, istihzayı âdeta bir hayat tarzı hâline getirmiş bir kişidir. Herhangi bir ideali -ağabeyinin müthiş idealizmine tam bir tezat oluşturacak şekilde- yoktur; haz dışında hayattan herhangi bir beklentisi de bulunmamaktadır. Besim, materyalizmin dar kalıplarına sıkışmış gibidir. Ağabeyinin idealizmine ve ahlaki üstün tutan anlayışına karşı onun epiküryen tavrı, romandaki çatışma unsurunu besler.

Roman boyunca hemen her türlü olayı sadece alaycı bir tavırla ve son derece olağan karşılayan Besim, romanın sonundaki sarsıcı olaylar karşısında dehşete düşmekten kurtulamaz: "*Besim de önüne bakıyor ve başını sallıyordu: -Dehşet!*" (Safa, 1999a: 343-344). Bu ifadeler onun ağabeyine yenilişini "müjdeler". Samim'in idealizmi ve ahlaki her şeyin üstünde tutan anlayışı, Besim'in epiküryenliğini ve alaycılığını mağlûp etmiştir.

**Feriha:** Romandaki dejenerasyon durumunu tam anlamıyla karşılayan kişi Feriha'dır. Babasının ölümünden sonra annesine ve bütün çevresine meydan okuyarak o arada Dame de Sion gibi seçkin bir okulu bırakarak babası yaşında bir adamla Paris'e kaçan Feriha, tüm değerleri reddederek egoist bir tavrın emrinde olduğunu gösterir. Ancak bir yer gelir ki o da mağlubiyetten ve iki kişiye bölünmekten kendisini kurtaramaz. Romanın bu ve başka birçok yerin-

de, mağlubiyetin ve zaman zaman da ruh devrimlerinin en belirgin göstergesi kahramanların döktükleri gözyaşlarıdır:

“Feriha'nın gözleri birdenbire mahzunlaştı. Sesi titremeğe başlamıştı.

– Fakat, çok özledim kadıncağızı. Ah, bir görebilsem... O kadar kincidir ki ne yapsam bir daha konuşmaz benimle. Bak, bu daha reel bir his. Açık söyleyeyim. Paris'te bazı anlarım oldu ki, annem beni affetse, ölünceye kadar Cihangir'deki evde mahpus kalmaya razı olurum. Hani insanın kendi evinin bulaşık çukuruna bin tane Paris feda olsun! Sonra memleket, dostlar...

Başını pencere ve Boğaziçi tarafına çeviren Feriha'nın boynu şişti ve söndü. Orada bir hıçkırık dağılmıştı. Fakat gözlerinden yaşlar iniyordu.

Meral birdenbire Samim'i düşündü. İşte onun çok haklı olduğu an! Yine haklı, daima haklı. Demin konuşan ikinci, şimdi ağlayan birinci Feriha'ydı. Nasıl değişti birdenbire kızcağız. Tophane damlarının o kırık kiremitleri, ana sevgisi ve memleket hasretiyle karışarak onu edebiliğin güzel planına birdenbire nasıl çekiverdi. Tabii, değil mi, insan, öldükten sonra bırakacağı bütün hâtıralarla, eserlerle, çocuklarla, ancak kendi memleketinde unutulmazlığın tesellisini bulabilir. Ölüme kadar gitme. Şimdi bile şu Boğaziçi'ndeki hâtıralar... Şu her birinde bizden bir parça yaşanmış evler, şu her taşı ve ağacıyla bizim olan, biz olan şehir, gök, memleket..." (Safa, 1999a: 182).

Feriha da bir zaman sonra öyle bir noktaya gelir ki annesi onu affetse, her şeyi göze aldığı Paris'i bir kalemde silecektir. Meral'in buradaki tespiti de önemlidir: İnsan kendi benliğini tam olarak yalnızca kendi memleketinde bulabilir. Bunlar Meral'in düşüncelerine pek benzemez. Belli ki Samim'in yoğun etkisi altında olduğu bir zamandır. Bu cümleler, zamanında Samim'in Meral'e söylediği, sırası geldiğinde de Meral'in kendi düşünceleriymiş gibi ortaya çıkan ifadelerdir. Meral'in mağlubiyetini önceden haber vermesi dolayısıyla da tabii ki önemlidir. Burada yazarın Meral ve kuşkusuz Feriha'nın gözyaşları üzerinden gönderdiği memleketçilik/milliyetçilik mesajları dikkati çekicidir.

Meral'in intihar kararı ve arkasından gelen kaza sonucu ölmesiyle Feriha'nın da kaderi çizilmiş gibidir. Onun ölümüyle Feriha da romandan çekilir.

**Necile:** Romanın sonlarına doğru ortaya çıkan, başlangıçta daha çok Meral-Feriha ikilisi üzerinden gösterilmeye çalışılan dejenerasyon durumunun da asıl kaynağı olan Necile, bu anlamda çok önemli bir roman kişisidir. Meral, Samim'in de ifade ettiği gibi Necile'nin sonsuzluğa doğru her anlamda bir uzanışı, bir devamı gibidir:

"(...) Samim'in bende arayıp da bulamadığı kalbi Meral'de aramış olması ihtimalini düşünürdüm; düşünürdüm ki kızım benim ebediliğe uzanışımıdır

ve ben onda devam ederim; ve düşünürdüm ki Samim'de benim söndüremediğim bir ihtirasın kızımında benim tekâmülümü araması tabii bir şeydir." (Safa, 1999a: 280).

Necile, bir sürecin başlangıç ve devamı, Meral ise geldiği noktadır. Türk edebiyatında medeniyet krizi ve büyük ölçüde onun yarattığı dejenerasyon sorunu, yeni bir mesele değildir. Bunu XIX. yüzyıla, Tanzimat romanına, Bihruz Bey'in şahsında somutlaştırılan çizgiye kadar götürmek mümkündür. Ancak bu sorun orada kalmamış, imparatorluğun yıkılış sürecine kadar varlığını bir şekilde sürdürebilmiştir. Unutulmamalıdır ki Samim, Necile'yi Mütareke yıllarındaki bir baloda tanımıştır. O baloda Necile, Meral'in yıllar sonraki hâlinde hiç farklı değildir. Kocasından başka erkeklerle eğilimini açıkça belli eden, yeni yeni imkânlar arayan, yeni yeni insanlar tanımaya çalışan bir Necile... Nihayet kocasından ayrılmış, sevdiği adam tarafından terk edilmiş ve hayatı boyunca mutsuz olmuş bir kadın. Meral'in yıllar sonra geldiği noktayı hatırlatan Necile, Meral'le aynı gün aynı kaderi paylaşır.

## SONUÇ

Roman, iki önemli ölümle sona erer. Bunun üzerinde durmak gerekir. Özellikle romancılığının ilk yıllarında, büyük ölçüde geleneksel yansıtmacı roman anlayışını benimseyen, roman kahramanlarının geçirdiği devrim niteliğindeki değişimlerle vermek istediği mesajı ihmal etmeyen Peyami Safa, zaman içerisinde bu tavrını korumakla birlikte değişik bir yöntem izlemeyi de başarmıştır. Yazının başında vurguladığımız ve daha çok Berna Moran'ın eleştiri konusu yaptığı noktaların önemini saklı tutarak Safa'nın değişen çizgisini ortaya koymak da ayrıca bir zorunluluktur. Bunu *Yalnızız* üzerinden yapmak doğru olacaktır düşüncesindeyiz. Zira bu roman, yazarın 'olgunluk' dönemi eserlerinden biridir. Roman kişilerinin iç dünyalarını mümkün mertebe tarafsız bir şekilde ortaya koyan, bizzat kendisiyle özdeşleşen bir roman kişinin varlığına rağmen, onunla çatışma hâlindeki diğer kişilerin de okuyucu tarafından anlaşılabilmesi, hatta zaman zaman da 'mazur' görülebilmesi için gayret eden yazar, roman sonunda galibiyeti kendisine saklamaktan vazgeçmez. Ancak bu sefer *Fatih-Harbiye*'den oldukça farklı bir durum gözlenir. Dejenere olmak yolunda ilerleyen, hatta Meral'e göre bu konuda daha iradeli gibi görünen Neriman'ın ani ve şaşırtıcı değişiminin aksine, bu kez daha iradesiz ve

kararsız bir Meral vardır. Hiçbir şeye tam inanamayan, karşısında savunması yapılan düşüncelere kayıtsız kalamayan Meral'in bu tereddütlü hâli okuyucu için daha anlaşılır gibidir. Romanın sonunda, bir irade eseri olarak nitelenebilecek intihar kararını vermesi ise ondaki yenilginin kabulü olduğu gibi, 'bilinçlenme'nin de bir işareti olarak görülebilir. Diğer taraftan Necile'nin durumu da çok farklı değildir. Hayatı hakkında daha az bilgi sahibi olduğumuz Necile'nin gençliğinde ne kadar güçlü bir irade sahibi olduğu bilinmiyorsa da en azından yaşadığı akibete razı olduğu açık bir şekilde anlaşılıyor. Okuyucunun bildiği kadarıyla Necile, gözlerden uzak bir köşede bir inziva hayatını tercih etmiştir. Bu durum, ondaki pişmanlık duygusunu ifade etmesi bakımından önemlidir. Eserin sonunda ölen bu iki roman kişinin akıbeti, eserin ideolojik ve düşünsel manzarasını da ortaya koyar. Hedonizm ve egoizm gibi düşüncelerin önemli birer temsilcisi olarak nitelendirdiğimiz bu anne-kızın ölümü, söz konusu düşünceler için de bir yenilginin işareti olarak kabul edilmelidir. Meral ve Necile'nin ölümü ardından başlayan yeni günde, bu iki insana yer olmadığı gibi, artık onların şahsında ortaya konulan düşüncelere de yer yoktur. Meral, Neriman gibi "bilinçlenip" toplumun arasına karışmamış, Samim'in yanındaki yerini alamamıştır. Necile defalarca aldattığı eski kocası Nail Bey'in yanından çoktan uzaklaşmış, o arada çocuklarından ve neredeyse tüm dostlarından ayrı, pişmanlıklar içinde ölmüştür. Bu iki ölüm, şüphesiz Samim'in ve onun temsil ettiği değerler dünyasının galibiyetini simgeler.

Samim, romanın sonunda galibiyetinin farkında olmakla birlikte, çok sevdiği iki insanın peş peşe gelen ölümleriyle de sarsılmıştır. Ancak Simeranya'yı kitap olarak bastırmaya da hemen o anda karar verir. Beklenen zaman gelmiştir. Samim, düşündüklerinin doğru olduğuna yaşadıklarıyla bir kez daha emin olmuştur. Necile ve Meral'in ölmesinden başka, Besim'in de olanlar karşısında kayıtsız kalamaması, dehşete düşmesi, artık onun da olayları açıklamak için kullanacağı bir espriden mahrum olduğunu gösterir. Bu durum, Besim için de ciddi bir yenilgiden başka bir şey değildir. Meral'i Paris'e kaçırabilmek için evine kadar gelen Feriha'nın romanın sonunda yaşananlar karşısında ne düşündüğüne yer verilmiyorsa da herhâlde okuyucu için bunu tahmin etmek mümkündür. Paris'e kaçmak konusunda Meral'i sürekli cesaretlendirmeye çalışan Feriha'nın bu ölüm karşısında kayıtsız kalması beklenemez.

*Yalnızız*, bir sabah vakti, Mefharet ile Besim'in kahvaltı masasındaki sohbetleri ile başlamıştır. Roman, tıpkı başladığı gibi, bir sabah vaktinde sona erer. Ancak bu kez, bu sabahta iki kişi eksiktir. Meral ve Necile bu sabah vaktinde dünyada olmadıkları gibi, Besim de tüm yaşananlardan sonra o bilindik alaycı tavrından uzaklaşmıştır. Samim ve onun şahsında temsil edildiğini söylediğimiz tüm düşünce ve değerler, romanın sonundaki bu sabah vaktini doldurur.

## DİPNOTLAR

- 1 Aslında Türk romanındaki bu sorun, roman türünün edebiyatımızdaki ilk örneklerinden itibaren görülmeye başlanır. Roman kahramanlarının nasıl bir "iç serüven"den sonra bilindiklerini, Türk romancısı çoğu zaman açıklama gereği duymamıştır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için şu çalışmaya bakılabilir: Hakan Sazyek, "Türk Romanında Protagonistin Serüveni", *Adam Sanat*, S. 214, Kasım 2003, s. 75-81.
- 2 Bu arada Safa'nın 1937 yılında yayımlanan *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* adlı romanını da bu bahiste ayrıca anmak gerekir. Bu romanda da bilhassa romanın başkışısı "hasta çocuk" üzerinden kimi toplumsal düşünceler ifade ediliyorsa da yazarın en önemli romanlarından olan bu eserini, onun sözü edilen diğer belirgin ideolojik yapıları romanlarından ayrı düşünmek gerekir.
- 3 Peyami Safa'nın bu noktada 'kapitalizm' düşüncesinin en ideal hâlini ortaya koymaya çalıştığı anlaşılır. Çünkü kapitalizmin temel anlayışına göre; "bireyler devletin keyfi iktidarından korunup, aynı devlet bireyin ekonomik çıkarlarını, mülkiyet hakkını savunmak ve ticarî sözleşmelerin geçerliliğini teminat altına almak suretiyle, korumalıdır." (Cevizci, 2002: 588).
- 4 Materyalizm (maddecilik): "Varolan bütün her şeyin maddeden, evrende olup biten tüm olayların maddî ya da fiziksel güçlerden oluştuğunu savunan görüş. İlkece tüm olay ve olguların maddî nesnelere ya da dinamik maddî değişikliklerle açıklanabileceğinden kalkan maddecilik, ruhsal varlıkların, bilincin ya da zihinsel durumların gerçekliğini yadsır; bu nedenle felsefe tarihçileri maddeciliği genellikle tanrıtanımaz(cı)lık ve bilinemezlik ile bağdaştırırlar." (Güçlü vd., 2003: 916).
- 5 Peyami Safa'nın 'mistsizmin'de dinî boyutun kuvvetli olmadığını vurgulamak doğru olacaktır: "(...) XIX. asırda bütün Avrupa'yı saran ve XX. yüzyıla da sarkan materyalist ve pozitivist akımlara karşı güçlü argümanlar elde etmeye çalışırken parapsikolojik ve metapsizik olaylarla fazlaca haşır neşir olan, hatta (...) bizzat isprizma celseleri düzenleyerek ruhlarla temas kurmaya çalışan Peyami'nin mistisizmi İslamî renk ve muhteva taşımaz." (Ayvazoğlu, 1998: 372-373). Safa, mistisizmin tanımını da yapmıştır. Ona göre bu düşüncenin temelinde; "kâinatın ve hayatın mahiyeti dış görüntüleri veya işleme tarzları ne olursa olsun her varlığın merkezi gerçekliğini vücuda getiren, her yerde hâzır ve nâzır bir ruhî (spirituel)" vardır. (Ayvazoğlu, 2000: 269).
- 6 Hedonizm (hazcılık): "En genel anlamda hazzı (hedone) 'en yüksek iyi' olarak gören öğretiler bütünü. (...) İnsanın tüm yapıp etmelerinde, bütün eylemelerinde başvurabileceği tek ölçütün 'acıdan kaçınıp hazza ulaşmaya çabalamak' olduğunu öne süren dünya görüşü; yaşamaktalığımızın, burada olmaktalığımızın gerçek anlamını 'haz' da bulan bakış açısı." (Güçlü vd., 2003: 647).
- 7 Nihilizm (yoksayıcılık): "Kökence Latince'deki hiçbir şeyin varolmadığı anlamında hiçlik bildiren nihil sözcüğünden türetilmiş, insan varoluşunu, bilgiyi, değerleri bütünüyle yoksayan, şeyler arasında anlamlı ya da yararlı birtakım ayrımlar yapmanın gereksiz olduğunu düşünen, bütün değerlerin temelsiz olduğunu, hiçbir şeyin ilkece bilinmesinin ya da iletilmesinin olanaklı olmadığını savunan felsefe anlayışı. (...) Gerçek bir yoksayıcı bu anlamda hiçbir şeye inanmayan, varolan hiçbir şeye karşı içtenlikle bağlılık duymayan, yıkıp dökmek dışında yaşamda başka bir amaç tanımayan bir kimsedir." (Güçlü vd., 2003: 1605). Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere, bu düşünmeye sahip birisinin aynı zamanda ciddi bir irade sahibi olması öngörülür. Meral'de ise bu iradenin tam anlamıyla var olduğunu söylemek mümkün değildir.



- <sup>8</sup> Epikürizm: "Hazdan başka bir şeyi düşünmemeyi öneren ahlak anlayışı. (...) Hazdan başka bir şey düşünmeyen, kendini maddî damak ve ten zevklerine veren, nefesine düşkün kimse için kullanılır." (Büyük Larousse, 3745). "Epikuroşçuluğun temelinde 'haz' kavramı olmakla birlikte Epikuros hazlar arasında ayrıma gider ve yaşamın temel ereği olarak haz peşinde koşmaktan çok mutluluğun gerçek evi olduğunu düşündüğü ataraksia'ya (ruh dinginliği) ulaşmayı gösterir." (Güçlü vd., 2003: 473). Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere, Besim en genel anlamda "haz peşinde" koşmakla birlikte, tensel hazlarını birkaç istisna dışında çok fazla öne çıkarmaz. Onun romanda öne çıkan tarafı midesine olan düşkünlüğüdür. Mutluluğu, ruh dinginliğini bu şekilde bulduğuna olan inancı tamdır.

## KAYNAKÇA

- Ayvazoğlu, Beşir, (1998), *Peyami: Hayatı, Sanatı, Felsefesi, Dramı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.  
....., (2000), *Doğu-Batı Arasında Peyami Safa*, Ufuk Kitapları, İstanbul.  
*Büyük Larousse Ansiklopedisi*, (ts.), Milliyet Yayınları, İstanbul.  
Cevizci, Ahmet, (2002), *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul.  
Güçlü, Abdülbâki vd., (2003), *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.  
Moran, Berna, (2001), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış - I*, İletişim Yayınları, İstanbul.  
Safa, Peyami, (1999a), *Yalnızız*, 14. bs., Ötüken Neşriyat, İstanbul.  
....., (1999b), *Sosyalizm-Marksizm-Komünizm*, 6. bs., Ötüken Neşriyat, İstanbul.  
....., (2000), *Fatih - Harbiye*, 20. bs., Ötüken Neşriyat, İstanbul.  
Sazyek, Hakan, (2003), "Türk Romanında Protagonistin Serüveni-I", *Adam Sanat*, S. 14, Kasım, s. 75-81.  
Tekin, Mehmet, (1999), *Romancı Yöntüyle Peyami Safa*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

## HALİD ZİYA UŞAKLIĞIL'IN HİKÂYESİNDE EV, EVDEN KAÇIŞ VE EVE DÖNÜŞ

Ayşe Demir\*



**Özet:** Mekân özellikle ev olgusu birey için gerçek ve kurgusal dünyada önemli değerlerden biridir. Ev, insanın taşıdığı, yüklendiği, beraberinde getirdiği maddî ve manevî dünyaları, belirlediği çerçeve içerisine alır. Türk edebiyatında ise bunlarla birlikte ev, aile birliğini de düşündürmektedir. Ev 'düş kuranı koruma' görevinden önce aileyi koruma ve onu bir arada tutma sorumluluğunu üstlenmiştir. Mekân ve nesnelere dünyası hakkında ciddi biçimde düşünen yazarlarımızdan olan Halid Ziya için de ev etrafında oluşan kavramların birey ve aileyle yakın bağlantısını tespit etmek mümkündür.

**Anahtar Kelimeler:** Halid Ziya, Türk edebiyatı, hikâye, mekân, ev.

### HOME, ESCAPE FROM HOME AND RETURNING TO HOME IN THE STORIES OF HALİD ZİYA UŞAKLIĞIL

**Abstract:** Space, especially the home phenomenon, is one of the important values for individuals in the real as well as fictional world. Home enframes the physical and spiritual worlds that the individual conveys, undertakes, and brings together within a framework that it determines. In Turkish literature, home also reminds the union of home and family. Home has undertaken the responsibility of guarding and keeping the family union together before that of 'guarding the daydreamer'. With Hâlid Ziyâ, who is one of the writers that seriously thought about space and the world of objects, phenomena occurring around the matter of home are easily detected in terms of their relations with individuals and family.

**Keywords:** Halid Ziya, Turkish literature, story, space, home.

### GİRİŞ

Mekânın varlık olarak insanla ilişkisi oldukça kuvvetlidir. Gerçek dünyada ve bunun yansıması olan kurgu dünyasında mekânla insan arasındaki ilişkiye dikkat edildiğinde bunun öncelikle insa-

\* Yrd. Doç. Dr., Karabük Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

nın iç dünyasına yönelik olduğu fark edilecektir. İnsanla mekân özellikle de ev arasındaki derin ve çok yönlü ilişkiyi Gaston Bachelard; "(...) konu olarak yalnızca bu kadar kolay geliştirilebilmesi dolayısıyla ev, insan ruhunun çözümlenme aracı olarak ele alınabilir."<sup>1</sup> diyerek öne çıkartır ve ev için 'ben'i koruyan ben-olmayan' ifadesini kullanır. Ev sadece fiziksel varlık olarak insanı korumaz, barındırmaz. Ev, insan olgusunun taşıdığı, yüklendiği, beraberinde getirdiği değerleri daha doğrusu değerler dünyasını da korur ve barındırır. Ev ya da daha geniş anlamda mekân, insanın anılarını, geçmişini saklar. İnsanın yaşadığı her şey bir mekâna aittir veyahut en azından mekândaki bir nesneyle ilişkilidir. İnsanın anıları aklına geldiğinde mekân, mekân düşünülürken de çeşitli anıların canlanması bu sebeptir. Bu bakımdan yine Bachelard'a göre evin düz bir çizgi hâlinde ilerleyen kronolojik bir tarihi yoktur. Ev düşünülürken geçmiş, an ve gelecek birbirinin içine geçer. Hafıza ve hayal gücü, yaşanılmış, yaşanan ve yaşanılması umut edilen olayları bir araya getirerek mekâna ait öznel ve özel bir tarih vücuda getirirler.

### HİKÂYELERDE EV OLGUSU

Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde mekân ve insan, buna bağlı olarak da ev ve aile birbirlerinden ayrı tutulamayacak ölçüde bütünleşmiş kavramlardır. Ona göre ev, içerisinde insanın varlığıyla bir önem ve değer kazanmaktadır. İçi boş ya da mutsuz bir ailenin yaşadığı ev onun için sadece maddî varlığa sahip bir yapı olarak mevcuttur. Evin içerisinde yaşayan mutlu, çoğu zaman da kalabalık bir aile, hem kavramın hem de mekânın içerisinde doldurabilmektedir. İçinde yaşayan kişilerin ilişkilerindeki mutluluk ve huzur bir evi kolaylıkla yuvaya dönüştürmektedir. Halid Ziya hikâyelerinde yuva kavramını işlerken bu duygulardan da mutlaka yararlanır. Örneğin "Penceremin Hikâyesi" adlı hikâyede yeni evli bir genç çiftten bahsederken mekân üzerinde özellikle durur. Onlar birbirlerine kuvvetli bir aşk duygusuyla bağlanmışlardır ve bunu da çevrelerine yansıtırlar. Hikâyede onları aynı zamanda gözlemleyen anlatıcı, aralarındaki sevgiyi ve bunu mekâna yansıttıklarını vurgular. Küçük evlerini nasıl yuva hâline getirdikleri, mekân-insan ilişkileri açısından önemlidir:

"Bir çift genç karı koca ki, koca karının başı üstünde aşktan ve gençlikten, yaşamın mutluluğundan oluşmuş bir yuva kurmuşlardı. Kırık camlı iştin fenerin her zaman aşkla kendilerinden geçmiş kumrularına bir benzerlik..."<sup>2</sup>

Türk edebiyatında mekâna ve nesnelere dünyasına bakışa yeni bir yön veren Halid Ziya için ev ayrıca, devrin de bir getirisi olarak, sığınak demektir. İnsan o sığınağa girdikten sonra, dış dünyanın sorumluluklarından, tehdit, tehlike ve yorgunluklarından kurtulmuş olur. Bu sığınacağın kapısından geçmek, eşliğinden atlamak insana güvenli bir dünyanın imkânlarını sunar. Yazarın "Son Levha" hikâyesinin kahramanı için ev; bütün hayatını vakfettiği kızını koruyacak, "(...) onu dünyadan esirgeyerek ...hayatın yalnız güzelliklerinden mürekkebe bir âlem vücuda (...)"<sup>3</sup> getirilebilecek bir mekândır.

Ev aynı zamanda güvenli ve kişiye özeldir. Birey evinde istediği gibi hareket edebilir, kendine özgü bir hayat tarzı kurabilir. Bu bakımdan ev, yazarın hikâyelerinde olumlu bir unsur olarak yer alır. Ona göre ev, bir mutluluk mekânı olduğu sürece, insanın dönebileceği, içerisinde huzuru yakalayabileceği tek mekândır. Nitekim "İzdivaca Düşman" hikâyesinde anlatıcı, evlenmek istemeyen kahramanı ikna edebilmek için sahip olacağı evi tarif eder. Kendine ait bir ev düşüncesi, tek başına evliliği kabul ettirebilecek bir sebeptir:

"(...) sonra evden o kapıdan girer girmez sizi bir mesut hava ile istikbal eden, her tarafında sizin ruhunuzdan bir parça şey uçan evinizden bahsedirdim ve güzel bir hatime vermek isteyerek:

- O ev ne demektir, işte siz bilmezsiniz, derdim, orası bütün sokaklardan, kahvelerden, bütün bu binlerce halkın maişet kavgasından, hayat levsinden azade, bir kenara çekilmiş; yalnız size mahsus, yalnız sizin hayatınıza münhasır bir yerdir, cihandan ayrılmış salim bir köşedir, memleket hayatı, sahili kemirmeye çalışan âciz dalgalar hırsıyla kapınıza kadar gelir, fakat orada, eşğin önünde, meftur, düşer, geri çekilir, aile saadetinin bu yuvasından içeri geçemez..."<sup>4</sup>

Anlatıcının bu sözlerinde, eve ve ev dışındaki mekânlara bakışında, Bachelard'ın iç ve dış mekân arasındaki diyalektik olarak adlandırdığı ilişkiyi bulmak mümkündür. Buna göre 'iç' ve 'dış' kavramları arasında fiziksel olmaktan ziyade olgusal bir ayrım mevcuttur. Ev, sınırlanmış ve bireysel yapısıyla insanın kendisini dışarıdaki dünyanın kötülüklerinden koruduğu, sakındığı bir kaleye benzer. Birey, toplum içerisinde, sınırları, çizgileri olmayan mekânda bulunurken kendi kaderine hâkim değildir. Ancak evinde, yani kendi inşa ettiği kalesinde, hayatının yönünü istediği gibi belirleyebilir ve tehlikelerden korunabilir. Nitekim hikâyeye kahramanının da yaptığı, bu diyalektik somut, açık bir hâle getirmektir. Bu diyalektikte farkı teşkil eden unsurlardan en önemlisi yine 'aile' kurumu olarak göze çarpmaktadır. Aile saadeti toplumun dayatmalarına ve 'dışarı'nın tehditlerine karşı bireyi koruyan bir çerçeveyi belirle-

mektedir. Evle birlikte ortaya çıkan bir unsur da köşedir. Köşe kavramına bu hikâyede olduğu gibi yazarın başka hikâyelerinde de rastlanılır. Hikâye kahramanları, hayatın kimi zorluk ve sıkıntılarında bir köşeye ya da köşelerine çekilerek kurtulmaya çalışırlar. Uzun süren sıkıntılar ya da çevrelerindeki insanların ihaneti gibi sebepler de hikâye kahramanlarını zaman zaman böyle davranmaya yönlendirir. Köşe, iç mekândan, evden de daha korunaklıdır. Bir bakıma iç mekânın da içidir. Birey burada çevresinden saydam ama etkili sınırlarla ayrılır. Dış dünyadaki hayat olanca hızıyla akarken köşenin kendine özgü bir zaman anlayışı vardır. Köşe, aynı zamanda iç dünyaya dönüş için de elverişli bir ortam sağlar. Kişinin dikkati nesnelere dünyasından ruhsal dünyaya yönelir.

Halid Ziya'nın hikâyelerinde köşeye çekilmek ya da büzülmek farklı biçimlerde, farklı olayların sonucunda ortaya çıkar. Ancak hepsinde de temel duygu/istek aynıdır: Dış dünyadan/çevreden kaçış ve sığınma. Köşe bir çeşit savunma mekanizmasıdır. Savaşma/karşı koyma kuvvetini yetersiz bulan kahraman bir iç kaleye gerek duymaktadır. Örneğin "Köy Hatırası" hikâyesinin başkişisi için 'köşeye çekilmek' ruha ilişkin bir ihtiyaçtır.<sup>5</sup> Kimi zamansa köşe, yıllar önceye ait anıların aranacağı ilk yerdir. Bazen de hikâye kahramanı çevresinde bulamadığı sükûnete, huzura köşede kavuşur. "Onu Beklerken" hikâyesinde ülkesinden koparılan küçük kız, arkasında bıraktığı hayatı zihninde tekrar canlandırabilmek için köşeye sığınır. Çünkü yaşadığı yer ne fiziksel ne de ruhsal anlamda yalnız kalmasına imkân vermektedir. Çevresindeki insanlar duyar-sızdır ve yaşlıları olan çocuklar arasında da 'öteki' konumundadır. Bu sebeplerle uyum sağlayamadığı çevresinden uzaklaşmayı tercih eder. Geceleri, gün içerisinde imkân bulamadığı düşlerine dalar ve ülkesini, ailesini ve evini hayal eder. Evini kaybetmek, ondan kendi isteği dışında koparılmış olmak bu küçük kız için de sarsıcıdır. Bu durumdan sıyrılmasına yardım edecek dış şartlara sahip olmayışı yaşadığı çatışmayı iyice güçleştirir. Hikâye, kahramanın soğuk bir gecede, evini düşlemek için çıktığı çatıda donarak ölmesiyle son bulur. Bu tam anlamıyla bilinçli olmasa da, kahraman için istenilmiş bir ölümdür. Gerek iç dünyasında aşamadığı sıkıntılar gerekse dış dünyasındaki olumsuz şartlar kahramanın benliğini zedeler. Evini, hayatını kaybetmiş ancak bunların yerini doldurabilecek bir güvenlik mekânı, sığınak bulamamıştır. Bu, ikinci kez açıkta kalış demektir. Kahramanın kendisini kurtaracak birini bekleyişinin de sonuçsuz kalması onun durumunu çözümsüz hâlde bırakmaktadır.

Halid Ziya'nın hikâyelerinde istisna da olsa evin bir iç mekâna karşılık gelmediği durumlar da bulunur. Bunlardan biri de yazarın "Kar Yağarken" adlı hikâyesidir. Metnin başkişisi Sermed, bir sokak çocuğu olması sebebiyle dış mekânı, "*bitmez tükenmez dehlizlerden, sofalardan, avlulardan mürekkebe vâsi bir hane*"<sup>6</sup> olarak görür. Ancak bu, onun ailenin iç mekânda temsil ettiği değerlere özlem duymasına engel değildir. Yazarın hikâyelerinde iç mekân her zaman birincil konumdadır ve dış dünyaya karşı bireyi koruyan en önemli değerdir.

### HİKÂYELERDE EVİ DÜŞÜNMEK

Halid Ziya'nın hikâyelerinde evle bağlantılı bir diğer kavram da onunla ilgili düşlerdir. Bu hikâyelerde kahramanlar için bir eve sahip olmak aynı zamanda bir aileye ve aile hayatına sahip olmayla eş değer olarak kabul edilmektedir. Örneğin yazarın "Mavi Yalı" adlı hikâyesi tamamen eve ulaşma, onun beraberinde getireceği hayatı elde etme üzerine kurgulanmıştır. İstanbul'da orta yaşlı bir vapur kaptanının konu edildiği bu hikâyede odak noktası kahramanın düşlerini süsleyen mavi bir yalıdır. Bu mavi yalı sadece bir yapı olarak karşımıza çıkmaz. O, kaptan için ulaşmakta geciktiği ev ve aile hayatını da temsil eden bir sembol niteliğindedir. Geçmişte evlenmeyi reddeden kahraman, yıllar geçtikçe bunun hayatında ciddi bir boşluğa neden olduğunu görmüştür. 'Vapurun karanlık, dar bir köşesinde birbirinin tıpkısı geceler' zamanla yanılıya düştüğünü ona daha açıkça gösterir. İşte bu noktada yaşadığı 'dar, karanlık ve süreksiz/geçici' mekânın tam zıddı bir mekânla karşılaşır.

Ancak hikâyenin sonu onun açısından dramatik bir şekilde biter. Mavi yalı bir arkadaşı tarafından satın alınır. Mekânın bu şekilde elden çıkışıyla kurulan düş dünyası da dağılır. Düşlerindeki mekânı kaybetmesi, kahramanın hayatını değiştirme isteğini de yok eder. Bu hikâyede mekâna hem düşün nesnesi/kaynağı, hem de onun birleştiricisi/sığınağı olarak bakılmıştır. Kahramanın kendisi de dâhil tüm hayalleri ve düşünceleri orada toplanır. Mekân bu noktada herhangi bir dekor ya da sahne oluşturmanın ötesine geçer. Kahramanın ideal nesnesi olmasıyla birlikte kurgu içerisindeki değeri, anlamı da başkalaşır. Hikâye kahramanı yalıya sahip olmakla birlikte onun etrafında şekillenecek hayata da kavuşacaktır. Bu nedenle mekân artık somut bir varlık değil, idealle edilmiş hayatın merkezî değeridir. Hayat, hayalen bile olsa kaynağını onda bulur.

Halid Ziya'nın hikâyelerinde kendine ait bir hayata, dolayısıyla da bir eve sahip olmak isteyen bir diğer kahraman da Ferhunde Kalfa'dır. Aynı adlı hikâyenin başkışısı olan bu kahraman yıllarca evleneceği, bir aile ve ev sahibi olacağı hayaliyle yaşamıştır. Onun çevresindekiler tarafından da beslenen bu düşü sonunda gerçekleşir. Ancak bu, o kadar ertelenmiştir ki artık kahraman için anlamını da heyecanını da yitirmiştir. Oysa hayalinin taze ve kuvvetli olduğu zamanlarda hanımının düğün hazırlıkları sırasında durum oldukça farklıdır. O, kimsenin elini sürmesine izin vermediği eşyaları eve taşıırken kendi evini kuruyormuşçasına, her eşyayla onu tamamliyormuşçasına umut doludur.

### HİKÂYELERDE EVDEN KAÇIŞ

Evin, mutluluk kadar acı hatta korku verebileceğini yadsımak/görmezden gelmek, bu olgu hakkında çerçeveyi hiç kuşkusuz eksik bırakacaktır:

"Ömür boyu bize eşlik eden mutluluk imgelerimizin olduğu kadar, kurtulmak için hep çaba harcadığımız korkularımızın, dağıtmak için her yolu denediğimiz iç sıkıntımızın kaynağı, kaynağı değilse bile ilk sahnesi burası. Evden söz edeceksek mutlaka buraya, bu mutluluk mekânının arka bahçesine, birçok düşün olduğu gibi birçok şiirin, öykünün, romanın da imgelerini topladığı bu arka bahçeye uğramamız şart."<sup>7</sup>

Kimi evler vardır, bireyin anı ve hayallerini korur. Ancak kimi zaman da bu unsur, tam aksine bireyin içsel bütünlüğüne zarar verir. Onu dış dünyadan gelebilecek maddî ve manevî tehlikelerden koruyacakken kendisi bir tehdit unsuruna dönüşür. Böyle durumlarda bireye evden çok, dış mekân daha cazip gelmeye başlar. Evin sınırlayıcılığı, kişiyi dış mekânın çağrısına uymaya zorlar. Eve dönmemek, evden kaçmak bu gibi durumların sonucunda meydana gelebilir.

Halid Ziya'nın hikâyelerinde de çeşitli koşulların etkisiyle kahramanlar evden uzaklaşır ya da kaçarlara. Bunlardan biri "Mösyö Kanguru" hikâyesindeki çocuktur. Hikâyenin ana kahramanı da olan bu çocuk çirkin bir görünüşe sahiptir. Bu durumu, onun, çevresinde farklı algılanmasına zamanla da dışlanmasına neden olmaktadır. Arkadaşları tarafından, insandan çok bir hayvana benzetilen ve bu yüzden aşağılanan çocuk ilk önce okuldan kaçar. O, bu mekânı terk etmekle, buranın kendisine verdiği üzüntüden kurtulmaya ve iç dünyasını korumaya çalışmaktadır. Bu noktada sığınabileceği ilk yer evi ve ailesidir. Ancak koruyucu olarak gör-

düğü bu mekânda da babasından aldığı cevap, evin kapılarını hikâye kahramanına kapatır:

"Babası geldikten sonra tekrar etmekten çekinmedi; aynı azm-ı kavi ile 'Gitmedim ve gitmeyeceğim!' dedi. Babası 'Niçin!' sualleriyle onu omuzlarından tutup yere çarpmaya müheyya dururken inatta devamda korkuyor, fakat söylemekten de utanıyordu. Kendisine bu derece yakışan sıfatı annesiyle babasının yanında meydana çıkarmaktan ihtiraz ediyordu. Sonra babasını hiddetten titriyor görünce korku galebe çaldı, o vakit boğuk bir sesle sebebini söyledi, 'Bana Kanguru diyorlar' dedi. Onun bu tahkirden duyduğu ezayı bu baba ile anne hissederek bir kelime-i tesliyet söyleseydiler, kendisine açılmakta imsak eden bu kolları kendisi açıp arasına atılacak, ağlayarak biçare ruh-ı mecruhunu gözyaşlarıyla yıkayacaktı. Lakin böyle olmadı, bu baba 'Lakin sen kangurudan başka bir şey değilsin!' demişti. Bu akşamın hatıraları arasında yalnız kanguru zihninde bu söz yaşıyordu, bunu takip eden dayaklar ehemmiyetten âriydi. (...) O gece yatağın içinde uyuyacağı sırada aklına bir şey geldi: Kaçmak: bu evden, Paris'ten kaçmak..."<sup>8</sup>

Hikâyede, bu noktada baba ve ev imgeleri birleşmiş durumdadır. Babanın, çocuğun ruhunda açtığı yara ve hayal kırıklığı, onu sadece babadan değil evden de uzaklaştırmaktadır. Çünkü çocuğun zihninde baba ve ev iç içe geçmiş olarak bulunur. Her iki unsur da hemen hemen aynı değerleri temsil etmektedir. Babanın etrafında oluşan değerler dünyasının sarsılması ya da dağılması evin de sahip olduğu olumlu anlamları yitirmesine neden olur.

Ev olgusunun aileyle en çok da baba figürüyle özdeşleştirilmesi Halid Ziya'nın başka hikâyelerinde de görülmektedir. Aile özellikle de anne baba bu hikâyelerde diğer bireyleri ve evi etrafında toplayan merkez karakterlerdir. Anne babanın güçsüzlüğü ya da bu toparlayıcı-birleştirici rolü taşımak istememeleri ise evin 'koruyuculuk' ve 'sığınak olma' vasfını yitirmesine neden olur. Dış dünyanın üzerinde oluşturduğu baskıdan, evin güvenli ortamında kurtulmak isteyen birey geride ev olmaktan uzaklaşmış bir yapıyla karşılaştığında büyük bir bocalama yaşar. Olması gereken ve hâlihazır arasındaki derin fark, bireyin hissettiği boşluğun temel sebebidir. Çünkü ev ve onun etrafındaki anlam dünyası bireyin iç dünyasında geniş bir yere sahiptir. Hikâyelerde bu çatışmayı yaşayanlardan biri de "Hayat-ı Şikeste" hikâyesindeki ismi verilmeyen genç kızdır. Onun için de ev tüm değerlerini yitirmiştir. Çünkü anne de baba da sorumluluklarını yerine getirmez ve dağılma başlar:

"Haftada bir kez eve... Ev diyorum ama siz anlıyorsunuz değil mi? Onlar bir büyük yapının dördüncü katında, iki odalık bir yerde otururlardı..."





Ben tatil günleri buraya geldikçe babamla annemin hayatını bir aile yaşayışından o denli uzak bulurdum ki yeniden okula can atardım... Evde yemek pişmez, çamaşır yıkanmaz, bir ev ortamına özgü hiçbir şey yapılmazdı. Annem sürekli koşar, babam sürekli içerdi... Bu iki yaratık birbirleriyle birlikte oldukları hâlde hayatlarını birbirinden ayırarak yaşarlardı. Ben onlardan uzaklaşıyor olmaktan memnundum.”<sup>9</sup>

Bu hikâyede evi ev yapan değerlere bir yenisi daha eklenmiştir. O da ev içindeki işler ve düzenidir. Bu işlerin yapılmaması, ortak hayat alanlarının kalmaması evin bütünlüğünü bozar. Düzensizlik de aynı şekilde evi sadece içinde barınılan bir yapı hâline dönüştürür. Sonrasında ise dış mekân/dışarıdaki mekân evden daha üstün duruma gelir. Nitekim buradaki genç kız da yatılı okulu, onu evden uzaklaştıran bir kaçış olarak görür. Annesi ölüp de eve dönmek zorunda kaldığında ise bu kaçış merkezi odası olur. Odasını babasından uzakta yaşayabileceği bir iç mekân hâline getirir. Burada yalıtılmış, kendine ait bir mekân oluşturarak evden, bu sefer daha içeriye kapanarak kurtulur. Ve böylelikle genç kız, odasını bir eve, bir anlamda zırha dönüştürür. “(...) barındığı duygusunu algılayan varlık, fiziksel olarak kendi üstüne kapanır, çekilir, büzülür, saklanır, gizlenir.”<sup>10</sup>

Hikâyelerde evden kaçış, genelde bu mekânda oluşturulan atmosferle de yakından ilgilidir. Mekânın insan tarafından benimsenmemesi, diğer insanların oluşturduğu baskı ya da bu sebeplerden her ikisi birden kişinin evden uzaklaşmasına neden olur. “Eski ve Yeni” hikâyesi de bu durumu örnekler niteliktedir. Bu hikâyede huysuzluğu yüzünden sürekli evlenip boşanan bir kadın ve onun yeni eşinin durumları anlatılmaktadır. Burada asıl gözlemlenen ve olumsuz yönde gittikçe değiştiği görülen erkek kahramandır. Karısı onun üzerinde ağır bir baskı kurmuştur. Kadının, erkek kahraman üzerinde oluşturduğu bu baskı giderek mekâna da sirayet eder. Evin sahibinin kadın olması, kocasına da bir ev eşyası gibi davranması, erkek kahramanı kadından ve onun içinde bulunduğu mekândan uzaklaştırır. Bu uzaklaşmada, insanî özellikler yüklenmiş mekânın da/konağın da payı olduğu söylenmektedir. Çünkü “Boş konağın bütün karanlık köşeleri, boş odaları, sessiz merdivenleri, korkunç bodrumları somurtkan ve dargın bir kabalıkla sırlarını dışarı vermemekte...”<sup>11</sup> direnir.

“Küçük Kambur” hikâyesinde daha farklı bir durum söz konusudur. Buradaki sakat çocuk kendi evinden değil, kendisinin yaşayamayacağını bildiği mutluluğa sahne olan mekânlardan özellikle de düğün evlerinden kaçmaktadır.

## HİKÂYELERDE EVE DÖNÜŞ

Ev kavramıyla ilgili son olarak değineceğimiz konu ise eve dönüştür. Bu konu, bir anı-hikâye kitabı niteliğindeki *İzmir Hikâyeleri* adlı kitabının özellikle “Gerilere Doğru” hikâyesinde geniş şekilde yer almaktadır. Bu hikâyede, anlatıcı kahramanın yolu, yıllar sonra İzmir’e düşer. Burada yaşadığı eski mekânları dolaşarak hem anılarını tekrar yaşamak hem de özlem duygusunu gidermek ister. Mekân, geçmişini diriltme çabalarında ona yol gösterir. Hikâye kahramanı ‘ruhunu bir kara bulut gibi kaplayan özlem duygusuyla’ baş edebilmek için aile konağına gider. Çünkü özellikle kapalı mekânlar, anıları tüm canlılığıyla korur. Hatıralarımız, oradaki insanlar hep içerisinde buldukları mekânla zihnimize yerleşirler. Mekân bulunduğu onlar da saklı oldukları yerden çıkarlar. Bunun için ise mekân-insan temasının meydana gelmesi gereklidir. Böylelikle geçmiş, bugüne taşıyabilecek, ona canlılığını/hayatini geri kazandırabilecektir.

Aynı kitapta yer alan “Uzak Hatıralar” hikâyesinde de mekân/ev aynı işlevi yerine getirir. Bu hikâyede, anılarının sığınağı olan evi yıkılmış bulan kahramanın düşünceleri, mekânla insan arasındaki bağların ne denli kuvvetli olabileceğini sergiler:

“Uzun yıllar geçtikten sonra İzmir’e bir uğrayışında, her şeyden evvel Yokuşbaşı’na gittim ve bu evi aradım. Heyhat! O ev satılmış, yıkılmıştı. Onu burada, tekrar bulamayınca sanki çocukluğumla yaşlılığımı birbirine bağlayan bir rabita kanayarak kopuyor zannettim.”<sup>12</sup>

Nasıl mekânın dağılması insanla ilgili birçok değeri yok ediyor ya da onlara zarar veriyorsa, mekânın bütünlüğünü sağlayan insan ögesinin de yokluğu bu unsuru çözer. Yine bu hikâyede evi ve insanları bir arada tutan bireylerin ölümü ya da uzaklaşması mekânın da dağılmasına sebep olacaktır.

İç-dış mekân arasındaki ayırım ve eve duyulan ihtiyaç, en belirgin biçimde yazarın *Aşka Dair* kitabında yer alan “Kötü Bir Gece” hikâyesinde sergilenmektedir. Bu hikâyede ana kişi, bir yakınının evini ziyaret etmek ister. Vakit gecedir. Dışarıda kalmak onu yormuştur ve bir an önce eve ulaşmak amacındadır. Ancak köşke geldiğinde kimseyi bulamaz. Bu durum onu hem korkutur hem de üzer. Hikâye kahramanının eve ulaşma, evin boş olduğu gerçeğiyle karşılaşma ve evden uzaklaşma sahneleri ve bu süreçteki düşünceleri/duyguları ise bizim için oldukça önemlidir. Kahramanın yağmurdan ve gecenin karanlığından güvenli ve rahat bir mekâna sığınma isteği, köş-

kün boş olması nedeniyle gerçekleşemez. Onun bu boşlukla karşılaştığı andaki hisleri olumsuzluğu yansıtır niteliktedir:

“Köşkün önü boydan boya geniş bir taşlıktı. Oradaydım; başımı kaldırdım ve köşkün bütün ön yüzünü, baştanbaşa kapanmış pancurlarıyla, simsiyah buldum. Birden ezici bir kuşkuyla baştan aşağı titredim. Sanki köşkün her şeyinden bir ölüm soluğu dalgalanarak geçti ve bana çarptı.”<sup>13</sup>

Kahramanın hayal kırıklığı, birden yerini korkuya bırakır. O, iki mekân arasında kalmış gibidir. Önünde bir ev ama boş ve ürkütücü bir ev, gerisinde ise uzaklaşmaya çalıştığı dış mekân vardır. Eve dâhil olamama ve dış mekândan kaçamamak önce onu tedirgin eder, bir süre sonra bu tedirginlik dehşete benzer bir korkuya dönüşür. Güvenlikte olma duygusunu yitiren kahraman bir bireyin iç ve dış arasındaki muhtemel hislerine de tercüman olmakta, onları dile getirmektedir.

## SONUÇ

Genel anlamda tüm sosyal bilimlere bakıldığında insanın mekânla olan/var olan ilişkilerinin tüm yönleri ve boyutlarıyla ele alındığını söylemek zordur. İnsan kendisinden uzaklaşıp giden geçmişi özlediğinde ya da henüz sahip olamadığı geleceği arzuladığında öncelikle bunu zamansal boyutuyla algılar. Çünkü ‘şimdi’, ‘geçmiş’ ve ‘gelecek’ kavramları her şeyden önce birer zaman dilimine karşılık gelmektedir. Hayat kavramı da bu bakımdan mekândan çok zamana bağlı değerleri akla getirmektedir. Bu bakımdan “(...) mekân ve uzamın modern çağda zaman ve zamansallığa verilen sistemli ve geniş ilgiye sahip olmadığını da söylemek gerekir.”<sup>14</sup> Edebî kurgularda ise bu bakış açısının, anlayışın değişebildiği görülür. “(...) mekâna ayrıntılı bir şekilde dikkat etmek, bütün devirlere değil, daha çok Romantik veya Realist devirlere (başka deyişle 19. yüzyıla) has bir şeydir.”<sup>15</sup> Bu dönemlerde mekân türleri şahıs kadrosunun kuvvetli bir ilişki içinde olduğu, bağ kurduğu merkezî bir öge konumuna gelebilmektedir.

Türk edebiyatında mekânı tüm yönleriyle fark eden ve onu merkezî bir öge vasfıyla ele alan ilk yazar olarak değerlendirilen Halid Ziya'nın roman ve hikâyeleri ev içiyle ilgilidir. Sosyal hayattan bir anlamda kovulmuş aydın/yazar, sosyal tatminsizliğini ferdî mutluluklarıyla gidermek ister, eve sığınır. Böylece kapalı mekâna yönelik dikkatler, bu dünyanın insanlarını anlatmayı hazırlar. Bireyin mekân ve hayat karşısındaki duruşu ve tutumları beraberinde pek çok çatışmayı da esere getirir. Bunlar Türk edebiyatında Halid Zi-

ya'ya gelinceye kadar üzerinde durulmamış, dikkatlerden kaçmış cephelerdir. Hikâye kişilerini mutlu aile yuvalarında resmederken ya da aileden ve evden uzaklaşırken gösterirken yazarın asıl amacı insan ruhunda başta mekânın yol açabileceği değişimleri sergileyebilmektir.

Türk edebiyatında roman ve hikâye konusunda sistemli biçimde düşünen Halid Ziya, eserlerinin yapıtaşları diyebileceğimiz olay örgüsü, insan ve mekân üzerine bilinçle eğilmiştir. Mekân ve nesnelere söz konusu olduğunda da onun dikkatli gözlemlerini eserine yansıttığını görürüz. Bu bakımdan yazar, ev olgusuna da geniş yer vermiş, özellikle mekân-insan arasındaki derin ilişkilere dikkati çekmiştir. Mekânı ve insanı tanuması, iki unsur arasındaki iletişimi gözden kaçırmaması onun unutulmaz bir roman ve hikâye yazarı olmasında önemli bir basamaktır.

## DİPNOTLAR

- 1 Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikasi*, (çev. Aykut Derman), Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1999, s. 28.
- 2 Halid Ziya Uşaklıgil, *Solgun Demet*, (hzl. Şemsettin Kutlu), İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1987, s. 146.
- 3 Halid Ziya Uşaklıgil, *Küçük Fıkralar*, (hzl. Ferhat Aslan), Özgür Yayınları, İstanbul, 2004, s. 23-24.
- 4 Halid Ziya Uşaklıgil, *Bir Şiir-i Hayal*, (hzl. Hülya Aslan), Özgür Yayınları, İstanbul, 2006, s. 152.
- 5 *Age*, s. 163.
- 6 Uşaklıgil, *Küçük Fıkralar*, s. 66.
- 7 Nurdan Demirebilek, *Ev Ödevi*, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s. 64.
- 8 Uşaklıgil, *Solgun Demet*, s. 31-32.
- 9 *Age*, s. 45.
- 10 Bachelard, *age*, s. 112.
- 11 Halid Ziya Uşaklıgil, *Onu Beklerken*, İnkılap Kitabevi, (hzl. Şemsettin Kutlu), İstanbul (ts.), s. 29.
- 12 Halid Ziya Uşaklıgil, *İzmir Hikâyeleri*, (hzl. Ferhat Aslan), Özgür Yayınları, İstanbul, 2005, s. 94.
- 13 Halid Ziya Uşaklıgil, *Aşka Dair*, İnkılap Kitabevi, (hzl. Şemsettin Kutlu), İstanbul, 1986, s. 142.
- 14 Wesley A. Kort, *Place and Space in Modern Fiction*, University Press of Florida, Florida, 2004, s. 1.
- 15 Rene Wellek-Austin Varren, *Edebiyat Teorisi*, (çev. Ömer Faruk Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir, 1993, s. 196.

## KAYNAKÇA

- Bachelard, Gaston, *Mekânın Poetikasi*, (çev. Aykut Derman), Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1999.
- Demirebilek, Nurdan, *Ev Ödevi*, Metis Yayınları, İstanbul, 1999.
- Kort, Wesley A., *Place and Space in Modern Fiction*, University Press of Florida, Florida, 2004.
- Uşaklıgil, Halid Ziya, *Aşka Dair*, (hzl. Şemsettin Kutlu), İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1986.
- ....., *Bir Şiir-i Hayal*, (hzl. Hülya Aslan), Özgür Yayınları, İstanbul, 2006.
- ....., *İzmir Hikâyeleri*, (hzl. Ferhat Aslan), Özgür Yayınları, İstanbul, 2005.
- ....., *Küçük Fıkralar*, (hzl. Ferhat Aslan), Özgür Yayınları, İstanbul, 2004.
- ....., *Onu Beklerken*, (hzl. Şemsettin Kutlu), İnkılap Kitabevi, İstanbul, (ts.).
- ....., *Solgun Demet*, (hzl. Şemsettin Kutlu), İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1987.
- Wellek Rene-Austin Varren, *Edebiyat Teorisi*, (çev. Ömer Faruk Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir, 1993.



## MODERNİZMİ ESAS ALAN BİR YAZAR: BİLGE KARASU, MODERNİST BİR ÖYKÜ: ODALARDAN BİRİ

Kâmil Yeşil\*



**Özet:** Bilge Karasu, modernizmi esas alan yazarlardandır. Modern Türk edebiyatı, Tanzimat'la başlamış olsa da modernleşme süreci dönemsel olarak farklı şekillerde algılanmış ve sürmüştür. Modernizm, XX. yüzyılda öncelikle anlatım tekniğini, sonra da içeriği değiştirmiştir. Bizde, özel olarak 1950'den sonra etkisini artıran varoluşçuluk akımı ile kaynaşan modernizmin anlatıma yansımış şeklini gösteren ve modern bireyi anlatan öykülerden biri Bilge Karasu'nun "Odalardan Biri" adlı öyküsüdür. Bu makalede, modernizmi esas alan bir öykünün metin merkezli çözümlenmesi yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Modernizm, modern birey, varoluşçuluk, Bilge Karasu, Odalardan Biri.

AN AUTHOR WHO TAKES MODERNISM AS BASIS: BİLGE KARASU,  
A MODERNISTIC STORY: ODALARDAN BİRİ

**Abstract:** Bilge Karasu is an author who takes modernism as basis. Although modern Turkish literature started with Tanzimat, modernization process has been periodically perceived and advanced in various forms. Modernism transformed initially narration techniques and then content during the XXth century. One of the stories demonstrating the inflection of modernism on narration techniques and the modern individual of modernism that has intermingled with Existentialism in Turkey notably after 1950's is "Odalardan Biri" by Bilge Karasu. In this study, a story with the basis of modernism is analysed in a text-centric method.

**Keywords:** Modernism, modern individual, existentialism, Bilge Karasu, Odalardan Biri.

### GİRİŞ

'Modernizm' kelime olarak Latince 'şimdi'yi ifade eden 'modernus'tan türemiştir ve 'geçmiş'e karşılık 'şimdiki zaman'ın yücel-

\* Hikâyeciyazar.

tilmesi amacıyla kullanılır. 1980'li yıllarda, Türk edebiyatında, yeni estetik ilkeleri benimseyen ve Batılı, öznel, idealist felsefî yaklaşımların etkisinde bulunan bir grup sanatçı için 'modernist' ifadesi kullanılmıştır. Bu grubun en önemli özelliği yeni ifade biçimleri arayışı içinde olmasıdır. Fransız 'yeni roman okulu'nun mektup tekniği, grupta özel bir ilgi uyandırmıştır. Bu anlayışa sahip yazarlar, yeni romansın bazı yöntemlerini, örneğin bilinç akışı biçiminde yansıtılan iç monolog kullanarak bu okulun çizgisinde ilerlemişler, kısa nesir türüne eğilmişlerdir.

Türk edebiyatındaki modernist akım, çoğunlukla Franz Kafka, Albert Camus, Jean Paul Sartre ve Simone de Beauvoir'un etkisini taşır. Bu yazarların eserleri 20. yüzyılın pek çok millî edebiyatında olduğu gibi egzistansiyalizme (varoluşçuluk) bağlıdır. Türk sanatçıları arasında egzistansiyalizmin popüler olmasının nedeni, bu edebiyat akımının burjuva ahlak anlayışına karşıt bir ahlak anlayışı ortaya koymanın bir insan hakkı olduğunu ilan etmesi, burjuva toplumuna karşı isyancı yaklaşımı desteklemesidir. Net bir politik ve ideolojik konuma sahip olmayan ve öznel anlamda kendilerini çevreleyen dünyadan nefret eden bu aydınlar, nesnel olarak, ortaya koydukları sanatla, tıpkı Avrupa modernistleri gibi, reddettikleri dünyanın bir parçası hâline gelmişlerdir.

Egzistansiyalizm, Doğu ülkeleri edebiyatlarında değişik biçimlerde kırılmaya uğramıştır. Türk edebiyatının bu anlamda modernistleri, egzistansiyalizmin belli başlı çizgilerini taşır; ancak o yalnızca bir sanat akımı değil, aynı zamanda belirli bir toplumsal olgudur. Bu akım, ülkenin sosyal-politik hayatındaki faktörlerin karmaşık yapısından doğmuş ve sanatçılar arasında küçük burjuva aydınlarının ruhsal bunalımını yansıtmıştır. Akımın 'bunalım edebiyatı' olarak adlandırılması da bunu göstermektedir. 'Bunalım'; bu edebiyatta 'kriz', 'zorlanma', 'sıkışma', 'ezilme', 'bastırılmış hâlde olma' ve 'psikolojik olarak tehlikeli bir durumda bulunma' anlamlarını taşır.

Bunalım edebiyatını yalnızca moda uyma, Batı'yı taklit etme çabası olarak değerlendirenler olduğu gibi, Türkiye gerçekliğine bağlayanlar da vardır. Bazı eleştirmenlere göre egzistansiyalizmin düşünsel etkisi, önemli ölçüde, Türkiye'nin, özellikle de 1950'li ve 60'lı yıllardaki tarihsel durumuyla ve ruhsal atmosferiyle ilgilidir.

1950'li yıllarda yeniden çıkmaya başlayan *Mavi* dergisi çevresinde birleşen genç nesir yazarlarından oluşan küçük bir grup (Orhan Duru, Ferit Edgü, Özdemir Nutku) realizmin estetik anlayışını eleştirmeye başlamıştır. Bu dönemde realizmi Orhan Kemal,

Kemal Tahir, Aziz Nesin, Yaşar Kemal gibi yazarlar temsil etmektedirler. Bu yazarların inancı, toplumsal sorunların 'gerçek realistler'i etkilemediği, bunun sosyologların ve politikacıların ilgi alanı olduğu, bu tür sorunların yalnızca insanla sanatçıyı birbirinden kopardığı yönündedir.

Bu yazarlar açısından önemli olan 'dış gerçeklik' değil, iç gerçekliktir. Ama 'iç gerçekliğin derinlikleri', artırılmış bir sanatın konusunu oluşturduğundan, onu elit bir okuyucu grubuna sunmak gerekir. Bu 'yeni edebiyat'ın kurucuları ortaya koydukları programla özünde, realizmin ana ilkelerini reddediyor; gerçekliğin ve kendisini çevreleyen dünyayla çok çeşitli ilişkiler içinde bulunan insan kişiliğinin doğru bir biçimde yansıtılmasını yadsıyorlardı. 'Bunalım' adını alan bu 'yeni edebiyat', 1960'lı yılların başlarında bağımsız bir akım hâline gelmiştir. 'Bunalım edebiyatı'nın eserleri, nesnel olarak topluma yönelik eleştiri içerir, onun çöküşünü yansıtır.

### MODERNİZMİ ESAS ALAN ESERLERİN ÖZELLİKLERİ

1. Diyalog ve hikâye etme yerine bilinç akışı kullanılır.
2. Kişilerin toplum içindeki yer ve değerinden çok psikolojik özellikleri öne çıkarılır.
3. Efsane, tarihe tercih edilir.
4. Geleneksel olanı yeni olana tâbi kılma tavrı öne çıkar.
5. Yerleşik ve alışılmış olanı yeni ortaya çıkana uydurma eğilimi egemendir.
6. Şeylerin, olguların ve olayların göründükleri gibi olmadığı düşüncesini, yerleşik uzlaşımlara, modern toplumun vasatilik ve bayağılığına isyanı ön plana çıkarır.
7. İnsanın dışındaki toplumsal dünyayı yalın bir biçimde yansıtmaktan kaçınır.
8. Geleneksel anlatımı ve yapıyı reddeder.
9. Psikoloji ve psikiyatrideki gelişmelerden yararlanır.
10. Alegorik anlatıma önem verilir; duygu, düşünce ve davranışlarıyla insanın karmaşık bir varlık olduğu düşüncesi işlenir.
11. Bireyin hayatı huzursuzluk üzerine kurulur.
12. Anlatma metinlerinde çağrışıma çok yer verilir ve şiire has söyleyişlerden yararlanır.
13. Metinler anlaşılabilir bir kurgu, yapı ve dil ile yazılır.



14. Metnin öznesi (kahraman) silinir. Cinsiyet, fizikî portre gibi ayırt edici özellikler azaltılır.

15. Roman ve hikâyelerde olay örgüsü bir sona bağlanmaz. Metinlerin serbestçe tamamlanması için yazar tarafından metinlerin önünde, ortasında ve sonunda boşluklar bırakılır.

16. Modernizmi esas alan yazarlar, kendini genelde bir topluluk, grup, ekip içinde görmemeye, kendi bireyselliğini hâkim kılmaya çalışır. Her eserinde, farklı bir anlayış ve teknik geliştirmeye çalışır, kendi akımını kendisi kurmaya gayret eder. Kimseye benzememeye, kendi olmaya ve kendi kalmaya çabalar.

17. Eserlerde kurgusal yapı düzensizliği egemendir. Edebî metinlerin geleneksel olarak yerleşmiş kurgusal yapıları bozulmuş; düzensiz, sistemsiz, karmakarışık bir hâl almıştır.

18. Eserlerde insan bilimleri, felsefe, din, sosyoloji, psikoloji, ilahiyat gibi her çeşit bilgi alanına ait unsurlar iç içe verilir.

19. Eserlerde kesin ve nesnel zaman ölçülerine uymak zorunlu değildir; belirsiz ve öznel zaman anlayışı yaygındır. Belli mekânlar değil, her türlü mekân, karmakarışık bir şekilde kullanılır. Mekânlar arası mantıksal ilişki aranmaz. Gerçek dünya mekânları ile hayalî dünya mekânları iç içedir.

20. Sait Faik, Haldun Taner, Yusuf Atılgan, Vuslat O. Bener, Orhan Duru, Leyla Erbil, Bilge Karasu, Nezihe Meriç, Attilâ İlhan, Adalet Ağaoğlu, Ferit Edgü, Rasim Özdenören, Fûruzan, Oğuz Atay ve Orhan Pamuk gibi yazarların eserlerinde öne çıkan bir yaklaşım tarzıdır.<sup>1</sup>

### METİN MERKEZLİ ÇÖZÜMLEME

Metin, şüphesiz kendini meydana getiren parçaların toplamı değildir. Metnin, toplam birimleri aşan bir değeri ve anlamı vardır. Ancak yine de bir metin kendini meydana getiren parçalardan ayrı düşünülemez. Anlatmaya bağlı metinlerin incelenmesinde ölçüt olarak şu başlıklar teklif edilmiştir:

1. Metin ve zihniyet, 2. Yapı (Olay örgüsü, çatışma unsuru/unsurları, kişiler/tip ve karakter, zaman/lar) ve mekân(lar), 3. Tema, 4. Dil ve anlatım (Bakış açıları), 5. Metin ve gelenek, 6. Anlama ve yorumlama, 7. Metin ve yazar.<sup>2</sup>

Bilge Karasu'nun "Odalardan Biri" adlı öyküsü, buraya kadar sıraladığımız özellikleri barındıran ilginç bir metindir. Adı geçen

öykü, yazarın *Troya'da Ölüm Vardı* adlı öykü kitabında yer alır.<sup>3</sup> Basit bir olay örgüsü üzerine kurulan öyküde konu, arkadaşı ile balığa çıkan; ancak eve dönmekte geciken bir gencin otel odasında geceleme zorunda oluşudur.

Öykü şöyle başlıyor:

“Fenerin ışığı yolun üstüne bir daha düştü; Suat uzaklaşmış bile, tek balığını sallıyor elinde, istasyona 7 dakikada, evine 10 dakikada varır. Döndüm. Denize inen yolun başında ışığın sandalı aydınlatmasını bekliyorum. Sandal kırpıntılı ışığın içindeyken atıyorum balığı. Küt, kof, katılmış katılığının sesi geliyor. Eve gitmek uzun sürer. En azından 15 dakika, üşeniyorum.” (s. 30).

Bu metne hâkim olan bakış açısı anlatıcı-yazar bakış açısıdır. Yazar, öykünün diğer bölümlerinde bu bakış açısına hâkim (Tanrısal/sıfır) bakış açısı da kazandıracaktır. Okuyucu, ilk cümleden itibaren öyküye, kahramana özgü huzursuzluğu hissettirerek giriyor. Giriş cümlesinde üçüncü teklik kişiden (o) bahseden anlatıcı-yazar, ikinci cümlede şahıs değiştiriyor ve hemen 'ben'e geçiyor. Bu ifade, hem türe (modernizme) ait bir anlatım özelliğidir hem anlatılan kişinin kararsızlığı ile ilgili olduğu için metnin teması ile ilgili bir durumdur. Yazar, bu girişi özel olarak seçmiştir. Çünkü öykünün bundan sonraki satırları, bizi, iç dünyası itibariyle karmaşık duygular yaşayan modern bireyle tanıştıracaktır.

Bu paragrafta modern bireyin en önemli özelliğinin “üşengeç”lik olduğunu anlıyoruz. Üşengeçlik hâli diğer ruh hâllerini çağırıştır. Metinde bu çağrışım “usanç” kelimesi ile hissettirilmiştir:

“Usanç geldi bu yoldan. Babam kızmış, kapının sürgüsünü gene sürdürmüştür anneme. Otele gitsem. Ömrümde giremedim, gıcırtilı, esnedi esneyecek gibi duran kapısından içeri. Yıllardır da geçerim önünden. Ne zaman gelecektim sanki. Yatağımı, evimi severdim şimdiye kadar; oda demeli, oda demek daha doğru olur. Odamı, yalnız odamı severdim. Ondan da soğuttular sanki beni. Garip olacak, kılığım da pek uygunsuz, aldırma.” (s. 30).

Yazarın ana hatlarını çizdiği modern birey; kararsız, üşengeç, hayattan usanç duyan, çevresiyle sorunlu, başkalarına ait yerleşim yerlerine mahkûm, yalnızlığı seven ama bunu uzun süre devam ettiremeyen, çabuk bıkan, kılıksız biridir. Öykünün bundan sonraki bölümleri, sıralanan bu özelliklerin açılımı şeklindedir. Modern birey tanımsızdır; o, bu tanımsızlığı protest bir tavır olarak seçmiştir. Din, cinsiyet, ırk, resmiyet onu ifade etmez, daha doğrusu ifade etmeye yetmez. Modern birey, kendini bu gibi değerlerle sınırlamadığı için hem mutlu hem mutsuzdur. Mutludur çünkü başkaldırmış-

tır; mutsuzdur çünkü kim olduğu belli değildir, kimlik bunalımı yaşamaktadır.

Öykünün girişe ait bu satırlarında olay örgüsünün temel ögesi mekânla tanışıyoruz. Mekân aynı zamanda öykünün merkezî temasını oluşturan 'otel'dir. Modern zamanlara özgü bir yerleşim, bir istirahat, bir eğlence yeri olan otel, kıyı kasabasıdır. Eski, yıpranmış bir yerdir.

\*

"Ömrümde giremedim, gırcıtlı, esnedi esneyecek gibi duran kapısından içeri. Yıllardır da geçerim önünden. Ne zaman gelecektim sanki. Yatağımı, evimi severdim şimdiye kadar; oda demeli, oda demek daha doğru olur. Odamı, yalnız odamı severdim. Ondan da soğuttular sanki beni. Garip olacak, kılığım da pek uygunsuz, aldırma. Kapı sürgülü olsa bile bodrum penceresinden girerdim. O da olurdu.

(...)

Otel, oteli denemeli. Yeni bir oda görürüm, sırası gelmişken... Param var. Nüfus cüzdanım yanımda değil. O gerekli sanırım. Adama, Sarıkuyumluyum da diyemem, evine gitseydin der, inanmaz da kapının sürgülenmesi hikâyesine, kuşkulanır, inansa bile bir türlü, otelin önünden geçemem bir daha. En iyisi açıkça yanıma almadım, demek. Balığa çıktık derim. Laf olsun diye birer balık çektik Suat'la. O, eli boş dönmessin diye aldı yanına. Eve götürür, tel dolabının orta yerine yerleştirir. Ailece paylaşacak olsalar, bir tadımlık bile düşmez her birine." (s. 30).

Yazar, modern bireye ait özellikleri yer yer açık tanımlamalarla yer yer de imalarla anlatıyor. Buna göre modern birey; kimliksiz, kuşkular içinde yaşayan, karşıdakinin sözüne güven duymayan, dışlanmış, yalnız, ne yapacağını bilemeyen, şaşkın, çaresiz bir kişidir. İkinci paragrafta, öykünün yazıldığı döneme ait gerçeklikle karşılaşıyoruz ki bu da "tel dolabı" göstergesi ile hissettirilmektedir. Demek ki buzdolabının halk arasındaki dolaşımı daha tamamlanmamış, geleneksel bir araç olarak "tel dolabı" yürürlüktedir. Yazar, modern bir araç olarak buzdolabı yerine tel dolabının kullanıldığını söylemekle dönemine ait ekonomik gerçekliğe işaret etmekte; üstü kapalı olarak halkın gelir seviyesindeki düşüklüğü tenkit etmektedir. Çünkü kıyı kasabasında oturup da tel dolabı kullanmamak, balık gibi çabuk kokan bir yiyeceği buzdolabına koyamamak gibi çağrışımlardan yararlanmaktadır.

"Ne istiyorsunuz" deyiverdi gözler, gözlerimin içinde. Ne isteyeceğim? Kızgın, baktım yeşile. Oda istiyorum.

(...)

Böyle mi kokar oteller? Belli etmemeli ama otele alışmışım gibi yürümeli.

(...)

Odarun parasını verdim zaten. Erkenden kaçayım yarın. Elimden gelse de görünmesem ona. Erkenden kaçmalı. Pencereden içeriye dolmuş denizin, yıldızların içinde uyuyacağım. Kâtip "Aşk Sanatı"nı okur şimdi. Işığı hiç yakmamışım, göğün aydınlığı yetmiş. Bir komodin de varmış odada. Çarşafın serinliği duruyor hâlâ. Yatayım artık." (s. 33).

Modern hayatın en görünür mekânlarından biri oteldir. Kimlik-siz, kişiliksiz, orta malı yatakların mekânıdır oteller. Gelip geçiciliğin imgesidir. İnsana özgü sıcaklıktan mahrumdur. Aidiyet duygusu vermediği gibi yabansılık ve yadırgama duygusu da verir insana. O yere yabancı olduğunu hissettirir hep.

Alıntılardan da anlaşıldığı gibi yazar anlatmayı seçiyor ve öykünün kurgusunda diyaloga yer vermiyor. Tanrısal bakış açısının hâkim olduğu öyküde kullanılan konuşma cümleleri, kahramanın ağzından yine anlatıcı-yazar tarafından aktarılıyor. Öyküde, kendi kendine konuşan, hatta konuşmayıp cümleleri içinden geçiren bir kahramanla karşılaşıyoruz. Bu insan tipi öncelikle başkasıyla iletişim problemi olan kişileri düşündürüyor. Yazar, korkudan, çekingenlikten, içine kapanıklıktan doğan bir durumu kahramanına giydirmekle modern bireyin iletişim problemi çektiğini hissettirmektedir. Oysa basit, on beş dakika yürümekle üstesinden gelebileceği bir problemdir bütün huzursuzluğun kaynağı. Kendini kılıksız biri olarak gören karakter için aslında pencereden gizlice odasına girme imkânı bile vardır. Modern insanın küçük olaylardan büyük problemler çıkardığını hissettirmek istiyor yazar. Ya da küçük olay yoktur, bazı şeyler bazı kişiler için çok büyüktür.

\*

Bilge Karasu denilince akla gelen ilk imge kedidir. Onun hemen bütün yazdıklarında kedi imgesi vardır. Bunun gizemini anlamak için kedi imgesine eğilmeliyiz. Kedi, temizlik konusunda çok titizdir. Kedi, tuvalet ihtiyacını gidermek için çukur kazar ve ihtiyacını gördükten sonra da üzerini toprakla örter. Örttüğü pisliğe doğru birkaç kez bakar ve o menzili terk eder. Kedi, içinde yaşadığı evde başka kedilerin bulunmasını istemez. Kedinin bu özelliği ile modern insanın özelliği arasında bire bir uyum vardır. İçinde barındığı evin aile fertlerine, miyavlamak ve onların ayaklarına sürtünmek suretiyle isteğini bildirir. Acıktığını, susadığını, ihtiyacını bu şekilde belli eder. Fil, kediden korkar ve kediyi gördüğü zaman hemen oradan uzaklaşmak için fırsat kollar. Evlerdeki kediler ehildir. Bir de ehil olmayan kediler vardır. Kedi; aksır-

ma, esneme, genleşme ve aldığı şeyi eliyle (ön ayağıyla) alma bakımından insana benzer. Dişi kedi, yılda iki defa hamile kalır ve elli günde doğum yapar. Üzerinde çamur, toprak veya başka bir pislik bulundurmaz, bulunmasına izin vermez. Mutlaka onları di- liyle temizler. Kedi, modern insanın sevme ve sevilme ihtiyacını karşılar. Geleneksel algıya aykırı olarak kedi nankör değildir. İn- sana sadakatle bağlıdır. Kedi, yalnız insanların can yoldaşdır. Onurludur. En önemlisi ölümünü kimseye göstermez. Kaza, çiğ- nenme, zehirlenme gibi insan eliyle ve olağan üstü durumlar dı- şında öleceği zaman gözden uzak yerleri seçer ve orada ölür. Ko- ku alma hassası oldukça gelişmiştir. Bıyıkları radar vazifesi görür. Yüksek bir yerden atıldığında veya düştüğünde hep dört ayak üs- tüne düşer. Bütün bu ve diğer özellikleriyle kedi, hem kendi ken- dine yeten modern hem de başkalarından sıkılan, içine kapanık yalnız insanın imgesidir Bilge Karasu'nun öykülerinde:

“Balığa çıktık derim. Laf olsun diye birer balık çektik Suat’la. O, eli boş dönmesin diye aldı yanına. Eve götürür, tel dolabının orta yerine yerleştirir. Ai- lece paylaşacak olsalar, bir tadımlık bile düşmez her birine. Bilemedin, kedinin önüne attırır büyük hanım.” (s. 30).

“Bir kedi var bitişikteki balkonda. Denizın içinden çağırıyorum. Başını kal- dırıyor, kalkıp geriniyor, oturuyor, çöküyor. Yumulan gözleri görüyorum san- ki.” (s. 32).

\*

İnsanın karmaşık bir varlık olduğu düşüncesini öne çıkaran mo- dernist yazarlar, olay örgüsünde birden fazla çatışmaya yer verdik- leri için yapı karmaşık bir düzen arz eder. Anlatıcı kişi ile karakter- in yer yer birbirine yaklaştığını veya birbirine geçtiğini görürüz. Okuyucu, anlatıcı yazar ile kahramanı özdeşleştirir. Yazar bu du- rumlarda ben anlatıcıya başvurur. Aşağıdaki satırlarda Bilge Kara- su'nun bu tekniği ustalıklı kullandığını görüyoruz:

“Gözleri yüzümde; gözüme dikili. Gözleri gözlerim gibi yeşil. Yaşlı bir ye- şil ağlamış gibi, kızgın kuma, kızgın denize bakmış gibi yahut. ‘Ne istiyorsu- nuz’ deyiverdi gözler, gözlerimin içinde. Ne isteyeceğim? Kızgın, baktım yeşi- le. Oda istiyorum. Yeşil koyulaştı daha yukarılara çıktı. Tuzlu kıvrıcılığı için- deki saçma, terini duyabildiğim alnuma doğru. Gene yeşillerin içinden bakıyo- rum.” (s. 31).

“Yeşiller dolaşıyor gene üstümü başımı.

Yeşil gözleri vardı kâtibin. Geceleri denize çıkmayan gözler. (...) Kapanmış kalmışa benziyor gözleri. (...) Bu damın altında ben de varım. Kâtip de var. Su yeşil gözleri var kâtibin, o güneş görmemiş, hasta ışığın altında o sayrı yüzün- de bile parlayabilen su yeşili gözleri var.” (s. 32).

"Bir daha dağıldım. Bunun da gözlerinde bir parçam kaldı. Bundan sonra bunu da hesaba katmalıyım. Beni tanıyanlar arasında bu da olacak. Olmaz ama. Unutur o. Benim tanıdıklarım arasında bu da olacak. Gelmeseydim keşke, hiç gelmeseydim. Tanımayıverir, geçerdim. Şimdi o da var. Parçalarımı toplarken bunun gözlerinde, yeşillerin dibinde kalanını da bulmak, unutmamak gerekecek." (s. 33).

\*

Modernizm insanı araçsallaştırdığı için, daha çok onun işe yarar yönleri ile ilgilenir. Oysa insan elleri, ayakları olmadan da insandır ve işlevseldir. İnsan bir bakıştır. İnsanın zekâsı, psikolojisi, sevgisi, nefreti, dikkati bütünüyle göze yansır. Modern insan gözden ve bakıştan çok etkilenir. Geleneksel olarak nazardır bunun adı. İlk karşılaşılan kişinin gözlerine olan dikkat, aslında o kişiyi tüketmeye yönelik bir girişimdir. Ama modern insan başkalarının bakışında kendini aradığından, bunu önemsemez.

Yazar, bir taraftan kahraman anlatıcılığı betimlerken diğer taraftan modern bireye ait bu özellikleri aşağıdaki paragrafta şöyle anlatıyor:

"Ellerimden anlamaya çalışıyor beni. Salak. Gözleri kemerimde. Gömleğimin yakası çok açık. Terliyim de. Göğsü terlemiş bir adam, bu saatte nereden gelir? Saatine bakıyor. Bir buçuğa geliyor. Gözleri yüzümde; gözüme dikili. Gözleri gözlerim gibi yaşlı bir yeşil, ağlamış gibi, kızgın kuma, kızgın denize bakmış gibi yahut. Ne istiyorsunuz? deyiverdi gözler, gözlerimin içinde. Ne isteyeceğim? Kızgın, baktım yeşile. Oda istiyorum. Yeşil koyulaştı, daha yukarılara çıktı. Tuzlu kıvrıklığı içindeki saçma, terini duyabildiğim alnuma doğru. Gene yeşillerin içinden bakıyorum. Tek yataklı mı olsun? dedi." (s. 31).

\*

"Odalardan Biri" öyküsü kimliksiz, açıkçası, kendini tanımayan ve tanımlayamayan insan üzerine kurulu olduğundan yazar, karakterine belli bir kimlik yakıştırmaz. Onun yaşı, mesleği, statüsü, dışarıdan tanımlanmasına yarayacak kimlik bilgileri önemli değildir. Salt insandır o ve önemli olan da budur. Modern zamanlarda kimlik denilince akla öncelikle kayıt altına alınan bilgiler ve bu bilgileri gösteren belge gelir. Oysa modern birey, yazılı olanı aşmak ve kendini kayıtlardan azade kılmak ister. Öykünün aşağıdaki satırlarında olduğu gibi:

"Nüfus cüzdanım yanımda değil. O gerekli sanırım.

(...)

Bir şey söyleyecek oldu, vazgeçti. Eğdi başını. Adınız? diyor. Müşfik. Ağır geliyor yabancıнын sorması. Vazgeçesim, çıkıp gidesim tutuyor. Gözümü kaldırıncı yeşiller gene gözümde. Bekler gibi. Soyadınız? diyor bu defa. Yutkunu-

yorum. Börekçi demeli. Müşfik Börekçi, diyorum. Duraklamıyor bile yazarken. Şaşmadı. Suat Çuhacı da Fikret Ünlü de deseydim şaşmayacaktı. Babanızın adı? Reşit, diyorum. Oda kokuyor. Çarşaf, diş macunu, uyku kokuyor. Pencereyi açıyorum. Deniz, yıldızlı deniz doluyor odaya.” (s. 32).

\*

Eşya ve olgular karşısında edilgen olan modern birey, huzursuzdur ama o bunun nedenini araştırmaz. Modern birey, bulmaktan korkar. Bulursa sorumluluk altında kalacağını düşünür ve bundan kaçınır.

Yalnızlığı seven, ama yalnızlıktan hoşlanmayan, insanlarla muhatap olmaktan kaçan, içine kapanık, huzursuz ve ne yapacağı belli olamayan modern birey çıkmazdadır. Kendini gerçekleştirmek istedikçe yolunu şaşırmaktadır. Önü, arkası, sağı, solu yoktur onun. Yersiz ve yönsüzdür. Kimliğinin sorulmasından rahatsız olan anlatıcı-yazar bu konuda bize iç dünyasını şöyle açıyor:

“İçeri çekiliyorum, deniz seyreliyor. Soyunuyorum. (...) Otelciler her gün insan görürler, tümen tümen insan. Bu yatak da öyle. Yepyeni bir odadayım. İlk olarak odamdan başka yerde yatacağım. Burası benim için yepyeni ama aşağıdaki kâtip için, bir başkalık olsun, olabildim mi? Boğuldum gitti öteki kayıtların altında. (...) Su yeşili gözleri var kâtipin, o güneş görmemiş, hasta ışığın altında o sayrı yüzünde bile parlayabilen su yeşili gözleri var. Bir daha dağıldım. Bunun da gözlerinde bir parçam kaldı. Bundan sonra bunu da hesaba katmalıyım. Beni tanıyanlar arasında bu da olacak. Olmaz ama. Unutur o. Benim tanıdıklarım arasında bu da olacak. Gelmeseydim keşke, hiç gelmeseydim. Tanımayıverir, geçerdim. Şimdi o da var. Parçalarını toplarken bunun gözlerinde, yeşillerin dibinde kalanını da bulmak, unutmamak gerekecek.” (s. 32).

\*

“Yepyeni bir odadayım, ilk olarak odamdan başka yerde yatacağım. Burası benim için yepyeni ama aşağıdaki kâtip için, bir başkalık olsun, olabildim mi? Boğuldum gitti öteki kayıtların altında. Benden sonra bir başkası yazılır o deftere.” (s. 32).

Modern insanın varlık sancısını çektiği, hissettiği bu satırlar modernizmin ve özellikle varoluşçu felsefenin hareket noktasını gösteriyor. Fark edilmek. Varlığını başkaları (öteki) üzerinden duymak ve duyurmak. Ne ki modern insan bu noktada da çıkmazdadır. O, kendini keşfetmek ve aşmak yerine kendini gerçekleştirmenin peşindedir, bunun için seçilen araç ise ‘öteki’dir. Oysa bunu gerçekleştirmesi beklenen ‘öteki’ de aynı beklenti içindedir ve bu bir kısır döngü olarak modern bireyi bunalıma sürükleyecektir.

Öykü şu satırlarla biter:

"Erkenden kaçayım yarım. Elimden gelse de görünmesem ona. Erkenden kaçmalı. Pencereden içeriye dolmuş denizin, yıldızların içinde uyuyacağım. Kâtip "Aşk Sanatı"nı okur şimdi. Işığı hiç yakmamışım, göğün aydınlığı yetmiş. Bir komodinin de varmış odada. Çarşafın serinliği duruyor hâlâ. Yatayım artık." (s. 33).

Metni çözümleyen kavramlara baktığımızda "kaçayım", "görünmesem", "erkenden kaçayım" ifadelerinin merkeze alındığını görüyoruz. Metne hâkim olan düşünce (zihniyet); kişinin ailesine ve içinde yaşadığı topluma olan yabancılaşması, kendisine yönelik yabancılaşma duygusunu besler ve bu duygu huzursuzluk doğurur, düşüncesidir. Görüldüğü gibi metinde mekân ve zaman olgusu üzerinde pek durulmamış, adı geçen ögeler temanın bir parçası olarak yer almıştır. Dramatik örgü, klasik öykülemede olduğu gibi iki zıt düşünce ve karakter üzerinden değil, çok katmanlı ilişkiler ve duyula örülmüştür.

## SONUÇ

Modernizmi esas alan yazarlar bir başlık altında toplanırsa da bu birliktelikten anlaşılması gereken husus, yazarların bir topluluk, grup veya ekip olarak hareket etmedikleri gerçeğidir. Bundan dolayı modernist metinlerde klişe yoktur, bir metnin hangi modern özellikleri taşıdığı, ancak o metne bağlı olarak tespit edilebilir. Bilge Karasu, "Odalardan Biri"nde olduğu gibi öykünün çatısını tek bir çatışma üzerine kurmaz. Bu öyküde yazar, birden fazla çatışma unsuruna yer vermiştir. Karakter; babasıyla, otel kâtibiyile, çevresiyile ve en önemlisi kendisiyle çatışma hâlinindedir. Bütün bu çatışmalardan çok yönlü ve çağrışımlı bir metin çıkmıştır ortaya.

Öykücü, gözlemlerden ve olaylardan hareketle bireysel bunalım ve çıkmazlara yönelmiştir. Öykücünün kişiliğiyle öykü kişileri, anlatılan-anlatılan iç içe girmiştir. Öykünün çatısı veya olay örgüsü, yaşanan ile arzu ve hayal edilen hayatın çatışması üzerine kurulmuştur. Öykü, beklenmedik bir sonla biter. Öykü kahramanı, dış dünyayı içinde bulunduğu ruh hâline göre algılamış ve anlatım bu özelliği yansıtacak şekilde seçilmiştir. Artık o, dış dünyasına sığınmıştır.

Modernizmi esas alan yazarların hepsi, bu açıklıkta ve sadelikte değildir. Üslûp daha girift, ruh durumuna bağlı olarak daha karmaşıktır. Oysa Bilge Karasu, dili kristalize etmekte ve anlatımı şiirleştirerek öyküyü kolay okunur kılmaktadır. "Odalardan Biri", modern dünyayı ve o dünyanın mutsuz insanını merkez alan bir öyküdür.



Öyküdeki anlatım tekniği ile tema arasında bire bir uyum vardır. Zira modern insan ikinci bir kişi bulamadığı veya istemediği için kendi kendine konuşan insandır. Görünüş bakımından sağlıklı, ruh bakımından hasta, huzursuz ve problemlili bir insandır bu. Hastalık fizikî değil 'metafizikî'dir. Her olay, kişi veya obje bireyin açıkça ifade edilmeyen o hastalıklı ruh aynasından aksettirilir, yorumlanır.

## DİPNOTLAR

- <sup>1</sup> Bu çıkarımlar ve maddelendirme tarafımızdan yapılmıştır. Konu ile ilgili yararlandığımız kaynaklar şunlardır: Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993; Ramazan Korkmaz, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, 2. bs., Grafiker Yayıncılık, Ankara, 2005; İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, 8. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2004; Mahir Ünlü-Ömer Özcan, *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı* (4 cilt), İnkılap Yayınları, İstanbul, 2003; *Hece*, (Modernizm-Postmodernizm Özel Sayısı), S. 138-139-140), Temmuz-Ağustos 2008.
- <sup>2</sup> *Türk Edebiyatı Dersi, Öğretim Programı ve Kılavuzu*, (hızl. Şerif Aktaş-Serap Saydım Akçaoğlu-A. Sevilay Keleş-Mustafa Kardeşahin- Kâmil Yeşil), MEB, Talim Terbiye Kurulu Başkanlığı, Ankara, 2005.
- <sup>3</sup> Bilge Karsu, *Troya'da Ölüm Vardı*, Metis Yayınları, 6. bs., İstanbul, 1991, s. 30-33.

## KAYNAKÇA

- Aktaş, Şerif-Akçaoğlu, Serap Saydım-Keleş, A. Sevilay-Kardeşahin, Mustafa-Yeşil, Kâmil, *Türk Edebiyatı Dersi, Öğretim Programı ve Kılavuzu*, MEB, Talim Terbiye Kurulu Başkanlığı, Ankara, 2005.
- Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, 8. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2004.
- Karasu, Bilge, *Troya'da Ölüm Vardı*, Metis Yayınları, 6. bs., İstanbul, 1991.
- Korkmaz, Ramazan, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, 2. bs., Grafiker Yayıncılık, Ankara, 2005.
- Oktay, Ahmet, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993.

## II. MEŞRUTİYET DEVRİ İZMİR BASININDA TÜRKÇÜ DUYARLILIĞIN SESİ: TAN MECMUASI VE DİZİNİ

Kahraman Bostancı\*



**Özet:** *Tan* mecmuası, II. Meşrutiyet devri İzmir basınında Türkçü duyarlılığın (dil, sanat, vatan ve kültürel hassasiyetlerin) sözcüsü olmuş bir mecmuadır.

*Tan* mecmuasındaki fikrî ve edebî yazılarda, birlik ve beraberlikten, kardeşlikten, vatani yüceltmekten, Türklüğün geçmişi ve geleceğinden, gençlerin sorumluluğundan söz edilir. *Tan*'da tefrika hâlinde yayımlanan 'ideal' hakkındaki yazı, Ziya Gökalp'in çok sık gündeme getirdiği 'mefkûre' kavramını ayrıntılı olarak değerlendirir. *Tan*'da, siyasî bağımsızlığın iktisadî bağımsızlığa bağlı olduğu düşüncesi de ifade edilir. *Tan*'ın yazar kadrosu, Türklük ideali ile hareket eder. Balkan Savaşları sonucu yitirilen maddî ve manevî değerler için hassasiyet gösterir.

**Anahtar Kelimeler:** *Tan* mecmuası, İzmir, fikir yazıları, vatan sevgisi, Türkçü duyarlılık.

### VOICE OF TURCIST SENSITIVITIES IN THE SECOND CONSTITUTIONAL ERA İZMİR PRESS: TAN MAGAZINE AND ITS INDEX

**Abstract:** *Tan* was a magazine that became the agent of Turcist sensitivities (language, arts, culture and patriotisms) in the Second Constitutional Era press in İzmir.

In the ideological and literary articles within *Tan* magazine; unity and solidarity, fraternity, patriotism, the past and future of Turk identity and the responsibilities of youth are mentioned. The article on 'ideal' serialized in *Tan* analyzes the concept of 'mefkûre' frequently pronounced by Ziyâ Gökalp in detail. The dependence of political independence on the economic one is also emphasized in *Tan*. The board of authors of *Tan* act around the ideal of Turcism, demonstrating sensitivity on the material and spiritual values lost after the Balkan Wars.

**Keywords:** *Tan* magazine, İzmir, personal articles, patriotism, Turcist sensitivities.

## GİRİŞ

Nâzım H. Polat'ın kabul ve işaret ettiği çok genel bir sınıflandırmaya göre, II. Meşrutiyet devri; edebiyat, sanat ve kültürel faaliyet-

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

leri ihtiva etmek üzere 1908-1920 arası dönem için kullanılır. Başka bir ifade ile II. Meşrutiyet'in ilanı ile Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılması arasındaki tarihî sürecin adıdır.<sup>1</sup>

II. Meşrutiyet devri siyasî, sosyal hayatı ile edebiyat ve sanat hayatı arasında da doğrudan doğruya münasebetler bulunmaktadır. Bu devrin edebiyat ve sanat hayatında çeşitli gruplaşma ya da müşterek hareketlerin varlığı dikkati çekmektedir. II. Meşrutiyet devri edebiyat hayatının genel manzarası şu iki kategori altında sınıflandırılmıştır:

1. Gayesini yine kendisinde arayan sanat anlayışındakiler (Fecr-i Âti ve onun bir uzantısı durumundaki 'Nesli-Âti', 'Yeni Nesil veya Nâyiler' ile 'Nev-Yunânîlik/Havza Edebiyatı taraftarları)

2. İctimaî (sosyal) faydayı esas alanlar (Millî Edebiyat hareketi ve onun daha belirgin bazı ölçülerle yürütülmesini isteyen Şairler Derneği)<sup>2</sup>

II. Meşrutiyet devri sanat ve edebiyat hayatında Türkçü, Türkçeci daha genel bir ifade ile millî bir edebiyatın sözcüsü olan birçok gazete ve mecmua ile karşılaşılır. Bu mecmualardan biri de İzmir'de yayımlanan *Tan*'dir.

*Tan* mecmuası, İzmir'de 20 Teşrin-i sâni 1329/3 Aralık 1913-15 Kânûn-ı sâni 1329 / 28 Ocak 1914 tarihleri arasında on beş günde bir ve 5 sayı yayımlanmış Türkçü bir mecmuadır.<sup>3</sup> *Tan*'ın neşri, İzmir'de, Âhenk Matbaası'nda yapılır. Mecmuanın sorumlu müdürü Mustafa Sabri'dir.

*Tan*'ın 2. sayısının arka kapağında derginin kısa bir tanıtımı ile karşılaşırız. Bu arka kapak sayfasında *Tan*'ın; "On beş günde bir çıkar ırkımızın yükselmesine çalışır Türk mecmuası" olduğu belirtilir. Yine aynı sayfada, mecmuanın yazar kadrosu, okuyuculara şöyle duyurulur:

"Mekteb-i Sultânî Müdîri Şemseddîn, lisânyât mütehasşislerinden Mehmed Necib [Türkçü], Sorbon Dâru'l-fünûnu me'zûnlarından Veliyü'd-dîn [Saltıkçı], iktisâd muallimlerimizden Râif Hüsnü, Kimyager Doktor Şahâb Sıdkı [İlter], Doktor Edhem, eski muharrirlerimizden Hüseyin Fehmî, ispor [spor] mütehasşislerimizden Mehmed Rif'at, Necmeddîn Sâhir [Sılan] Reşâd Lutfi, Halkalı Ziraat Mektebi me'zûnlarından Mehmed Necâti ve İzmir Dâru'l-muallimîn muallimlerimizden Hüseyin Avnî beylerden mürekkebe daimî bir hey'et-i tahrîriyeye mâliktir. Mesleğe muvâfık her türlü yazılar basılabilir, derc edilme-yen evrâk geriye verilmez."<sup>4</sup>

Aynı kapak sayfasında mecmuanın idarehanesi, Beyler Sokağı'nda Köylü Matbaası'ndaki 'dâire-i mahsûsa' olarak bildirilir.

*Tan*'ın daha ilk sayısının baş sayfasında imzasız olarak yayımlanan "Maksad ve Meslek" başlıklı metin, derginin hedeflerini ortaya koymaktadır. Bu metnin muhtevasına baktığımız zaman *Tan*, asırlardan beri ihmal edilip terk edilen Anadolu'da her açıdan canlı bir hayat uyandıracak; fikren münevver, beden zinde, kalben vatanına bağlı, vicdanen dinine saygılı bir neslin çoğalmasına çalışacaktır.<sup>5</sup>

"Maksad ve Meslek" başlıklı yazının devamında, Anadolu halkının yüzyıllardır öksüz bırakıldığına, hırpalandığına, cehalet ve tembellik altında ezildiğine değinilerek onun bir "nûr-ı intibah" ve "rûh-ı hayât"a muhtaç olduğu söylenir.

Anadolu'da yeni bir hayat tesis edilirken dikkat edilmesi gereken hususlar da vardır. Bu hususlar da söz konusu yazıda dile getirilir:

"Fakat bu nur saçılırken ona alışmayanların basîret gözlerini kamaştırmak ve belki zedelemek ihtimâli vardır.

O rûh nefhedilirken yabancı cürsûmelerle bulaşmış olmamasına itinâ etmek icâb eder.

İctimâiyâtta taklîdcilik bir milleti fikren rûhen korkunç bir anarşiye sevk edebilir. Neticede ırkın nebâletiyile beraber mevcûdiyeti de tehlikeye düşer. Bu noktayı der-pîş ederek fikrî, ictimâî halkca anlaşılabilir neşriyatımızda kânûn-ı tekâmülden inhirâf etmeyecek 'levantenizm' gibi fikrî hastalıkların, Anadolu'nun sâf ve âsûde muhîtime sirâyet etmemesine de bütün gayretimizle çalışacağız. Muvaffakiyetimizi Tanrı'dan umarız."<sup>6</sup>

## TAN'IN MUHAKEMELİ SUALLER TEŞEBBÜSÜ

*Tan* mecmuasında okullara yönelik muhakemeli suallerle karşılaşırız. *Tan*'ın 4 Kânûn-ı evvel 1329 tarihli 2. sayısında okuyuculara bir duyuru yapılır. Bu duyuruda, öncelikle gençlerin fikrî gelişmeleri sağlanarak sosyal meselelerde rol almaları istenir. Bu sebeple onlara yönelik olarak *Tan* mecmuası, "muhakemeli sualler" tertip eder. Bu sualler, Türklerin "mâzi ve âti hayâtı" ile ilgilidir.

*Tan*'ın tertip ettiği ilk muhakemedeki sualler şöyle takdim edilir:

"Osmânlı hükûmetinin müessisi olarak tanıdığımız Ertuğrul Bey ile ma'iyetindeki Türk kahramanları mâzisinde bu kadar ihtişâmlar saklayan hükûmetimizi nasıl te'sîs edebildiler? Viyana surlarına kadar dayanan muazzam bir hey'eti o kadar az zaman meydâna getiren birtakım irkî, ictimâî, târîhî ve coğrafi esbâb ve avâmil vardır. Bu avâmil nelerdir?"<sup>7</sup>

*Tan* mecmuası, bu suallere verilecek cevaplardan en beğenileni yayımlayarak cevap sahibine kıymetli ve ciltli bir Türk tarihi kitabı

hediyedeceğini duyurur. İkinci cevap sahibine *Tan*'ın altı, üçüncüye de üç aylık abonelik verilecektir.

*Tan*'ın 2. sayısında yer alan bu duyurunun neticesini ilerleyen sayılarda görmüyoruz. Muhakemeli sualler iyi niyetlerle başlatılır fakat gerçekleşmez.

## TAN'IN MUHTEVİYATI

### 1. FİKİR YAZILARI

*Tan* mecmuasında, fikir yazıları kapsamında, öncelikle dikkati çeken makalelerden birisi, Mehmed Necîb Bey'in<sup>8</sup> kaleminden çıkan ve tefrika hâlinde yayımlanmış olan "İdeal" üzerine bir yazıdır.

Mehmed Necîb, *Tan*'ın 20 Teşrîn-i sâni 1329 tarihli ilk sayısında "ideal ve mefkûre" kavramları üzerinde durur. Her iki kelimenin matbuat ve düşünce dünyamızda çok sık olarak kullanılmasına vurgu yapar.<sup>9</sup>

O, bizde ideal karşılığı olmak üzere, "mekûre" kelimesinin yanı sıra "gâye-i hayâl", "gâye-i emel" ve "gâye-i fikir" gibi terkiplerin de kullanıldığını hatırlatır.<sup>10</sup>

Ona göre, "ideal" kelimesinin dilimize girişi yenidir ve bu giriş Taine nazariyatı vesilesiyle, edebiyat aracılığı ile olmuştur.

O, "ideal" kelimesini "daha iyinin", "daha mükemmel" in düşüncesi olarak benimser. Mehmed Necîb'e göre "daha iyi" düşüncesi herkeste farklılık gösterebilmektedir. İnsanların "saadet" kavramından anladıkları ve bekledikleri bile farklılık arz etmektedir. Bir kısım insanlar için saadet; zenginlik, rahat yaşamak, sefahat zevkidir. Bir başka kısım için bir şey öğrenmek, sevmek ya da yüksek bir mefkûre olarak Türklerin uyanıp ilerlediğini görmektedir.<sup>11</sup> İnsanların ideal tasavvurlarındaki farklılıkları yaratan sebepler arasında kişilik farklılıkları, içtimaî sebepler, mizaç, terbiye, muhit (çevre), görenek, rol oynamaktadır.<sup>12</sup>

O, fizikî muhit ile içtimaî muhitin insanların ideal anlayışını ve buna bağlı olarak sanat anlayışlarını şekillendirdiğini ileri sürer. Fizikî muhitin Hint ve Yunan düşünce ve sanatında meydana getirdiği farklılık üzerinde durur.

O, içtimaî muhit ifadesine de açıklık getirerek insan cemiyetlerinin doğal olarak oluşturdukları içtimaî muhitin ideal üzerindeki etkisini değerlendirir.

Mehmed Necîb'in ideal ile ilgili tefrika makalelerinden üçüncüsü ideal-ırk münasebeti üzerinedir.<sup>13</sup> Ona göre, muhit gibi ırk da idealin fert ve kavimde farklı olmasında etkilidir. Irk, verasetle ilişkilidir. Irk, zekâ yahut zihniyet ve seciye olarak ikiye ayrılmaktadır. Her ırk, zihniyet ve seciyesiyle öteki ırklardan ayrılır.

Mehmed Necîb, zekâ yerine "zihniyet"i tercih ederek bu kavrama, Türkçe "düşünebilirlik" veya "beyinlik" kelimelerini karşılık olarak önerir. Bizde Ziya Gökalp'ın zihniyet yerine tercihen kullandığı "mefkûre" kelimesini doğru bulmaz.

"Seciye" kavramıyla ilgili olarak daha ziyade "millî seciye"ye önem vermektedir. Ona göre millî seciye:

"Bir kavmin vahdet ve ayniyetine esâs teşkil eden ve bütün tarihinde göze çarpan ve cümle efrâdında bulunan rûhî seciyelerin yahud hissiyâtın, itikadların, mustakir fikirlerin hey'et-i mecmuasıdır. Millî seciye şu ta'rif'e göre millî rûha benziyor. Millî rûh bence ahlâkiyet de dâhil olmak üzere zihniyet ile millî seciyenin birleşmesidir."<sup>14</sup>

Mehmed Necîb, Avrupa ırklarından İngiliz, Fransız ve Musevilerin ideal dünyasını karşılaştırırken bu konuda yapılan araştırmalardan yararlanır. Netice olarak farklı ırkların ideal üzerinde farklı etkilerde bulduklarına bilhassa vurgu yapar.

O, idealin seciye ile olan münasebeti üzerine düşüncelerini, *Tan*'ın 4. sayısında, daha geniş açıdan yansıtır. Seciye (karakter) üzerine, Avrupa'da yapılan araştırmalara da dikkati çeken yazar, özellikle Ribot, Gustave Le Bon gibi şahsiyetlerin "seciye" kavramına getirdikleri yorumları anar.<sup>15</sup> Mehmed Necîb'e göre seciye (karakter); "*Bir kimsenin düşüncesinde, istemesinde, duymasında başkalarından kendisini ayırd edecek, ona bir (kendilik) veya (benlik) verecek, onun oluşunun damgası sayılabilir, kendine mahsûs bir davranışdır.*"<sup>16</sup>

Mehmed Necîb, dördüncü makalesinin ilerleyen satırlarında "irade, istemek" kavramları ile seciye-ideal münasebetleri üzerinde durur. Sonuç olarak da seciyenin, muhit ve ırk gibi, ferdî ve içtimai ideallerde farklılıklara yol açabildiğini söyler.<sup>17</sup>

Mehmed Necîb'in *Tan* mecmuasında tefrika hâlinde yayımlanan fikir yazılarından sonuncusu da "Bizde İdeal: Muhtelif Tarzda Telâkkileri" başlığını taşır.<sup>18</sup> Bu son yazı, Osmanlı-Türk sanat ve düşünce kamuoyunun "ideal" tasavvurunu analiz ettiği bakımından fevkalâde ehemmiyetlidir. O, Osmanlı-Türk sanat ve düşünce kamuoyunun ideal yorumunu üç kısımda inceler:

1. İdealin Bedii Telâkkisi: Servet-i Fünun muharrirlerinin başarılı olarak sergiledikleri anlayıştır.

2. İdealin Emel ve Gâye yahud Gâye-i Hayâl, Gâye-i Fikr Olarak Telâkkisi

3. İdealin Mefkûre Olarak Telâkkisi<sup>19</sup>

Mehmed Necîb, bizde daha çok Ziya Gökalp'ın kullandığı "mefkûre" kelimesinin "ideal"i tam olarak karşılamadığını söyler. Bilhas- sa Ziya Gökalp'ın "Turan Mefkûresi" kavramına eleştirel yaklaşır:

*"Turan Mefkûresi terkîbindeki mefkûre, telâkkisi itibâriyle hangi sınıfa mâl edilmek lâzım geliyor, bunu kestirmek güçtür. Mefkûre idealin bedii ma'na ve telâkkisinin sâir şeylere, sâhalara teşmilini mi ifâde, yoksa, bir saâdet veya kemâl düşünce ve arzusunu mu ihtiva ediyor? Bu da karanlık bir şey. Ya hele [Şuûrsuz Mefkûre] veya "Mefkûre şuûrlu olmuştur" gibi terkîbler, cümleler işi karartıyor."*<sup>20</sup>

### Ümîdsizlik

Tan'ın 20 Teşrin-i sâni 1329 tarihli ilk sayısında M. Şemseddin [Günaltay] imzası ile yayımlanan "Ümîdsizlik" başlıklı bir deneme dikkati çeker.<sup>21</sup>

M. Şemseddin'in kaleminden mensur şiir havasındaki bu denemede, bir milletin gençleri ve geleceği için ümitsizlik duygusu ve inancının çok yıkıcı olduğu, tarihten silinip giden kavim ve milletler örnek gösterilerek dile getirilir.

M. Şemseddin'in şu satırlarında Balkan savaşlarının millî bütünlüğümüzde açtığı yaraya ve ümitsizliğe telmihte bulunulurken gelecek günlere de -tıpkı Atatürk'ün *Nutuk*'ta ifade ettiği gibi- iyimser bakışın izleri sezilmektedir:

*"Fakat bed-bahtdır o millet ki efrâdı arasında ümîdsizlik kanaati yaşamak azmine galebe çalmıştır. İmân edilmelidir ki böyle bir millet, müdhiş bir âkibete mahkûmdur. Hele ümîdsizlik münevver ve genç unsuru istilâ etmiş olursa...!*

*Bir memlekette kitleye yaşamak rûhunu neshedecek olan münevver ve azimkâr dimâğların, akîm bir ümîdsizliğe dâcâr olmaları, o millet için halâs kapılarının ebediyen kapanmış olduğuna delâlet eder. Ümîdsizliğin gençler arasında taammümü ise elim felâketler intâc edebilir. Gençlik, ümîd demektir. Gençlik, yaşamak azim ve kanaatinin en âteşin tecelligâhı olmalıdır ki istikbâl-i vatan hakkında kablere itimâd güneşleri doğabilsin!*

(...)

*Elim hüsrânlara uğrayan bir millet için ümîdsizlikten büyük bir düşman olamaz. Feci girâblar içinde çırpanan bir milleti kurtaracak dimâğlarda yaşamak kanaati, azim ve irfân nûrları tecelli etmemiş bulunursa bütün didinmeler beyhûdedir, hiçbir semere*

*hâsıl etmez. Çünkü azîm ve ümîd, irfân ve sebât seciyelerinden mahrûm olan ferdlerin muhassala-ı mevcûdiyetleri sıfırdan başka bir şey değildir."*<sup>22</sup>

### Gençliğin Vazifeleri

M. Şemseddin'in *Tan'*ın 18 Kânûn-ı evvel 1329 tarihli üçüncü sayısında yayımlanan "Gençliğin Vazifelerinden" başlıklı denemesi yine mensur şiir havasını yansıtır.<sup>23</sup>

Yazar bu denemesinde, öncelikle, gençliğin felaket çukuruna sürüklenişine dikkati çeker. Yeni nesil, yeni bir fikir terbiyesinden geçmelidir. Bu terbiye, Hz. Ali'nin ifadesi ile işaret edilen "*Çocuklarınızı kendi zamanınıza göre değil, onların yaşayacakları zamanın ihtiyâcâtına muvâfık olacak sûrette terbiye ediniz!*" anlayışı ile uygulanmalıdır.<sup>24</sup> Onun anlayışına göre, yeni nesle uygulanacak olan terbiye anlayışında millî gelenek ve göreneklere tamamen ters düşmek yoktur. Gelenek ve göreneklerde de ayıklanacak taraflar vardır.<sup>25</sup>

M. Şemseddin'in o dönem gençlerinin terbiye edilmesine yönelik ortaya koyduğu görüşler, uyarılar aslında tüm zamanlar için geçerli olan şeylerdir.<sup>26</sup>

## 2. EDEBÎ TENKİT YAZILARI

### *Hayât-ı Edebiyye*

*Tan'*da, edebiyat ve sanat namına, teorik tenkit anlayışını yansıtan sadece bir tek makale ile -o da tefrika hâlinindedir- karşılaşırız.

Reşad Lûtfî imzası ile Bursa'dan gönderilen ve "*Hayât-ı Edebiyye*" başlığını taşıyan bu yazı dizisi, *Tan'*ın 3. ve son sayısında (5. sayı) yayımlanır.

Reşad Lûtfî, *Tan'*ın yazı kadrosunca kendisinden talep edilen edebiyatımız ve yeni neşriyatla ilgili yazması konusundaki teklifi kabul eder.

Reşad Lûtfî'nin bu teklifi kabul edişinde memleketteki edebî hayatın çok da verimli olmaması rol oynar. Böyle olunca onun tenkitçiliği de; "*Senede ele alınabilecek beş eser doğurmayan bir memlekette münekkidlik etmek bir parça âyînleri ta'til edilmiş dergâhlarda şeyhlik etmek benze(yecektir).*"<sup>27</sup>

Reşad Lûtfî edebî hayatımıza dair yazı yazma amacını da şu cümlelerle ifade eder:



"İşe başlamadan evvel edebiyâtımızın son beş senelik hayatına seri bir nazar atfetmek, onun küçük bir bilançosunu yapmak istedim. Bu öyle muntazam bir târihçe olmayacak. Bu beş senelik edebiyâtı, şöylece gözden geçirmiş bir adamın umûmî tahassüsâtı... Başınızı elinize alarak düşündüğünüz vakit gözünüzün önüne ilk gelecek şey, zaman ve mesâfe arasından görülmüş bütün şeyler gibi çok yeri silinmiş fakat yer yer mübâlağalı nisbetler almış bir 'silhouette' dir."<sup>28</sup>

Reşad Lûtfî, II. Meşrutiyet inkılabının edebiyat ve sanat çevrelerinde çok büyük ümit ve hayaller yarattığını; ancak beklentilerin hayal kırıklığından başka bir şey olamadığını söyler. II. Meşrutiyet devri inkılap edebiyatının matbuat dünyasında bir fırtına ortamı yarattığını; manzumeler, tiyatrolar, romanlar, gazeteler ve mecmuaların deniz dibindeki yosunlar gibi dalgalandığını belirtir.

Reşad Lûtfî, beş yıllık inkılap edebiyatını (1908-1913) üç devreye taksim ederek eleştiri süzgecinden geçirir. Bu devreleri şöyle isimlendirir:

1. Bir Akşam Gibi Solarak, Sönerek Devam Eden Fikret-Cenab Nesli Edebiyatı
2. Fecr-i Âti'nin Mürde-zâd Edebiyatı
3. Millî Edebiyat, Türk Edebiyatı, İntikam Edebiyatı

### *Fikret-Cenab Nesli Edebiyatı*

#### A) Servet-i Fünun Şiiri

Reşad Lûtfî, "Dünküler" olarak adlandırdığı Servet-i Fünuncular hakkında eleştirilerini ortaya koyar.

Reşad Lûtfî'ye göre "hürriyet" Tevfik Fikret'e de hürriyet şarkıları ve vatan manzumeleri yazdırır. Fikret'in "Sis"i inkâr için yazdığı "Rücû" şiiri, "Sis" kadar başarılı değildir. Bir süre sonra Fikret, Cenab, Halid Ziya, Rauf ve Suad hep susarlar.

Tevfik Fikret, II. Meşrutiyet döneminde yazdığı şiirleri *Halûk'un Defteri'*nde toplayacaktır. Reşad Lûtfî, *Halûk'un Defteri'*nde yer alan şiirleri gençlerin mutlaka okumasını arzular; fakat bu kitapta yer alan şiirleri *Rübâb-ı Şikeste'*dekiler kadar başarılı bulmaz.

Reşad Lûtfî, Cenab Şahabeddin'in hürriyetten sonra şiirle hesabını tamamen kestiğini söyler. Cenab'ı musahabeci olarak çok başarılı bulur. Onun çeşitli gazete ve mecmualarda kalan musahabelerinin kitap olarak neşredilmesini arzular.

Hüseyin Suad, bir süre zarif şiirler yazdıktan sonra tiyatroya yönelir. Şiir olarak kendisinden sadece *Lâne-i Melâl* kalır.

Ferdî hassasiyetleri rakîk bir lisanla terennüm eden Hüseyin Sîret, *Leyâl-i Girzân* ile edebî ömrünü tamamlar.

Reşad Lûtfî, Fâik Âli'nin on sene gecikme ile çıkan *Fânî Tesellîler*'ini de Servet-i Fünun şiiri kapsamında görür. Celâl Sâhir'i ise, Fecr-i Âti ve Türk edebiyatının (Millî Edebiyat) müşterek bir siması olarak değerlendirir.

### B) Servet-i Fünun Nesri

Reşad Lûtfî, Halid Ziya'nın inkılabın ilk günlerinde, bir gazete-de tefrika hâlinde yayımlanan *Nesli-î Âhir*'ini *Mai ve Siyâh* kadar güçlü bulmaz. Onun günlük ve haftalık gazetelerde yayımlanan hikâyelerini (San'atkâr, Beyaz Mektub, Şişli'de Bir Ziyâret) marazî ruh hâllerini aksettirmesi cihetiyle başarılı görür.

Reşad Lûtfî, *Eylül* muharriri Mehmed Rauf'un II. Meşrutiyet devrinde yazdığı *Serâb* ve *Genç Kız Kalbi* başlıklı romanlarını ise *Eylül* kadar başarılı bulmaz. Artık Edebiyat-ı Cedide'nin nesri, Nihâl'i gibi solmuş, sararmış ve kurumuştur.

### *Fecr-i Âti Edebiyatı*

Reşad Lûtfî, Fecr-i Âti edebî topluluğundan "Bugünküler" olarak söz eder.<sup>29</sup> Dünküler (Servet-i Fünuncular) ile Bugünküler (Fecr-i Âticiler) arasında büyük fark görmemektedir. Tespitini ise şu cümlelerle ifade eder:

"Ben kendi hesabıma Dünkülerle, Bugünküler arasında pek küçük, her hâlde onları iki mektebe ayırmak emeğine değmeyecek kadar küçük bir fark görebiliyorum. Ancak bir dün bugün fark-ı tabiisi... Zamân ve şerâitteki tahavvül bu kadar da mı bir fark vücûda getirmemeliydi!"<sup>30</sup>

Reşad Lûtfî'ye göre, Dünkülerin edebiyatı, Fransız edebiyatının mutlak tesiri altında temsilden ziyade taklit yoluyla oluşmuştur. Bütün feyzini ondan almıştır. Dünkülerle birlikte Fransız edebiyatı, lisan, şive, cümle yapısına varıncaya kadar, bütün özellikleriyle, düşünce ve hayal tarzı ile değil mevcut fikirleri ve hayalleri ile taşınmıştır. Böylece yeni bir ruh ve zihniyet doğmuştur.

Reşad Lûtfî'nin Servet-i Fünuncuların sanat anlayışına yönelik eleştirel yaklaşımı, tespitleri aslında Fecr-i Âticiler için de geçerlidir:

"Edebiyat-ı Cedide görmediğimiz, düşünemediğimiz şeylerin, mehcûliyetin câzibesini yaşattı. Edebiyatta ve sonra gençliğimizdeki o kararsızlık, mev-

zûsuz, âmâl ta'yîn edemeyen, kökleşemeyen fikirler, kanaatler, sebebsiz tahasürler, o olmayan şeyler dâu's-sılası ihtimâl hep bundan neş'et ediyor. Evet muhîtimizde fikrî, hissî bir tasallûf doğdu.

Bunlar benliğimize kök salmuş canlı şeyler olmadığı içindir ki edebiyâtımız büyüyemiyor, zamân ile yıprayıp dökülünceye kadar olduğu hâlde kalıyor, tıbkı kâğıttan çiçekler gibi. Onun içindir ki memleketimizde san'atkârların ömrü güller gibi kısa oluyor. Gençliğin ilk âteşiyle beraber san'at da sönüp gidiyor.

Bugünküler dünkülerin açtığı bu yanlış yolu ta'kîb ederlerken tabii bir inkılâbdan bahse imkân kalmıyor."<sup>31</sup>

Reşad Lûtfî, Fecr-i Âti edebî topluluğunun başlangıçta güçlü bir yaşama azmi ile ortaya atıldıklarını, aralarında zeki ve faal çehrelerin bulunduğunu söyleyerek kısa bir süre sonra ise hepsinin söndüğünü ileri sürer.

Reşad Lûtfî'nin kalemiyle Fecr-i Âti'nin kaderi şöyle anlatılır:

"İlk evvelâ büyük bir aşk ve âteş ile ortaya atılıyorlardı. Sonra daha ilk pervâda kanatları yoruluyor. Tedâvisiz ve yorgunlukla şikeste-per düşüyorlar. Ve bundan hiçbirini iflâh olamıyor.

İşte bir Emîn Bülend ki iştirildiğine göre dört senede bir şiirini ikmâl edemiyor, işte bir ... Fakat bir bir saymağa ne lüzûm var, hangisi öyle değil ki...

Böyle senelerce bir şiiri bitirmek kuvvetini bulamayanlar senelerce zihinlerinde yaşatıp gezdirdikleri mevzûlara başlamağı ve dâima gelmeyecek bir âtiye ta'lik edenlerin hesabı mı var?"<sup>32</sup>

Reşad Lûtfî, Fecr-i Âti'nin parlak ve başarılı bir sanat anlayışı ortaya koyamamasını "muhit"le irtibatlandıran eleştirilere de karşı çıkar. Ona göre "muhit" in sanat ve estetik dünyasında etkisi olmakla birlikte bir sanat dâhisinin yetişmesini tamamen engelleyecek bir unsur olamaz.

Reşad Lûtfî'nin "muhit"ten kastı ise sanata mevzu veren maddî tabiat, memleketin sosyal ve psikolojik (ruhî) hayatı ve halkın sanattan hoşlanıp hoşlanmama keyfiyetidir.<sup>33</sup>

Yazar, "muhit" in bu üç esaslı unsurlarından maddî tabiatla ilgili herhangi bir yorum yapmaya gerek duymaz. Memleketin sosyal ve ruhî hayatı ile bağlantılı olarak da devrinin durumunu ittıratsızlık ve buhran devri olarak nitelendirir. Buhran devirlerinin ise büyük sanat anlayışlarının oluşumu için elverişli olduğuna dikkati çeken yazar, bizde bu anlamda, bir başarı sağlanamadığını söyler. Halkın sanata karşı olan tavrına ihtiyatla yaklaşan yazar, halkın doğrudan sanata değil de zevkine uymayan sanat eserlerine karşı

olduğunu belirtir. Bunu, sanatkârın ruhuyla ruhumuz arasında bir müşâreket (ortalık) olarak adlandırılan zevk-i bedii (estetik haz) ile ilişkilendirir.

Reşad Lûtfî'nin "Hayât-ı Edebiyye" başlıklı makalesi, *Tan*'ın 5. sayısında "Türk Edebiyatı-Millî Edebiyat-İntikam Edebiyatı"na hiç yer verilmeksizin noktalanır. Yazar, bu son konuyu bir başka makalesinde değerlendireceğini sadece söylemekle yetinir.

### 3. FOLKLOR YAZILARI

#### *Türklerde Kıyâfet*

*Tan* mecmuasında, folklor kapsamında değerlendirebileceğimiz sadece bir makale ile karşılaşırız. Gündüzalp imzalı bu makale, "Türklerde Kıyâfet: 1" başlığı ile yayımlanır.<sup>34</sup>

Gündüzalp, matbuat dünyamızda, Türklerin tarihi, edebiyatı, lisanı, ziraat ve iktisadı hemen hemen her şeyinden söz edilmesine rağmen, kıyâfet ve elbiseleri konusunda, ihmalkâr davranıldığını söyler. Bu ihmalin sebeplerinden en önemlisi, Türklerin Avrupa kılık ve kıyâfetine sokulması; Avrupalılara benzeme ve onlar gibi olmaktır.

Gündüzalp'e göre bizde, kılık ve kıyâfet konusuna mazide ve hâlde, nadir de olsa eğilenler olmuştur. Yazar, Mahmud Şevket Paşa ve Ahmed Rasim'in adını özellikle anar.<sup>35</sup>

Gündüzalp için, eski kıyâfet ve elbiselerin sadece müzelerde teşhir edilmesi, çeşitli kitap ve albümlerde yer alması, kıymetlerini takdir etmeye yeterli olamaz. Eski kıyâfet ve elbiselerin her zaman bir ruhu, sembolü veya bir şeyler ifade eden anlamları vardır. Eskiden Yeniçerilerin giydikleri kıyâfetlerle bugünkülerin arasında bir karşılaştırma yapılırsa siyasî, tarihî ve iktisadî anlamda önemli ipuçları yakalanacaktır.

Gündüzalp, kıyâfet ile siyasî inkılaplar arasında doğrudan bir ilişkinin bulunduğu dikkati çeker. Kıyâfetteki gelişmeler veya gerilemeler ile siyasî, iktisadî gelişme ve gerilemeler arasında doğrudan bir bağ kurmaktadır. Burada, Sultan Osman zamanının kıyâfetleri ile Sultan Süleyman zamanının kıyâfetlerinin başkılığı bu ilişkinin somut kanıtları olarak ileri sürülür. Zaman sürecinde kıyâfetlerdeki değişimi şöyle yorumlar:

"Kıyâfetler de, bütün mâhiyetiyle siyasî tekâmülü güderek birtakım tahavvüller geçirmiştir. Binâenaleyh, Sultân Osmân zamânından itibâren beri doğru geldikçe, kıyâfetlerde basitlikten tenevvü'e, çeşitliliğe, tahavvüller, istihâleler

seçilecektir; asker, ulemâ sınıfı tabiatıyla birbirinden ayrılmaktan başka, mertebeleri, işgâl ettikleri mevki'ler, dereceleri de yine kıyâfetleriyle belli olacak yahûd ayırd edilecektir. Çünkü siyâsî tekâmül birçok sınıf ve mertebelerin tees-süsünü istilzâm ediyor (...)"<sup>36</sup>

Gündüzalp, söz konusu makalesinin ilerleyen satırlarında, eski askerî ve sivil kıyafetleri ile Anadolu ve Rumeli'deki yeni kıyafetleri karşılaştırır. Bu karşılaştırmalar neticesinde, kıyafetlerden içtimaî ve ruhî hakikatlerin çıkarılabileceğini iddia eder. Bir Zeybek veya bir Yörük köylüsü ile bir Frenk kıyafeti giyen bir gencin kıyafetinde zihniyet, ahlak ve yaşayış açısından farklılıklar görünecektir.<sup>37</sup>

#### 4. AİLE SAĞLIĞI ÜZERİNE YAZILAR

*Tan* mecmuasında, "Musâhebe-i Fenniyye" başlığı altında, sağlıklı bir neslin yetiştirilmesine yönelik düşüncelere de yer verilir. Rûsûmât Kimyageri Şahâb Sıdkı'nın kaleminden çıkan ve aile sağlığı bağlamında değerlendirebileceğimiz iki makalede ileri sürülen görüş ve düşünceleri kısaca özetleyebiliriz.

Şahâb Sıdkı, "Musâhebe-i Fenniyye" başlıklı ilk makalesinde, öncelikle Türklerin tarihte güçlü bir ordu kurduklarını, küçük bir aşiretten büyük bir devlet teşkilatı yarattıklarını hatırlatır.<sup>38</sup>

Şahâb Sıdkı, tarihte güçlü olan bir neslin, içinde bulunduğu dönemdeki durumunu, hiç de iyi görmez. Avrupalıların içimize karışması, sefahat, iştret ve fuhuş, frengi ve sıtma orduya bulaşarak Anadolu'ya kadar yayılmıştır. Bunların yanı sıra, tabip yetersizliği, sağlık şartlarının düzeltilmemesi, cehalet, memurların görevini yapmaması ve hükûmetin kayıtsızlığı gibi sebeplerle neslimiz bozuldukça bozulmuştur.

Şahâb Sıdkı'ya göre, sağlam, dinç bir nesil yetiştirilmelidir. Çağın gidişatı bunu zorunlu kılmaktadır. Bizde, anne olacak genç kızlara yeterli bilgi verilmemiş, okullarda beden terbiyesi uygulanmamıştır. Beden ve ruh sağlığı sağlam olan ebeveynlerden sağlıklı çocuklar meydana gelecektir. Sağlam olarak dünyaya getirilen çocuklar, sağlam ve sıhhatli bir şekilde yetiştirilmelidir.

Şahâb Sıdkı, sağlam çocuk yetiştirmeye yönelik düşüncelerini, *Tan*'ın 5. sayısında, ayrıntılı olarak okuyuculara aktarır.

Şahâb Sıdkı'ya göre, hamilelikten önce, hamilelik esnasında ve sonrasında, sağlam çocuk yetiştirmek üzere, çeşitli tedbirler alın-

malıdır. Bu tedbirlerin en önemli olanlarından birisi, hamilelik esnasında kadınların sık sık doktor kontrolünden geçirilmesidir. Ülkemizde tıp dışı birtakım uygulamalar, ritüeller sağlıklı çocuk yetiştirmeyi sekteye uğratmaktadır.

Şahâb Sıdkı, insanlarda en tehlikeli hastalığın cehalet olduğunu özellikle vurgular. Cehalet yüzünden birçok aile perişan olmaktadır. Karşılaştığı olumsuz vakaları da anlatarak cehaletin çirkin yüzünü göstermeye çalışır.<sup>39</sup>

## 5. EĞİTİM ÜZERİNE YAZILAR

### A) Fikir ve Karakter Eğitimi

*Tan* mecmuasında, Türk ırkının zihinsel yapısı, karakteri ve eğitim karşısındaki pozisyonu İzmir'in tanınmış şair ve yazarlarından Hüseyin Avni [Ozan]<sup>40</sup> tarafından değerlendirilmektedir.

Hüseyin Avni, *Tan* mecmuasında tefrika hâlinde yayımlanan "Terbiye Musâhabeleri" başlıklı makalesinde şu meseleleri ele alır:

1. Türk zekâsı sükût etmiş midir?
2. Türk seciyesi nasıldır?
3. Kâbil-i terbiye midir?
4. Bir medeniyet teşkiline müsait midir?<sup>41</sup>

Hüseyin Avni'ye göre zekâ, anlamak meselesidir. Düşünme aracılığı ile eşyayı, hadiseleri fark etmek, onlara nüfûz etmek iktidarıdır. Başka bir ifade ile de zekâ, insanlığın dimağında mevcut esaslı kanaatlerin toplamıdır. Bu kanaatler, süreç içerisinde ırsen bir sonraki döneme, devreye, zamana vs. intikal eder. Tarihte çok yaşayan ve çeşitli hadiselerle karşılaşan milletler, genel olarak, gelişmiş düzeydedir. Osmanlı tarihi içerisinde gelişme düzeyleri bir olmayan devirler bulunmaktadır.

Hüseyin Avni, fertlerin ya da milletlerin zekâ terbiyesinde veraset ve çevre faktörlerinin etkili oluşu üzerinde de durur.

Hüseyin Avni, söz konusu makalesinin ikinci kısmında, hayvanlar, insanlar ve bitkiler arasında birtakım karşılaştırmalar yaparak fert ve milletlerin seciyesini terbiye açısından değerlendirir. Bu makalede fen bilimlerinin verilerini de sıklıkla kullanır.

Hüseyin Avni'nin Türk ve Çin milletinin seciye ve terbiyesi konusunda verdiği bilgiler de pozitivist bakış açısını yansıtır.

### B) Beden Eğitimi

Mehmed Rıfat'ın *Tan* mecmuasının 18 Kânûn-ı evvel 1329 tarihli üçüncü sayısında yer alan "Evvelâ Terbiye-i Bedeniyye" başlıklı makalesi, Türklerin beden terbiyesine son derecede önem vermesi için kaleme alınmıştır.<sup>42</sup>

Mehmed Rıfat, yaşadığı devir Türk neslinin beden gücü ile Osmanlı dönemi ordu ve saray mensuplarının beden gücünü karşılaştırır. Beden terbiyesine yeterli derecede önem verilmemesinin Türk tarihinde ve neslinde yarattığı olumsuzluklar üzerinde durur.

Mehmed Rıfat, beden terbiyesini fikir ve ahlak terbiyesine göre, birinci derecede önemli sayar. Tarih sahnesinde rol oynayan Romalılarla Yunanlıların beden terbiyesine aşırı önem verdiklerini hatırlar.

Mehmed Rıfat'a göre, 19. asırda İsveçliler, jimnastik ve diğer spor dalları ve metotlarıyla medeniyet dünyasında varlıklarını sağlıklı bir biçimde koruyabilmişlerdir. Prusyalılar da beden terbiyesi sayesinde Fransa'ya karşı koyabilecek güçlü bir ordu kurmuşlardır. Bütün Avrupa memleketleri beden terbiyesine verdikleri önemle güçlü olabilmişlerdir. Bizlerin de her şeyden önce, beden terbiyesine acilen önem vermemiz, varlık sebebimiz olacaktır.

### 6. TAN'DA YAYIMLANAN ŞİİRLER

*Tan* mecmuasının bütün sayılarında şiire de yer verilmiştir. *Tan*'ın birinci, ikinci, dördüncü ve beşinci sayılarında ikişer; üçüncü sayısında üç şiir olmak üzere, toplamda on bir şiir yer alır.

*Tan*'da yayımlanan şiirleri muhteva açısından değerlendiresek ilk önce söylememiz ve hakkını teslim etmemiz gereken gerçek, bu şiirlerin dil, vatan, maddî ve manevî değerleri ifade etmiş olmasıdır. Şiirlerin sadece başlıkları da bu gerçeği kanıtlar niteliktedir.

*Tan*'ın ilk şiiri, Necmeddin Sâhir imzasını taşır ve Edirne'nin kurtuluşunu tebci eden bir şiirdir. Bu şiir, 10 Temmuz 1329 tarihinde İstanbul'dan gönderilmiştir. Şiirin ikinci bölümü, zaferle birlikte, Edirne'ye de bir medhiyedir:

*Bugün mazhar ve fâik Edirne kal'esine  
Şerefli sancağı Türk'ün dikildi işte yine  
Samîm-i rûha nüfûz eyleyen sadâ-yı ezân  
Baîd ufuklara akseyleyip olunca vezân  
Bütün dudakları bûs etti ince bir tehîl,*

Okundu sonra cevâmi'de bir duâ-yı celil...  
 O gamlı günleri yâd eyleyen hatîb-i zamân  
 Simâh-ı millete îsâl eder menâkib-ı şân  
 Bugün niyâz edelim hep Cenâb-ı Rahmân'a,  
 Düşürmesin bizi artık hazîz-i hüsrâna;  
 Edirne: Millete gülşenserâ-yı izzettir,  
 Hilâl u necme müebbed penâh-ı şefkattir...<sup>43</sup>

Tan'ın ilk sayısında yayımlanan ikinci şiir, Ahmed Âti'nin "Ey Türk" başlığını taşır. Bu şiirde, eski Türklüğün timsali yaşlı bir dedenin, yeni Türk neslinin vaziyetini tasvir ettiğini görüyoruz. Şiir Tevfik Fikret'in söyleyişini de çağrıştıran bir edaya sahiptir:

Ey Türk! Ey Yavuzların âvâre oğlu, ey  
 Şarkın emîr ve sâhibi, ey nesl-i nâm u şân  
 Bak âsmâna: Girye, bulut, yıldırım, figân...  
 Ey Türk uyan uyan, uyan ey mürde kalk uyan!  
 Karşında bak: Elem-zede bir pîr elinde ney  
 Mevt-i hazîn-i rûhuna mâtemle ağlıyor!  
 Ufukta kargalar -ki nühûsetle inliyor-  
 'Mirâs-ı târ u mâr-ı hayâtın benim!' diyor.  
 Ecdâdının menâkib-ı haşmet-nümûnunu  
 Bilmem niçin unuttun ey âvâre nesl-i şân  
 Lâkin hayır hayır sana âid değil bu şân  
 Ceddinle muhterem babanıdır .. o bî-nişân  
 Bir girye-i samût ile seyreyler oğlunu  
 Bak âti-yi nezîhini setretti, gömdü seyl,  
 Eslâfının mezârını kirletti bir sefil  
 Nâmûs u izzetin mütezelzil ve sen zelil...  
 Ey Türk! Uyan, semâlara yüksel ve pür-gurûr  
 Garbın cebîn-i pestine bir şânlı sille vur!...<sup>44</sup>

Tan'ın 2. sayısında yer alan M. Rauf imzalı "Birleş Artık ..." başlıklı şiir, altışar mısradan müteşekkil üç bölüm hâlinindedir. Bu şiir, millî felaketler karşısında Türklerin, bir aile ocağındaki birliktelik ruhuyla birleşmesini telkin etmektedir. Şiir, uyarıcı, yönlendirici tarzıyla Mehmed Emin'in şiirlerini hatırlatır. Şiirin son bölümünde iyimser duygularla nasihatler sıralanmaktadır:

Dön, dön artık ataların ıssız, tenhâ yoluna!  
 Ocağının sığağıdır sana dermân verecek...  
 İstedığın aydınlığı sana îmân verecek...  
 Özlediğin aşkı sana zevcen, anan verecek...



*Birleş artık, çalış, yorul, güven yalnız kavline:  
Kaybettiğin saâdeti sana zaman verecek...<sup>45</sup>*

*Tan'*ın yine 2. sayısında yer alan Doktor Mehmed Fahri imzalı "Rüyâ mıdır?" başlıklı uzunca şiiri de vatan kavramı etrafındaki hissiyatı ifade eder. Epik bir tarzda kaleme alınan söz konusu şiirde, Türkiye'nin işgal esnasında yaşadıkları trajik sahneler olumsuz bir rüya gibi algılanır. Anadolu'da düşman birliklerinin sergiledikleri davranışlar, çekilen acılar, çok canlı ve heyecanlı hislerle ifade edilir. Şair, zaman zaman uyarıcı his ve düşüncelerini de aktarmaya çalışmaktadır:

*Rüyâ mıdır? Ehl-i salîbin daha geçen  
Baştan başa memâlik-i İslâm'ı çiğneyen  
Yer yer yakan, yıkan, öldüren, kan içen  
Masûmları kesen... Canavarlar gibi yiyen  
Cellâdları... Vukû bulan enva-ı vahşeti!  
Rüyâ mıdır harb-i ahîrin bu dehşeti!  
(...)<sup>46</sup>*

*Tan'*ın 18 Kânûn-ı evvel 1329 tarihli 3. sayısında üç şiire yer ayrılır. İlk şiir, Muallim Sa'dî<sup>47</sup> imzalı "Sevgili *Tan'*a Bir Türk Armağanı" başlığını taşır. Bu şiir sekiz dörtlükten ibarettir.

Şiirin zihniyet dünyasına baktığımızda -*Tan* mecmuasında da genel olarak görülen- Türkçe duyarlılığın akisleri vardır. Muallim Sa'dî, daha ilk dörtlükte yurt sevgisini ve Anadolu'yu yücelten hislerini ifade eder:

*Andım yine öz yurdumu, daldı yürek sevince  
Anadolu, Anadolu, anaların kucağı  
Anadolu, baba yurdu, ataların ocağı  
Günler doğar, nurlar yağar gönül onu sevince.<sup>48</sup>*

Muallim Sa'dî, söz konusu şiirin diğer dörtlüklerinde doğrudan doğruya gençlere hitap eder. Birlik ve beraberlik duygusuna, yurt savunmasına, dil bilincine vurgu yapar:

*Dil duygusu, il duygusu, din sevgisi, arada  
Olmayınca iki kardaş birbirine yan bakar  
Soy dağılır, kan bozulur, sevgi söner, can yakar  
Uçan kuşlar, bunu söyler denizler de kara da  
Gençler bakın bizim gibi uyumayın uyarın  
Osmâncığın al bayrağı sizden ister öcünü*

*Kan yerine damarlara koyun onun gücünü  
Bırakmayın, bırakmayın al kanlara boyanının.*<sup>49</sup>

Tan'ın 3. sayısında yer alan ikinci şiir, İstanbul Ayasofya'dan 26 Teşrîn-i sâñf 1329 tarihiyle kayıtlı olarak gönderilmiş Fâtıma İhsan'a âit "Dedem" başlıklı şiirdir.

Fâtıma İhsan'ın bu şiirinde de Türkçü duyarlılığın izleri vardır. Şiirde tasvir edilen dede, ihtişamlı geçmişin sembolüdür. Osmanlı Devleti'nin uğradığı son felaketlere de şahit olmuş bir kişidir. Dedenin yaşadığı duygular, taşıdığı manevî değerler, ibret dersi gibi yansılır:

*Bütün mehâbet-i mâzîyi şânla, kanla tutan  
Bu işte nesl-i şec'în vedia-i şânı  
Nazarlarındak şu'le, bükâ-yı hüsrânu.  
Çekil! Dokunma o pis ellerinle pîre... Utan  
Sen ey cebâneti temsil eden sefil evlâd!  
Eder mi pîr-i asr-dîde senden imtidâd.  
Atıp silâhını elden ve bî-hayâ kaçtın  
Utanmadın mı bu şâm, gurûru sattın?*<sup>50</sup>

Necmeddin Sâhir tarafından yazılan ve İstanbul'dan gönderilen 11 Ağustos 1329 tarihli "Yakarış" şiirinde Balkan Harbi'nin uyandırdığı hisler ifade edilir. Balkan topraklarının düşmanlarca işgal edilmesi, şairde hüznü ve hiddetli duygular uyandırır:

*Yüce gökte gezinen kanlı bir sis, kan, duman;  
İşittim ki uzaklarda türbesinde uyuyan  
Kaanımın livâsını harâb etmiş alçaklar,  
Çiğnemişler hep yurdumu kanla dolmuş topraklar...*

*Kardaşımı Rumeli'de boğazlamış canavar;  
Kâtil, düşmen nâmûsumu lekelemiş... Bu, ne âr?  
Koç oğullar hepsi gitmiş yurdum için Balkan'a,  
Lâkin ben bir ihtiyârım dize geldim bak sana:  
(...)*

*Şu gözüümü yalazlayan pîril pîril altın tâc  
Bayrağımın ol kanıyla hep boyansın, kan olsun,  
Ve, salîbin çirkin adı bu küreden yok olsun...*<sup>51</sup>

Tan'ın 1 Kânûn-ı sâñf 1329 tarihli dördüncü sayısında iki şiire yer verildiğini görürüz. Bunlardan ilki, Beyrut'tan gönderilmiş Mehmed Ali imzalı "Vatan İçin" başlıklı şiirdir. Bu, "Muhterem Türk

kardaşlarıma ve ırkıma" şeklinde bir ithaf şiiridir. Şiirde kesif olarak vatan sevgisi dile getirilir:

*Vatanımdır yüreğimin en sevimli güzeli  
Bunun ancak çehresidir benim tatlı meleğim  
Evet o hep yaşamalı o olmazsa ölmeli  
Bu uğurda şehîd olmak en büyük emelim*

*Yürü kardaş bir gidelim  
Çünkü böyle kalırsak  
Sevdiğimiz bu topraklar  
Düşmânların olacak<sup>52</sup>*

"Vatan İçin" başlıklı şiirde, vatan uğrunda çalışarak onu yüceltme arzusu duyurulmakla birlikte düşmanlarımızın bizden üstün duruma gelmeleri de hatırlatılır. Şiir, uyarıcı ve yönlendirici olan şu mısralarla sona erer:

*Ey Türk Oğlu!  
Biz hayatta bulunurken bu hakaret olmaz  
Çünkü bizler ecdâdının kemiklerin çiğneten  
Bir hakîr millet değiliz bu topraklar gidemez  
Deyip de reddedersen bu gafletten kalk, uyan!  
Uyan kalk da bir gidelim  
Çünkü böyle kalırsak  
Sevdiğimiz bu topraklar  
Düşmanların olacak<sup>53</sup>*

Tan'ın dördüncü sayısında yer alan "Güneş ve Hilâl" başlıklı şiir, sembolik unsurlar açısından diğer şiirlere nazaran daha zengindir. Ahmed Âti'nin imzasını taşıyan bu şiir, "Halûk'a" ithâf edilir. Şiirde güneş ve ay kişileştirilirken arka planda da vatanın içine düştüğü karanlık atmosfere telmih yapılır:

*Battın ufukta hüzüün ve sükûnetle ey güneş!  
Dargın yüzünde var ebedî bir gurûr ve kin...  
Yıllarca âsumânlara zînet, nücûma eş,  
Mahbûb olan güzîde hilâlin emel-karîn*

*Tâbân yüzünde doğdu ziyâ-yı gam ve fütûr  
Neşretti bî-nihâye bulutlar, o bî-emân  
Bârân u berk ilâhesi göklerde pür-gurûr  
Yâr oldu leyl u zulmete dîdâr-ı âsmân*

*Mağlûb olan hilâl ise âciz, garîb u zâr  
Leylin cenâh-ı zulmeti altında inliyor,  
Ma'bûdeler enînini haşyetle dinliyor...*

*Ey devr-i muhteşem güneş, ey hâkim-i nehâr!  
Kurtar hilâli! Şân ve gurûrun füzûn olur  
Zîrâ semâların o da bir şanlı nûrudur.<sup>54</sup>*

Tan'ın son şiirleri, Mehmed Fahri'nin "Armağan"ı ile Fâtıma İhsan'ın "Mâtem Var" başlığını taşıyan şiirlerdir.

Mehmed Fahri'nin "Armağan" şiirinde vatan için bahar mevsiminin gelmesi, iyimser ve coşkulu duygularla ifade edilir:

*Bülbüllerin hamûş...ve bütün soldu güllerin  
Bekler bahârını vatanım! Bağbanların  
Dalmış sükûn-ı hasrete mahzûn gönüllerin  
İnletmiyor şu dağları hâlâ çobanların  
Âh gelse bir bahar... Yine renk renk şükûfeler  
Pür-şevk açılırsalar... Ve derin tatlı bûseler  
Alsak hışirtularla akan cûybârdan  
İçsek avuç avuç... Şu zülâl-i bahârdan<sup>55</sup>*

Fâtıma İhsan'ın "Mâtem Var" başlıklı şiiri, işgal edilen vatan toprakları, yaşanan trajik olay ve sahneler için Türkçü ve vatanperver ruhla yoğrulmuş hisleri ifade eder. Söz konusu şiirin iki bölümü şöyledir:

*Harâb oldu evlerimiz... Yurdumuz mu ezilsin?  
Neredesiniz ey arslanlar, ölüler mi dirilsin?  
Yeşil yurdum elden gitti... Cehennem kapladı  
Hâin, alçak düşman eli, câmileri kapladı  
Anaların bağı yandı... Kanlar aktı kin için  
Susturunuz şu sesleri Allah için, din için  
Tarlalarda çift süren yok... Kalblerimiz kararmış  
Karşımıza güneş doğmuş, düşman yurdu ağarmış  
Ağla yurdum er kalmamış... Derelerde kan çağlar  
Çoban çalma kavalını! Viranlıkta mâtem var...<sup>56</sup>*

## SONUÇ

Tan, II. Meşrutiyet devri İzmir basınında Türkçü-memleketçi duyuş tarzını yansıtan bir mecmuadır. Mustafa Sabri'nin sorumlulu-

ğunda İzmir'de Âhenk Matbaası'nda basılan bu mecmua, 20 Teşrîn-i sâni 1329 / 3 Aralık 1913 - 15 Kânûn-ı sâni 1329 / 28 Ocak 1914 tarihleri arasında yayımlanır.

*Tan* mecmuasındaki şair ve yazarların çeşitli konularda görüşlerini, hislerini kamuoyu ile paylaştıklarını görüyoruz.

Mehmed Necib'in "İdeal" üzerine olan tefrika hâlindeki makaleleri, II. Meşrutiyet sonrası fikir ve sanat dünyasında da genişçe tartışılan "mefkûre" kavramını değerlendirmesi açısından önemlidir.

*Tan* mecmuasındaki bütün makalelerde birlik ve beraberlik, kardeşlik, vatanın yüceltilmesi, Türklüğün geleceği gibi değerlere vurgu yapılır. Gençlerden sıklıkla söz edilir. Osmanlı'dan ziyade Türk ırkına ait değerler ön planda tutulur.

*Tan*'da aile ve karakter eğitimine önem verilirken siyasî bağımsızlığın iktisadî bağımsızlıkla elde edilebileceği noktasından hareketle, iktisadî hayata yönelik makaleler de yayımlanır.

Balkan Savaşları sonrasında kaybedilen maddî ve manevî değerler de dikkate alınarak "millî"lik kavramına bilhassa vurgu yapılır.

*Tan*'da yer alan şiirlerle de makalelerde vurgulanan değerler (vatan sevgisi, Anadolu ve Türklüğün yüceliği, ataların saygınlığı ve hatırası) coşkun hislerle ifade edilir.

Reşad Lûtfî'nin *Tan*'da yayımlanan "Hayât-ı Edebiyye" başlıklı tefrika hâlindeki makalesi, edebiyatımızın Servet-i Fünun neslinden Millî Edebiyata kadar olan kesitini eleştirel olarak değerlendirmesi açısından önemlidir.

*Tan* mecmuasını yayımlayan yazar kadrosu, Türklük ideali ile hareket etmişlerdir. Bazı yazarların ileride yazacakları konular hakkında önceden bilgi verdiklerini görüyoruz. Fakat onların idealleri gerçekleşmiyor. *Tan*, çok kısa bir dönem içerisinde ancak 5 sayı yayımlanabilmiştir. Yayın hayatının bu kadar kısa oluşu, II. Meşrutiyet devri basın hayatında sıkça karşılaştığımız kısa ömürlü mecmua ve gazetelerin alın yazısını hatırlatıyor.

## TANIN DİZİNİ

Numara: 1, 20 Teşrîn-i sâni 1329

- ✓ (İmzasız), "Maksad ve Meslek", s. 1.
- ✓ Necmeddin Sâhir, "Edirne" (şiir), s. 2.
- ✓ Ahmed Âti, "Ey Türk!", (şiir), s. 3.

- ✓ Mehmed Necîb, "Bizde İdeal: Kendisi", s. 3-8.
- ✓ M. Şemseddin, "Ümitsizlik", s. 9-12.
- ✓ Mehmed Necati, "Ziraatta Tekâmül Devreleri", s. 12-16.

*Numara: 2, 4 Kânûn-ı evvel 1329*

- ✓ M. Rauf, "Birleş Artık..." (şiir), s. 17.
- ✓ Doktor Mehmed Fahri, "Rüyâ mıdır?", (şiir), s. 18-19.
- ✓ Mehmed Necîb, "Bizde İdeal: Kendisi-Tenevvü'ü ve Sebepleri", s. 19-25.
- ✓ Râif Hüsnü, "Millî İktisâd Müesseseleri", s. 25-33.
- ✓ Şahâb Sıdkı, "Musâhebe-i Fenniyye", s. 33-35.
- ✓ Fâtıma Mükerrerem, "Mektub", s. 35-36.
- ✓ (İmzasız), "Duyuru", s. 36.
- ✓ (İmzasız), "İlânlar"...

*Numara: 3, 18 Kânûn-ı evvel 1329*

- ✓ Muallim Sa'dî, "Sevgili Tan'a Bir Türk Armağanı", (şiir), s. 37.
- ✓ Fâtıma İhsan, "Dedem", (şiir), s. 38-39.
- ✓ Necmeddin Sâhir, "Yakarış", (şiir), s. 39-40.
- ✓ Reşad Lûtfî, "Hayât-ı Edebiyye", s. 40-44.
- ✓ M. Şemseddin, "Gençliğin Vazîfelerinden", s. 44-46.
- ✓ Mehmed Necîb, "Bizde İdeal: Muhît", s. 46-49.
- ✓ Hüseyin Avni, "Terbiye Musâhabeleri", s. 50-53.
- ✓ Mehmed Rıf'at, "Spor Musâhabeleri: Evvelâ Terbiye-i Bedeniyye", s. 53-56.
- ✓ (İmzasız), "Duyuru-İzmir'in Kurtuluşu Hakkında", s. 56.

*Numara: 4, 1 Kânûn-ı sâni 1329*

- ✓ Mehmed Ali, "Vatan İçin", (şiir), s. 57.
- ✓ Ahmed Âti, "Güneş ve Hilâl", (şiir), s. 58-59.
- ✓ Mehmed Necîb, "Bizde İdeal: İdealin Seciye ile Münâsebeti", s. 59-65.
- ✓ Râif Hüsnü, "Millî İktisâd Müesseselerinden: Ziraat Bankaları", s. 65-68.
- ✓ Mehmed Necati, "Ziraatta Tekâmül Devreleri", s. 69-72.
- ✓ Hüseyin Avni, "Terbiye Musâhabeleri", s. 73-75.
- ✓ (İmzasız), "Duyuru", s. 76.

*Numara: 5, 15 Kânun-ı sâni 1329*

- ✓ Doktor Mehmed Fahri, "Armağan" (şiir), s. 77-78.
- ✓ Fâtıma İhsan, "Mâtem Var" (şiir), s. 78.

- ✓ Mehmed Necîb, "Bizde İdeal: Muhtelif Tarzda Telâkkileri", s. 79-85.
- ✓ Reşad Lûtfî, "Hayât-ı Edebiyye", s. 86-90.
- ✓ Gündüzalp, "Türklerde Kıyâfet", s. 90-94.
- ✓ Şahâb Sıdkı, "Musâhabe-i Fenniyye", s. 94-96.

## DİPNOTLAR

- 1 Nâzım H. Polat, "II. Meşrutiyet Devri Kültür ve Edebiyat Hayatında Türkçü ve Türkçeci Yayın Organları", *Yeni Türkiye*, (Osmanlı Özel Sayısı), S. 33, Mayıs-Haziran 2000, s. 259.
- 2 Agm., s. 259.
- 3 *Tan*'la birlikte II. Meşrutiyet devrinde yayımlanan Türkçü duyarlılıktaki diğer mecmua ve gazetelerden *Genç Kalemler*, *Türk Yurdu*, *Halka Doğru*, *Türkî Sözü*, *İfham*, *Büyük Duygu*, *Türk Duygusu*, *Altınordu*, *Bilgi Mecmuası*, *Millî Tettebular Mecmuası*, *Çalışalmı*, *Yeni Hayat*, *Gençler Derneği*, *Gençlik Duygusu*, *Büyük Mecmua*, *Yeni Mecmua*, *Ocak*, *Ana Türk Yurdu*, *Türk Dünyası Gazetesi*, *Bilgi Yurdu Işığı*, *Yıldız*, *Avam*, *Kurtuluş Yolları*, *Yeni Turan*, *Çocuk Dünyası*, *Talebe Defteri*, *Çocuk Duygusu*, *Türk Yavrusu* hakkında ayrıntılı bilgi edinmek üzere, Nâzım H. Polat'ın "II. Meşrutiyet Devri Kültür ve Edebiyat Hayatında Türkçü ve Türkçeci Yayın Organları", (*Yeni Türkiye*, S. 33, Mayıs-Haziran 2000, s. 259-281.) başlıklı makalesi öncelikle dikkate alınmalıdır.
- 4 *Tan*, "Arka Kapak Sayfası", 4 Kânûn-ı evvel 1329.
- 5 "Maksad ve Meslek", *Tan*, S. 1, 20 Teşrin-i sâni 1329, s. 1.
- 6 Agm., s. 1.
- 7 [*Tan*'ın Muhakemeli Suâller İ'lamı], *Tan*, S. 2, 4 Kânûn-ı evvel 1329, s. 36.
- 8 Mehmed Necîb [Türkçü] Bey, (1872-22 Şubat 1950) İzmir ve Ege çevresinde tanınmış Türk dilbilimcisi ve fikir adamlarındandır. İstibdat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerine tanıklık eden Necîb Türkçü, kendi kendini yetiştiren aydınlarımızdan biridir. O, II. Meşrutiyet'ten sonra 1912 Eylülünden itibaren bir süre İzmir Türk Ocağı başkanlığı yapar. Çeşitli gazete ve dergilerde kültürel muhtevalı yazılar yazar. Bütün yazıları tefrika hâlinde kalır. Dil üzerine olan yazıları, Türk dili tarihi açısından son derece önemlidir. (Daha ayrıntılı bilgi için bk. Ö. Faruk Huyugüzel, *Necîb Türkçü*, Ankara, 1988, 240 s.; *İzmir Fikir ve Sanat Adamları 1850-1950*, Ankara, 2000; "İzmir'de 'Türkçe Yazmak Çığırını' ve Necîb Türkçü'nün Fikirleri", Ege Üniv., *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi I*, İzmir, 1982).
- 9 Mehmed Necîb, "Bizde İdeal I: Kendisi", *Tan*, S. 1, 20 Teşrin-i sâni 1329, s. 3-4.
- 10 Agm., s. 5, 8.
- 11 Mehmed Necîb, "Bizde İdeal: Kendisi-Tenevvü'ü ve Sebepleri", *Tan*, S. 2, 4 Kânûn-ı evvel 1329, s. 20.
- 12 Agm., s. 20, 23.
- 13 Mehmed Necîb, "Bizde İdeal: Muhîr", *Tan*, S. 3, 18 Kânûn-ı evvel 1329, s. 46-49.
- 14 Agm., s. 46-49.
- 15 Mehmed Necîb, "Bizde İdeal: İdealin Seciye ile Münâsebeti", *Tan*, S. 4, 1 Kânûn-ı sâni 1329, s. 59-60.
- 16 Agm., s. 60.
- 17 Agm., s. 65.
- 18 Mehmed Necîb, "Bizde İdeal: Muhtelif Tarzda Telâkkileri", *Tan*, S. 5, 15 Kânûn-ı sâni 1329, s. 79-85.
- 19 Agm., s. 79-85.
- 20 Agm., s. 82.
- 21 M. Şemseddin, "Ümitsizlik", *Tan*, S. 1, 20 Teşrin-i sâni 1329, s. 9-12.
- 22 Agm., s. 10-12.
- 23 M. Şemseddin, "Gençliğin Vazifelerinden", *Tan*, S. 3, 18 Kânûn-ı evvel 1329, s. 44-46.
- 24 Agm., s. 44.
- 25 Agm., s. 45.
- 26 Agm., s. 46.

- 27 Reşâd Lûtîfî, "Hayât-ı Edebiyye", *Tan*, S. 3, 18 Kânûn-ı evvel 1329, s. 40.
- 28 Agm., s. 41-43.
- 29 Reşâd Lûtîfî, "Hayât-ı Edebiyye", *Tan*, S. 5, 15 Kânûn-ı sâni 1329, s. 86.
- 30 Agm., s. 86.
- 31 Agm., s. 88.
- 32 Agm., s. 88-89.
- 33 Agm., s. 89-90.
- 34 Gündüzalp, "Türklerde Kıyâfet:1", *Tan*, S. 5, 15 Kânûn-ı sâni 1329, s. 90-94.
- 35 Mahmud Şevket Paşa'nın *Osmanlı Teşkilât ve Kıyâfet-i Askeriyesi* (Yeni Baskı, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2010) adlı üç ciltlik eseri ile Ahmed Rasim'in gazetelerde kalan yazıları ve *Şehir Mektupları* (4 cilt, İstanbul, 1328, 1329/1910, 1911) folklor açısından zengindir.
- 36 Agm., s. 92.
- 37 Agm., s. 91-93.
- 38 Şahâb Sıdkı, "Musâhebe-i Fenniyye", *Tan*, S. 2, 4 Kânûn-ı evvel 1329, s. 33.
- 39 Şahâb Sıdkı, "Musâhebe-i Fenniyye: 2", *Tan*, S. 5, 15 Kânûn-ı sâni 1329, s. 94-96.
- 40 Hüseyin Avni [Ozan] hakkında daha ayrıntılı bilgi edinmek üzere, Prof. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel'in *İzmir Fikir ve Sanat Adamları (1850-1950)* başlıklı çalışmasına bakılabilir. (Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002, s. 226-229).
- 41 Hüseyin Avni, "Terbiye Musâhabeleri", *Tan*, S. 3, 18 Kânûn-ı evvel 1329, s. 50-75.
- 42 Mehmed Rifat, "Evvelâ Terbiye-i Bedeniye", *Tan*, S. 3, 18 Kânûn-ı evvel 1329, s. 53-56.
- 43 Necmeddin Sâhir, "Edirne", *Tan*, S. 1, 20 Teşrin-i sâni 1329, s. 2.
- 44 Ahmed Âti, "Ey Türk", *Tan*, S. 1, 20 Teşrin-i sâni 1329, s. 3.
- 45 M. Rauf, "Birleş Artık", *Tan*, S. 2, 4 Kânûn-ı evvel 1329, s. 1.
- 46 Doktor Mehmed Fahri, "Rüyâ mıdır?", *Tan*, S. 2, 4 Kânûn-ı evvel, s. 18-19.
- 47 Ömer Faruk Huyugüzel, Muallim Sa'dî'nin (1853?-13 Ocak 1916) hayatı ve eserleri hakkında ayrıntılı bilgi verdikten sonra, onun şairlik yönü ile ilgili olarak da şunları söyler: "(...) Muallim Sa'dî'nin bu yolda 1895-1900 yılları arasında yazdığı birçok şiirini, Millî Edebiyat hareketinin uyanmasında önemli bir rol oynamış şiiirler olarak görmek ve bu şiiirlerle Mehmed Emin'in şiiirlerini beraberce düşünmek gerekmektedir. Bunlar yazıldığı yıllarda birçok genç şaire örnek olduğu gibi Türk şiir dilinin sadeleşmesini de hızlandırmıştır." (*İzmir Fikir ve Sanat Adamları 1850-1950*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000, s. 525).
- 48 Muallim Sa'dî, "Sevgili Tan'a Bir Türk Armağanı", *Tan*, S. 3, 18 Kânûn-ı evvel 1329, s. 37.
- 49 Agş., s. 38.
- 50 Fâtma İhsan, "Dedem", *Tan*, S. 3, 18 Kânûn-ı evvel 1329, s. 39.
- 51 Necmeddin Sâhir, "Yakarış", *Tan*, S. 3, 18 Kânûn-ı sâni 1329, s. 39-40.
- 52 Mehmed Ali, "Vatan İçin", *Tan*, S. :4, 1 Kânûn-ı sâni 1329, s. 57.
- 53 Agş., s. 58.
- 54 Ahmed Âti, "Güneş ve Hilâl", *Tan*, S. 4, 1 Kânûn-ı sâni 1329, s. 58-59.
- 55 Mehmed Fahri, "Armağan", *Tan*, S. 5, 15 Kânûn-ı sâni 1329, s. 7 7.
- 56 Fâtma İhsan, "Mâtem Var", *Tan*, S. 5, 15 Kânûn-ı sâni 1329, s. 78.

## KAYNAKÇA

- Huyugüzel, Ömer Faruk, "İzmir'de 'Türkçe Yazmak Çığır'ı ve Necib Türkçü'nün Fikirleri", Ege Üniv., *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 1, İzmir, 1982.
- ....., *Necib Türkçü*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988.
- ....., *İzmir Fikir ve Sanat Adamları (1850-1950)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000.
- Polat, Nâzım H., "II. Meşrutiyet Devri Kültür ve Edebiyat Hayatında Türkçü ve Türkçeci Yayıncıların Organları", *Yeni Türkiye*, (Osmanlı Özel Sayısı), S. 33, Mayıs-Haziran 2000.





## ÂFÂK MECMUASI VE DİZİNİ

Nuran Özlük\*



**Özet:** Bu çalışmada Türk edebiyatının bir devresi olan Tanzimat döneminde yayımlanan ve bu dönemin önemli temsilcilerinden biri kabul edilen Muallim Naci'nin de yazar kadrosu içinde yer aldığı *Âfâk* mecmuasını tanıtmak, sistematik dizini yapılarak edebiyat tarihi çalışmalarına kaynak oluşturmak amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *Âfâk*, Muallim Naci, Tanzimat dönemi, süreli yayım, dergi.

### THE ÂFÂK MAGAZINE AND ITS INDEX

**Abstract:** In this study, to introduce *Afak* magazine that was published during Tanzimat Period (one of the periods of the Turkish literature), including one of the most important representatives of this period as its writers Muallim Naci by making systematical research for literature studies is aimed.

**Keywords:** *Âfâk*, Muallim Naci, Tanzimat Period, periodical, review.

Tanzimat edebiyatı içerisinde özellikle 1880'den sonra görülme-ye başlanan eski-yeni tartışmalarının *Talim-i Edebiyat* ile alevlendiği (*Talim-i Edebiyat* tartışmalarının birinci devresi içerisindeki ilk yazı 29 Eylül 1882, son yazı 24 Kasım 1882'de *Tercüman-ı Hakikat*'te yayımlanır ve bu devre yaklaşık iki aylık bir süreyi kapsar.)<sup>1</sup> dönemin sonlarına doğru ilk sayısı yayımlanan ve 20 Zilhicce 1299-23 Cema-ziyeevvel 1300 (2 Kasım 1882-1 Nisan 1883)<sup>2</sup> tarihleri arasında neş-re edilen 7 sayı sonunda kapanan *Âfâk* mecmuası, dönemin ünlü si-malarından bilhassa Muallim Naci'nin tahrir heyeti içerisinde bu-lunması bakımından önem arz etmektedir.

1881-1882'de Cezayir, Bahr-ı Sefid Valiliğine tayin edilen Said Paşa ile birlikte Sakız Adası'nda bulunan Muallim Naci,<sup>3</sup> mecmua-nın neşrine bir müddet oradan iştirak etmiştir.

\*İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Doktora Mezunu.

1. sayıda "Maarif Nezâretinin ruhsatıyla", 2. sayıdan itibaren "Maarif Nezâretinin 636 numaralı ve 1 Muharrem 1300 tarihli ruhsatnamesiyle" yayın hayatına başlayan, "Siyasiyattan başka her şeyden bahsedeceği ve cüz cüz" neşrolunacağı bildirilen derginin her sayısının başında;

*Her fikr-i şûledârdan evrâk alır cilâ  
Âfâka her sitâre verir başka bir safâ*

beyti yer almıştır. Derginin 1-2. sayıları 10 gün, 2-3. sayıları 26 gün, 3-4. sayıları 5 gün, 4-5 sayıları 52 gün arayla çıkarılırken son 3 sayısında ayda bir neşredilmesine gayret edilmiştir.<sup>4</sup>

Âfâk'ın ilk iki sayısı Bâbiâli civarındaki Ebussuud Caddesi 72 numaralı Mahmud Bey'in matbaasında basılırken 3. sayıda nüshaları daha muntazam çıkarmak ümidiyle matbaayı değiştirdikleri belirtilir ve dergi, Çakmakçılar Yokuşu'nda Agopyan Hanı'nda numara 13'te bulunan Matbaa-i Aramyan'da tab edilir. Kısa ömürlü olmasına rağmen dergi 3. kez matbaa değiştirir ve 5. sayıdan itibaren Matbaa-i Osmaniye'de basılır.

Derginin dağıtım merkezi Bâbiâli Caddesi'ndeki Arakel Efendi'nin 47 numaralı kütüphanesidir ve fiyatı 3 kuruştur.

Mecmuanın ilk sayısında tahrir heyeti tarafından yazılan "Mukaddime"de münşiyane söz yerine sade yolda yazılan şeyleri sevdikleri, dergiyi umuma hizmet etmek için tesis ettikleri, kullandıkları dilin lisan-ı zaman olacağı; sade, güzel elbise-i kâtibane giyinmiş bir efendinin başına mükellef bir tac-ı keyânî giydirmek kabilinden olarak böyle bir mecmuaya -ellerinden gelse bile- Vey-sîyâne bir mukaddime yazmanın gerekli olmadığı, içeriğinde istifade olunacak konuların bulunacağı, şayet rağbet görmezlerse diğer pek çok arkadaşları gibi vera-yı perde-i hafâya pek kolay çekilebilecekleri dile getirilir ve yazı şu cümle ile sona erer: "Pek kavi olarak ümit ettiğimiz vehle mazhar-ı rağbet ve muavenet olur isek ne büyük iftihar!.." <sup>5</sup>

Mecmuanın adını alışı Tevfik Rıza ve "cahil bir şık" arasında geçen muhavere şeklinde anlatılmıştır. Muhatabı Tevfik Rıza'ya neden "menba-ı maarif", "sahra-yı marifet" gibi tumturaklı bir ad değil de Âfâk'ı seçtiklerini, yoksa bu isimlerin akıllarına mı gelmediğini sorduğunda Tevfik Rıza; akıllarına geldiğini, sabahlara kadar bu konuyla meşgul olduklarını, kamuslar karıştırdıklarını, sonrasında

Muallim Naci'nin bulduğu *Âfâk*'ı hepsinin tercih ettiğini ve bu namın alkışlarla kabul edildiğini söyler.<sup>6</sup>

*Âfâk*'ın 1. sayısında muharrirlerin isimleri metinlerin sonunda yer alırken 2. sayıda kaleme alınan imzasız yazıda insanın bir eseri okuduğu zaman ilk olarak sahibini merak ettiği, uzun yazılarda sayfaları çevirmek zorunda kaldığı, buna hacet bırakmamak için imzaların yazıların başına alınacağı, sırasıyla birden fazla metni bulunan yazarların isimlerinin yalnızca ilkinde bulunacağı bildirilmiştir.<sup>7</sup>

Derginin imtiyaz sahibi, A. Kâmil Efendi'dir. 7 sayı boyunca derginin tahrir heyetinde bulunan isimler Muallim Naci, Mehmed Şükrü, Tevfik Rıza, Mehmed Nadir'dir.

Derginin muhtevasını oluşturan edebî yazılar "Edebiyat" başlığı altında bazen imzasız bazen de Muallim Naci imzasıyla derginin sayfalarında yer almıştır. Naci, bu kısımda kendi eserlerine yer verirken Perni, Victor Hugo gibi Fransız şair ve yazarlarından da tercüme yapmıştır. Bununla birlikte Muallim Naci "dergiye edebî istikametini veren ikaz ve tenkitleri"<sup>8</sup> ile de ön planda yer almıştır.

Tevfik Rıza, "Cümel-i Hikemiyye" serlevhasıyla Fénelon, La Bruyère, Jean Jacques Rousseau gibi Batılı mütefekkirlerden, Mehmed Şükrü "Cümel-i Hikemiyye-i İslâmiye" başlığı altında Hz. Ömer, Farabî, Zemahşerî gibi İslâm ve Doğu'nun önemli isimlerinden tercüme yapmıştır.

Tevfik Rıza aynı zamanda yumurta, istiridye gibi konularla derginin daha çok fennî kısmını vücuda getirirken Mehmed Şükrü hem tarih hem de tabii ilimlere derginin sayfalarında yer vermiştir.

Mehmed Nadir, Denis Papen'in tercüme-i hâlini seri şekilde yayımlamanın yanında daha çok sosyal konulara değinmiş ve ağırlıklı olarak tercüme yapmıştır. Dergide Denis Papin dışında imzasız neşredilen bir diğer tecüme-i hâl ise Farabî'nindir.

Ayrıca Fénelon, Herder, Parni, Duclos, Tyer, Lamartine, Musset gibi Batılı mütefekkirlerin yazıları da tercüme edilerek dergide yayımlanmıştır.

Derginin daimî kadrosu içinde yer almayan Mehmed Nesib 2. sayıya gönderdiği "İmza" başlıklı yazısında yazıların sahibine ait imzalarda nokta kullanılmamasının doğru olmadığını, isminin ilk veya son harflerini gösterenleri nokta kullanmayanlardan daha mânâsız bulunduğunu, isminin yalnız ilk harfini kullanmayı da beğenmediğini söyler.<sup>9</sup> Tevfik Rıza, bu konudaki görüşlerin bir kısmına katılır, bir kısmını ise reddeder.<sup>10</sup>

Mehmed Nesib dışında dergide yazısı yayımlanan devrin diğer isimleri: Hersekli Ârif Hikmet, Nusred Ali Han, Ahmed Münif Bey, Celâl Bey, E. Nâzım, Malik, M. Reşid, Sırrı Paşa, M. Nuri'dir.

Dergi, döneminde övgülere mazhar olmuştur. Örneğin 3. sayıda Abdüllatif Fecri'nin derginin yazar kadrosu ve içeriği ile ilgili met-hiyelerini içeren tebriknamesinde "Mukaddime"de yer alan dergi-nin rağbet görmemesi gibi tereddütlere gerek olmadığını söyler.<sup>11</sup> 5. sayıda Trabzon Valisi Sırrı Paşa'nın "Âfâk'ın Heyet-i Muhtereme-i Tahririyesine" başlıklı yazısında mecmuayı Abdüllatif Fecri gibi över.<sup>12</sup> Ancak dergi 2 sayı sonra yani 7. sayı yayımlandıktan sonra matbuat âleminden çekilir.

Askeriye, kadın ve çocuk dergileri dışında *Âfâk'*ın yayımlandığı 1299 (1882)-1300 (1883) tarihleri arasında neşredilen edebî dergiler-den *Manzara-i İrfan* (1882-1882) 2 sayı, *Mecmua-i Âsâr* 12 sayı, *Mecmua-i Fünun* (1883-1883) 1 sayı çıkarıldıktan sonra çeşitli sebepler-den dolayı kapanmış/kapatılmıştır. Sözü geçen ve benzeri yanında uzun soluklu dergiler de söz konusudur. Örneğin yayın hayatına *Âfâk'*tan birkaç sene önce başlayan *Mecmua-i Ebuzziya* 1880-1912 ta-rihleri arasında 159 sayı çıkmıştır.<sup>13</sup>

1883'te (*Âfâk'*ın yayın hayatından çekildiği yıl) Muallim Naci'nin İstanbul'a gelerek Ahmed Midhat Efendi'nin yayımladığı *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde sanat eserlerini teşvik ve tenkit maksadıyla<sup>14</sup> edebiyat sütununu idare etmeye başlaması ve me-saisini ağırlıklı olarak burada harcaması belki de derginin kapan-mış sebepleri arasındadır.

*Âfâk* mecmuası, kısa ömürlü olmasına rağmen dönemin sosyal ve kültürel hayatını yansıtmaya itibarıyla önemli bir yayın organı-dır. Bu bakımdan derginin sistematik dizini edebiyat tarihi araştı-rmalarına katkı sağlayacağı ümidiyle aşağıda verilmiştir.

### ÂFÂK'IN DİZİNİ

Numara: 1, 20 Zilhicce 1299 (2 Kasım 1882)

- ✓ Heyet-i Tahririyye, "Mukaddime", s. 1-2.
- ✓ (İmzasız), "Sakız'dan Mektub", s. 2-4.
- ✓ Perni, (çev. Muallim Naci), "Meal-en Tercüme: Mersiye", s. 4-6.
- ✓ T. Rıza, "Cümel-i Hikemiyye", s. 6-8.
- ✓ T. Rıza, "Yumurthanın Havass-ı Mi'deviyyesi ve Suret-i Muha-fazası", s. 8-10.

- ✓ Mehmed Şükrü, "İhtilafat-ı Tevarihîyye: Ebu'l-Feda Tarihinden", s. 10-13.
- ✓ Mehmed Şükrü, "İbn-i Sinan'ın Manzum Nasayih-i Hikemiyyesi", s. 13-14.
- ✓ Mehmed Şükrü, "Mevcudat-ı Uzviye", s. 15.
- ✓ Mehmed Nadir, "Bir Makale-i Hikemiyye: Cemiyet-i Hükema: Mukaddime", s. 16-20.
- ✓ (İmzasız), (çev. Mehmed Nadir), "Teracim-i Ahvâl: Denis Papin", s. 20-24.
- ✓ T. Rıza, "Tarih-i Tabiiden: İstiridyeler", s. 24-29.
- ✓ (İmzasız), "Edebiyat", s. 29-31.
- ✓ (İmzasız), "Letâif: Muhavere", s. 32.

*Numara: 2, 1 Muharrem 1300 (12 Kasım 1882)*

- ✓ (İmzasız), "Bir Fikrimiz", s. 33-34.
- ✓ Muallim Naci, "Edebiyat Victor Hugo: Bir Küçük Çocuğun Kabri Üzerinde Muharrerdir", (Şiir), s. 34-36.
- ✓ Margaret, (çev. Muallim Naci), "Bir Mektubcuk", s. 36.
- ✓ Muallim Naci, "Birinci Cüzde Münderiç Sakız Mektubunun Cevabı", s. 36-38.
- ✓ Muallim Naci, "Devlet-i Abbasiye'nin Müessisi Olan Meşhur Ebu Müslim Horasanî'nin Bir Sözü", s. 38.
- ✓ Muallim Naci, "Edebiyat", s. 38-39.
- ✓ Mehmed Nesib, "Varaka: İmza", s. 40-41.
- ✓ Abdüllatif Fecri, "Tebriknâme", s. 41-42.
- ✓ Âfâk, "Tebriknâme'ye Cevab", s. 42.
- ✓ Mehmed Şükrü, "Mevcudât-ı Uzviye", s. 43-45.
- ✓ Mehmed Şükrü, "İhtilafât-ı Tevarihîyye: Ebu'l-Fida Tarihinden (Mabad-Son)", s. 45-47.
- ✓ Mehmed Şükrü, "Edebiyat", s. 47-48.
- ✓ Tefvik Rıza, "Cümel-i Hikemiyye", s. 48-49.
- ✓ "İdane-i Âlicenabâne: Franklin'in Bir Mektubu", (çev. Tefvik Rıza), s. 49-50.
- ✓ Tefvik Rıza, "Garib Bir Hakaret", 50-54.
- ✓ Tefvik Rıza, "Seyahatin Tesirât-ı Hasenesi", s. 54-55.
- ✓ (İmzasız), (çev. K. Y.), "Ölüm ve Oburluk", s. 55-56.
- ✓ (İmzasız), (çev. Mehmed Nadir), "Teracim-i Ahvâl: Denis Papin" (Mabad), s. 56-59.

- ✓ Mehmed Nadir, "Gayret-i Ciddiyye", s. 59-63.
- ✓ Tevfik Rıza, "Letâif", s. 63-64.

*Numara: 3, 27 Muharrem 1300 (8 Aralık 1882)*

- ✓ Muallim Naci, "Edebiyat: Tevhid", (Şiir), s. 65-70.
- ✓ Nusred Ali Han, "Bir Manzume", s. 70.
- ✓ Mehmed Şükrü, "Cümel-i Hikemiyye-i İslâmiyye", s. 71-72.
- ✓ Mehmed Şükrü, "Ekalim-i Tabiyye", s. 72-75.
- ✓ Tevfik Rıza, "Cümel-i Hikemiyye", s. 75-76.
- ✓ Herder, (çev. Mehmed Şükrü), "Üç Dost", s. 76-77.
- ✓ Duclos, (çev. Mehmed Şükrü), "Uluvv-i Cenaba Bir Misal", s. 77-78.
- ✓ Mehmed Şükrü, "Hiddetli", s. 78-82.
- ✓ M. Nadir, "Kuvve-i Mihanikiyye", s. 82-88.
- ✓ M. Nadir, "Gayret-i Ciddiyye (Mabad-Son)", s. 88-90.
- ✓ M. Nadir, "Köpekte Sadakat", s. 90-91.
- ✓ M. Nadir, "Bir Fıkra-i Edebiyye", s. 91-92.
- ✓ (İmzasız), (çev. M. Nadir), "Denis Papin (Mabad)", s. 92-95.
- ✓ Gönderen: Ahmed Münif Bey, "Kadınlar Hakkında Bazı Meşahirin Sözüleri", s. 95-96.

*Numara: 4, 3 Safer 1300 (14 Aralık 1882)*

- ✓ Hersekli Ârif Hikmet, "Edebiyat: Hasbihâl", (Şiir), s. 97-99.
- ✓ Celâl Bey, "Gazel", s. 99-100.
- ✓ (İmzasız), (çev. E. Nâzım), "Yaprak", (Şiir), s. 100-101.
- ✓ Âfâk, "E. Nâzım Hakkında", s. 101.
- ✓ Muallim Naci, "Letâif", s. 102-103.
- ✓ Muallim Naci, "Püsküllü Belâ!", s. 103-107.
- ✓ Mehmed Şükrü, "Sular", s. 107-110.
- ✓ Mehmed Şükrü, "İbni Kemal Paşa'nın Meratib-i Fukaha Başlıklı Makalesinin Tercümesi", s. 110-113.
- ✓ Mehmet Şükrü, "Cümel-i Hikemiyye-i İslâmiyye", s. 113-114.
- ✓ Tevfik Rıza, "İmza Unvanlı Varakaya Cevab", s. 115-117.
- ✓ Tevfik Rıza, "Cümel-i Hikemiyye", s. 117-118.
- ✓ Tyer, (çev. Tevfik Rıza), "Çalışmak", s. 118-120.
- ✓ Madam Lamber, "İnziva", s. 120-121.
- ✓ M. Nadir, "Mukaddes Bir Elma", s. 122-128.

*Numara: 5, 25 Rebiyülevvel 1300 (8 Şubat 1883)*

- ✓ Sırrı Paşa, "Âfâk'ın Heyet-i Muhtereme-i Tahririyyesine", s. 129-130.
- ✓ Âfâk, "Sırrı Paşa'ya Cevab", s. 131.
- ✓ Sırrı Paşa, "Fıraknâme", (Şiir), s. 131-132.
- ✓ E. Nâzım, "Varaka: Âfâk Heyet-i Tahririyyesine: Muhabere'ye Mukaddimecik", s. 132-138.
- ✓ Malik, "Varaka: Kalem Hakkında Birkaç Söz", s. 138-139.
- ✓ M. Reşid, "Varaka", s. 139-140.
- ✓ Muallim Naci, "Zeval-i Âşk", s. 141-147.
- ✓ Muallim Naci, "Şam-ı Garibân", (Şiir), s. 147-150.
- ✓ Alfred de Musset, "Komşumun Perdesi", s. 150-151.
- ✓ Mehmed Şükrü, "İmam-ı Şafî' nin Bir Kasidesi", s. 151-152.
- ✓ Mehmed Şükrü, "Eazım-ı Hükema-yı İslâmiyye'den Farabî: Tercüme-i Hâl", s. 152-154.
- ✓ Tefvik Rıza, "Bir Muhavere", s. 154-157.
- ✓ Tefvik Rıza, "Cümel-i Hikemiyye", s. 157-158.
- ✓ Tefvik Rıza, "Cehalet ile Sefalet", s. 158-160.

*Numara: 6, 25 Rebiyülayir 1300 (5 Mart 1883)*

- ✓ (İmzasız), (çev. Feyzi Efendi), "Şeref-i Hayata Dair Amerikalılar Tarafından Tertip Olunmuş Bir Manzum", s. 261-262.
- ✓ M. Nuri, "Aynen Varaka: İşret", s. 262-265.
- ✓ E. Nâzım, "Muhaberenin Mabadı: Mektub", s. 265-270.
- ✓ Muallim Naci, "Kebuter", (Şiir), s. 270-275.
- ✓ Mehmed Şükrü, "Hakim Farabî'nin Müellefâtı Fihristi", s. 275-277.
- ✓ Tefvik Rıza, "Cümel-i Hikemiyye", s. 277-278.
- ✓ Fénelon, (çev. Tefvik Rıza), "İki Tilki", s. 278-280.
- ✓ Tefvik Rıza, "Cehalet ile Sefalet (Mabad)", s. 280-282.
- ✓ Lamartine, (çev. M. Nadir), "Mevt", s. 283-285.
- ✓ (İmzasız), (çev. M. Nadir), "Denis Papin (Mabad)", s. 286-292.

*Numara: 7, 23 Cemaziyelevvel 1300 (1 Nisan 1883)*

- ✓ Muallim Naci, "Dereden Tepeden", (Şiir), s. 293-297.
- ✓ Feyzi Efendi, "Nevzemin Bir Gazel", s. 297.
- ✓ Mehmed Şükrü, "Cümel-i Hikemiyye-i İslâmiyye", s. 298-2301.



- ✓ Mehmed Şükrü, "Cevv yahut Hava-yı Muhit", s. 302-304.
- ✓ Tefvik Rıza, "Cümel-i Hikemiyye", s. 304-306.
- ✓ Tefvik Rıza, "Âdât-ı Sakîme ve Efkâr-ı Batılanın Tesirât-ı Vahimesi", s. 306-313.
- ✓ M. Nadir, "Ümîd", s. 313-320.
- ✓ M. Nadir, "Saint Louis'nin Adaleti", s. 320-321.
- ✓ Fénelon, (çev. M. Nadir), "Saint Louis'nin Oğluna Mektup", s. 321-323.
- ✓ (İmzasız), (çev. M. Nadir), "Denis Papin (Son)", s. 323-324.

## DİPNOTLAR

- <sup>1</sup> Ayrıntılı bilgi için bk. Kâzım Yetiş, *Talim-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1996.
- <sup>2</sup> Yücel Dağlı-Cumhure Üçer, *Tarih Çevirme Kılavuzu*, c. V, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1997, s. 256-257.
- <sup>3</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Tür Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 595.
- <sup>4</sup> Derginin 5. sayısı 160. sayfada biterken 6. sayısı 261'den başlatılmış, son iki sayıda bu şekilde numaralandırılmaya devam edilmiştir.
- <sup>5</sup> Heyet-i Tahririyye, "Mukaddime", *Âfâk*, S. 1, 20 Zilhicce 1299 (2 Kasım 1882), s. 1-2.
- <sup>6</sup> Tefvik Rıza, "Bir Muhavere", *Âfâk*, S. 5, 25 Rebiyülevvel 1300 (3 Şubat 1883), s. 154-155.
- <sup>7</sup> İmzasız, "Bir Fikrimiz", *Âfâk*, S. 2, 1 Muharrem 1330 (12 Kasım 1882), s. 33-34.
- <sup>8</sup> Orhan Okay, "Âfâk", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. I, İstanbul, s. 396-397.
- <sup>9</sup> Mehmed Nesib, "İmza", *Âfâk*, S. 2, 1 Muharrem 1330 (12 Kasım 1882), s. 40-41.
- <sup>10</sup> Tefvik Rıza, "İmza Unvanlı Varakaya Cevab", *Âfâk*, S. 4, 3 Sefer 1330 (14 Aralık 1882), s. 115-117.
- <sup>11</sup> Abdüllatif Fecri, "Tebriknâme", *Âfâk*, S. 2, 1 Muharrem 1330 (12 Kasım 1882), s. 41-42.
- <sup>12</sup> Sırrı Paşa, "Âfâk'ın Heyet-i Muhtereme-i Tahririyyesine", *Âfâk*, S. 5, 25 Rebiyülevvel 1330 (3 Şubat 1883), s. 129-130.
- <sup>13</sup> M. Orhan Bayrak, *Türkiye'de Gazeteler ve Dergiler Sözlüğü*, Küll Yayınları, İstanbul, 1994, s. 85-86.
- <sup>14</sup> Fevziye Abdullah Tansel, "Naci", *İslâm Ansiklopedisi*, c. IX, MEB Devlet Kitapları, 2001, s. 16.

## KAYNAKÇA

- Abdüllatif Fecri, "Tebriknâme", *Âfâk*, S. 2, 1 Muharrem 1330 (12 Kasım 1882).
- Bayrak, M. Orhan, *Türkiye'de Gazeteler ve Dergiler Sözlüğü*, Küll Yayınları, İstanbul, 1994.
- Dağlı, Yücel-Üçer, Cumhure, *Tarih Çevirme Kılavuzu*, c. V, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1997.
- Heyet-i Tahririyye, "Mukaddime", *Âfâk*, S. 1, 20 Zilhicce 1299 (2 Kasım 1882).
- İmzasız, "Bir Fikrimiz", *Âfâk*, S. 2, 1 Muharrem 1330 (12 Kasım 1882).
- Mehmed Nesib, "İmza", *Âfâk*, S. 2, 1 Muharrem 1330 (12 Kasım 1882).
- Okay, Orhan, "Âfâk", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. I, İstanbul.
- Sırrı Paşa, "Âfâk'ın Heyet-i Muhtereme-i Tahririyyesine", *Âfâk*, S. 5, 25 Rebiyülevvel 1330 (3 Şubat 1883).
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19. Asır Tür Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1997.
- Tansel, Fevziye Abdullah, "Naci", *İslâm Ansiklopedisi*, c. IX, MEB Devlet Kitapları, 2001.
- Tefvik Rıza, "Bir Muhavere", *Âfâk*, S. 5, 25 Rebiyülevvel 1300 (3 Şubat 1883).
- ....., "İmza Unvanlı Varakaya Cevab", *Âfâk*, S. 4, 3 Sefer 1330 (14 Aralık 1882).
- Yetiş, Kâzım, *Talim-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1996.

## Tanzimat Dönemi Anlatılarında Feminist Söylem\*



**F**eminizm, erkeğin toplumsal yapıdaki hâkim güç/iktidar olma durumuna karşı kadın haklarını var kılmaya çalışan, sosyolojik, politik ve ahlakî yönleri bulunan bir harekettir. Doç. Dr. Ülkü Eliuz *Tanzimat Dönemi Anlatılarında Feminist Söylem* adlı çalışmasında Tanzimat'la birlikte Türk toplum yapısında görülmeye başlayan sosyo-kültürel değişimlerle izdüşümsel bir biçimde görülen kadın haklarının doğuşu meselesini ele alır. Türk kadınının toplumun kendisine mal ettiği 'verilmiş' cinsel kimliği sorgulamasını ve kendi hayatının öznesi olma sürecinde 'özgürlüğe uyanış'ını -bir anlamda- tinsel doğuşunu anlatır bu kitap.

Sayın Eliuz, çalışmasını iki bölüm hâlinde kurgulamıştır. Birinci bölüm "Feminizm ve Tanzimat Dönemi Anlatıları", ikinci bölüm "Tanzimat Dönemi Anlatılarında Feminist Söylem" adlarını taşır.

Çalışmanın kuramsal alt yapısını oluşturan birinci bölüm dört alt başlıktan oluşur: Bunlar; 1- Feminizmin Kavramsal Tanımı ve Türleri, 2- Feminizmin Arkaplanı, 3- Türk Kadınının Evrimine Doğru Attığı İlk Adım: Tanzimat Dönemi, 4- Yazınsal Süreçte Feminizm: Tanzimat

Anlatısı. Birinci alt başlıkta feminist hareketin salt bir kadın hakları meselesi olmadığını altını çizen yazar, feminizmin özne'liği elinden alınan kadının kendilik değerleriyle taçlanmış bir hayata sahip olma mücadelesi olduğunu vurgular. Çünkü 'kadın' biyolojik bir cinsiyettir ve kendisine hizmet etmekle yükümlü tutulduğu erkek tarafından 'öteki' olmaya mecbur bırakılmıştır. Oysa feminist söylem kadın olmayı vermiş bir toplumsal cinsiyetin dışında ve üstünde bir 'değer' olarak görür. Yazarın söylemiyle kadın, yaşayacağı birtakım değişimler sonucunda aydınlık bir bilince kavuşacak ve ancak böyle özne olabilecektir.



\* Ülkü Eliuz, *Tanzimat Dönemi Anlatılarında Feminist Söylem*, Serander Yayınları, Trabzon, 2009, 115 s.

İkinci alt başlıkta Fransız İhtilali ile başlayan özgürlük hareketinin kadınların hak arama girişiminde etkili olduğu vurgulanmış; zaman zaman giyotin sehparlarında son bulan kanlı ve çetin mücadelenin 20. yüzyılda toplumsal cinsiyet kavramı ile ivme kazandığı belirtilerek feminizmin arka planı oluşturulmuştur. Bu bölümün hemen ardından Tanzimat döneminde Osmanlı toplum hayatında görülen kadın hakları mücadelesine yer verilmiştir. Eliuz'un tespitiyle Osmanlı kadın hareketinin karakteristiğini siyasî ve hukukî alanda hak arama değil de kamusal alanda varlık gösterme düşüncesi oluşturur. Bunun için seçilen vasıtalar ise yayın organlarıdır. Birinci bölümün son alt başlığı "Yazımsal Süreçte Feminizm: Tanzimat Anlatısı" adı altında Tanzimat Fermanı'yla yapılan siyasî ve hukukî düzenlemelerin toplum hayatında yarattığı sosyo-kültürel değişimlerin Tanzimat dönemi anlatılarında da estetik bir forma bürünerek varlık gösterdiği belirtilmiştir. Kadınların hak arayışlarının da bu değişimden etkilendiğini belirten Eliuz, Tanzimat anlatılarında sanatçıların kadının eğitilmesi, tek eşlilik, kadının toplumda bir kenara itilmişliği gibi konuları ele aldıklarını vurgular. Dönemin kadın karakterlerini ön planda tutan romanlarını kahramanların 'kendi oluş' sürecine göre inceleyen yazar, bu kadınların ataerkil düzeni benimseyen ve kurban olmayı kabullenen kadınlara rağmen ontolojik anlamda kendilerini kurma mücadelesi verdiklerini belirtir.

"Tanzimat Dönemi Anlatılarında Feminist Söylen" adını taşıyan ve dönem romanlarının incelendiği ikinci bölüm, iki temel başlık altında toplanır. Bunlar; 1. Cinsel Kimlik Pa-

niği: Kadın Olmak, 2- Özgürlüğe Uyanış'tır.

"Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak" adı altında yazar beş alt başlık açmıştır. Bunlar; 1. Güvenlik Mitinin Arkasından Koşmak: Geleneğe Teslimiyet, 2. Kurtarılmaya Arzu: Evlilik, 3. Özneye Kör Adanış: Hayal Kırıklığı, 4. İyi Kadın Sendromu: Annelik, 5- Mücadeleden Kaçış: Aşk adlarını taşır.

Kadın ataerkil düzene boyun eğen, edilgen, içe dönük ve kendisini ailesine feda eden bir anlayış içerisinde olup cinsel kimliğinin de farkında değildir. Çünkü cinsel edim bir bakıma hayatında kendi kararlarını verebilen özne konumundaki bireyin sergileyebileceği bir eylemdir. Yazar yaptığı yorumlarla Tanzimat kadınının böyle bir panik yaşamasının sebebini içinde bulunduğu ataerkil düzenin değerleriyle yüzleşmesine bağlar.

Tanzimat döneminde kadınlar genel olarak susmuş; önce baba, daha sonra ise koca otoritesine boyun eğerek hem toplumsal düzene aykırı düşmekten kurtulmuş hem de ailenin ve toplumun düzenini korumaya çalışmıştır. Eliuz, Tanzimat kadınına bu itaat duygusunun doğumundan itibaren öğretilindiğini, kadının da bunu bir çeşit kendini güvence altına alma durumu olarak algıladığını tespit etmiştir.

"Kurtarılmaya Arzu: Evlilik" alt başlığı altında Tanzimat dönemi evliliklerinin kadın için çiftin kendisini rahat hissettiği, dünyaya birlikte bakabildiği ikili bir ilişki olmadığı; erkek için tensel zevklerin yaşandığı bir kurum olduğu belirtilir. Ancak kadın, bu kurum içerisinde de alınan-verilen 'nesne' konumunda bulunmaktan kurtulamaz. Onun bu evlilik hayatındaki edilgen bir konumda tutulması

yazara göre cariyeye/kölelik olgusuyla da paralellik gösterir. Eş-kadın, bedeniyle ne kadar erkeğe itaatle sorumluyorsa cariyeye/köle de bedeniyle efendisine o kadar sorumludur.

“Özneye Kör Adanış: Hayal Kırıklığı” bölümünde Eliuz, kendini eş/erkeğe adayın kadının ihmali edilme, aldatılma gibi trajik durumlar karşısında takındığı kabullenici tavrı kadının ekonomik bağımlılığına bağlar.

“İyi Kadın Sendromu: Annelik” bölümünde aile ve toplum hayatında itilmiş, sindirilmiş, karar verme yetkisi elinden alınmış kadının anneliği erkekler tarafından ‘özgür kadın’ imajına karşı bir tedbir unsuruna dönüştürülürken kadın tarafından da kendini güvence altına alabileceği bir rol olarak görülmüştür.

“Mücadeleden Kaçış: Aşk” başlığı altında insanları sonsuzluğa eritirici bir güç olan aşkın Tanzimat anlatılarındaki efendi-köle eksenli adanmış hayat (kadın)-her şekilde alıcı niteliklere sahip (erkek) bir ilişkinin varlığına dikkat çekilir. Kadınlar ya eşlerine âşık olmuş ve onları şehvetten ziyade baba otoritesinden sonra bir sığınak olarak tek lakki etmişler ya da erkeklerin cinsel iştihalarını doyuran salt ölümlü bedenden ibaret birer nesneye indirgenmişlerdir. Yazar, bu indirgenmeye karşı çıkan kadınların ‘bî-ahlâk’ olarak nitelendirildiklerini belirtir ve Mehpeyker (*İntibah*), Urani (*Zehra*), Helula (*Udi*), Periveş Hanım (*Araba Sevdası*) gibi kahramanları düşüncesini destekleyecek örnekler olarak sıralar.

“Özgürlüğe Uyanış” başlığı 1- İlk Adım: Maddî Bağımlılıktan Kurtulma, 2- Rol Kalıplarının Kıskaçından Kurtulma Çabası: Eğitim, 3- Kadınlı-

ğını Tanımlama: Kendi Oluş biçiminde üç alt başlıktan oluşur.

Uyanmakta olan bilinçle etrafına bakmaya başlayan Tanzimat kadını geleneksel düzene karşı çatışma yaşar. Yazar, bu süreçte karşılaşılan çatışma değerlerini kavram ve simge düzeyinde tespit etmiş ve oluşmakta olan yeni kadın tipolojimizin simge düzeyinde özellikle “ben” (ki birey oluşun temel şartıdır) ve “baba” (ki o da ataerkil düzene temsil eder) arasında bir hesaplaşma yaşadığını belirtmiştir. Özne oluş sürecindeki ‘yeni kadın tipi’ nin amacına ulaşmak için seçtiği yollardan biri maddî bağımlılıktan kurtulmadır. Ekonomik alanda birine/bir şeye bağımlı olan insanın kendi olabilmesi zaten beklenemez. Eliuz, çalışmasında Fatma Aliye Hanım’ın feminist söylemin tipik örneği olarak gösterdiği Refet’ten (Refet) bahsederek ekonomik bağımsızlığın kendi oluş sürecindeki yapıcı etkisini açıklar. ‘Yeni kadın tipi’ nin amacına ulaşmak için seçtiği ikinci yol kadınların eğitimidir. Mutlu bir evlilik için sadece verici olmanın yetmeyeceğini, aynı zamanda sorunlar karşısında çözüm üretebilecek kadınların evdeki mutluluğu artıracacağı belirtilir. Çalışmada Ahmet Midhat gibi erkek bir sanatçının bakış açısına yapılan geniş göndermeler, feminist söyleme Tanzimat erkeğinin yaklaşımını göstermesi bakımından dikkati çekicidir.

“Özgürlüğe Uyanış” a alt başlık olarak verilen “Kadınlığı Tanımlama: Kendi Oluş” bölümü aslında Tanzimat anlatılarında Türk kadınının cinsel kimliğini fark edişiyile beraber yüz yüze geldiği panik ve kaygı durumunun gelişim süreci sonunda yaşadığı ‘mutlu son’ niteliğindedir. Tanzimat kadını erkeği eleştirerek değil, kadını bilinçlendirmek su-

retiyile kendi oluşunu gerçekleştirmeye çalışır.

Bu çalışma, uzun zamandan beri susan, tahammül eden, kayıtsız şart-sız her şeyini veren Türk kadınının Tanzimat'ın getirdiği serbestlik orta-

munda kazandığı değişim ve bilinç-lenme sürecinin estetik forma dönüşümünü açıklayan, görünenin arkasında kalanları yorumlamaya özen gösteren ufuk açıcı bir eserdir.

Sema Özher Koç\*

## Tanpınar Şiirinin Kaynakları Üzerine Bir Araştırma: Zamana Düşen Çılgılık\*\*

Tanpınar gibi sanatın hemen hemen bütün dallarında derin birikim sahibi bir sanatçının şiirinin kaynaklarını ortaya çıkarmak oldukça geniş bir alanı ihtiva eden yorucu bir çalışmayı zorunlu kılmaktadır. *Zamana Düşen Çılgılık*'ı elimize aldığımızda bu yorucu çalışmanın alanlarını daha net bir şekilde görmemiz mümkün. Felsefeden mitolojiye, resimden musikiye, Fransız şiirinin klasiklerinden Divan şiirine Tanpınar'ın geniş bilgi sahasını şiiri üzerinde bütün yönleriyle görünür hâle getirmeye gayret gösteren ve bunu büyük bir titizlikle başaran bir çalışma bu.

Prof. Dr. Ali İhsan Kolcu, akademik bir dikkatle ele aldığı eserinin kuramsal boyutunu epistemoloji kavramı çerçevesinde inşa etmektedir. Epistemoloji, bilginin kaynağını ve doğruluğunu inceleyen bir felsefe dalıdır. Bu doğrultuda Tanpınar'ın şiirine kaynaklık eden bilgi alanları incelenmiştir.

Eser, giriş bölümü dışında üç bölümden oluşmaktadır. Girişte yazar, eserinin kuramsal çerçevesini oluş-

turmaya çalışmıştır. Metinlerarası ilişkiler üzerinde duran yazar, giriş bölümünde Tanpınar'ın özellikle iki yönü üzerinde durmuştur. Birincisi, Tanpınar ile Yahya Kemal arasındaki ilişkidir. Babalık figürünün sanatçının kendi sanat anlayışını oluştururken örnek aldığı kişiyi sembolize ettiğini belirten Kolcu, Tanpınar'ın kendine "üstat-baba" olarak benimsediği Yahya Kemal'i bir türlü öldüremediğini, şiiriyle hep onun gölgesinde kaldığını örnekleriyle izah etmektedir. Bu bölümde, Freud'dan da yola çıkarak "baba katilliliğinin" bir sanatçı için kendini gerçekleştirmede ne kadar hayati bir öneme sahip olduğunu ve bu durumun Tanpınar şiirindeki yansımalarını farklı bir bakış açısıyla takip ederiz. Giriş bölümünün üzerinde durulan ikinci önemli hususu, 1921-1923 yılları arasında Yahya Kemal'in önderliğinde yayımlanan *Dergâh* mecmuasının Tanpınar'ın oluşumu üzerindeki etkileridir. Ali İhsan Kolcu, *Dergâh* etrafında şekillenen edebiyat ortamında Tanpınar'ın durumunu Yunan

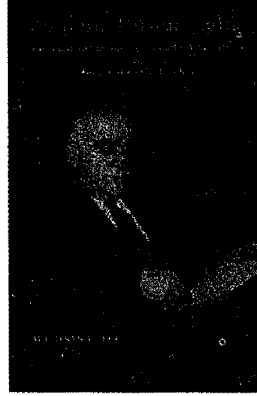
\* Yrd. Doç. Dr., Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

\*\* Ali İhsan Kolcu, *Tanpınar'ın Şiirinin Epistemolojik Temelleri Tanpınar'ın Şiir Estetiği*, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum, 2008, 288 s.

felsefesinin mitolojik kahramarı İkaros'a benzeterek açıklamaktadır. Kolcu'ya göre *Dergâh* mecmuası bir şiir labirentidir ve Tanpınar burada "İkaros gibi kendi kanatlarıyla kurtulup yükselmenin çabasını" (s. 45) vermiştir. Ancak bu çaba bir trajedi ile neticelenir. Baba konumundaki Yahya Kemal genç İkaros'a (Tanpınar) uçması için gerekli olan kanatları vermeyecektir.

Tanpınar'ın kanatlanıp uçmamasındaki tek sebep aslında Yahya Kemal'in bu tavrı değildir. Kolcu, eserin birinci bölümünde bu düşüncenin üzerinde durur ve Tanpınar'ın yoğun bir yaratma sıkıntısı içinde olduğunu betimlemeye çalışır. Şiiri, ilham ve çalışmanın birleşmesi neticesinde ortaya çıkan bir estetik yaratma olarak düşündüğümüzde Tanpınar'ın şiir için sürekli çalıştığını; ancak şiirini tamamlamak için gerekli olan "esin"e bir türlü ulaşamadığını söylemek mümkündür. Kolcu, eserinin birinci bölümünde Tanpınar'ın bu yönü üzerinde durmakta ve Tanpınar'ın sanatını özetler nitelikte; "*Tanpınar şiirde arayan, nesirde bulan adamdır.*" (s. 58) ifadesini kullanmaktadır. Tanpınar'ın kişiliği ile de ilgili önemli ayrıntıların sunulduğu bu bölümde özellikle Tanpınar'ın Yunan mitolojisindeki Sisypos ve Orpheus gibi kahramanlarla özdeşleştirilerek anlatıldığı satırlar eserin orijinalitesini ortaya koymaktadır.

İkinci bölüm, Tanpınar şiirinin ana kaynakları üzerine yapılan arkeolojik kazıları içermektedir. Kolcu bu bölümde Tanpınar şiirinin kaynaklarını belli başlı bazı başlıklar altında vermektedir. Öncelikle şahıslar üzerinde durur. Ahmet Hâşim, Yahya Kemal ve Fransız şairle-



rinden Baudelaire, Nerval, Verlaine, Valery ve Mallarmé. Bunun yanı sıra toplu olarak ilk defa bu eserde ele alınan Tanpınar şiirine bir kaynak olarak mitolojinin ve Divan şiirinin etkisinin boyutları gözler önüne serilmiştir. Kolcu'ya göre Ahmet Hâşim, "*Tanpınar şiirinde ilk adımı temsil*" (s. 83) etmektedir. Yahya Kemal ise "*Tanpınar'ın şiirinde bir merkez*" (s. 83)dir. Tanpınar'ın özellikle ilk şiirlerinde Ahmet Hâşim'in etkisi görülür ve bu etki kelime dağarcığı ile sınırlıdır. Yahya Kemal'in Tanpınar şiirindeki etkisinin boyutlarını ise yazar geniş bir alana yayar. Kolcu'ya göre Tanpınar, "*eşya ve hadiselerle bakış tarzını*" (s. 114) Yahya Kemal'den almıştır. Ortak etkileşim alanı oluşturan bu bakış tarzındaki benzerlik özellikle mekân ve tarih boyutuyla tezahür eder. "Bursa'da Zaman" şiiri ile "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şiiri arasında yapılan mukayeseli inceleme bu tespitin doğruluğunu ortaya koymaktadır.

Tanpınar şiirindeki Fransız renkleri bu çalışmanın önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. Kolcu, Fransız şairlerinin hangilerinin, ne düzeyde Tanpınar'ı etkilediğini tek tek

gözler önüne sermiştir. Baudelaire, Kolcu'ya göre Tanpınar şiirinde bir heyecanın adıdır. Yazarın verdiği örnekler, Tanpınar'ın Baudelaire'den sadece etkilenmediğini göstermektedir. Şairin Baudelaire'den kesip biçerek oluşturduğu mısralar mevcuttur. Nerval, özellikle *Rüya ve Yaşam* isimli eseriyle Tanpınar'ı etkilemiştir. Tanpınar, rüya estetiğini kurarken Nerval'in etkisinde kalmıştır. Verlaine, düzen ve uyum kavramlarının şiiri oluşturmadaki önemini kavraması yönüyle Tanpınar'ı etkilemiştir. Paul Valery ise Kolcu'ya göre Yahya Kemal'den sonra Tanpınar üzerinde en çok etkili olan isimdir. Tanpınar özellikle poetikasının iskeletini kurarken Valery'nin etkisi altında kalmıştır. Mallarmé ise kelime işçiliği noktasında Tanpınar'da yeni ufuklar açmıştır. Tanpınar'ın özellikle mısra düzeni kaygısı Mallarmé'den gelir. Mitoloji ve Divan şiiri Tanpınar şiirinin diğer kaynaklarıdır.

Eserin üçüncü bölümü Tanpınar'ın şiir estetiğine ayrılmıştır. Ali İhsan Kolcu bu bölümde Tanpınar'ın şiir estetiğinin temelini oluşturan üç unsura ağırlık vermiştir: Rüya, zaman, musiki. Rüya estetiğinin oluşumunda daha önce de belirtildiği gibi Nerval'in *Rüya ve Yaşam* isimli eserinin önemli tesiri bulunmaktadır. Eserde bu tesirin boyutları gösterilmiştir. Ayrıca bu kısımda 'aura' kavramı üzerinde durulmuştur. Walter Benjamin tarafından geliştirilen aura kavramı eşya ile şairin bakış ortamının rüya düzeyinde ne gibi durumlar oluştur-

duğu ile ilgilidir. Zaman estetiğinin incelenmesinde Bergson'un zaman kuramının Tanpınar şiirindeki yansımaları üzerinde durulmaktadır. Birçok yerde sadece zikredilip geçilen bu konu Kolcu'nun eserinde oldukça ayrıntılı bilgilerle gözler önüne serilmektedir. Bergson'un felsefesinin bir yansıması olarak Tanpınar'ın "Zaman Kırıntıları" şiiri de ayrıca tahlil edilmiştir. Musiki, resim, mısra ve kelime işçiliği gibi konular Tanpınar'ın şiir estetiğini oluştururken ne kadar dikkatli bir ruha sahip olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

*Zamana Düşen Çılgılık*, şair Tanpınar'ı bir bütün olarak tanıma açısından önemli ve faydalı bilgiler içermektedir. Eserin en güzel yönlerinden biri de birçok akademik çalışmada hissedilen sıkıcı üslubu ortadan kaldırmasıdır. Akıcı bir eser *Zamana Düşen Çılgılık*. Bu yönüyle de birçok emsalden ayrılıyor. Ancak Kolcu'nun Tanpınar'ın yayımlanan günlükleri ışığında bazı bilgileri yeniden gözden geçirmesi gerekmektedir. Tanpınar'ın günlüklerinde yer alan Yahya Kemal ile ilgili olumsuz yargıları, Kolcu'nun "Talebenin üstadına, evladın babasına bu denli bağlılığı onun kendi kişiliğini bulmasını geciktirdiği düşünülebilir. Fakat onun bunu bir mesele hâline getirdiğine dair bir iki küçük anekdotta kendisini gösteren ipucundan başka sızlanması yoktur." (s. 104) gibi cümleler üzerinde tekrar düşünmesini gerekli kılmaktadır.

Mehmet Yılmaz\*

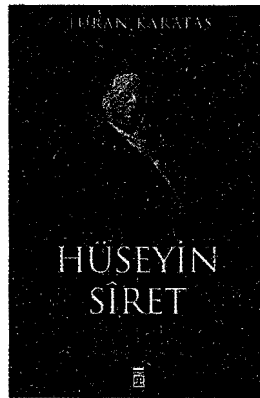
\* Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Dili Öğretmeni.

## Hüseyin Sîret: Bedbaht Bir Muhalif, Kırgın Bir Şair, Sırlı Bir Derviş\*

Edebiyat dünyamıza armağan ettiği *Doğu'nun Yedinci Oğlu: Sezai Karakoç* çalışmasının yanında modern Türk şiiri üzerine de kitaplar yayımlayan Prof. Dr. Turan Karataş'ın, Servet-i Fünun nesli şairlerinden Hüseyin Sîret hakkında hazırladığı yüksek lisans tezi hazırlanmasından on yedi yıl sonra okurla buluştu. Kitap, şairin bütün hayat evrelerini, eserlerini, sanatını ve sanata bakışını, siyasî geçmişi kuşatıcı bir biçimde ortaya koyuyor. 1950'lerden sonra edebiyat kamuoyundan usulca çekilen Hüseyin Sîret, ne yazık ki bugünkü nesiller tarafından bilinmiyor. Oysa, Karataş'ın kitabını okuduğunuzda Cahit Zarifoğlu'nun dediği gibi "Ne çok acı var." diye içinizden geçirmeden edemiyorsunuz. Hayatını baştan sona acıların ve trajedilerin yönettiği bir şair Hüseyin Sîret. Edebî kabiliyeti mahdut bir görüntü sunsa da, Hüseyin Sîret, edebiyata inanmış, Türk edebiyatının modernleşme dönemindeki hemen bütün kırılmalarına tanıklık etmiş birisidir. Onu okumak, hayatı hakkında derli toplu malûmat sahibi olmak, yakın dönem edebiyat tarihimize yeni bir pencereden bakma imkânını sunar bize. Turan Karataş, bu çalışmasını yayımlayarak okura bu pencereyi açmış oldu. Çalışma, şairin ilk baskılarından sonra bir daha basılmayan ve ulaşılması güç olan eserlerinden yapılan bir seçmeyi de ihtiva ettiği için

araştırmacılara yeni örnekler, yeni imkânlar sunmayı amaçlamaktadır. Kitaptan istifade ederek biz de, Hüseyin Sîret'in kim olduğuna dair bir yazı kaleme aldık.

Hüseyin Sîret'in soyu Şehsüvar Hamdullah Paşa'ya uzanır. I. Meşrutiyet'in ilanından dört yıl önce Mart 1872'de Küçük Bebek semtinde doğar. Dedesinin adını alır: Hamdullah Sîret. Üç yaşında babasını kaybeder. II. Abdülhamid'in özel emriyle Mülkiye Mektebi'ne leylî olarak yazılır. Geçirdiği bir hastalık neticesinde oradan ayrılan Sîret, Kadıköy Moda'daki Frerler Mektebi'ne girer. Burada da iki yıl okuduktan sonra eğitimi tamamlamadan ayrılır. Bu sıralar 22-23 yaşlarında olan Sîret'in resmî tahsil hayatı sona erer. 1895'te Hariciye Nezâreti Mektubî Kalemî'ne girer. Adıyaman'a sürgün kararı çıkana kadar yaklaşık beş yıl bu hiz-



\* Turan Karataş, *Hüseyin Sîret Bedbaht Bir Muhalif, Kırgın Bir Şair, Sırlı Bir Derviş*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2011, 187 s.



mette görev yapar. 1896'da *Servet-i Fünun*'da yazmaya başladıktan sonra o dönemin genel fikirlerine taraf-tar olur. II. Abdülhamid'e düşman-dır. Durumla ilgili, "Talihin garip cil-vesine bakın ki, bir zamanlar II. Abdülhamid'in özel emriyle Mülkiye Mekte-bi'ne giren ve orada parasız yatılı imkânı bulan Sîret, şimdi, eski hamisine ve onun idaresine düşman olmuştur." der Turan Karataş.

İlk yazılarını H. Sîret imzasıyla neşreder. Tevfik Fikret şairin ön adı-nun Hüseyin olmasını ister. İbnülemin Mahmud Kemal İnal, şairin adının değişmesini doğru bulmaz. "Velade-tinde ceddinin ismi olan 'Hamdullah' tes-miye edildiği hâlde Tevfik Fikret 'Bu abdal isimdir, adın Hüseyin olsun' demiş, Sîret de kabul etmiştir. Sabıkâ 'Hamdullah' olan Hüseyin, bereket versin ki şair sözü-ne uyup da Sîret'i değiştirmiştir." der.

Hüseyin Sîret adı o dönemde, Tevfik Fikret ve Cenap'tan hemen sonra gelmektedir. Tecrübe mahiyetindeki birkaç yazısını dışarıda tuttuğumuzda, şair, şiir dışında kalemini oymatmamıştır. İlk gençlik yıllarında dönemin edebiyat anlayışında yerini alan Sîret'in Adıyaman'a sürgün edil-mesine sebep olan bir düzenbazlık kurulur. Sembolik olarak II. Abdülhamid'in tahttan indirileceği bir dü-zen tertip edilecek diye bir söylenti çıkınca, bu söylentiye adları karışan Tevfik Fikret ve Sîret'in evleri aranır. Evlerde bulunan kırmızı kapaklı ki-tapların "kan ve ihtilal" anlamına geldiğine hükmedilerek her iki şair de kısa bir süre tutuklanır. Bu kısa sü-reli tutuklama Sîret'in Sultan'a olan nefretini perçinler. Bu olayın ardın-dan kısa bir süre sonra tarihe Trans-val Mektubu olarak geçecek bir hadi-se vuku bulur. "Sırf Abdülhamid'e inat olsun diye, Osmanlı'nın düşmanı olan

İngiltere'ye hem de emperyalistçe bir ha-reketinden dolayı sevgi gösterisinde bu-lunmanın mantıklı bir izahı olmasa ge-rektir. Bu körü körüne bir hayranlıktır." sözleriyle olayın vahametini açıkla-yan Karataş, Sîret'in sorgusunda, ha-reketin düzenlenmesinde büyük tesiri olduğunu itiraf ettiğini ve Adıya-man'a sürgün edildiğini aktarır. Şair, yıllar sonra Transval Mektubu'nu boşboğazlık olarak nitelendirecektir.

Adıyaman'a sürgün, on dört yıllık koşturmacayla geçen hayatının da başlangıcıdır. Annesini, ilk eşi Berrin Hanım'ı ve on bir aylık kızı Hüces-te'yi İstanbul'da bırakıp Anado-lu'nun o vakit ücra bir kasabası olan Adıyaman'a gider. O günlerin duy-gusu şu iki musrada gizlidir: "Bir mak-berin sükûnu içinde boğulmuşum / İnsan değil bu lânedeki besbelli baykuşum!"

Eşi, o sürgündeyken kederden vereme yakalanır ve hayatını kaybe-der. Tüm bu acı ve sıkıntılara daya-namayan Sîret, Mersin'e firar eder. Burada İngiliz konsolosluğuna baş-vurarak macerasını anlatır. Konsolos bizzat ilgilenir ve Sîret'i gemiye bin-dirip önce İskenderiye'ye, oradan da şairin Kahire'ye gitmesini sağlar. Korfo Adası üzerinden Paris'e varır. Paris'e ayak basar basmaz İstan-bul'dan gelen 24 Aralık 1901 tarihli *İkdam* gazetesinden idama mahkûm edildiğini öğrenir. İdamın gerekçesi şudur; Kahire'de bulunan önemli bir zat, İstanbul hükûmetine bir telgraf çekerek adı geçen iki kişinin Yıldız Sarayı civarına dinamit koymayı ka-rarlaştırdıklarını, dinamit getirmek üzere de Paris'e Sîret adlı bir şahsı gönderdiklerini bildirir.

Sîret "hızlı" bir Jön Türk'tür ve Prens Sabahattin'in yakın adamıdır. Yahya Kemal, Sîret'in siyasi etkinliği

için; "Gençtürklüğün fikirlerinden ziyade entrikalı işlerinde koştururdu." demiştir. Paris'te kaldığı apartmana gelenler arasında Samipaşazâde Sezai, Abdullah Cevdet, Abdülhalim Memduh, Doktor Nâzım ve Yahya Kemal gibi simalar vardır. Hüseyin Sîret, 1904'ün Şubat ayına kadar Paris'te kalır. *Leyâli Girizan*'ı bu tarihte Paris'te bastığı için bu kanuya varılmıştır. Yahya Kemal hatıralarında 1906 sonbaharında Sîret'i Brüksel'de gördüğünü yazar.

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra İstanbul'a dönenler arasında Hüseyin Sîret de vardır. Sekiz yıllık fasıladan sonra yurduna dönen Sîret, umduğunu bulamadığı bir vatanla karşılaşır. "Yeni düzenin ihsarından" ona pek bir şey düşmez. Darülfunun'da iki yıl edebiyat muallimliği yapan şair, Mabeyn Müşiri Said Paşa'nın kızı Yegâne Hanım'la da bu dönemde evlenir.

21 Temmuz 1912'ye kadar hiç resmî görev almaz. Geçimini ise özel dersler vererek sağlar. Hürriyet ve İtilaf Fırkası'nın kurucuları arasında yer alır. Fırka içerisinde önemli bir etkinliği tespit edilemez. Daha sonra, Hazine-i Evrak Müdürlüğü görevine getirilir. 23 Temmuz 1913'te İttihatçılar Bâbiâli'yi basıp Nazım Paşa'yı öldürünce Mahmut Şevket Paşa hükümeti işbaşına gelir. Bu görev değişikliği Sîret'in de müdürlüğünün sona ermesi demektir. Hatta yeni hükümetin mensupları Sîret için "ahrara mensup" diyerek onun evine baskın düzenlerler. Sinop'a sürgün edileceğini duyan şair, yirmi gün Tevfik Fikret'in evinde ve Robert Kolej'de saklanır. Sonra bir yolunu bularak bir Rus vapuruyla, Amerikalıların da yardımını alarak Marsilya'ya kaçar. İlk olarak Marsilya'ya giden şair, buradan da Fransa'nın bir sahil kasaba-

sı olan Nice'ye geçer. Söz konusu şehirde bir yıl kalır. Karataş, bu süre içerisinde şairin ne yaptığına dair bir bilginin olmadığını nakleder. 1914'te yurduna daha yakın olmak düşüncesiyle Selanik'e gelir. Burada da üç yıldan fazla kalmıştır. 1917'nin sonlarında Selanik'ten de ayrılan şair, Cenevre'ye gider. Beş sene "mütemadîyen" Cenevre'de kalır. Osmanlı'nın son dönemini yaşadığı o trajik günlerde, 1920'lerin başlarında İstanbul'a ikinci kez döner. Hemen, kısa bir süre de olsa Beşiktaş'taki Gazi Osman Paşa Mektebi Sultanisi'nde edebiyat muallimliği yapmıştır. On sekiz ay Matbuat-ı Umumiye Müdürlüğü de yaptıktan sonra öğretmenliğe döner ve uzun yıllar bu işle meşgul olur.

Cumhuriyet döneminde sade ve sakin bir hayat sürecektir. Bu yıllarda üçüncü evliliğini Nigarin Hanım'la yapar. Uzun yıllar Darüşşafaka Lisesi, Alman Mektebi, Esayan, Avusturya ve Kuleli Askerî liselerinde edebiyat öğretmenliği yapan şair, yine de tam bir refaha kavuşamaz. Burada kısa bir anekdotu aktarabiliriz. Turan Karataş, şairin hayatına dair bir belge bulmak için Darüşşafaka Lisesi'ne gider. Müdür muavini olan kişi Hüseyin Sîret adını duymadığını, öğretmenlerine ait eski evrakın lisenin deposunda bulunduğunu ve onlara bakmanın mümkün olmadığını ifade eder. Karataş, oradan eli boş döner. Arşiv ve kütüphane problemlerimizin düzelmediğini gösteren tipik bir örnektir bu. Şairin ölümünden 12-13 yıl önce yani 1946-47'de öğretmenlikten ayrıldığı tahmin ediliyor.

Cumhuriyet'in ilanını takip eden yıllarda Hüseyin Sîret'in, Karagüm-rük'teki Cerrahî Asitanesi Postnişini İbrahim Fahrettin Efendi'ye intisap ettiğini öğreniyoruz. Şairin meşhur

"Naat-i Şerif"ini kaleme almasının vesilesinin Fahrettin Efendi olduğu birtakım zevattan şifahî olarak aktarılır. Karataş, kitabında buna yer veriyor. Bu hadise Sîret'in tasavvufa olan ilgisini doğrulamıştır. Şair, yazdığı manzumede şeyhinin kendisine yeni bir feyz kapısı açtığını, ömrünü bereketlendirdiğini, böylece can sıkıntısı ve gam içinde geçen günlerinin sevinç kaynağına dönüşmüş olduğunu söyler.

Tarihimizin üç önemli dönemine (Abdülhamid, Meşrutiyet ve Cumhuriyet) tanıklık eden Sîret, uzun ve bedbaht bir hayat sürmüştür. Şairin vefat haberi *Tercüman*'da şu şekilde duyurulmuştur: "*Servet-i Fünun ekolünün velûd ve değerli şairi Hüseyin Sîret kısa bir hastalığı müteakip 87 yaşında vefat etmiştir. Merhumun cenazesi yarın öğleden sonra Ortaköy'de Yahya Efendi Dergâhı'ndaki makberesine defnedilecektir.*"

### Sanatı-Siyasî Hayatı ve Çevresi

Bu kısımda da kısaca şairin edebî hayatı hakkında, kitapta neler söylendiğini aktarabiliriz. Hüseyin Sîret şiiri, Servet-i Fünun neslinin genel özelliklerini ihtiva eder. Geceyi gündüze tercih edişi, gündüzden nefret edişi, gürültüden hoşlanmaması, sessizliği sevmesi gibi hususiyetlerini kendi kuşağından alır.

Turan Karataş, Hüseyin Sîret'in Atatürk ve İsmet İnönü için övgü dolu şiirler yazdığını nakleder. Yazdıklarında, klasik Türk şiirindeki caize geleneğini eleştiren şair, bunu yaparak Cumhuriyet yönetimiyle arasını hoş tutmak istemiş, milletvekilliği gibi görevlerin kendisine verilmesi için bu şiirleri yazmıştır. Karataş'ın iddiası bu yöndedir.

Hüseyin Sîret'in dil ile olan irtibatı da kitapta ele alınır. Özel hayatında dine saygılı olan şairin eserlerinde dinle ilgili bir hassasiyet yoktur. Kendisi de fetva ehli ve İslâm şairi olmadığını, yalnız Hakk'ı ikrar eden bir Müslüman şair olduğunu vurgular.

### Edebî Hayatı ve Eserleri

Mülkiye Mektebi'nde Nâmuk Kemal'in hayranlarındandır. Rıza Tevfik'ten vezinli ve kafiyeli söz söylemeyi öğrenmiştir. "*Sen benim ilk üstâd-ı şi'rimsin.*" sözünü onun için kullanmıştır. İlk şiir denemeleri İsmail Hakkı'nın çıkardığı Fikret, Cenap ve İsmail Safa'nın da yazdığı *Mektep* mecmuasında görülür. Bu ilk denemeler Divan şiiri tarzındadır. Özünde küçük yenilikler barındırır. Yenilikçilere hayran olsa da şiirinin kaynağında klasik şiirimiz vardır. *Maarif, Servet-i Fünun*'dan sonra en çok yazdığı dergidir. Karataş; "*Şairin bu ilk ürünlerinde, eskiyle yeni arasında kararsızdır. Belli olan bir şey vardır ki, o da Sîret'in gittikçe modern denemeler yaptığı ve gittikçe eserlerini güzelleştirdiğidir.*" der. Tevfik Fikret'in *Servet-i Fünun*'un başına geçmesinden yaklaşık yedi ay sonra *Dürdane-i Garam* adlı bir manzume yayımlar şair. Bu şiir sone tarzında yazılmıştır, oldukça 'yapmacıktır.' Şairin burada yayımladığı ilk on beş şiirinde Sîret, daha sonraki sekiz şiirinde Hüseyin Sîret imzasını kullandığını Karataş tespit etmiştir. Adıyaman'a sürgün edildikten sonra Ömer Senih takma adını kullanır. Yazar bu durumu şu cümleyle açıklar: "*Devlet eliyle sürgüne gönderilen birinin asli imzasıyla bir dergide yazı neşretmesi o derginin kapanmasına sebep olabilirdi o dönemde.*" Ayrıca Karataş, farklı edebiyat tarihi kitapla-

ında Ömer Seniğ adıyla ilgili yazı-  
lanlara karşı çıkararak bu adın 1900 yı-  
lından sonra kullanıldığını belirtir.

Osmanlı gazetesinde şair, "Anado-  
lu Mektupları" adıyla yazılar yayımlar.  
Bu yazılar, şairin Adıyaman izlenim-  
lerinden meydana gelir. Oradaki memurların ne kadar zelil durumda olduklarını anlatır bu yazılar. Edebiyat hakkında yazdığı makalesi "Bugünkü Edebiyatımız ve Üdebamız" adını taşır. Sanatkarın halk ve mutlak hükümet olmak üzere iki düşmanı olduğunu bahseder. Çalışmada, Hüseyin Sîret'in dile bakışı da aktarılır. Ona göre, Türkçeden Farsça ve Arapça kelimelerin atılması dili kısırlaştırır. Türkçede yabancı terkiplerin bile kaldırılmasına karşıdır.

Buradan itibaren sözü şairin şiir kitaplarına getirebiliriz. *Leyâl-i Girizân*, Hüseyin Sîret'in en meşhur şiir kitabıdır. Bir diğer kitabı *Bağbozumu*'dur. Bunları, *Kıvılcımlı Kül* ve bir hicviye olan *Kargalar* takip eder. (*Kargalar*, kitap hacminde değildir). *Bağbozumu*'ndaki şiirler *Leyâl-i Girizân*'a göre daha sadedir. *Bağbozumu*'ndan dokuz yıl sonra 1937'de *Kıvılcımlı Kül* yayımlanır. Şiirlerin hemen tamamı Divan şiirine duyulan sevginin tezahürü olarak değerlendirilir. Bu kitapla Sîret'in Yenişehirli Avni'yi gölgede bıraktığına dair mübalağalı iltifatlar bile yapılır o dönemde.

Hüseyin Sîret yaşlılık döneminde kitap yayımlamak yerine yazdıklarını küçük risaleler hâlinde bastırmayı tercih etmiştir. Dört sayfalık *Üstadın Şairi* adlı kitapçık bunların ilkidir. Maalesef, bu eser edebiyat dünyasında pek bir ilgi uyandırmaz.

"Hüseyin Sîret gibi duygulu ve 'nazenin' bir şairin şahsiyetiyle, mizacıyla pek uyuşmayan *Kargalar*" toplam on

üç sayfaya sığdırılmış, altmış altı beyitlik bir şiirdir. Mesnevî tarzında yazılmıştır. Edebiyat dünyasındaki pek çok insanın ilgisini çekecek bir muhtevaya sahiptir. Şairin, Cumhuriyet idaresinde eski dostlarının makam ve şana kavuştuklarını, kendisinin ise bir köşede unutulduğunu hissettiren bir yapısı vardır şiirin. Şair, *Kargalar* diye, ünlü pek çok edebiyatçıyı, siyasetçiyi, yazarı kasteder. Turan Karataş, bu isimlerin kimler olduğunu ve haklarında neler söylendiğini ele alır. Bir de önemli bir ayrıntıyı nakleder. *Kargalar*'ın Atatürk'ün ölümünden kısa bir süre sonra yazılması tesadüfî olarak değerlendirmez. Başa geçen İnönü'ye şiirde küçük de olsa bir iltifat vardır. Şair bunu yaparak mansip peşinde olabileceğini göstermektedir Karataş'a göre. Belki de sesini duyurmak istemiştir. Şiirde adı geçen en meşhur isimlerden Yahya Kemal için; "*Kimi divan yolunda bir dededir / Hamid'in iç cebinde bir güvedir. / (...) / Dokuz ay on gün oldu hamiledir, / Gebelik hali onda bir çiledir.*" mısralarını dizecektir.

Hüseyin Sîret'in kitaplarına girmeyen şiirlerinden "Naat-i Şerif" üzerinde özenle durulur. Manzumelerinde dine dair bir ayrıntıya yer vermeyen şair bu şiirinde Peygamberimiz Hz. Muhammed'i metheder. Hâl tercümesiyle birlikte şiir yirmi beyittir. Prens Sabahattin'in ardından da bir mersiye kaleme almıştır. Karataş bunun sıradan bir mersiye olduğunu belirtir.

### *Edebî ve Siyasî Çevresi*

Divan edebiyatından Fuzulî, Nedim ve Galib'e büyük hayranlık duyar. Tanzimat kuşağındansa Nâmık Kemal, Ziya Paşa ve Şinasi sevdiikle-

ri arasındadır. Hamid'in ise zekâsına hayrandır fakat ahlakını beğenmez. Bu isimlerin haricinde Sîret'in şiire ilgi duymasında en önemli tesir Rêcaizâde Ekrem'den gelecektir. Mehmet Âkif'le ise yakından görüşmesine rağmen, ona karşı her zaman muhabbet içerisinde olmuştur. O, meşhur "Kargalar" manzumesinde saygıyla bahsettiği isimlerdendir. Âkif hakkında; "*Saha-yı nazmın şeh-süvarı olan bu kudretli nâzım, tarih-i edebiyatımızda mühim bir şahsiyettir. Çanakkale bedîası, Süleymaniyye Camii gibi yıkılmak şanından olmayan bir âbidedir. Bu âbide-i hamasetin bir eşi daha*

*vücûda gelebilir mi, bilmem. İstiklâl Marşı, Bülbül, Gece ve buna mümâsil birkaç manzûmesi, edebiyatımızın birer şehkârıdır.*" demiştir.

Turan Karataş, Sîret'in şiirini üç tema etrafında toplar: Aşk/kadın, tabiat ve gurbet. Bunlardan ilk ikisini daha sıklıkla işlediği görülür. Sîret'teki aşk ne tenseldir ne de ilahî. Kadınlar, şairin dünyasında apayrı bir yer tutar. Ona göre kadınlar olmasaydı erkeklerin dünyaya gelmeleri kadar mânâsız ve yavan bir hadise olamazdı. Hatta şair daha da ileri giderek yer yer kadını ilahileştirir.

Yakup Öztürk\*

## Edebiyatımızda Yabancılaşma Olgusuna Yeni Bir Kaynak: Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma\*\*

**A**bdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma adlı eser Akçağ Yayınları'ndan çıktı. Hakan Sazyek, 252 sayfa olan bu çalışmasında; Abdülhak Şinasi Hisar'ın modernist akım etkisinde yazılan romanlarındaki başkişiler (protagonist)in 'özel yabancılaşması'na eğilmekte ve bu yabancılaşma olgusunun sosyolojik, psikolojik ve felsefi boyutlarını vermektedir.

Özellikle son yıllardaki çalışmalarında edebiyatımızdaki modernite, modernizm, yabancılaşma üzerine eğilen Hakan Sazyek'in bu eseri, orijinal bir çalışma niteliği taşımaktadır.

Sanayi devrimiyle başlayan ve dünya çapında büyük bir etki yara-

tan modernizm, bünyesinde taşıdığı kimi özelliklerini sosyolojik ve psikolojik bağlamda, içinde yaşadığı topluma derin bir şekilde yansıtarak varlığını bugüne kadar sürdürülmüş ve çok boyutlu bir biçimde sanatın birçok dalında etkisini göstermiştir.

Modernizmin, çağın insanlarına bir getirisi olan özel yabancılaşmanın, roman ve kahramanı ekseninde, edebiyatımızdaki ilk örneklerinin de sahibi *Fahim Bey ve Biz* (1941), *Çamlıca'daki Eniştemiz* (1944), *Ali Nizamî Bey'in Alaf-rangalığı ve Şeyhliği* (1952) adlı eserleriyle Abdülhak Şinasi Hisar olmuştur.

İşte Hakan Sazyek bu kapsamlı çalışmasında, Abdülhak Şinasi Hisar'ın yukarıdaki romanlarında öne çıkan

\* Fatih Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi.

\*\* Hakan Sazyek, *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2008, 252 s.

'özel yabancılaşma'yı yaşayan ve bu anlamda modernist romanın başkişisi olan 'protagonist'lerin üzerine çok boyutlu bir biçimde eğilmektedir.

Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma; biri "Giriş", diğerleri romanların adlarını taşıyan toplam dört bölümden oluşmaktadır. Hakan Sazyek "Giriş" kısmında, özel yabancılaşma kavramının dayandığı modernizmin tarihsel kökenleri hakkında 'kapsam'lı bir şekilde bilgi verir. Giriş kısmı içerisinde bir alt başlık olan "Yöntem" ile Sazyek, çalışmanın kapsayacağı sosyolojik boyutları verme bağlamında bir yöntem seçme yoluna gitmektedir. Ayrıca bu alt başlık içerisinde, Avrupa ve Amerikan ekollerinin 'özel yabancılaşma'ya yönelik bakışına kısaca değinip çalışma içerisinde hangi ekollerini temel düzleme alacağını belirtir. Bunun yanı sıra, "Kavramlar/Olgular" başlığı altında, ileriki bölümlerde anılan romanların başkişileriyle pekiştireceği üzere; anomi, özel yabancılaşma, bireysel anomi, roman sanatında yabancılaşmış anomi bireyin karşılığı: protagonist kavramlarına açıklık getirir. Buna ek olarak Sazyek, Türk romanının yüzyıllık serüvenine, sistem açısından bir bakışla eğilip modernist roman, modernist Türk romanı hakkında geniş bilgi verdikten sonra Abdülhak Şinasi Hisar'ın biyografisine, yabancılaşmış kişiliğine ve roman sanatına ilişkin görüşlerine değinerek "Giriş" bölümünü sonuçlandırır.

Yazar, girişten sonraki ilk bölümde *Fahim Bey ve Biz* romanı üzerine eğilmektedir. İlk biçim-içerik ilişkisi, romanın anekdotlarla örülen kısımları ve anlatıcı konumu ele alınırken sonraki alt başlıklarda romanda yabancılaşma olgusunun boyutlarına

Abdülhak Şinasi Hisar'ın  
Romanlarında  
**ÖZEL YABANCILAŞMA**



Hakan SAZYEK

değinin. Bunu yaparken romanın kahramanı Fahim Bey'i sosyolojik ve psikolojik bağlamda inceler. Fahim Bey'in 'toplum' içerisinde ele alınmasıyla, bir 'entelektüel' olarak tanımlanmasıyla, evliliğiyle, hayalciliğiyle, ruhsal bozukluklarıyla; zamanın, gerçeğin ve toplum dışındaki bireyselliğiyle ilgili olarak derinlemesine yapılan bu kişilik tahlillerinin boyutu ve kapsamı anılan kısımlarda daha da genişler. Hakan Sazyek, Fahim Bey'i; arkadaş çevresindeki, aile içerisindeki, iş ortamındaki durumuyla tekrardan sosyolojik bir incelemeye tâbi tutup hanımların Fahim Bey'e yaklaşımıyla birinci bölümü bitirir.

İkinci bölümde, *Çamlıca'daki Eniştemiz* romanı incelenir. Yine ilk bölümdeki duruma uygun bir yöntem izleyen Sazyek, anlatıcının konumunu ve Hacı Vamık Bey'in anekdotlarla anlatımına başvurur. Benzer yöntem ikinci bölümde de izleyen yazar, "Romanda Yabancılaşmanın Boyutları" başlığı altında, enişte (Hacı Vamık Bey)'nin genel görünümünü verip "Delilik' ve Delişmenlik Üzerine" başlığı altında, eniştenin bir deli olarak portresini sunar ve eniştenin delişmenliğinin 'ev' ve 'çocuk' dünyasındaki algıya göre ana hatlarını orta-

ya koymaya çalışır. Önemli olan diğer bir nokta da, Hacı Vamık Bey'in ironik ve yazarın deyişiyle hayatın içindeki 'uçarı' durumları, sabıkalı ve kadın düşkünü olması bağlamında 'ahlaksız' davranışları, yine eserin kapsamı ve amacı doğrultusunda sosyolojik bir incelemeye tâbi tutulur. Sazyek, Hacı Vamık Bey'in psikolojik yapısına dair ayrıca bir başlık açarak sosyolojik düzlemde verdiği eniştenin 'nevrotik' tutumlarına eğilir. Anılan nevrotik tutum 'dışsallaştırma' ve 'narsizm' kavramlarıyla ifadesini bulur. Yine ilk bölümdeki yöntemle koşut olarak *Çamlıca'daki Eniştemiz* adlı romanın yabancılaşmış başkişisi/protagonisti olan Vamık Bey'in evlilik kurumu içerisinde 'eş', toplumsal kurumların özelliği olarak 'statü', 'rol' eksenindeki durumu ve son olarak da 'toplum-birey karşıtlığı' bağlamında topluma dönük olan yönü aydınlatılmak sûretiyle inceleme tamamlanır.

*Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma* adlı çalışmanın üçüncü ve son bölümünde incelenen roman, *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği*'dir. Bu bölümde, yine ilk iki bölüme paralel olarak 'anlatıcının konumu' ve 'anekdotlarla anlatılan' roman örgüsü verilir. Bu bölümün ilk iki bölümden ayrılan yanı "Mekânın Simgesel İşlevi" şeklindeki bir alt başlığa sahip olmasıdır.

"Romanda Yabancılaşmanın Boyutları" başlığı altında, 'önce'si ve 'sonra'sı ile toplumun içinde bulunan Ali Nizami Bey'in ruhsal bozuklukları ve ironilerle dolu olan dünyası gözler önüne serilir. Son olarak da, anne-

si 'Pembehanımefendi'nin ölmesi ve onu rüyasında görmesi dolayısıyla şeyhliğe soyunan, bu anlamda yabancılaşan Ali Nizami Bey sosyolojik ve psikolojik bağlamda incelenir.

Sosyolojik, psikolojik ve felsefi boyutları olan 'özel yabancılaşma' kavramını, romanların anılan başkişileri (protagonist) çerçevesinde incelerken Sazyek; Batılı birçok sosyolog, psikolog, felsefeci ve edebiyat kuramcısının eserlerinden faydalanmıştır. Erich Fromm, Laurie Henry, Karen Horney, Soren Kierkegaard, Karl Marks, Max Weber, Michael Landman, Morton Levitt, György Lukacs bunlardan bazılarıdır. Bunların yanında Hilmi Ziya Ülken, Yıldız Ecevit, Murat Belge, Abdullah Uçman gibi yerli isimlerden de Hakan Sazyek'in bu bağlamda yaralandığını görmekteyiz.

Sonuç olarak denilebilir ki *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma* adlı bu titiz çalışma, Abdülhak Şinasi Hisar ile ilgili günümüze kadar süregelen diğer değerli çalışmalardan; amacının, kapsamının ve romanları ele alış biçiminin farklı ve orijinal olmasından dolayı ayrı bir yerde durmaktadır. Bu çalışma Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanlarının başkişisi (protagonist)leri, romancılığı ve roman yazmak hususundaki görüşleri hakkında çok kapsamlı bilgi vermesinin yanı sıra günümüzde özellikle, modernizm ve modernizmin getirdiği yabancılaşma üzerine çalışacak araştırmacılar için, son derece önemli bir kaynak eser niteliği taşımaktadır.

Emir Ali Çevirme\*

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

## Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi Yayın İlkeleri



1. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, hakemli bir dergi olup altı ayda bir yayımlanır.
2. Dergimize gönderilen yazılar, internet ortamı da dâhil, 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 yarı sıra edebiyat tarihimiz açısından önem arz eden şair ve yazarların kitaplarında yer almayan yazı, makale, röportaj, şiir ve kayda değer muhtelif belgeler yayımlanır.
5. Yeni Türk edebiyatıyla doğrudan ilgili olan diğer sosyal bilimlerle ilgili yazılar da yayımlanmak üzere değerlendirmeye alınır.
6. Akademik bir kimliğe sahip olmakla birlikte *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*'nda akademisyen olmayan yazar ve araştırmacıların hakem kurulundan olumlu rapor alan çalışmaları da yayımlanabilir.
7. Dergimize çalışmalarını gönderen yazarlar, akademik unvanlarıyla birlikte ad ve soyadını, görev yaptığı kurumu tam olarak belirtmeli, kendileriyle doğrudan iletişim kurabileceğimiz açık adres, telefon numarası ve elektronik posta adresini vermelidirler.
8. Gönderilen çalışmalarda Türkçe ve İngilizce olmak üzere özet ve anahtar kelimeler bulunmalıdır. Özet, çalışmanın bütününe kuşatıcı nitelikte ve yüz elli kelimeyi geçmeyecek şekilde olmalıdır.
9. Subjektif yönü ağır basan eleştiri yazıları, hakem kuruluna gönderilmeden reddedilir.
10. İlmî toplantılarda sunulmuş bildiriler, gerekli açıklamalar belirtmek şartıyla ve bildiri kitaplarında daha önce yayımlanmamış olmak kaydıyla kabul edilir.
11. Gönderilen yazılara yazı işleri ve yayın kurulu tarafından en başta dergide imla bütünlüğünün sağlanması açısından kısmen müdahale edilebilir. Bariz müdahaleler söz konusu olduğu takdirde ise yazara gerekli bilgiler verilir.
12. Yayın kurulunca uygun bulunan makaleler, iki hakeme gönderilir. İki hakemden de olumlu rapor alan makaleler, yayımlanacak yazılara dâhil edilir. Şayet bir olumlu, bir de olumsuz rapor gelirse, makale tekrar üçüncü bir hakeme gönderilir. Böylece üçüncü hakemin vereceği rapora göre hareket edilir.
13. Her sayı yayımlanacak olan çalışmalar, dergimize ulaşma tarihine ve derginin bütünündeki konu dağılımına göre belirlenir.
14. Düzeltme raporu alan makaleler, raporla birlikte yazarlara gönderilir. Hakem raporu göz önünde bulundurulmadan tekrar gönderilen makaleler değerlendirmeye alınmaz.



15. kitap tanıtım yazıları hakem kuruluna gönderilmez. Bu tür yazılar yayın kurulunca değerlendirilir.

*Makale Yazım Kuralları:*

1. Yazılar 50 sayfayı geçmemelidir.

2. 12 punto, Times New Roman, iki yana yasla formatı uygulanmalı ve paragraf başı verilmemelidir.

3. Yazarın adı, yazı başlığının altına yerleştirilip sağa yaslanmalı ve kişisel bilgiler adın sonuna konulacak olan yıldız (\*) karakterli dipnot imiyle unvan, isim, kurum ve bölüm düzeni içinde dipnot olarak verilmelidir.

4. Yazıların sonunda yararlanılan kaynaklar "KAYNAKÇA" başlığı altında, yazarların soyadı başa gelecek şekilde alfabetik olarak verilmelidir.

5. Metin içinde geçen dergi, gazete ve kitap isimleri italik, şiir ve makale isimleri ise tırnak içinde yazılmalıdır.

6. Dipnotlarda kullanılacak olan bibliyografik künyeler; yazar adı ve soyadı, kitap adı, cildi, baskı sayısı, yayımlayan kurum adı, baskı yeri, yayım yılı, sayfa numarası şeklinde düzenlenmelidir.

*Örnekler:*

a) Telif kitaplar için; Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 2. bs., Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 50-60.

b) Çeviri yahut yayıma hazırlanan kitaplar için; E. J. Wilkinson Gibb, *Osmanlı Şiir Tarihi*, (çev. Ali Çavuşoğlu), c. I, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999, s. 250- 300.

Cemil Meriç, *Bu Ülke*, (hzl. Mahmut Ali Meriç), 8. bs. , İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, s. 10-15.

Not: Kitapların toplam sayfa sayısı verilecekse XIV+639 s. şeklinde belirtilmelidir.

c) Telif yazılar için; Senail Özkan, "Sözün ve 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:*

Adı geçen eser	: age.
Adı geçen makale	: agm.
Adı geçen yayın	: agy.
Aynı müellif	: a.mlf.
Aynı yazar	: a.yzt.
Bakınız	: bk.
Baskı, basım	: bs.
Cilt	: c.
Çeviren/ler	: çev.
Editör/ler	: ed.
Hazırlayan/lar	: hzl.
Sayfa	: s.
Sayı	: S.
Tarihsiz	: ts.
Yıl	: y.

# YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

➔ Makale MEHMET TÖRENEK *Tevfik Fikret ve Âşiyân* SEZAI COŞKUN *Savaş-Edebiyat İlişkisi Bağlamında Bosna Savaşı'nın Türk Şiirine Yansıması* SİBEL BAYRAM *Boşnak Şiirinde İstanbul* SELAHATTİN ÇİTÇİ *Yahya Kemal ve Mehmet Âkif'in Eserlerinde Ezan* ABDURRAHMAN KOLCU *J. K. Huysmans'ın A Rebours (Tersine) ve Tahsin Yücel'in Mutfak Çıkmazı Romanları Arasında Bir Karşılaştırma* ÖZGÜRİLDEŞ *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Şipsevdi Romanında Thomas Hobbes'un Leviathan Adlı Eserinin Etkileri* KADİR CAN DİLBER *Jorge Luis Borges'ten Hasan Ali Toptaş'a Düşsel Yolculuğun Şifreleri* GÜRKAN YAVAŞ *Peyami Safa'nın Yalnızız Adlı Romanında Bir Çatışma Unsuru Olarak İdeolojik ve Düşünsel Yapı* AYŞE DEMİR *Halid Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinde Ev, Eoden Kaçış ve Eve Dönüş* KÂMİL YEŞİL *Modernizmi Esas Alan Bir Yazar: Bilge Karasu, Modernist Bir Öykü: Odalardan Biri* ➔ Bibliyografya KAHRAMAN BOSTANCI II. *Meşrutiyet Devri İzmir Basınında Türkçü Duyarlılığın Sesi: Tan Mecmuası ve Dizini* NURAN ÖZLÜK *Âfâk Mecmuası ve Dizini* ➔ Kitap Tanıtımı SEMA ÖZHER KOÇ *Tanzimat Dönemi Anlatılarında Feminist Söylem* MEHMET YILMAZ *Tanpınar Şiirinin Kaynakları Üzerine Bir Araştırma: Zamana Düşen Çılgılık* YAKUP ÖZTÜRK *Hüseyin Sîret: Bedbaht Bir Muhalif, Kırgın Bir Şair, Sırlı Bir Derviş* ALİ EMİR ÇEVİRME *Edebiyatımızda Yabancılaşma Olgusuna Yeni Bir Kaynak: Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma*

## Modern Turkish Literature Researches

ISSN 1302-8203



9 771302 820009