

6

HAKEMLİ DERGİ

Temmuz - Aralık 2011 / ISSN: 1308-8203 / Altı Ayda Bir Yayınlanır / Fiyatı: 15 TL

**YENİ
TÜRK EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI**

Modern Turkish Literature Researches



YIL 3 • SAYI 6 • TEMMUZ - ARALIK 2011

Yeni
Türk Edebiyatı
Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches



Bu dergi ASOS İndeks tarafından dizinlenmektedir.

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 SAĞLAM (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
ŞENYILDIZ MATBAACILIK
San. ve Tic. Ltd. Şti.

Gümüşsuyu Caddesi No: 3 Kat 2
Topkapı / İstanbul - Tel: 0.212 483 47 91 (Pbx)

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
www.yeniturkedebiyatarastirmalari.tr.gg
ytarastirmalari@gmail.com
www.turkedebiyati.com.tr

Yazışma Adresi
PK 2, Sirkeci / İstanbul

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

ISSN: 1308-8203

ABONE ŞARTLARI

Yurtiçi-Yıllık: 30 TL / 2 Yıllık 50 TL / Yurtdışı-Yıllık: 40 Dolar veya 30 Avro.

Kurum Abone Bedeli: 60 TL

Türk Edebiyatı Vakfı Posta Çeki: 124540

Vakıflar Bankası Beyazıt Şubesi - İstanbul: 00158007268247317

T.C. Ziraat Bankası Çağaloğlu Şubesi - İstanbul: 29033553-5001

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

Yeni
Türk Edebiyatı
Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches



11 Haziran 2012
Ege Hoca ile
İsrail'e...

HAKEM HEYETİ

Prof. Dr. Orhan Okay
(Emekli Öğretim Üyesi)

Prof. Dr. Hasan Akay
(Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi)

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

Prof. Dr. Şerif Aktaş
(Gazi Üniversitesi)

Prof. Dr. Hülya Argunşah
(Erciyes Üniversitesi)

Prof. Dr. Magdi Bakr
(Ayn 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 Çetışli
(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
(Priştine Üniversitesi - Kosova)

Prof. Dr. Tacide Hafız
(Priştine Üniversitesi - Kosova)

Prof. Dr. Mohamed Haridy
(Ankara Üniversitesi)

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
(Emekli Öğretim Üyesi)

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
(Aydın Üniversitesi)

İÇİNDEKİLER

- ↔ Makale
- 7 RECEP DUYMAZ
Genç Kalemler Dergisinin Estetik Anlayışı
- 43 NURULLAH ÇETİN
Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Sahnenin Dışındakiler Adlı Romanına Millî Mücadele'nin Yansıması
- 61 ŞAHİKA KARACA
Muhadarat ve Bikes Romanlarında Kadın Meselesi
- 77 NURAN ÖZLÜK
Kemal Tahir'in Eserlerinde Edebiyatçılarımız
- 121 MEHMET SAMSAKÇI
Gerçekliğin İdraki ve Üslûp Sorunları Bağlamında Benim Adım Kırmızı
- 139 ÖZTÜRK EMİROĞLU
Malgorzata Labecka-Koecherowa's Place In Poland's Turkology (1917-2011) (Polonya Türkolojisinde Malgorzata Labecka-Koecherowa'nın Yeri)
- 149 AYŞE DEMİR
Anlatılmayanın İzini Sürmek: Nazlı Eray'ın Hikâyelerinde Fantastik
- 165 HANİFİ ASLAN
Hikâye-i Halid Ziya (Halid Ziya Uşaklıgil'in Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme)
- 193 MAHFUZ ZARİÇ
Hüseyin Su Öykülerinde Mitik Unsurlar, Anaörgeler ve Motifler
- 219 HAYRETTİN ORHANOĞLU
İmgelerle Hilmi Yavuz'un Şiir Dünyası
- 257 KORHAN ALTUNYAY
Yahya Kemal'in Tanrı, Varlık ve İnsan Anlayışı: Kendi Gök Kubbemiz'e Metinsel Açıdan Bir Bakış
- 273 OĞUZHAN KARABURGU
Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatro Eserlerine Yeni Bir Tasnif Teklifi
- 285 AYÇA OKURLAR
Cumhuriyet Dönemi Türk Çocuk Tiyatrosunda (1923-1950) Çocuk ve Eğitim

•• Kitap Tanıtımı

- 311 AHMET KOÇAK
Edebiyat ve Edebi Eser Üzerine
- 315 GÜRKAN YAVAŞ
Yusuf Ziya Ortaç Hakkında Yeni Bir Çalışma
- 318 NİLÜFER AKA
Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Hastalık
- 321 BÜLENT AHMET TURAN
Postmodern Pencereden "Uzun İhsan Efendi"ye Bakmak
- 323 YAKUP ÖZTÜRK
Edebiyat Sanatı ve Bilimi
- 329 EMİR ALİ ÇEVİRME
Attila İlhan Romancılığı Üzerine Kapsamlı Bir Çalışma: Romancı Yönüyle Attila İlhan

GENÇ KALEMLER DERGİSİNİN ESTETİK ANLAYIŞI

Recep Duymaz*



Özet: *Genç Kalemler* dergisi, II. Meşrutiyet'in ilan edilmesinden sonra Selanik'te çıkmaya başlamış bir dil, edebiyat, sanat ve düşünce dergisidir. Dergide dil, edebiyat, sanat, tarih, felsefe ve sosyolojiye dair yazıların yanında bedîyat (estetik) yazıları da çıkmıştır. Bu çalışmamızı, dergideki estetik yazıların çözümlemesiyle sınırlandırdık.

Estetik, kuşkusuz bir bilim dalıdır. Bu bilim dalı, dört unsuru içeren bir bütünlüktür. Bu unsurları şöyle sıralayabiliriz: Estetik süje (sanatkâr), estetik obje (sanat eseri), estetik değer (sanat eserinin güzelliği) ve estetik yargı (sanat eserinin yargılanması).

Genç Kalemler dergisindeki estetikle ilgili yazıları, önce bu dört unsura göre gruplandırdık, sonra da her gruba giren yazıları, kendi içinde zamandizinsel/kronolojik olarak çözümlemeye çalıştık. Çözümlemelerimizin sonunda estetiğin temel unsurlarına dair görüşleri birleştirdiğimizde *Genç Kalemler* dergisinin edebiyat tarihimizde dönemine göre yeni bir estetik ve sanat anlayışı getirdiğini ortaya koyduk.

Çalışmamızın akışı içinde bu yeni estetik ve sanat anlayışının özelliklerini, metinlere dayalı olarak, yazdık.

Anahtar Kelimeler: *Genç Kalemler* dergisi, sanatkâr, sanat eseri, sanat eserinin değeri, sanat eserinin yargılanması.

THE AESTHETICS OF THE GENÇ KALEMLER MAGAZINE

Abstract: *Genç Kalemler* was a magazine published in Thessaloniki after the declaration of II. Meşrutiyet (constitutional monarchy) on language, literature, arts and opinions. In addition to articles on language, literature, arts, history, philosophy and sociology, those on aesthetics were also published in the magazine. This study is limited to the analysis of aesthetic articles published in *Genç Kalemler*.

Aesthetics is undoubtedly a scientific discipline, which forms a unity of four elements: Aesthetic subject (the artist), aesthetic object (the artwork), aesthetic value (the beauty of the artwork) and aesthetic judgement (the judgement of the artwork).

Firstly, the aesthetics related articles are grouped according to the aforementioned four elements and then the articles within each group is attempted to analyze chronologically. In re-

* Prof. Dr., Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi.

sult of the analysis, it is postulated that the *Genç Kalemler* magazine introduced a novel aesthetics and understanding of arts with respect to its period in the history of Turkish literature. The properties of the aforementioned aesthetics and understanding of arts is written through the study depending on the source texts.

Keywords: *Genç Kalemler* magazine, artist, artwork, beauty of artwork, judgement of the artwork.

GİRİŞ

XX. yüzyıl Türk siyaset tarihinin en önemli olayı II. Meşrutiyet'in ilan edilmesidir. II. Meşrutiyet'in 23 Temmuz 1908 (10 Temmuz 1326) tarihinde ilan edilmesiyle tarihimizde bir daha geri dönülmesi asla mümkün olmayan yeni bir yola girilmiştir. Bu yolda siyasî partilerin kurulması, Padişah'ın yetkilerinin giderek azaltılması, hepsinden önemlisi basından sansürün kaldırılması, Türk toplumunda daha önceki dönemlerde benzeri görülmemiş bir canlılığa ve hareketliliğe zemin hazırlamıştır. Kuşkusuz bizi burada en çok ilgilendiren nokta, basından sansürün kaldırılmış olmasıdır.

II. Meşrutiyet'in ilan edildiği gün, İstanbul'da dört gazete çıkmaya devam ediyordu. Bunlar *Sabah* (25 Şubat 1876-7 Kasım 1922), *Tercüman-ı Hakikat* (27 Haziran 1878-26 Haziran 1922), *Saadet* (8 Aralık 1885-1909) ve *İkdam* (5 Temmuz 1894 - 31 Aralık 1928) gazeteleridir. Bu dört gazetenin sahibi, Meşrutiyet'in ilan edildiği daha ilk gün, aralarında toplanmış ve sansür uygulamasına kendi elleriyle son vermiştir. Sansürün kaldırılması, mevcut gazetelerin baskı sayılarını artırdığı gibi, yeni gazete ve dergilerin çıkmaya başlamasını da sağlamıştır. Bu serbestlik ortamında her düşünce akımı veya sanat anlayışı, kendi eğilimine uygun gazete ve dergi çıkarmaya başlamıştır. Öyle ki Meşrutiyet'in ilanını takip eden iki ay içerisinde iki yüzün üstünde gazete imtiyazı alınmıştır.¹ O dönemde kimi tekrar, kimi yeni çıkmaya başlayan *Tasvir-i Efkâr* (1862), *Mizân* (1886), *Şûrâyı Ümmet* (1902), *Tanîn* (1908), *Serbestî* (1908), *Volkan* (1908) ve *Sedâ-yı Millet* (1909) gazeteleri, basın, siyaset ve düşünce tarihimizde iz bırakmış yayın organlarıdır.

Bu günlük gazetelerin yanında çok sayıda dil, edebiyat ve düşünce dergisi de bu dönemde boy göstermiştir. *Sırât-ı Müstakîm* (1908), *Şehbâl* (1909), *Genç Kalemler* (1911), *Türk Derneği* (1911), *Türk Yurdu* (1911), *İslâm Mecmuası* (1914) ve *Yeni Mecmua* (1917) bunların başlıcalarıdır. II. Meşrutiyet'in ilanını takip eden yılların gazete ve dergilerini gözden geçirdiğimizde o dönem Türk toplumunun dil,

edebiyat, düşünce ve siyaset alanlarındaki canlılığını doğrulukla görmek mümkündür.

Genç Kalemler dergisi, işte bu serbestlik ortamında 1911 yılında Selanik'te çıkmaya başlamış bir dil, edebiyat, sanat ve düşünce dergisidir.² Dergide dil, edebiyat, sanat, tarih, felsefe ve sosyolojiye dair yazıların yanında bedîyat (estetik) yazıları da çıkmıştır.

Biz bu çalışmamızı derginin estetik yazılarıyla sınırladık. Bunun sebebi, *Genç Kalemler* dergisinin dil, edebiyat ve özellikle Millî Edebiyat'ın doğuşundaki rolü bakımından türlü düzeylerde incelenmiş olmasına rağmen, estetik yazıları bakımından şimdiye kadar -tespitlerimize göre- herhangi bir incelemeye tâbi tutulmamasıdır. Bu durum, başta Millî Edebiyat dönemi olmak üzere daha sonraki dönemlerde de estetiğin hep ihmal edilmesi sonucunu doğurmuştur. Hâlbuki günümüz modern edebiyat ortamında estetik açıdan donanımlı olmayan bir edebiyat araştırmacısının, edebiyat metinlerini doğrulukla değerlendirebilmesinin mümkün olmadığı kanaatindeyiz. Bu sebeple hem Millî Edebiyat mensuplarının, hem Cumhuriyet'in ilk yıllarına sarkan neslin estetik ve sanat anlayışlarının *Genç Kalemler* dergisinden hareketle saptanmasının yararlı olacağını düşünüyoruz.

ESTETİĞİN YAPI ELEMANLARI

Genç Kalemler dergisindeki yazarların estetiğe dair görüşlerine geçmeden önce estetiğin temel kavramlarını kısaca tanıtmamız uygun olur.

Estetik kuşkusuz bir bilim dalıdır. "Estetik, duyuşsal bilginin bilimidir."³ Bu bilimin temel belirleyicisi "duyuşsal bilgidir." Duyular yoluyla sağlanan bilgi, "Aşağı bilgi yetisinin ortaya koyduğu tasavvurlardır." Buna göre estetik, "açık ve seçik olmayan bir bilginin, sensitiv (duyuşsal) bilginin bilimidir."⁴ Duyularda esas olan değişkenliktir. Bunun doğal sonucu olarak estetik biliminde açıklık, seçiklik ve kesinlik yoktur. İnsanın bir bilgi edinme yolu daha vardır ki o da akıldır. Akıl da ise esas olan değişmezliktir. Bu sebeple akıl yoluyla sağlanan bilgilerin bilimi olan mantıkta tam bir açıklık, seçiklik ve kesinlik vardır.

Her bilim dalı, kendi alanına giren doğruyu ve mükemmelliği arar. Estetik, duyuşsal bilgiyi kendisine alan olarak seçtiğine göre bu bilginin mükemmelliğini araştırmak da onun görevidir. Duyusal bilginin mükemmelliği 'güzellik'tir. O hâlde estetik, diğer problemlerinin yanında 'güzel'in ne olduğunu, nasıl oluştuğunu, insanları,

niçin ve nasıl etkilediğini de araştıran bir disiplindir. Şüphesiz 'güzellik' bir nesnede somutlaşınca görünür duruma gelir. Edebiyat söz konusu olduğunda bu nesne hikâye, roman, tiyatro, şiir gibi edebiyat metinleridir, kısacası 'eser'dir. Edebiyat eserindeki güzelliği araştırmak, bizi bu sefer onun yaratıcısını (sanatkârı) tanımaya ve araştırmaya götürür. Bu yolda düşünmeye devam edersek estetiğin heterojen bir bütünlük olduğunu ve bu bütünlüğün dört yapı elemanından oluştuğunu görürüz:

Estetik süje (Sanatkâr)	Estetik obje (Sanat eseri)
Estetik değer (Sanat eserinin güzelliği)	Estetik yargı (Sanat eserinin değerlendirilmesi)

Genç Kalemler dergisindeki estetiğe dair yazıları, estetiğin bu dört yapı elemanına göre sınıflandıracak ve dergideki yazarların, estetiğin bu temel kavramlarına ilişkin görüşlerini metinlere dayalı olarak ortaya koymaya çalışacağız.

1. ESTETİK SÜJE / SANATKÂR

Estetik süje, estetik bütünlüğün yapı elemanlarının birincisidir. Estetik süje, bir estetik objeyle ilgi içine giren veya doğrudan doğruya onu vücuda getiren kimsedir. Biz burada estetik süjeyle, güzel sanat dallarından herhangi biriyle ilgili olarak bir eser vücuda getiren sanatkârı kastediyoruz. Sanat olayı kuşkusuz sanatkârla başlar. Sanat olayını doğru anlamamanın ve değerlendirmenin yolu, sanatkârı tanımaktan geçer. Hele romantik dönemin ve fantastik edebiyatın sanat eserlerini, onları vücuda getiren sanatkârın iç dünyasını, biyografisinin ve psikolojisinin verilerine göre tanımadan doğrulukla çözümlmek ve bir yargıya bağlamak bize göre mümkün değildir. Bu sebeple sanatkâr kimdir? Edebiyatçı, hikâye, roman, şiir gibi edebiyat metinlerini, ressam tablolarını, müzisyen bestelerini niçin ve nasıl "yaratır"? Bunlar ve bunlara benzeyen sorular estetik disiplinin sanatkârla ilgili olarak cevap aradığı soruların başlıcalarıdır.⁵

Genç Kalemler dergisinde sanatkârı, onun psikolojisini ve şahsiyet özelliklerini konu edinen müstakil bir yazı yoktur; ancak estetiğin çeşitli problemleriyle ilgili yazılarda sanatkârdan bahseden paragraflar vardır. Bunların yanında derginin getirdiği yeni düşüncelere karşı çıkan, eski edebiyatı savunan yazarlara verilen cevaplar-

da, yeni çıkan kitapları tanıtan veya eleştiren yazılarda türlü vesilelerle sanatkâra dair düşünceler serpiştirilmiştir. Bunları bir araya getirdiğimizde dergide sözü edilen sanatkârın profili ortaya çıkmaktadır. Söz konusu yazılarda anlatılan sanatkârın özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

Hayalleri Olmak

Genç Kalemler dergisinde anlatılan sanatkârın ilk özelliği, "hayalleri olmak"tır. Buna göre sanatkâr, "gaye-i hayallerine bir ma'kes-i münevver" hazırlamaya çalışan kimsedir.⁶ Sanatkâr hayalleri olan, hayallerini, hikâye, roman, şiir veya diğer güzel sanat dallarındaki eserlerden biri vasıtasıyla dışa vuran bir şahsiyettir. Edebiyat, Acemlerin veya Fransızların "nevhalarını" taklit olmadığı gibi, doğal olmayan sınırsız tasvirler ve birtakım filozofça düşünceler de değildir.

Hayallerini Dışa Vurabilmek

"Sanat mutlaka şahsîdir." Sanatkâr da mutlaka "şahsî" ve "vicdanî" duygularını eserlerinde dile getirebilen kişidir. Edebiyatla ilgilenen herkes değil, "kalbini terennüm" edebilen kimse sanatkârdır. Gerçek sanatkârlar "şiir perilerini" o kadar gönül alan kelimelerle söylemek isterler ki, o kelimelerde "haşin görünen bir harf" in bile, şiir perilerinin "rakık ve nezih kanatlarını" zedeleyeceğinden korkarlar. Bütün bu emelleri besleyen dergideki şairler, arzularına biraz muhalif görseler kendi şiirlerini de beğenmezler. Onlar doğal olarak "dünün sathû, ihmalkâr manzumelerine" ilgisiz kalırlar.

Samimi Olmak

Genç Kalemler dergisinde sanatkârdan söz eden cümle, paragraf ve makalelerde onunla ilgili olarak "vicdanî", "samimî" ve "şahsî" sıfatları kullanılır; ancak bu sıfatları taşıyan sanatkârın eserleri "sahibinin malı" olabilir düşüncesini ifade eder.

Celal Sahir'in *Siyah Kitap* adlı eseri üzerine yazılan bir eleştiri yazısında onun şiirinin tabiat, kadın ve bedbinlik temaları etrafında döndüğü ifade edildikten sonra, bir "kalp şairi" olduğu yazılır. Bunu şairin kendisi de söylemiştir:

Ben bütün benliğimle bir kalbim

...
*Okuyorken beni, senin kalbin
 Hasta bir kuş gibi garîp ve hazîn
 Bakarak titresin; bu kâfidir.
 Yoksa kalbinde böyle bir hummâ
 Sana şî'rim yabancıdır okuma
 Ara fikrinle başka bir şair!⁷*

Bu eleştiri yazısına göre şair, dolayısıyla sanatkâr, ne hayallerinin sarhoşluk veren şiirleriyle size insanüstü bir âlem yaşatır, ne de Darwin nazariyesini manzum ve mukaffa söyler. "O yalnız beşerî olan kalbinin duygularına lisan veren, onları terennüm eden bir şairdir."

Ferdî Olmak

Genç Kalemler dergisinin ilk sayılarında sanatkâra dair görüşler anlatılırken onun "ferdî olmak" özelliği üzerinde ısrarla durulmuştur. Bunun, *Genç Kalemler* dergisindeki yazarların, *Servet-i Fünun*'un sanat anlayışından henüz kurtulamadıklarını gösterdiği açıktır. Dergideki yazılara göre şair, "taklitten kaçınan", anlattıklarında "vicdanî", "samimî", "şahsî" ve "ferdî" olan bir kimsedir. Sanatkârdan Doğu'yu veya Batı'yı taklit etmemesini, vicdanî, samimî, şahsî ve ferdî olmasını isteyen bu anlayış, giderek onun millî olmasını, en azından millî temaları öne çıkarmasını da isteyecek ve buradan "millî şair" kavramı doğacaktır. Bu kavramı daha da genişlettiğimizde döneme damgasını vuran millî edebiyat anlayışı ortaya çıkacaktır. Bu anlayışı, dönemin hâkim düşünce akımı olan Türkçülükle ilişkilendirdiğimizde onunla büyük ölçüde örtüştüğünü görüyoruz. Türkçülük, dönemin dil, edebiyat, hatta sanat anlayışını etkilediği gibi, estetiğin yapı elemanlarından biri olan 'sanatkâr'a dair görüşlerin şekillenmesini de bir ölçüde belirlemiştir.⁸

Yukarıda söylediklerimizi toparlayacak olursak *Genç Kalemler* dergisine göre sanatkâr, her şeyden önce 'hayalleri' olan bir kimse- dir. O, hayallerini dışa vurabilmek, samimi olmak ve ferdî olmak özelliklerine de sahiptir. Bu özelliklere sahip olan bir şahsiyet, sanat dallarından birine ait güzel bir sanat erseri vücuda getirebilir.

2. ESTETİK OBJE / SANAT ESERİ

Estetik obje, estetik bütünlüğün yapı elemanlarının ikincisidir. "Estetik obje, genel olarak estetik süjenin kendisiyle estetik ilgi içine girdi-

ği bir varlık anlamına gelir.”⁹ Biz burada estetik objeye, sanat eseri diyeceğiz.¹⁰ Sanatkâr, estetik bütünlüğün nasıl zorunlu bir elemanıysa sanat eseri de bu bütünlüğün zorunlu bir elemanıdır.

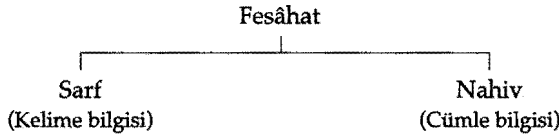
Genç Kalemler dergisindeki estetikle ilgili yazılarda sanatkârın yanında sanat eserinden de bahsedilmiş, onun ne olduğu veya ne olması gerektiği üzerinde de durulmuştur. Edebiyatın, dolayısıyla sanat eserinin nasıl bir eser olduğunu açıklamaya çalışan yazıları, içerikleri bakımından birincisi, eski anlayış; ikincisi, yeni anlayış olmak üzere iki alt başlık altında inceleyeceğiz.

Eski Anlayış

Genç Kalemler dergisinde sanat eserinden söz eden yazılarda eski edebiyatın sanat eseri anlayışından bahisler vardır. Medrese öğretiminde edebiyat denilince “belâgat nazariyeleri” akla geliyordu.¹¹ Bu nazariyeler, fesâhat ve belâgat kaidelerinden ibarettir. Bunu şu formülle gösterebiliriz:

Edebiyat = fesâhat + belâgat.

Fesâhat bir bilgi disiplinidir. Özünü şöyle açıklayabiliriz:



Sarf: Kelimelerin köklerini, türeme yollarını ve çekimlerini öğretir. Anlatımın kelime boyutuyla ilgilenir. Bunun yanında sözlü veya yazılı anlatımın kelime, anlam ve ahenk bakımından doğru olmasının yollarını gösterir.

Nahiv: Cümle bilgisidir, kelimelerin birbirlerine bağlanarak cümleyi meydana getirmelerini öğretir. Bu bağlanma sırasında kelimelerin aldıkları ekleri ve uğradıkları değişiklikleri inceler; dilbilgisinin bir koludur.¹² Anlatımın cümle boyutuyla ilgilenir. Buna göre fesâhat; dili, hem sözlü, hem yazılı anlatımda kelime ve cümle düzeyinde doğru kullanmaktır. Dilini kelime ve cümle bilgisi düzeyinde incelikleriyle öğrenen bir sanatkârın, onu hem sözlü hem yazılı anlatımda, sanat eserinde kelime, cümle, anlam ve ahenk düzeyinde doğru kullanması beklenir.

Belâgat da bir bilgi disiplinidir. Onu da içerdiği alt disiplinleriyle şöyle gösterebiliriz:

Belâgat

Maânî

Beyân

Bedîî

Maânî: Sözü anlamına uygun yerde söylemeyi öğretir.

Beyân: Sözü muhatabının anlayacağı şekilde açık söylemenin yollarını öğretir.

Bedîî: Sözü süsleyerek söylemenin yollarını gösterir.

Dili, fesahat ve belâgat yönleriyle öğrenen bir sanatkârın, onu hem sözlü, hem yazılı anlatımında doğru ve yerinde kullanması beklenir.

Görüldüğü gibi fesâhat ve belâgat, günümüz dilbiliminin birçok konusunu içermektedir. Bunların medreselerde yüzyıllarca okutulması, modern zamanlarda, XIX. ve XX. yüzyıllarda, dilbilim ve bize özgü bedîyât nazariyelerinin/estetik kuramlarının doğmasına zemin hazırlayabilirdi; ancak edebiyat/sanat tarihimizden bu düşünsel ve bilimsel dönüşümün sağlanmadığını biliyoruz. Bunun sebebi, XIX. yüzyılda, Batı edebiyatı ve sanatıyla karşılaştığımızda, orada Rönesans'tan beri gelişip olgunlaşan sanat, edebiyat ve estetik kuramlarını görünce kendi edebiyat ve sanat birikimimizi, yeni yöntemlerle modern zamanların anlayışına uygun disiplinler hâline getireceğimiz yerde, Batı'da hazır bulduğumuz edebiyat, sanat ve estetik kuramlarını tercümeler yoluyla alıvermemizdir. Kuşkusuz bunun bir diğer sebebi de edebiyatçılarımızın fesâhat ve belâgat kaidelerini medreselerde Arapçadan okuyup öğrenmiş olmalarıdır. Edebiyatçılarımız, yukarıda adlarını verdiğimiz disiplinleri medreselerde Arapçanın yapısına ve kurallarına uygun bir çerçevede öğreniyor, örneklendiriyor, sonra da Türkçe yazdıkları bir manzume veya nesirde uygulamaya çalışıyorlardı. Sözünü ettiğimiz dönüşümün sağlanamamasında bunun da payının bulunduğu bir gerçektir. Bu noktada Recaizâde Mahmut Ekrem'in, dilimizin "belâgat"ının kendi bünyesinden çıkması gerektiği yolundaki uyarısının da kâr etmediğini görüyoruz.¹³ Bunun tabii bir neticesi olarak bugün ülkemizin akademik kurumlarının yayınlarda anlatılan edebiyat, sanat, estetik, hatta sanat eserinin güzelliğine dair kuramların hemen hemen tamamı, Batı kökenlidir. Bu durum, şu soruyu akla getirmektedir: Bizim, yüzyıllardan beri vücuda getirdiğimiz sanat eserlerimize dayalı bir güzellik anlayışımız yok mudur? Olmamalı mıdır? Bu kuram-

sal tartışmayı burada bir yana bırakıp konumuza dönecek olursak şunları söyleyebiliriz:

Öyle görülüyor ki eski anlayışa göre sanat eseri, örneğin bir gazel, kaside, mesnevi önce bir veri olarak kabul ediliyor, sonra bu veri, kendimizinkinden çok farklı bir dilin yapısına ve metinlerine dayalı olarak oluşturulmuş fesâhat ve belâgat kurallarına göre değerlendiriliyordu. Böyle bir değerlendirmede sanat eseri, o kurallara uygun görülüyorsa başarılı kabul ediliyordu; onu vücuda getiren sanatkâra, sanatkârın eserini niçin ve nasıl vücuda getirdiği gibi estetiğin diğer problemlerine uzanılmıyordu.

Genç Kalemler dergisine göre böyle bir sanat eseri anlayışı, eksik bir anlayıştı: "Yalnız belâgat kaidelerini bilen bir genç mesela bir romanın mezâyâ ve nevâkısını idrak" edemezdi."¹⁴ Onun bildikleri, sözlü ve yazılı anlatımın pek basit meselelerinden ibarettir. Hâlbuki sanat eseri, çeşitli unsurların bünyesinde kaynaştığı ontik bir bütünlüktür. Eski anlayışın bu basit bilgi ve düşünceleri, karmaşık bir estetik yapı olan sanat eserinin bu ontik bütünlüğünü açıklamaya yetmezdi.

Yeni Anlayış

Genç Kalemler dergisinin ilk sayılarında II. Meşrutiyet'in ilanından sık sık söz edilir. Dergide bu siyaset olayına gönderme yapılan cümlelerde ondan "inkılâb-ı mes'ud", "inkılâb-ı siyâsî" ve "edebî ihtilâl" gibi tamlamalarla bahsedilir. Bu "mes'ud inkılâb", toplumumuzda birçok şeyi değiştirdiği gibi, dil ve edebiyat anlayışımızı da değiştirmiş ve sanat eserine önceki dönemlerden daha yeni ve daha geniş bir açıdan bakılmasına sebep olmuştur. "Âtî-i Edebîmiz" adlı yazıda hayatta hiçbir gelişmenin bir tesadüf sonucu olmadığı gibi, "bir milletin de şöyle veya böyle düşünmesi, şu veya bu surette bir edebiyata mazhar olması şüphesiz ki tesadüfi değildir, zaruridir" denilmektedir.¹⁵ Türklerin Asya'dan Anadolu'ya geldikten sonra bilimde Arapları, sanatta ise Acemleri taklit etmeleri de sebepsiz değildir. O zamanın Türkleri gördüler ki ilim hayatı Arabistan çöllerinin kızgın kumları üstünde "neşv ü nema" buluyor; şiir perisi ise İran'ın "nihayetsiz ufuklarında" titreşiyordu... Türkler çaresiz bunlara yöneldiler. "Arapça düşündüler, Acemce hissettiler."

Aradan yüzyıllar geçti... XIX. yüzyılda Tanzimat Fermanı'nın (1839) ilan edilmesi, yeniliğe meyilli olanların gözlerini bu sefer Batı'ya çevirdi. O tarihten itibaren "Frenkçe düşünmeye" ve "his-

setmeye" başladık. Bu hâl, II. Meşrutiyat'ın ilan edilmesine kadar sürdü. II. Meşrutiyet güneşi bütün parlaklığıyla doğunca, bu dakikadan itibaren bir gençlik topluluğunun vicdanından samimi bir temenninin "seçkin esintileri" yükselmeye başladı: "*Bizim bir edebiyat-ı milliyemiz yoktur; bu bir ihtiyaçtır ki mazhar olmazsak çok yazık olur!*"¹⁶ Gençlerin son estetik (hikmet-i bedâyi) kitaplarında gördükleri "nazariyeler" de onları cesaretlendiriyordu.¹⁷ O nazariyeler artık "şiir ve sanat"ın samimi olacağını uzun uzun açıklıyor ki netice itibarıyla II. Meşrutiyet inkılabının, ruhlarının derinliklerinde meydana getirdiği hayallerinin gayesi ile bir "edebiyat-ı millîye" vücuda getirmek arzusu birleşiyordu. Yazıda şu sonuca varılır:

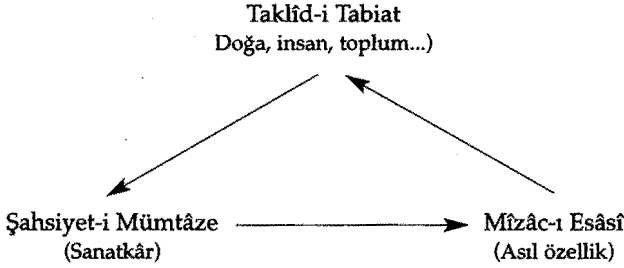
"Osmanlı gençleri bir edebiyat-ı millîye istiyorlar. Bu onların en mukaddes arzusudur. Ve mademki âfiye onlar hâkimdir, bu mutlaka olacaktır. Şahit mi istiyorsunuz, onların bugün vücuda getirdikleri eserleri okuyunuz."¹⁸

Refik Halid ile Yakup Kadri'nin küçük hikâyeleri bu edebiyatın öncü metinleri olarak gösterilir. *Genç Kalemler* dergisinde "edebiyat-ı millîye" adı, Ömer Seyfettin'in "Yeni Lisan" adlı ünlü makalesinden önce terkîp hâlinde de olsa ilk kez bu yazıda geçmektedir.

"Sanat ve Mahiyeti" başlıklı yazı, yeni sanat eseri anlayışının esaslarını anlatır.¹⁹ Yazıda sanat eserinin tanımı kademe kademe ilerleyerek yapılır. Önce sanatın doğuşu açıklanır. İlk insanlar zamanın akışıyla kendilerini anlamaya başlayınca beslenme, giyinme ve barınma gibi bedensel ihtiyaçlarının yanında birtakım ruhsal ihtiyaçlarının da bulunduğunun farkına varmışlardır. Bu ihtiyaçlarını güneşin doğuşundan, batışından ve daha başka nesnelere görebildikleri ve duyabildikleri güzel şeyleri toplayıp kelimelerle anlatarak şiiri, renklerle göstererek resmi, çizgi ve şekillerle cisimleştirerek heykeltıraşlığı meydana getirmişlerdir. Bunun yanında hayallerinde tasavvur edip de çevrelerinde örneklerini göremedikleri "tam ve mükemmel nesnelere ile insan ilişkilerini" de türlü anlatım yollarıyla dile getirmişlerdir. İşte bütün bu faaliyetlere daha sonraları sanat, bu faaliyetlerin sonunda vücuda getirdikleri eserlere de sanat eseri demişlerdir. İlk insanlar sanatı, ruhlarının bir ihtiyacı olarak görmüşler ve bu ihtiyaçlarını kendilerine uygun gelen yollarla karşılamaya çalışmışlardır.

Bu anlayışa göre sanatın/sanat eserinin kaynağının tabiat olduğu görülüyor. Bu düşünce, bir cümleyle ifade edilmek istenildiğinde "*Sanat, tabiatı taklit etmektir.*" şeklinde bir tanım yapıyor. Bu-

nunla beraber yazıda bu tanımın eksik olduğu ifade edilir. Sanatın, dolayısıyla sanat eserinin, birbirleriyle etkileşim içinde bulunan üç temel unsuru içerdiği, tanımın giderek bunları da kapsayacak şekilde genişletilerek yapılması gerektiği ifade edilir. Bu üç unsuru şöyle bir üçgenle gösterebiliriz:



Buna göre sanat eserinin hâkim özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

Taklîd-i Tabiat / Tabiatı Taklit Etmek

Sanat eserinin ilk özelliği, tabiatı taklit etmektir. Sanatkâr, tabiatta gördüğü nesnelere veya içinde yaşadığı toplumda gözlemlediği olayların benzerlerini, eserinde taklit yoluyla anlatır; onları eserinde yansıtır. Kökleri antik çağlara kadar uzanan bu görüşe göre, sanatın kaynağı 'tabiat' tır. Burada taklit esas olduğu için sanat eserinin başarılı sayılmasının ölçütü, aslına 'benzerlik' tir. Sanat eseri, konu olarak aldığı nesneyi veya olayı, aslına benzettiği ölçüde başarılı kabul ediliyordu. Sanatın temelinde taklidin bulunduğunu kabul eden bu anlayışa, sanat ve estetik kitaplarında 'yansıtma kuramı' adı verilir ve uzun uzun açıklanırken çeşitli hikâyeler anlatılır: "İ. Ö. beşinci yüzyılın sonlarında resimleriyle ün salmış olan Zeuxis, elinde üzüm tutan bir çocuğun resmini yapmış ve üzümler öylesine gerçek gibi duruyorlarmış ki kuşlar gelip yemeye kalkışmışlar. Bundan dolayı övüldüğü zaman, Zeuxis, üzülerek, 'çocuğun resmini daha iyi yapabilseydim kuşlar ondan korkardı.' demiş."²⁰ Böyle bir sanat eseri anlayışı, şüphesiz onu basit bir 'taklit' ve 'kopya' düzeyine indirmek demektir; çünkü bu, sıradan insanların da tekrarlama yoluyla zamanla kazanacakları maharetle bir ölçüde başarabilecekleri bir beceridir. Bu sebeple sanat eseri, tabiatı taklit etmektir, şeklindeki bir tanım eksiktir.

Şahsiyet-i Mümtâze / Seçkin Bir Şahsiyete Sahip Olmak

Sanat eserinde 'taklit' unsurunun yanında seçkin bir şahsiyetten (sanatkâr) gelen çizgiler de bulunur, bulunmalıdır. Sanat eserinin başarısı, aslına benzerlik derecesiyle ölçülecek olursa, sıradan bir kimsenin fotoğraf makinesiyle çektiği insan veya manzara resminin en başarılı sanat eseri olması gerekir; çünkü aslına benzerlik noktasında hiçbir sanatkâr, fotoğraf makinesiyle boy ölçüşemez. Oysa sıradan bir insanın fotoğraf makinesiyle çektiği bir insan veya manzara resmi, hiçbir zaman sanat eseri kabul edilemez. Bunun sebebi o resmin 'ruhsuzluğu' ve 'hayatsızlığı'dır. Fotoğraf makinesinin 'adese'sinden başka hiçbir serveti yoktur. Bu yüzden o, çektiği resme bir 'ruh' veya 'hayat' üfleyemez. Hâlbuki açık bir hakikattir ki dâha ilk insanlar 'haz' duymak için sanat eseri vücuda getirmişlerdir. 'Haz' ise, hayal ürünü de olsa nesne veya olayların 'ruhlu' anlatımından sağlanır.

Fotoğraf makinesinin çektiği resimde 'ruh' yoktur; sanatkârın yaptığı resimde ise vardır. Sanatkâr bunu, ona bazı özelliklerini ihmal etmek, diğer bazı özelliklerini ise öne çıkarmak suretiyle verir. Kısacası onu değiştirir. İşte bu değiştirme sırasında, henüz sırrını ve inceliklerini bilemediğimiz bir yolla sanatkâr, eserine kendi iç dünyasını yansıtır, sindirir. O zaman meydana gelen eser, tabiatta görünen bir nesnenin veya toplumda yaşanan bir olayın hikâye veya romanda anlatım yoluyla ortaya konan basit bir taklidinden ibaret olmaktan çıkar. Tabiatta görülen reel unsurlardan yararlanılarak âdetta yeniden yaratılır. İşte bu yeniden yaratma işini gerçekleştiren kimse 'mümtaz bir şahsiyet' olan sanatkârdır. Bu görüşe göre, sanat eserinin yapısında bu 'mümtaz şahsiyet'ten gelen çizgilerin bulunması vazgeçilmez bir şarttır. Ancak bu yolla meydana getirilen eser 'ruh-ı hayat'a sahip bir eser olur ve biz ona 'sanat eseri' diyebiliriz. O kadar ki bir edebiyat eserinde "mümtaz bir şahsiyet olmazsa onda şekle ve ruha ait hatalar bulunmasa bile" o eserin hiçbir edebiyat kıymeti yoktur.²¹ Bu açıklamalardan sonra yukarıdaki tanım bir adım daha ileriye götürülür: "*Sanat, mümtaz bir şahsiyetle meze ederek (tabiatı) taklit etmektir.*"

Mizâc-ı Esâsî / Asıl Mizacı Seçmek

Kuşkusuz bu tanımın da tamamlanmaya muhtaç bir eksikliği vardır ki o da 'asıl özellik' unsurunun eksikliğidir. Doğal durumda tabiat ve toplum karmaşık bir küttür. Çevremizde gördüğümüz

bir nesne, bir insan veya toplumda yaşanan bir olay, içinde birçok ayrıntıyı ve çelişkiyi barındırır. Bir ressam veya romancı, eserinde eğer bütün bu lüzumsuz ayrıntıları, hatta çelişkileri, hiçbir ayıklama, seçme ve sıraya koymaya tâbi tutmadan anlatmaya kalkarsa meydana getireceği eser, birbiriyle ilgisiz ayrıntılar, çelişik düşünceler ve kopuk kopuk izlenimlerle dolu, dağınık ve karmakarışık bir eser olur. Sanat eserinin ayırıcı özelliğinin ise, seyirci, dinleyici veya okuyucusuna 'estetik haz' vermesi olduğunu daha antik çağlardan beri biliyoruz. Böyle dağınık bir eserin, muhatabına 'estetik haz' vermesi, dolayısıyla sanat eseri olarak kabul edilmesi mümkün değildir. Öyleyse sanatkâr, anlatacağı bir nesne, insan veya olayın asıl özelliklerini seçip anlatarak eserine vücut verir. Ancak bu yolla vücuda getirilen çalışmalar, sanat eseri unvanını kazanabilir. Anlatılacak nesne veya olayın asıl özelliğinin seçilerek anlatılması, sanat eserini ayrıntıdan ve dağınıklıktan kurtaracağı gibi onun, sanatkârın, insan, hayat, dünya ve kâinat anlayışının doğrultusunda bir anlam ve biçim bütünlüğüne kavuşmasını, dolayısıyla muhatabına bir 'estetik haz' yaşatması özelliğine ulaşmasını da sağlar. Bu üçüncü unsurun eklenmesiyle sanat eserinin tanımı bütünlüğüne kavuşmuş olur. Şimdi artık *Genç Kalemler* dergisindeki yazarların yeni anlayışa göre sanat eserinin tam bir tanımını verebiliriz: "*Sanat (eseri), tabiatı, esaslı bir mizacı göstermek üzere mümtaz bir şahsiyetle mezc ederek taklit etmektir.*"

Genç Kalemler dergisinde sanat eserinin ulusal mı, evrensel mi olduğu tartışmasına dair görüşler de vardır. Önce "millî edebiyat olmaz" diyenlere cevap verilir. Millî bir edebiyatın olamayacağını ileri sürenler, Büyük İhtilal'in, Fransız edebiyatına "kozmpopolit/karmaşık" bir şekil vermiş olması gibi, bizdeki II. Meşrutiyet İnkılabı'nın da edebiyatımızı, bir "mülemma bir ucûbe" hâline getireceği kanaatindedir. Fransızlar, Büyük İhtilal'den sonra Montesquieu ile Voltaire'in etkisiyle memleketlerini 'ıslah için' gözlemlerini dışarıya çevirmek ihtiyacını duymuşlardır. Türkler ise, unuttur gibi oldukları benliklerine, bu inkılap sayesinde yeniden kavuşmuş ve bir daha ondan ayrılmamanın gereğini duymuşlardır. Artık 'millî lisan, millî edebiyat' istemeleri, kuru bir temenni değil, 'meşru ve tabii iştiyakları'dır. *Genç Kalemler* dergisinin meydana getireceği millî dil, millî edebiyat ile Türkler, bu yeni benliklerini daha da kuvvetlendireceklerdir.

Derginin daha ikinci sayısında "...ilim" beynelmilel bir mahiyeti haiz, "siyaset", millî bir kıymete malik olduğu gibi, "lisan", "ede-

biyat" da kavmî bir hususiyete sahiptir" denilir.²² Sonraki sayıların da bu düşünce geliştirilir.

Dergide evrensellik (beynelmileliyet), ulusallık (milliyet) ve kavmiyetçilik terimlerine dönemin konjunktürüne uygun anlamlar yüklenmiştir. Onlara göre bilim, evrensel; siyaset, ulusal; edebiyat ise kavmîdir. "Bizce 'millet', siyasi bir nüfuza, yani bir 'devlet kuvveti'ne malik bir cemaattir."²³ Buna göre Osmanlılık bir millettir. Osmanlı milletini oluşturan Türk, Arap, Arnavut, Bulgar, Ermeni ve Rum unsurları ise millet değil, birer kavimdir; çünkü onların birer "siyasal nüfuz"ları yoktur. "Kavim bizce lisanî bir cemaatten başka bir şey değildir."²⁴ Bir dili konuşan insanların bütünü bir kavimdir; kavmi oluşturan bireylerin aynı ırktan gelmiş olmaları gerekmez. Dil birliği yeterlidir.

"Edebiyat beynelmilel olmadığı, gibi, millî de olamaz; edebiyat ancak kavmî olabilir. Memleketimizde Türk edebiyatından başka Arap, Bulgar, Ermeni, Rum edebiyatları da var. Türk edebiyatı siyasi bir kıymete malik olduğu için Osmanlı Edebiyatı namı almak lâzım gelmez. Türkler hiçbir kavme lisan ve edebiyatlarından vazgeçmeyi teklif etmiyor. Yalnız siyasi hayatta Osmanlı olmalarını istiyor ve bu onların hakkıdır. İctimaî hayatlarında, içtimaî lisan ve edebiyatlarında bütün Osmanlı kavimlerini serbest bırakıyor. Her cemaatin hususî bir mezhebi, her unsurun kavmî bir lisanı, kavmî bir edebiyatı var. Türkler bu içtimaî mevcudiyetten, bu kavmî hayattan niçin mahrum olsunlar? Türkler bir devlet tesis ettikleri için kavmî lisanlarını, kavmî edebiyatlarını terk mi etsinler?"²⁵

Evrensellik, ulusallık ve kavmiyetçilikle ilgili bütün bu açıklamalar, *Genç Kalemler* dergisindeki yazarların, İttihat ve Terakki yönetiminin, II. Meşrutiyet'in ilanını takip eden yıllarda uygulamaya çalıştığı Osmanlılık siyasetinden henüz kurtulamadıklarını gösterir. Bu kavramlar, Ziya Gökalp'ın daha sonraki çalışmalarında sosyolojideki anlamlarını kazanacaktır.

Estetik biliminin, sanat kurallarının bilim gibi evrensel oldukları düşüncesini, *Genç Kalemler* dergisindeki yazarlarda da görüyoruz; hatta dehaların, seçkin şahsiyetler olan sanatkarların birer 'meşale' olduklarını onlar da kabullenirler. Bununla beraber, sanat eserinin 'kavmî' olduğu görüşünde ısrar ederler. Bu görüşlerini, "*Lisan edebiyatın temelidir.*" düşüncesine dayandırırılar. Edebiyat, diğer sanatlar gibi, kavimcilikten soyutlanamaz. Bunun sebebi, 'kavmî' bir öz olan dil vasıtasıyla var olabilmesidir. Edebiyat eseri, ne zaman Esperanto'yu umumî bir dil olarak kabul edip 'kavmî lisan'a ihtiyaç duymazsa, o zaman belki evrensel olur.²⁶

Dönemin konjonktürüne uygun olarak 'kavmî edebiyat' dedikleri, aslında millî edebiyattır. Onu dört esasa dayandırırılar:

1. Kavmî edebiyat kavmin 'dil'ine dayanır.
2. Kavmî edebiyat dilin 'estetik'ine dayanır.
3. Kavmî edebiyat dilin 'üslûb'una dayanır.
4. Kavmî edebiyatın konusu, 'kavmin samimi hayatı'nın anlatımına dayanır.

Bu hayatın 'esaslı ihtiyaçların' yaratıcı bir üslûpla tasvir etmek, kavmî hayatı, dolayısıyla millî edebiyatı kabul etmek demektir. Buna göre *Genç Kalemler* dergisindeki yazarlar, genel olarak sanat eserinin aslında millî/ulusal olduğunu düşünürler; fakat dönemin başlangıcında hâkim siyasî anlayışa (Osmanlıcılığa) uyararak yanlış bir adlandırmayla edebiyatın kavmî olduğunu yazmışlardır

Dergide sanat eserinin görevinin ne olduğuna dair görüşler de vardır. Her alanda ilerlemenin kaydedildiği XX. yüzyılın başlarında tabiatın birçok yeni servet hazinesi keşfedilmiştir. Yeni edebiyat ve sanat bilgileri, yeni keşfolunan bu servet hazineleri gibidir. Bu servete sahip olmak yerine, eski dönemlerin basit bilgilerini servet sanıp muhafazaya devam etmek, memlekete yapılabilecek en büyük kötülüktür. Bu düşünceden hareketle edebiyatın bir toplumsal işlevinin bulunduğu, insanların ilerlemesinde ve medenileşmesinde "büyük bir müessir, büyük bir âmîl" olduğu ifade edilir. Bu kadar önemli bir görevi olan edebiyatın 'tekemmül'üne çalışmamak, geriliği ve cahilliği, bir bakıma, korumak demektir.²⁷

Bununla beraber sanat eserinin göreviyle ilgili yazılarda sanatın şahıs için olduğu ve gayesinin 'estetik haz' vermekten ibaret bulunduğu dair görüşler de vardır:

"Arkadaşlarımın içinde 'Sanat faide içindir.' diyecek kadar dar düşünceli kimse yoktur. (...) Onun en hakiki gayesinin 'bedîf bir haz' olduğunu da kim-seden öğrenmek ihtiyacında değildirler."²⁸

Bu ve benzeri görüşler, *Genç Kalemler* dergisindeki yazarların eski edebiyat/sanat anlayışına karşı bir tavır almak, dili sadeleştirmek ve şiirde hece ölçüsüne öncelik vermek gibi edebiyatın çeşitli noktalarında nispeten birleştiklerini; ancak sanat eserinin görevi noktasında birbirilerinden farklı düşüncelere sahip olduklarını gösterir. Sanatın şimdiye kadar "aristokrat-asîl" yaşamış ve bundan sonra da yine öyle yaşamaya devam edeceğini söyleyerek "şahıs için" olduğunu düşünenlerin yanında, sanatın ilerlemek, medeni-

leşmek, umutlu olmak, cesaretli olmak, kendine güvenmek gibi eğitim değerlerini yeni nesillere aktarmaya yarayan bir vasıta olduğunu söyleyerek "toplum için" olduğunu düşünenler de vardır.

3. ESTETİK DEĞER / SANAT ESERİNİN GÜZELLİĞİ

Estetiğin dört unsuru içeren bir bilim dalı olduğunu söylemiştik. Bu bütünlüğün üçüncü unsuru, estetik değerdir. *Genç Kalemler* dergisindeki yazarların estetik değere ilişkin görüşlerine geçmeden önce, değer ve estetik değer ne olduğunu kısaca anlatmamız uygun olur.

Değer nedir? Geniş anlamda değer, bir nesnenin, bir olayın önemini belirtmeye yarayan soyut veya somut bir ölçüt, bir özelliktir.²⁹ İnsan çevresindeki nesnelere ve olaylara farklı tepkiler gösterir. Bunun temelinde onların sahip oldukları özellikler bulunur. İnsan, çevresindeki nesnelere ve olaylara sahip oldukları özelliklerine göre birtakım anlamlar yükler ve onları, yüklediği anlamlarına göre 'değer'lendirir.

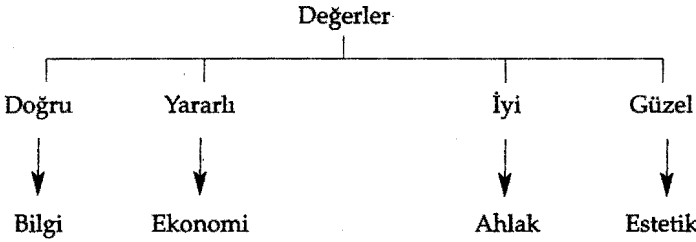
Dar anlamda, felsefe anlamında, 'değer' ise daha karmaşık bir kavramdır. İnsan, bir 'nesnelere evreni'nin ortasında yaşar. Elbise, saat, masa, sandalye, kitap, çiçek, oda, ev ve araba... Bunlar, nesnelere akla ilk gelenlerdir. İnsan günlük hayatında bu nesnelere türlü ilgiler içine girer. Bu ilgilerin başında onları görme ve var olduklarını algılamanın bir sonucu olarak bilme ilgisi gelir. Bilme ilgisiyle insan, çevresindeki nesnelere ve olaylara dünyasını fark eder ve onların felsefe anlamında var olduklarının bilincine varır.

Bilme, insanın sahip olduğu bilinç yetisiyle gerçekleşen zihinsel bir işlemdir:

"İnsan yalnız bilen bir varlık değildir. Bu bilgisinin nesnelere, gerçeğe uyup uymadığını soran bir varlıktır da. Bilgim, bilgisi olduğu nesneye uygun mudur? 'Şu masadır.' diyorum, bu, bir bilgiyi dile getirir. Acaba zihnimdeki masa tasavvuru, masa dediğim bu nesneye uygun mudur? Bunlar arasında bir uyum var mıdır? Eğer zihnimdeki masa tasavvuru benim dışımdaki gerçek masaya uyuyorsa, o zaman böyle bir bilgiye doğru bilgi denir. Doğruluk (hakikat), bizim objeye yüklediğimiz bir değerdir, bir bilgisel-mantıksal değerdir."³⁰

Görüldüğü gibi insan, çevresindeki nesnelere ilgi içine girerken bu ilginin niteliğine göre onlara birtakım 'değer'ler de yükler. Bilgi ilgisi, ait olduğu nesneye bir uygunluk gösteriyorsa ona 'doğru' değerini yükler. Bazı nesnelere, insanın bilgi ihtiyacını değil de biyolojik ihtiyacını karşılar. Örneğin susayan bir insan su içmek sureti-

le biyolojik bir gereksinmesini giderir. Ona göre su, artık yararlı bir 'değer'dir. 'Doğru' ve 'yararlı' değerlerinin yanında insanın özgür iradesini kullanarak seçtiği birtakım nesnelere veya davranış şekilleri vardır ki onlara da 'iyi' değerini yükler. İnsan, çevresindeki bazı nesnelere bu ilgilerin dışında başka ilgiler içine de girebilir ve onlardan 'hoşlanma' veya 'ruhsal haz' duyabilir. Bu tür nesnelere de 'güzel' değerini yükler. 'Doğru', bilgiye; 'yararlı', ekonomiye; 'iyi', ahlaka; 'güzel' ise estetiğe ait bir değerdir. Buna göre felsefe anlamında 'değer', insanın çevresindeki nesnelere ve olaylara dair bilgi ilgisinin niteliğidir.



Çevremizdeki nesnelere, onlarla kurduğumuz ilgilere göre birtakım değerler yükleriz. Bu değerleri, ait oldukları disiplinlerle birlikte yukarıdaki şemada topluca görebiliriz.

Estetik Değer / Güzellik

Biz konumuz gereği olarak estetik değer/ güzel üzerinde kısaca duracağız.

İnsan, çevresindeki bir estetik objeye, yani sanat eseriyle ilgi içine girdiği zaman, ona bir değer yükler. Bu değeri, güzel, yüce, trajik veya komik kelimelerinden biriyle ifade eder. Buna göre güzel, insanın bir sanat eserinde 'hoşlandığı' veya 'ruhsal haz' duyduğu bir özelliktir. Bu özellik o sanat eserinde objektif bir nesne olarak aslında mevcut değildir. Bu özelliği ona, ondan biyolojik ve diğer maddî yararların dışında 'hoşlanma' ve 'estetik haz' sağlayan insan yüklemektedir.

Peki bu estetik değer/ güzel nedir? Nasıl oluyor da 'güzel', insanı çekiyor, ona 'hoşlanma' ve ruhsal diyebileceğimiz 'estetik haz' sağlayabiliyor? İlk çağlardan günümüze gelinceye kadar, pek çok felsefeci ve estetikçi, 'güzel'in ne olduğu üzerinde düşünmüş, açıklama ve tanımlamalar yapmaya çalışmış, 'güzel' ile 'doğru',

'yararlı' ve 'iyi' değerleri arasında münasebetler kurmuşlardır. Sonunda bazı açıklama veya tanımlama diyebileceğimiz sonuçlara varmışlardır:

"Güzel, amaca uyan, veya amaç yerini tutan ya da sevilen şeydir." (Sokrat); "Güzel, hakikatin parlıtıdır." (Eflatun); "Güzel, amacında bir maksat bulunmayan ve amacı, yalnız kendi yetkinliğinden ibaret olan tümel bir prensiptir." (Kant); "Güzel, fikrin duyulur bir surette belirmesidir." (Hegel).³¹

Güzel, 'doğru', 'yararlı' ve 'iyi' değerleriyle ilgili olmakla beraber, temelde onlardan ayrı, başlı başına bir değerdir. 'Doğru'nun bilgiye, 'yararlı'nın ekonomiye, 'iyi'nin de ahlaka ait birer değer olduğunu burada bir kere daha belirtelim. 'Güzel' ise bütün bunlardan ayrı bir disiplin olan estetiğe ait bir değerdir. Estetiğe ait olan 'güzel' değerini, diğerlerinden ayıran en önemli fark, bedensel bir çıkara değil, 'hoşlanma'ya ve ruhsal diyebileceğimiz 'estetik haz'za dayanmasıdır. Bir sanat eseri, örneğin bir müzik, resim, hikâye, roman veya şiir bize bir 'hoşlanma' veya 'estetik haz' veriyorsa ona 'güzel' değerini yükleriz.

Estetikçiler, bir sanat eserinin, bu arada hikâye, roman, şiir gibi bir edebiyat eserinin güzel sayılabilmesi için bazı özellikleri taşıması gerektiğini öne sürmüşlerdir. 'İde'sine (özüne, türüne) uygun olmak, yetkin olmak, canlı ve anlatım sahibi olmak güzel bir nesnenin içsel nitelikleridir. Yine başta edebiyat, müzik ve resim dallarındaki sanat eserlerinde olmak üzere orantı, armoni ve çoklukta birlik ilkesi de 'güzel'in dışsal nitelikleridir.³² Bütün bu açıklamalar gösteriyor ki 'güzel'in her zaman ve mekân için geçerli nesnel bir tanımını yapmak mümkün değildir. Bunun için özel bir çabaya da aslında gerek yoktur; çünkü güzellik değişken bir kavramdır. İnsanın kültürüne, eğitimine, tipine, yaşadığı zaman ve mekâna göre değişiklikler gösterir. Sonunda şu söylenebilir: 'Güzel', bize 'hoşlanma' ve 'estetik haz' sağlayan nesnedir.

Güzel bir nesnenin insanı çekmesinin sebebi, insanın doğuştan getirdiği güzellik duygusuna hitap etmiş olmasıdır. İnsan, hayatta önüne çıkabilecek güzel nesnelere karşı potansiyel bir eğilime sahip olarak dünyaya gelir. Hayatta karşısına çıkacak güzel nesnelere, onun bu eğilimini besler ve canlandırır.

Estetik değere dair bu ilk bilgilerden sonra, *Genç Kalemler* dergisindeki yazarların estetik değer/güzel hakkındaki görüşlerine geçebiliriz. Derginin değişik sayılarında dil, edebiyat, sanat ve felsefeye ait yazılarda dağınık da olsa estetiğin çeşitli problemlerine temas

eden yazılar da olduğunu söylemiştik. *Genç Kalemler* dergisi, edebiyat tarihimizde misyonu olan bir dergidir. Bu misyonun iki özelliği vardır. Bunlardan biri 'yenilik', diğeri de 'millîlik'tir. Derginin yazarları, XX. yüzyılın başlarında edebiyatımızı, hem 'yenileştirmek', hem de 'millîleştirmek' istemişlerdir. Bu temel düşünceler, dergideki kuramsal yazılarda görüldüğü gibi, hikâye, roman, tiyatro ve şiir gibi edebiyat metinlerinde de görülür. Onlar yeniliğin hem kuramını, hem uygulamasını yapmışlardır. Sanatımızı, bu arada edebiyatımızı, yeni bir 'güzellik' anlayışı getirerek yenileştirmeye çalışmışlardır. Bu noktada doğal olarak eski edebiyatımızın güzellik anlayışına karşı bir tavır takınmışlar, daha da ileri giderek onda çağdaş anlamda bir güzellik bulmadıklarını yazmışlardır:

"Hulâsa bugünküler, dünü beğenmezler; çünkü beğenmiş olsalar bugünü hasıl etmezler. Ve bu hâle sebep 'dünde güzellik bulmadıklarıdır!' Lâkin bu sözü evvel zaman fikirli gençler anlayamazlar; zira sanattaki hüsnün anâsır-ı mahsûsasından birinin de teceddüt olduğunu bilmeyecek derecede zavallıdırlar."³³

Onlara göre eski şiirimiz, Nâmık Kemal ve İbrahim Şinasi'ye gelinceye kadar "bî-nihâye durgun ve mevt-âlûd" bir nehir gibidir. Bu nehir, "gulgüle-i bî-ma'nâ", "hamûle-i hurâfât", "mevecât-ı bî-musikî", "kaside-i hurman ve hüsrân" ile hep ayrı yoldan, o bitmez tükenmez hurafe dikenleri ve çalılıkları arasından geçerek yüzyıllarca akıp gitmiştir. Başta Abdülhak Hâmid olmak üzere bu nehrin güzergâhını değiştirmek isteyenler çıkmış ise de "sağır gözler" ve "kör kulaklar" bu yeni "zemzemeleri" içitememişlerdir. Yine de bu yeni şiir nehrinin birkaç senelik geçici "tefessüh"nü, Edebiyat-ı Cedideciler gidermeye çalışmışlar, onu "yeni ve güzel" yollara sokmayı başarmışlardır.³⁴

Dergideki yazarlara göre güzel bir sanat eserinin özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

Yeni Olmak

Genç Kalemler dergisindeki yazarlar yenilik ile güzellik arasında bir ilişkinin bulunduğunu düşünmüşler ve bu düşüncüyü, türlü yollarla sürekli olarak gündeme getirmişlerdir. Kuşkusuz buradaki yenilik sadece 'dil'deki yenilikten ibaret değildir. O, Türkler için her şeyden önce 'bir lisan, bir hayat', kısacası bir zihniyet meselesidir. 23 Temmuz 1908 inkılabıyla yaşamaya nasıl büyük bir hakkı olduğunu gösteren milletimizi, "iki köhne telif ile üç tercüme eser", ar-

tık tatmin edemez. Bunu gören Selanikli ve İzmirli gençler, birleşip bir tercüme encümeni kurmaya ve İzmir'de çıkaracakları edebiyat dergisiyle bu yeni düşünceleri yaymaya gayret edeceklerdir:

"(...) Edebiyat için uğraşan gençler için gaye güzellik ise ve güzellik mutlaka yenilikte bulunuyorsa, 'Yeni Lisan' işte onlara kucağını açıyor ve diyor ki: Koşunuz gençler, bana koşunuz; her şey bendedir: Umut, hayat, güzellik, her şey... Benimle yazı yazmaya başladığınız dakikada şiirinizin şekli ve ruhu o kadar değişecek ki bu inkılabın karşısında hiçbir mu'teriz duramayacak ve dünkülüğün tamamıyla öldüğünü teslim edecektir."³⁵

Dergideki yazarlar, başta dil ve edebiyat olmak üzere her alanda yeniliğin gereği üzerinde bu kadar durmalarının sebeplerini de açıklamışlardır. III. Sultan Selim (1789-1809)'den itibaren siyaset, ordu, eğitim ve hukuk alanlarında birtakım yenilikler yapmak gereği ortaya çıkmıştır. Dergide bu yenilikler "Garp Mektebi" olarak adlandırılır. Dil ve edebiyat alanlarında Garp Mektebi'ni doğuran sebepler anlatılırken bunların başında Şark Mektebi'nin güzelliğini artık kaybetmiş olduğu dile getirilir. Bunun yanında Batı edebiyatından yapılan çevirilerin etkileri üzerinde de önemle durulur. Onlara göre edebiyatımızda yenilik ihtiyacının ilk sebebi, eski edebiyatımızdaki güzelliğin sona ermiş olmasıdır:

"Fuzulî ile ağlayan, Bâkî ile bahtiyarlığı anlayan, Nef'î'yle yükselen, Neddîm'le inceleşen, Galib'le derinleşen edebiyatımızın Şark Mektebi'(nin) son zamanlarda güzelliğini, hüsnünü, fikrini kaybetmesi, cinas gibi kelime oyuncakları arasında boğula boğula nihayet Keçecizade İzzet Molla gibi, Sünbülzade Vehbi gibi adamların elinde sönməsi, mahvolmasıdır."³⁶

Eski edebiyatın güzelliğini kaybetmesi, kuşkusuz yeni arayışlara sebep olacaktı; nitekim Şinasi, Ziya Paşa ve Nâmık Kemal'le başlayan bu arayışlar, edebiyat tarihimizde yeni edebiyatın temellerini atmıştır. Aynı yıllarda Batı edebiyatından başlayan çeviriler, bu yeni edebiyatı beslemiş ve yeni bir 'güzellik' anlayışının doğmasına zemin hazırlamıştır. Pertev Paşa'nın Jean Jacques Rousseau'dan, Victor Hugo'dan; Şinasi'nin Lamartin'den, La Fontaine'den; Ziya Paşa'nın Molière'den, Rousseau'dan çevirileri, Hâmid'i, Kemal'i, Ekrem'i yetiştirmiştir. Çok geçmeden bu yolda telif eserler de vermeye başlanmıştır: *Tarıklar, Eşberler, Tezerler, Duhter-i Hindûlar, Makberler, Cezmiler, Akif Beyler, Gülnihaller, Zavallı Çocuklar, Zemzemeler, Nağme-i Seherler, Tefekkürler...* hepsi mazideki fikir ve his yoksuzluğuna mukabil meydana gelmiş bedîîalardır.³⁷

Genç Kalemler dergisindeki yazarların, bir estetik değer olan 'güzellik' ile yenilik arasındaki ilgi üzerinde ısrarla durduklarını söylemiştik. Onlara göre sanat eserindeki güzelliğin ilk özelliği 'dilde yenilik'tir. Dilde yenilik, sanat eserinin dilinden başlayıp içerdiği duygu ve düşünceye kadar ilerleyen ve içeriği de kapsayan geniş bir alana yayılır.

Şekil Bakımından Yeni Olmak

Bunun yanında sanat eserindeki güzellikte aradıkları diğer bir özellik de 'biçimde yenilik'tir:

"(...) bedâet bize pek güzel ispat ediyor ki sanatta güzelliği temin eden şartlardan birincisi 'şekil'de yeniliktir. Şekilde yeni olan bir şey, mutlaka 'esas'ta da yeni olacaktır. Çünkü 'her yeni şekil yeni bir mânâ doğurur.' Onlar birbirinden kat'iyen ayrılamaz. Ve işte yeni lisanın genç şairlerimiz tarafından kabulüyle -ki buna hiç şüphe etmiyoruz- bu pek tabii şekil, pek samimi bir edebiyat yaratacaktır."³⁸

II. Meşrutiyet'in ilanından sonraki millî uyanış döneminde yeni dille edebiyat metinleri yazılmaya başlanmakla yetinilmemiş, eski dil ve onunla vücuda getirilmiş edebiyat eserleri 'muaheze' edilme-ye de başlanmıştır. Bu sorgulama sırasında bir estetik problem olan güzellik anlayışı da ele alınmış ve bir edebiyat eserinde güzelliği sağlayan unsurların neler olduğuna dair görüşler belirtilmiştir:

"Sanatta güzellik, ne kelimenin, ne terkinin bünyesine dâhil değildir. En âdî bir kelime, bir söz sırf istimalinin başkalığıyla güzel olur; çünkü sanatta güzelliğin en mühim unsuru nedir bilir misiniz? 'Yenilik'tir! Yakup Kadri Bey'in pek güzel teşrih ettiği gibi mesela Halide Salih Hanım *Harap Mabretler*' de ne kadar güzellikler temin ediyor: (Ruhunun kesel ve melâlini anlatmak için 'ruhumda akşamdı. Şimal akşamlarının uzun, renksiz, müphem hayalleri içinde yüzüyordum.' Yıldızlı bir semadan bahsederken 'gece, mütebessim, sâkit kaddillerin altında' diyor)."³⁹

Onlara göre buradaki güzellik, kelimelerin farklı bir şekilde kullanılmasıdır.

Samimi Olmak

Genç Kalemler dergisindeki yazılarda sanat eserinin güzelliğini sağlayan dilde yenilik, şekilde yenilik, kelimelerin günlük dildeki kullanımlarından farklı bir şekilde kullanılmalarının yanında 'samimiyet'in de bir estetik değer olduğu ifade edilir:

"(...) bir şiirin güzelliği veya fenalığı hacmen büyüklüğünde, küçüklüğünde, uzunluğunda, kısalığında değildir. Dört mısralık bir şiir olabilir ki en uzun romanlardan ziyade insanı mütehassis edebilir. Yabancı olmadığımızı iddia ettiğiniz Garp edebiyatında birçok şairlerin ne kadar 'minyon' şiirleri vardır ki anlamayan bir nazara, ancak bir hitap, bir güzellik gibi görünür. Lâkin o küçüklükteki derinlik, o kısalıktaki mânâ... (...) Siz onun, yeni lisanın (Benim Aş-kım) gibi samimiyetlerini takdir edemiyor musunuz?"⁴⁰

Kelimelerin Halkın Kullandığı Şeklini Tercih Etmek

Genç Kalemler dergisindeki estetiğe dair yazılarda edebiyat eserlerimizdeki güzelliğin yanında, onların temeli olan dilimizin kelimeleri, ekleri ve tamlamalarındaki güzellik üzerinde de durulmuştur. Aynı kelimeyi medreseli okumuşlar/bilginler, manzum ve mensur yazılarında başka türlü; halk, günlük dilde başka türlü kullanır. Hemen hemen her dilde sadece kelime düzeyinde görülen bu başka türlü kullanışlara dilde ikilik denir. Dilimizde ise ikilikler, kelimelerin yanında çokluk eklerinin, edatların ve tamlamaların kullanılışlarında da görülür.⁴¹

A) Kelimelerde:

<u>Bilginlerin Kullanışı</u>		<u>Halkın Kullanışı</u>
kangı	→	hangi
kazgan	→	kazan
keraste	→	kereste
kimesne	→	kimse
nerdübân	→	merdiven
benefşe	→	menekşe
sencağ	→	sancak
şelçuk	→	çeltik
zerdâlû	→	zerdali
küşe	→	köşe
hemân	→	hemen
âdem	→	adam
sûret	→	surat
galebelik	→	kalabalık
vapör	→	vapur
şapo	→	şapka

Genç Kalemler dergisindeki yazarlara göre başka dillerden dilimize geçmiş kelimeleri, halkın kullandığı şekilde kullanmak daha güzeldir.

B) Çokluk eklerinde:

Medreseli okumuşlar/bilginler, Farsça ve Arapçadan dilimize geçmiş kelimeleri, yazılı anlatımlarında kendi dillerindeki kuralla-

ra uyarak çokluk şeklinde kullanmışlardır; halk ise tasarrufta bulunarak Türkçe çokluk ekiyle kullanmıştır:

şâh	→	şâhân	şah	→	şahlar
hâce	→	hâcegân	hoca	→	hocalar
memûr	→	memûrîn	memur	→	memurlar
kalem	→	aklâm	kalem	→	kalemler
şikâyet	→	şikâyât	şikâyet	→	şikâyetler..

Dergideki yazarlara göre halkın kullandığı şekil daha güzeldir.

C) Edatlarda:

Dilimizdeki ikilik, edatlarda da görülmektedir:

Dilimizdeki ikilik, edatların eski edebiyat ile bilim dilindeki kullanılışlarında da geniş bir şekilde karşımıza çıkar. Medreseli bilgiler, eski yazı dilimizde Arapça ve Farsça edatları, çokluk eklerinde görüldüğü gibi, dilimizin ahengini ve güzelliğini bozacak şekilde kullanmışlardır:

kâşki	→		keşke		
dakı	→		dahi		
mâye	→	mâyedâr	maya	→	mayalı
âteş	→	âteşîn	ateş	→	ateşli
maddî	→	maddiyyûn	maddeci	→	maddeciler

D) Tamlamalarda:

Dilimizdeki ikilik, tamlamalar ile terkiplerin kullanılışlarında da görülmektedir. Medreseli bilgiler, yazılı anlatımlarında Arapça ve Farsça terkipleri kendi dillerindeki kurallara göre kullanırlarken halk, aynı kelimeleri Türkçe isim ve sıfat tamlamaları şeklinde kullanmayı tercih etmiştir:

mülâzim-i evvel	→	evvel mülâzim
âdem-i ibtidâf	→	ibtidâf adam
akvâm-ı Osmâniyye	→	Osmanlı kavimleri
alâim-i semâ	→	elegim sağma

Genç Kalemler dergisindeki yazarlar, kelime, çokluk ekleri, edatlar ve tamlamalarda görülen ikili kullanılış şekillerinden halkın kullanım şeklini tercih etmişler ve onu yazılı anlatım hâline getirmeye, giderek halkın kullanım şekliyle yeni bir edebiyat oluşturmaya çalışmışlardır. Onları böyle davranmaya yönelten temel düşünce, Max Müller'in;

"Bir lisan kendi cezirlerinden değil, kendi tasarruflarından müteşekkildir." düşüncesidir.⁴² Bilginler kuralcı oldukları için dil konusunda 'tutucu', halk ise serbest olduğu için yabancı kelimeler karşısında 'tasarruf' edici olmuş ve onları Türkçenin ses uyumlarına uydurarak kullanmıştır. Sonunda medreseli bilginlerin eski edebiyat ve bilim dilinde yabancı kurallara uygun olarak kullandıkları örneğin 'küşe' kelimesi değil; halkın dilimizin bünyesine uydurarak kullandığı 'köşe' kelimesi kulağa daha hoş gelmiş ve daha güzel görülmüştür. Dergideki yazarlar, bu güzelliğinden yola çıkarak eserlerini daha kelimedenden başlayarak Türkçe çokluk ekleri, edatlar ve tamlamalar kullanmak suretiyle güzelleştirmeye çalışmışlardır.

Buna göre *Genç Kalemler* dergisindeki yazarlar, bir edebiyat eserinin güzelliğini, içerik bakımından yeni olmak, şekil bakımından yeni olmak, samimi olmak ve kelimelerin halkın kullandığı şeklini tercih etmekte görmüşlerdir.

4. ESTETİK YARGI / SANAT ESERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Estetiğin bir bilim dalı olduğunu ve bu bilim dalının dört unsuru içerdiğini artık biliyoruz. Onların dördüncüsü estetik yargıdır.

Genç Kalemler dergisindeki yazarların estetik yargıya dair görüşlerine geçmeden önce, yine kuramsal anlamda estetik yargının ne olduğu üzerinde kısaca durmamız uygun olur.

Geniş anlamda yargı, kavrama, karşılaştırma ve değerlendirme gibi yollara başvurarak kişi, durum veya nesnelere eleştireci bir biçimde değerlendirilmesi, bir hükme bağlanmasıdır.⁴³ Dar anlamda yargı ise öncelikle mantığı ilgilendiren bir kavramdır. Mantığa göre yargı; "iki kavram ya da terim arasında bir bağlaçla kurduğumuz bir şeyi onaylayan ya da yadsıyan bir ilgidir. Bu kavramlardan (terim) biri öznedir, öbürü yüklemdir ve bağlaç da 'dır'dır. Söz gelimi 'bu nesne masadır' dediğim zaman, bu bir yargı ya da önermedir. 'Bu nesne' öznedir, 'masa' kavramı yüklemdir ve 'dır' da bağlaçtır."⁴⁴

Çağdaş mantık, yargıları incelerken onları bilgisel yönden inceler; çünkü yargılar ait oldukları nesnelere veya olaylarla ilgili nesnel bilgiler verir. Örneğin "Türkiye'nin başkenti Ankara'dır." yargısı, nesnel bir yargıdır. Ahlak ve hukuk yargıları da bunun gibidir. Bunların yanında bir de estetik yargılar vardır. Estetik yargı, estetik bir objeyle ilişkiye girdiğimizde ona yüklediğimiz sübjektif değerlerdir. Estetik yargılar, ait oldukları nesnelere veya olaylarla ilgili nesnel bilgiler vermez. Örneğin Cahit Sıtkı Tarancı'nun "Otuz Beş Yaş" şiiri,

Turgut Zaim'in "Köylüler" tablosu güzeldir, dediğim zaman, bu yargıların doğruluğu veya yanlışlığı iddia edilemez; çünkü bunlar bizim o nesneye yordüğümüz, yüklediğimiz öznel yargılardır.

YARGILAR

Bilgisel yargılar nesneldir.	Ahlaksal yargılar nesneldir.	Hukuksal yargılar nesneldir.	Estetik yargılar öznel, duygusal, beğeniye dayalıdır.
---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	--

Bizi burada kuşkusuz estetik yargılar ilgilendirir. Estetik yargılar açıktır ki estetik objelerle ilgili yargılardır. Bir sanat eseriyle, diyelim ki hikâye, roman, şiir, resim veya bir müzik parçasıyla ilgi içine giren bir insan, onu 'beğenir', ondan 'hoşlanır' ve 'estetik haz' duyarsa, bu 'beğeni', 'hoşlanma' ve 'estetik haz' zını; "Bu şiir güzeldir.", "Bu müzik parçası başarılıdır." şeklinde bir yargıyla dile getirir. Buna göre estetik yargı, bir sanat eseri karşısında aldığımız olumlu veya olumsuz bir estetik tavrın ifadesidir.

Estetik yargıların iki noktası üzerinde uzun uzun tartışmalar yapılmıştır. Bunlardan birincisi, estetik yargının ölçütlerinin neler olduğu noktasıdır. Diyelim ki bir okuyucu, Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın "Bu Eller miydi? şiiri güzeldir." yargısını verdi. Acaba okuyucu bu yargısını hangi ölçütlere dayanarak verir? Şiirin konusuna mı? Biçimine mi? Yoksa diline mi? Bu yargı bunlardan birine veya hepsine dayalı olarak verilmişse, o zaman aynı özellikleri içeren bütün şiirlerin güzel olması beklenir. Bunun mümkün olmadığını herkes kendi deneyimleriyle bilir. O hâlde bir sanat eserini, sadece konusu, biçimi veya dili güzel yapmaya yetmez; eğer öyle olsaydı güzel bir konuyu örneğin aşkı, doğayı, dostluğu... konu edinen bütün sanat eserlerinin güzel olmaları gerekirdi. Bunun mümkün olmadığını biliyoruz.

Estetik yargıların tartışılan ikinci noktası, herkes için geçerli olup olmadıkları noktasıdır. Diyelim ki bir kimse, Osman Hamdi'nin "Çarşı" tablosu, Kemal Tahir'in *Yol Ayrımı* romanı veya Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Memleket İsterim" şiiri hakkında güzeldir, yargısını verdi. Bu yargıyı genelleştirebilir, herkes için geçerli duruma getirebilir miyiz? Estetik yargılar öznel olduğu için bunun mümkün olmadığını biliyoruz. O zaman aynı sanat eseri hakkında herkesin kendine göre ayrı bir yargısı ortaya çıkar. Böyle bir durum, sanat eserlerinin değeri noktasında bir karışıklığa sebep olur. Bu ka-

rışıklığı ortadan kaldırmak için estetikçiler, çeşitli yollar göstermişlerdir. Biz burada bu kuramsal tartışmayı daha fazla uzatmadan estetik yargıyı, dolayısıyla estetik beğeniye etkileyen unsurların sadece adlarını söylemekle yetineceğiz. Bunları şöyle sıralayabiliriz: Eğitim, kültür ve tip. Estetik yargı konusunda burada kısaca şöyle bir sonuca varabiliriz: Okuyucu, seyirci veya dinleyici, kendisine 'estetik haz' sağlayan bir sanat eserini beğenir ve bu beğenisini "Bu eser güzeldir." olumlu yargısıyla dile getirir; kendisine 'estetik haz' sağlayamayan eseri ise beğenmez ve "Bu eser güzel değildir." olumsuz yargısıyla dışa vurur. Açıktır ki böyle bir yargıdaki ölçüt, eserin 'estetik haz' sağlayıp sağlayamamasıdır. Kuşkusuz bu da değişken bir ölçüttür. Estetik beğeniye etkileyen eğitim, kültür ve tip unsurları herkeste farklı düzeyde ve mizaç bakımından da insanlar değişik tiplerde oldukları için, onların estetik beğenilerinin, dolayısıyla estetik yargılarının farklı olması kaçınılmazdır.

Estetik yargıya dair bu ilk bilgilerden sonra *Genç Kalemler* dergisindeki yazarların görüşlerine geçebiliriz. Dergide estetik yargıyla ilgili görüşler daha çok eleştiri, deneme ve çeşitli vesilelerle çıkmış edebiyat tartışmalarında karşı tarafa verilen cevap mahiyetindeki yazılarda görülür. Bu yazılarda kuşkusuz kuramsal bir bütünlük yoktur; ancak söz konusu yazılarda yazarlar, edebiyat eserlerini tek tek değerlendirir/yargılarken çeşitli ölçütlere başvurmuşlardır. Bu ölçütler birleştirilir ve arka plandaki düşünsel birikimle beslenirse dergideki estetik yargının ne olduğuna dair bir fikir edinilebilir. Söz konusu yazıları dergideki çıkış sırasına göre incelediğimizde hangi sanat eserlerini güzel ve başarılı bulduklarını, hangilerini ise çirkin ve başarısız gördüklerini, daha da önemlisi bu estetik yargılarını neye göre verdiklerini saptayabiliriz.

Yeni Lisanla Yazılmak

Genç Kalemler dergisinde özellikle eleştiri türünde yazı yazar eleştirmenler, ele aldıkları edebiyat eserlerini öncelikle 'dil'ine bakarak yargılamışlardır.

Ömer Seyfettin, Ali Canip'in "Beni Terk Et!.." şiirine dair çıkan bir eleştiri yazısında bu şiiri beğenir ve başarılı bulur. Şiirin güzel ve başarılı bir metin olduğuna dair bu estetik yargısını, şairinin 'büyük fikri'ne dayandırır. Onun büyük fikri; "yeni lisanı, tabii lisanı, ana lisanını, İstanbul Türkçesini neşretmek ve edebî bir lisan hâline koymak, ilim ve edebiyatı bütün Türklere, bütün vatana tamim etmek" istemesidir. Şiirin güzelliğini sağlayan unsur da zaten 'yeni li-

san'la yazılmış olmasıdır. Anlatımındaki 'tabiiilik' de onun kıymetini artıran bir başka özelliğidir.⁴⁵

İçeriği Öncelemek

Genç Kalemler dergisinde edebiyat eserleri değerlendirilirken içerikleri de daima göz önünde bulundurulmuştur.

Yine Ömer Seyfettin, "Yeni Lisan ve Hüseyin Cahid" başlıklı yazısında, Edebiyat-ı Cedide'den sonra yeniliğe en çok hizmet edenin Hüseyin Cahid olduğunu ifade eder ve onun *Hayat-ı Muhayyel* romanını "hakikaten nefis ve güzel" olarak değerlendirir. Aynı yazıda bir başka romanı olan *Hayal İçinde* hakkında da şu yargıda bulunur: "*Hayal İçinde* gibi mükemmel ve tabii bir eserimiz yoktur."⁴⁶ Bu estetik yargılar, eserlerin içeriklerine dayandırılır. *Hayal İçinde*'de; "*İstanbul'un akâm gençliği ne güzel tasvir olunmuştur. Hayal içinde geçen intizamsız, programsız, gayesiz bir gençliğin, bu neticesizlik içinde neticesizliği, bu kadar bedîi ve hakiki bir surette hiçbir kalem gösteremez. Tetkik ediniz. Tekrar dikkatle okuyunuz. Bu kitap (...) mükemmel bir romandır.*"⁴⁷

Özgün / Orijinal Olmak

Dergide edebiyat eserleri değerlendirilirken verilen yargıların bir dayanağı da üzerinde durulan eserin özgün olup olmadığıdır. İçeriği, biçimi ve üslubu, yazarının kendi "ibda" ve "ihtira"ı olan eserler, genellikle başarılı ve güzel bulunmuştur.

Samimiyetsiz Öğütler Vermek

Yekta Bahir, "Haluk'un Defteri ve Bugünkü Fikret" başlıklı eleştiride Tevfik Fikret'in şiir kitabını ele alır. Eleştirmen başta "Haluk'un Defteri", "Ümit Ölmez" ve "Zelzele" adlı şiirler olmak üzere hepsini okuduktan sonra düşünmeye başlar ve dudaklarından elinde olmadan "zavallı Fikret!" kelimeleri dökülür ve şu yargıya varır: "*Bu kitap bana pek müthiş tesir etmişti. Hayatımda bundan daha âdi bir şiir mecmuası okuduğumu hatırlayamıyordum.*"⁴⁸

Bu olumsuz yargının ilk sebebi, bu şiirlerin samimiyetsiz birtakım öğütler içermiş olmasıdır. Bu yönüyle *Haluk'un Defteri*, Muallim Naci'nin "Gark-ı Nur" gazellerinden bile daha fenadır. Hele "Devenin Başı" adlı şiiri okuduktan sonra, *Haluk'un Defteri*'nin ikinci bir *Hayriye* olduğu kanaatine varır.

"Marîz Duyguları" Anlatmak

Eleştirmeni olumsuz yargıya götüren sebeplerden bir diğeri de şairlerin "marîz duyguları" anlatmış olmalarıdır. Servet-i Fünun neslinden gelen "acizlik, bedbinlik, kuvvetten gelen şikâyet" Fikret'in şiirlerinde de görülür. Daima 'marîz', daima 'bedbîn' olan Tevfik Fikret'e II. Meşrutiyet'in ilanı da bir 'kuvvet', bir 'nikbinlik' verememiştir. "Fikri hür, irfanı hür, vicdanı hür bir şairim" tarzındaki şiirlerine bakarak sanat hayatında Fikret'in 'ictimâî' olduğunu sananlar yanılır; aslında o, 'ferdî' bir mizaca sahiptir. Bu 'ferdî' mizaç onu son zamanlarda hayattan kaçır bir 'tip' yapmıştır. Şiirlerindeki 'acizlik', 'miskinlik', ve 'bedbinlik' duyguları, Turan'ın yavrularına yararlı değil, zararlıdır; çünkü onlara 'aydınlık', 'yüksek' ve 'pervasız' hitaplar lâzımdır.

Haluk'un Defteri hakkındaki bu olumsuz yargının bir başka sebebi de "zehirli gazel" dediği "Haluk'un Amentüsü"nde geçen;

*Toprak vatanım, nev-i beşer milletim... İnsan
İnsan olur ancak bunu iz'anla, inandım.*

beytidir. Eleştirmene göre "vatanım toprak, milletim nev-i beşer" fikrine kıymet vermek, bizim için bir felakettir.

Açıktır ki *Haluk'un Defteri* adlı şiir kitabına ait bu olumsuz estetik yargıları, münekkit, metnin içeriğindeki "marîz duygu" ve düşüncelere dayandırmıştır.

Tekrarlara Yer Vermek

Reşat Nuri, "Mehmet Rauf Bey" adlı yazısında *Cidal* piyesini eleştirir. Reşat Nuri, aynı yazarın *Eylül* ve *İntizar* romanları ile *Siyah İnciler* adlı mensur şiirlerindeki "o nefis ve mümtaz revnakları", *Cidal*'de bulamadığını ifade eder. Ona göre Mehmet Rauf, "ruhî haletler" çözümleyicilerinin birincisidir; ancak bu ruh hâllerinin çözümlemelerini, hikâye ve roman türlerinde uyguladığı takdirde başarılı olmaktadır; tiyatro türüne kaydırduğunda ise *Pençe* ve *Cidal* gibi başarısız eserler ortaya çıkmaktadır.

"*Cidal*'i okudum ve yüzüncü defa olarak aynı sözlere, aynı cümlelere rast geldim. Bu tabii benim taaccübümü mucip olmadı; çünkü buna hazırım. Rauf Bey'in bütün eserlerini bilmek için bir tanesini okumak kâfidir! Binaenaleyh *Eylül* kifâyet eder. Bütün hikâyelerinin ve piyeslerinin şahısları o kadar birbirine benzer ki insan ihtiyarsız gülüyor. *Eylül*'de, *Ferdâ-yı Garâm*'da, *Pençe*'de, *Cidal*'de tesadüf ettiğimiz âşık, maşuk, genç kız, hanım, efendi, beyefendi, misa-

fir hanım, damat bey... Hepsi birbirine benzeyen; fakat taaccüp ve dikkat nazarını celbedecek kadar birbirine benzeyen insanlar değil midir? Ve dikkat edin, bütün bu şahuslar ruhî bir mümtezîyet ile dolu, kalbî bir şairlikle müzeyyen insanlardır. Bir defa maşukların hepsi piyano çalar, âşıkların hepsi musiki budalasıdır. Ve hepsi 'Ole, ole!' dinler; hepsi delicesine santimantaldır. *Eylül*'de, *Ferdâ-yı Garâm*'da, *Cidal*'de, *Pençe*'de hanımefendiler hep aynı, o ebedî hanımefendiler, o isimsiz hanımefendilerdir. Dünyanın en iyi kadınları, şefkatli anneler, munis nedimeler, iyi zevceler... Sonra damat beyler, tombul damat beyler, hattâ kendi tombul olmasa bile isimlerinin tombul zannettirdiği damat beyler: *Eylül*'deki Fatin, *Cidal*'deki Memduh..."⁴⁹

Cidal piyesi hakkındaki bu olumsuz yargı, metindeki tekrarlara, kişilerin birbirlerine yakın benzerliklerine, karakterlerin konuşma tarzlarının kişiliklerine uygunsuzluğuna ve nihayet olay örgüsünün tiyatro tekniğine uymayışına dayandırılır.

Yeni Bedaet / Estetik Anlayışa Uygun Olmak

Ziya Gökalp, "Yeni Hayat ve Yeni Kıymetler" adlı denemesinde, II. Meşrutîyet'i ilan etmekle "siyasî inkılâb" yaptığımızı ifade ettikten sonra, sıranın "ictimâî inkılâb" a geldiğini belirtir.⁵⁰ "Siyasî inkılâb", özgürlük, eşitlik ve kardeşlik gibi düşüncelerin yayılmasına dayandığı için kolay, "ictimâî inkılâb" ise yeni duyguların uyandırılmasına ve geliştirilmesine dayandığı için zordur. Duygular yüzyıllardan beri yaşanıp gelen toplumsal yaşayışın izleri olduklarından değiştirilmeleri son derece zor olan manevî kuvvetlerdir; fakat tarihin akışı içinde bazı dönemlerde milletler, kendi içlerinde yeni duygular uyandırmak, üstelik zamanla onları giderek güçlendirmek zorunda kalabilirler. Milliyet duygusu bunlardan biridir. Bizim irademizin dışında XIX. yüzyılda Avrupa'da doğan milliyetçilik duygusu, Balkanlar yoluyla Osmanlı Devleti'ne dalga dalga gelmiş ve başta siyaset olmak üzere eğitim, ekonomi ve hukuk gibi toplumumuzun temel kurumlarını köklerinden değiştirmiştir.

Bu değişmelerin sonunda toplumumuzda "ictimâî inkılâb" gereği ortaya çıkmış ve "ictimâî inkılâb", "eski hayatı beğenmeyerek yeni bir hayat ibda etmek ..." şeklinde tanımlanmıştır. Buna göre yeni hayat, yeni siyaset, yeni iktisat, yeni bedâet (estetik), yeni felsefe, yeni ahlak ve yeni hukuk demektir.

Bizi bunların arasında kuşkusuz yeni bedâet / estetik ilgilendirmektedir. *Genç Kalemler* dergisindeki yazarlar tarihin akışı içinde ortaya çıkan bu yeni dönemde toplum dinamiklerimizin zorladığı yönde yeni bir estetik anlayışı vücuda getirmeye çalışmışlardır. Bu

yeni estetik anlayışı da yine çağın bir gerçeği olan "milliyet duygusu"na dayandırmak istemişlerdir. Ziya Gökalp, Doktor İnsard'ın "Her şey ilimledir ve insaniyet içindir." formülünü; "Her tekâmül ilimledir ve vatan içindir." biçiminde değiştirmiş ve "yeni hayat"çılara milleti, "edebiyat, ilim ve felsefe" vasıtasıyla kalkındırmalarını birinci görev olarak vermiştir.

"Yeni Hayat ve Yeni Kıymetler" adlı bu deneme, II. Meşrutiyet dönemini, *Genç Kalemler* dergisini, dergide başta estetik olmak üzere dil, edebiyat, bilim ve felsefeye ait toplumun bütün alanlarını kapsayan dinamiklerine dair yeni düşüncelerin köklerini göstermesi bakımından son derecede önemli bir yazıdır. Bu köklerin milliyet duygusu ve buna dayalı olarak uygulanmak istenen siyaset tarzı olduğunu burada bir kere daha tekrarlayalım.

İnsanı Tanımak

Ethem Hidayet, "Erganun İçin" başlıklı eleştirisinde Mehmet Behçet Yazar'ın *Erganun* adlı şiir kitabı üzerinde durur. Kitap hakkındaki ilk yargı, içindeki şiirlerin "çocukça ve geçici bir heves" ile yazılmış ve basılmış olmalarıdır. Gençler, "cevval zekâ"larını daima öğrenme, araştırma ve incelemeye harcamaları gerekirken, iki üç "mefâilün" kalıbını belleyerek "bir şey oldum!" havasıyla ortaya bir şiir kitabı çıkarıyorlar. Onların bu aceleci davranışları, edebiyatın geleceğini kalın ve siyah kefenlerle kaplamaları demektir. Genç zekâları, çalışkan ve azimli dimağları bekleyen "gelecek", böyle mânâsızlık, basitlik ve çocukluklarla süslenemez. "Onun muhteşem tacına böyle geçici heveslerle titreyen eller, birer pırlanta, birer inci takamaz." "Gelecek"e, "şiirin bütün incelikleriyle müstesna bir âlem yaşatan, her nağmesiyle ruhlarda bedîf sızlayışlar uyandıran kalemler lâzımdır."⁵¹ Yazara göre bir edebiyat eseri vücuda getirmek, okuyucuların ruhlarında ebedî titreşimler doğuracak şiirler yazmak demektir. Bunun için birçok araştırma yapmanın yanında insan psikolojisini bilmek de gereklidir. İnsanların ruh dünyalarını tanımayan bir şair, onları "heyecanlandıramaz"; ruhlarına duyurmak istediği "inceliği" okuyucularına telkin edemez. *Erganun*'da ruh çözümlemelerine tesadüf edilmez. Bunun yerine birçok "mazmun ve mukaffa sözler" görülür. Bu sebeple ona "şiir mecmuası" deneceği yerde "laf kumkuması" denseydi daha uygun bir isim verilmiş olurdu. Yazar, bu olumsuz yargısını, şiirlerde anlatılan duygu ve düşüncelerdeki samimiyetsizliğe, Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin, Nâmîk Kemal, Abdülhak Hâmid, Ahmet Hâşim, Emin Bü-

lent ve Ali Tevfik'in şiirlerinin taklit edilmiş olmasına ve nihayet şekil bakımından da "sakatlığına" dayandırmıştır.

Genç Kalemler dergisinde estetik yargıya dair müstakil kuramsal yazıların bulunmadığını, bunun yerine, deneme, eleştirme ve edebiyatın çeşitli meseleleriyle ilgili açılmış olan tartışmalara katılan yazarların, yazılarında tek tek eserler üzerine verdikleri estetik yargıların bulunduğunu söylemiştik. Eleştirmenler, bu yargılarını daha çok, yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi, eserin diline, içeriğine, özgünlüğüne/orijinalliğine, sanatçının samimiyetine, anlatılan duyguların niteliğine, tekrarlara, yeni bedâet anlayışına uygun olup olmadıklarına ve nihayet, sanatçının insanı tanıyıp tanımadığına dayandırmışlardır. Bunların yanında halkın beğenisine de bir ölçüt olarak başvurulmuştur. Özellikle halkımızın başka dillerden gelen kelimeleri 'tasarruf' ederek dilimizin kurallarına uygun bir şekilde kullandığı kelimelerle vücuda getirilmiş sanat eserlerinde bir "ses" ve "anlatım güzelliği"nin bulunduğu yargısına varmışlardır.

SONUÇ

XIX. yüzyılın ikinci yarısı ile XX. yılın ilk yılları, milliyetler çağıdır. Bizim irademizin dışında Avrupa'da Fransız Devrimi'yle (1789) doğmaya başlayan ve hızla gelişen siyasî anlamdaki 'milliyetçilik duygusu', Balkanlar yoluyla Osmanlı Devleti'ne de dalgalar hâlinde gelmiş ve onun çok uluslu siyasî bütünlüğünü parçalamıştır. Bu parçalanmanın sonunda Türk aydınları, kendilerine yeni bir kültürel ve siyasal kimlik aramaya başlamışlardır. Bu arayışlar sırasında başta Ömer Seyfettin ve Ziya Gökalp olmak üzere, *Genç Kalemler* dergisindeki yazarlar, daha XX. yüzyılın başlarında 'milliyetçilik duygusu'nun gücünü kavramışlar ve bu kavrayışın doğal bir sonucu olarak 'milliyet duygusu'nun doğmasında ve gelişmesinde 'dil'in vazgeçilmez rolünü de görmüşlerdir. İçinde yaşadıkları çağın bu iki gerçeğini tam zamanında görmek, onlara millî bir dil ve buna dayalı olarak millî bir edebiyat vücuda getirmek görevini yüklemiştir.

XX. yüzyılın başlarından itibaren milliyet duygusunun gücüyle yeniden şekillenen Osmanlı Devleti'nin hastalıklı siyasî bünyesinden yeni bir millet, Türk milleti doğmaya başlamıştır. Bu yeni dönemde yaşanacak yeni hayat, yeni kıymetler manzumesini de getirmiştir. *Genç Kalemler* dergisindeki yazarlar, bu yeni kıymetler manzumesini anlatmaya çalışmışlardır. Bu yeni kıymetler manzumesinden biri, kuşkusuz yeni bir bedîyat/estetik anlayışıdır.

Dergide felsefeyle ilgili birçok yazı çıkmış olmasına rağmen, bir felsefe disiplini olan estetik bütünlüğün dört unsuruna dair müstakil kuramsal yazılar yoktur. Bunun yerine estetiğin çeşitli meselelerine dair dağınık görüşler vardır. Bunlar daha çok deneme, eleştirme ve çeşitli konularda çıkmış edebiyat ve sanat tartışmalarına katılan derginin bazı yazarlarının yazılarında görülmektedir. Biz bu çalışmamızda onları, estetik bütünlüğün dört unsuruna göre gruplandırarak incelemeye ve derginin estetiğe dair görüşlerini bir bütün hâlinde metinlere dayalı olarak ortaya koymaya çalıştık.

Dergideki yazılara göre estetik süje/sanatkâr, her şeyden önce geleceğe dönük "hayalleri" olan "seçkin bir şahsiyet"tir. Bunun yanında sanatkâr, hayallerini sanatın diliyle dışa vurabilmek, samimi olmak ve ferdi olmak özelliklerine de sahip olan kimsedir.

Dergiye göre estetik obje/sanat eseri, her şeyden önce bir bütünlüktür. Yeni anlayışa göre bu bütünlüğü, tabiatı taklit etmek, seçkin bir şahsiyetten/sanatkârdan gelen çizgilere sahip olmak ve eserde ele alınan nesne veya olayın asıl mizacını/özelliğini seçip anlatmak meydana getirir. Sanatkâr, bütün bu unsurları ele alıp kendisine özgü bir yolla uyumlu bir şekilde birleştirerek sanat eserini vücuda getirir. Sanat eseri, insanın beslenme, barınma ve giyinme gibi bedensel ihtiyaçlarının değil, ruhunun ihtiyaçlarını karşılar. Onun ayrıncı özelliği, okuyucu, dinleyici veya seyircisine 'estetik haz' vermesidir. Bunu sağlayabilenler başarılı sanat eseri kabul edilebilir.

Genç Kalemler dergisindeki yazarlar, 'estetik değer/güzel'in kuramsal bir tanımını yapmamışlar; ancak yaşadıkları dönemin bilincinde olarak başta siyaset ve eğitim olmak üzere toplumun bütün dinamiklerindeki dönüşümün farkına varmışlardır. Bu dönüşüm döneminde güzel sanatlardan daha çok edebiyat alanındaki 'güzel'i aramışlardır. Bir estetik değer olan 'güzel'in kuramsal tanımından çok, tek tek edebiyat eserlerindeki güzelliği anlatmaya çalışmışlardır. Onlara göre sanat eserindeki güzelliğin ilk özelliği, içerik bakımından 'yenilik'tir. İçerik bakımından yeniliğin yanında şekil bakımından da yeni olmak, anlattığı duygu ve düşüncelerde samimi olmak, kelimelerin halkın kullandığı şeklini tercih etmek de eseri güzelleştiren değerlerdir.

Onlar çağdaş bir özün, örneğin milliyet duygusunun, estetik ölçütlere uygun olarak sanat eserine yedirilmesinin de ona bir güzellik kattığını düşünmüşlerdir.

Genç Kalemler dergisindeki yazarların, 'estetik yargı'ya dair görüşleri de daha çok deneme ve eleştiri yazılarında görülmektedir.

Dergideki eleştirilenler, bir edebiyat eseri hakkında estetik yargı verirken yeni lisanla yazılmış olmak, içeriği öncelemek, özgün olmak, yeni estetik anlayışa uygun olmak, sanatçının insanı tanıyıp tanımadığına bakmak gibi ölçütleri göz önünde bulundurmışlardır. Samimiyetsiz bir şekilde öğüt vermek ve 'marifet' duyguları anlatmak, onların gözünde olumsuz estetik yargıların başlıca sebepleridir.

Edebiyat metinlerinin temel malzemesi olan dil güzelliği üzerinde ısrarla durmuşlardır. Her kelime, tamlama ve cümle, kendi dilinde güzeldir, düşüncesinden hareketle, Türkçenin güzelliğini kelime, tamlama ve cümle şeklinde kademelendirerek anlatmışlardır. Dilimizin kelime, tamlama, cümle ve ahenk bakımından güzelliğini, halkın dilinde görmüş ve onu yazı dili hâline getirmeye çalışmışlardır.

Genç Kalemler dergisindeki yazarlar, estetiği *Servet-i Fünun* dergisindeki yazarlardan farklı olarak yeniden ele almış ve ona kültürel birikimimize uygun yeni açıklamalar ve yorumlar getirmişlerdir. Bu yorumlar kuşkusuz içinde yaşadıkları dönemin siyasî ve kültürel dönüşümlerinin izlerini taşımaktadır. Yine de bu dergide estetiğe dair ortaya konulan düşünceler, dönemlerini aşarak ileride bu topraklarda kendimize özgü sanat, edebiyat ve estetik kuramları oluştururken bizlere yol göstermeye kuşkusuz devam edeceklerdir.

DİPNOTLAR

- 1 Server İskit, *Türkiye'de Matbuat Rejimleri*, Matbuat Umum Müdürlüğü Neşriyatı, İstanbul, 1939, s. 76.
- 2 *Genç Kalemler*, 29 Mart 1327 / 11 Nisan 1911 - 2 Teşrinievvel 1330 / 15 Ekim 1912 tarihleri arasında 33 sayı çıkmıştır. Dergiyi, çeşitli bakımlardan inceleyen başlıca çalışmalar: Massami Arai, *Jön Türk Dönemi Türk Milliyetçiliği*, (çev. Tansel Demirel), İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 49-79; Hüseyin Çelik, *Genç Kalemler Mecmuası Üzerinde Bir Araştırma*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, Van, 1995; Yusuf Ziya Öksüz, *Türkçe'nin Sadeleşme Tarihi Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1995, s. 77-153; Mustafa Yeşil Dağ, *Genç Kalemler Dergisi'nin İncelenmesi*, Trakya Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Edirne, 1995, 333+IV+VIII s. Dergi günümüz alfabesiyle de basılmıştır: *Genç Kalemler Dergisi*, (hızl. İsmail Parlatur-Nurullah Çetin), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1999, XVII+577 s.
- 3 İsmail Tunalı, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989, s. 14.
- 4 *Age*, s. 14.
- 5 Sanatkarın nasıl bir kimse olduğuna, eserini niçin ve nasıl vücuda getirdiğine dair geniş bilgi için bk. Suut Kemal Yetkin, "Sanatçı Kimdir?", *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkılâp ve Aka Yayınları, İstanbul, 1979, s. 9- 38; İsmail Tunalı, "Estetik Süje Çözümlemesi", *age*, s. 23-46; Sigmund Freud, "Sanatçılar Üzerine", *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, (çev. Kâmuran Şipal), Bozak Yayınları, İstanbul, 1979, s. 1-187; Berna Moran, "Anlatıcılık", *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, Cem Yayınları, İstanbul, 1994, s. 91-141.

- 6 Ali Canip, "Gençler Ne Diyor...", *Parlatır-Çetin, age.*, s. 37.
- 7 Tahsin Nahit, "Tenkit", *Parlatır-Çetin, age.*, s. 83.
- 8 İnci Enginin, Ömer Seyfettin'in "milliyetçiliği" devrin akımı saydığını ifade ettikten sonra, bu akımın onun sanatını etkilediğini yazar: "*Hatıratında kısa tespitler hâlinde yer alan birçok vak'a daha sonra hikâyelerinin malzemesini oluşturmuştur. Ömer Seyfettin'in Türkçü bakış açısı, bu malzemenin kullanılmasını tayin eder. Onları Türklükle ilgileri bakımından ele alır.*" (*Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992, s. 149).
- 9 Tunalı, *age.*, s. 47.
- 10 Sanat eserinin ne olduğuna dair geniş bilgi için bk. Yetkin, "Sanat Eseri Nedir?", *age.*, s. 39-45; Tunalı, "Estetik Objeye Çözümlemesi", *age.*, s. 47-129; Moran, "Yeni Eleştiri", *age.*, s. 145-206; Ahmet Hamdi Tanpınar, "Şiir Hakkında", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977, s. 13-20.
- 11 Ali Canip, "Bizde Edebiyat Dersleri" *Genç Kalemler*, c. I, S. 10 (2); *Parlatır-Çetin, age.*, s. 14.
- 12 Şemsettin Sami, *Kamûs-ı Türkî*, İstanbul, Tercüman Genel Kültür Yayınları, İstanbul, 1991, s. 970.
- 13 Kâzım Yetiş, *Talim-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1996, s. 124.
- 14 Ali Canip, "Bizde Edebiyat Dersleri", *Parlatır-Çetin, age.*, c. I, S. 10 (2); s. 14.
- 15 Ali Canip, "Âtî-i Edebîmiz", *Parlatır-Çetin, age.*, c. I, S. 11 (3), s. 26.
- 16 Ali Canip, *agm.*, s. 27.
- 17 Dergide gençlerin son "hikmet-i bedâyi" kitaplarında gördükleri "nazariyeler"den söz edilmekle beraber, o kitapların künyeleri ve nazariyelerin adları verilmemiştir.
- 18 Ali Canip, *agm.*, s. 27.
- 19 Ali Canip, "Sanat ve Mahiyeti", *Genç Kalemler Dergisi*, c. I, S. 13 (5); *Parlatır-Çetin, age.*, s. 47.
- 20 Moran, *age.*, s. 17.
- 21 Yekta Bahir, "Kıl ü Kal", *Genç Kalemler*, c. III, S. 13, 5 Kânunuevvel 1327/18 Aralık 1911; *Parlatır-Çetin, age.*, s. 311.
- 22 Ziya Gökalp, "Eskiliğin Mukavemeti", *Genç Kalemler*, c. II, S. 2, 27 Nisan 1327/10 Mayıs 1911; *Parlatır-Çetin, age.*, s. 108.
- 23 Ziya Gökalp, *age.*, s. 108.
- 24 Yekta Bahir, "Millî Daha Doğrusu Kavmî Edebiyat Ne Demektir?", *Genç Kalemler*, c. II, S. 4, 26 Mayıs 1327/8 Haziran 1911; *Parlatır-Çetin, age.*, s. 164.
- 25 Ziya Gökalp, *age.*, s. 108.
- 26 Yekta Bahir, *age.*, s. 163.
- 27 Edhem Hidayet, "Cereyan-ı Umumî", *Genç Kalemler Dergisi*, c. I, S. 13 (5); *Parlatır-Çetin, age.*, s. 57.
- 28 Ali Canip, "Sanat ve Edebiyat", *Genç Kalemler*, c. II, S. 3, 6 Mayıs 1327/19 Mayıs 1911; *Parlatır-Çetin, age.*, s. 134.
- 29 *Türkçe Sözlük*, TDK Yayınları, c. I, Ankara, 1998, s. 538; Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 54.
- 30 Tunalı, *age.*, s. 132.
- 31 Cemil Sena, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972, s. 187-192.
- 32 Tunalı, *age.*, s. 201-206.
- 33 Ali Canip, "Gençler Ne Diyor?...", *Genç Kalemler*, c. I, S. 12 (4); *Parlatır-Çetin, age.*, s. 38.
- 34 Hüseyin Naci, "Vers Libres İçin", *Genç Kalemler*, c. I, S. 13 (5); *Parlatır-Çetin, age.*, s. 55.
- 35 Ali Canip, "Yeni Lisan", *Genç Kalemler*, c. II, S. 2, 27 Nisan 1327/10 Mayıs 1911; *Parlatır-Çetin, age.*, s. 106.
- 36 Ali Canip, "Garp Mektebi'nin Amilleri", *Genç Kalemler*, c. II, S. 2, 27 Nisan 1327/10 Mayıs 1911; *Parlatır-Çetin, age.*, s. 116.
- 37 Ali Canip, *age.*, s. 117. Ali Canip'in bu satırları yazmasından çok sonraki yıllarda Ahmet Hamdi Tanpınar da aynı noktaya dikkatleri çekmiştir. Tanpınar, Divan şiirinin XIX. yüzyıldaki çözülüşünü ve dağılımını anlatırken "kurumuş pınar" istiaresini kullanır. Ona göre Divan şiirinin güzelliğini besleyen "bütün pınarlar" XIX. yüzyılda kurumuş ve "insan çırıl-

çıplak" kalmıştır. "(Enderunlu Vasıf'ın) eseri, yorulmuş, kendi unsurları ve mirasları içinde kendisini yenilemek imkânından mahrum bir geleneğin istifaya benzer ifadeleriyle doludur. Asıl, şair Vasıf;

Ne emel kaldı derânımda ne sevday-ı mecaz

derken biraz da bu yorgunluk duygusunu anlatır. Aynı duyguyu anlatan başka şairler de vardır. İzzet Molla'nun "devrinde o kadar tanınmış ve sevilmiş;

*Bir mevsim-i bahârma geldik ki âlemin
Bülbül hamuş havz tehî gülistan harâb*

beyti bunlardan biridir." Ahmet Hamdi Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1976, s. 77, 86, 90.

- 38 Ömer Seyfettin, "Yeni Lisan", *Genç Kalemler*, c. II, S. 3, 6 Mayıs 1327/19 Mayıs 1911; Parlatur-Çetin, *age.*, s. 127.
- 39 Ali Canip, "Sanat ve Edebiyat", *Genç Kalemler*, c. II, S. 3, 6 Mayıs 1327/19 Mayıs 1911; Parlatur-Çetin, *age.*, s. 134.
- 40 Perviz [Ömer Seyfettin], "Gençlik Kavgası Beni Terk Et Şiirine Dair", *Genç Kalemler*, c. II, S. 3, 6 Mayıs 1327/19 Mayıs 1911; Parlatur-Çetin, *age.*, s. 140, 141.
- 41 Ziya Gökalp, "Yeni Lisanın Güzelliği", *Genç Kalemler*, c. II, S. 5, 19 Haziran 1327/2 Temmuz 1911; Parlatur-Çetin, *age.*, s. 171-177.
- 42 Ziya Gökalp, "Yeni Lisanın Güzelliği", *Genç Kalemler*, c. II, S. 5, 19 Haziran 1327/2 Temmuz 1911; Parlatur-Çetin, *age.*, s. 176.
- 43 *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1998, s. 2397.
- 44 Tunah, *age.*, s. 247.
- 45 Perviz [Ömer Seyfettin], "Gençlik Kavgası Beni Terk Et Şiirine Dair", *Genç Kalemler*, 6 Mayıs 1327/19 Mayıs 1911; Parlatur-Çetin, *age.*, s. 139.
- 46 Ömer Seyfettin, "Yeni Lisan ve Hüseyin Cahid", *Genç Kalemler*, c. II, S. 4; 26 Mayıs 1327/8 Haziran 1911; Parlatur-Çetin, *age.*, s. 145.
- 47 Ömer Seyfettin, *age.*, s. 145.
- 48 Yekta Bahir, "Haluk'un Defteri ve Bugünkü Fikret", *Genç Kalemler*, c. II, S. 5, 19 Haziran 1327/2 Temmuz 1911; Parlatur-Çetin, *age.*, s. 177.
- 49 Reşat Nuri, "Mehmet Rauf Bey", *Genç Kalemler*, c. II, S. 8, 10 Ağustos 1327/23 Ağustos 1911; Parlatur-Çetin, *age.*, s. 229.
- 50 Demirtaş [Ziya Gökalp], "Yeni Hayat ve Yeni Kıymetler", *Genç Kalemler*, c. II, S. 8, 10 Ağustos 1327/23 Ağustos 1911; Parlatur-Çetin, *age.*, s. 236.
- 51 Ethem Hidayet, "Erganun İçin", *Genç Kalemler*, c. II, S. 10, 1 Teşrinievvel 1327/14 Ekim 1911; Parlatur-Çetin, *age.*, s. 266.

KAYNAKÇA

- Ali Canip, "Gençler Ne Diyor?", *Genç Kalemler*, c. I, S. 12 (4); *Genç Kalemler Dergisi*, (hızl. İsmail Parlatur-Nurullah Çetin), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1999, s. 38.
-, "Yeni Lisan", *Genç Kalemler*, c. II, S. 2, 27 Nisan 1327/10 Mayıs 1911; Parlatur-Çetin, *age.*, s. 106.
-, "Garp Mektebinin Amilleri", *Genç Kalemler*, c. II, S. 2, 27 Nisan 1327/10 Mayıs 1911; Parlatur-Çetin, *age.*, s. 116.
-, "Sanat ve Edebiyat", *Genç Kalemler*, c. II, S. 3, 6 Mayıs 1327/19 Mayıs 1911; Parlatur-Çetin, *age.*, s. 132.
- Demirtaş (Ziya Gökalp), "Yeni Hayat ve Yeni Kıymetler", *Genç Kalemler*, c. II, S. 8, 10 Ağustos 1327/23 Ağustos 1911; Parlatur-Çetin, *age.*, s. 236.
- Devellioğlu, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara, 1993.
- Duman, Hasan, *İstanbul Kütüphaneleri Süreli Yayınlar Toplu Katalogu 1828-1928*, İslâm, Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, İstanbul, 1986.
- Enginün, İnci, *Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992.
- Ethem Hidayet, "Erganun İçin", *Genç Kalemler*, c. II, S. 10, 1 Teşrinievvel 1327/14 Ekim 1911; Parlatur-Çetin, *age.*, s. 266.

- Genç Kalemler Dergisi*, (hızl. İsmail Parlatır-Nurullah Çetin), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1999.
- [Güntekin], Reşat Nuri, "Mehmet Rauf Bey", *Genç Kalemler*, c. II, S. 8; 10 Ağustos 1327/23 Ağustos 1911; Parlatır-Çetin, *age.*, s. 229.
- Hançerlioğlu, Orhan, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 54.
- Hüseyin Naci, "Vers Libres İçin", *Genç Kalemler*, c. I, S. 13 (5), Parlatır-Çetin, *age.*, s. 55.
- İskit, Server, *Türkiye'de Matbuat Rejimleri*, Matbuat Umum Müdürlüğü Neşriyatı, İstanbul, 1939.
- Redhouse, Sir James, *Yeni Türkçe İngilizce Sözlük*, Redhouse Yayınevi, İstanbul, 1968.
- Ömer Seyfettin, "Yeni Lisan", *Genç Kalemler*, c. II, S. 3, 6 Mayıs 1327/19 Mayıs 1911; Parlatır-Çetin, *age.*, s. 127.
-, "Yeni Lisan ve Hüseyin Cahid", *Genç Kalemler*, c. II, S. 4, 26 Mayıs 1327/8 Haziran 1911; Parlatır-Çetin, *age.*, s. 145.
- Perviz [Ömer Seyfettin], "Gençlik Kavgası Beni Terk Et Şiirine Dair", *Genç Kalemler*, c. 2, S. 3, 6 Mayıs 1327/19 Mayıs 1911; Parlatır-Çetin, *age.*, s. 140, 141.
- Sena, Cemil, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972.
- Şemsettin Sami, *Kâmûs-ı Türki*, Tercüman Genel Kültür Yayınları, İstanbul, 1991.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1976.
- Tunalı, İsmail, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989.
- Yekta Bahir, "Halûk'un Defteri ve Bugünkü Fikret", *Genç Kalemler*, c. II, S. 5, 19 Haziran 1327/2 Temmuz 1911; Parlatır-Çetin, *age.*, s. 177.
- Yetiş, Kâzım, *Talim-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1996.
- Ziya Gökalp, "Yeni Lisanın Güzelliği", *Genç Kalemler*, c. II, S. 5, 19 Haziran 1327/2 Temmuz 1911; Parlatır-Çetin, *age.*, s. 176.

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN SAHNENİN DIŞINDAKİLER* ADLI ROMANINA MİLLÎ MÜCADELE'NİN YANSIMASI

Nurullah Çetin**



Özet: Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler* adlı romanında Millî Mücadele dönemini doğrudan doğruya cephe merkezinden ele almamıştır. O, daha çok Millî Mücadele sırasında İstanbul'daki toplumsal hayatın nasıl olduğunu, bu mücadelenin İstanbul'dan nasıl görüldüğünü yansıtmıştır. Romanında Millî Mücadele sahnesinin dışında kalan toplumsal kesitleri yansıtmayı yeğlemiştir.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, Millî Mücadele, İstanbul, roman.

THE REFLECTIONS OF MİLLÎ MÜCADELE (THE NATIONALIST STRUGGLE)
ON AHMET HAMDİ TANPINAR'S NOVEL SAHNENİN DIŞINDAKİLER

Özet: Ahmet Hamdi Tanpınar didn't handle the Millî Mücadele period in his novel *Sahnenin Dışındakiler*, directly from the viewpoint of the warfront. He rather reflected the social life in İstanbul during the event and how it was perceived in İstanbul. In his aforementioned novel he preferred to reflect the social cross-sections excluded from the scene of Millî Mücadele. Romanında Millî Mücadele sahnesinin dışında kalan toplumsal kesitleri yansıtmayı yeğlemiştir.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, Millî Mücadele, İstanbul, novel.

Sahnenin Dışındakiler, 1950'de tefrika edildi, 1973'te kitap olarak basıldı. Bu roman, *Mahur Beste'*den sonra, *Huzur'*dan önce yer alan üçlü nehir romanının ikincisidir. *Mahur Beste'*nin devamı, *Huzur'*un da öncülüdür. Olaylar 1920 yılında İstanbul'da geçer.

Cemal'in çocukluğu İstanbul'da Şehzadebaşı ile Horhor arasındaki Elagöz Mehmed Efendi Mahallesi'nde geçer. Ancak babası Batı

* Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, 8. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007. (Makalemizde, eserden yapılacak bütün alıntılar bu baskıya aittir.)

** Prof. Dr., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Anadolu'da bir sahil kasabasına devlet memuru olarak atanınca oraya giderler ve orada 6 yıl kaldıktan sonra Cemal 1920'de Eylül ayı sonlarında İstanbul'a tıp tahsili yapmak üzere gelir. Geldiğinde İstanbul'u çok değişmiş görür. Bir tarafta düşman işgalini, öbür tarafta ise toplumsal hayatın değişimini gözlemler. Bambaşka bir İstanbul'la karşılaşır. Bir yandan Millî Mücadele'ye dolaylı da olsa destek verenler, diğer yandan bunun dışında kalıp ferdi menfaatlerini düşünenler, ahlakı bozulmuş olanlar ve başka çeşit insanlarla dolu karmakarışık bir İstanbul bulur. Cemal, işte bu karmakarışık İstanbul'u gözlemleyen, yaşayan ve anlatan kişidir. Zira roman, roman kişisi ve özne anlatıcı olarak onun ağzından verilen hatıralar toplamıdır.

Cemal, çocukluk arkadaşı Sabiha'ya âşıktır. Sabiha'ya aslında İhsan da âşıktır. Fakat Sabiha ahlaksız bir kişi olan Muhtar'la evlenir. Cemal, İstanbul'a geldikten sonra Sabiha'nın peşine düşer, uzun arayışlardan sonra onu bulur. Sabiha, kocasından ayrılır ve Cemal'e gelir. Sabiha, romanın sonunda tiyatro oyuncusu ilk Türk kadını olarak sahneye çıkar. Romanın yüzey yapısında Cemal'in Sabiha'ya olan aşkı, ona ulaşmak için içine girdiği arayış yolculuğu süreci, sonunda kavuşması vardır. Derin yapıda ise Anadolu'da bütün şiddetiyle devam eden Millî Mücadele'nin İstanbul'a olan yansımaları, İstanbul'da yaşayan insanların Millî Mücadele'yle doğrudan ya da dolaylı, olumlu ya da olumsuz bağlantılarıdır.

Romanda aslında dikkati çeken, akılda kalan dinamik bir olay unsuru yoktur. *Sahnenin Dışındakiler*, olaydan ziyade çok sayıda kişinin hayat hikâyesinin ve kişilik özelliklerinin, Millî Mücadele karşısındaki tavırlarının sergilendiği bir romandır.

Bu roman, Millî Mücadele sürecimize doğrudan değil dolaylı bir bakıştır. Millî Mücadele asıl olarak Anadolu'da cereyan ederken bu romanda İstanbul'da Millî Mücadele'nin dışında kalan bir hayata yer verilir. Romanın adından da anlaşılacağı üzere asıl sahne Anadolu'dur ve oradaki fiilî Millî Mücadele'dir. İstanbul ise önemli bir boyutuyla sahnenin dışında kalmıştır ya da Tanpınar, sahnenin dışında kalan İstanbul'u sergilemeyi yeğlemiştir. Bir bakıma Millî Mücadele'yi, bu mücadelenin görünmeyen öteki yüzüyle vermeyi yeğlemiştir.

Romana göre Millî Mücadele'nin dışında kalan İstanbul'un kozmopolit ortamları, milliyet ve din bilincinden yoksun çevreleri ahlaksızlık, insanî değerlerden yoksunluk ve her anlamda tam bir çürüme ve kokuşmuşluk içinde tükenip giderken Anadolu'dan diri bir oluşum, bir 'yeni insan' tipi sürgün vermektedir. Bir bakıma ahlak, kişilik özellikleri, siyasî, toplumsal olaylara yaklaşım bakımın-

dan İstanbul ve Anadolu karşılaştırması yapılır. Buna göre İstanbul eskimiş, ömrünü tamamlamış değerleri ve ortadan kalkması gereken Osmanlı Devleti'ni; Anadolu ise yeni, diri ve dinamik bir Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ni temsil eder.

Romanda pek çok kişi vardır ve bunların hayatları, konuşmaları, hatıraları tam bir bütünlük göstermez, yani organik bir bütünlük yoktur. Bu kozmopolit çevreleri, biraz birbirinden kopuk, dağınık anılar yığını hâlinde, 6 yıllık ayrılıktan sonra 1920 yılı Eylül ayında tekrar İstanbul'a gelen romanın merkezî kişisi Cemal'in gözünden ve algısından tanırız. Roman, Cemal'in hatıralarından oluşur. Millî Mücadele'nin en yoğun zamanlarında, bir milletin ölüm kalım mücadelesinin verildiği sıralarda Türklük ve Müslümanlık şuurunu kaybetmiş, kokuşmuş, kozmopolit çevrelerin millî davaya kayıtsız, kişisel haz ve menfaat meseleleri ile meşgul olduğunu görürüz.

Romanın yüzey yapısında akıcılığı, sürükleyiciliği sağlamak üzere yerleştirilen çekirdek olay unsuru, Cemal-Sabiha aşkıdır. Romanın başından sonuna kadar Cemal'in Sabiha'ya olan aşkı esas olay çerçevesini oluşturur, diğer olay ve kişiler bu eksene bağlı olarak yerleştirilir. Cemal pasif bir gözlemcidir. İstanbul'da hep Sabiha'nın peşinden koştu, Millî Mücadele çok da umrunda değildi. Ancak romanın sonlarına doğru Sabiha'yı unuttur, ona olan arzu ve ihtirasları geçer. Alaiyeli Ahmet kişiliği üzerinden gerçek değerler Anadolu'da mücadele veren saf, temiz Müslüman-Türk ruhu olduğunu anlamaya başlar.

Hayatla dövüşerek hayatın anlamını ve gerçek sevgiyi, gerçek insanlık değerlerini anlayabileceğine inanır. Eski pasif Cemal kişiliğinden yani kendinden sıyrılıp yeni bir insan olmak ister. Cemal, Anadolu'daki Millî Mücadele'den iki önemli insanlık değeri üretir: Açıklıkla mücadele ederek ümidin hazzı ve herkesi kendine tercih ederek fedakârlık duygusu yani bencilliğin ortadan kalkması. Aslında Cemal bir tereddüdün, bir kararsızlığın, gelgitlerin adamıdır. Bireycilikle milliyetçilik, pasiflikle mücadele adamı olmak arasında gider gelir. Bu konularda iç çatışmalara sahne olur. Duyguları ve düşünceleriyle Millî Mücadele'ye taraftardır; ancak bunları eyleme dökemez, edilgen bir düşünür, gözlemci ve izleyici olarak kalmayı tercih eder.

İSTANBUL-ANADOLU KARŞITLIĞI

Romanda sahneye çıkan iki kesim vardır. Birincisi Anadolu'da emperyalist işgalcilere karşı vatanlarını, dinlerini, milliyetlerini sa-

vunan yiğit ve asil Müslüman Türkler. İkincisi de İstanbul'un kozmopolit ortamlarında sahneye çıkanlar. Bu kesimin sahneye çıkışı sembolik olarak Sabiha'nın romanın sonlarında Nuri Adil kumpanyasında tiyatrocu olarak sahneye çıkışıyla temsil edilir.

Anadolu'daki Müslüman Türkler, düşmanla mücadele ederler, İstanbul'un kozmopolit çevrelerindeki insanlar da kendileriyle.

Roman, iki ayrı dünyanın karşılaştırmalı olarak karşıtlığı üzerinde yoğunlaşır. Bir tarafta çöken Osmanlı Devleti, diğer tarafta doğuş müjdeleri hissettirilen, doğum sancıları çeken diri bir Türkiye Cumhuriyeti Devleti. Osmanlı Devleti İstanbul'la, doğması beklenen Türkiye Cumhuriyeti Devleti ise Anadolu ile temsil edilir.

1. İSTANBUL

Romanda Millî Mücadele'yle ilişkileri bağlamında başlıca üç kesime yer verilmiştir: Millî Mücadele'ye kayıtsız kalanlar, taraf olanlar ve emperyalist işgalciler.

a. Millî Mücadele'ye Kayıtsız Kalanlar

Millî Mücadele'ye kayıtsız kalanlar, sahnenin dışındakilerdir ya da kozmopolit İstanbul'u temsil eder. Romanda Osmanlı Devleti'nin başkenti olan İstanbul, son dönem İstanbul'udur ve eski asil İstanbul özelliğini, alafangalılık hastalığıyla Müslüman-Türk ruhunu kaybetmiş ve ortadan kalkması, yıkılması, yakılması gereken kokuşmuş değerleri temsil eder. İstanbul, Millî Mücadele'nin gerçekleştiği bir alan değil, seyircilerin bulunduğu bir sahnedir. Aslında sahne değil, sahnenin dışıdır.

Romanda Millî Mücadele'ye kayıtsız kalan ve ahlaken çökmüş, kokuşmuş bir kesimin hayatına yer verilir. O dönemde İstanbul'da Rusya'dan kaçıp gelen Beyaz Ruslar vardır. İstanbul'da hemen herkes bir Rus kadını ile yaşar. Bu âdeta o günün modası gibidir. Anadolu'da ölüm kalım savaşı, Millî Mücadele devam ederken kozmopolit, milliyet ve din şuurunu kaybetmiş, bencil, ahlaksız bir kesim, sefih bir eğlence içinde yaşar. Bu durum romanda şöyle verilir:

"Her taraftan gramofon, Rumca şarkı, balalayka ve saz sesleri geliyordu. Adım başında önümde bir kapı açılıyor, insan sesi, alkol kokusu, duman ve musiki karışık aydınlığını sokağa kusuyordu. Kaldırımlarda yüksek seslerle ten pazarlıkları oluyor, birkaç kadeh alkolün başıboş bıraktığı ebedi hayvan, en çıplak kelimelerle fakat böyle vaziyetlerde hayvan sesinin bulduğu o keskin,

yaratılışın sırrıyla ve bir nevi talih hüznüyle dolu perdelere hiç erişmeden –çünkü insan kendi hadlerinden uzaklaşınca birçok şeyi birden kaybediyor- du.- arzusunu ilan ediyor, köşe başlarında birdenbire tek bir fonksiyonun şeması olmuş insan vücutları, demir bir tulumba ciddiyetiyle gerilerek mesanelerini boşaltıyorlar, küfür, kahkaha, daha ziyade bir aşiret neşesine benzeyen raks havaları, sidik kokusu birbirine kenetleniyordu.” (s. 207).

“Şehrin manzarası çok değişmişti. Dünyanın her milletinden işgal askerleri, Karadeniz’den gelen vapurların şehre her gün döktüğü Beyaz Ruslar, her cinsten kavim kıyafeti, eski payitahtı bir nevi kadim İskenderiye’ye, ırkların ve medeniyetlerin birbirine karıştığı ve kaynaştığı devirlerin o büyük yol uğrağı şehirlerine benzetmişti.

İstanbul, Kırım Muharebesi’nden beri bu kadar çeşitli ve karışık bir manzara almamıştı. Fakat doğrusu istenirse Kırım Muharebesi’nin şehre getirdiği değişiklik de bunun yanında ehemmiyetsiz kalırdı. Örfü ve âdeti için çok kıskaç, muayyen hadleri geçişte hemen infilaka hazır, imparatorluğun hiyerarşisine ve haysiyetine, hatta ihtişamına sahip Abdülmecid devri İstanbul’u ile çözümlüş devrinin bu müdafaasız, kolları bağlı İstanbul’u arasında münasebet bile yoktu. Burada hayat bir bakıma göre ancak müsaade edildiği nispette bizimdi. Bu değişiklik para işlerinde de görünüyordu.

İşgal ordularının şehre döktüğü para, kazanç şekillerini alt üst etmiş, refah seviyesi tasavvur edilmeyecek derecede el değiştirmişti. Yabancı kuvvetlerin etrafında, onların gündelik ihtiyaçları için hemen bir yığın yeni iş çıkmıştı. Biraz atılgan, cerbezeli yahut değerlere karşı az çok kayıtsız insanlar bu işlere sarılmışlar, kaybedilmesi, kazanılması kadar kolay servetler elde etmişlerdi. Bu kolay servetin etrafında Beyaz Rus akımının çok başka mecralar ve şekiller verdiği büyük bir eğlence hayatı başlamıştı. Beyoğlu’nda bir yığın lokanta, bar, dansing açılmış, ağırbaşlı İstanbul efendilerinin bir vakitler gazetelerini okuyarak alçak sesle dünya gidişi hakkında bedbinliklerini birbirlerine naklettikleri, sabah kahvesi ve akşam çayı içtikleri İstanbul kahveleri manzaralarını değiştirmişti. Beyaz Kafkas ceketli, ayağı siyah çizmeli, bol pudra içindeki kumral ve beyaz yüzleri düz çizgili, ince, eski hanımlarımızın kullandığı yemenileri andıran eşarplara sarılmış narin Rus kadınları ve kızları, çoğu prenses, kontes, yahut yüksek burjuva ailesine mensup olduklarını iddia ediyorlardı! -Öyle ki, batan Çarlık gemisinden hemen herkes bir asalet unvanı kurtararak gelmişti denebilir;- Acayip ve çok tehlikeli bir peri kfilesi gibi, bu sakin baş dindirme mâbetlerine, bir kısmı sakat, göğüsleri nişanlarla dolu, yine Kafkas ve Kazak kıyafetli erkekleriyle beraber üşüşmüşlerdi. Her büyükçe kahvede tombala oynanıyor, muayyen saatlerde ışıklar kısılıyor, narin endamlı delikanlılar, Kafkas dansları, kadınlar ufak tefek plastik raksar yapıyorlar, semtleri dolayısıyla daha kapalı, müşterisi daha az yerlere, hiç olmazsa gezici çalgıcılar uğruyorlardı.

Beyoğlu büsbütün tanınmaz hâle gelmişti. Birdenbire kendisine eklediği Sirkeci’den Tepebaşı’na, oradan ta Osmanbey’e ve Şişli’ye kadar alaturka ve alafranga çalgılı, hiç olmazsa bir gramofonla müşterilerini eğlendiren bir yığın eğlence yeri açılmıştı. Fakat asıl civcivli yer, şüphesiz Tepebaşı’yla Taksim arasında idi.

Yetmiş çeşit milletten insanın hep birden eğlendiği bu birkaç yüz metre uzunluğundaki cadde, kendi tevekkülünün ve ıstırabının gecesine kapanmış eski İstanbul'un yanı başında bugünün egzotik romanlarında hikâyesini okuduğumuz bir nevi Şanghay veya Singapur gibi asıl maddesine çok derinden yabancı, haşin, köksüz ve gürültülü parlıyordu. Fakat İstanbul'un neresi eğlenmiyordu? Üsküdar iskelesinin hüznü manzarası birdenbire bir şehriyin olmuş, Kadıköy, iskeleden başlayan bir yığın eğlence yeri ve barla dolmuştu. Mühürdar Bahçesi, -o zamanlar Moda bugünkü gibi parlamamıştı- çalgısıyla, eğlencesiyle İstanbul'un en uzak yerlerinden müşteri çekiyordu." (s. 231-232).

Millî Mücadele'ye kayıtsız kalanlar genellikle işgalcilere teslim olanlar, yığınlar ya da işbirlikçilerdir. İstanbul esirdir. Buradaki esirlik, hem somut hem de soyut, hem hakiki hem de mecazi anlamdadır. Yani İstanbul, hem bildiğimiz mânâda işgal edilmiştir, hem de İstanbul'un kozmopolit kesimlerinin ruhları, kafaları, gönülleri de esirdir. Bağımsızlıkçı, özgürlükçü, milliyetçi, hürriyetçi düşünce ve inançları yoktur, mandacıdır, esareti tek çare görürler. Cemal bu kesimi "yaldız süslü salonlarda, kendi bencilliklerinde mumyalanmış insanlar" (s. 197) olarak tanımlar.

Son dönem Osmanlı Devlet yapısı romanda şöyle verilir:

"Nazırları arasında Sadrazam Said Paşa'dan başka kırkını aşmış pek az adam bulunmasına rağmen devlet ihtiyardı. Arkasında sade kendi altı asırlık mazisi değil, bütün ihtiyar şark vardı. Yaşlılığı, tecrübeyi galiba zincirleme felaketleri görmeyi ve kabul etmeyi bir esas diye alıyordu. İsabetli tek bir hareket veya fikri olmadığını her gün hadiselerin yumruğuyla yeni baştan bir daha öğrenen bir toplulukta, bu tecrübe kelimesinden ne kastedilirdi, bunu çok sonra anladım." (s. 46).

Millî Mücadele'yi Kuva-yı Milliyecilerin kazanacağı anlaşılınca İstanbul'da Millî Mücadele'ye karşı olanlar kaynaşmaya başlar. 1919'da her şey bitti zannıyla Hürriyet ve İtilaf'a geçen zayıf ruhlular yavaş yavaş tarafsız bir çehre almaya başlarlar. Daha zekileri ise davanın öteden beri sahibi imiş gibi görünürler. Ya geçmişleri ya da menfaatleri veya nadir olarak fikirleri itibarıyla, dönemleri mümkün olmayanlar ise son bir gayretle yeniden mücadeleye hazırlanır, işgal kuvvetleriyle daha geniş işbirliği çareleri aramaya başlar. İngiliz Muhipler Cemiyeti bu zümrelerin içinde mücadelesini en haince yapandı. Fakat işgal idarelerinde vaziyet değişir (s. 304-305).

Sahnenin Dışındakiler ya da Millî Mücadele'ye Kayıtsız Kalan Bazı Kişiler

İstanbul'un ya da Osmanlı Devleti'nin çökmekte olan çürümüş kurum ve değerlerini, düşünce ve hayat tarzını başlıca Muhtar, Süleyman Bey, Kudret Bey, Behçet Bey, İbrahim Bey ve Nasır Paşa temsil ederler. Bunlar hakkında kısa bilgiler verelim:

Muhtar: Cemal'in aşkı olan Sabiha'yla evlenen ahlaksız bir adamdır. Rus kadınlarıyla düşüp kalkar. İnsanları kandırıp aldatır. Üsküdar'da İtalyan işgal kuvvetleri için çamaşırhane açmıştır. Bir mum fabrikası bulunmaktadır. Beyoğlu'nda bir Rus'la ortak eroin fabrikası kurmuştur. Çok para kazanır. Kudret Bey'in parasını dolandırmıştır. Sabahlara kadar Süleyman Bey'le beraber Beyoğlu barlarında vur patlasın çal oynasın eğlenmektedir.

Karısı Sabiha'nın babası Süleyman Bey'i istismar eder, onu ortalıkta perişan bir hâlde bırakır.

İbrahim Bey: Savaş ortamını fırsat bilerek ve bazı hilelerle zengin olmuş, usûlsüzce kişisel çıkarlarının peşinde koşmuş bir ahlaksızdır. Borç olarak aldığı 67 altını sahibine geri vermemiş, seferberlikte şeker ticareti yaparak aşırı zengin olmuştur.

Arif Bey: Vatanını ve padişahını sevdiğini söyler. Padişahın milletini düşündüğünü zanneder. Milletimizin sulh ve sükûna ihtiyacı olduğunu, bu milletin artık maceradan bıktığını, İttihatçıların 6 asırlık bir devleti üç günde batırdığını, bu yetmiyormuş gibi Millî Mücadele ile elde kalan vatanı da mahvetmek istediklerini belirterek Millî Mücadele aleyhinde bulunduğunu belirtir.

Arif Efendi, İttihatçı diye dayısının ölümünden sonra sahte bir senetle onun bütün malına el koyar, oğlunu aç bırakır.

Kudret Bey: İradesiz, eylemsiz, pasif bir kişiliktir. Toplumsal çürümenin temsilcilerinden biridir. Alafrangalık heveslisi, yerli, millî ve İslâmî değerleri aşağılayan, her anlamda Batılılar gibi olmamız gerektiğine inanan biridir. 53 yaşında, Avrupa düşkünü, Avrupalı kadın hayranı, musiki ile meşgul olan, gazete çıkarma hevesinde, Batılı edebiyatçıları okuyan, entelektüel bir görüntü veren bir kişidir. Çarşafı, peçeli Müslüman-Türk kadınlarını esaret içinde yaşayan zavallı varlıklar olarak görür, Avrupalı kadını da özgür bir hayat arkadaşı olarak algılar.

Kudret Bey, borçlarının, birikmiş kinlerinin, utançlarının arasından çok küçülmüş, biçare bir mahlûk gibi bakar (s. 261).

Nasır Paşa: Yaşı 60'a yakın olan eski zaman politikacısı bir Osmanlı paşası. Memleket idaresinde şahsî anlamda risk almayan, al-

dığı emirlerin zararsız olanlarını hemen yerine getiren; ama kendisi için zararlı olacakları şahsını ortaya koymadan geciktiren, sürünce mede bırakan ihtiyatlı bir devlet yöneticisidir. Kadınları, ziyafetleri, baloları, eğlenceleri seven zarif bir salon adamıdır. Sadrazamlık beklentisinde dir ama bu gerçekleşmez. İhsan'ın teşvikleri ve Cemal'in yardımıyla hatıratını yazacaktır. Osmanlı Devleti'nin dışişleri politikasının simge figürü olarak alınır. Yazar, Nasır Paşa üzerinden eskimiş, miadını doldurmuş, artık işlevsiz hâle gelmiş eski Osmanlı dışişleri bürokrasisini eleştirir. Romanın Nasır Paşa'nın öldürülmesiyle bitmesinin aslında Osmanlı Devleti'nin sona erişini, çöküşünü anlatan simgesel bir değeri vardır. Roman, aslında Osmanlı Devleti'nin çürüyen kurumları ve değerleriyle çöküşünün, tarih sahnesinin dışına itilişinin hikâyesidir. Fakat bunun yanında geriden geriye diri bir Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin doğuşunun müjdesini hissettirir.

Nasır Paşa, maziyi, bozulmuş, özünü kaybetmiş, kabuklaşmış geleneği, yok olmaya mahkûm eskiyi temsil eder. Nasır Paşa'nın hatıralarını oluşturan evrakını yakması, temsili olarak eskimiş olanın ortadan kalkmasını verir. Müslüman-Türk ruhunu kaybetmiş, kozmopolitleşmiş İstanbul'un yakılışını, ortadan kalkışını temsil eder.

Nasır Paşa kendisiyle ölecek bir maziye bakan adamdır (s. 261).

Nasır Paşa, her şeyin geçici, bütün ikbal hayallerinin beyhude olduğunu görünce 45 senerinin hatırası olan bütün evraklarını, hatıralarını, resimlerini yakar. Bir bakıma maziyi, miadını tamamlamış olan eskimiş Osmanlı'yı yakmış olur. Ateşin her şeyi ortadan kaldıracığına, hayatı temizleyeceğine, yenileştireceğine inanmış gibidir.

Sabiha: Cemal'in ve İhsan'ın âşık olduğu şen şakrak, serbest, hayat dolu güzel bir kız. Ne yaptığını, ne istediğini tam olarak bilmeyen mütereddit, kararsız, istikrarsız bir kadın. Muhtar'la evlenir ama sonra ondan boşanır, Cemal'e gelir.

Süleyman Bey: Sabiha'nın babası olup zayıf iradeli, istismar edilmiş, sefil bir hayat yaşamıştır.

b. Millî Mücadele'ye Taraf Olanlar

İstanbul emperyalist Batılı devletler tarafından işgal edildikten sonra toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasî düzen bozulmuş, her şey altüst olmuştu. Bu durumdan en fazla zarar görenler ise İslâm ahlakına ve Türk millî değerlerine bağlı kalan kesim olmuştur. Bu kesimin durumu romanda şöyle anlatılır:

"Fakat bu eğlenen İstanbul'un yanı başında çok bahtsız, mustarip bir İstanbul daha vardı. Daha harp içinde el değiştirmeye başlayan servet, ictimâî hayatın nizamını bozmuş, beş altı sene evvel müreffeh sanılan ve eski payitahtın asıl hayatını yapan bütün bir orta sınıfı harap etmişti. Umumî Harp içinde çıkan yangınlarda evi barkı yananların çoğu, hâlâ medreselerde idi.

İstanbul'un çapraşık yollu, mescitli, bakkallı küçük mahallelerinde, o tahadan kutu gibi evlerde, her ne pahasına olursa olsun haysiyetini muhafaza etmeğe, çocuklarını okutmağa, karısını, kızını iyi giyindirmeğe, temiz kıyafetle gezmeğe, misafir kabul etmeğe, şu ve bu vesile ile sağa sola, aile şerefıyla mütenasip hediye vermeğe mecbur insanlar, çoğu eski imparatorluğun rütbe ve nişan sahibi memurları, bir usta elinden çıkmış gibi düzgün zevki ile İstanbul'u ve hayatını benimsemiş insanlar kıt kanaat, gözyaşlarını içlerine akıtarak yaşıyorlardı. Çünkü öbürleri daha az refahlı sayılanlar, ekmeğini her gün kazanmağa mecbur olanlar, yeni başlayan bir yığın meslekle bu geçici ve sun'î refahın bir köşesini zaptetmişlerdi. Onun için oturdukları yere bakılıp orta hâlli sanılan aileler yanı aç iken, küçük kulübelerde, üstü teneke örtülü barakalarda, hatta bazı medrese köşelerinde zurnah, davullu, utlu, kemençeli eğlenceler oluyordu." (s. 232-233).

Millî Mücadele'ye taraf olanların bir kısmı, Anadolu'ya, Millî Mücadele'ye adam ve malzeme kaçıarak katkıda bulunmuştur.

İstanbul'da yaşayan bir kısım milliyetçi Türk, Anadolu'da devam eden Millî Mücadele'ye işgalcilerden ve İstanbul Hükûmeti'nden gizli olarak önemli sayıda adam ve malzeme kaçırmıştır. Romanda Tevfik Bey, Sami Bey, Muhlis, İhsan gibi kişiler bu konuda oldukça büyük işler başarmışlardır. Milliyetçi Türkler, bütün Boğaziçi'nde köy köy teşkilat kurmuşlardır. Geceleri mahallelerini beklerler. Bunlar, silahlıdır. İstanbul'da sadece herhangi bir ihtimale karşı savunma durumundadırlar. Vatan meselesi çıkınca bütün Türkler birleşmiştir. Mesela Galata'yı tutanlar, polis, sabikalılar, külhanbeyleri filan. Yani vatan savunması karşısında polis ile sabikalı aynı cephede yer almış, birlikte çalışmışlardır. Millî Mücadele konusunda sabıka kalmıyor, hepsi temizleniyor.

Millî Mücadele'ye taraf olanların bir kısmı, İstanbul'da işgalcilerle karşı bir medeniyet mücadelesi yürütmüştür.

Bu kesimin en iyi temsilcisi eski İttihatçılardan Tevfik Bey'dir. Tevfik Bey, İstanbul'da kalıp hem Millî Mücadele'ye katkı sağlar, hem de kişisel ticaretini sürdürür. Tevfik Bey, ayrıca Türk musikisinin temsilciliğinde Türk kültür ve medeniyetinin vatanımızda hâkimiyetini koruma mücadelesi yürütür. Boğaz'da birdenbire denizin ortasından aya karşı bu toprakta, bu şehirde, İstanbul'da yaşayanların sesi olan Türk musikisini, kendi medeniyetimizin sesini en yüksek perdeden seslendirerek yabancı musikilerini bastırarak ser-

giler. Yani kültür mücadelesi üzerinden milliyetçi bir tavır ortaya koyar. Tevfik Bey, Boğaziçi sularını kendi zevkinin yani Türk zevkinin mâlikanesi olarak kabul eder. Orada kendi İstanbul efendisi zevkini ve kulak terbiyesini tırmalayan yabancı ahenkleri dinlemeyi aklı almaz:

“Tevfik Bey’in Boğaz sularını kendi zevkinin mâlikanesi addetmesi âşikardı. Orada kendi İstanbul efendisi zevkini ve kulak terbiyesini tırmalayan yabancı ahenkleri dinlemeyi aklı almıyordu. Bu yüzden haklı olarak güvendiği sesiyle onları susturmak istemişti. Nitekim peşimizden gelen kayıkların birçoğu demin mandolin ve kitara çalanlardı.” (s. 162).

Tevfik Bey’in sesinin Boğaz’ı tek başına zapt etmesi aslında Türk kültürünün Türk vatanında kendi hâkimiyetini ilan etmesi, Türk vatanında gitar ve mandolinin temsilciliğinde yabancı kültür emperyalizmine izin vermeme kararlılığını ifade eder. Tevfik Bey, Türk vatanında yabancıların, işgalcilerin kültür emperyalizmiyle hâkimiyet kurmak, Türk kültürünü yok etmek istemelerine çok sert tepki gösterir ve şöyle der:

“Pis herifler... Burnumun dibinde bana bu işi yapsınlar ha! Boğaziçi’nde bu kepezelik! diye söylenmekten kendini alamadı. Yani söyle bu heriflere bir daha böyle rezalet istemem!” (s. 162).

Tanpınar, Türk musikisini, Türk kültürünün temsilcisi olarak bağlanacağımız, kendimizi ifade edeceğimiz temel bir kaynak olarak alır. Türk kültürünün, Türk duyuş ve düşünüş sisteminin kaynağını Türk musikisinde görür gibidir. Ona göre İstanbul klasik Türk musikisi, Anadolu ise türkülerdir.

Tevfik Bey’in; “Eğer bu gece bir zeybek oynayamadan yatarsam hasta olurum.” (s.161) sözü de Türk millî kültürünü sahiplenmesini, yabancı kültür emperyalizmine karşı bu kültürü korumak ve yaşatmak azmini ifade eder.

İstanbul’da Kalan Sahnenin Seyircileri

Anadolu’da Millî Mücadele sahnesinin bizzat içinde olanlar, İstanbul’da Millî Mücadele sahnesinin dışında kalanlar, bir de Millî Mücadele sahnesinin ne içinde ne dışında olup sadece seyirci olanlar var. Bunlar da başlıca Cemal ve İhsan’dır.

Cemal: Hatıralarından oluşan romanı özne anlatıcı olarak aktaran Cemal 22 yaşındadır. Düşünceleriyle duyguları arasında bir iç çatışma yaşayan, duygularına mağlûp olup düşünceleriyle Millî

Mücadele tarafında ise de eylemleriyle sahnenin yani Millî Mücadele'nin dışında kalmıştır. Aklı ve düşüncesiyle Kuva-yı Millîyeciler gibi açlığın ve çıplaklığın içinde, ümit içinde, milleti adına kişisel menfaatlerinden vazgeçip tam bir fedakârlık içinde mücadele etmesi gerektiğini düşünür. Ama öbür taraftan zayıf iradeli, pasif duruşlu, sadece izlemeyi, seyretmeyi yeğleyen, hayata yaldızlı bir geçmiş aynasından bakan birisidir. Cemal, aslında Sabiha yani kişisel aşkı ile Alaiyeli Ahmet yani millet aşkı arasında kalır ve sonunda Sabiha'nın aşkı galip gelir.

Cemal, eylem adamı değil, uzleti, sükûnu, hülyayı arayan, garip bir tembellik içinde olan bir kişidir. Hayatın içinde edilgen bir kişilik olarak dolaşır. Eyleme geçtiği, iradesini ortaya koyduğu tek iş, Sabiha'yı elde etmektir. Fakat sadece romanın sonlarında Sabiha'yı unuttur ve millî davaya bakar.

İstanbul'u işgal altında gördüğü zaman bunlarla mücadele etmek bir yana, bundan kaçmak eğilimindedir. Şöyle der:

"Bu yağmurlu geceyi kendi ışıkları içinde bir yumruk sertliğiyle bekleyen bu zırlılar işgal altındaki şehrin hayatını anlatmaya kâfiydi. Onun için evimden ve ailemden ayrıldığım çok müteessirdim. Mümkün olsaydı dönerdim." (s. 9).

İşgalci Fransız askerlerinin kıtalar hâlinde Fransız millî marşını okuyarak geçmeleri yani Marseyyezi okumaları Cemal'in canını sıkar ve bu durum karşısında yapabildiği tek şey içi garip bir isyanla dolu olarak ters yüzü dönmek ve bir tramvaya atlayıp oradan uzaklaşmaktır. (s. 13).

Cemal, hâlimden çok da memnun değildir. Millî Mücadele karşısında edilgen bir konumda bulunmak onu rahatsız eder. Zaman zaman iç sorgulamayla öz eleştiri yapar:

"Ben bir mazi aynasından, benim olmayan bir aynadan, benim olmayan bir yığın aynalardan hayata bakıyorum!

Niçin bana o yaldız çerçevesi aynayı, Talat Bey'in aynasını hediye ettiler? Onu kırsam ne kadar iyi olacak! Onun hayatımı zehirleyeceğini biliyorum. Ona her baktıkça kendimi, bütün hayatıma tasarruf eden bir mazinin bağlarıyla bağlanmış görüyorum.

Ben Talat Bey gibi olmak istemiyorum. Orada, misafirlerin ötesinde, çok uzaklarda, belki aç ve çıplak dövüşen kardeşlerim var. Kimi ölüyor, kimi yaralanıyor.

Fakat onlara gitmem için sadece aradaki dağları, denizleri aşmak kâfi mi? İçimden de bir şeyleri aşmam lazım. Kendimden sıyrılmam lazım. Onlar gibi açlığın ve çıplaklığın içinde, ümit kaftanlarını giymem lazım. Bir de kendime herkesi tercih etmem lazım.

Biliyorum ki gidemeyeceğim, çünkü ben hayata çok yaldızlı bir mazi aynasından bakıyorum ve bir zaman başka aynalardan da bakmak istedim. Sabiha'nın gözlerinde onu seyrettim. Alaiyeli Ahmed'in türkülerinde onu dinledim.

Bu türküden bana ilk bahseden Sabiha idi. Fakat şimdi yolumu yine o kesiyor. Yine bana dargın. Yoksa kendisine böyle gecikmeme mi kızıyor?

Ben bütün hayatımla erişmek istiyorum. Kafamın bir köşesinde Alaiyeli Ahmet'in türküleri ve hatırası, iyi beslenmiş, mesafelere susamış atlar gibi bekliyor. Bir gün onlara atlayacağım.

O zaman dağların, denizlerin, otsuz ovaların ve yanık köylerin üzerinden aşacağım. Aşılması onlardan daha güç, daha imkânsız benlik davalarının üstünden geçeceğim.

Her şey mümkündür. Her şey olur. Fakat bir kere etrafımdaki bu gözlerden, ölü diri, etrafımı saran bu milyonlarca gözden kurtulsam, onların ağından bir kere sıyrılısam..." (s. 261-262).

Cemal, eylem adamı olmaktan çok sanat, hayal, düşünce, güzellik, kültür adamıdır. O yüzden Millî Mücadele karşısında pasif kalmıştır.

İhsan: İhsan, sağduyuyu, bilinci, bilgeliği, öngörüü temsil eder. 1909'da Avrupa'dan İstanbul'a; memlekete yeni dönen İhsan, o günlerde 23-24 yaşlarındadır. Aydın bir kişiliği vardır. Cemal'in etkilenip beslendiği aydınlardandır. Sanat, edebiyat, fikir konularında Cemal'e yol ve yön gösterir. Kimleri okuması gerektiği konusunda tavsiyelerde bulunur. İhsan Cemal'in okulunda onun tarih hocası olmuştur. Derslerinde şiirden, sanattan, Akdeniz medeniyetinden, Paris'teki üniversite hayatından, hocalarından, okumanın öneminden bahseder. Heyecana, duyguya dayalı hamasî milliyetçilik yerine bilgiye, düşünmeye dayalı bir milliyetçilik fikrini telkin eder. Romanda görüşlerini şöyle dile getirir:

"His üzerine terbiyeyi kaldırmalı artık! Bizim için öbür milletlerden daha tehlikeli oluyor. Çünkü bu yüzden hareket ve düşünce hürriyetimizi kaybediyoruz. Lüzumsuz maceralara sürükleniyoruz. İki yüzyıldan beri alalım düşmandan eski yerleri... diyerek yaşıyoruz ve mütemadiyen kaybediyoruz." (s. 42).

İhsan da İstanbul'da olmasına rağmen Millî Mücadele'ye taraf tar olan milliyetçi bir Türk aydınıdır. Avrupa'yı tanımış, politik geleceği olan aydın bir gençtir. İşgalcilerle işbirliği içindeki İstanbul Hükûmeti'nde görev almayı kabul etmez. İhsan, Millî Mücadele'nin İstanbul'daki bir temsilcisi, bir sözcüsü, bir aydını gibidir. İstanbul'un Millî Mücadele'ye yardım etmesini ister. İşgal altındaki İstanbul Hükûmeti'ni millî bir hükûmet değil, ancak mahallî bir hükûmet olarak görür. Anadolu'da mücadele varken şehre ait işler-

den başkasıyla uğraşan, Millî Mücadele'nin aleyhinde vaziyet alan bir hükûmetle işbirliği yapmak istemez.

İhsan, kendisi İstanbul'da bulunsa bile Anadolu'da devam eden Millî Mücadele taraftandır. Şöyle der:

"Burada bulunmama bakmayın. Onlardanım (Kuva-yı Millîyecilerden). Hepimiz onlarıdır. Başka türlü olmasını aklınız nasıl alabiliyor? Ben buna hayret ederim! Orada mücadele var, muharebe var. Mukadderatımız orada halledilecek! Asıl sahne orası. Biz burada maalesef seyirciyiz. Sahnenin dışındayız. Fakat bir türlü bunu anlamıyorlar." (s. 135).

İhsan, Millî Mücadele'nin önemine inanır ve süreci şöyle değerlendirir:

"Döğüşmek lazım olduğu zaman sadece döğüşülür. Bu gibi işlerde bütün hesaplar durur, anladınız mı? Yalnız şeref, haysiyet, vazife duygusu kalır." (s. 136).

İhsan, hayata düşünerek bakar. Bakışlarıyla âdeta ben bu saati iyice çözmeden hiçbir iş görmem diyen bir bakışı vardır. Bir hülyaya çok benzeyen bu işte bazen kendisini, bazen elindeki saati kaybediyor. (s. 261).

c. Emperyalist İşgalciler ve Türklere Yaptığı Baskılar

Romanda emperyalist işgalciler de toplumsal bir kesim olarak yerini alır. Özellikle de işgalcilerin İstanbul'da yaşayan Türk halkına karşı yaptığı psikolojik, kültürel, ekonomik ve fiilî zulümler üzerinde durulur.

Fiilî, Askerî Baskılar: İşgalciler İstanbul'da Türklere karşı haklı haksız demeden bir bahane bulup her fırsatta şiddet uygularlar. Bunun pek çok örneği görülmüştür. Mesela Kadıköy iskelesinde işgalci askerlerin genç bir Türk bahriyelisini ite kaka götürmeleri sahnesi aktarılır. Türk genci ellerinden kurtulmak isterken arka arkaya tokat yer. Dudağından ve burnundan akan kanlara rağmen gülümsemesini koruyarak ellerinden kurtulmaya çalışır. Masum Türk gencinin soyluca gülümsemesi ile onu döven işgalcilerin gözlerindeki zalim ve haşın parıltı unutulacak gibi değildir. Bu tokat tam bir efendi tokadıdır. Onları atanın bir gün insanlığı kendisinde yeniden bulabileceğinden şüphe edilebilirdi.

Bu arada ihtiyar zayıf bir Türk kadını; "*Seni domuz herif ne istiyor-sun zavallı çocuktan!*" diye ileriye atılır ve elindeki şemsiye ile işgalci askerini döver. O ana kadar asabiyet ve çaresizlik içinde çırpınan

halk, harekete gelir. Halk hem bahriyeliyi hem de ihtiyar kadını oradan kaçıır. (s. 142-143).

Türk kadınının mor çarşafı içinde hiddetle irkilişi ve işgalci çavuşun şaşkınlığı komik ve ulvî bir manzara ortaya koyar. İhtiyar Türk kadını âdeta zulme uğrayan bütün bir Türk milletinin millî tepkisini ve öfkesini temsil eder.

Ayrıca Cemal'in gözünden bir şiddet hadisesi daha aktarılır. Buna göre bir Boğaz yolculuğu sırasında vapurda birkaç işgalci subay oturdukları yeri beğenmez, kırbaçlarını sallayarak kadınların bulunduğu yere gider ve kapıyı açarak içeri girer. Türk kadınları vakarlıca çarşafı içinde sessizce otururlar. Güvertede bir uğultu kopar, bir memur gelir ve uzun müzakerelerden sonra kadınlar tarafı boşaltılır. (s. 145).

Bir başka olumsuz hadise de şöyle olmuştur:

Birkaç Fransız askeri, ihtiyar bir adamı zorla bir evin kapısından uzaklaştırmaya çalışır. Bir subay, uzaktan bu manzarayı seyrederek Kapının önünde bu akşama yakın saatte evinden atılan ailenin zaruri eşyası yığılmıştır. Bu hadiseye şahit olan roman kahramanı Cemal, açık pencerelerden birine bakar. Aziz devrinde İstanbul'da o kadar moda olan yaldızlı bir oda takımı yerinde durmaktadır. İhtiyar adamın yere devrilen fesini alır, başına giydirir. Adam Cemal'e garip bir şekilde bakar. Sonra "kabahat bende... Madem ki mağlûp olduk..." der. (s. 147).

Psikolojik ve Kültürel Baskılar: İstanbul o günlerde âdeta iki kesime ayrılmıştır. Bir tarafta şımarık ve neşe içinde yaşayan işgalciler ve onlarla işbirliği yapan Ermeni, Rum gibi gayr-i müslimler, diğer yanda keder ve kinle dolu Müslüman Türk halkı. Halkımız yarın-sız bir hayatın bütün ağırlığını sırtında taşıyor gibidir. Bu ıstırap büyüklerde olduğu kadar çocuk yüzlerinde de açıkça okunmaktadır. Türk halkı bu bunaltıcı işgal altında yavaş sesle ve fısıldar gibi konuşmakta veya sessizce önlerine bakmaktadır.

Buna karşılık Rumlar ve Ermeniler acayip bir şımarıklık içinde sağa sola küstahça bakıyorlar, çingâr çıkarmak ister gibi davranıyorlardı. Hele Rumlarda her şey bir meydan okuma hâlinindedir. Küçük çocukların hepsini ya mavi-beyaz elbiselerle giydirmişler yahut da bu renklerde bir işaretle süslemişlerdir. Bir kısmının elinde kâğıttan küçük Yunan bayrakları vardır. Güvertenin daha ilerisinde merdivenin başındaki açıklıkta birkaç palikarya ağız mızıkasıyla o senelerde pekîyi bilinen bir Yunan marşını çalmaktadır (s. 143).

Romanı aktaran özne anlatıcı Cemal, bu baskıları şöyle değerlendrir:

"M... 'de biz yeni yetişenler, bu marşı ve buna benzer şeyleri menetmiştik. Fakat burada çaresiz dinlemeye katlanacaktım. Kendi kendime düşünüyordum. Dünyada başka mesut milletler de vardı. Onların bizim yaşlardaki gençleri hiç de bizim bu anda olduğumuz gibi bir 'olmak ve olmamak' meselesiyle meşgul değildiler. Onlar aşkı, sporu düşünüyorlar, yaşlarının tabii iştihakları ve meseleleriyle meşgul oluyorlar, kurulmuş bir hayatın imkânlarından istifade ederek çalışıyorlardı. Biz ise el parçası kadar bırakılmış, çok harap bir vatanında yaşamak imkânlarını düşünüyorduk.

Vapurdaki kalabalığın içinde işgal kuvvetlerine mensup zabitler ve neferler, kendi milletlerine has vasıflarla sadece muzaffer kuvveti temsil ediyor gibiydiler. Fransızlar gürültücü ve şıarmaya hazır, İngilizler soğuk ve kibirli, İtalyanlar nazik, kibar, hatta biraz da güverteyi dolduran güneşte uyumaya hazırıldılar." (s. 144).

B. ANADOLU YA DA SAHNENİN İÇİNDEKİLER

Roman, esas itibarıyla bir İstanbul romanı ise de geriden geriye Anadolu ve orada devam eden Millî Mücadele değişik özellikleri ve yönleriyle verilir.

Türk milletinin mukadderatının belirleneceği asıl sahne Millî Mücadele'nin cereyan ettiği Anadolu'dur. Anadolu ise Müslüman Türk'ün yeniden dirliğini, yaşama azmini, kendine kendi yerli ve millî değerlerine ölüm pahasına da olsa sahip çıkma iradesini temsil eder. Anadolu, Türk milletinin kaderinin belirlendiği bir savaş alanıdır. Oyunun sergilendiği asıl sahne Anadolu'dur. Anadolu hürdür, hür kalma iradesini temsil eder. Anadolu'yu, Millî Mücadele'yi, 'yeni insan' temsil eder.

Romanda İstanbul'da bulunan aydınların Anadolu'ya dair önemli tespitleri ve özgün algılamaları vardır. Cemal Anadolu'yu şöyle algılar:

"Anadolu acıdır. Eliniz kesildiği zaman bir yere çarptığınız zaman duyduğunuz şey yok mu, işte onu büyültün, tahammül edilmeyecek hâle getirin, işte Anadolu odur." (s. 195).

İhsan ve Tefik Bey gibiler, asıl umudun Anadolu'da, Mustafa Kemal Paşa'da olduğunu söylerler. Tefik Bey, İhsan'ın düşüncelerini paylaşarak şöyle der:

"Burada bir milyon insan var. Ama yine İhsan'ın dediği gibi asıl yemek orada pişiyor. İstanbul'da bizim gibi başka teşekkürler, münferit hareketler de var.

Eğer Anadolu'nun istediğini kabul etseler, bu kabine maskaralığını bıraksalar, işler daha kolaylaşır. Politika güç iştir. Dostu idare güçtür, düşmanı zararsız yapmak güçtür. Her şey güçtür. Dirayet ister! Her şey dirayet ister. Bazen sabredersin, zaaf olur; bazen zaafın kuvvet görürün. Paşa'da bu dirayet var, anlamın mı?" (s. 168).

Romanda Anadolu ruhunu, kimliğini, kişiliğini, Alaiyeli Ahmet tipi üzerinden görürüz. Alaiyeli (Alanyalı) Ahmet, Anadolu'nun Müslüman-Türk kesimini temsil eder. Ümidi, direnişi, kararlılığı, cevheri, Türk milletinin ve vatanının kurtuluşunu, dinamizmi, mücadeleyi, millî varlığı temsil eder. Hakiki hayatı Alaiyeli Ahmet yaşar. Issız dağların türküsünü söylemeyi, sevdiği kadını sevmeyi, atıyla savaşmayı, hayatla mücadele etmeyi bilir.

Ahmet bir idam mahkûmudur. Demir parmaklıklar arkasından Anadolu türküleri söyler. Bu Anadolu türküleri korkunç şeylerdir. Ahmet'in söylediği iki türküsü vardır. Birinde şu mısra yer alır: *"Ben ölürsem benden daha genci var."*

Diğer türküsü ise seferberliğin sonlarına doğru çıkan bir türküdür: *"Hükûmetin merdîveni burmalı / Komser beyi odasında vurmali..."*

Cema'l'e göre Anadolu türküleri korkunç bir ıstırapı dillendirir. İnsanı, görmediği insanlara dost eder; bilmediği ölülerin başında bekletir, bilmediği gidenlere ağlatır.

Ahmet bir yığın cephe de bulunmuş, bir yığın yara almış. Karısının ihanetini, kötü yola saptığını duyunca birdenbire ikrâh getirmiş, kıtasından kaçarak dağa çekilmiş. Bir süre kimseye dokunmadan kendi kendine yaşamış. Erkeksiz köylerde kadınları korumuş. Sonra karısının hikâyesini iyice işitince etrafa saldırmaya başlamış. Kötü insanları öldürmüş. Bir gün Burdur'da çarşıda karısına rastlamış. Onu görünce utanıp ters dönüp kaçmış. Fakat kadın bırakmamış, peşinden koşmuş. Şehrin dışında bir su başına gitmişler. Kadın her şeyi anlatmış. Kocasının öldüğünü söylemişler, kendisini aldatmışlar. Kötü yola düşürmüşler. Hayatından öğrenmiş ama yapacak bir şeyi yokmuş. Kocasına bu ayıpla yaşayamam, beni öldür demiş. O gece beraber kalmışlar. Sabahleyin Ahmet karısını öldürür. Akşama kadar mezar kazar. İnsan eli değmesin diye çok derin kazar. Gece yarısı mezarı örter, sabaha kadar üstünde yatar. Sabahleyin hükûmete teslim olur ve beni öldürün der, ama mahkemesi 6 ay sürer. Karısının gömülü olduğu yeri sorduklarında; *"Bırakın zavallıyı insanlardan çok çekti. Artık insan eli dokunmasın."* (s. 199) der. Bir süre sonra idam edilir.

Ahmet, ölmüş olmasına rağmen hayata gülerek bakan adamdır. O hayatı, diriliği, doğruluğu, gerçeği temsil eder. Hayat Ahmet'in

sadık köpeğidir. Hâlâ üstüne bindiği kır attır, sevdiği kadındır, nefes aldıkça türküsünü söylediği ıssız dağlardır (s. 259).

SONUÇ

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler* romanında Millî Mücadele'ye merkezden değil, taşradan bakar. Millî Mücadele bağlamında merkez Anadolu, taşra ise İstanbul'dur. Yazar, asıl olarak aktif anlamda Millî Mücadele'nin dışında ve İstanbul'da kalan toplum kesimlerini sergilemeyi amaçlamıştır. Ülkenin bir tarafında ölüm kalım savaşı yapılırken diğer tarafında bu kadar önemli bir olay karşısındaki farklı toplumsal kesitlerin ne gibi tepkiler verdiklerini ya da vermediklerini göstermeye çalışmıştır.

Romanda olumlu olan değil, olumsuz olan sergilenir. Asıl olarak Millî Mücadele'nin kendisi ve Anadolu anlatılmaz; bunlar geri planda kalır, geriden geriye hissettirilir. Yazar, aslında Osmanlı Devleti'nin ve İstanbul'un çöküşünü, sahnenin dışında kalışını anlatır. Millî Mücadele'nin önem ve anlamını, olumsuzluğu sergileyerek paradoksal olarak sunmayı yeğler.

Yazar, Millî Mücadele'nin kendisini değil, Millî Mücadele'ye nasıl ve niçin geldiğimizi, yani sonuçtan ziyade sebebi ve zemini vermeyi yeğler. Hangi anlayış, hangi inanış, hangi yaşama biçimi, hangi değerler sonucu Millî Mücadele gibi bir sonuca geldik, bunu irdelemeye çalışır.

Roman bazı bakımlardan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Sodom ve Gomora* romanıyla benzer özelliklere sahiptir.

MUHADARAT VE BİKES ROMANLARINDA KADIN MESELESİ

Şahika Karaca*



Özet: Bu çalışmada Tanzimat döneminin önemli isimlerinden Ahmet Cevdet Paşa'nın kızları Fatma Aliye'nin *Muhadarat* ve Emine Semiye'nin *Bikes* isimli romanlarından hareket edilerek her iki yazarın kadınlıkla ilgili meselelere bakış açıları kadın kişilikleri üzerinden yansıtılmıştır. İki romanda da devir içerisinde sorgulanmaya başlayan kadınlıkla ilgili meseleler gelenekten kopmadan ancak modernizmin getirdiği yeni hayat şartlarını telkin eden bir anlayışla dile getirilmiştir. *Muhadarat* ve *Bikes*'te tanınarak evlenme, çok eşlilik, boşanma, kadın eğitimi gibi doğrudan kadınlığı ilgilendiren meseleler işlenen konular arasındadır.

Anahtar Kelimeler: Fatma Aliye, Emine Semiye, *Muhadarat*, *Bikes*, kadınlığa ait meseleler.

WOMANHOOD ISSUE IN THE NOVELS MUHADARAT AND BİKES

Abstract: In this study, the points of view of womanhood issues are reflected through prominent female characters by starting off on the novels entitled *Muhadarat* by Fatma Aliye and *Bikes* by Emine Semiye, who are the daughters of Ahmet Cevdet Paşa, who is one of the significant figures of the Tanzimat Period. In both of the novels, the issues concerning womanhood, which was begun to be questioned within the period in question, are voiced without breaking off the tradition but with an understanding which suggests the new living conditions introduced by Modernity. The issues directly concerning womanhood such as marrying by getting acquainted with, polygamy, divorce and woman education are among the themes treated in *Muhadarat* and *Bikes*.

Keywords: Fatma Aliye, Emine Semiye, *Muhadarat*, *Bikes*, issues concerning womanhood.

GİRİŞ

Osmanlı Devleti'nde Tanzimat'ın ilanıyla birlikte hızlanan modernleşme sürecinde sosyal, siyasî ve askerî hayatta çeşitli dönü-

* Yrd. Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü.

şümler yaşanır. XIX. asrın başından itibaren etkin bir şekilde eğitim, askerlik ve sosyal hayatta kendisini hissettiren Batılılaşma temayülü insana olan yaklaşımı da değiştirir ve Osmanlı Devleti idaresi altındaki insanların kulluktan ferdiyete doğru yükselişini dolaylı yoldan da olsa kabul eder. Bu tarihten itibaren kadının da toplumsal konumu sorgulanmaya başlar.

Tanzimat'la başlayan değişim serüvenimize ait meseleler Türk romanı ve hikâyesine de yansır. Dönem içerisinde Şemsettin Sami, Şinasi, Ahmet Midhat Efendi gibi yazarlar, edebî eserlerinde kadınlıkla ilgili meselelere yer verirler. Erkek yazarların yanı sıra kadın yazarlar da hemcinsleriyle ilgili sorunları hem makaleleri hem de romanlarında dile getirdiler. İlk kadın romancılarımız Ahmet Cevdet Paşa'nın kızları Fatma Aliye ve Emine Semiye de Tanzimat'ın kabul edilmesiyle hızlanan yenileşme sürecinde kaleme aldıkları roman, hikâye ve makalelerinde kadın meseleleri üzerinde sıklıkla durmuşlardır. Bu çalışmada Fatma Aliye'nin ilk romanı *Muhadarat* ile Emine Semiye'nin *Bikes* romanlarından hareketle dönemdeki kadın meselelerinin iki kardeş kadın yazarın kaleminden yansımaları ve çözüm önerileri, belirgin kadın kişilikleri etrafında gösterilmeye çalışılacaktır. Her iki romanda da kadınlar eşlerini tanıyarak evlenen, evlenmek için kendi seçimlerini yapabilen, çok eşliliğe karşılık boşanmayı tercih eden ve boşanmış bir kadın olarak hayatlarını devam ettirmek için çalışan, fedakâr, güçlü ancak kimi zaman intiharın eşiğine gelecek kadar toplumsal baskılardan bunalmış, eğitilmiş ve okuyan kadınlar olarak karşımıza çıkarlar.

Muhadarat ve *Bikes*'te kadınlıkla ilgili meseleleri çözümlemeye başlamadan önce her iki romanın da özetinin verilmesi makalenin anlaşılabilmesi için isabetli olacaktır. *Muhadarat*'ta Sai Bey'in kızı Fazıla karşı komşuları Münevver Hanım'ın oğlu Mukaddem'le nişanlanır. Ancak Fazıla'nın üvey annesi Calibe amcasının oğlu Süha'yla aralarındaki yasak aşkın ortaya çıkmaması için onun konaktan uzakta bir yere gelin gitmesini ister ve türlü entrikalarla nişanı bozar. Nişan bozulduktan sonra Fazıla kardeşi Şefik'i de kendisiyle beraber kabule hazır olan Remzi'yle evlenir. Ancak sonradan görme bir zengin olan Remzi, Fazıla'yı anlamaktan çok uzaktır. Çocuklarının olmaması üzerine Fazıla Remzi'nin iki kez odalık almasına izin verir. Ancak iki odalığın da çocuğunun olmaması üzerine Remzi bir kez daha evlenmek ister. Ve bunun üzerine Fazıla intihar etmeye karar verir. Ancak son anda intihardan vazgeçerek kendisini esir pazarında sattırarak Beyrut'ta bir konakta halayık

olur. Çalıştığı konağın sahibi Muhterem Bey'in oğlu Şebip, Fazıla'ya âşık olup evlenme teklif eder. Remzi'nin karısının âşığı tarafından öldürülmesiyle serbest kalan Fazıla, Şebip'le evlenir.

Bikes' te ise annesinin iftirasına uğrayan Memune hapse düşmek için evden kaçır ve hayatını hizmetçilik yaparak devam ettirmeye başlar. Memune evden kaçtıktan sonra önce Rüşhi Bey'in, sonra da beşik kertmesi olan Racih'in evinde hizmetçilik yapmaya başlar. Ancak burada ne *Bikes* adını alan Memune ne de Racih birbirlerini tanırlar. Racih, *Bikes'*e âşık olur ve onunla evlenir. Memune'nin erkek kardeşi Muti de Racih'i ziyarete giderken Racih'in üvey kız kardeşi ve aynı zamanda kendisinin de beşik kertmesi olan Teveccüh'le tesadüfen karşılaşır ve birbirlerine âşık olurlar. Muti, Racih'in evine ulaştığında tüm gerçekler ortaya çıkar. Racih karısı *Bikes'*in aslında nişanlısı Memune, Teveccüh de Oduncu Baba'nın oğlunun aslında nişanlısı Muti olduğunu öğrenirler. Böylece Racih Memune'ye, Teveccüh de Muti'ye kavuşur.

1. FEDAKÂR KADINLAR

Fatma Aliye ve Emine Semiye'nin romanlarında modernleşen toplumdaki değişimin öznelere görevini yüklenen kadın kahramanlar fedakârdırlar. *Muhadarat'* ta Fazıla kardeşi Şefik için; "*Allah esirgesin. Beni biraderimle kabul etmeyen adamın bana hiç lüzumu yok! Kırk yıl kız otururum.*" (Fatma Aliye, 1326: 22) diyerek bir tercihi sergiler ve Mukaddem'den ayrıldıktan sonra gelen evlenme tekliflerini bu şartı öne sürerek reddeder. Fazıla bir başka fedakârlığı da babası Sai Efendi için yapar. Üvey annesi Calibe, amcasının oğlu Süha'yla babasını aldatmaktadır. Tesadüfen Calibe'yle Süha'yı uygunsuz vaziyette gören Fazıla babasının huzurunu bozmamak için susar. Öyle ki Süha Fazıla'yla evlenmek istediğinde bile babasını korumak adına sesini çıkarmaz. *Bikes'* te de Memune, Fazıla gibi annesinin babasını aldatığını bilir; ancak ailesini korumak için susmayı tercih eder:

"Hayır hiçbir vakit hakikati meydana koymayacağım! Validemin mücrimiyeti, pederimi ve kardeşlerimi haysiyetsiz eder, benim kabahatli addolunmuşluğum ise yalnız beni mahveder. Gül ağacında iyi gül de biter fena da! Ondan ağaca zarar gelmez. Lakin ağacın çürütmesi müthiştir!" (Emine Semiye, 06 MK. Yz. A 2670: 204-205).

Memune gerçekleri açıklamayarak büyük bir fedakârlıkta bulunur; fakat hapse düşmekten de korkar ve evden kaçır.

Muhadarat'ta ve *Bikes*'te kadınların fedakâr olmaları geleneksel aile kurumunu koruma isteklerinden kaynaklanmaktadır. Her iki romanda da kadınlar devam eden geleneğin koruyucusudurlar. Ancak bir taraftan da modern hayatın gereklerini de göz ardı edemezler. Bu sebeple her iki romanda da devrin bu ikircikli durumu yansımaları bulmuş ve geleneksel hayatın en önemli unsurlarından olan evlilik ve evliliğe dair konular kadın kahramanların etrafında dile getirilmiştir.

2. GÜÇLÜ KADIN KAHRAMANLAR ETRAFINDA EVLİLİK MESELESİ

Batılılaşmayla birlikte Şemsettin Sami, Nâmık Kemal, Ahmet Midhat gibi devrin önde gelen aydınları evlilik kurumunu sorgulamaya başlarlar. Dönemin erkek yazarları, toplumsal hayatın ve bunun bir parçası olarak aile hayatının Batılılaşma temayülümüne uygun ama geleneksellikten de uzaklaşmadan yeniden düzenlenmesi taraftarındırlar. Emine Semiye ve Fatma Aliye de yazdıklarında modern evliliği kurgulamaya çalışırlar; ama bütünüyle çözüme yönelik öneriler de getirmezler. Çünkü toplumsal hayattaki geleneğin güçlü etkisi devam etmektedir ve her iki yazar da kadın yazar olmanın getirdiği sınırlılıklarla modernleşme çizgisinde ama bir yanyıyla da geleneğe bağlı evlilik anlayışlarını dile getirir. Bunun için ise önerileri tanışarak ve âşık olarak evlenme, eş seçimlerini yapabilecek ve zorunlu kaldıklarında boşanabilecek güçte olmaktadır.

2. 1. Tanışarak Evlenme / Kendi Seçimini Yapabilme

Toplumsal hayatın ve dolayısıyla da kadınlığın en önemli problemlerinden biri evlilik ve evlenme şekilleridir. Batılılaşmayla birlikte hak ve özgürlüklerin artması beraberinde evlilikte de eş seçimini özgürce yapmayı getirir. Şinasi, Şemsettin Sami gibi dönemin aydın yazarları edebî eserlerinde evlilik kurumunu olumsuz evlenme şekilleri üzerinden değerlendirerek önerilerini dolaylı yoldan vermeye çalışırlar. Bu durum dönemin de etkisiyle yeni bir hayat anlayışının birdenbire getirilmek istenmesinin sarkıncalarından kaynaklanmaktadır. Örneğin Şemsettin Sami ilk romanımız olarak kabul edilen *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ta, Şinasi de Batılı anlamda ilk tiyatro eserimiz olarak kabul edilen *Şair Evlenmesi*'nde görücü usûlüyle evlenmenin zararlarını anlatırlar. Devrin erkek yazarlarının yanı sıra evliliğin taraflarından olan kadın

yazarların bu konudaki düşünceleri daha da önem kazanır. “*Fakat bu konuda kadın yazarların erkek yazarlardan çok uzak düşmedikleri ve en azından başlangıç aşamasında eski evlilik anlayışına çok keskin tenkit getiremedikleri görülür.*” (Karaca, 2010: 349). Fatma Aliye ve Emine Semiye de kadın yazarlar olarak toplumdaki mevcut evlenme şekillerine eleştirel bir yaklaşım geliştirmezler; ancak birbirini tanıyarak evlenmeyi telkin ederler. Bunu yaparken de sadece kadınlığın değil sosyal hayatın da bu önemli problemini roman ve hikâyelerinde güçlü kadın kimlikleri etrafında anlatmışlar ve evlilikle ilgili çeşitli meselelere dönemlerine göre oldukça ileri sayılabilecek öneriler getirmişlerdir. Her iki yazarın da öncelikle üzerinde durduğu konu, eşlerin birbirlerini tanıyarak evlenmeleridir. Emine Semiye *Bikes*’te geleneksel evlenme şekli olan görücü usûlüne alternatif evlenme şekilleri sunar. Romanda daha bebekliklerinde Memune ile Racih’in ve Muti ile Teveccüh’ün birbirleriyle evlenmelerine aileleri tarafından karar verilir. Bu da bir çeşit görücü usûlüdür. Çünkü çiftler kendi rızaları alınmadan evliliğe zorlanmaktadır. Ancak bu durum anlatıcı-yazarın içine sinmemiş olmalı ki her iki çifti de tesadüfen karşılaştırarak onlara birbirlerini tanıma imkânı sunar. Romanda Racih’in halasının kızı Cevahir ise güçlü bir karakterdir. O birlikte büyüdüğü Racih’e âşıktır ve onunla evlenmek ister. Hatta kendisiyle evlenmek isteyenlere Muti ya da Racih gibi biriyile evlenmek istediğini söyler.

Fatma Aliye’nin romanlarında da kahramanlar birbirlerini tanıyarak evlenirler. *Muhadarat*’ta Fazıla ile Mukaddem çocukluklarından beri birbirlerini tanır. *Enin*’de Sabahat çocukluğunu birlikte geçirdiği Suat’la nişanlanır. *Hayal ve Hakikat*’te ise Vedat ile Vefa nişanlanmadan on yıl önce birbirlerini tanımaya başlarlar.

Bikes ve *Muhadarat*’ta dikkatleri çeken bir başka unsur ise kadın kahramanların evlilik öncesinde eş seçimini geleneksellikten uzaklaşmadan yapmaya çalışmalarıdır. Hem Teveccüh hem de Fazıla eş seçimini babalarının hakkı olarak görürler. *Bikes*’te Muti tesadüfen oduncunun kulübesinde gördüğü Teveccüh’e âşık olur ve ona evlenme teklif eder. Ancak Teveccüh bir başkasıyla nişanlı olduğunu söyleyerek Muti’nin evlenme teklifini reddeder.

“Delikanlı, ‘Ne demek isteyeceğim! Bu memleketin âdeti, delikanlılar beğendiği kızlarla sözleşip sonra velisinden talep ederlermiş. Ben de sizden söz almak isterim.’

Teveccüh, ‘Evet ama ben nişanlıyım. Pederim daha sinn-i tevellüdümde söz vermiş.’

Delikanlı, 'Ne zararı var!.. Pederinizin verdiği sözü feshetmek elinizde-
dir!..' (Emine Semiye, 06 MK. Yz. A 2670: 230).

Romanda Teveccüh babasına verdiği sözü tutar ve eşini kendisi seçmez. *Muhadarat'* ta Fazıla da eş seçimini babasının hakkı olarak görür. Sai Bey kızının Mukaddem'le olan nişanını bozduğunda Mukaddem'in annesi Fazıla'ya oğluna kaçmasını teklif eder. Ancak Fazıla Mukaddem'le evlenmek istemesine rağmen babasının izni olmadan evlenemeyeceğini ifade eder:

"Mukaddem Bey'e varmak için tereddüt etmiyorum. Onun bu dediğinizden başka çaresini bulunuz. Ben memnunum. Fakat bu teklifleri kabul etmekte mazurum. Sizin her bir emriniz başım üzerine. Lakin ben firar edemem. Ben pederime, 'Beni filanca adama veriniz' diyemem. O pederimin hakkıdır. Ben kimsenin hakkını gaspa kalkışmam. Evet nineciğim sizden mahrumiyetim bana pek büyük kederdir. Bu kederden ölmeye razı olurum. Fakat pederime isyan edemem." (Fatma Aliye, 1326: 146-147).

Her iki yazarın romanlarında da babaların otoriter kimliği devam etmektedir. Ancak babalar verdikleri kararlarda yanılırlar ve babaların isteği üzerine yapılan evliliklerde kadın kahramanlar mutlu olamazlar. Sonunda kadın kahramanlar kendi istedikleriyle evlenirler. Fazıla babasının kendisine uygun gördüğü Mukaddem'le babasının isteği üzerine nişanlanır, yine onun isteği üzerine nişanlısından ayrılır. Sonrasında yine babasının uygun gördüğü Remzi'yle evlenir. Ancak bu evlilik onu intiharın eşiğine getirecek kadar mutsuzlaştırır. Böylece yazar tarafından da olumlanan bu evlilik örnekleri kendi içlerinden gelişen tezatlarıyla mücadele etmek durumunda kalır. Her iki yazarın romanlarında da babalar seçimi yapar, kadın itaat eder. Ama babaların seçimi mutluluğu getirmez. Sonrasında kendi seçimleriyle yaptıkları evlilikler mutluluğu getirecektir.

Fatma Aliye ve Emine Semiye'nin romanlarında kadınların güçlü olması, kendi seçimlerini yapabilmeyi de beraberinde getirmiştir. Fatma Aliye *Muhadarat'* ta Fazıla'yı görünürde ataerkil düzene boyun eğmiş, gelenekselliğe bağlı, melek tipi kadın örneğine uygun bir karakterde okuyucuya sunar. Ancak metnin arka planında Fazıla'nın bireyselleşme çabasının varlığı dikkatleri çeker. Aslında Fazıla hayatını kendi seçimleriyle devam ettiren bir kadındır. Babasının kendisine evlenmek için Mukaddem'i uygun görmesine karşı çıkmaması baba evinden bir an önce kurtulmak istediği içindir. Böylece Mukaddem'le yapacağı evlilik ona ve kardeşi Şefik'e huzurlu bir

aile ortamı sağlayacaktır. Fazıla, Mukaddem'le ayrıldıktan sonra Süha'nın evlenme teklifini de babasının onunla evlenmesi için tüm ısrarına rağmen reddeder. Sonrasında gelen evlenme tekliflerini de kendisini Şefik'le birlikte kabul etmemelerinden dolayı reddeder. Sonunda Fazıla kendisini Şefik'le birlikte kabul eden Remzi'yle evlenir. Ancak bu evlilik Fazıla'ya mutluluk getirmez. Remzi'nin kuma getirmek istemesiyle evden kaçan Fazıla için asıl mutluluk tanıyarak evlendiği Şebip'le gelecektir.

Muhadarat'ta ailelerin onayı alınmadan yapılan evliliğin olumsuzlanması ise Fevkiye ve Nabi'nin evliliğiyle anlatılır. Fevkiye ailesinin sözünü dinlemeyerek servet avcısı Nabi ile evlenir ve bu evlilik Fevkiye'nin felaketi olur. Fazıla babasının istediği kişiyle evlenirken Fevkiye ailesinin istemediği bir evlilik yapar ve her ikisi de evliliklerinde mutlu olamaz. Görüldüğü üzere Fatma Aliye evlilikte geleneksellik ve modernliğin bir arada olduğu bir tavır sergiler. Ona göre evlenmeden önce eşler birbirini tanımalı ve evlenirken de ailelerin onayı alınmalıdır.

Memune ise Fazıla gibi kendi seçimlerini yapabilen bir kadın değildir. O, ailesinin kendisine uygun gördüğü beşik kertmesiyle evleneceği için mutludur. Memune'nin hizmetçi olarak çalıştığı konağın oğlu Racih'le evlenmesinde Racih'in kendisiyle evlenmek istemesi yeterli olmuştur.

Her iki yazar da romanlarında toplumda mevcut olan evlilik şekillerini eleştirmez. Ancak Fatma Aliye ve Emine Semiye'nin önerisi eşlerin birbirlerini tanıyarak ve birbirlerine âşık olarak evlenmeleridir. Ancak böyle bir evlilikte dahi ailelerin onayı alınarak geleneksel yapıdan uzaklaşılması gereklidir.

2. 2. Kadın ve Aşk

Modernleşmeyle birlikte yazarların üzerinde durduğu bir başka konu ise evlilik öncesinde aşkın yaşanmasıdır. Fatma Aliye ve Emine Semiye'nin eserlerinde de evlilik öncesinde aşk yaşanılabilir bir duygu olarak gösterilmiştir. Her iki yazarın eserlerinde de kahramanların birbirlerine âşık olarak evlenmeleri telkin edilir. Osmanlı'nın Tanzimat'ın ilanıyla benimsediği yeni hayatın şartlarına uygun aşka dayalı evlilik teklifleri sıklıkla kadın yazarların kaleminden dile getirilmiştir. Fatma Aliye ve Emine Semiye de aşka dayalı evlenmeyi edebî metnin imkânlarından yararlanarak gündeme taşırlar. Ancak bunu yaparken de keskin bir geçiş yeri-

ne ılımlı bir tavırla gelenekten bütünüyle kopmadan aşkla ilgili söylemlerini ifade ederler. Geleneksel hayatta kadınlar için aşk, evlilik süreci içerisinde yaşanması gereken bir duygudur. Fatma Aliye ve Emine Semiye de romanlarında böyle bir tavır sergilerler. *Muhadarat* ve *Bikes*'te Fazıla da Memune de evlenmeden önce eşlerine âşık değillerdir. Fatma Aliye'nin kadın kahramanları evlilik öncesindeki süreçte âşık olma hakkını kendilerinde görmezler. *Muhadarat*'ta Fazıla, nişanlısı Mukaddem'e duyacağı aşkı evlilik sonrasına bırakır:

"Mukaddem Bey'i beğeniyordu. Her hâlini takdir ediyordu. Seviyordu da... Fakat zeki kız, çıldırmasıya muhabbeti, fikir ve hayalini daim onunla meşgul etmeyi tezevvücünden sonraya saklıyordu. Aşk denilen kahraman, şu genç kızı tamamıyla mağlûp edip de istediği gibi kullanamıyordu." (Fatma Aliye, 1326: 89).

Fazıla'ya göre bir kadın aşkını kocasına saklamalıdır. Fazıla, Mukaddem'i çok beğense de ona âşık olma hakkını kendinde görmez. O, Remzi ile evlendikten sonra onu kocası olduğu için şiddetli bir aşkla sever. Fazıla için aşk ancak evleneceği adama hissedilecek bir duygudur. Fazıla, Mukaddem'den ayrıldıktan sonra babasının isteğiyle sonradan görme bir zengin olan Remzi'yle evlenir. Her ne kadar Remzi Fazıla'ya uygun bir eş değilse de Fazıla ona âşık olmakta gecikmez. Romanda Fazıla'nın kocasına karşı duyduğu aşk şöyle anlatılır:

"O zamana kadar aşk ve muhabbetini, zevci olacak adama saklamış olduğu için, zevcin şahsınca bir tebeddül vukua gelmediyse de yine zevclik makamına gelen zati, o eski sevda-yı mukarreriyile bittedriç sevdi. Hem de bu sevdası serian arttı. O hususta yorgun olmayan gönlünün sevdası da gittikçe şiddet peyda eyledi. Vakıa Fazıla gibi âkile ve zeki bir kız Remzi Bey'deki bağılıkları görmedi değil! Adamcağızın mahiyet-i insaniyesini daha ilk gördüğü gün anladı. Fakat gönlü müddetü'l-ömr hâli kalacak değil ya! Elbet bir gün orasını da bir sevda işgal eyleyecek. Şu kadar var ki Fazıla, zevci olacak adamın aşkından başkasına yol vermemiştii. Teehhülden sonra muhabbetini sakladığı adam Remzi olduğunu görüp artık olanca aşk ve muhabbetiyle onu sevmeyi de tabiatına pek kolay kabul ettirdi." (Fatma Aliye, 1326: 203-204).

Fazıla için aşk sadece kocasına karşı duyulabilecek bir histir. Cariye olarak bulunduğu konağın oğlu Şebip'in aşkını da bu sebepten reddeder. Fatma Aliye *Muhadarat*'ta aşk duygusunu erkek kahraman üzerinden yansıtarak geleneğin kadına koyduğu birtakım sınırlılıklara riayet etmiştir. Bunu yaparken modernleşmenin kadınıla

İlgili tekliflerini ılımlı bir şekilde sunma fikri vardır. Çünkü kadın bir yazar olarak yazmanın getirdiği yükümlülükler ve Fatma Aliye'nin İslâmcı-gelenekçi bir çizgide olması göz önünde bulunduğunda metnin yüzeyindeki ılımlı çizgi anlaşılabilir. Ancak metnin derinliklerine inildiğinde Fazıla'nın da aslında Şebip'e karşı hislerinin olduğu sezilmektedir. Nitekim aşkı kabul görmeyen Şebip'in intihar etme girişimini; "*Beyim eğer 'Seni seviyorum' demek hürriyetine malik olsam, şimdi o sözü söyledim.*" (Fatma Aliye, 1326: 417) diyerek engeller. Fazıla Remzi'nin ölümüyle aralarındaki engel kalkınca Şebip'le evlenir.

Emine Semiye de geleneksel aşk anlayışından tamamıyla kopmaz; ancak tavrı evlenmeden önce eşlerin birbirlerini tanıyıp âşık olmalarından yanadır. *Bikes*'te Memnune ve Racih daha küçüklüklerinde aileleri tarafından beşik kertmesi yapırlar. Birbirlerine sadece fotoğraflarını görerek âşık olurlar. Ancak Memnune kardeşini öldürdüğü iftirasına uğradığı için evden kaçır ve hapse düşmemek için adını Bikes olarak değiştirerek hayatını devam ettirir. Fakat yeni hayatında tesadüfen çalıştığı konağın sahibi olan Racih'le birbirlerine âşık olarak evlenirler. *Bikes*'te Muti ve Teveccüh de birbirlerinin fotoğrafını görerek âşık olmuşlardır. Onlar da tıpkı Memnune ve Racih gibi tesadüfen birbirlerini görürler ve âşık olurlar. Emine Semiye, *Bikes*'te geleneksel hayattan modern hayata geçiş döneminde bir yandan geleneksel çizgiden kopmamaya çalışarak kahramanların birbirlerine fotoğraftan âşık olmalarını işlerken diğer yandan da bu durum içine sinmiş olmamalı ki tesadüfen onları karşılaştırır. Aslında yazar bu tavrıyla geleneksel aşk anlayışına açık bir eleştiride bulunmazken tanıyarak âşık olmayı seçenek olarak sunmuştur.

2. 3. Çok Eşlilik

Batılılaşmayla birlikte ortaya çıkan bir başka tartışma da taaddüd-i zevcat/çok eşlilik. Hem Fatma Aliye hem de Emine Semiye dönem içerisinde çok tartışılan bu konuya ilgisiz kalamazlar ve çok eşliliği çocuk sahibi olunamaması gibi bazı durumlarda kabul-lenilebilir bir durum olarak görürler. *Muhadarat*'ta Fazıla, Remzi'nin odalık almasına çocukları olmadığı için rıza gösterir. Ancak art arda alınan iki odalık hamile kalmaz ve çırak edildikten sonra evlendikleri adamlardan çocuk sahibi olurlar. Buna rağmen Remzi üçüncü odalığı da almak ister. Bunun üzerine Fazıla'yla aralarında şöyle bir tartışma geçer:

"Remzi, 'Acayip! Âlemde karısının üzerine evlenen, odalık alan yok mu? Hepsi çocuk için mi alıyor?' Beyefendi! Ben bu işe çocuk için rıza göstermiştim. Zira o hâlde âlem beni ayıplamazdı. Fakat şimdi tecrübe görüldükten sonra ben sizin odalık almanıza razı olursam, o vakit herkes bana hayvan nazarıyla bakar. Beni divane zannederler." (Fatma Aliye, 1326: 247).

Fazıla sadece çocuğun olmaması durumunda çok eşliliği kabullenilebilir bir durum olarak görmektedir. Ancak Fatma Aliye'nin bu durumu kabullenemediği, çok eşlilik için ortaya çıkan gerekçelerin poligamiyle de çözüme kavuşamamasından anlaşılmaktadır.

Emine Semiye de *Sefalet*'te çocuğun olmaması durumunda çok eşliliği kabullenir bir tavır sergiler. Romanda Ruhi Bey ikinci evliliğini çocukları olmadığı için Zümrüt Hanım'ın izniyle yapar ve Sabite'nin doğuşunun ardından Bihterin'i boşar. Emine Semiye romanlarında çok eşlilik konusunda çocuğun olmaması haricindeki sebepleri kabullenmez. *Muallime*'de Macit Bey'in Bihbude'ye âşık olarak evlenme teklif etmesi şiddetle eleştirilir. Macit Bey sekiz yıldır evlerinde kalan, çocuklarının eğitim ve terbiyesiyle bizzat ilgilenen ilim ve fazilet sahibi Bihbude'ye âşık olur. Ancak Bihbude kadınca bir duyarlılıkla Macit Bey'in evlenme teklifini reddeder:

"Af edersiniz efendim! Bu bapta vicdanımın hükmüne münkat olacağım. On sekiz senelik bir hakk-ı zevciyeti çiğnemek size kolay gelebilirse de, beni evlatları gibi görüp gözetmiş âlicenap bir yengenin saadetini sirkate mecalim yoktur efendim!" (Emine Semiye, 06 MK. Yz. A 4583: 389-390).

Bihbude yıllardır birlikte yaşadığı ve birçok iyiliğini gördüğü Macit Bey'in karısının mutluluğunu gölgelemek istemez. Ancak romanda Macit Bey'in Bihbude ile evlenme isteği okuyucu nazarında affedilmeye yönelik bir tavırla anlatılır. Macit Bey'in karısı güzel olduğu kadar akılsız ve eğitimsiz bir kadındır. Macit Bey'i ruhen mutlu edebilecek hiçbir niteliğe sahip değildir. Öyle ki Tahsin dahi babasının Bihbude ile evlenmesini haklı bulmasına rağmen Bihbude kadınca bir duyarlılıkla böyle bir evliliği içine sindiremez ve nikâhtan bir gün önce kaçar. Emine Semiye'nin romanlarında çok eşliliğe yaklaşımı Fatma Aliye'ye göre daha keskin çizgiler taşır. Onun poligamiye olumsuz yaklaşımı *Sefalet*'te poligaminin gerekçesi gerçekleşir gerçekleşmez bu duruma son verilmesinden ve *Bikes*'te ise devrin genel anlayışı içerisinde kabullenilebilir gerekçelerin doğmasına rağmen poligaminin gerçekleşmesine müsaade edilmemesinden anlaşılmaktadır.

2. 4. Çok Eşliliğe Karşılık Boşanma

Fatma Aliye ve Emine Semiye'nin romanlarında çok eşliliğe karşılık olarak kadınların boşanma talebinde bulunmaları dikkati çekiçidir. Fatma Aliye *Nisvan-ı İslâm*'da çok eşliliğin yaygın bir uygulama olarak gösterilmesini engelleyecek görüşlerini ifade etse de poli-gamiyi kabullenmiş gibi görünüyor. Örneğin İslâm'da taaddüt-i zevcat'a karşılık talak/boşanma da bulunduğundan bahsederek çok eşliliğin kadınlara zorla yapılmış bir zulüm olamayacağını ve kadınların ortak istemedikleri durumlarda eşleriyle evli kalmayıp başka birisiyle evlenebileceklerini söyler. Avrupa'da boşanmanın imkân-sızlığından, hatta ömür boyu süren bir çile hâline dönüşmesinden söz ederek İslâm'da boşanmadaki kolaylığın bu anlamda sağlıklı bir sonuç oluşturduğundan söz eder (Argunşah, 2007). Fatma Aliye, her ne kadar makale ve kitaplarında çok eşliliği kabul etse de romanlarında bunun tam tersi bir tavır sergiler. Fazıla, Remzi'yle arasında çok eşliliği gerektirecek bir sebep olmadığından bu durumu kabul lenemez ve Remzi'den ayrılmaya karar verir. Fazıla'nın eşinden ayrılmak istemesi onun kadınlığı adına direnişinin göstergesidir. *Udi*'de Bedia Mail'in kendisini bir başka kadınla aldattığını öğrendiğinde kocasından ayrılır. *Enin*'de ise Sabahat, nişanlısı Suat'ın Nebahat'la gizli gizli görüştüğünü öğrendiğinde nişanı bozar.

Emine Semiye'nin kadın kahramanları da boşanma isteğinde bulunurlar. *Mükâfat-ı İlâhiye*'de Alis aile sorumluluğu taşımayan ve her geçen gün kendisine ve çocuklarına daha çok zarar veren kocası Alber'den ayrılır.

3. ÇALIŞAN KADINLAR

II. Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte kadının toplumsal hayatta görünür olabilmesini sağlayacak taleplerinden biri de ev içi mekânlardan çıkarak kamusal alanda çalışabilmektir. Kadınlar bu döneme kadar kendileri için ataerkil düzen tarafından öngörölmüş olan ev içi mekânlarda erkeklere ekonomik anlamda bağlı olarak yaşamaktaydılar. Nâmık Kemal I. Meşrutiyet'in ilanından çok daha önce 1867'de yayımladığı "Terbiye-i Nisvan Hakkında Bir Layiha" isimli makalesinde Osmanlı İmparatorluğu'nun yalnızca yarısı olan erkeklerin üretim sürecine katıldığını, öteki yarısı olan kadınların ise tüketici olduğunu belirtir. Kadınlar ancak II. Meşrutiyet'in ilanıyla çalışma isteklerini çeşitli yayın organlarında dile getirmeye başlarlar. Fatma Aliye, "Terbiye-i İçtimaiye" başlıklı makalesinde kadın-

ların zamanlarını boş işlerle geçirmek yerine tüketici konumdan üretici konuma geçmelerini önerir (Fatma Aliye, 1325: 740-41). Fatih Kerimî'ye verdiği röportajda ise milletin yarısını oluşturan kadınların çalışmamaları hâlinde erkeklere yük olacaklarını ve bunun da ülkenin iktisadî yapısını zayıflatacağını söyler (Fatih Kerimî, 2001: 265). Emine Semiye de "Hayatta Kadının Hisse-i İştiraki" başlıklı makalesinde savaşlar nedeniyle bir kadın inkılabının başlamış olduğunu ifade ederek bunun sonucu olarak "İhtiyacın tevlit ettiği bu çalışıp kazanmak faidesini, kadın ince zekâsıyla pekiyi anlamıştır." (Emine Semiye, 1325: 3) sözleriyle kadınların çalışma fikrini benimsemeye başladıklarını vurgular.

Fatma Aliye ve Emine Semiye kadının çalışmasına yönelik düşüncelerini makalelerinin yanı sıra edebî eserlerinde de çalışan kadın kahramanlar etrafında dile getirirler. *Muhadarat* ve *Bikes*'te kendilerine hazırlanan hayata boyun eğmeyerek evden kaçan Fazıla ve Memune toplumsal alanda kendilerine yer açabilmek için cariyeye ya da hizmetçi olarak çalışmaktan başka seçenekleri olmadığını farkındadırlar. Fazıla ve Memune kendilerine toplumsal hayat içerisinde yer açarken önceki konumlarını terk ederler ve artık hizmet halayığı ve hizmetçi olarak toplumsal hayat içerisinde yerlerini alırlar. Her iki kadın da kendilerine konaklarının kapılarını açan ailelerin yanına sığınır. Fazıla hizmet halayığı olarak Muhterem Bey'in konağında çalışmaya başlar. Kısa sürede yetenekli olması sayesinde baş halayık olur. Bütün konağı çekip çevirir. O, bu dönemde önceki dönemine göre daha özgürdür. Muhterem Bey ve ailesi ona o kadar güvenirlere ki nereye gittiğini ya da dışarıya çıktığında ne yaptığını sorma gereği bile duymazlar. Memune'nin durumu Fazıla'dan çok farklıdır. O hizmetçilik yaptığı konaklarda birçok eziyet görür, aşağılanır, dayak dahi yer.

Memune ve Fazıla için başka konaklarda hizmetçilik yaparak çalışmak sadece maddî ihtiyaçlarını temin için başvuru olan bir yol değildir. Onlar aynı zamanda hizmetçilik yaparak kendilerine sığınacak mekân oluşturmuşlardır. Böylece baba ya da kocalarının desteği olmadan hayatlarını devam ettirerek mevcut ataerkil düzene karşı bir direniş sergilemişlerdir.

4. EĞİTİMLİ KADINLAR

Tanzimat'la birlikte hız kazanan modernleşme dönemimizde atılan ilk adımlar arasında öncelikle eğitim ve kadınların eğitimi

meselesi gelmektedir. Bu döneme kadar Osmanlı Devleti ilerleyen ilim ve teknolojiye ayak uydurmak için bazı okullar açmıştır. Fakat bu okullar kadınlara yönelik eğitim kurumları değildir. Buna rağmen kadınların eğitim meselesi Tanzimat döneminden itibaren ciddiye alınmış, hatta kadın eğitimi meselesi modernleşmenin aslı unsurları arasında sayılmıştır. Dönemin pek çok aydınında olduğu gibi Emine Semiye ve Fatma Aliye de kadınların eğitimi konusunda görüşlerini çeşitli makalelerinin yanı sıra edebî eserleriyle de gündeme taşırlar. Onların kadın kahramanları döneme de uygun olarak evde eğitim almak suretiyle yetişmiş kültürlü genç kızlardır. Emine Semiye *Bikes*'te kadının eğitimi olmasını iyi bir eş olabilmesi açısından önemser. *Bikes*'in eğitimi kadın kahramanı Yunus Bey'in kızı Teveccüh'tür. Teveccüh tam da Tanzimat aydınlarının görüşüne uygun olarak Muti Bey'e lâyık bir eş olabilmek için okur. Yunus Bey Müstakim Bey'e yazdığı bir mektupta şunları söyler:

"İstanbul'a gelip seni görelim tam on iki sene oldu. Oğlunu ve kızını da al gel şu kaç senelik nişanlıları artık karıştıralım! Teveccüh gittikçe güzelleşiyor! Muti'ye zevce olmaya kesb-i liyakat için okumaya da iştiha ile çalışıyor!" (Emine Semiye, 06 MK. Yz. A 2670: 5-6).

Bikes'te Yunus Bey'in amcasının çiftliğinde bir yamak kızı olan Gülşen'in Müstakim Bey'le evlendikten sonra kısa bir süre içerisinde okuma yazma öğrendiği ve içine girdiği yeni çevrenin kültürel düzeyine on yıl içerisinde uyum sağladığı görülür. *Muallime*'de ise Mahsul Bey ve Macit Bey eğitimsiz olan kadınlarla evlendiklerinde onların ilk iş olarak evde özel ders almalarını sağlarlar. Böylece eşleri kendilerini anlayabilecek kültürel seviyeye gelebilecektir. Tanzimat döneminde eğitim amacıyla Batı'ya gönderilen erkekler döndüklerinde hayatlarında kendilerini anlayabilecek kadını istemişlerdir. Bunun için de kadının erkeğine yakın bir eğitim seviyesine ulaşması, Tanzimat dönemi aydınlarının başlıca sorunlarından olmuştur. *Bikes*'te Racih'in halası Şahide Hanım ve kızı Cevahir de babalarının desteğiyle devre uygun olarak evde eğitim alarak yetişmiş kadınlardır. Romanda eğitimi kadınlardan bir diğeri de Rüşhi Bey'in kızı Natıka'dır. Rüşhi Bey büyük kızı Reside'nin de okumasını istemiş; ancak o ev işlerine yönelerek okumaya heves etmemiştir. Küçük kızı Natıka ise ablasının tersine okumak istemiştir.

Fatma Aliye'nin romanlarında da kadınlar eğitimidir. Ancak onun kadınların eğitiminin işlevine yönelik anlayışı Emine Semiye'den daha farklıdır. *Muhadarat*'ta kadınların evlenmemeleri ya da

ayrılarak yalnız kalmaları durumunda hayatlarını kendi başlarına sürdürebilmeleri fikri vardır. Romanda ana kahraman Fazıla, önce kendisini bir cariye olarak satar. Sonra da satıldığı evde çocuk bakıcılığı ve kâhyalık gibi işleri üstlenir. Fazıla Türkçeyi çok güzel okuyup yazdığı gibi Fransızcasını ilerletmekte, piyano ve resim dersleri de almaktadır. Ancak Fazıla kendisinden bilgi ve kültür bakımından çok düşük seviyede olan Remzi'yle evlendikten sonra kitaplarından uzak kalır. Remzi, Fazıla'nın kitap okumasından sıkılır ve okumasını engeller. Tıpkı Fatma Aliye'nin kocası Faik Bey'in ona kitap okumasını yasakladığı gibi. Kadınların ekonomik özgürlüklerine sahip olmalarının önemini vurgulayan anlatıcı-yazar *Udi ve Refet'*te kadınlarını para kazanacak özelliklerle donatır. Burada Refet çok dikkati çekici bir kahramandır. Bütün imkânsız hayat şartlarına rağmen öğretmenlik eğitimini tamamlaması iyi bir örnektir. *Udi'*de ise Bedia babasını kaybettikten ve kocasından da ayrıldıktan sonra hayatını devam ettirebilmek için ud dersleri vererek geçimini sağlar.

SONUÇ

Modernleşme döneminin öncü kadın yazarlarından iki kız kardeş Fatma Aliye ve Emine Semiye makaleleri ve edebî eserlerinde Tanzimat'la hızlanan yenileşme sürecinde önem kazanan kadın ve kadınlığa ait meselelere yer vermişlerdir. Onların kadın meselelerine bakış açısı bir yandan geleneksellikle modernlik arasında henüz tam olarak yerimizin belirlenemediği bir dönemde yazmaları, bir yandan da kadın yazar olarak karşılaştıkları sınırlılıklarla şekillenmiştir. İki yazar da geleneksel hayatın evlilikle ilgili uzantılarını kabullenir görünürken bir yandan da modernleşmeyle toplum hayatımıza giren ve kadınlık hayatını doğrudan etkileyen meselelere duyarsız kalmaz. Hem *Muhadarat* hem de *Bikes* bu ikircikli durumu yansıtmaları açısından iyi örneklerdir. Ancak her iki romanda da dikkatleri çeken nokta, kadın kahramanların metnin üst düzeyinde suskun/katlanmış/edilgen kadın örnekleri gibi görünürken metnin derinliklerinde kadınlığı adına çok eşliliğe direnen, evlilikte kendi seçimini yapmak isteyen, eğitilmiş, güçlü ve fedakâr olmalarıdır. İki roman da tanıyarak eş seçimini yapabilmek, çok eşlilik, boşanma, kadın eğitimi gibi doğrudan kadınlığı ilgilendiren konular gelenekselin içerisinde seçilen olumsuz örnekler üzerinden verilmiştir. Böylece gelişme zeminini edebî sahada da bulan kadınlıkla ilgili meseleler sonrasında sosyal hayatta da görünürlük kazanacak ve kadınlığın gelişimi adına önemli adımlar atılacaktır.

KAYNAKÇA

- Argunşah, Hülya, (2007), "Osmanlı Kadınının Avrupa'ya Takdim ve Müdafası: Nisvan-ı İslâm", Kadın-Edebiyat İlişkileri ve Fatma Aliye Harım Sempozyumu, Erciyes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (Yayımlanmamış Bildiri).
- Emine Semiye, "Bikes", *Hanımlara Mahsus Gazete*, S. 98-138, 23 Kânunusani 1312/4 Şubat 1897-13 Teşrinisani 1313/25 Kasım 1897; Millî Kütüphane, 06 MK. Yz. A 2670.
-, "Muallime", *Hanım Kızlara Mahsus Gazete*, S. 143-146, 21 Kânunuevvel 1316/3 Ocak 1901-25 Kânunusani 1316/7 Şubat 1901. Devamu *Hanımlara Mahsus Gazete*, S. 99/301-109/311, 15 Şubat 1316/28 Şubat 1901-2 Mayıs 1317/15 Mayıs 1901; Millî Kütüphane, 06 MK. Yz. A 4583.
-, (1325), "Hayatta Kadının Hisse-i İştiraki", *İleri*, S. 642, 23 Teşrinievvel 1325/23 Ekim 1919, s. 5-6.
- Fatih Kerimî, (2001), "Fatma Aliye Harımın Huzurunda", *İstanbul Mektupları*, Çağrı Yayınları, İstanbul, s. 261-267.
- Fatma Aliye, (1325), "Terbiye-i İçtimaiye", *Mehasin*, S. 10, Eylül.
-, (1326), *Muhadarat*, Kasbar Matbaası, İstanbul.
- Karaca, Şahika, (2010), "Emine Semiye Hayatı-Fikir Dünyası-Sanatı-Eserleri", Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi), Kayseri.

KEMAL TAHİR'İN ESERLERİNDE EDEBİYATÇILARIMIZ

Nuran Özlük*



Özet: Kemal Tahir, düşünce sistemi, kişiliği ve eserleri ile adından sıkça söz ettiren, Türk edebiyatı tarihinin önde gelen toplumsal gerçekçi yazarlarından biridir. Tahir; roman, hikâye ve düz yazılarından oluşan külliyatında sosyal ve siyasî hayat ile ilgili düşüncelerini dile getirirken Türk edebiyatçıları ve/veya eserleri hakkında değerlendirmeler de yapmıştır. Bu çalışmada Kemal Tahir'in eserlerinin yazıldığı/yansıttığı ya da gönderme yaptığı dönemler ile Türk edebiyatçıları arasında kurduğu ilişki tespit edilerek yazarın çizdiği yerli aydın portesi ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kemal Tahir, Türk edebiyatçıları, toplumsal gerçekçilik, sosyalizm.

TURKISH MEN OF LETTERS IN KEMAL TAHİR'S WORKS

Abstract: Kemal Tahir is one of the leading social realist writers of Turkish literature, frequently mentioned for his thought system, personality and works. Tahir, while voicing his views on the social and political life in his corpus comprising novels, stories and other prose, also commented on Turkish men of letters and/or their works. In this study, determining the relations he formed between the periods in which Kemal Tahir's works were written, or those to which references are made and the Turkish men of letters; the portrait of a native intellectual conceived by the author is analyzed.

Keywords: Kemal Tahir, Turkish men of letters, social realism, socialism.

GİRİŞ

Şiirleri, tercümeleleri ve bu tercümelelerden mühlhem eserleleri dışın-da, hayatta iken ve ölümünden sonra neşredilenler dâhil 19 roman, 4 hikâye kitabı, 15 kitap teşkil edecek Notlar kaleme alan, hakkında çeşitli tartışmalar, mukayeseler yapılan Kemal Tahir, Türk edebiyatı tarihinde özellikle romancı kimliği ile ön plana çıkmıştır.

* Dr.

Kemal Tahir, döneminin aydını olarak çeşitli konulardaki fikirlerini hem edebî hem de fikrî eserlerinde ortaya koymuş, bunu yaparken bazı unsurlara da başvurmuştur. Bu konulardan biri olan ve çalışmamızın esasını teşkil eden unsur ise Kemal Tahir'in kendi eserlerindeki kahramanları aracılığıyla gerek döneminin gerekse önceki devirlerin yazar ve şairlerine yer vermesi, onlar hakkındaki kanaatlerini bildirmesidir.

Kemal Tahir, adını duyurmaya başladığı günlerden itibaren zaman içinde düşünce sistemindeki değişikliklerini eserlerine yansıtmış, bir eserinde herhangi bir konu/kişi/durum ile ilgili müspet fikir beyan ederken bir başka eserinde söz konusu düşüncesinde menfi bir tavır sergilemiştir. Bu sebeple Kemal Tahir'in geçirdiği fikrî değişim sürecinden kısaca bahsetmekte fayda var.

"Çevre ve insan münasebetlerinde en güzel etkileşim örneği Kemal Tahir" in¹ içinde bulunduğu ilk entelektüel grup Turancılar, ilk fikrî dostları Necdet Sancar, Ârif Nihat Asya, Atsız, Mükrimin Halil Yinanç'tır. Kemal Tahir, bu dönemden söz açıldığında; "Atsız'dan ve Mükrimin'den çok yararlandım. Onlar bana tarihin nasıl okunması gerektiğini öğrettiler."² demiştir. Galatasaray Lisesi'nde okurken Ahmet Hâşim'e hayran olan Kemal Tahir, "başkasından farklı olabilmek", "güç işe koşulmak"³ temayülü ile şiirler yazmaya başlar. Öğrenimini tamamlamadan Galatasaray'dan ayrılan Kemal Tahir, hayatını kazanmak amacıyla avukat kâtipliği, ambar musahipliği, gazetecilik yapar. Şiirle uğraşan Kemal Tahir, değer yargularına ters düşse de Nâzım Hikmet'in şiirlerini beğenir. Sarı Mustafa (Mustafa Börklüce), Nâzım Hikmet ve Kerim Sadi ile tanıştıktan sonra çevresi yavaş yavaş değişen Kemal Tahir'in o dönemdeki Marksistliği "bir şair coşkuluğundan başka bir şey değil"⁴se de "komünistlik suçundan"⁵ 15 yıl hapse mahkûm edilir. Bu mahkûmiyet sonrasında Marksizmle ilgili okumalar yaparak fikir dünyasını yeniden inşa etmeye başlayan Kemal Tahir, tarihsel materyalizmi benimseyerek Türk ve dünya tarihi hakkında pek çok eser okur. Naci Sadullah'ın Çorum Cezaevi'nde yatan Kemal Tahir'e gönderdiği Fransızca bir kitap ise yazarın Marksizm üzerindeki düşüncelerini güçlendirir. Kemal Tahir, 13 yıl kaldığı cezaevlerinde sürekli okuyup yazarak fikrî anlamda gelişme sürecini netleştirir. 1960'a kadar sosyalist muhit tarafından tutulan, benimsenen Kemal Tahir, 27 Mayıs İhtilali'ne karşı tutumu, sonrasında Fethi Naci ile yaşadığı polemikler ve nihayetinde *Devlet Ana* romanı ile "Osmanlıcı", "gerici", *Kurt Kanunu*'ndan sonra "Atatürk düşmanı" olarak nitelendirilir ve sosyalist

çevreden dışlanır. Sağlık sorunları olan Kemal Tahir, yine bu mevzularda tartışma yaşadığı gecenin sabah 05.30'unda vefat eder (21 Nisan 1973).

Kemal Tahir, görüşlerini desteklemek, atmosfer yaratmak, anlatıma zenginlik ve derinlik kazandırmak amacıyla bazı yazarlara, şairlere roman ve hikâyelerinde yer vererek bir bakıma roman metodolojisinde 'montaj' olarak adlandırılan tekniğe başvurmuştur. Eserlerinde pek çok edebiyatçının isminden, eserinden faydalanan Kemal Tahir, bazen bu imzaları açıkça zikretmiş, bazen birtakım unvanlarla gönderme yapmış, bazen de yalnızca şiirlerin birkaç dizesine yer vermiştir. Kemal Tahir, gazetecilikle meşgul olduğundan bilhassa romanlarında gazete ve gazetecilerle ilgili pek çok yorum yaparak düşüncelerini beyan etmiş, eserlerin yazıldıkları dönemin gazetecilik anlayışını gözler önüne sermiştir. Bu sebeple ayrı bir çalışma ile ele alınabilecek bir konu olan gazete muharrirliği ile ön plana çıkan isimlere çalışmamızda yer verilmemiştir. Aynı şekilde Kemal Tahir'in roman ve hikâyelerinde halk edebiyatının anonim halk şiiri türlerinden türkü, koşma, mâni, tekke edebiyatı nevilerinden ilahi, halk hikâyeleri, masallar vb., Divan edebiyatı numunelerinden şarkılar da bir başka çalışmaya konu edilecek kadar çok olduğundan çalışmamıza dâhil edilmemiştir.

Kemal Tahir, eserlerinde konuya uygun düşen durumlarda çeşitli şair ve yazarlara yer verirken bazen düşüncelerini, bazen kişilikleri, bazen eserleri içeren yorumlar da yapmıştır. Ele alacağımız söz konusu isimlerden ilki Süleyman Çelebi'dir.

SÜLEYMAN ÇELEBİ

Kemal Tahir'in birçok romanı otobiyografik özellik taşır. Bu romanlardan biri, Kemal Tahir'in ölümünden bir sene sonra (1974) neşredilen, 1942-1944 yılları arasında Malatya Hapishanesi'ndeki notlarından meydana gelen *Karılar Koğuşu*'dur. Romanda Kemal Tahir'i yansıtan kahraman Murat'tır. Hapishanede Tözey'in, namı diğer Edibe Oynak'ın, ölen karı gardıyanı Ayşe Ana'nın ruhuna okuttuğu *Mevlit* sükûnet içerisinde, başlar öne eğik şekilde dinlenir. Yazar, Murat'ın şahsında Süleyman Çelebi'yi ve Halide Edip'in *Sinekli Bakkal*'ını şu şekilde değerlendirir:

"İstanbul için, asırlardan beri birtakım insanları bugünkü gibi bir araya toplayan, hemen hemen aynı ümitsizlik içinde böyle yere baktıran Süleyman Çelebi şakaya gelmez bir şairdi. Bilhassa, kitabın 'Merhaba' diye başlayıp

'Merhaba' diye biten kısacık parçasını pek seviyordu. Fakat hikâye edilen şeylere, uzun ömürlü Şair Süleyman Çelebi'ye, sevdiği 'Merhaba' kısmına hemen *Sinekli Bakka*'ın kız mevlitçisine rağmen tahammül edilir gibi değildi. 'Evvela inanıp sonra iman edeceksin.' sözünün sebebini, böyle mistik inanmaların düşünmekle hiçbir alâkası olmadığını her *Mevlit* dinleyişinde bir daha anlıyordu. Okumuş adamlar, mesela Şeyh Kâzım Efendi, bu Rıza Bey kendi kendileriyle alay etmiyorlar da bunlar hakikaten inanıyorlarsa düşünmeden ölesiye korkacak kadar zihni tembelliğe uğramış -daha doğrusu bir çeşit erken bunamaya tutulmuş- biçarelerdi. Yoksa Peygamber'in doğum parçasında, hava üzere bir döşek döşendiğini, bu döşeği döşeyen meleğin adının da Sündüs olduğunu söyleyen kısma, Süleyman Çelebi'nin hatırı için dahi eyvallah etmek imkânsızdı. 'Mucizat' bahsinde ileri sürülenler de kolay inanılır şeyler değildi."⁶

Kemal Tahir, hapishanede okutulan *Mevlit* vasıtasıyla dinî inanış/ananelere mistik bakış açısına karşı materyalist dünya görüşü ile açıklık getirir.

FUZULİ

Çorum Cezaevi'nde kaleme alınan, yazarın ölümünden sonra yayımlanan, eserin sonundaki tarihten 1946 yılında tamamlandığı anlaşılan ve biyografik roman niteliğinde olan *Bir Mülkiyet Kalesi*'nde Kemal Tahir, anlatmaya anne ve babasının evlenmeden önceki hayatlarından başlar. Romanda yazarın Nuriye olarak bilinen ancak nüfus cüzdarında Hubser olan annesi Canseza, babası Tahir Efendi, Mahir Efendi; Murat ise Kemal Tahir olarak isimlendirilmişlerdir. Romanın Millî Mücadele döneminin aktarıldığı bölümünde Yüzbaşı Vahit gözlerini kaybetmesine rağmen hasta yatağında on yedi yaşında iken severek ezberlediği şiiri hatırlamaya çalışır. Yüzbaşı Vahit, Fuzulî'nin murabbainın; "*Gamından derde düştüm kılmadın tedbir-i dermanım / Ne dersin rüzgârım, böyle mi geçsin güzel canım / Gözüm, canım, efendim, sevdiğim, devletli sultanım...*" kıtasıyla başladığına emindir ancak birinci mısraı bulamaz. "*Sizde âdet bu mudur böyle mi olur yarlık*" diye bir mısra daha aklına gelir; ancak gazelde mi yoksa terci-i bentte mi olduğunu anımsayamaz.⁷

Mahir Efendi'nin Fuzulî'yi tanımamasına da çok kızan Yüzbaşı Vahit, yine Fuzulî'den; "*Kimdir ki gamından nale vü zar etmez / Derdin sana nale ile izhar etmez / Feryadına hiç kimsenin yetmezsin / Feryat ki feryat sana kâr etmez*", "*Müjgânım ey şem-i güherbâr etme / Pinhanda gamı âleme izhar etme / Aşk ehline zulümdür vefa eylememek / Zinhar bu zulmü etme, zinhar etme*"⁸ kitalarını hatırlar.

Karılar Koşuşu'nda yazar, Murat'a bir iç monolog vasıtasıyla hem Fuzulî hem de lisan-gaye arasındaki ilişki hakkındaki düşüncelerini ifade etme imkânı sağlar. Murat, Sadi ve La Fontaine'in hangi unsurlarla kimlere etki ettiğini söyledikten sonra sözü yerli edebiyata getirerek "Bizim Osmanlılar neden Sadi gibi bir adam yetiştirememişler?" sorusuna cevap arar. Divan edebiyatını, tezkireleri, Evliya Çelebi'yi, Cevdet Paşa'ya kadar parça parça düşünür:

"Sadi Acemcenin en güzel numunesini vermek iddiasında... Peki ama Fuzulî, Nedim, neyi vereceklerdi? Arapça mı, Acemce mi, Türkçe mi? Bir aşiretten cihangirâne bir devlet çıkarmak kolay ama üstat, cihangir bir insan çıkarmak zor, anlaşılın... Terim ile siyamal rezaletini biz bugün bu sebepten çekiyoruz... Milletleri lisan adam edemiyordu. Bir tarafıyla insanı hayrete düşürecek kadar incelmış Arapça, her tarafıyla lüzumundan fazla yaşayan Almanca işte meydana... Herhâlde marifet meramını anlatmakta değildi. Anlaşılacak, iş yarar bir meramı olmaktadır."⁹

Kemal Tahir'in ölümünden sonra neşredilen üçüncü hikâye kitabı *Üstadın Ölümü*'nde yer alan "Bir Yaz Hikâyesi"nde Fuzulî'nin *Leyla ile Mecnun*'u farklı bir amaçla esere dâhil edilir. Yazarın diğer eserlerinde sık sık karşımıza çıkan Anadolu'da okunması popüler olan *Kerem ile Aslı*, *Ferhat ile Şirin*, *Leyla ile Mecnun* halk hikâyesi unsurları içinde değerlendirileceğinden konumuz dışında kalsa da Fuzulî alt başlığı altında ele aldığımız mezkûr hikâyedeki *Leyla ile Mecnun*, yazarın kendisini eleştirenlere bir bakıma cevabı mahiyetindedir. Ömründe İstanbul'dan uzaklaşmamış, zengin bir ailenin biricik, şımarık kızı Perihan, bir "köylü romanı" yazar, babasının ahbablarından ihtiyar bir muharririn; "Çok güzel kızım. Fakat realist değil. Köylü romanı yazmak için köye gitmek, orada yaşamak lazımdır." demesi üzerine Perihan, başlayan yaz mevsimini değerlendirir ve dayısının İçerenköy'deki köşküne yerleşir. "İşte adı üstünde İçerenköy de bir köydür. Burada hem saf köylü kızlarını, hem de babayığit köy delikanlılarını bulurum." diyen Perihan, orayı gerçek bir köy gibi görür; ama etrafta öyle köy romanına girecek bir köylü bulamaz. Yengesi de köylülerin nerede olduğunu bilmez. Kışın odun arabası gelen yolları göstererek eliyle meçhul bir ciheti işaret eder. Perihan, Ahmet'le tanışınca kadar küçük, spor otomobiliyle köylüleri arar. Ahmet'e rastlayınca mutlu olur. Ahmet'le konuşurken ona; "*Leyla ile Mecnun*'u okumadın mı? Hani köylüler okumuş?" Ahmet okumadığını, okuması yazması o kadar kuvvetli olmadığını söyleyince Perihan; "*Bak ben ne yapacağım Ahmet, o hani Leyla ile Mecnun gibi bir kitap yazacağım. O kitapta ben Leyla olacağım, sen de Mecnun.*"¹⁰ der. Pe-

rihan'ın eleştirildiği gibi Kemal Tahir'in de köyde yaşamadığı hâlde köy romanı yazması tenkit konusu olur. Kemal Tahir, bir mülakatta kendisine yöneltilen; "*Köyde yaşamadığımız hâlde, köyü bilmediğiniz için köy romanı yazmanızı yadırgayanlar var, ne dersiniz?*" sorusuna müsveddelerinde cevap verirken köylüyü tanımak için köyde doğup köyde yaşamayı gerekli görmediğini belirtir. Tahir'e göre "köylü romanı" yazmak için sahiden romancı, kültürlü, memleket ve dünya hakkında genel bilgi sahibi olmalı, bu bilgiyi özel mânâlarla yeniden değerlendirme gücünü elde ettikten sonra köylüyü tanımalıdır.¹¹

Kemal Tahir, Ziya İlhan'a yazdığı bir mektubunda Fuzulî ile Baudelaire arasında mukayese yapar ve Fuzulî'nin *Şikâyetname*'sindeki bir beyte atıfta bulunur:

"Biz Baudelaire'i Fransız içtimai hayatının müthiş buhranlar geçirmekte olduğu bir devre tekabül ettiği için ibretle okumalıyız. Biz Fuzulî'yi adım adım inhitata giden bir devrin ümitsizliğini anlatıp tespit etmiş bir bedbaht diye mütalaa etmeliyiz. Artık bugün biliyoruz ki, selamı rüşvet diye almayanlara yapılacak iş herhâlde vali paşaya şikâyetten ibaret değildir. Binaenaleyh eski hükümler, eski kıymetler, eski ölçüler ancak bize eski hayattan birer pencere açabildikleri kadar kıymetlidir. Onlara uymaya çalıştığımız zaman poesiepure (saf şiir) yahut da sanat sanat içindir kepazelğine kadar düşeriz. Allah dostları saklayıp düşmanlara nasip etsin âmin (!)"¹²

Kemal Tahir, bir başka yazısında yine şairin aynı musrasına değinir. *Fuzulî Divanı* üzerine çalışanların aşk hakkında, hasetten ziyade zekâ ile falcılık zekâsıyla söylenilmiş birkaç uydurma beyitten başka bir şey bulamayacaklarını, şairin bürokrasi tenkidi olan "Selam verdim rüşvet değildir diye almadılar" dışında "akıllı bir söz"¹³ olmadığını iddia eder.

NEDİM

Karlar Koşuşu'nda Fuzulî ile Nedim'i bir arada ele alan Kemal Tahir, *Esir Şehrin İnsanları*'nda Nedim'i ve devrini, Mütareke ve Millî Mücadele döneminin şartlarıyla mukayese eder. *Esir Şehrin İnsanları*'nda Kâmil Bey, Galatasaray'daki sınıf arkadaşlarından İhsan'ın Kuva-yı Milliyeci olduğu gerekçesiyle hapse atıldığını ve eşi Nedime Hanım'ın *Karadayı* adlı gazeteyi çıkarmaya devam edebilmek için İhsan'dan imtiyaz hakkını aldığını öğrenir ve İhsan'la görüştükten sonra Nedime Hanım'a yardım etmeye karar verir. Bu olay, hatırmıza M. Zekeriya-Sabiha Sertel'i ve neşrettikleri *Büyük Mec-*

mua'yı getirmektedir. 6 Mart 1919-25 Kânunuevvel 1919 tarihleri arasında yayımlanan *Büyük Mecmua'nın* yazarları İzmir'in işgali üzerine bir kurtuluş hareketinin gereği olarak toplanarak bir dernek kurmayı gündeme getirmeleri üzerine Abdullah Cevdet tarafından ihbar edilirler ve M. Zekeriya tutuklanarak Bekirağa Bölüğü'ne götürülür.¹⁴ M. Zekeriya'nın tutuklanması üzerine yayımlanması tehlikeye giren mecmua, Sabiha Zekeriya'nın imtiyazı hapis-hanedeki eşinden devralmasıyla intişarına devam eder. Yıllar sonra 1930'da yine Sabiha-M. Zekeriya Sertel'in neşredebekleri *Resimli Ay* isimli mecmuada Nâzım Hikmet'in yazıları olay yaratacaktır.

Esir Şehrin İnsanları adlı romanın kahramanı Kâmil, yaşlı sandalcıya sigara uzatır, sandalcı içmediği için reddeder. Yaşanan yiyecek sıkıntısı sebebiyle Kâmil'in aklına; "Neyleyim? Yiyecek bir şey bulamandıktan sonra..." cümlesi gelir. Kâmil, sandalın yol alışı sırasında telaşsız inip çıkan kürekler, sandalın kuvvete boyun eğmiş, genç bir kadın gibi oynak ama istekli oluşunu düşünür ve aşağıda kendi başlığı altında ele alacağımız Yahya Kemal Beyatlı'nın bir beytini bitirmeden Nedim'in gazelinden yine yarım bırakacağı "Eyvah şu üç çifte kayık aldı kararım / Şarkı okuyup..." beytini okur ve düşünür:

"Acaba, Nedim devrinde insanların arkadaşlarını tutuklamazlar mıymış? Kocasını mahpusta olan gebe Nedime yengeler galiba tehlikeye düşmemişler... Şair Nedim Efendi'ye gelince, bir ihtilalde, damdan dama atlarken düşüp öldüğü ileri sürülür. Şair ne demiş: 'Aç midelerden doğar nurtopu gibi ihtilaller!' Öyleyse, tek bir lale soğanının bir altına satıldığı devirlerde de açlar varmış. Hem de nasıl açlar? Lale Devrini Nedim Efendi'nin başına geçirecek kadar kalabalık açlar sürüsü... Çek bakalım ihtiyar! Devirler birbirine benziyorsa suç kimin?"¹⁵

Aynı romanda şiire ilgi duyan Hayret Bey, Murat'ın şair yönünü bilir ve onu sınamak ister. Murat, Hayret Bey'in okuduğu "*Mâlumdur benim sühanım mahlas istemez / Fark eyler şehrimizin nüktedanı*"¹⁶ beytinin Nedim'e ait olduğunu söyler. Ayrıca Hayret Bey'in yazıhanesinde bulunan divanlardan biri de Nedim'e aittir.¹⁷

Kemal Tahir, Fuzulî'den bahsettiği yazının devamında Nedim'i de ele alır. Yazar, Nedim'in bugün bize yüzde doksan dokuz bir şey söylememesini şiir anlayışından ziyade Patrona Halil'e bağlar. Nedim'in yaşadığı dönem ve bu devri tayin eden insan grupları ile ilişkisini Damat İbrahim Paşa ve Patrona Halil'in son hükme bağladıklarını ifade eder.¹⁸

Notlarındaki "Okuyucularla Bir Dertleşme!" başlıklı yazısında genelde her milletin özelde her sınıfın kendine mahsus bir şiiri ol-

duğunu, bu sebeple her zümrenin şiddetle beğendiği bir şiir tarzı, üslup şekli ve muhtevasının bir başka zümreye hiçbir şey söylemediğini, mânâsız ve tesirsiz geldiğini ifade eden Kemal Tahir; Orhan Veli, Yahya Kemal, Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif üzerinden verdiği örneklerde Nedim'i şiirinde sosyal konulara yer vermemesi, sefahat hayatını işlemesi bakımından eleştirir.¹⁹

NÂMİK KEMAL

Karılar Koğuşu'nun başkahramanı Gazeteci Murat, Kemal Tahir'in o dönemdeki hayatını ve fikirlerini yansıtır. Yazar, yönetimi/sistemi eleştirenlerin sonunun sürgün/cezaevi olduğunu vurgulamak amacıyla başgardıyanla Murat arasında geçen bir diyalogda Nâmık Kemal'e vurgu yapar:

" (...) Hepimiz burada millet uğruna çarpıştık. Her zaman olduğu gibi tabii siz kendi milletiniz için, ben de kendi milletim için...

İki millet mi? Hepimiz aynı milletteniz... Türk'üz...

İki millet olmasa, zât-ı âliniz silah elde benim hürriyetimi bekler misiniz? Ben kaçıp hürriyete kavuşmak istiyorum, siz beni öldürmek bahasına buna mâni olmaya çalışıyorsunuz.

Biz burada sizi ayrı milletten olduğunuz için beklemiyoruz. Suç işlemişsiniz...

Suç işlemişiz. Nâmık Kemal'i Magosa'ya götüren Abdülhamid zaptiyeleri de, vallaha böyle söylemişlerdir. Şimdi mektepte çocuklara, ama bu hikâye elbette Abdülhamid'in düşündüğü ve inandığı gibi okutulmuyor."²⁰

Nâmık Kemal'in eserlerinden "Hürriyet Kasidesi" ve "Vatan Manzumesi" de çeşitli sebeplerden dolayı bahis mevzuu edilmiştir. *Karılar Koğuşu*'nda Murat, yukarıda da belirttiğimiz gibi "Bizim Osmanlılar neden Sadi gibi bir adam yetiştirememişler?" diye düşündürürken "Bir aşiretten cihangirâne bir devlet çıkarmak kolay ama üstat, cihangir bir insan çıkarmak zor, anlaşılın..." diyerek Nâmık Kemal'in "Hürriyet Kasidesi"ne gönderme yapar. Yine aynı mısra bu sefer farklı bir amaçla kullanılır. Millî Mücadele yıllarının anlatıldığı *Yorgun Savaşçı*'da Doktor Münif, İttihatçı Küçük Efendi (Kara Kemal)'nin direnme gücünü Nâmık Kemal'in; "Cihangirâne bir devlet çıkardık bir aşiretten..."²¹ mısraı ile över. "Hürriyet Kasidesi"nin bir başka mısraına başvuru bir diğer roman *Kurt Kanunu*'dur. İzmir Suikastine adı karıştığı için saklanan İttihatçı Kara Kemal'i kısa zamanda yakalayabilmek adına "İttihatçıların en yaman fedailerinden" Memet-

çe'nin İzmir'den İstanbul'a geldiğini duyan Kara Kemal, okuduğu bir mısra ile dava arkadaşının kendisine ihanet etmeyeceğini söyler: "Benim bildiğim Memetçe, 'Köpektir zevk alan sayyâd-ı biinsafa hizmetten' dedirmez kendine..."²²

Kemal Tahir, İttihatçı kimliğine rağmen kendi politikalarını eleştiren ancak yeni yönetimde de bazı olumsuzluklar gören Kara Kemal'in kaldığı konakta bulunan şehzadenin kitaplığı ile Nâmık Kemal'in üslûbu ve ideolojisi arasında ilişki kurar: Kitaplıkta bazı yabancı ve yerli yazarların külliyatları varken Nâmık Kemal'in tek bir eseri yoktur.²³

Çorum Cezaevi'nde yazılan, kitabın sonundaki tarihten 1949 yılında tamamlandığı anlaşılan ve Kemal Tahir'in ölümünden sonra neşredilen bir diğer roman *Hür Şehrin İnsanları*'dır. Pek çok özelliği ile Kemal Tahir'in gençliğinin Murat karakteri ile yansıtıldığı eserde kahramanlar, zaman zaman bir araya geldiklerinde şiir okurlar ve bu şiirlerin şairleri üzerine konuşurlar. Mezkûr meclislerden birinde Murat, Ertuğrul Hikmet'ten hicivleriyle meşhur Şair Eşref'in, Nâmık Kemal'in "Hürriyet Kasidesi"ne cevabını okumasını söyler.²⁴

Rahmet Yolları Kesti'de ise Anadolu'da Nâmık Kemal'in ne kadar popüler olduğu görülür. İstidacı Bilal Efendi, Uzun İbrahim Efendi'nin umum dağlara eşkiya olması kıssasını dinlemeye bayılır. Eskilerden konuşmaya devam edilmesi için; "Şair Nâmık Kemal ne buyurmuş: 'Geçmiş zaman olur ki hayali cihan değer' buyurmuş..."²⁵ diyerek çok bilinen, atalar sözü hâline gelen bu mısraı Nâmık Kemal'e mal eder.

Esir Şehrin Mahpusu'nda İttihatçı Nuh Bey'in arkadaşlarıyla Paris'te neşredilen ve hükümetin zaaflarından bahseden *Meşveret* gazetesini, yine hükümeti eleştiren tutumları sebebiyle Nâmık Kemal ve Ziya Paşa'nın eserlerini okuduğu belirtilerek dönemin uygulamalarına muhalif geçmişinden bahsedilir.²⁶

Kemal Tahir'in ölümünden sonra yayımlanan ikinci hikâyeye kitabı *Zehra'nın Defteri*'ndeki aynı adlı öyküde Nâmık Kemal'in bir manzumesi odanın tasvirinde karşımıza çıkar. Hikâyenin kahramanını Zehra, 20 yaşındaki Osman'ın odasına girdiğinde duvarda Nâmık Kemal'in "Vatan Manzumesi"nin büyük yazılarla yazılmış bir levhasını görür.²⁷

"Üniversite" adlı hikâyesinde tek parti, tek millet anlayışını eleştiren Kemal Tahir, Türkçü "Talebe-yi Ulum"un neşrettiği *Birlik* gazetesinin tirajını artırmak için neler yaptığından bahseder. Yapılanlardan biri de Nâmık Kemal Münakaşası'dır.²⁸

Görüldüğü üzere Kemal Tahir, roman ve hikâyelerinde genellikle Nâmık Kemal'i olumlu anlamda eserlerine dâhil ederken aşağıda yer vereceğimiz yazılarından da anlaşılacağı gibi fikirleri değiştikçe Nâmık Kemal'i hicvetme ya da bazı çevrelerin çıkarlarını sağlamada şairi amaç olarak kullandıklarını belirtir.

Kemal Tahir, 1933 yılında Ziya İlhan'a yazdığı mektuplardan birinde sonuna kadar vatan ve millet yolunda mücadele etmek için işin kalemlerine düştüğünü söyler ve şöyle devam eder:

"Nâmık Kemal kadar vatanperver olalım yetişir. Bu büyük adamın feragatli adımlarını takip edeceğiz. Bu büyük adamın geçtiği yollardan geçeceğiz. Nâmık Kemal, sabahdan akşama kadar çarpışan ve çarpışarak şerefle ölen bir vatan taburundan daha kıymetlidir. Ölmek çok lâzım olmadıkça faydasız kardeşçim. Susmak da böyle. Hem yaşayıp hem bağırarak. İşte vatanperverliğin birinci en mühim insanlık vazifesi."²⁹

Kemal Tahir, 22 Aralık 1935'te Ziya İlhan'a yazdığı bir başka mektupta ve notlarında ise tam tersi iddialarda bulunmuştur:

"Nâmık Kemal 1935 yılında devrimci Türk edebiyatçılarına nasıl ruh rehberi olabilir? Bu adamın nihayet bir Abdülhamid mutasarrıfı olduğunu unutmamak ve inkılap namına hiçbir şey istemeyecek kadar sathi malumatlı hatta boş kafalı olduğunu akıldan çıkarmamak lâzım. Tek başına kuvvetli bir adam olmasını inkâr etmemekle beraber ona sade devrini geçirmiş, hem de boş yere palavra ile geçirmiş bir fâni demekten başka yapacak işimiz kalmamıştır."³⁰

Notlar 12: Çöküntü adlı kitabın "Nâmık Kemal-Romantizm" başlıklı yazısında ise; "*Kadercî Ziya Paşa ile Nâmık Kemal'in temsil ettikleri Yeni Osmanlıcılık, Tanzimat'tan umulan kurtuluşun elde edilememesi sonunda düşülmüş bir karamsarlıktan başka bir şey değildir. Böylece Yeni Osmanlılar, Tanzimatçılara göre geriye düşmüşlerdir. Ama bir kurtuluş tutumu, temel meselelere inmedikçe işe yaramadığına göre, bütün yarım yırtık davranışların dönüp dolaşıp geldikleri yerdir.*"³¹ der. Yine bir diğer yazısında Kemal Tahir, büyük ihtilalden sonra gerçeklerden kaçmak için romantizme sığınan Fransız aristokratları gibi Osmanlıların da Genç Osmanlıların getirdiği aynı "sulusepken romantizme" sığındıklarını, Avrupa'dakilerin bu romantizme klasisizmden ve bilime dayanan gerçekçilerden sonra geçtikleri için sadece tabiata ve insanın hasta duygululuğuna gittiklerini, buna karşılık Osmanlı romantiklerinin çoğu zaman palavraya düşen bir kasıtlı romantizm bulabildiklerini belirtir. Bu açıdan bakıldığında Nâmık Kemal'in vatanseverliğinin gerçekle-

re karşı çıkmış sulu bir romantizmden başka bir şey olmadığını ve bu romantizmin 1962'ye kadar artarak geliştiğini, bütün eğitim sistemini tuttuğunu, hatta gerçekçi geçinenlerin dünya görüşlerine bile temel teşkil ettiğini³² sözlerine ekleyerek aynı iddiasını 1962'ye kadar getirir.

Kemal Tahir, Nâmk Kemal ile ilgili Falih Rıfka, Vâ-Nû, Hüseyin Cahid, Peyami Safa, Ercüment Ekrem, Sadettin Nüzhet, Kerim Sadı, Dr. Fuat Sabid, Nâzım Hikmet, Hüseyin Avni ve Suat Derviş'le "Nâmk Kemal İçin Diyorlar ki" anketini yapar ve bu anketi 1936 yılında neşreder. Kemal Tahir yayımladığı bu broşürün girişinde anketi, son zamanlarda Nâmk Kemal'in fikri, milliyeti, kişiliği, hayatı, eserleri üzerine çok çeşitli yazılar yazılması, broşürler yayımlanması, son olarak da İstanbul Üniversitesi edebiyat kısmında Nâmk Kemal'in 47. ölüm yıl dönümünde yapılan ihtifalde açılış konuşmasını yapacak gençten herkesin birbirini jurnallediği bir zamanda Nâmk Kemal'in "Dejenere bir muhitte hiç olmazsa dostlarını, arkadaşlarını el ele verip göz göze durduğu adamları satmadan yaşamış biri" olarak anlatılmasını beklediği hâlde gencin "İhtifali açıyorum" diyerek kürsüden inmesi üzerine çok şaşırdığını ve "Acaba bu genç için bir insanın diğer bir insanı satmaması insanlığı ve insan kıymeti için kâfi bir karakter büyüklüğü değil midir?" diye düşünerek aşağıdaki sorulardan oluşan bir anket yapmaya karar verdiğini belirtir. 1. Nâmk Kemal'in sosyal kanaatleri nelerdir? 2. Nâmk Kemal'in istediği liberalizm ile bugünkü demokrasi ve liberalizm arasındaki farklar? 3. Nâmk Kemal'in din, milliyet ve vatan telakkisi? 4. Nâmk Kemal neden laik değildi? 5. Edebiyatımızdaki tesirleri ve gazeteciliği? 6. Nâmk Kemal'in istibdatla yaptığı mücadele bir inkılapçı karakter taşır mı? 7. Bugünkü gençlik Nâmk Kemal'i neden ideal bir kahraman saymak istiyor?³³

Kemal Tahir'in anketi ile alevlenen tartışmalar karşısında yeniden yazılar kaleme alınır, broşürler neşredilir. Söz konusu ihtifal, Türk Talebe Birliği'nin programı ve burada konuşma yapan Peyami Safa da Kemal Tahir tarafından şiddetle eleştirilir.

ZİYA PAŞA

Nâmk Kemal'i Ziya Paşa ile birlikte değerlendiren ve onu da "kaderci" olarak nitelendiren Kemal Tahir, şairin günümüzde de kullandığımız, artık darb-ı mesel hâline gelen mısralarını, tasvir ve tenkit kastıyla eserlerine dâhil etmiştir.

*Hür Şehrin İnsanları'*nda Murat, avukat kâtipliği yaparken göreceği değişik tipler hakkında tahmin yürütmede kendini denemeye karar verir. Murat, gelenlerden şişman bir kadının o gün boşanma davası görülecek İnci Hanım olabileceğini tahmin eder ve kadının ayaklarının küçüklüğüne dikkat kesilerek Ziya Paşa'nın *Terkib-i Bent'*inden; "*Zira bu terazu bu kadar sıkleti çekmez!*"³⁴ mısraını hatırlar ve İnci Hanım'ı her gördüğünde aklına getirerek gülümser.

*Üstadın Ölümü'*ndeki "Dayak Cennetten mi Çıktı" hikâyesine; "*Eli sopalı talebelere karşı muallimleri de sopa ile silahlanmak fikrini ileri atan bahadır bizde nevezuhur değildir. Bütün Osmanlı tarihi ağzına kadar sopa ile doludur.*" cümleleriyle başlayan yazar, çeşitli örnekler verirken Ziya Paşa'nın aynı eserinin meşhur beyitlerinden konuya uygun düşen "*Nush ile uslanmayam etmeli tekdir / Tekdir ile uslanmayanın hakkı kötüktir.*" beyti ile edebiyata "geçip kurulan" dayağın/köteğin Osmanlı toplumsal hayatında en köklü, en esaslı mevkiini işaret ve tespit etmek bakımından çok önemli olduğunu³⁵ dile getirir.

ŞAİR EŞREF

Nâmık Kemal bahsinde belirttiğimiz gibi *Hür Şehrin İnsanları'*nda Murat, Ertuğrul Hikmet'e Şair Eşref'in, Nâmık Kemal'in "Hürriyet Kasidesi"ne cevabını okumasını söyler.³⁶ Aynı romanda Murat, Fakir-i Pürtaksir müstear adı ile bir bayanın gönderdiği anket defterini doldurmaktadır. "Hangi şairleri seversiniz? En sevdiğiniz şiiir?" sorusuna; "Eşref merhum" diye cevap verir ve şairin şu dörtlüğünü yazar: "*Padişah'ım bir dirakte döndü kim gûya vatan / Her dakika bir baltadan bir şahsı halî kalmıyor / Gam değil amma bu mülkün böyle elden çıkması / Gitgide zulmetmeğe elde ahâli kalmıyor.*"³⁷

Kemal Tahir, cumhuriyet yıllarını yansıttığı ilk romanı *Hür Şehrin İnsanları'*nda İstanbul'un sosyal hayatını, bilhassa yozlaşan ahlakî duyarlılığı Şair Eşref'in hicviyeleriyle romanına aksettirmeye çalışmıştır.

ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN

Notlarından hayatta iken kendisi ile tanışmadığını söyleyen, şairi "dâhi"³⁸ olarak nitelendiren Kemal Tahir, Abdülhak Hâmîd'e de eserlerinde yer verir. *Esir Şehrin İnsanları'*nda yazar, Mütareke döneminde yaşanan çaresizlik ile Abdülhak Hâmîd arasında bir ilişki kurar. Ramiz Efendi, Mütareke ilan edildiğinde İstanbul'da

üçüncü iznindedir. Cepheye döneceği sırada onu yeni kurulmuş bir alaya verirler. O sırada paydos borusu çalar. Yaralanan, ölen, top sesleri, Allah Allah sesleri yoktur. Dünyanın üzerine sanki uçsuz bucaksız, korkunç bir sessizlik çökmüştür. Ramiz Efendi'nin aklına Abdülhak Hâmid Tarhan'ın "Makber"inden bir beyit gelir: "*Yağsın nesi varsa kâinatın / Lâkin bu derin sükûn dinsin!*" der. *İşte şairin ürpere-rek dinmesini istediği bir şey!*"³⁹

Hür Şehrin İnsanları'nda Şahap'ın annesinin ölümü üzerine mezarının yerini bile bilmediği kendi annesini hatırlayan Murat, Ertuğrul Hikmet ile ölüme dair şiir yazmaktan bahsederlerken Murat, bugünkü hislerine uygun bir mısra bulamadığını, Hâmid'in pek şairâne, şairâne bile değil pek akıllı geldiğini söyler.⁴⁰ Aynı romanda şiire ilgi duyan Hayret Bey, Murat'ı yukarıda yer verdiğimiz Nâmık Kemal'de olduğu gibi Hâmid'le de sınamak ister. Murat, Hayret Bey'in okuduğu; "*Hâyîde sunuhâtı tıraş etmeğe memur / Allah'a şükür cümlemizin berberi vardır.*"⁴¹ beytinin Abdülhak Hâmid'e ait olduğunu bilir.

Kemal Tahir, 1950 öncesi cezaevi notlarında şairi ilk ve son görüşünü şöyle anlatır:

"Abdülhak Hâmid'i öldüğü gün ilk defa gördüm. Karısı bir odada ağlıyordu. Dostları başka bir odada rahmetlinin kendilerine ne derece hürmeti olduğunu anlatıyorlardı. Şoförüyle ben, yüzünün alçıyla kalıbı alınırken yardım ettim. Saçlarının, kaşlarının, bıyıklarının ve sakallarının yolunmamasına çalıştık. Yüzünü tamamıyla kapatırken bize emniyetle teslim olmuş bir hâli vardı. Nasıl yürüdüğünü, nasıl konuştuğunu, nasıl şiir yazıp okuduğunu görmemiş olmama rağmen Hâmid'le orada, öylece dost olduk."⁴²

Aynı notlarda yazar, Abdülhak Hâmid'e yapılacak en büyük ihtifal ve abidenin, eserlerini yüzbinlerce nüsha okumak⁴³ olduğunu belirtir.

AHMET MİDHAT EFENDİ

Kemal Tahir, eserlerinde roman kahramanları hakkında bilgi verirken Ahmet Midhat Efendi'yi de söz konusu eder. *Hür Şehrin İnsanları*'nda *Karadayı* gazetesinin başmürettibi Necmi Efendi, zanaata Ahmet Midhat Efendi ile başlamış; sırasıyla Baba Tahir, Ahmet Samim, Hüseyin Cahid'e hizmet etmiştir.⁴⁴

Kurt Kanunu'nda ise Kara Kemal Bey'in kaldığı konaktaki şehzadenin kitaplığında Ahmet Midhat Efendi'nin bütün eserleri vardır.⁴⁵

Notlarında Ahmet Midhat Efendi'den de bahseden Kemal Tahir, "Her şeyi ben yazacağım, diye ahde giren bir hodgâm."⁴⁶ diyerek yazarın "yazı makinesi" unvanına gönderme yapar.

HALİD ZİYA UŞAKLIGİL

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi İttihatçı Kara Kemal'in kaldığı konaktaki şehzadenin kitaplığında Nâmık Kemal, Abdülhak Hâmid gibi Halid Ziya'nın da bir eseri yoktur.⁴⁷

Kemal Tahir, bir ankette sorulan "Edebiyatımızda dünküler mi bugünküler mi kuvvetli?" sorusuna Halid Ziya üzerinden verdiği cevap ile hem Tanzimat döneminde edebî nevilerimize dâhil olan romanı değerlendirir hem de sanat bakımından beslendiği yabancı kaynakları açıklar:

"Bence, bizde, Tanzimat'tan bu yana, çok köklü bir değişme olmamıştır. Yıkılan Osmanlı İmparatorluğu'nu kurtarabilmek için Osmanlıların, yarım yırtık, kendilerini aldatmaya dayanan, oportünist davranışları içinde debelenmekteyiz. Bu sebeple, bugünün en güçlü romancısı Halid Ziya'dan daha üstün sayılamayacağı gibi, Halid Ziya da bugünün üstün romancısından daha üstün sayılamaz."⁴⁸

Anketörün; "Söz gelimi, Kemal Tahir'le Halid Ziya arasında hiçbir fark yok demeye mi geliyor?" sorusuna Tahir, roman kaynakları bakımından hemen hemen hiç fark olmadığını, kendisi gibi Halid Ziya'nın da Balzac, Flaubert, Stendhal, Cervantes, Daniel Defoe, Gogol ve Dostoyevski'yi sevip saydığını söyleyerek cevap verir.⁴⁹

TEVFİK FİKRET

Abdülhamid'in en zengin vezirlerinden Selim Paşa'nın tek çocuğu, Fransızca'yı Parisli bir kadının da yardımıyla Galatasaray'da ana dili gibi öğrenen, Oxford'u bitirdikten sonra İtalya'da yıllarca resme çalışan, İspanyolca'yı da okuyup rahatça konuşabilen *Esir Şehrin İnsanları*'nin kahramanı Kâmil, Barcelona'dan işgal altındaki İstanbul'a döner. Yazar, kederli bir ruh hâliyle İstanbul'u seyreden ressam kahramanı vasıtasıyla şehrin tasvirini yaparken Tevfik Fikret'in İstanbul'a bakışını da değerlendirir:

"Marmara'yı duman kaplamıştı. Duman değil, Marmara bir volkan ağzı gibi tütüyor, daha doğrusu, doğa, şimdi bütün ana unsurlarıyla öfkeli fakat aptal bir hayvan gibi insanın üstüne yürüyordu. Ondandır korkmamak mümkün

değildi. Bu korkuyu, romantik Alman ressamların ağır bulutlu, karanlığı bol tablolarını seyrederken birçok kereler duymuştu. Uzakta, İstanbul, kurşunilerden, bu rengin koyudan açığa, açıktan koyuya giden bütün zavallı ayrıntılarından ibaretti. Ara sıra bulutları yaran güneş, bu yaşlı 'esir şehre' maskara renkleriyle makyaj rezilliği veriyordu. Kâmil Bey, Tevfik Fikret'in 'Sis' şiirini hatırladı. Şair kocaman bir çocuk gibi, sevdiği şehrin taşına, toprağına öfkelenmiş, onu, biraz da haksız yere hurpalamıştı. Oysa İstanbul da, bütün öteki şehirler gibi, üzerinde yaşayan insanlar, iyi, haklı, güzel işler yaptıkları zaman, böyle kasvetli günlerde bile temizlenip gençleşirler... Her yerinde korkaklık, adilik, yenilik varsa suç onun mu?"⁵⁰

Hür Şehrin İnsanları'nda Murat, Fakir-i Pürtaksir takma adı ile doldurduğu anket defterindeki "Allah nedir?" sorusuna Tevfik Fikret'in "Tarih-i Kadim'e Zeyl"inden bir beyitle ve "Bunu söyleyen Tevfik Fikret büyük ve akıllı bir şairdir efendim!" cümlesiyle cevap verir: "Beşerin böyle dalâletleri var / Putunu kendi yapar, kendi tapar."⁵¹ Aynı romanda kahramanlar Sarayburnu'nda denize ait şiirlerden bahsederlerken İnci, Fikret'ten "Mavi Deniz"i okur.

Karılar Koşuşu'nda Murat, hapishanede hayatının muhasebesini yaparken ne iken ne olduğunu, niçin olduğunu düşünür ve Tevfik Fikret'in "Devenin Başı" adlı şiirinin son beyti ile hükme varır. Şefika, Murat'a kur yapar. Durumu bir daha gözden geçiren Murat, hesapladıkça miskin tarafını daha iyi görür. Fikret'in "Birden çekilip... Haydi, demiş, Duzah'a murdar..." mısraını üst üste zihninden geçirir, ardından sonra kelimelere tek tek basarak ve yüksek sesle devamını okur: "Haksızlık eden başları bir gün koparırlar..."⁵²

Tevfik Fikret'in şiirlerini beğenen; ancak şairin kendi döneminde de maruz kaldığı siyasî girişimden uzak durarak inzivaya, Âşiyân'a çekilmesi Kemal Tahir tarafından da gündeme getirilir.

Yediçimar Yaylası'nda Çorum İttihat ve Terakki Cemiyeti Başkanı Cevdet Bey, dağdaki eşkıyaları kontrol altında tutabilmek için çıkarını uğruna her şeyi göze alabilen Abuzer'le iş birliği yapar. Çorum'a müfettiş olarak gelen Seyfettin Bey, Cevdet Bey'e; "Benim takıldığım nokta, herkes kendi dar çerçevesinde, kendi aklınca namussuz kullanmaya kalkarsa, bunun sonu nereye varır?" diye sorar. Cevdet Bey cevap verirken konuya dâhil ettiği Tevfik Fikret'i inatçı, yılgınlık psikolojisiyle *Tanin* gazetesini yüzüstü bırakıp evine kaçması ve "sünepe" olmasıyla suçlar.⁵³

Esir Şehrin Mahpusu'nda Cevdet Bey'in Fikret'le ilgili düşüncelerine cevap niteliği taşıyan konuşmasını İttihatçı Binbaşı Arif yapar. Hapishanede Kâmil'le yakından ilgilenen Binbaşı Arif, külhanbey-

lerinden ve argo konuşmalarından çok rahatsız olur. Vaktiyle onlarla yaptıkları iş birliğini anlatırken yukarıdaki olaya da göndermede bulunur ve Tevfik Fikret hakkında olumsuz konuşan Cevdet Bey'i tenkit eder.⁵⁴

Kemal Tahir'in Cumhuriyet idaresinin uygulamalarında aksayan yönleri ortaya koyabilmek amacıyla ele aldığı Serbest Fırka'nın kuruluş ve kapanışını anlattığı *Yol Ayrımı*'nda Kâmil Bey'in kızı Ayşe, hafif yan oturan fotoğrafında babasının Tevfik Fikret'e benzediğini söyler.⁵⁵

Kemal Tahir, notlarında Tevfik Fikret hakkındaki eleştirisini Nasrettin Hoca ile mukayese ederek dile getirir:

“ Bir gün yapacak fen siyah toprağı altın / Her şey olacak kudret-i irfanla inandım' diyen Tevfik Fikret Efendi bu sözleriyle hatta altının bile kıymetinin nedretinde olduğunu ve eğer maazallah fen toprağı altın yaparsa altının hiçbir kıymeti daha doğrusu toprak kadar kıymeti kalmayacağını kestiremediğini ispat ediyor. Biz şuna şöyle diyelim: Bir gün yapacak fen şu siyah toprağı altın / Bizlerde fakat çıkmayacak insan inandım. Zavallı Fikret, Haluk'u düşünüyorum da, eğer yaşıyorsa inkisar-ı hayalin en büyüğüne o uğradı diyorum. 'Bize bol bol ziya kucakla getir / Düşmek etrafı görmemektendir' diye vatanını oğluna emanet edecek kadar hayalperest ve şair olan bedbaht Fikret, onun düşman ülkelerine mal olduğunu hissediyorsa çok ıstırap çekiyor demektir. Ruhu ve ebediyeti Fikret namına inkâr etmek bu işin yegâne kurtuluş yoludur... Hoca Nasrettin ve Tevfik Fikret iki gülünç Türk tipi. İki belîğ Türk abidesi... Birincisi ciddi hükümlerinde gülünç olmuş, diğeri gülünç hükümlerinde ciddi. Yani Nasrettin Hoca ne kadar bilerek ciddi ve gözyaşı ile konuşmuşsa, Tevfik Fikret o kadar, bilmeyerek saçma sapan ve soytarıca sırtmıştı. Aradaki farkı bugün hesaplamak faydasız; ama gönül işte başka türlüsüne imkân bırakmıyor.”⁵⁶

Eserlerinde zamana ve şartlara göre Tevfik Fikret'e yer veren Kemal Tahir, bilhassa tabiatı açısından şairi sert bir dille eleştirmiştir.

HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR

Bir Mülkiyet Kalesi'nin vatanperver başkahramanı Mahir Efendi, muharebeden döndükten sonra ailesi ile evine gitmek ister. Ancak hamal kâhyasından, çıkan bir yangının Okmeydanı'na dayandığını duyması üzerine evini kaybetmiş olduğunu düşünen Mahir Efendi, eşi Cansıza'ya beklemesini, ağabeyini bulacağını söyler. Cansıza ve çocuklarının yağmur altında kalmalarına dayanamayan kâhya, kahveye girmelerini ister. Yazar, Canzeya'ya yapılan bu teklifi işgal altındaki İstanbul'da yaşanan gayriahlakî durumu ön plana çıkarabilmek, eleştirmek için şöyle yorumlar:

"Bu sözler söylendiği zaman, Hüseyin Rahmi *Meyhane ve Kadınlar* isimli kitabını yazmış mıydı, yoksa henüz yazmamış mıydı bilinmez. Fakat 'kahveye girmek' teklifi harp içinde İstanbul'dan iki buçuk sene uzakta kalmış bir kadın için en ağır hakaretlerdendi."⁵⁷

Esir Şehrin İnsanları'nda Kâmil Bey, gazeteciliğe başladıktan sonra dönemin aydınlarını eleştirirken Hüseyin Rahmi'nin ismini de zikreder. Kâmil Bey, bilhassa tanıştığı yazarlarda Avrupa'daki örneklerine benzemeyen gariplikler görür. Kâmil Bey, Mississippi ile Amazon nehirlerinden hangisinin daha uzun, hangisinin daha geniş olduğunu belki de bilmemelerine rağmen örneğin *Mesnevî*'yi şairinden daha doğru, daha mantıklı açıklayanlar, Fransızca'yı Voltaire'den iyi söyleyip yazanlar, Hegel'den önceki dünyada bütün fikir akımlarını filozoflarının hayatlarıyla ezberleyen yazarlardan bahseder. Bunları dinlemenin, bilgisizliğin derinliğini gösterdiğinden insanın korku ile başını döndürmesinden; ancak sistemsizliklerindeki karışıklık, bilgilerini sindirememişliğin de aynı baş dönmesini verdiğinden söz eden Kâmil Bey, en büyük şairlerden birini bir hafta hastalandırmak için önünde bir başka şairi övmenin, kısa boylu bir romancıyı aylarca çalışamaz hâle getirmek için "bücür" kelimesini ağzından kaçırmanın yeterli olduğunu söyler. Kâmil Bey, mesleğinin ilk dönemlerinde "bıyıklarına rağmen erkek elbisesi giymiş sevimli bir kocakarıya benzeyen Hüseyin Rahmi'yi, nâzır olduğu hâlde, kundurasının bağlarında birkaç düğüm bulunan Rıza Tevfik'i, yazdığı anılarındaki çekingen, pısrık çocukla hiçbir ilintisi bulunmayan babacan Ahmet Rasim'i" tanıır. Bunları geniş bilgi bakımından belki ötekilerden biraz üstün görür; fakat içinde yaşadıkları çökmüş memleketin etkisiyle yenilgiyi değişmez kader kabul eden yılgın bir hâlleri olduğunu vurgular. Kâmil Bey, millete güvenmeyi hiçbir zaman denememiş, henüz bir milletin varlığından haberleri olamamış bütün aydınlar gibi her birinin kendilerini teker teker vuruşup yenilmiş saydıklarını, bir daha kalkarak yeniden başlamaya cesaret bulamadıklarını, çöken imparatorluğun aydınlarını da uçuruma beraber sürüklediğini dile getirir.⁵⁸

Hür Şehrin İnsanları'nda pek çok bakımdan Kemal Tahir'in gençliğini yansıtan Murat, kedisinden doldurulması istenen anket defterinin "Hangi romancıları seversiniz? Sevdiğiniz roman?" sorusuna Fakir-i Pürtaksir ismiyle "Hüseyin Rahmi-Şık"⁵⁹ cevabını verir.

Kemal Tahir gençlik yıllarında beğense de bilhassa Mütareke ve Millî Mücadele'deki tutumu yüzünden Hüseyin Rahmi'yi eleştir-

miş ve notlarında onu “Yazılarının birisi diğerine hiç uymayan yeğâne muharririmiz”⁶⁰ olarak nitelendirmiştir.

CENAP ŞAHABETTİN

Bir Mülkiyet Kalesi’nde karlı bir günde yapılan sohbette Selami Efendi, Cenap Şahabettin’in “Elhan-ı Şita” adlı şiirinden bir mısra ile ölen Baha Efendi arasında bir ilişki kurar: “Cenap Şahabettin: ‘Göklerden emeller gibi rızan oluyor kar’ demiş. Cenap Şahabettin’in ne dediği artık ehemmiyetli değil. Acaba bizim Baha Efendi, şimdi, karın altında ne diyor?”⁶¹

Hür Şehrin İnsanları’nda Murat, annesi yeni ölen Şahap’ın evine gittiğinde rutubet kokan, canı sönmüş etkisini bırakan bu evi ne zaman gözünün önüne getirirse Cenap Şahabettin’in kıraat kitaplarındaki “Eytam-ı Şühedaya” makalesini hatırlar.⁶²

HÜSEYİN CAHİD YALÇIN

Ahmet Midhat Efendi kısmında da belirttiğimiz gibi *Esir Şehrin İnsanları’nda* başmürettibin hizmet ettiği gazeteciler arasında ismi geçen Hüseyin Cahid, gazeteci kimliği dışında da bahis mevzuu edilir.

Aynı romanda Kâmil Bey, Hüseyin Cahid Yalçın ve eseri ile ilgili; “Hayat-ı Hakikiye Sahneleri’ni yazdığı sıralarda, şekerin okkası kırk para imiş. Babasının Serencebey Yokuşu’ndaki konağında, otuz ramazan, kapılar gelene geçene açık tutulur, iftardan sonra bütün misafirlere birer medidiye de dış kirası verilirdi. Öyleyken yiyecek bir şey bulamayanlar olurmuş meğer... İşte belli bir şey! Pis dünyaya, bu pis deniz pek yaraşüyor.”⁶³ diyerek yaşanan yiyecek içecek sıkıntısını ön plana çıkarmıştır.

AHMET HÂŞİM

Kemal Tahir, Ahmet Hâşim’den bahsettiği eserlerinde dönemin atmosferine göre şairi bazen eleştirmiş, bazen de aynı ortamı paylaşmaktan onur duyacağı bir edebiyatçı olarak sunmuştur. *Esir Şehrin İnsanları’nda* Kâmil Bey, Nedime Hanım’a neşrinde yardım ettiği *Karadayı* aracılığıyla yurdun parçalanması tehlikesi karşısında yapılan direniş, kazanılan zafer, dönemin “üstat” diye nitelendirilen şairinin yaşananlara duyarsız kalması Murat ve Nedime’nin şaşırmasına ve şairin bu tutumunu eleştirmesine neden olur. *Karada-*

yi'nun yazıhanesine gelen "üstat" şairin, Nedime Hanım'ın gazete-
de okuduğu Yunan ordusunun İnönü'de yapılan muharebe sonun-
da Bursa yakınlarındaki mevzilerine çekilmek zorunda kaldığı⁶⁴
haberinden ziyade kendisi için yazılan makaleye takılır ve ondan
bahseder:

"Bizim uzun saçlı bu zafere bir zafername yazar mı dersiniz? Ne zavallı ol-
duk? Kim der ki bu millet bir zamanlar Hint Okyanusu'na donanmalar, Viya-
na'ya ordular göndermiş... Zafer öyle mi? Gene Yunan'a karşı bir zafer... Bu Yu-
nanlılar da olmasa biz ömrümüzde artık zafer kazanamayacağız galiba!.. Bir
makale yazmışlar... Görmelisiniz... Gazeteleri kimler çıkarıyor? Mahalle imam-
ları mı? Benimle karşılaşıyorlar. Karşılaşıyorlar da, parlaklık, tutarlık, öl-
çüye, dile güç getirmek bakımından onu beğeniyorlar... Parlaklık nedir? Tutar-
lık nedir? Ölçü nedir, dil nedir? Buradaki ölçü herhâlde, gümrük baskülü ola-
cak... Dil de Hindistan'da bir memleket... Beethoven'e karşı, Hafız Gazelhan
Veli Ahmet'i çıkarıyorlar... Ben boğulacağım hanımefendi... Hani şarkı mecmu-
aları vardır. Baştan birinci gazel: 'Evvelce Huda'yı tanımış olmasa gönlüm /
Billahi güzel sen benim Allah'ım olurdun.' gazelidir. Hani fotoğraflar görür-
rüz... Tulumbacı Zirzop Ali dostuna yollayacak... Arkasında, köşebaşı dilekçe-
si yazısıyla bir dördlük: 'Bu dünya devr-i âlemdir daima durmaz döner / Can
feneri püf diye âkıbet bir gün söner / Eğer felek mahvederse bu değersiz ismi-
mi / Size yadigâr olarak veriyorum resmimi...' Nedime Hanım, gözlerini kısa-
rak bakıyordu. Üstadın 'Can feneri püf diye âkıbet bir gün söner' sözünü, aru-
za uydurarak bir okuyuşu vardı ki, bir başkasına karşı duyduğu sönmez kini,
korkunç kiskançlığı, hiçbir söz, hiçbir hareketin bu hâlimden daha iyi anlata-
mazdı. Üstat, kükremekteydi artık enikonu:

Onu asla affedemem. Asla! Ben affetsem Allah affetmez. 'Mahv-nev'i ber-
bat etmeye ne hakkın var habis? 'Mahv-nev'i ne karıştırıyorsun? Elli kalyonlu
Donanma-yı Hümayun neyine yetmiyor. Ama denilecek ki ondan âlâ donan-
ma mı olur? Ayol o 'donanma' değil, 'sürre alayı'... 'Kucağında sazı eksik.' de-
sem saz şairlerine hakaret ederim. Kimi aldatıyorsun işkembeli ilham yahut il-
ham işkembesi! Bizim için, 'Hani mübarek kamuşa da benzer ya!' buyurmuş...
Ayol o 'kamuş' değil, 'kazık' demiş... Pek sevindim. 'Sembol' deyince 'müşhil
ilacı' zanneder. 'Mübarek' ile 'kazık' kelimeleri de latifesi... Yani 'tarz-ı selef-
e takaddüm' edecek de 'bir başka lisan tekellüm' edecek..."⁶⁵

"Üstat", yarım saat kadar gazetede ki makale yazarına söylen-
dikten sonra çıkıp gidince Nedime Hanım ve Kâmil Bey, Hüseyin
Rahmi kısmında yer verdiğimiz yazarlar ile ilgili eleştirilerini bu
olayla birlikte şairler vasıtasıyla dile getirirler. Nedime Hanım, bir
milletin bu zor şartlar altında, şairleri tarafından böyle yüzüstü bı-
rakılıp bırakılmayacağını, bunların nasıl Türk şairi olduklarını so-
rar. Kâmil Bey, onların Türk değil, o zamanki anlamıyla "kendisin-
den başka bir şeye inanmaz." anlamına gelen Osmanlı olduklarını,
Pandeli'de öğle yemeği yedilerse bütün dünyanın mutlu, dişleri ağ-

riyorsa kıyametin çoktan koptuğunu, birbirlerini çekememelerinin de bundan kaynaklandığını söyler. Şairliklerinin kendilerini hiç do-
yurmadığını, içinde yaşadıkları toplumla ayrı düştüklerini; hayatı-
mızı, insanımızı beğenmediklerini, istedikleri gibi değiştirmeye
güçleri yetmediğini, böylece bir boğuşmayı göze alamadıklarını;
geçmişe, sembole saklandıklarını vurgulayan Kâmil Bey, hiçbirinde
işe yarar, yol gösterir bir aydınlık olmadığını⁶⁶ da sözlerine ekler.

Nedime Hanım, oysa şu zamanda şiire, kavgacı şiire ne kadar
muhtaç olduğunu dile getirir ve "Sanat sanat içindir." görüşü-
nü savunanların "Sanat kuvvetlinin emrinde." demek istedikleri-
ni onlara; "Asıl ödevinizi yapmıyorsunuz... Bundan kaçınıyorsunuz...
Karışık, karanlık, maskara lafların arkasına sinmeniz bundan... Hem bu
memleket ahalisini en büyük tehlike karşısında yalnız bırakıyorsunuz
hem de, o ahalinin sanatınız önünde secde etmesini istiyorsunuz."⁶⁷ di-
yeceğini ifade eder.

Romanda bahsedilen ve eleştirilen "üstat" şair, Millî Mücadele
döneminde ölüm-kalım savaşı verilirken ferdî konular işleyen Ah-
met Hâşim'dir.

*Hür Şehrin İnsanları'*nda yazarın gençliğinden izler taşıyan Murat,
elindeki anket defterine kendinden önce yazılanları okur. Anketin;
"Hangi şairleri seversiniz? En sevdiğiniz şiir?" sorusuna Çok Bilmiş;
"Ahmet Hâşim'i-Karanfil"⁶⁸ cevabını vermiştir. Aynı romanda Murat,
Ankara'ya yaptığı tren yolculuğu sırasında daha önce hayal ettiği se-
yahatini hatırlar. Muhayyilesinde Murat büyük bir şairdir, şiir kitabı
da çok beğenilmiştir. Eser, az zamanda dördüncü, beşinci baskısını
yapar. Nihayetinde Mustafa Kemal şairle alâkadar olur. Ankara'ya
çağrılır. Çankaya'ya gittiğinde orada Yahya Kemal, Ahmet Hâşim de
vardır. Mustafa Kemal, şiirlerini bir kere de şairinin ağzından dinle-
mek ister. Murat, bunu bir edebî zafer olarak değerlendirir.⁶⁹

İsmet Bozdağ'a göre ilk şiirlerini Ahmet Hâşim'in tesirinde yaz-
maya başlayan Kemal Tahir, söylediğine göre daha sonra Yahya Ke-
mal'den etkilenir. Her iki şairin de bulunduğu bir mecliste şiirleri-
ni okumayı tahayyül eden Murat (Kemal Tahir), bunu edebî bir za-
fer şeklinde telakki eder.

Kemal Tahir, "Sanat sanat içindir." görüşünü benimseyenler
hakkındaki düşüncelerini *Esir Şehrin İnsanları'*nda Nedime Hanım
vasıtasıyla dile getirirken notlarında söz konusu sanat anlayışını
"zenginlik zenginlik için, akıl akıl için, ilim ilim için" sözü kadar
saçma bulur. Sanatın yalnızca hayatı aksettirmekle kalmayarak

onu izah da ettiğini; sanatın hayat olaylarının muhasebesi olduğunu⁷⁰ belirtir.

MEHMET ÂKİF ERSOY

Kemal Tahir'in eserlerinde karşımıza çıkan bir diğer şair Mehmet Âkif'tir. Yazar, *Esir Şehrin İnsanları*'na Mütareke dönemini, zaten işgal altındaki İstanbul'un ikinci kez işgal edilmesini anlatarak başlar. Yaşananlar, Üsteğmen Mehmet Ali'nin psikolojisinde yarattığı buhran, bu buhran neticesinde intihara karar vermesi ve intihar etmesi, Çanakkale İstihkâmları Komutanı Albay Şevket Bey'e verilecek mektup ve defter aracılığıyla aktarılır. Mehmet Ali, hayatına son vermek amacıyla silahını şakağına dayadığında bir fısıltı duyarak irkilir. Duyduğu fısıltı, Mehmet Âkif Ersoy'un Balkan Savaşı sebebiyle yazdığı *Safahat*'ın 3. Kitap'ı "Hakk'ın Sesleri"nde yer alan "Âtiyi karanlık görerek azmi bırakmak..." mısra ile başlayan şiirdir: "*Dünyada inanmam hani görsem de gözümle / İmanı olan kimse gebermez bu ölümlle.*" Mehmet Âkif'e ait olduğunu hatırladığı musraların nereden aklına geldiğine şaşırان Mehmet Ali, şiiri okumaya devam eder: "*Ey dipdiri meyvit iki el bir baş içindir / Davransana eller de senin baş da senindir. / His yok, hareket yok, acı yok leş mi kesildin? / Hayret veriyorsun bana sen böyle değildin!*"⁷¹ Mehmet Ali, "böyle sefil bir" ölümlü nasıl göze alabildiğinin muhasebesini yapar, vatan yolunda dövüşürken ölme fırsatının neden kendi eline geçmediğine hayıflanır.

Hür Şehrin İnsanları'nda Âkif'in Mısır'a gitmesinin sebepleri arasında gösterilen şapka takmak istememesi, roman kahramanlarından Hacı İsa Efendi'nin de aynı şekilde düşünmesi ve ondan mektup alması arasında ilişki kurulmuştur. Şapka Kanunu'ndan sonra İlahiyat Fakültesi'nden istifa ederek Kapalıçarşı'da yazmacılık yapan Ziya'nın babası Hacı İsa Efendi, Mehmet Âkif'ten bir mektup aldığını, bir de güzel kıta eklediğini söyler: "*Gözleri daldı. Türk Salonu'nu işleten Asım, büyük oğluydu. Mehmet Âkif, Asım isimli kitabı biraz da, bu eski dostunun oğlunun adıyla yazmıştı.*"⁷² Murat'ın; "*Gurbetten şikâyetçi mi üstat?*" sorusu üzerine Hacı İsa Efendi; "*Öyle bir şeyler seziliyor. Daüssıla zordur. Siyasete karışmayacak bir adamdı. Karışmamalıydı.*"⁷³ diyerek cevap verir. Murat, Hacı İsa'yla aynı düşünceyi paylaşmaz, her şeyin evvela siyaset, sonra her neyse o olduğunu belirtir.⁷⁴

Yol Ayrımı'nda Doktor Münir, Mehmet Âkif'i örnek gösterdiği yerli olup olmadığımız ile ilgili açıklama yaparken aslında Kemal Tahir'in konu hakkındaki düşüncelerini de beyan eder:

"Su katılmamış yerli olmayınca hiçbir şey olunmaz. İnsan bile olunmaz. Çünkü gerçekten namuslu olunmaz. Bilirsin, Batılaşmaya yöneldiğimizden bu yana, biz aydınlar halktan ayrılmışız. Çünkü bu Batılaşma bize halktan değil, saraydan gelmiştir. Halktan kopmuş, halka dönebilmek umudunu kesinlikle yitirmiş saraydan... Sarayla en yakın çevresi, vezir vüzerası... Bu dönemde bizim halkımız, Batı'ya karşı, Batılaşmaya çabalayan Osmanlılarına rağmen, Osmanlı'yı savunmuşlardır. Daha sonra, Batılaşmaya çabalayan Türkçülere rağmen Türkçülüğü, hatta bilir bilmez Batılaşmaya çabalayan, söz gelimi, bizim Şair Mehmet Âkif gibi Müslüman Doğuculara karşı Doğuculuğu, bugünün büsbütün çıplak Batılaşmacı halklarına rağmen de halkçılığı, yani kendi varlıklarını savundukları gibi... İşte bu halkın içinden, bizim sefil etkimizi yere çalacak yeni bir yerli insan türü çıkacaktır. Ben umutluyum, er geç çıkacaktır."⁷⁵

*Bir Mülkiyet Kalesi'*nde Mahir Efendi ile Adil Usta, Millet Meclisi'nin önünde Mustafa Kemal Paşa'nın çıkmasını beklerken aralarında şöyle bir diyalog geçer:

"- Kim bu öndeki herif?

- O mu? Hocaların piri... Mehmet Âkif Bey... Şair... *İstiklâl Marşı*'nı o yazdı.

- Başına bir iş gelmiş?

- Neden?

- Etrafı kalabalık da...

- Etrafı her zaman böyle kalabalıktır. Hocalar peşini bırakmazlar."⁷⁶

Kemal Tahir'in Malatya Cezaevi'nde tuttuğu notlardan oluşan namus ve ahlak anlayışını sorguladığı *Namusçular'*da Tayıncı Sefer, Kezban'ın babasının boynuna astığı ve okumayı bilmediği Kur'an'ın yapraklarını, Şeyh Yusuf'un; "*Bir yaprağı çevirirsen okumuş gibi sevabı varmış.*" sözü üzerine çevirdiğini duyan İstanbullu, Mehmet Âkif'in "*Hakk'ın Sesleri*"nde yer alan "*Din de kürkün aymı olmuş, ters çevirmiş giymişiz.*"⁷⁷ mısraını hatırlar.

*Dutlar Yetişmedi'*deki "Üniversite" adlı hikâyede Nâruk Kemal bahsinde söylediğimiz *Birlik'i* çıkaran "Talebe-yi Ulum"un gazetesinin satışını artırabilmek için düzenlediği Çanakkale gezisi Mehmet Âkif'in Çanakkale şehitleri için yazdığı şiir etrafında şekillenir:

"Mehmet Âkif'in 'Sana dar gelmeyecek makberi kimler kazsın! / Gömelim gel seni tarihe sığmazsın' diye biten şiir parçasını okuduktan sonra, Çanakkale'nin hâl-i pürmelâlini hiç beğenmediler. Bu topraklar için toprağa düşmüş askerler kemikleri, köpekler tarafından çukurlardan çıkarılarak yol kenarlarına, tarla kıyılarına dağılmıştı. Yani Çanakkale şehitlerine dar gelmeyecek makberi kimse kazmamış, şehit Mehmetçik de, yetmiş iki buçuk milletin Türk saydığı yeni tarihe hakikaten sığmamıştı. Bir enayi çıkıp herhâlde

bedava olduğu için ruh-ı vahyını rida namıyla çekip türbe tavanı yapmamış, yedi kandilli Süreyya'yı oradan uzatmamıştı. Yarasına ne sardığı tabii malum değilse de, hatrasına bir şey yapılmadığı meydandaydı. Beyninden vurulmuşa dönen Talebe-yi Ulum, ondüleli saçlarını yolup spor gömleklerle örtülü sıksa göğüslerini yumrukladılar. Köylüler, sayımcı geldi sanarak hayvanlarını önlerine katarak dağlara çekildiklerinden, faciayı yerlilerden tahkik etmek de mümkün olmadı. Ele geçen, ayağa takılan kemikleri evvela maksatsız olarak bir tarafa topladılar, yığdılar. Mübarek şehitlerimizin bakiyeleri bir küçük tepe vücuda getirdi. Şimdi bunu ne yapmalıydı Yarabbi! Yüze, göze sürmenin, önünde secde etmenin hiçbir faydası yoktu. Bir sırık bulup tepesine bir tahta parçası çattılar. Üzerine birkaç kelime yazdılar. Bunun fotoğrafını çektiler. Oradaki İngiliz mezarlığının da -ortasında muazzam bir abide bulunan mükemmel bir parktı- resmi çıkarıldı. Bu iki tezat *Birlik* gazetesinin ilk sayfasına ne güzel yaraşacaktı. Anafartalar'ı, Seddülbahir'i, Kilitülbahir'i, Gelibolu'yu geçdiler. Yüreklere kan ağlayarak gemiye bindiler. Onlar gemiye biner binmez hayvanlarıyla köylerine dönen Çanakkaleliler, kemiklerin üzerine dikilen sopayı, haça benzeterek derhâl suya attı. Küçük çocuklar âşık aramak için kemikleri tekrardan dağıttılar. Her şey bir saat içinde eski hâline avdet etti. Fakat o hafta çıkan *Birlik* gazetesi, bin nüsha daha fazla sattı. Bayı Tatar Hasan, kân cebine indirip postu meyhaneye serdiği akşam, arkadaşlarına Mehmet Âkif'in 'Çanakkale Şehitleri' nam manzumesinden aklında kalan tek kelimeyi, 'kandil' kelimesini birkaç kere hatırladı. Sonra: Ölüsü kandilli, diye ben işte o heriflere derim, diye güldü, hakikat heriflerin ölüsü kandilliymiş. Bizim ocağımızı yaktılar, aferin!"⁷⁸

"Kondurma Siyaseti"nde Hacı Ağa'nın "radyoda tam çalgı, "İstiklâl Marşı"nu vurmaya başladı ki, hamiyetinden"⁷⁹ gözleri yaşarır.

Karılar Koşuşu'nda Mehmet Âkif'in adı damadı Gazeteci Ömer Rıza Doğrul'un yazdığı bir yazı aracılığıyla geçer.⁸⁰

Kemal Tahir, Batılılaşma konusunda benzer görüşlere sahip olduğu, "bizim", "üstat" olarak nitelendirdiği Mehmet Âkif Ersoy'a olumlu yaklaşmış, şair vasıtasıyla batıl inançları, dinî duyguları istismar edenleri eleştirmiştir.

MEHMET EMİN YURDAKUL

Yorgun Savaşçı'da Çerkez Ethem'e karşı verilen direnişin anlatıldığı satırlarda yazar, Mehmet Emin'in "Cenge Giderken" adlı şiirinden bir mısraya da yer verir. Ağır makineli bölüğü, apansız, seferberliğin ünlü türkülerinden birini tutturmuştur: "Ben bir Türk'üm, dinim cinsim uludur" bağirtisi, önden arkaya, kopa dağla gelir, kaldırımsız yolun toz bulutlarıyla sanki bir zaman sürünüp toprağa çöker.⁸¹

Kemal Tahir, notlarında millî şair konusundaki görüşlerini ifade ederken verdiği örnekte Mehmet Emin Yurdakul'u da değerlendirir. Millî şairin lisanıdan çıkarıp konuşma dilini -folklordan da istifade ederek- şiire esas ittihaz eden kişiye dendiğini söyleyen yazar, kitabî lisanı, uydurma lisan olarak addeder, şairin aldığı kültürü tercüme ettiğini belirtir. Verdiği örnekte Mehmet Emin'in Arap ve Acem kültürü ile düşünüp Türkçe yazdığını ifade eder. Yazar, Türkçe düşünüp Türkçe yazılması gerektiğini; büyük şair, millî şair vasfının mektep yapan, kendisinden sonra gelen şairlere yol gösteren ve lisanın inkişafını eserlerinde formüle eden sanatkâra verilebileceğini vurgular ve asıl Türk vezninin hece vezni ile serbest nazım olduğunu dile getirir.⁸²

ZIYA GÖKALP

Kemal Tahir'in ilk siyasî temayülü daha önce de söylediğimiz gibi Turancılık idi. Daha sonra Marksist ideolojiye sahip olan Kemal Tahir, Turancılık görüşünün savunucularından Ziya Gökalp'a da eserlerinde yer vermiştir. *Yorgun Savaşçı*'da Kemal Tahir'in düşüncelerini yansıtan Doktor Münir, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nden ayrıldıktan sonra İttihatçıların kadro aramaya giriştiklerinden bahsetmesi üzerine Halil Paşa, kadronun gerekliliğine kısa zamanda inandıklarını ancak yetiştirmeye vakit bulamadıklarını, Vehip Paşa'nın Diyarbakır'dan döndüğünde umut dolu, yol gösterici ışığa kavuştuklarını, bulduğu ışığın Ziya Gökalp olduğundan bahseder ve şöyle devam eder:

"Bulduğu ışık Ziya Gökalp adında o zamana kadar hiç tanınmamış bir adamdı. 'Kalp herif' dediğin Ziya Bey'i nasıl kaptığımızı, önüne ne imkânlar açtığımızı aklına getir. Ağzının içine bakıyorduk. Her sözüne *Kur'ân* emri gibi inanıyorduk. Memleketin biricik umudu olan gençliği, gözü kapalı bıraktık eline... İnsanları seçmekte, yetiştirmekte devlet kadar güçlüydü. 'Bunu kötüye kullandı.' dersin haksızlık edersin! Gücü o kadardı. Böyle bir iş için hazırlanmamıştı. Az konuşup çok dinlemesi, arada dalıp dalıp gitmesi, senin demenle 'uyuyakalması' bilgisinin yalınkathlığındandı. Delikanlıları yetiştirirken kendisi de yetismeye çabalıyordu. Onu da, bizim gibi çöken imparatorluk, uçuruma sürükledi. İslamcılıktan, Batıcılıktan, Türkçülükten, uyuşmasına imkân olmayan bu üç şeyden bağlayıcı bir düşünce sistemi çıkarmaya uğraştı. Bu yola sapsamak, ilk adımda yenilgiyi kabullenmekti. Yenildik."⁸³

Aynı romanda Doktor Münir, düşünce tarzından dolayı Ziya Gökalp'ı eleştirir. Gökalp'ın "*Gözlerimi kaparım / Ödevimi yaparım.*" sözünü kendisinin de vazifelerini her zaman gözünü kapayarak

yapması ile ilişkilendirir ve meseleleri birbirine karıştırmasını, sonra da işin içinden çıkamamasını buna bağlar.⁸⁴

1943 yılında Dumanlı Boğazköy Enstitüsü'nün kuruluşunu anlattığı *Bozkırdaki Çekirdek* adlı romanda yazar, tek parti genel sekreterinin yüreğinde bir zamanlar Nazi arslanının yatıp kalktığını, Hitler'in kazanma umudu kalmayınca yenik düşenin yerini bir başka arslanın aldığını söyler ve sözü Ziya Gökalp'a getirir: "*Merhumum, halka rağmen, aydınlar despotluğunu getirecek alaturka bir arslan.*"⁸⁵

Hür Şehrin İnsanları'nda yukarıda yer verdiğimiz anketin "Hayvanları sever misiniz? Hangisini?" sorusuna Murat'ın verdiği; "*Dünya beğense de sadakatini kurdu severim de köpeği sevmem.*"⁸⁶ cevabı üzerine Ertuğrul Hikmet yüzünü buruşturur:

"Kurt mu? Başımıza bir de kurt sevdası çıkıyor. Allah beterinden saklasın... Mustafa Kemal 'Türkiye Cumhuriyeti'nin arması ne olsun?' diye sormuş. Sofradakilerden birisi 'Kurt olsun.' demez mi? Bizim omuzdaş, 'Ne kurdu?' demiş. Efendim, hani bozkurt var ya... *Ergenekon Efsanesi... Alageyik... Biz bu geyik mahlûkuna pek müptelayız nedense, boynuzluluğundan besbelli. Canım okuyup ezberlediniz mi? Türkçü Ziya Gökalp destan bile yazmış. Alageyik oğlanla kızı bir yardan atmış da... Orada ürememişler de... Yol bulup çıkamamışlar da... Derken bir bozkurt peydahlanmış... Herif sofrada bunu nakletmiş de, hitamında 'Efsane olduğundan, Türk efsanesi, armaya bozkurdu geçirek pek münasip olur.' diye akıl vermiş. Paşadır, mavi gözlerini belerterek: 'Kurdu, köpeği bırakın! İnsana mahsus bir şey isterim!' diye başını şu yana çevirivermiş... Kurdu bir de, öküzü paralanmış köylü dayıya sor bakalım muhallebi çocuğu..."⁸⁷*

Hikmet Ertuğrul'un konuşmasının ardından Murat, ciddiyetle soruya kendisinden önce köpek cevabını veren Canyoldaş'ın İnci'ye kur yaptığından şüphelendiği için inadına kurt cevabını verdiğini söyler.

Kemal Tahir'in ölümünden sonra yayımlanan ikinci hikâye kitabı *Zehra'nın Defteri*'ndeki "Han" adlı öyküde ilk defa Ziya Gökalp tarafından kullanılan "mekfûre" kelimesine atıf yapılır. Hikâyenin kahramanı Hayrettin, Turancı olduktan sonra Cengiz adını alır. Babasına geçirdiği değişimi anlatırken mefkûre kelimesine başvurur. Babası; "*Ne demek mefkûre bana karı adı gibi geldi...*"⁸⁸ diye karşılık verir.

Kemal Tahir, Ziya Gökalp hakkındaki görüşlerini Osmanlılık ve Batılılaşma anlayışı ile karşılaştırarak verir. Yazara göre Doğu ile Batı birbirine hiç benzemez:

"Biz Batı'dan gördüklerimizi alırız, almakla da kendi malımız olur, düşüncesi o kadar yanlıştır ki, yalnız kelimesi içine bile sığmaz bir şaşkınlık! Batı'dan

gördüğünü alamazsın! Alırsın ama sindiremezsin içine, kusarsın! Çünkü Batı esvabı, dikenlidir. Onu giyebilmek için gergedan derisi ile kaplı bir sırtın olması gerekir. Oysa senin kelebek kanadı gibi incecik bir derin var. Olmaz!.. Sırtına alır almaz kan içinde kalırsın ki, bir avazın yerde, bir avazın gökte bağırıp ağlamaya çökersin!..”⁸⁹

Ziya Gökalp’ı değerlendirdiği “Osmanlılık-Batılaşma-Çöküntü” başlıklı yazısında en modern dünya görüşlerinin kılı kırka yardığı 1900-1920 tarihleri arasında “uzaktan uzağa bir zavallı düşünüre benzeyen” Ziya Gökalp’ın, “hangi fikir bataklarında debelendiği, Batı’dan bula bula işporta malı, perakendeci Durkheim’in yarım yırtık eskilerinden ileri geçemediği” düşünüldüğü takdirde hem Batılaşmacıların hem de eskiyi geri getirmek, yani ölüyü diriltmeye umut bağlayan Doğucuların neden sırayla yenilgilere düştüklerinin kolayca anlaşıldığını⁹⁰ belirtir.

Kemal Tahir, “Han” isimli hikâyesinde Turancı kahramanına söylediği “mefkûre” mefhumu ilgi ilgili notlarında eleştirel bir değerlendirme yapar. Tahir, bütün şişirmelere rağmen Gökalp’tan kalan mefkûre kelimesinin felsefesi ve sosyolojisi ciddi düşünürler tarafından çoktan unutulduğu hâlde kelime uydurma bahsinde tekrarlandığını⁹¹ dile getirir.

RIZA NUR

Kemal Tahir, *Zehra’nın Defteri’*nde yer alan “Sör Doktor Cankatar Beg Lokman” adlı hikâyesinde Rıza Nur’dan, onun Beg unvanını hak etmesinden bahseder. Rıza Nur, tıp fakültesine girdiğinde Leon Kahon’un *Gökbayrak* isimli kitabını alarak son sınıfa kadar okur, notlar alır, ezberler:

“Pek de farkında olmadan BEG’liği kazandı. Her ne kadar anası Çerkez, babaannesi Arnavut olması bu BEG’liğe az biraz gölge düşürdüğü söyleneyse de, Doktor RIZA NUR BEG’e bir mektupla başvurulup bu mesele gün ışığına çıkarıldı. BEG’lik, kandan değil; VİCDANDAN, İNANÇTAN geliyordu. GÖKBAYRAK’ı ezberine aldığına göre de DOKTOR LOKMAN da vicdanıyla imanıyla su katılmamış Türk oğlu Türk sayılırdı.”⁹²

Yazar, yukarıda da görüldüğü gibi Rıza Nur’un anne ve babasının kökenini belirttikten sonra Anadolu Türkçesinde kullanıldığı şekliyle “beg”, doktorluk tahsilinden dolayı ve yine aynı amaçla “lokman”, okuduğu *Gökbayrak* adlı eseri, beyliğin nereden geldiğini ifade ettiği “vicdan” ve “inanç” kelimelerini özellikle büyük

punto ile yazarak eleştirdiği Rıza Nur'un Türkçülüğünü ön plana çıkarmaya çalışmıştır.

HALİDE EDİP ADIVAR

Kemal Tahir'in eserlerinde yer verdiği Halide Edip Adıvar, daha ziyade Millî Mücadele'deki rolüyle karşımıza çıkar. *Bir Mülkiyet Kalesi*'nde Yayalar Köylü İbrahim, seyir esnasında Mahir Efendi'ye "bir karı ile beş altı herifi" Ankara'ya geçirdiklerini söyler. Bahsedilen kadın, Halide Edip'tir. İbrahim, düşman işgalinde erkeklerin kaçacak delik ararken onlara; "Hey erkekler, neredesiniz? Vatanı, milleti kime bıraktınız?" diye feryat eden Halide Edip'in siyah bez üzerine bayraklar yaptırmasını, yüzlerinin karasının bayrağa yansımalarına ya da bu lekeyi bir gün temizleriz demek istemesine bağlar.⁹³

Yol Ayrımı'nda Ayşe, arkadaşıyla bir sabah uyandıklarında düşmanın yeniden saldırdığını, İzmir'e asker çıkardığını görmeyi ve onlarla savaşmayı dilediklerini söyler. Bu konuda Halide Edip'i ceplerinden harçlıklarını aşırmuş gibi "iğrenerek" kışkandıklarını, bir yandan da gidip minnetle elini öpmek istediklerini de ekler.⁹⁴

Kurt Kanunu'nda Kara Kemal Bey, başyazısını Mehmet Asım'ın yazdığı *Vakit* gazetesini okurken bir önceki güne ait yayın reklamının kısaldığını fark eder:

"Halide Edip'in İngilizce basılan anıları yok olmuş... Yazar hakkında bütün övgüler de gitmişti. Yeni romanımız-ZEYNO'NUN OĞLU-Yazarı: Halide Edip-Pek yakında tefrika sütunlarında yayımlanacaktır."⁹⁵

Karılar Koşuşu'nda hapisane ortamında okutulan ve huşu içinde dinlenen *Mevlit*'i ve yazarı Süleyman Çelebi'yi eleştiren Murat, Halide Edip'in eseri "*Sinekli Bakkal*"ın kız mevlitçisine rağmen tahammül edilir gibi"⁹⁶ olmadığını ifade eder.

YAHYA KEMAL BEYATLI

Kemal Tahir'in eserlerinde söz konusu ettiği bir diğer şair Yahya Kemal'dir. Tahir, şiir mevzuunda Nâzım Hikmet'le tanışana kadar Yahya Kemal'in etkisinde olduğunu söyler. Kemal Tahir'in tarihî bakış açısı zaman içinde değişse de Yahya Kemal'in şiirlerine eserlerinde yer vermiştir. *Esir Şehrin İnsanları*'nda işgal altındaki vatanın psikolojisinde yarattığı derin etki ile intihar etmeyi düşünen Üsteğmen Mehmet Ali, defterine gece gördüğü bir rüyayı aktarır:

"Bir alay sancağı önde, bando arkada, Orta Asya'ya doğru gidiyormuşuz. Anayurda... Turan'a doğru... Dağlardan sayısız atlılar akıyor ovaya... Hepsi de bizden, hepsi bizim atlılarımız..."Bin atlı akınlarda çocuklar gibi şendik / Bin atlı o gün dev gibi bir orduyu yendik! Marş sözleri yapmışız Yahya Kemal Bey'in 'Atlılar' şiirini..."⁹⁷

*Esir Şehrin İnsanları'*nda Yahya Kemal'in Osmanlı'nun eski zaferlerini anlattığı "Akıncı" şiiri, Mehmet Ali için bir hayal olarak kalırken aynı şiir *Bir Mülkiyet Kalesi'*nde Millî Mücadele ortamında değerlendirilir. Selami Efendi, Mahir Efendi'den, ölen arkadaşları Baha Efendi için şehitlik mertebesine eriştiğini, ruhunun cennete gittiğini duyunca Baha Efendi'nin romatizmalı sol ayağı yüzünden ruhunun henüz cennete vasıl olmadığını, göğün bilmem kaçınıcı katında daha ayak sürdüğünü söyler. Mahir Efendi'nin kızması üzerine Selami Efendi uyuyormuş gibi yaparak horlamaya başlar. Mahir Efendi, uykuda iken söyledikleri sayıklamadan ibaret sayılacağı için Mahir Efendi'nin cevap vermesine lüzum olmadığını belirtir ve devam eder:

"Bin atlı akınlarda çocuklar gibi şendik / Bin atlı o gün dev gibi bir orduyu yendik'. Bugün iki bin atlımız var. Kaçıyoruz Yahya Kemal Beyefendi... 'Ak tolgalı beylerbeyi haykırdı: İlerle / Bir yaz günü geçtik Tuna'dan kafilelerle'. Ak tolgalı beylerbeyinin şimdi ne diye haykırdığını bilmem ama böyle giderse biz, affınıza mağruren, bir kış günü Sakarya'yı gerisin geriye gideceğiz. 'Şimşek gibi bir semte atıldık yedi koldan / Şimşek gibi Türk atlarının geçtiği yoldan'. Şimşek gibi... imiş... Efendim. Yani Rabb'im in kibrit çakıp binbaşı kulunu araması hesabı... 'Cennette bugün gülleri açmış görürüz de / Hâlâ o kızıl hatıra titrer gözümüzde'. İşte Mahir Efendi, gene cennete geldik. Gülleri açmış görürüz de... Cennet mekân Mülazım Baha Efendi de cennet mekân! Abdülhamid de cennet mekân. İkisi bir araya çok yaraşırlar doğrusu... Acep zavallı Baha Efendi, orada da 'Padişahım çok yaşa!' diye avazı çıktığı kadar bağırma mecbur mudur? Ne dersin Mahir Efendi?"⁹⁸

*Esir Şehrin İnsanları'*nda Yahya Kemal'in "Mâhurdan Gazel"inden alıntı yapılır. Kâmil, sandalın yol alışı sırasında telaşsız inip çıkan kürekler, sandalın kuvvete boyun eğmiş, genç bir kadın gibi oynak ama istekli oluşunu düşünür ve "Atladı dâmen tutup üç çifte bir zevrakçeye / Geçti sandalım mah-ı nev..." beytini bitirmeden Nedim'in bir gazeline geçer. Nedim bahsinde ayrıntılarına yer verdiğimiz bu mukayesede yazar; "İyi ama, ilk hatırladığı beyit geçenlerde yazılmış bir gazelden... Mahur Gazel'den... Bozguna, çöküntüye, orospuluğa rağmen mahurdan bir gazel..." diyerek Yahya Kemal'i tenkit eder.⁹⁹

Hür Şehrin İnsanları'nda Murat, Şahap'ın annesi Hüsniye Hanım'ın vefatı üzerine insanın ölümü ile özelliklerinin de yok olup gitmesini sorguladığı konuşmasına Yahya Kemal'i de dâhil eder:

"Hüsniye teyzemde bitmez tükenmez bir anne şefkati vardı. Ölümüyle beraber bu harikulade insan hissi, kadın duygusu heba mı oldu? Tamburi Cemil'in parmaklarındaki tambur çalmak melekesi... Ne bileyim, Neyzen'in sanatı... Yahya Kemal'in başındaki şiir yapan şey..."¹⁰⁰

Yine *Hür Şehrin İnsanları*'nda deniz ile ilgili şiirler okuyan toplulukta Yahya Kemal de söz konusu edilir. Nâzım Hikmet hayranı olan Fatma, Yahya Kemal'in "Gece" şiirinden "*Mehtabı sürükledik sularda*" mısraındaki seslerin Victor Hugo'da da olduğunu söyler. Murat, bir başka mecliste Yahya Kemal'in "Ses" şiirini okur ve bazı mısralarını açıklar.¹⁰¹ Otobiyografik unsurların karşımıza çıktığı *Hür Şehrin İnsanları*'nda şiirler yazan Murat (Kemal Tahir), henüz Yahya Kemal'in etkisi altındadır, şiirlerini beğense de fikrî bakımdan Nâzım Hikmet'i sevmemektedir.

Damağası'nda hapis yatan Kitaplı Casus, Malatyalı Mazmanoğlu Hacı İbrahim'in peri kızıyla evlenme masalını anımsar; bütün masal, roman, piyes, filmlerin insanoglunun imkânsız kabil kılma arzusundan doğan ürünler olduğunu düşünür ve Yahya Kemal'in "Deniz Türküsü"nden bir mısra hatırlar: "*Yahya Kemal ne güzel söylemiş: İnsan hayal ettiği -edebildiği- kadar yaşıyor.*"¹⁰²

Kuva-yı Millîye'ye katılan ve yurdun işgalden kurtuluşu için çalışmaya başlayan Kâmil Bey'in şahsında yazar, vatanın içinde bulunduğu şartlarda yakınlarda yazıldığını söylediği gazelle için Yahya Kemal'i eleştirir; ancak bu eleştirisi Ahmet Hâşim'e yönelttikleri kadar şiddetli değildir. Tahir'in romanlarında bir zamanlar sevdiği ve etkilendiği Yahya Kemal, kahramanların en zor ve sıkıntılı zamanlarında eski zaferleri anlattığı şiirleri ile hatırladığı veya dönemin mukayesesini yaptığı isimdir. Yazar notlarında ise Yahya Kemal'in şiirini muhteva ve şekil ilişkisi açısından ele alır. Kemal Tahir'e göre yeni muhteva yeni şekil ister. Muhtevanın şekle tesiri olduğu gibi şeklin de muhtevaya tesiri vardır. İlk eserlerinde muhteva itibarıyla yeni sesler ve edebî görüşler ihtiva eden Yahya Kemal gazelleleri, giderek şairi eski muhtevaların kötü ve basitleriyle dolu rubailer yazmaya kadar götürmüştür.¹⁰³

NÂZİM HİKMET RAN

Kemal Tahir'in eserlerinde en çok yer verdiği şairlerden biri, Nâzım Hikmet'tir. Nâzım Hikmet ve çevresiyle tanıştıktan sonra siyasi görüşü değişen Kemal Tahir, aynı suçtan hüküm giydiği, bir dönem birlikte Çankırı Hapishanesi'nde yattığı, sürekli mektuplaştığı ve hayatının sonuna kadar dostluğunu sürdürdüğü Nâzım Hikmet'i henüz tanımadığı zamanları yansıttığı *Hür Şehrin İnsanları*'nda şairin şiirlerini değil düşüncelerini sevmediğini belirtir. *Hür Şehrin İnsanları*'nın kahramanları bir araya geldiklerinde şiir okurlar. Sarayburnu'nda denizle ilgili konuşmalar sırasında Fatma, denizi en iyi anlatan şiirin hangisi olduğunu sorar. Çeşitli şairlerin şiirleri söylenir. Fatma, Nâzım Hikmet'in "Bahr-i Hazer" adlı şiirinden; "Ufuklardan ufuklara... / Ordu, ordu! / Köpüklü mor, dalgalar koşuyordu. / Hazer rüzgârlarının dilini konuşuyordu. Balâ'm / Konuşup koşuyordu"¹⁰⁴ mısralarını okuyunca Murat kaşlarını hafifçe çatar; çünkü bu "komünist" şairi sevmemek için epey zamandır var gücüyle kendini zorlamaktadır. Murat, bu şiirin deniz için değil, göl için yazıldığını söyleyince Fatma, Yahya Kemal'le Nâzım Hikmet'i karşılaştırmaya başlar:

"Bilmem ki... Bu göl için yazılmış, yoksa 'Mehtabı sürükledik sularda' mısraı mı?.. Seslere bakın... Victor Hugo'da aynı seslere rastladım. Bir mısraı şöyle bitiyordu galiba... '... Les flots vers naus (Dalgalar bize doğru geliyor) Nâzım Hikmet'te bu sesin daha mükemmeli var: 'Devrilen / bir atın / sırtından / inip / şahlanan / bir ata / biniyor kayak.' Bir kere dalgaların kıvraklığını veriyor. Sonra kayak kelimesini kayıkhh, diye okunacak ki... Türkmenistanlı dümencinin yandıymışsın gibi suyu küpeşteye hışımla sürünmesini dinleyeceksiniz!"¹⁰⁵

Murat, sohbet sırasında bir başkasınınmuş gibi kendi şiirini okumaya hazırlanır ancak fena hâlde utanır. "Bu Nâzım Hikmet ne zaman araya girse, vezinli şiirlerin hepsinde bir kifayetsizlik, tiknefeslik, insanı öfkeliendiren bir acz başlıyordu."¹⁰⁶ diye düşünür. Fatma, Nâzım'ın "Denize Dönmek İstiyorum" adlı şiirini okuduktan sonra yine yorum yapar:

"Bizim şairler denizi şimdiye kadar bir başka şeye dekor olarak kullanmışlar. Ekseriya aşka... Hem de ümitsiz aşka... Nâzım Hikmet'in denizi de elbet bir sembol... Fakat dekor değil... Madde-i asliye... Burada bilakis bizzat şair kendisini dekor hâline koymuş..."¹⁰⁷

O zaman neşredilmemiş olan Nâzım Hikmet'in "Karıma Mektup"unu çok tekrarlandığından ezberinde olduğunu söyleyen Mu-

rat' tan şiiri okuması istenir. Murat, şiirlerini sevdiği hâlde yukarıda da ifade ettiği gibi Nâzım Hikmet'i sevmez ve bunu da belirtir: "Sizin gibi duyarak okuyamam. Çünkü şairini hiç sevmiyorum."¹⁰⁸ Fatma bu şair sevilmemesi, diyerek şaşkınlığını belirttiğinde Murat; kendisiyle hiçbir alışverişinin olmadığını, fikirlerini sevmediğini¹⁰⁹ ifade eder ve ısrar üzerine söz konusu şiiri okur. Fatma yaşanan gözlerle bu şiiri ona yazmasını ister:

"Bir tanem! / Son mektubunda yüreğim sızlıyor, / başım sersem diyorsun, / Seni asarlarsa, / Seni kaybedersem diyorsun / Yaşayamam! / Yaşarsın karıncığım, / Dağlır bir duman gibi kederin rüzgârda / Yaşarsın Nâzım'ın kızıl saçlı bacısı / Ancak bir yıl sürer, / Yirminci asırlarda, / Ölüm acısı!.. / Ölüm, bir ipte sallanan bir ölü! / Bu ölüme bir türlü / Razi olmuyor gönlüm / Bir seher vakti / Bir çingenenin kıllı bir örümceğe benzeyen eli / Takacaksa ilmeği boğazıma / Mavi / gözlerinde korkuyu görmek için / Beyhude bakacaklar Nâzım'a! / Ben alaca karanlığında son sabahımın / Siz dostlarımı düşüneceğim / Ve yarı kalmış bir türkünün azabını / Toprağa götüreceğim / Karım benim, / İyi yürekli. / Gözleri baldan tatlı arım benim / Neden yazdım istendiğini idamımın / Daha dava ilk adımında / Ve henüz bir şalgam gibi koparmıyorlar / kafasını adamın / Bunlara aldırma boş ver / Paran varsa eğer / Bana bir fanile don al, / Tuttu gene bacağımanın siyatik ağrısı / Unutma ki / Daima iyi şeyler düşünmeli bir mahpusun karısı..."¹¹⁰

Murat'ın okuması bittikten sonra şiirin tahliline başlarlar:

"Başka hiçbir tarza benzemiyor. Boş ver sözüyle siyatik ağrısı ve fanile don hiç değilse böyle bir şiire giremez sanılır. Bazen de bilakis ne kadar sade yazar. Galiba asıl cesareti de buradadır. Mesela: 'Gece gelen telgraf / Dört heceden ibaretti. / Vefat etti.' Bir şeyler öğrenmeye mecburuz. Anlıyorum. Her yeni şey gibi, bu da eskisinin hatalarını birdenbire önümüze çıkardı."¹¹¹

İnci, Murat'ın hatalı dediği eskilerden ya da kendi yazdıklarından okumasını ister. Fatma, "Karıma Mektup"tan sonra hangi şairin eski tarz şiir okunsa mahvolmaya mahkûm olduğunu düşünür. Murat, aşağıda bahsedeceğimiz İlhami Bekir'in şiirini okuduktan sonra; "İşte Nâzım Hikmet'te olmayan budur. O kocaman şeyler yazıyor. Şiir mi sahiden büyük, yoksa şiire o büyüklüğü veren kendisine göre mühim olan mevzular mı, insan kestiremiyor."¹¹² diyerek düşüncesini açıklar. Fatma bunu Nâzım'a söylemesi gerektiğini ifade edince Murat; "Ya Bursa'ya gitmeliyim! Yahut daha dört buçuk sene beklemeliyim. Malum ya altı buçuk sene hapse mahkûm."¹¹³ diyerek karşılık verir. Murat, Fatma'nın; "Yazık! Onunla aynı zamanda yaşamakta olmak insana gurur veriyor."¹¹⁴ sözlerini duyunca

"zıddına basılıyor" gibi rahatsızlık hisseder. Daha sonra Murat, yalnız Fatma'yı mutlu etmek için Nâzım Hikmet'in; "Salkım Söğüt"ünü okur. Aynı romanda Ayşe, Nâzım Hikmet için; "Evet! Belki büyük şairdir. Lakin Mustafa Kemal Paşa'ya inanmıyor. Ben bu memlekette Mustafa Kemal Paşa'ya inanmamayı ihanet sayıyorum. Hainlerin cezası da ölüm olmalı. Bu işi de, asla uzatmamalı." demesi üzerine başlayan tartışmada Ertuğrul; "Bakınız bir 'Nikbinlik' şiirinde: 'İyi günler göreceğiz çocuklar / Güneşli, iyi günler göreceğiz. / Motorları engin maviliklere süreceğiz çocuklar / Süreceğiz! Hele açtık mı bir son vitesi / Vuruyor motorun sesi ooy çocuklar! Kim bilir ne harikulâdedir, / 160 kilometre giderken öpüşmesi...' diyebilen adam şimdi mahpustadır. Af buyurun, buna karşılık Beyoğlu'nda, şu, pencerenin önünden geçen sokağın kaldırımına sımsıkı yapışık Beyoğlu'nun muhtelif evlerinde bir anda dört yüze yakın kerhane icra-yı sanat etmektedir."¹¹⁵ diyerek Nâzım'ı savunur.

Karılar Koğuşu'nda siyasî suçlu olarak Malatya'da hapis yatan Murat, odasının duvarına Nâzım Hikmet'in bir portesini asar, sık sık onunla konuşur, mektuplar yazar ve ona "üstat" diye hitap eder.¹¹⁶ *Namusçular'* da da Murat'ın odasının kapısının karşısındaki köşede Nâzım Hikmet'in yağlıboya büyük portresi vardır.¹¹⁷ II. Dünya Savaşı'nda Sovyetleri destekleyen Murat'ın, bir yandan muharebe, bir yandan aşırı sıcaklar ve avukattan aldığı olumsuz mektuba canı sıkılır, Nâzım Hikmet'in "Taranta-Babu'ya Mektuplar"ından bir bölüm aralıksız olarak aklından geçer: "Bir öyle şaşılası dünya ki burası / Balıklar kahve içerken / Çocuklar süt bulamıyor. / İnsanları sözle besliyorlar, / Domuzları patatesle..."¹¹⁸

Murat'ın gözü "Alınmamış şehirleri de beri tarafta bırakarak mevhum bir cephe hattı" çizdiği İtalya haritasına ilişir. O şehirlerin de yakında düşeceğini, kısa zaman zarfında bütün Avrupa'nun teslim olacağını tasavvur eder. "Haritada her milimetrenin neler ifade ettiğini biliyor. İrzina geçilmek istenen dünyanın alın lekesini siliyorlar." diye düşünür¹¹⁹ ve "Taranta-Babu'ya Mektuplar"dan bir beyit daha okur: "Mussolini çok konuşuyor / Çok korktuğu için çok konuşuyor."¹²⁰

Nâzım Hikmet ile dostluğunu eserine yansıtan ve onu hatırlatan konularda Nâzım'ın şiirlerine başvuran yazar, mahpusluğun verdiği yoksunluğu hisseden Murat'ın, şairin bir şiiri daha iyi anladığını belirtir: "Orada şair kâinattan bile daha ehemmiyetli ve hayret verici hadisenin, 'Yolunda durulan, / Zincire vurulan / İnsan...' olduğunu söylemişti."¹²¹ Yine aynı romanda Gardiyan Kel Hasan'ın on bir yaşında, dokumada beton mahzende çalıştığından sürekli kan tüküren kızı

Nadire'nin Murat'ın kitapta makamla okuduğu Nâzım Hikmet'in; "Çocuklarımız işten eve sapsarı iskelet gelir. Bizim soframıza yılda bir ke-re et gelir." sözünü (mısralarını) doğru bulduğunu söyler. Bunları duyduğu zaman Murat'ın hayal dünyasında canlanan Nadire, etrafı flulaştırılarak Nâzım Hikmet'in şiiriyle tasvir edilir:

"Murat'ın gözlerine bir buğu hücum etti. Zorla yutkundu. Nadire -Gardıyan Kel Hasan'ın kızı- perişan amele kalabalığından birdenbire ayrılıp kocaman uçsuz bucaksız bir meydanda sanki tek başına kalmıştı. Başında pembe tülbentten başörtüsüyle incecik, erimiş gibi, boynu biraz çarpık, ayağında Romalı sandallarına benzeyen meşin atkılı takunyası ile yüzüne bakıyor, Nâzım Hikmet'in 'İyi günler göreceğiz çocuklar' diye başlayan *Nikbinlik* adlı şiirini ağzı ve gözleriyle dinliyor, ağzı ve gözleriyle anlıyordu. Anlıyordu da, ciğerlerini tas dolusu tükürmeye başladığı hâlde, 'Ne fayda biz göremeyiz ki' diye şikâyet bile etmiyordu."¹²²

Süleyman Çelebi bahsinde ele aldığımız *Karılar Koğuşu*'nda okutulan *Mevlit*'i dinlerken arada sırada içini çekenleri gören Murat'ın aklına "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" den bir musra gelir: "Kocakarı bir uçurum gibi içini çekti."¹²³

Murat, "Bizim Osmanlılar neden Sadi gibi bir adam yetiştirememişler?" sorusuna cevap ararken aslolanın lisan değil, insanların işine yarar meram anlatmak olduğunu ifade eder. Bu insanların kimler olabileceği hususundaki mülahazasını Nâzım Hikmet ve eşi Piraye ile de ilişkilendirir:

"İnsanın işine yarar bir meram. Hangi insanların bakalım? İnsan da birkaç türlü. Ümitli insanın işine yarayacak söz. Ümitli insan... Yani alın teriyle yaşayan... Ölümü ancak çıkageldiği hâlde, birkaç saniye düşünmeye vakit bulmuş ve bütün ömrünü yalnız yaşamaya ve kendisiyle beraber ve kendisinden sonra nesil nesil yaşayacaklara faydalı olarak kullanmış insana faydalı bir meram... Mesela, Piraye'ye faydalı bir meram..."¹²⁴

Bir Mülkiyet Kalesi'nde Kemal Tahir, Nâzım Hikmet'in "Şeyh Bedrettin Destanı"ndan aldığı bölümle Mahir Efendi'nin düşünceleri arasında bağ kurar: "Ben yolculuk etmeyi sevmem tek başıma / Bir ikinci vakti can yoldaşıma / Dedim ki: geldik. Dedim ki: Bak! / Gelmeye başladı bir adım geriye ağlayan toprak"¹²⁵

Mahir Efendi, Yahya Kaptan çetesi efradından Yayalar Köylü İbrahim'le 'bir ikinci vakti' yürürken bu şiirde anlatılanları bir başka manada hisseder: "Toprak değil, üzerindeki hürriyet havası gülmekteydi."¹²⁶

*Damağası'*nda on iki on üç yaşında kız kaçırmaktan hapse giren Kel Yiğit'in kız çocuklarının küçük yaşta evlendirilmesinin gerekliliği üzerine konuşmasını dinleyen Kitaplı Casus, Nâzım Hikmet'in "Kuva-yı Millîye Destanı"ndan bir bölüm hatırlar: "Yeşil bir ağaç gibi gülen / ve merasimsiz ağlayan / ve ana evrat küfreden ki onlardır..."¹²⁷

*Bozkırdaki Çekirdek'*te tek partinin ileri gelenlerinden Karayağız Milletvekili, Yunus'tan Nâzım Hikmet'e kadar bütün büyük şairlerin en iyi şiirlerini ezberden okur.¹²⁸

Nâzım Hikmet, sosyal, siyasî meselelerin yanında Kemal Tahir'in eserleri ile ilgili kanaatlerini de mektuplarında kendisine bildirmiştir.¹²⁹ Hemen her konuda fikir alışverişinde bulunduğu ve tanıştıkları günden itibaren başlayan dostlukları bâki kalan Kemal Tahir, eserlerinde yer verdiği Nâzım'la ilgili olumsuz tavrı sergilediği *Hür Şehrin İnsanları'*nda bile Şair Ertuğrul Hikmet tarafından müdafaa edilmiştir. Murat ise hapisanede iken dava arkadaşı Nâzım Hikmet'in resmini duvarına asmış, onunla konuşmuş; doğru bildiği konularda, bunaldığında, haksızlıklara şahit olduğunda şairin mısralarından destek almıştır.

PEYAMİ SAFA

Kemal Tahir, eserlerinde Peyami Safa'yı daha çok gazeteci kimliği ile ön plana çıkarmıştır. Örneğin *Karılar Koğuşu'*nda Murat'ın, yukarıda bahsettiğimiz odasındaki harita üzerinde çizdiği sınırları haklı göstermek için Alman taraftarı aydınların isimlerini sayarken Peyami Safa'yı da zikreder:

"Olmadı. Ali İhsan Sabis, Hüseyin Hüsnü Emir Erkilet Paşalarla Peyami Safa ve Mümtaz Faik Fenik beyler de Alman ordusuna bol bol şehir teslim ettirirlerdi. Zafer bağışlarlardı. Demek ki gönlümüzün dilediğini olmuş saymak için bir şart lazım: İsteklerimiz, realitelere uygun ve haklı olacak..."¹³⁰

Yazar, Peyami Safa'nın edebî şahsiyetinden roman ve hikâyelelerinden ziyade notlarında bahseder.

Kemal Tahir, 1933 yılının Mayıs ayında Ziya İlhan'a yazdığı mektubunda *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* ve bilhassa *Bir Tereddüdün Romanı* ile ilgili; "O kadar kendisinin ki, insan, alkolik ve kokainman bir romancı ve böyle bir tipten ne kadar kabilsen o kadar nefret ediyor. Yazı hoş, üslup mükemmel, yenilik bol. Gelgelelim roman ve mevzu, şahsiyetler kabildiği kadar berbat. O kadeh kadeh içkiler ve alkolden ve diğer mükeyyifattan zehirlenmiş bedbahtlar, burun dolusu kokainler arasında insan bu-

nalıyor, terliyor, nefret hissi duyuyor. Lakin bu içkilere karşı değil de bu çamur insanlara karşı. Ne bileyim arkadaşım, usta Peyami civıttı galiba. Ben bunu ona yakıştıramadım. Bu hükmü verirken daha etraflı düşünmek mecburiyetindeyiz. Her gün herkes için fıkra yazan ve uzun zabıta romanlarıyla cemiyetin (!) edebiyat ihtiyacına (!) cevap veren Peyami kendi içine çekilmeyi bir lüzum görüyor olmalı. Peyami -büyük romancı, bilirsin onu ne kadar severim- hepimizin arzusuna ölüyor. Zavallı büyüklerimiz. Hep aşağı yukarı bir parça böyle sönmedi mi?"¹³¹ şeklinde düşüncelerini dile getirirken yaklaşık bir ay sonra yazdığı bir başka mektubunda; "Falih Rıfki, Ethem İzzet ve Aka, Peyami de en sevdiğim muharrirlerdendir. Bunların apayrı bir güzellikleri var."¹³² diyerek yazarı beğendiğini ifade eder. Kemal Tahir, yine Ziya İlhan'a gönderdiği 1935 tarihli mektubunda aziz dostu Cahit Sıtkı'nın pesimist bakış açısında, "bu cinayette", "frençli Baudelaire kadar, morfinman ve kokaınman Peyami'nin de müşterek cürümleri"¹³³ olduğunu söyler.

Kemal Tahir'in Peyami Safa'yı daha çok giderek ferdî ve mistik, metafizik unsurlar içeren konularda eserler vermesinden dolayı eleştirirken yukarıda bahsettiğimiz Nâmık Kemal'in 47. ölüm yıl dönümü dolayısıyla yapılan ihtifal sonrasında yayımladığı *Nâmık Kemal İçin Diyorlar ki* adlı kitapçıkta yazarı "burjuva münevveri" olmakla suçlar.¹³⁴

Türk Talebe Birliği'nin programında konuşma yapmasından dolayı Peyami Safa'yı tenkit eden Kemal Tahir, 1936 *Modeli Gençler ve Peyami Safa* adlı broşür ile yazarı "fikirsiz" olarak nitelendirir. İhtifal programının "Birkaç küçük burjuva münevverinin kalleş ve bulanık tabiyesiyle"¹³⁵ yapıldığını söyleyerek Peyami Safa'ya gönderme yapar. Peyami Safa'ya o kadar kızmıştır ki Nâmık Kemal için "O ne Peyami Safa gibi fikirsizdi ne de Hüseyin Cahid Yalçın gibi hitap ettiği kitleyi kaybetmişti."¹³⁶ diyerek şairi düşünce ve hedef kitle bakımından Peyami Safa ve Hüseyin Cahid'den üstün görür.

FARUK NAFİZ ÇAMLİBEL

Hür Şehrin İnsanları'nda Murat, anket defterini doldururken kendinden önce verilen cevaplara da bakar. Anketin "Hangi şairleri seversiniz? En sevdiğiniz şiir?" sorusuna Can Yoldaşı Faruk Nafiz ve "Han Duvarları", İnci ise Faruk Nafiz ve "Suda Halkalar" cevabını verir.¹³⁷ Şair olan Ertuğrul Hikmet de kendisinden şiir okunması istendiğinde Faruk Nafiz'in "Suda Halkalar"ından bir mısra söyler: "Sahraya baharın daha ilk indiği..."¹³⁸ Aynı romanda Murat, Ertuğ-

rul Hikmet ve Rüştü Bey ankette sorulan sorular üzerine konuşurlar. "Aşk nedir?" sorusuna Murat'ın verdiği "O bulunmazsa (meşk) olmazmış." cevabı üzerine konu aşka gelir. Murat, Anadolu'da bir sahil kasabasında, güneşli bir bahar günü herkese nasıl bakıyorsa öyle baktığı bir kıza, Nadide'ye, ne olduysa sanki gözüne ayna tutuluyor ve bunda da ısrar ediliyor gibi; "O kız mı yerini değiştirdi yoksa güneş milyonlarca senelik devri esnasında, dünyamıza göre milyonlarca defa geldiği yerlerden birisine, gene mi geldi?"¹³⁹ diyerek tarifinden aciz kalacak şekilde âşık olur ve aklına Faruk Nafiz'in "Kızıl Saçlar" şiirinden bir mısra gelir: "Gözlerim görmüyor etraftı, güneş vurdu bana."¹⁴⁰ Romanın bir başka kısmında Murat, Safo'nun isteği üzerine Faruk Nafiz'in "Kıskanç" şiirini okur ve bitirdikten sonra sevdiği kıza, Safo'ya, sevgisini gösterebilmek için şiiri kendince yorumlar: "Diyor ki... Sevgilisine 'çirkin' demişler. Bütün güzellere düşman olmuş... Sevgilisine 'dinsiz' demişler. Allah'a dış bilemiş... Sen 'kahpelik' bile etsen, ben sana değil, ahlaka kızarım, diyor."¹⁴¹ Kızlar da Faruk Nafiz'den şiir okurlar.

Esir Şehrin İnsanları'nda yukarıda da söylediğimiz gibi Kâmil Bey, Nedim'i ve devrini ele alırken "Şair ne demiş: 'Aç midelerden doğar nur topu gibi ihtilaller!'" mısraına başvurur. Hüseyin Nihal Atsız 1951 yılında *Orkun*'da yayımladığı "Faruk Nafiz'e Bir İhtar" başlıklı yazısında şairin *Hürriyet* gazetesinde Turancılık aleyhinde kaleme aldığı bir yazısına karşılık; "Vaktiyle moda olduğu veçhile sola meylettığın, solcularla münasebette bulunduğun ve hatta: 'Bir nesli uykusundan uyandırır bu hâller, / Doğar aç midelerden nur topu ihtilaller' beyti gibi komünist edalı bir manzumeyi o zaman yazdığın söyleniyor. Bu söylentiye inanalım mı?"¹⁴² diye sorar ve eleştirilerine devam eder.

İLHAMİ BEKİR TEZ

Hür Şehrin İnsanları adlı romanda pek çok benzerlikten de anlaşılacağı gibi Kemal Tahir'in gençlik yıllarını yansıtan Murat, yukarıda bahsettiğimiz şiir meclisinde Nâzım Hikmet'in "Karıma Mektup"undan sonra İlhami Bekir'in bir mektubunu okur:

"Sana ne menekşe gönderdim, / ne gül! / Sana gönül verdim / Birden, / iki çıplak ayakla bir göğüs pupa yelken / yol aldı içimde. / Gece mehtaba bakıp sarmaşırdık, / Kaçak mal kaçırır gibi / İyi günler taşırdık / Sırtımızda. / Sen benim ilk göz ağrımısın / Hani çocuk kalbimizin / Yalınayak gezdiği zamanlardan... / Ay derdin, / Oy derdin / Beni soy derdin / A kızım! / Bak ben yine yalnızım! / Sen sallandığın beşikte / Şimdi ikinci yavrunu sallıyormuş-

sun / Gitti gelmez o gönül / gitti diyormuşsun / gitti evet! / Ve hepsi bitti evet!"¹⁴³

Şiir çok beğenilir. Kimin yazdığı sorulduğunda İlhami Bekir'in olduğunu söyleyen Murat, şairi çok sevdiğini de belirtir. Edebiyat tarihimizde toplumcu gerçekçi şiir anlayışı konusunda adı Nâzım Hikmet'le anılan İlhami Bekir, bazı şiirlerini 1929 yılında *Resimli Ay*'da neşretmiş, bir ay sonra da Nâzım Hikmet dönemin edebiyat çevrelerince tartışılan "Putları Yıkıyoruz" başlıklı yazıları yayımlamaya başlamıştır.

DIĞERLERİ

Yukarıda isimlerini zikrettiğimiz yazar ve şairler dışında *Devlet Ana*'da, ilim tahsil etmek isteyen ancak iyi bir savaşçı olması ve ağabeyi Demircan'ın intikamını alması için annesinden baskı görmesi yüzünden bu dileğinden vazgeçen Kerim Çelebi, annesinin arzusunun yerine getirmek zorunda kalır. Demircan'ın katilleri öldürüldükten sonra Keşiş Benito'nun mağarasından çıkarılan kitapları birer birer eline alır, okşar gibi evirir çevirir ve Gülşehri'nin *Feleknâme*'sinden okumaya başlar:

"Kendisinden çün değildir ay nuru-Aydını kamu güneştedir varı-Çün güneşten nur alır ay...-...- İki arasında yer gölgesi-Düşecek...-Ay tutulur nurunu vermez olur-Zira ol dem güneşi görmez olur."¹⁴⁴

Kerim Çelebi, Yahşi İmam'ın ay tutulması üzerine buradan okuduğunu söylediğinde şaşırıklarını hatırlar. Roman, Kerim Çelebi'nin Vezir Nizam'ül-Mülk'ün *Siyasetnâme*'sini saygıyla açıp karıştırmaması ile son bulur. Kerim Çelebi, elinde kitap değil de kılıç tutuyormuş gibi yüzü sertleşmiştir, çok mutludur, sanki okudukça güçleniyormuş gibidir, gözleri yaşıdır.

Yorgun Savaşçı'da Doktor Münir, *Naima Tarihi*'nden notlar çıkarırken¹⁴⁵ *Esir Şehrin Mahpusu*'nda Binbaşı Arif elinden *Naima Tarihi*'ni düşürmez.¹⁴⁶ Aynı romanda Kâmil, Kuva-yı Millîye karşı *Alemdağ* gazetesinin birinci sayfasında Tokadizade Şekip'in aşağıdaki şiirini kötü bularak suratını buruşturur ve eleştirir:

"Etti müthiş inhidamı tamam /-Cinnetnüma siyasetimiz / Bize gülmek sevinmek oldu haram / Girye emrediyor felaketimiz. / İsterim ben bugün bu yerlerde / Eşk-i matemle dideler olsun / Bu felaketli günde bir ferde / Diyemem iydiniz sait olsun."¹⁴⁷

Namuşçular romanında Murat, aklına gelen mısraları, beyitleri kâğıtlara kaydeder. Bunlardan biri [Yenişehirli] Avni Bey'indir: "Kimse idrak etmedi mânasını dâvamızın / Biz dahi hayranıyız dava-yibi-manamızın"¹⁴⁸

Müritleri ile birlikte hapis yatan Şeyh Süleyman Efendi, Murat'a Erzurumlu İbrahim Hakkı Efendi'nin "Katreyiz âlemde lâkin dilde derya olmuşuz."¹⁴⁹ mısraını hatt-ı talik ile yazacağını söyler. Murat İzmir Hikâyecileri Antolojisi'nden "İncil-i Şerif'i okumuş muharrir"¹⁵⁰ Ertuğrul Deliorman hakkında önce biyografik bilgi aktarır, ardından ahlaksız kadın Kezban'ın macerasını anlatan "Gâvur" isimli hikâyesini okur.¹⁵¹

Esir Şehrin İnsanları'nda Kâmil Bey'in eleştirdiği yazarlar arasında "nâzır olduğu hâlde, kundurasının bağlarında birkaç düğüm bulunan"¹⁵² Rıza Tevfik, "yazdığı anılarındaki çekingen, pısrık çocukla hiçbir ilintisi bulunmayan babacan" Ahmet Rasim de vardır.

Hür Şehrin İnsanları'nda İbrahim Rıza Bey, Reçina'ya bir akrostiş yazacağını vadeder. Bu şiiri Şair Salih Zeki Bey'in de çok beğeneceğini söyler.¹⁵³ Aynı romanda anket defterinde sorulan en beğendiğiniz romancı ve romanı sorusuna Can Yoldaş: Reşat Nuri, *Çalılık-şu*; İnci: Reşat Nuri, *Akşam Güneşi*, Çok Bilmiş: Yakup Kadri, *Nurbaba*¹⁵⁴ cevabını vermiştir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun ismi *Yol Ayrımı*'nda Falih Rıfka Atay ile birlikte zikredilir. Romanda Falih Rıfka'nın *Çankaya* adlı eserinde de yer alan bir hatırası aktarılır. Milletvekilliğinin ilk yılında Yakup Kadri ile Meclis'e gittiklerinde bey-ninden vuruldukları, sonradan sorduklarında Atatürk'ün de haberi olmadığını söylediği bir olayla karşılaşır. Birkaç milletvekili; "Hidemat-ı vataniyesine mükâfaten Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretleri'ne 1 milyon lira ihda edilmiştir."¹⁵⁵ yazılı bir kanun teklifini imzalatmak isterler. Atatürk bunu küstahlık telakki eder ve yırtar. Falih Rıfka yazarın notlarında sevdiğini söylediği muharrirler arasında yer alır.¹⁵⁶ Aynı romanda Hayret Bey'in yazıhanesinde *Nedim Divanı* dışında *Sururî Divanı* ve *Mahrupnâme* de vardır.¹⁵⁷

Yorgun Savaşçı'da Doktor Münir, "vatanından koparılıp savrulma"nın zor mesele olduğunu düşünür: "Bunlar Kırım'dan, Kazan'dan, Türkistan'dan, hatta Azerbaycan'dan gelenler- dıştan kucak açılmış, kolaylık gösterilmiş gibi davranılmasına rağmen, sürekli yabancılık çekiyorlardı."¹⁵⁸ der ve aklına Süleyman Nazif'in Ağaoğlu Ahmet Bey'in bir gözünün cam olduğunu bilmiyormuş da yeni öğrenmiş gibi; "Bakışlarında biraz şefkat sezinlemiştim, demek o cam gözdeymiş."

dediği “kıyıcı şakası”nı hatırlar. Yine *Yorgun Savaşçı*’da Murat, *Vakit* gazetesinde “Yüzellilikler Ağrı olaylarına burunlarını sokmak istiyorlar.” başlığının yanında Refik Halid Karay’ın vesikalık fotoğrafını görünce şu yorumu yapar: “Yüzellilikler içinde burnu en büyük bu olmalı ki, fotoğrafını koymayı uygun görmüş bizim sekreter.”¹⁵⁹

Kurt Kanunu’nda liberal ekonomi politikasının Türk toplumunun yapısında sınıfsal anlamda tabakalaşma olmadığı için yapısına uymadığını, bu uygulamanın Batılı devletlerin yararına olacağını savunan Kara Kemal, görüşlerini desteklemek için Yusuf Akçura’nın *Siyaset ve İktisat* adlı eserinden bir bölüm okur.¹⁶⁰

Dutlar Yetişmedi’de kahramanının adı Naci olan “Doğruluk” adlı hikâyede başvurulan epigraf Muallim Naci’nin bir musradır: “Bir hakikat kalmasın âlemde Allah’ım nihan”¹⁶¹

Kemal Tahir, Cahit Sıtkı Tarancı’dan Ziya İlhan’a yazdığı bir mektubunda bahseder. “Aziz dostu”nun sanatına yol veremediğinden, “karanlığın mühim bir kederin -korkunun, müphemiyetin, saçmalayıp sayıklamanın sanatı, en kötü bir Fuzulî en berbat bir Baudelaire mukallitliği”nden yakını ve Cahit Sıtkı’yı “meçhule zorla götürülüp adak edilmiş bir hayat kurbanı” olarak niteler.¹⁶²

SONUÇ

Romanın “Büyük ve doğru fikirler, faydalı realiteler ve bir çeşit ilim ve sağlam bir sanatla yazılma”sı gerektiğini ve sanatkârın hakiki vazifesinin “olup bitenleri muhakeme etmek değil, arz etmek”¹⁶³ olduğunu söyleyen Kemal Tahir, roman, hikâyeye ve düşünce yazılarını içeren notlarında /mektuplarında kendi döneminin ya da önceki dönemin edebiyatçılarına yer vererek montaj tekniğini çok çeşitli sebeplerle ve başarıyla uygulamıştır.

Kemal Tahir’in eserlerinde başvurduğu yazar ve şairlerin çokluğu yaptığı araştırmaların, okumaların, dolayısıyla genel kültür düzeyinin de bir göstergesidir. Yazar, bazen bir olayı/kişiyi/durumu tarif ve tasvir edebilmek, görüşlerini ortaya koyabilmek, desteklemek, bazen soyut bir mefhumu/ olayı/ durumu somutlaştırmak, anlatımına akıcılık, zenginlik, derinlik kazandırmak, bazen az sözle çok şey anlatmak amacıyla şair ve yazarların isimlerini/ eserlerini zikretmiştir.

Yazarın açıkça belirttiği isim/ eserlerin yanında yalnız bir mısra ya da cümle ile de göndermelerle bilhassa donanımlı okuru metinlerin içerisine çekebilmiştir.

Ele aldığı şair ve yazarlarla ilgili görüşlerini çoğunlukla dile getiren Kemal Tahir, fikir dünyasındaki değişiklikleri de eserlerine yansıtmış ve bunu kahramanlarının şahsında dile getirerek kinaye mesafesini neredeyse ortadan kaldırmıştır.

"Her sabah açtığın gazetede ya da okuduğun bir sayfasında rastladığım bir gerçek, seni o güne kadar bütün öğrendiklerini unutmaya, alfabeye yerinden başlamaya zorluyor ve sen buna razı olamıyorsan, entelektüel değilsin, 'aydın' değilsin, hatta namuslu bir okur yazar bile değilsin!.."164 diyen Kemal Tahir, yukarıda ayrıntılı şekilde ele aldığımız şair ve yazarların bir kısmı için "Edebiyat Benim Teşrih Masamda" başlıklı yazısında tek cümlelik hükümlerle de duygu ve düşüncelerini dile getirmiştir:

"Fuzulî: Bahtiyar bir âşık. Nedim: İlk feylozofumuz. Nâmık Kemal: Her devirde başı kesilecek bir tehlike. Ziya Paşa: Fikirsiz bir şair. Abdülhak Hâmid: Dâhi. Tevfik Fikret: Galatasaray'da bir gece yatan bahtiyar. Halid Ziya: Ahmet Cemil'in babası. Cenap Şahabettin: Hacı olan ilk doktorumuz. Hüseyin Rahmi: Yazılarının birisi diğerine hiç uymayan yegâne muharririmiz. Hüseyin Cahid: Kavgacı bir külhanbeyi. Ahmet Midhat Efendi: Her şeyi ben yazacağım, diye ahde giren bir hodgâm. Ahmet Rasim: Galiba Hilâl-i Ahdar Cemiyeti Reisi."165

Türk edebiyat tarihinin toplumcu gerçekçi yazarlarından Kemal Tahir, roman ve hikâyelerinde zikrettiği yazar/şair/eserlerin büyük bir kısmına notlarında/mektuplarında da değinerek söz konusu münevverler hakkında gerek dönemi ile ilişkili gerekse bağımsız şekilde duygu ve düşüncelerini dile getirerek hem kendi devrinin hem de önceki devirlerin aydın portresini çizmiştir.

DİPNOTLAR

- 1 İsmet Bozdağ, *Kemal Tahir'in Sohbetleri*, 2. bs., Emre Yayınları, İstanbul, 2006, s. 13.
- 2 *Age.*, s. 13.
- 3 *Age.*, s. 14.
- 4 *Age.*, s. 16.
- 5 *Age.*, s. 16.
- 6 Kemal Tahir, *Karılar Koşuşu*, (hzl. Sevgül Sönmez), İthaki Yayınları, İstanbul, 2005, s. 166-167.
- 7 Kemal Tahir, *Bir Mülkiyet Kalesi*, Tekin Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 428.
- 8 *Age.*, s. 433.
- 9 Tahir, *Karılar Koşuşu*, s. 367.
- 10 Kemal Tahir, "Bir Yaz Hikâyesi", *Üstadın Ölümü*, (hzl. Sevgül Sönmez), İthaki Yayınları, İstanbul, 2006, s. 108.
- 11 *Age.*, s. 18.
- 12 Kemal Tahir, *Notlar 5: 1950 Öncesi Şiirler ve Ziya İlhan'a Mektuplar*, (hzl. Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yayınları, İstanbul, 1990, s. 215.
- 13 Tahir, *Notlar 2: Sanat Edebiyatı*, s. 53-54.

YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

- 14 Yıldız Sertel, *Babam Gazeteci Zekeriya Sertel: Susmayan Adam*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul, 2002, s. 63.
- 15 Kemal Tahir, *Esir Şehrin İnsanları*, (hzl. Ahmet Öz), İthaki Yayınları, İstanbul, 2005, s. 278.
- 16 Kemal Tahir, *Hür Şehrin İnsanları I*, 3. bs., Tekin Yayınevi, İstanbul, 1995, s. 177.
- 17 *Age.*, s. 285.
- 18 Tahir, *Notlar 2: Sanat Edebiyat*, s. 53-54.
- 19 *Age.*, s. 197-198.
- 20 Tahir, *Karılar Koşuşu*, s. 247.
- 21 Kemal Tahir, *Yorgun Savaşçı*, (hzl. Sevengül Sönmez), İthaki Yayınları, İstanbul, 2005, s. 122.
- 22 Kemal Tahir, *Kurt Kanunu*, (hzl. Sevengül Sönmez), İthaki Yayınları, İstanbul, 2005, s. 125.
- 23 *Age.*, 2005, s. 82.
- 24 Kemal Tahir, *Hür Şehrin İnsanları II*, 3. bs., Tekin Yayınevi, İstanbul, 1995, s. 674.
- 25 Kemal Tahir, *Rahmet Yolları Kesti*, 5. bs., Adam Yayınları, İstanbul, 2004, s. 80.
- 26 Tahir, *Esir Şehrin İnsanları*, s. 268.
- 27 Kemal Tahir, "Zehra'nın Defteri", *Zehra'nın Defteri*, (hzl. Sevengül Sönmez), İthaki Yayınları, İstanbul, 2005, s. 24.
- 28 Kemal Tahir, "Üniversite", *Dutlar Yetişmedi*, (hzl. Sevengül Sönmez), İthaki Yayınları, İstanbul, 2005, s. 123.
- 29 Kemal Tahir, *Notlar 5: 1950 Öncesi Şiirler ve Ziya İlhan'a Mektuplar*, s. 147-148.
- 30 *Age.*, s. 209.
- 31 Kemal Tahir, *Notlar 12: Çöküntü*, (hzl. Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yayınları, İstanbul, 1992, s. 11.
- 32 *Age.*, s. 66.
- 33 Kemal Tahir, *Nâmik Kemal İçin Diyorlar ki*, Şirketi Mürettebiye Basımevi, İstanbul, 1936, s. 7.
- 34 Tahir, *Hür Şehrin İnsanları I*, s. 213.
- 35 Tahir, "Dayak Cennetten mi Çıktı", *Üstadın Ölümü*, s. 176.
- 36 Tahir, *Hür Şehrin İnsanları II*, s. 674.
- 37 Tahir, *Hür Şehrin İnsanları I*, s. 13.
- 38 Tahir, *Notlar 5: 1950 Öncesi Şiirler ve Ziya İlhan'a Mektuplar*, s. 67.
- 39 Tahir, *Esir Şehrin İnsanları*, s. 445.
- 40 Tahir, *Hür Şehrin İnsanları I*, s. 97.
- 41 *Age.*, s. 177.
- 42 Kemal Tahir, *Notlar 6: 1950 Öncesi Cezaevi Notları*, (hzl. Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yayınları, İstanbul, 1991, s. 281.
- 43 *Age.*, s. 287.
- 44 Tahir, *Esir Şehrin İnsanları*, s. 175.
- 45 Tahir, *Kurt Kanunu*, s. 82.
- 46 Tahir, *Notlar 5: 1950 Öncesi Şiirler ve Ziya İlhan'a Mektuplar*, s. 67.
- 47 Tahir, *Kurt Kanunu*, s. 82.
- 48 Kemal Tahir, *Notlar 4: Sanat Edebiyat*, (hzl. Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yayınları, İstanbul, 1990, s. 32.
- 49 *Age.*, s. 32.
- 50 Tahir, *Esir Şehrin İnsanları*, s. 102.
- 51 Tahir, *Hür Şehrin İnsanları I*, s. 31.
- 52 Tahir, *Karılar Koşuşu*, s. 303.
- 53 Kemal Tahir, *Yediçınar Yaylası*, Adam Yayınları, İstanbul, 2000, s. 297-298.
- 54 Kemal Tahir, *Esir Şehrin Mahpusu*, (hzl. Sevengül Sönmez), İthaki Yayınları, İstanbul, 2005, s. 261-262.
- 55 Kemal Tahir, *Yol Ayrımı*, Sander Yayınları, İstanbul, 1971, s. 200.
- 56 Tahir, *Notlar 5: 1950 Öncesi Şiirler ve Ziya İlhan'a Mektuplar*, s. 201.
- 57 Tahir, *Bir Mülkiyet Kalesi*, s. 205.
- 58 Tahir, *Esir Şehrin İnsanları*, s. 186-187.

- 59 Tahir, *Hür Şehrin İnsanları I*, s. 13.
60 Tahir, *Notlar 5: 1950 Öncesi Şiirler ve Ziya İlhan'a Mektuplar*, s. 67.
61 Tahir, *Bir Mülkiyet Kalesi*, s. 336.
62 Tahir, *Hür Şehrin İnsanları I*, s. 106-107.
63 Tahir, *Esir Şehrin İnsanları*, s. 278.
64 *Age.*, s. 239.
65 *Age.*, s. 240-241.
66 *Age.*, s. 242.
67 *Age.*, s. 242-243.
68 Tahir, *Hür Şehrin İnsanları I*, s. 13.
69 Tahir, *Hür Şehrin İnsanları II*, s. 481.
70 Tahir, *Notlar 2: Sanat Edebiyat*, s. 71.
71 Tahir, *Esir Şehrin İnsanları*, s. 32-33.
72 Tahir, *Hür Şehrin İnsanları I*, s. 157.
73 *Age.*, s. 158.
74 *Age.*, s. 158.
75 Tahir, *Yol Ayrımı*, s. 136-137.
76 Tahir, *Bir Mülkiyet Kalesi*, s. 454.
77 Tahir, *Namusçular*, Tekin Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 141.
78 Tahir, "Üniversite", *Dutlar Yetişmedi*, s. 122.
79 Tahir, "Kondurma Siyaseti", *Göl İnsanları*, 3. bs., Adam Yayınları, İstanbul, 1999, s. 314.
80 Tahir, *Karılar Koşuşu*, s. 208.
81 Tahir, *Yorgun Savaşçı*, s. 479.
82 Tahir, *Notlar 6: 1950 Öncesi Cezaevi Notları*, s. 108-109.
83 Tahir, *Yorgun Savaşçı*, s. 139-140.
84 *Age.*, s. 118.
85 Tahir, *Bozkırdaki Çekirdek*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1967, s. 12.
86 Tahir, *Hür Şehrin İnsanları I*, s. 30.
87 *Age.*, s. 30.
88 Tahir, "Han", *Zehra'nın Defteri*, s. 88.
89 Bozdağ, *Kemal Tahir'in Sohbetleri*, s. 139.
90 Kemal Tahir, *Notlar 11: Batlaşma*, (hzl. Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yayınları, İstanbul, 1992, s. 162.
91 Tahir, *Notlar 2: Sanat Edebiyat*, s. 193.
92 Tahir, "Sör Doktor Cankatar Beg Lokman", *Zehra'nın Defteri*, s. 146.
93 Tahir, *Bir Mülkiyet Kalesi*, s. 274.
94 Tahir, *Yol Ayrımı*, s. 208.
95 Tahir, *Kurt Kanunu*, s. 86.
96 Tahir, *Karılar Koşuşu*, s. 166-167.
97 Tahir, *Esir Şehrin İnsanları*, s. 37.
98 Tahir, *Bir Mülkiyet Kalesi*, s. 336-337.
99 Tahir, *Esir Şehrin İnsanları*, s. 278.
100 Tahir, *Hür Şehrin İnsanları I*, s. 96.
101 Tahir, *Hür Şehrin İnsanları II*, s. 381.
102 Tahir, *Damağası*, 3. bs., Tekin Yayınevi, 1999, s. 136.
103 Tahir, *Notlar 6: 1950 Öncesi Cezaevi Notları*, s. 90.
104 Tahir, *Hür Şehrin İnsanları II*, s. 364.
105 *Age.*, s. 365.
106 *Age.*, s. 365.
107 *Age.*, s. 366.
108 *Age.*, s. 366.
109 *Age.*, s. 366.

YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

- 110 *Age.*, s. 366-367.
- 111 *Age.*, s. 366.
- 112 *Age.*, s. 367.
- 113 *Age.*, s. 369.
- 114 *Age.*, s. 369.
- 115 *Age.*, s. 671.
- 116 Tahir, *Karılar Koğuşu*, s. 120.
- 117 Tahir, *Namusçular*, s. 89.
- 118 Tahir, *Karılar Koğuşu*, s. 51.
- 119 *Age.*, s. 51.
- 120 *Age.*, s. 51.
- 121 *Age.*, s. 86.
- 122 *Age.*, s. 380.
- 123 *Age.*, s. 168.
- 124 *Age.*, s. 367.
- 125 Tahir, *Bir Mülkiyet Kalesi*, s. 273.
- 126 *Age.*, s. 273.
- 127 Tahir, *Damağası*, s. 152.
- 128 Tahir, *Bozkırdaki Çekirdek*, s. 8.
- 129 Ayrıntılı bilgi için bk. Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar*, Bilgi Yayınvevi, Ankara, 1968.
- 130 Tahir, *Karılar Koğuşu*, s. 52.
- 131 Tahir, *Notlar 5: 1950 Öncesi Şiirler ve Ziya İhan'a Mektuplar*, s. 125-126.
- 132 *Age.*, s. 136.
- 133 *Age.*, s. 214.
- 134 Tahir, *Nâmık Kemal İçin Diyorlar ki*, s. 1-3.
- 135 Kemal Tahir - Suat Derviş - Ahmet Cevat, *1936 Modeli Gençler ve Zavallı Peyami Safa*, A. Cevat Neşriyatı, İstanbul, ts., s. 3.
- 136 *Age.*, s. 8.
- 137 Tahir, *Hür Şehrin İnsanları I*, s. 13.
- 138 Tahir, *Hür Şehrin İnsanları II*, s. 673.
- 139 Tahir, *Hür Şehrin İnsanları I*, s. 23.
- 140 *Age.*, s. 23.
- 141 *Age.*, s. 381.
- 142 Hüseyin Nihal Atsız, *Makaleler III*, İrfan Yayıncılık, İstanbul, 1997, s. 23.
- 143 Tahir, *Hür Şehrin İnsanları II*, s. 366-367.
- 144 Kemal Tahir, *Devlet Ana*, (hızl. Sevengül Sönmez), İthaki Yayınları, İstanbul, 2005, s. 646.
- 145 Tahir, *Yorgun Savaşçı*, s. 156.
- 146 *Age.*, s. 156.
- 147 Tahir, *Esir Şehrin Mahpusu*, s. 113.
- 148 Tahir, *Namusçular*, s. 385.
- 149 *Age.*, s. 391.
- 150 *Age.*, s. 95.
- 151 *Age.*, s. 95.
- 152 Tahir, *Esir Şehrin İnsanları*, s. 186-187.
- 153 Tahir, *Hür Şehrin İnsanları I*, s. 300.

- 154 *Age.*, s. 13.
 155 Tahir, *Yol Ayrımı*, s. 107.
 156 Tahir, *Notlar 5: 1950 Öncesi Şiirler ve Ziya İlhan'a Mektuplar*, s. 136.
 157 Tahir, *Hür Şehrin İnsanları I*, s. 285.
 158 Tahir, *Yol Ayrımı*, s. 48.
 159 *Age.*, s. 20.
 160 Tahir, *Kurt Kanunu*, s. 239-240.
 161 Tahir, "Doğruluk", *Dutlar Yetişmedi*, s. 81.
 162 Tahir, *Notlar 5: 1950 Öncesi Şiirler ve Ziya İlhan'a Mektuplar*, s. 214.
 163 Tahir, *Notlar 2: Sanat Edebiyat*, s. 211.
 164 Bozdağ, *Kemal Tahir'in Sohbetleri*, s. 20.
 165 Tahir, *Notlar 5: 1950 Öncesi Şiirler ve Ziya İlhan'a Mektuplar*, s. 67.

KAYNAKÇA

- Atsız, Hüseyin Nihal, *Makaleler III*, İrfan Yayıncılık, İstanbul, 1997.
 Bozdağ, İsmet, *Kemal Tahir'in Sohbetleri*, 2. bs., Emre Yayınları, İstanbul, 2006.
 [Ran], Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusneden Mektuplar*, Bilgi Yayınevi Ankara, 1968.
 Sertel, Yıldız, *Babam Gazeteci Zekeriya Sertel: Susmayan Adam*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul, 2002.
 Tahir, Kemal, *Bir Mülkiyet Kalesi*, Tekin Yayınevi, İstanbul, 2004.
 *Bozkırdaki Çekirdek*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1967.
 *Devlet Ana*, (hzl. Sevgül Sönmez), İthaki Yayınları, İstanbul, 2005.
 *Dutlar Yetişmedi*, (hzl. Sevgül Sönmez), İthaki Yayınları, İstanbul, 2005.
 *Esir Şehrin İnsanları*, (hzl. Ahmet Öz), İthaki Yayınları, İstanbul, 2005.
 *Esir Şehrin Mahpusu*, (hzl. Sevgül Sönmez), İthaki Yayınları, İstanbul, 2005.
 *Göl İnsanları*, 3. bs., Adam Yayınları, İstanbul, 1999.
 *Hür Şehrin İnsanları I*, 3. bs., Tekin Yayınevi, İstanbul, 1995.
 *Hür Şehrin İnsanları II*, 3. bs., Tekin Yayınevi, İstanbul, 1995.
 *Karılar Koşusu*, (hzl. Sevgül Sönmez), İthaki Yayınları, İstanbul, 2005.
 *Kurt Kanunu*, (hzl. Sevgül Sönmez), İthaki Yayınları, İstanbul, 2005.
 *Nâmık Kemal İçin Diyorlar ki*, Şirketi Mürettebiye Basımevi, İstanbul, 1936.
 *Notlar 2: Sanat Edebiyat*, (hzl. Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yayınları, İstanbul, 1991.
 *Notlar 4: Sanat Edebiyat*, (hzl. Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yayınları, İstanbul, 1990.
 *Notlar 5: 1950 Öncesi Şiirler ve Ziya İlhan'a Mektuplar*, (hzl. Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yayınları, İstanbul, 1990.
 *Notlar 6: 1950 Öncesi Cezaevi Notları*, (hzl. Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yayınları, İstanbul, 1991.
 *Notlar 11: Batılşma*, (hzl. Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yayınları, İstanbul, 1992.
 *Notlar 12: Çöküntü*, (hzl. Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yayınları, İstanbul, 1992.
 *Rahmet Yolları Kesti*, 5. bs., Adam Yayınları, İstanbul, 2004.
 *Üstadın Ölümü*, (hzl. Sevgül Sönmez), İthaki Yayınları, İstanbul, 2006.
 *Yorgun Savaşçı*, (hzl. Sevgül Sönmez), İthaki Yayınları, İstanbul, 2005.
 *Zehra'nın Defteri*, (hzl. Sevgül Sönmez), İthaki Yayınları, İstanbul, 2005.
 Tahir, Kemal - Derviş, Suat - [Eren], Ahmet Cevat, *1936 Modeli Gençler ve Zavallı Peygami Safa*, A. Cevat Neşriyatı, İstanbul, ts.

GERÇEKLİĞİN İDRAKİ VE ÜSLÛP SORUNLARI BAĞLAMINDA *BENİM ADIM KIRMIZI*

Mehmet Samsakçı*



Özet: *Benim Adım Kırmızı*, Orhan Pamuk'un minyatür-resim zıtlığı/karşıtlığı ekseninde, Müslüman sanatkârın âlemi, insanı ve tabiatı algılayış ve resmediş tarzını, birbirine çeşitli vesilelerle bağlanan üç ayrı olay örgüsüyle sorguladığı romanıdır. Romanda konuşturulan anlatıcılara göre, bu idrak ve ifade ediş sürecinde belirleyici olan, neyin gerçek ve değerli olduğu, insanın âlemde ne kadar ve ne önemde yer işgal ettiği sorundur. Bu anlatıcılara göre Doğulu nakkaşlarla Batılı ressamın eserleri arasındaki en büyük ve esaslı fark bakış tarzıdır. Müslüman bir sanatçının (özelde nakkaşın) kendisine has bir rengi, sesi, tavrı veya üslûbu olup olamayacağı problemi de, romana ikinci büyük tem olarak girer. Çalışmada, *Benim Adım Kırmızı*'da yer alan bu iki temel konu üzerinden yapılan sanatsal tartışmaların, Doğu-Batı kıyaslamalarının romanın kurgusunda yüklediği görevler ve Batılılaşma problemine yaptığı göndermeler söz konusu edilecektir.

Anahtar kelimeler: *Benim Adım Kırmızı*, gerçeklik, üslûp, Doğu-Batı.

MY NAME IS RED IN THE CONTEXT OF THE COGNITION OF THE REALITY AND THE PROBLEMS OF STYLE

Abstract: *Benim Adım Kırmızı* (literally *My Name is Red*) is the book in which Orhan Pamuk discusses, by narrating three different events linking to each other in some way, how a Muslim artist comprehends and depicts the universe, human being and the nature within the framework of the contradiction between the painting and miniature. According to the narrators in the novel, the significant or characteristic thing in this process of cognition and expressing is the matter of what is real and valuable and also how much and to what extent a human being occupies a place in the universe. To those narrators, the greatest and the basic difference between the works of the Eastern painters (muralists) and the Western artists is the point of view. The matter of whether a Muslim artist (specially the muralist) has a particular manner, attitude, voice or style of his own appears to be another main theme of the novel. In this paper, it will be discussed that how the artistic debates and the comparison between the East and the West by considering the two basic

* Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

subjects mentioned in *Benim Adım Kırmızı* play a role in the setting of the plot and also their references to the issue of Westernization.

Keywords: *Benim Adım Kırmızı*, reality, style, The East-The West.

"Söyle bana, üslup denen şeyin aslı nedir?
Şimdi Frenkler de, Çinliler de ressamın hünerinin renginden,
üsluptan söz ediyor, iyi nakkaşın diğerlerinden ayrılan
bir üslubu olmalı mı, olmamalı mı?"

Benim Adım Kırmızı

At, ağaç, para, ölüm, şeytan gibi insan dışı varlık veya kavramların da anlatıcı olarak yer aldığı; toplam 20 ayrı anlatıcının çeşitli itiraf, itiraz ve izahlarının belirli bir mantığa göre yerleştirildiği *Benim Adım Kırmızı*, Orhan Pamuk'un, klasik kültürü ve bu kültürün insan, Allah, tabiat ve sanat karşısındaki konum ve tutumunu sorguladığı romanıdır. Dikkatle incelendiğinde ve romanın başında *Kur'ân-ı Kerim*'den alınan üç epigrafa yoğunlaşıldığında, eserde aslında birbiriyle çok alâkalı üç ayrı kurgunun takip edildiği görülür. "Bir adam öldürdüler ve aralarında tartıştılar. Kur'ân, Bakara, 72"¹ şeklinde alınan ilk epigraf eserin polisiye kurgusunu; "Körle gören bir olmaz. Kur'ân, Fâtır, 19", romanın bütününe yayılan ve herhangi bir leitmotiv olmaktan öte bir yoğunlukta eserin entelektüel ve sanatsal damarını; son olarak "Doğu da Batı da Allah'ındır. Kur'ân, Bakara, 115" şeklindeki epigraf da ikinciyle bağlantılı olarak romancının, bu kez resim üzerinden tartıştığı Doğu-Batı meselesini eser başlama-dan okuyucuya haber verir.²

Benim Adım Kırmızı'da, 16. asrın son yıllarında toplumun çeşitli katmanlarında bulunan ve İstanbul'da yaşayan insanlar yanında, hattatlar ve nakkaşların gidip geldikleri bir kıraathanede -daha sonra katledilecek bir meddah vasıtasıyla- bize kendisini anlatan cansız varlıklar da vardır. Okuyucu bir mânâda kitabı okumaz, hattat ve nakkaşların gittikleri bu kahvede, resmi yapılıp yüksek bir yere asılmış ve meddah sayesinde dillenmiş, ağaç, at, köpek gibi varlıkları; ölüm, şeytan, kırmızı gibi kavramları dinler. Bu noktada, padişahın emriyle hazırlanışı eser boyunca anlatılan büyük minyatür kitabıyla *Benim Adım Kırmızı* aynıleşir; çünkü at, köpek, ağaç, şeytan, kadın vs. hem saray nakkaşlarının hazırladığı bu esrarlı kipta yerlerini alır hem de elimizdeki romanın bazı bölümlerini oluşturur. Yıldız Ecevit, bu durumu;

"Resim ve yazı, Pamuk'un romanında da birlikte var olurlar. Enişte'nin, Padişah'ın emriyle nakkaşlara resmettirdiği minyatür tablolarla, romanın ana ya-

pısı örtüşür. Nasıl Enişte'nin gizli resimlerinde nakkaşlar birbirlerinden habersiz at/ağaç/at vb. figürleri çizerek resmi bütüne doğru dokuyorlarsa, Orhan Pamuk'un roman kişileri/köpekleri/ağaçları/atları da tek tek bölümlerde birbirlerinden habersiz metni dokurlar."³

cümleleriyle tespit etmiş ve hükmünü yazarın şu sözleriyle temellendirmiştir:

"Kitabımda minyatürün bütünü yoktur ama dokusu (...) var. Kahramanlar ara sıra tıpkı kameraya konuşan film kahramanları gibi dururlar. (...) Her şey bir minyatürde olduğu gibi sade, basittir."⁴

Polisiye vaka, 1591 yılı içinde, İstanbul'un 9 soğuk kış gününde yaşansa da, eserin merkezinde yer alan nakış, resim ve bunlara bağlı olarak perspektif, derinlik, renk, boyut gibi hepsi "görme biçimleri"ni, romandaki benlik, şahsiyet problemlerini sorgulayan tartışmalar, kurguyu, dolayısıyla okuyucuyu asırlar öncesine götürür. Orhan Pamuk, bu eserinde Doğulu sanatkârla Batılı sanatkâr arasındaki farkı, Allah'ı, kâinatı ve kâinat içindeki insanı algılama noktasında sorgulamak istemiştir. Bu çalışmada, bu algı farklılığının hangi temeller, araçlar veya motifler etrafında söz konusu edildiği incelenecektir.

Benim Adım Kırmızı'nın asıl konusunu oluşturan "nakış ve nakkaşlar", daha çok "gerçekliğin idrak ve ifadesi", ayrıca "üslûp" meseleleri etrafında tartışılmıştır. Orhan Pamuk, romanda, nakkaşları merkeze alarak Müslüman bir sanatkârın gerçeklik algısını, bu gerçeği ifade veya resmetme biçimlerini, ayrıca Müslüman bir sanatkârın üslûp sahibi olup olamayacağını, gerçek veya kendi muhayyilesinin mahsulü olan hikâyeler, kıssalar etrafında söz konusu eder. Bu noktada, eserdeki tartışmalara geçmeden önce Müslüman sanatkârın dünyaya, insana veya eşyaya bakış açısını, bu bakış açısını tayin eden dinî ve sosyal dinamikleri kısaca söz konusu etmenin yerinde olacağını düşünüyoruz.

Taşları yerli yerine oturmuş, her unsuru birbirine cevap veren, birbirini tamamlayan, âhenkli bir medeniyetin ürünü olan Türk-İslâm sanatlarında, şiirde olduğu gibi mimari ve nakışta en maddî, en dünyevî, en basit ve tek başına bir mânâ ifade etmeyen malzemeye ilahî olana varılmaya çalışılmış, ilahî olanın övgüsü yapılmıştır. Tabiatta serbest hâlde bulunan taş ve ahşapla, insandaki ilahî öz'e seslenen ve sonsuzluk hislerini harekete geçiren, sonsuz olanla buluşmaya çalışan Türk-İslâm mimarisi; aslında dar ve sınırlı bir malzemeye sahip olmasına rağmen ilahî neşveyi en üst perdeden teren-

nüm etmiş olan musiki; tasvir yasağı veya sakıncası dolayısıyla gerçek insan ölçülerinden, şekillerinden daima uzaklaşan minyatür; nihayet harf estetiğinin ürünü olan hüsn-i hat, insandan Allah'a, somuttan soyuta, suretten sîrete, maddeden mânâya doğru ilerleyen bir çizgi izler. Bu mânâda *Benim Adım Kırmızı*'nın "Ben Bir Ağacım" başlıklı 10. bölümünde kendisini anlatan ağacın son cümlesinin; "*Ben bir ağacın kendisi değil, mânâsı olmak istiyorum*" (s. 63) olması, bir estetik sistemin idraki noktasında dikkati çekicidir.

Diğer bütün İslâm sanatkârları gibi nakkaş da, gerçek olan veya gerçekmiş hissi veren çizgi, renk, şekil veya boyutlardan kaçacak, zaten gerçek olarak kabul etmediği insan, nesne veya eşyayı dünyadaki renk ve biçimlerden soyutlayacaktır. *Benim Adım Kırmızı*'da uzun münakaşaların konusu olan bu "gerçeklik" meselesinin veya algısının özünde İslâmiyet'in dünya telakkisi vardır:

"İslâmlığa göre bu dünya bir hayalden başka bir şey değildir, gaye öbür dünyaya hazırlanmaktır. Dinin şartlarını yerine getiren, getirdiği için de huzura kavuşan nakkaşın hedefi dünya ötelereinden derlenmiş hissini veren parlak, güler yüzlü renklerle özlediği ebedî dünyanın doyum olmaz tadını sezdirmektir. Bunun içindir ki nakkaş, ölümlü dünyayı hatırlatan gölge, derinlik, hacim gibi görünüş unsurları ile ağızımızın tadını hiçbir zaman kaçırmak istememiştir."⁵

Klasik kültürümüze ve bu kültürün ürünü olan sanatlarımıza asıl rengini veren şey, İslâm inancı ve onun batınî, estetik yorumu olan tasavvuftur.⁶ İster söz sanatlarıyla, ister minyatür ve mimari gibi plastik sanatlarla uğraşsın Osmanlı sanatkârı, dünyayı, tabiatı ve insanı gerçekte olduğu gibi görmekten ve göstermekten daima kaçınmıştır. Bütün Ortaçağ edebiyatları gibi, sembole, alegoriye⁷ dayanan Divan şiiri -belirli bir kişi için yazılan hicviye, mersiye türünden eserler istisna edilirse- gerçek veya somut insanı hikâyeye veya resmetmez. İnsanı ve tabiatı olduğu gibi, okuyanda bir gerçeklik duygusu yaratacak şekilde tasvir etmektense içe, öze, asla doğru derinleşmeyi tercih eder.⁸ Vahdet-i vücud anlayışının bir sonucu veya uzantısı olarak o, asıl varlığı "tek" olarak görür ve âlemdeki "şey"lerin, bu "tek ve bir" olan varlığa bağlı geçici, fâni yansımaları olduğuna inanır. Doğru-İslâm sanatkârı, bunun için mecazda (ki mecaz, "geçip gidilen yol, geçit" demektir),⁹ bedende, surette saplanıp kalmamayı, sadece bir kalıp olarak kabul ettiği bu suret veya bedeni aşır ilahî yani bâki olan ruha ulaşmayı amaçlar:

"Müslümanlık, bünyesinde taşıdığı derin mûsamaha yoluyla büyük çatışma ihtimallerini daha baştan ortadan kaldırarak radikal çözüm arayışlarını metafiziğe yöneltmiştir. Başka bir ifadeyle, gözler dış dünyaya değil, içe doğru açılmıştır. Bu gelişmede, tevarüs edilen mistik ve felsefî alt-yapıların payını da küçümsememek gerektiğini düşünüyoruz. Bu noktada, "Tevhid" ilkesinin aşırı bir yorumu olan "Vahdet-i vücud" doktrininin son derece önemli bir fonksiyonu bulunduğunu mutlaka vurgulamak gerekir. "Lâ mevcude illâ hu" (Allah'tan başka varlık yoktur) anlayışı, özellikle İbnü'l- Arabî'nin ortaya çıkışından sonra İnan ve Anadolu sahalarında kesin hâkimiyet kazanmış ve Müslümanların tecessüsünü gerçekliği inkâr edilen dış dünyadan kopararak görünenlerin ardındaki görünmeyeni araştırmaya yöneltmiştir."¹⁰

Bunun içindir ki visal, âşığı mânen zinde, ayakta tutan hisleri öldürdüğü ve insan ruhunu aydınlatan, ısıtan, pişiren ateşi söndürdüğü için divanlarda daima istenen ama istendiği oranda uzağında durulan bir kavramdır. İnsan ve beden mecaz, Allah ve ruh hakikattir.¹¹

Benim Adım Kırmızı' da da nakış ve resim üzerinden yapılan sanat tartışmalarının merkezinde üslûp, benlik veya şahsiyet, gelenek gibi kavramlarla beraber ve onlardan daha çok, yukarıda bahsini ettiğimiz "Doğu'nun gerçeklik algısı" problemi vardır. Eserin ağırlık noktasını, gerçeklik algılarındaki farklılık bakımından Doğulu ve Batılı sanatkarın, daha net bir ifadeyle nakkaşla ressamın psikolojileri oluşturur. Bu sanatsal problemler kurguya, hazırlanan eserde Avrupaî usûlleri kullandıkları için hocası ve arkadaşlarını eleştiren Zarif Efendi isimli bir müzehhibin öldürülmesi vesilesiyle yerleşir. Zeytin, Leylek, Kelebek takma adlarını kullanan nakkaşlar gibi, saray nakkaşhanesinin reisi Üstat Osman'ın talebesi olan Zarif Efendi de aslında pek çok kişinin dâhil olduğu büyük, yeni ve gizli bir projenin üyesidir. Zarif, padişahın emriyle fakat Frenk usûlleri kullanılarak çizilen minyatürlerin dine aykırı olduğunu; çünkü bunlarda merkeze Allah yerine insanın konulduğunu, insanı "gerçek" kabul ederek onun bakanda "gerçekmiş" hissi verecek şekilde çizildiğini düşünür. Bunu, romanda koyu bir taassubun içinde gösterilen ve etrafına korku salan Erzurumî Nusret Hoca'yla taraftarlarına söyleyeceği ihtimali dolayısıyla da, nakkaşlardan birisi tarafından öldürülür. Romandaki ilk anlatıcı olan ve kendisini "Ben Ölüyüm" şeklinde tanıtan Zarif Efendi; "Ölümümün arkasında dinimize, geleneklerimize, âlemi görüş şeklimize karşı iğrenç bir kumpas var. Açın gözlerinizi, inandığımız ve yaşadığımız hayatın, İslâm'ın düşmanları beni neden öldürdü, bir gün sizi neden öldürebilir öğrenin. Bütün sözlerini gözyaşlarıyla dinlediğim büyük vaiz Erzurumlu Nusret Hoca'nın de-

dikleri bir bir çıkıyor." (s. 12) şeklindeki sözleriyle katlediliş sebebini açıklar. Fakat şimdilik kim olduğunu bilmediğimiz, eserinde ve cınayetine şahsî bir iz bırakmadığı için kimliğini tespit edemediğimiz nakkaş, arkadaşı Zarif'i "*budala*" (s. 23) ve "*akılsız*" (s. 27) olarak niteler.

Eserdeki insan dışı anlatıcılardan birisi olan ağaç, gerçek bir ağaç gibi resmedilmediği, bu günahın parçası olmadığı için Allah'a şükreder; çünkü o da tıpkı Nusret Hoca taraftarları gibi bunun Allah'a karşı isyan etmek olduğunu düşünür:

"Bir de son olarak Frenk nakkaşlarından söz edeceğim ki, onlara özenen soysuz varsa ibret alsın. Şimdi bu Frenk nakkaşları, kralların, papazların, beylerin, hatta hanımların yüzlerini öyle bir nakşediyorlar ki, o kişiyi resmine bakıp sokakta tanıyabiliyorsun."

(...)

"Ben fakir, gördüğünüz ağaç resmi, böyle bir akılla resmedilmediğim için Allah'ıma şükrediyorum. Frenk usüllerince resmedilseydim beni sahici bir ağaç sanan İstanbul'un bütün köpekleri üzerime işer diye korktuğumdan değil. Ben bir ağacın kendisi değil, mânâsı olmak istiyorum." (s. 62).

Yeğeni ve kızının âşığı, bir zamanlar öğrencisi de olan Kara'ya anlattığına göre, padişahın aldığı özel bir emir ve onun sağladığı maddî imkânlarla, saray nakkaşhanesinin en usta nakkaşları olan Leylek, Kelebek ve Zeytin'e parça parça, "ölüm, şeytan, köpek, at, ağaç" gibi varlık ve kavramların resimlerini çizdiren Enişte, sonunda bu parçalardan oluşacak büyük resmin ortasına, yani âlemin merkezine padişahı koymayı planlamaktadır (s. 34). Yazının başında da belirtildiği gibi, Enişte'nin, romanın bölümlerinin de isimleri olan bu kavram veya varlıkları söz konusu etmesi bize, aslında romanın, *Benim Adım Kırmızı'nın*, bu gizli resmin kendisi olduğunu düşündürür.

PERSPEKTİF

Benim Adım Kırmızı'nın nakış yapan veya nakışla ilgilenen kahramanlarının, resim üzerinden âlemi ve içindekileri algılama ve nakşetme problemlerinin düğümlendiği en önemli nokta 'perspektif'tir. Zira padişah için yapılan resmin esrarını bütün roman boyunca arayan Kara da, öldürülen Müzehhib Zarif Efendi gibi, yapılan işin kâfirlik veya zındıklık olup olmadığını daima düşünür ve sorgular. Üstat Osman, -yazarın yaptığı gibi bugünkü tabiri kullırsak- "proje"nin yürütücüsü Enişte Efendi ve nakkaşlarla yaptığı

konuşmalarda Kara, yeni cinayetlere yol açacak bu tehlikeli durumu anlamaya ve çözmeye çalışır. Kara, yaptıkları işe dalmış nakkaşlara nispeten etraftaki havayı, söylentileri, bir mânâda yaklaşan tehlikeyi çok daha iyi takip eder. Endişelerini dile getirdiği bir gün, Enişte'nin "Korkuyor musun oğlum?... Yaptığımız resimlerden?" (s. 182) şeklindeki sorusunu, âlemi görüş ve resmediş biçimleri ekseninde cevaplar. Kara'nun duyduğuna göre yapılan iş "küfür"dür, zira bu resimlerde gerçek çarpıtılmakta, değersiz olan değerli, değerli de değersiz gibi gösterilmektedir. Bunun da sebebi âleme 'perspektif' ile bakmaktır:

"(...) her yerde söylentiler var. Üstü örtülü bir şekilde dinimize küfrettiğimiz söyleniyormuş. Burada, Padişahımız Hazretleri'nin istediği ve beklediği kitabı değil, kendi keyfimizin istediği bir kitabı, hatta Padişah Hazretleri'yle alay eden, münkirlik ve zındıklık eden, gâvur ustalarını taklit eden bir kitabı hazırlattığımız söyleniyormuş. Kitabımızın Şeytan'ı bile sevimli gösterdiğini söyleyenler var. Âleme sokaktaki murdar köpeğin gözünden perspektif ile bakıp, bir at sineği ile bir camiyi -cami arkadadır bahanesiyle- aynı büyüklükte resmederek dinimize küfrettiğimizi, camiye giden müminlerle alay ettiğimizi söylüyorlar. Geceleri bunları düşünmekten uyuyamıyorum." (s. 182-183).

Bu diyalogda ve romanın çeşitli yerlerinde 'perspektif' kelimesinin, lügatteki gibi "*Tabiatın ve eşyanın insan gözüyle görüldüğü gibi bir resim düzleminde belirtilmesi*"¹² anlamında kullanıldığı görülmektedir. Buna göre perspektif, âciz, durduğu yer ve bakış açısı yüzünden daima yanılmaya mahkûm insanoğlunun 'çarpık' veya eksik bakışını ifade eder. Hâlbuki Allah, âlem ve onun içindekileri, gerçek boyut, renk, şekil ve çizgileriyle, yani oldukları gibi, "mükemmel" görür.¹³ Erzurumî Hoca ve taraftarınca (ve onlar gibi düşünen ama projeye zarar verir endişesiyle öldürülen Zarif Efendi'ye göre) dünyaya Allah'ın baktığı gibi bakmamak, ona ve içindekilere taşıdıkları gerçek değeri vermemek veya değerli olanları değersiz ve küçük görerek öylece resmetmek günahların en büyüğüdür. Frenk üstatlarının yaptıkları da budur. Eserin sonuna kadar varlığını hissettiren, bir çeşit leitmotiv gibi romandaki çatışma noktalarını canlı tutan "son resim"de perspektif ve gerçeklik algısı problemi zirveye çıkar. Pek az kimsenin gördüğü veya esrarını bildiği bu son resmin ortasında padişahın yüzü -tam gerçekliğiyle- yer alacak, etrafında pek çok şey olduğu hâlde padişah, âlemin merkezine yerleştirilecektir. Bakanda gerçekmiş hissi verecek bu resim, Kara'yı daha da korkutur; çünkü onun bildiğine göre, bu şekilde, aslî çizgilere bağlı kalınarak yapılan resim yani tasvir

dince yasaklanmış, musavvirlerin en ağır cezalara çarptırılacağı belirtilmiştir.¹⁴ Buna göre asıl ve tek musavvir Allah'tır, "*kimse onunla yarışmaya kalkmamalı*" dır (s. 185). Aslında Kara da Enişte gibi, bu minyatür kitabında böyle bir iş yapılmadığını bilmektedir. Fakat Zarif Efendi'nin şüpheleri, düşünceleri onu da rahatsız etmeye devam eder ki söz konusu şüphe ve tedirginliklerin özünde yine 'perspektif' ve 'gerçeklik' meseleleri yatar:

"(...) merhum Zarif Efendi son resmin tamamını görünce öyle zannetmeye başlamış. Perspektif ilmiyle resim yapmanın, Frenk ustalarının usûllerinden yararlanmanın Şeytan ayartması olduğunu söylüyormuş. Son resimde, Frenk usûllerini kullanarak ölümlü birinin yüzünü, ona bakanda, resim değil gerçek izlenimi uyandıracak bir şekilde öyle bir resmediyormuşuz ki, yaptığımız şeyi görenlerin içinden, tıpkı kiliselerde olduğu gibi resme secde etmek gelecekmış. Perspektif, resmi Allah'ın bakışından sokaktaki itin bakışına indirdiği için değil yalnız, Frenk ustalarının usûllerini kullanmanın, kendi bildiğimizi, kendi hünerlerimizi gâvurların hüner ve usûlüyle karıştırmanın da bizleri saflığımızdan edecek, onların kölesi durumuna düşürecek bir Şeytan ayartması olduğunu söylüyormuş." (s. 185).

Fakat devrine göre daha cesur ve yenilikçi bir adam olan, belki de bunun için bu işi üstlenen Enişte Efendi, dünyada "saf hiçbir şey" in bulunmadığını, Frenk usûllerini kullanmanın da zannedildiği kadar dehşetli bir şey olmadığını düşünür. Ona göre çoğu kez harikalar, "daha önce yan yana gelmemiş", birbirine yabancı, iki ayrı şeyin birleşmesinden ortaya çıkar. Bu mânâda İslâm âleminin, Avrupa'dan alacağı bazı teknikler, usûller olabilir ve bu da kâfirlik veya zındıklık değildir. Zira tek kelimeyle "*Doğu da Allah'ındır, Batı da.*" (s. 186). Böylece, eserin başında yer alan epigraflardan birisinin romandaki yeri, anlamı veya karşılığı ortaya çıkar. Fakat aslında *Kur'ân-ı Kerim*'den aldığı bu ifadeyi yanlış yorumladığı, nakışta klasik çizgiden ayrıldığı, fâni olanı "bâki", itibarî olanı "hakikat"miş gibi gördüğü, yani âlemin merkezine Allah'ı değil "insan"ı yerleştirdiği için Enişte Efendi de öldürülecektir.¹⁵

Eserin 29. ve "Ben Eniştenizim" isimli bölümünde, henüz kim olduğunu öğrenemediğimiz katille, yine resim, gerçeklik, derinlik, perspektif, üslûp gibi konular üzerine son bir konuşma yapan Enişte (Bu konuşma esnasında Zarif Efendi'nin katili tarafından öldürülür.), korkusundan veya gerçekten öyle düşündüğü için, katil nakkaşa eserlerinde, "gerçeğin de üstüne çıktığı", "gerçekten daha gerçek" çizdiğini söyler. Fakat bunun bir övgü olup olmadığından katil de şüphelidir:

"Senin kalemin gerçekten öyle harika, öyle güçlüdür ki, senin resmine bakan âleme değil, senin çizdiğine inanabilir. Böylece sen, hünerinle imanı en sağlam kişiyi bile yoldan çıkarabildiğin gibi, bir resimle en iflah olmaz imansız da Allah'ın yoluna getirebilirsin." (s. 195).

Enişte Efendi'ye göre mesela İtalyan üstatların resimlerinde, katil nakkaşta bulunduğu "*şiiir, inanç, hassasiyet, renk saflığı ve parlaklığı*" yoktur ama "*hayatın kendisi*" vardır. Aslında Enişte de onların "*yaptıkları her şey*"e kanmaz, "*resmin dünyayı taklide kalkışması*" ona da "*küçüklük*" gelir; fakat o, hayatın kendisini, olduğu gibi, gerçek gibi çizen bu yabancı âlemin cazibesinden kendisini alamaz. Çünkü ebediyeti yakalamanın, ebedî olmanın yolu onlar gibi çizmekte veya çizilmektedir: "*Yaptıklarını görür görmez hemen anlıyorsun ki, yüzünü kıyamete kadar bırakmanın yolu Frenklerin usûllerinden geçer.*" (s. 197).

Katile söylediği bu sözlerin içerisinde, Doğu resmi (veya sanatı) ile Batı resmi, Doğulu nakkaşla Batılı ressam arasındaki en temel fark açığa çıkar: "*Onlar gördüklerini resmediyorlar, bizler ise baktığımızı.*" (s. 197).¹⁶

Enişte'nin cümlelerinde, resimde veya daha geniş planda sanat-taki bakış tarzı ve gerçeklik algısı arasındaki temel farklılık dikkati çekmektedir. Buna göre Batılı, âlemin merkezine insanı koyar, her şeye insan merkezli bakar, bu yüzden bütün âlemi insana göre, insanın zaviyesinden seyrederek ve yorumlar; yaşanan dünyayı esas ve gerçek kabul edip ona doğru gider. Hâlbuki Müslüman sanatkar, gördüğünü değil baktığını resmeder; kendi görüşünün eksikliğini, âcizliğini bilir, gördüğünü kendi inanç sistemine göre yorumlar, anlamlandırır ve nihayet ona kendi iç âleminin zenginliğini, genişliğini katar. Enişte'ye söylediği bu sözlerle Orhan Pamuk, bir şeyin olduğu gibi ve herhangi bir derinleşme veya genişletmeye gitmeden anlık olarak algılanmasını, müşahedeyi ifade eden "görmek"le, daha uzun bir dikkati, sorgulamayı, yorumlamayı içeren "bakmak" fiilleri üzerinden iki âlemin mukayesesini yapar.¹⁷ Nitekim Enişte'ye göre, "gözün görmesi" ve "akıl görmesi" şeklinde iki türlü görmek vardır ve çok yakın bir zamanda "gözün görüşü" bütün dünyada hâkim olacak, gözün gördüğü gibi çizilen insanlar kendilerini özel ve benzersiz zannedeceklerdir (s. 197). Neticede gözün, akıl ve gönlün birlikte, birbirini tekzip etmeden görerek, seyrederek ve resmederek oluşturduğu bir gelenek bitecek, bir sayfa kapanacak, bir âlem çökecektir. Çünkü Batılı gibi Doğulu da, resimde veya sanatta Allah'ı değil, "insanı", bâki olanı değil fâni olanı, hakikatin

kendisini değil itibarı gerçeği arayacak, bu aradığını bulamadığı için de eski sanatı küçümseyecektir:

"(...) Sonunda bizim usûllerimiz ölecek, renklerimiz solacak. Kitaplarımızla, resimlerimizle kimse ilgilenmeyecek. İlgilenenler de ya hiçbir şey anlamayıp, dudak büküp, neden perspektif yok, diyecekler ya da kitapları hiç mi hiç bulamayacaklar. Çünkü ilgisizlikle birlikte, resimlerimizi zaman ve felâketler yavaş yavaş yiyip bitirecek." (s. 197).

Enişte'nin öldürülmesinden çok sonra, Zarif Efendi ile Enişte'nin katilini arayan Kara'yla bir konuşmasında Üstat Osman da resimlerinde mânânın suretten önce geldiğini belirttikten sonra gelecek bir felaketi; "*Şimdi Padişahımızın rahmetli Eniştene ismarladığı kitapta olduğu gibi, Frenk ve İtalyan üstatlarını taklitte resmetmeye başlandığı zaman, bütün bu mânâ âlemi biterek suret âlemi başlayacak, ki Frenk usulüyle...*" (s. 364) şeklinde haber verir.¹⁸

İnsanı âlemin merkezine yerleştirmek, gereğinden fazla önemseyerek resmini gerçekteki gibi çizip duvara asmak, romanın diğer bir anlatıcısı "şeytan"ı bile hayrete düşürür. O da Frenk üstatlarının açık bir küfür içinde olduklarını, yaptıkları resimlerle putperestliği özendirdiklerini düşünür; evet, kendisinin insana secde etmediğini ama bu resimlere göre daha masum olduğunu söyler:

"BEN İNSANA SECDE ETMEDİM

Oysa yeni Frenk üstatları, şimdi tam bunu yapıyorlar. Beylerin, papazların, zengin tüccarların ve hatta kadınların bile gözlerinin rengini, tenlerinin dokusunu, dudaklarının benzersiz kıvrımını, göğüslerinin arasındaki güzel gölgeye, alınlarındaki kırışıklara, parmaklarındaki yüzüklere, hatta kulaklarından fişkıran iğrenç kıllara kadar her şeyi olduğu gibi resmedip göstermekle yetinmiyorlar, sanki insan secde edilecek bir yaratılmış gibi onları resimlerinin tam merkezine yerleştirip bu resimleri yapılacak put gibi duvarlara asıyorlar. İnsan, gölgesi bile bütün ayrıntısıyla resmedilecek kadar önemli bir mahlûk mudur? Bir sokaktaki evler insanın gözünün yanlışlıkla gördüğü gibi gitgide küçülüyormuş gibi resmedilirse âlemin merkezine Allah değil, insan yerleştirilmiş olmaz mı? Bunları her şeye muktedir yüce Allah daha iyi bilir. Ama, insana secde etmeyi reddetmiş, bu yüzden ne acılar, ne yalnızlıklar çekmiş, bu yüzden Allah'ın gözünden düşmüş, küfürler edilmiş olan benim, bu resimlerin fikrini verdiğimi ileri sürmenin ne kadar saçma olduğu anlaşılmalıdır sanıyorum." (s. 333).

'Görme biçimleri' hakkında yapılan bu yorumlara, tartışma ve öngörülere, nakkaşın âlemi Allah'ın gördüğü gibi görmesi durumuna roman içerisinde bir itiraz gelir ki bu itirazı yapan, eserin

35. bölümünde, "Ben, At" başlığıyla konuşturulan "at", daha doğru bir ifadeyle atın resmidir. Nakkaşların gittikleri kıraathanenin duvarına asılan bu at resmi; "bu kadar çok resmedil" mekten gurur duyduğunu "ama [kendisine] o hep resmedilen ben miyim?" (s. 251) diye sorduğunu belirtir. Kendi şahsiyetinin gözetilmediğini, şahsî çizgilerinin dikkate alınmadığını, dünyadaki herhangi bir at gibi çizildiğini düşünen at, resmine bakanların "Aman ne güzel at bu!" (s. 252) dediklerinde aslında kendisini değil, nakkaşın hayalini beğendiklerini, -sadece kendisine benzeyen- kendisinin yine fark edilmediğini düşünür. Ona göre "bütün atlar farklıdır ve herkesten önce bunu nakkaş fark etmelidir." Söz konusu at, nakkaşların, atları hep aynı şekilde, aynı renkte, zihinlerinde kalıp hâlinde duran atlar gibi çizmelerinden rahatsızdır. Üstelik bunu Allah'ın zenginliğini, yaratıcı kudretini hesaba almamak olarak değerlendirir. Ona göre asıl küfür, âleme insan gibi değil, Allah gibi bakmaktır:

"Bütün atlar, her birimiz en büyük musavvir ulu Allah'ın elinden bir değerinden farklı olarak çıktığımız hâlde, nakkaşlar takımı bizleri niye ezberden çizer? Niye bizlere hiç bakmadan, binlerce, on binlerce at resmi çizivermekle övünürler? Çünkü kendi gözleriyle gördükleri âlemi değil, Allah'ın gördüğü âlemi resmetmeye çalışıyorlar da ondan. Bu şirk koşmak, -hâşa- Allah'ın yapabildiğini ben de yapabilirim demek değil midir? Kendi gözünün gördüğü ile yetinmeyip, hayallerindeki aynı atı -bu Allah'ın gördüğü at- diye binlerce kere çizenler, en iyi atı ezberden kör nakkaşların çizebileceğini iddia edenler asıl Allah'la yarışıp dinsizlik etmiyorlar mı?" (s. 252).

ÜSLÛP, KİŞİYİ ELE VEREN BİR KUSUR (MU)DUR?

Benim Adım Kırmızı' da nakış ve nakkaşlar üzerinden tartışılan problemlerden birisi de üslûptur. Bir üslûp sahibi olmak, asırların oluşturduğu bir geleneği, usûlü aynen devam ettirmemek, esere şahsiyetin sinmesi veya sızması, roman kahramanları tarafından bir eksiklik ve kusur olarak değerlendirilir. Roman boyunca "Katil Diyecekler Bana" başlığı altında konuşan katil nakkaş da aynı kanaattedir. Ona göre de "Gerçek hüner ve ustalık hem erişilmez bir harika resmetmek, hem de bu harikada nakkaşın kimliğini ele veren hiçbir iz bırakmamaktır." (s. 26-27). Nitekim bu nakkaş, yani Zeytin, çizdiği minyatürlerde kendisini ele verecek motifler kullandığı için tespit edilecektir.

Üç usta sanatkâr, Leylek, Kelebek ve Zeytin'in hocası olan ve Enişte'yle eskiye dayanan bir rekâbet içinde olduğunu öğrendiğimiz Üstat Osman, nakışta daha muhafazakâr ve geleneksel bir tav-

ra sahiptir. Saray nakkaşhanesini ziyarete geldiği bir gün Kara'ya; "Resmin, güzelliğiyle insanı hayatın zenginliğine, sevgiye, Allah'ın yarattığı âlemin renklerine saygıya, iç düşünceye ve imana çağırması önemlidir. Nakkaşın kimliği değil" (s. 71) der ki bu sözler, ortaya dış dünyanın benzeri olan yeni bir âlem yaratmayı değil, âlemin yaratıcısına ulaşmaya çalışan İslâm sanatkârının psikolojisini özetler. Ona göre üslûp sahibi olmak, "herkesten ayrı bir eda, bir hava" yakalamaya çalışmak, hele bunu "nakşının bir yerine Frenk üstatları gibi imza koyarak kanıtlama" (s. 74) büyük bir hata, affedilmez bir kusurdur. "Has bir nakkaş" ötekilerden ayıran diğer iki önemli unsur, "nakşın ve Allah'ın zamanını" bilmesi ve nihayet "körlük" tür. İlk iki özelliği kendisinde buluşturan nakkaşın vardığı son nokta olan körlük, "Allah'ın karanlığında belireni görmek"tir (s. 74). Nitekim Kara, bu üç özelliği, çocukluğunda bir süre beraber çalıştığı ve yaşarken efsane olan üç büyük nakkaşa sorar ve onlardan nakışta imza (üslûp), zaman ve körlükle ilgili üç ayrı hikâye dinler. Bu hikâyelerden çıkan sonuç şudur: Üslûp, bir geleneği hakkıyla devam ettirememekle başlayan bir kusurdur. "Kusur üslûbun anasıdır" (s. 80); nakşın mükemmelliği nakkaşın maharetinden değil zamanın gücündendir ve "zamanın dışına çıkmanın tek yolu hüner ve nakış"tır (s. 90); nakkaşın varacağı son nokta olan körlük ise "Şeytan'ın ve suçun giremeyeceği bir mutlu âlemdir" (s. 97). Bu nihai makamda nakkaş, dünyanın geçici güzelliklerini aşar ve "Allah'ın ölümsüz zamanının manzaraları"na (s. 97) kavuşur. Zira "nakış doğrudan Allah'ın hatıralarını aramak, âlemi onun gördüğü gibi görmektir." (s. 95). Leylek'in Kara'ya söylediği ve eserin çeşitli yerlerinde, nakışta gelinen son noktayı ifade eden bu son söz, her meselede kulluğunu, aczini, fâniliği idrak ve ikrar eden Müslüman sanatkârın zihniyeti için dikkati çekici bir yorumdur; zira onun için en büyük tehlike Allah'ın hududuna girmektir. Klasik sanatkâr, eşyaya insan gibi, kâinatın kusursuz nizamı, mükemmelliği görmek üzere bakar. Herkes gibi çizilmekten rahatsız olduğunu; nakkaşın âlem ve içindekilere Allah gibi değil, insan gibi bakması gerektiğini söyleyen atın da vurduğu budur.

Romanın, "Benim Adım Kara" başlıklı bölümlerinde dinlediğimiz Kara, kocası 4 yıldır dönmeyen, bu kocanın öldüğüne dair elinde herhangi bir bilgi veya evrak olmadığı için boşanamayan, bunun için de yeni bir evlilik yapamayan Şekûre'nin akrabası ve sevgilisidir. Kara, parayla ikna ettiği bir imam ve yalancı şahitler sayesinde etrafındakileri, Şekûre'nin kocasının savaşta öldüğünü, dolayısıyla

artık onu "boş" sayıldığına inandırmış, nihayet onunla evlenmiştir. Fakat Şekûre, Enişte diye anılan babasının katili bulunmadan kendisiyle aynı yatağa yatmayacağını söylediği için de Kara, katilin peşine düşmüştür. Zarif Efendi'yi ve Enişte'yi öldüren kişinin nakkaşlardan birisi olduğu çok iyi bilinmekte fakat tespit edilememektedir. Padişah da kendisi için kitap hazırlayan, bir bakıma himayesinde olan bir üstadın öldürülmesi olayına çok sinirlenmiş ve katil bulunmazsa bütün nakkaşların işkenceyle öldürüleceği haberini yollamıştır (s. 285-286). Bu haber, Kara'yı katilin bulunması konusunda daha da kıskırtır. Katilin teşhis veya tespiti ancak resimlerinde verdiği bir açık, kullandığı şahsî bir iz sayesinde mümkün olacaktır ki bu durum, katili bulmakla görevlendirilen Üstat Osman ve ona yardım etmesi emredilen Kara arasında yeni üslûp ve şahsiyet tartışmaları başlatır.

Bu konular etrafında yaptıkları bir konuşma esnasında Üstat Osman, eski nakkaşların, insan yüzlerini ve vücutlarını ezberden, zihinlerinde yer alan ve asırlar öncesinde oluşmuş belli renk ve şekil kalıplarıyla çizdiklerini; fakat "sıra kulaklara gelince", kalemlerini, kendilerine ait bir ezberi tekrar eder gibi hareket ettirdiklerini, yani çizdikleri kulaklarda kendilerine ait bir iz olduğunu söyler (s. 291). Roman boyunca yapılan yorumlara uygun olarak Üstat Osman da, nakkaşların bir atı çizerken karşılarında gördükleri gerçek, canlı atı değil, nakışta yüzyıllardır kullanılan ve çizile çizile ezberlenen, böylece kendisine has bir mükemmellik kazanan (veya ancak bu şekilde çizildiğinde mükemmel olacağı düşünülen) anonim resmi yakalamaya çalıştıklarını belirtir. Fakat ona göre kulağa sinen şahsiyet veya farklılık, gizli bir imza, bir kusurdur:

"(...) Ama elin hiçbir bilgi biriktirmeden, ne yaptığını bilip düşünmeden ve padişahın kızının kulağına da dikkat etmeden çizdiği kulak bir kusur olur hep. Kusur olduğu için de her nakkaşta farklı olur. Yani bir çeşit imza." (s. 292).

Bu konuşmalardan çıkan sonuç şudur: Eski nakkaş, çizdiği varlığın genelinde, genel hatlarında bir kalıbı kullanır, önceki ustaların zihinlerinde yer alan şekil ve renklere riayet eder ve onları devam ettirir. Bunu gözü kapalı bile yapabilir; fakat (çizilen at ise) kulak, yele, ayak, tırnak gibi küçük ayrıntılar şahsiyeti ele verir. Üstat Osman'a göre "işin püf noktası, resmin kalbinde yer almayan, önemsenmeyen ve hızla çizilen ve hep tekrarlanan ayrıntılar bulmaktır." (s. 292). Bu mânâda genel kalıbın dışına çıkmak, küçük de olsa bir parçayı benzerlerinden farklı çizmek, üslûp sahibi olmak demektir ki bunun

romandaki karşılığı “yakayı ele vermek”tir. Bu yüzden Kara ile Üstat Osman, katilin kim olduğunu teşhis etmek için Zeytin, Leylek ve Kelebek’in nakışlarına uzun uzun bakarak, çeşitli kıyaslamalar yaparak, enfüsi çizgiler, tavırlar, yani “kusur”lar yakalamaya çalışırlar. Çünkü üslûpta bir öznellik, bir kendine haslık, bir “ben”lik vardır. Ayrıca Kara’ya göre ilk “ben!” diyen, dolayısıyla “bir üslûbu olan” da “şeytan”dır (s. 329).

Eserin sonunda Kara, Kelebek ve Leylek; katilin, arkadaşları Zeytin olduğunu teşhis ederler ve onu terk edilmiş bir tekkede yakalarlar. Okuyucu, romanda daima canlılığını koruyan “son resmin” Zeytin’in elinde olduğunu ve Zeytin’in, aslında âlemi temsil eden bu son resmin merkezine padişahı değil, kendisini koymaya, bu boş bırakılmış kısma, ayna yardımıyla kendi resmini yerleştirmeye çalıştığını öğrenir. Zeytin, Kara’yla diğer iki nakkaş arkadaşına ne olmak, hangi noktaya gelmek istediğini “*Bir şahsiyetim ve özelliğim olmasından, başkalarının bana secde etmesinden korkmuyorum, tam tersi istiyorum bunu.*” (s. 454) cümlesiyle açıklar. Ayrıca Zeytin, dünyada artık kendisi ve arkadaşları gibi nakkaşlara yer kalmadığını, asırlardır devam eden bir geleneğin bittiğini, bir meşalenin söndüğünü düşünür. Bundan böyle nakış ve nakkaşlar ne eskisi gibi olacaklar, ne de yeniyi hazmedebileceklerdir:

“Burada hüneri ve şerefiyle yaşamak isteyen biz usta nakkaşlara artık yer yok, anladım bunu. Eğer rahmetli Enişte’nin ve Padişah’ın istediği gibi, Frenk üstatlarını taklide kalksak, Zarif Efendi gibiler ve Erzurumliler değilse, içimizdeki haklı korkak tutacak bizi, sonuna kadar gidemeyeceğiz. Şeytana uyup, sonuna kadar gidip, bütün geçmişe ihanet edip bir üslûp ve Frenk tarzı bir kişilik edinmeye kalkışırsak da, benim şu kendi resmimi yapmaya hünerimin ve bilgimin yetmeyişi gibi, bir türlü başaramayacağız bunu. Yaptığım resmin ilkelliğinden, onu doğru dürüst kendime bile benzetememenden, Frenk üstatlarının hünerinin asırlarla öğrenilecek bir şey olduğunu -zaten çoktan hepimizin önemsemeden bildiği bu şeyi- bir kere daha öğrendim. Enişte Efendi’nin kitabı da bitirilip onlara yollansaydı, Venedikli üstat ressamlar bizlere gülümser, onların gülümseyişi Venedik Doçu’na geçerdi, o kadar. Osmanlı Osmanlı olmaktan vazgeçiyor derlerdi, bizden korkmazlardı artık. Eski üstatların yolundan gitssek ne iyi olurdu!” (s. 455).

Artık her şeyin bittiğini, daimî bir huzursuzluğun, bir tedirginliğin başladığını düşünen, belki de bu yüzden katil olan usta nakkaş Zeytin’e söylenen bu sözlerde Türkiye’nin son 200 yıldır içinde bulunduğu bir kültür buhranına göndermede bulunulduğu açıktır. Zeytin’in bu ifadelerinde, artık, yüzyıllardır içinde bulunduğu bir çerçeveyi kırma vaktinin geldiğini ve kalkınmanın, ilerle-

menin ancak Batı'yı taklitte mümkün olabileceğini düşünen; ne tam Doğulu kalabilen, ne Batılı olabilen Türkiye'nin sosyo-kültürel macerası vardır. Eserde Batı zevkini, sanatını, Batı'nın değerlerini özümsemeden taklit etmenin sembolü olduğunu düşündüğümüz kitabın yarım kalması da bu önemli ve yoğun mesajın bir tarafıdır. Çünkü "*Hicri takvimin bininci yılında İslâm'ın halifesinin, Yüce Padişahımızın muzaffer gücüne tanık*" (s. 129) olacağı düşünülen bu kitap, Frenk usûlleriyle yapılmış; fakat tamamlanamamış, üstelik kardeşler, arkadaşlar, akrabalar arasında büyük kavgalara, hatta cinayetlere yol açmıştır. Nitekim bu romanla ilgili olarak kendisiyle yapılmış bir röportajda Orhan Pamuk da, "gerçek aydın" olarak nitelendiği bazı edebiyatçılar gibi asıl meselesinin de bu "eşik"te kalmak olduğunu söylemiştir:

"Benim en değer verdiğim gerçek aydınlarımızda -Yahya Kemal'den Tanpınar'a, Oğuz Atay'dan Kemal Tahir'e hatta yer yer Nâzım Hikmet'e- temel sorun, geçmiş kültürün terk edilmesi meselesidir. Bir yandan gözümüz Batı'nın harikalarıyla kamaşır ama öte yandan da geçmiş kültürün güzelliklerinden ve kendi kişiliğimizden de vazgeçemeyiz. Burada ne politikacılar, ne tarihçiler, ne gazeteciler, burada en çok hassas aydınlar, yazarlar; kültür üzerine içtenlikle düşünenler acı çeker."¹⁹

Yukarıya alıntıladığımız sözlerinin devamında ve artık romanın sonunda Zeytin, padişah dâhil herkesin, eski üstatların yolunu terk ettiğini yani eski huzurlu, sakin, mütevazı ve iddiasız hayatın bırakıldığını, bundan sonra kibrin, benliğin, imzanın yani üslûbun hâkim olacağını vurgular:

"Burada oturun ve Frenk usûllerini yüzyıllarca taklit edin o zaman! Taklit resimlerinize kibirle imza atın. Heratlı eski üstatlar, âlemi Allah'ın gördüğü gibi nakşetmeye çalışırken bir şahsiyetleri olduğunu gizlemek için imza atmazlardı. Sizler ise bir şahsiyetiniz olmadığını gizlemek için imza atacaksınız." (s. 455).

Zarif Efendi ve Enişte'nin katili Zeytin'in bu son sözlerinde, *Benim Adım Kırmızı*'nın üçlü kurgusu son kez birleşir. Zeytin, Enişte'yi, nakışta ve âlemi algılayışta daha muhafazakâr olan Üstat Osman'ı; "*Frenk nakkaşı Sebastiano'yu maymun gibi taklide zorladığı*" ve "*Bir de zaaf gösterip ona üslûbun var mı? diye sorduğu*" (s. 451) için öldürmüştür. Enişte, ona bir zaaf değil bilakis maharet saydığı bir üslûba sahip olduğunu söylemiştir; fakat Zeytin üslûpta kendisini rahatsız eden bir şeytanilik bulur, onu "*bir çeşit soysuzluk, bir şerefsizlik gibi görü*"r. Bununla beraber şeytan kışkırtığı için onu "merak" da eder.

SONUÇ

Maddî ve manevî anlamda dünyaya zaman zaman hâkim olmuş ve çeşitli noktalarda birbirini etkilemiş iki âlemin, Doğu ile Batı'nın Allah, insan, tabiat telakkisinin nakış ve resim sanatları üzerinden sorgulandığı, tartışıldığı *Benim Adım Kırmızı*, birbiriyle çeşitli noktalarda birleşen üç kurguya sahiptir. Müslüman bir sanatkârın âleme bakış ve onu resmediş tarzı, onun bir üslûba, bir imzaya, herkesten farklı bir ses veya renge sahip olup olamayacağı problemleri, romanın sanatsal, entelektüel zeminini oluşturur. Bu konulardaki anlaşmazlıklar sonucu, usta bir nakkaş tarafından işlenen ve esrarını eserin sonuna kadar koruyan iki cinayet ise kitaptaki polisiye damarı besler.

Padişahıtan aldığı bir emirle, büyük bir gizlilik içerisinde hazırlanan bir kitaptaki minyatürleri yöneten, onu saray nakkaşhanesinde yetişmiş usta nakkaşlara çizdiren Enişte, devrine ve devrinin sanat telakkilerine göre oldukça cesur adımlar atar, sözler söyler. Hazırladığı kitapta, dönemi için küfür ve "zındıklık" sayılan Avrupalı usûlleri kullanmaktan veya kullandırmaktan, âleme Allah gibi değil, kendisine has bir bakış tarzı olan, kendisini önemseyen bir "insan" gibi bakmaktan çekinmez, bu yüzden de öldürülür. "Gerçeklik" algısı, neyin gerçek olduğu, bu gerçeğin ne oranda ve nasıl resmedileceği, canlı-cansız varlıklara, büyük resimde, yani âlemde ne kadar değer ve yer verileceği romanın ele aldığı esas meselelerdendir. Üslûp ve gerçeklik tartışmaları, Türkiye'nin Batılılaşma macerasını düşüncesinin merkezine alan diğer pek çok yazar gibi Orhan Pamuk'a da Doğu-Batı kıyaslamaları için zemin hazırlar.

Bu makalede; *Benim Adım Kırmızı*'da yazar, minyatür ve resim sanatları üzerinden Doğulu ve Batılı sanatkârların psikolojilerine, onları yetiştiren ortamın ve tarihten gelen sosyal genetiğin, bir eserin oluşumuna ne oranda nasıl tesir ettiği vurgulanmaya çalışılmıştır.

DİPNOTLAR

- 1 Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 33. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 5. (Makalemizde, eserden yapılacak bütün alıntılar bu baskıya aittir.)
- 2 Gürsel Aytaç, eserin bu üçlü kurgusunu, "okur-merkezli" bir bakışla şöyle değerlendirmiştir: "*Benim Adım Kırmızı*, postmodern roman kurgu özelliğiyle çok katmanlı; her çeşit okurun beklentisine uygun bir şeyler sunuyor. Olay zincirinden hoşlanan polisiye roman okuru gibi, romanda cinsellik arayan, Osmanlı'nın 16. yüzyıl yaşayışını merak eden, giderek Doğu-Batı kültürlerinin özüne ilişkin düşüncelerle tanışmak veya sanatın belkemiği üslûp üzerinde kafa yormak isteyen de 470 sayfalık, 59 bölümlük bu romandan eli boş dönmeyecek." ("*Benim Adım Kırmızı*", *Cumhuriyet Kitap*, S. 465, 14 Ocak 1999, s. 14.).

- 3 Yıldız Ecevit, "Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* Romanında Çoğulcu Estetik", *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s. 144-145.
- 4 *Tempo* (S. 52 / 576, 24. 12. 1998, s. 43.) dergisinden alıntılan Ecevit, *age.*, s. 145.
- 5 Suut Kemal Yetkin, "İslâm Minyatürünün Estetiği", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 1, Ankara, 1953, s. 34.
- 6 Klasik şiirin ve şairin tabiatını 'saray istiaresi' etrafında izah eden Tanpınar, hükümdara ait sıfatlar ve özellikler taşıyan sevgili tipini söz konusu ettikten sonra sözü, belirleyici unsur olduğunu belirttiği din ve tasavvufa getirir: "(...) Bu saray istiaresinin yanı başında eski cemiyette insanın iç nizamını yapan din ve bilhassa şiirde o kadar tesiri olan tasavvuf vardır. Tasavvuf sadece eski şiire sembolik lügatini ve mânâ âlemini ilave etmemiş, bu hayâl sistemini de benimseyerek kendi 'müteal'ine çıkartmış, sırrı ancak vâkıflarınca bilinen, neş'esini hakkıyla onların idrâk edebileceği, bir ucu sonsuzluğa dayanan bir dil hâline getirmiştir. Böylece sevgiliye ait çizgiler onunla hükümdar tipinin yeryüzünde sadece bir aksi olduğu Allah'a kadar çıkar. Bu çifte prestijin eski şiirin lirizmine her türlü dil davasının üstünde bir keskinlik ve derinlik kattığı muhakkaktır. Diğer taraftan bu imaj sisteminin devamını da temin eden yine tasavvuftur." (19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, YKY, İstanbul, 2006, s. 26.)
- 7 *Age.*, s. 26.
- 8 "Benim Adım Kırmızı'da Doğu ile Batı, Geçmiş ile Günümüz Arasında Diyalog Arayışları" (Doğuş Üniversitesi Dergisi, S. 3, 2001, s. 113) isimli yazısında Özlem Uzundemir; "İslâm öğretiminde bireysellik hor görüldüğü için nakkaşlar gördüklerini gerçekçi bir şekilde resmetmekten kaçınırlar." şeklinde bir hüküm verir ki, 'Hoşca bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen / Merdüm-i dâde-i ekvân olan âdemsin sen' diyen, yani insanı 'kâinatın gözbebeği', 'eşref-i mahlûkât' olarak gören bir medeniyetin, insanoğluna 'fert' olarak da ne kadar değer verdiğini görmek zor değildir. Dolayısıyla, minyatürde insan vücutlarının gerçekçi çizgilerle çizilmemesinin temelinde 'hor görmek' değil, vahdet-i vücud'un şekillendirdiği bir âlem telakkisi yatmaktadır.
- 9 "a path, way, passage", Sir James W. Redhouse *A Turkish and English Lexicon*, Çağrı Yayınları, İstanbul, 1978, s. 1744.
- 10 Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2000, s. 80-81.
- 11 *Hayâliyle tesellâdır gönül meyl-i visâl etmez
Gönülden taşra bir yâr olduğun âşık hayâl etmez
ya da
Aşk derdiyle hoşem el çek ilâcumdan tabîb
Kılma derman ki helâkum zehr-i dermânundadır*
diyene Fuzulî gibi hemen bütün Divan şairleri dertli kalmayı, menzile varmaktansa daima yolda olmayı ister.
- 12 İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Lügat*, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 2491.
- 13 Perspektif'in Batı'da da algılanışı farklı değildir: "Perspektif geleneğine göre görsel karşılıklık diye bir şey yoktur. Tanrı'nın, başkalarıyla olan ilişkilerine göre durumunu ayarlaması gerekmez; Tanrı'nın kendisi durumdur. Perspektifin içinde yatan çelişki, perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesidir. Bu seyirci, Tanrı'nın tersine aynı anda ancak bir tek yerde bulunabilir." (John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s. 16).
- 14 İnsan ve eşyanın "gerçekmiş hissi verilecek şekilde" resmedilmesine ait yasak, Müslüman dünyanın bir kısmını gerçek çizgilerden kaçan minyatüre itmiştir: "Tasvir yasağı ve görselliğin gerekliliği gibi nedenler Müslümanları minyatüre yöneltmiştir. Resmin unsurlarını kullanmakla beraber, minyatür tamamen canlıların tasvirine yönelmez. Özellikle tarihî vakaların anlatılması gibi tamamen bilimsel bir amaca hizmet eden minyatürde -tasvir yasağı göz önünde bulundurulurak- ölçüler gerçek hayattakinden farklıdır. Bir çıkış yolu olduğu hâlde minyatür İslâm dünyasının tamamında kabul görmüş değildir." (Emine Güzel, *İslâm Estetiğinin Kur'an Temelleri*, Selçuk Üniv., Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Türk-İslâm Sanatları Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2008, s. 97).
- 15 Erişte, ölüm anında çektiği dayanılmaz susuzluk sırasında şeytanın, kendisine, inandıklarını inkâr etmesi karşılığında bir bardak su uzattığını ama ondan korkmadığını, "resmetmenin ona

kanmak olduğuna hiçbir zaman inanmadığı için güvenle bekle" diğini söyler (s. 203). Padişahın aldığı emirle, gizli ve yeni bir eser hazırlayan ama yaptıkları, resim ve nakış konusunda söyledikleri duyuldukları, tepki çekmeye başlayan, dinsizlikle suçlanan Erişte klasik İslâm düşüncesinden uzaklaşmadığını, "para" konusunda gösterdiği hassasiyetle de kanıtlamıştır:

"Şimdi Karu'nun başka bir temel bilgisi de edinmiş olduğumu sevinçle görüyorum: Nakış ve sanata hayâl kırıklığına uğramak istemiyorsan eğer, sakın onu mesleğin olarak görme. Ne kadar hünerin ve yeteneğin olursa olsun parayı ve iktidarı başka yerlerde ara ki, hüner ve emeğinin karşılığını alamayınca sanata küsmeyesin." (s. 32).

- 16 Bu cümle bize, Orhan Pamuk'un da çok başarılı bulduğu bir başka eserdeki benzer bir ifadeyi hatırlatmaktadır. Eserlerinin hemen hepsinde, sanat dalları üzerinden Doğu-Batı karşılaştırmaları yapan Tanpınar da, *Huzur*'da, çok büyük bir sanatkâr fakat oldukça mütevazı, iddiasız birisi olarak çizdiği Neyzen Emin Dede'ye "Ötekiler sanat yapıyor, biz sadece duadayız." şeklinde bir cümle kurdurur. Emin Dede, başkahraman Mümtaz'ın Emirgân'daki evinde yapılan musikili bir toplantıya katılmış, icrası ve şahsiyetiyle bütün davetlileri büyülemiş, temsil ettiği kültürün, kendisini ve sanatını ön plana çıkarmayan yapısını vurgulamak üzere, İhsan'ın, Dede Efendi'nin *Letâif-i Rivâyât-ı Enderun*'unda niye olmadığını sorması üzerine bu cevabı vermiştir. Emin Dede'nin "ötekiler" dediği grup Avrupalı müzisyenlerdir. (*Huzur*, KYK, İstanbul, 2004, s. 249).
- 17 Genellikle bu iki fiil, "Her gören bakar fakat her bakan göremez." şeklinde tersinden de yorumlanmıştır. Fakat Erişte, 'bakma'yı, 'görme'nin üzerine çıkarır; çünkü maddî anlamda görmek, gözün algılama kabiliyetidir fakat bakışı inançlar, hisler, tecrübeler belirler.
- 18 Kendisiyle yapılan röportajda Pamuk bu durumu şöyle ifade etmiştir: "Kitabım, daha derin, ister Doğu, ister Batı olsun, yabancı bir kültürün durdurulmaz etkisinin manevî, kişisel boyutları üzerinedir. Nitekim kitapta sık sık bir Han ya da Şah tarafından yenilgiye uğratılıp bütün sarayı ve nakkâşhanesi yıkılınca o şehrin ve o insanların, başka bir Şahın, başka bir nakkâşhanenin etkisine girmeleriyle nasıl değiştiklerini çok işledim. Tarihin zorlamasıyla üslup değiştirme, kimlik değiştirme; kendimizi ifade eden sembelleri ve kişiliğimizi değiştirme. Budur bu kitabın konusu, illâ ki Doğu-Batı sorunu değil. Ve bu, bir kaçınılmazdır." (Fatma Oran, "Orhan Pamuk'la Benim Adım Kırmızı Üzerine", *Cumhuriyet Kitap*, S. 465, 14 Ocak 1999, s. 13).
- 19 Oran, agy., s. 13.

KAYNAKÇA

- Aytaç, Gürsel, "Benim Adım Kırmızı", *Cumhuriyet Kitap*, S. 465, 14 Ocak 1999, s. 14.
- Ayvazoğlu, Beşir, *Aşk Estetiği*, Ötügen Neşriyat, İstanbul, 2000.
- Ayverdi, İlhan, *Misalli Büyük Türkçe Lügat*, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, İstanbul, 2006.
- Berger, John, *Görme Biçimleri*, (çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul, 2006.
- Çaykara, Emine, "Görmeyene Kırmızı Anlatmaz", *Tempo*, S. 52 / 576, Aralık 1998, s. 43-44.
- Ecevit, Yıldız, "Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* Romanında Çoğulcu Estetik", *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.
- Güzel, Emine, *İslâm Estetiğinin Kur'an Temelleri*, Selçuk Ün.v., Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Türk-İslâm Sanatları Bilim Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 2008.
- Oran, Fatma, "Orhan Pamuk'la *Benim Adım Kırmızı Üzerine*", *Cumhuriyet Kitap*, S. 465, 14 Ocak 1999, s. 13.
- Pamuk, Orhan, *Benim Adım Kırmızı*, 33. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
- Redhouse, Sir James W., *A Turkish and English Lexicon*, Çağrı Yayınları, İstanbul, 1978.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, KYK, İstanbul, 2006.
-, *Huzur*, KYK, İstanbul, 2004.
- Uzundemir, Özlem, "Benim Adım Kırmızı'da Doğu ile Batı, Geçmiş ile Günümüz Arasında Diyalog Arayışları", *Doğuş Üniversitesi Dergisi*, S. 3, 2001, s. 113-119.
- Yetkin, Suut Kemal, "İslâm Minyatürünün Estetiği", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 1, 1953, s. 34.

MALGORZATA LABECKA-KOECHEROWA'S PLACE IN POLAND'S TURKOLOGY (1917-2011)

Öztürk Emiroğlu*



Abstract: Malgorzata Łabecka-Koecherowa is one of the important names in 20th century Poland's Turcology. She was born in Bronice, Pulawy in 28 September 1917, as the fourth daughter of five children. Malgorzata belonged to an aristocratic family. During her primary school education she took private lessons at home with her sisters and finished primary school by entering the school exams at the end of the academic years. She completed secondary school almost in the same way, a little bit at home, a little bit at school. After high school, she started studying at the university in 1935, but could not finish. She attended a commerce secretary course for one-year, got her certificate and in 1938 she was sent to a Polish company's office in Istanbul. World War II and the loss of her first husband created a deep trauma. But she never got tired of life and finished university in her 40s.

Malgorzata Labecka Koecherowa studied Turkology and served Turkology as a researcher and interpreter for many years. She wrote books and articles on Turkish culture; presented papers in Polish, Turkish, Russian and French. She wrote many articles in the encyclopedias about Turkish literature in and out of Turkey. In her researches, she focused on the former Turkish beliefs, light comedy and Meddah. She translated articles and books related to Turcology from Turkish and Russian into Polish. With translations in poetry, novels and plays, she proved how skillful she was in this area. Malgorzata Łabecka Koecherowa died on 11 July 2011.

Keywords: Poland, Turkology, Malgorzata Łabecka-Koecherowa.

POLONYA TÜRKOLJİSİNDE MALGORZATA LABECKA-KOECHEROWA'NIN YERİ

Özet: Malgorzata Łabecka Koecherowa, XX. yüzyıl Polonya Türkolojisinin önemli isimlerinden biridir. 28.09.1917'de Pulawy'ya bağlı Bronice'de, beş çocuklu bir ailenin dördüncü kızı olarak dünyaya gelir. Aristokrat bir aileye mensup olan Malgorzata, ilkokulu evde ab-

* Doç. Dr., Varşova Üniversitesi, Doğu Dilleri Fakültesi, Türkoloji Bölümü Öğretim Üyesi.

lalarıyla birlikte özel dersler alıp sene sonunda sadece okuldaki sınavlara girerek bitirir. Ortaokulu da aynı şekilde biraz okulda biraz evde tamamlar. Lise tahsilinden sonra 1935'te üniversiteye başlar; ancak bitiremez. Bir yıllık ticaret sekreterliği kursuna katılır ve sertifikasını aldıktan sonra 1938'de bir Polonya firmasının İstanbul'daki bürosunda çalışmak üzere Türkiye'ye gönderilir. II. Dünya Savaşı ve ilk eşinin kaybı onda derin bir travma oluşturur. Bu tür olumsuzluklara rağmen 40'lı yaşlarında üniversite eğitimini tamamlar.

Türkoloji bölümünü bitiren Malgorzata Łabecka Koecherowa, Türkolojiye araştırmacı, tercüman olarak uzun yıllar emek vermiştir. Türk kültürü üzerine kitap ve makaleler yazmış; Lehçe, Türkçe, Rusça ve Fransızca bildiriler sunmuştur. Türkiye ve Türkiye dışı Türk edebiyatları üzerine ansiklopedilere pek çok madde yazmıştır. Araştırmalarında, eski Türk inanışları, ortaoyunu ve meddah üzerinde yoğunlaşmıştır. Türkçeden ve Rusçadan Lehçeye Türkoloji ile ilgili çeviriler yapmıştır. Şiir, roman, tiyatro gibi değişik türlerde yaptığı çevirilerle bu alanda ne kadar maharetliliğini göstermiştir. Malgorzata Łabecka-Koecherowa 11 Temmuz 2001'de vefat etmiştir.

Anahtar kelimeler: Polonya, Türkoloji, Malgorzata Łabecka-Koecherowa.

A. HER CHILDHOOD AND FAMILY

Malgorzata Łabecka-Koecherowa was born in Buronice, in Pulawy, on 28 September 1917. Malgorzata was the forth daughter of Antoni Wolk-Laniewski and Lubusza from Lopuskis, who had also a son. Her mother's father was from Olechowicz family from Lithuania Tatars. Her mother's side was Vieweger family, who emigrated from Vienna to Warsaw. Her mother's father, Jan Lopuski, was an engineer and had worked as an inspector for Volga River shipping company until the Bolshevik revolution. After the revolution, he returned to Poland and settled down Kazimierz near Visla River. Malgorzata has told about her mother:

*"My mother had been educated in Warsaw. She had an artistic spirit. She had no idea about culinary and had never wanted to touch anything in the kitchen. Her aunt, who had artistic music ability, had educated her very well. She was talented for drawing pictures and she had a style of 'Lubuszenka'. She was keen on art and philosophy and familiar with every field of culture"*¹

Malgorzata Łabecka's father's side was from a Polish family, who lived in Bronice. Her grandfather Stanislaw Wolk-Laniewski was a lawyer. He was graduated from Law School of Sorbon University, in Paris. Her father was graduated from Faculty of Agriculture in Bonn. He returned to Bronice and had cultivated the vast land, on which now there are many villages, until the World War II. In the World War II, his family had lived the drama, like many others, left their land and immigrated to Warsaw in 1945. Malgorzata, in her memory, has talked about her father like this:

*"My father was proud and brave. He was soft hearted. He was optimistic. He had always helped poor people. I do not think that he had ever shouted at someone in his life. Nowadays, I do not suppose that there is a man like him. Really, in 20th century there is no man like him."*²

Malgorzata has always told and never forgotten her childhood and teenage years that she had spent with her family until 1945. Her father's house in Bronice had been used as a headquarter by the German soldiers during the World War II, and this house was the place, where her personality had been formed. For this house she has written as follows:

*"Our house was very big. From the entrance side it had two floors; from the park side it had 3 floors. It had 22 big rooms and 2 small rooms. Nowadays, there are 24 rooms and an elevator has been installed. It has been used as a public library by the Lublin governorship on behalf of Lopacinski. In fact, this palace had been build by a famous architect Piotr Aigner in 18th century. We called it a house. Because our father did not want it to be called as a palace. But today, it has been called as a palace."*³

The following sentences emphasize that this house is very important in Turcologist Malgorzata's life: *"I have been living in Warsaw since 1945. But my roots are still tied up to the soil. I feel it at this age. I feel it especially when it rains and when the sun shines."*⁴

B. HER EDUCATION LIFE

Malgorzata was graduated from primary and secondary school by only taking the final exams at the end of the semesters under the observation of private teachers. She started Humanistyczne Siostry Urszulanek high school of in 1932 in Lublin and graduated in 1935. After she had graduated from high school she was in search of university for her higher education, she says:

*"I was in Warsaw in 1935 and trying to get information about universities. Medical school was interesting but it was not for me. Because when I saw blood I got fainted, and what's more it was 6 years. Academy of commerce was expensive. I wanted to study at polytechnic very much but I heard that only the girls who wanted to get married were attending that school. So I gave up polytechnic."*⁵

At the end she had her decision and attended Institute of West in Warsaw and the course of commerce of "The Association of Polish Abroad" and she graduated both of them in 1938. After the World War II, she wanted to study at the university and in 1951 she

registered in the Japanese language in the Institute of Oriental Studies of Warsaw University. But her father wanted her to study Turkish language, and she was impressed by the eastern tales that her uncle Jan had told her when she was a little child. She had also spent some time in Istanbul before the World War II, and had learnt some Turkish. Then she decided to continue her education in Turkish language second year. She talks about her changing Japanese language to Turkish language as follows:

*"I have always been interested in Near East. My father did not want me to study Japanese language, because Japan was too far away. She wanted me to study Turkish language, because Turkey was much closer to Poland. It was like this. So I started to study Turkish language at the second year."*⁶

Malgorzata had started the school in 1951-52 and graduated in 1959. Her M.A. thesis was "Language and Structure in the Poems by Nazım Hikmet". She had graduated a bit late just because she had been working and a bit older. So Malgorzata's school life ends when she was 42.

C. HER WORKING LIFE

Malgorzata Łabecka-Kocherowa's working life started on September 1938. She worked in Istanbul branch of a company named Polski Instytut Rozrahunkowy, which exported ethyl alcohol to Turkey and imported hazelnut, dried apricots and raisin from Turkey. Malgorzata's working adventure in Istanbul took her ten months when she was 20 years old. Malgorzata came to Poland in 1939's summer and at that time World War II started, so she could not go back to Turkey (1 September 1939). The first three years of the war she stayed with her father. She worked in a company called "Osobtorg" in Lublin as a worker from November 1944 to January 1946. She worked in Warsaw branch of Poland radio as a program director between 1946-1948, and as a secretary in "The Association of Film Writers" in Lodz between 1948-1949. When her second child Agnieszka was born, she returned to Warsaw. She restarted her job in radio in Warsaw. She worked as redactor at foreign broadcast department of the radio. She worked as an advisor of the Polish Theatre repertoire of the Ministry of Culture and Art between 1961-1963.

D. HER WORKS ON TURKOLOGY AND TRANSLATIONS

Malgorzata Łabecka-Koecherowa is a Turkolog, although she not an academician. But she has done scientific researches. M. Łabecka-Koecherowa's works are books, articles, book introduction writings, essays, theatrical analysis, plays for children and adults. She has presented papers about Turkish literature, theatre and mythology, art of puppet and drama at the national and international symposiums and conferences. Her works caused her known as a researcher of many parts in the world and Polish Turkology. "Her interests are traditional Turkish theatre and contemporary poets, the products of folk literature written in Turkish language, which consist of not only Turkey but also the groups who speak Turkish out of Turkey."⁷ M. Łabecka-Koecherowa has researches in many fields of Turkology. These can be analyzed by diving into two groups.

1. *Her Sciences Works*: In this frame, we can talk about her works on Turkish literature, theatre and mythology. She accelerated her sciences researches after 1963. One of these works is *Historia Literatury Tureckiej (The History of Turkish Literature)*,⁸ she wrote it with Turkolog S. P_ackowicka-Rymkiewicz and Nazim Hikmet's wife Münevver Borz_ka. It is a work, which researchers from Poland and Polish speaking foreign researchers has been consulting about Turkish literature since 1971. In this work, Turkish literature after Tanzimat and folk literature were written by M. Łabecka-Koecherowa.

Among the works of M. Łabecka-Koecherowa, *Mitologia ludów tureckich*⁹ (*Turkish Folk Mythology*), has a special place.

"In this book, there is interesting information about the life style of Turkish society, their outlook on life, beliefs, social symbols, mythology and rituals.

In this research, there is detailed information about shamanism, the instruments they had played and their music and dances. There is a deep research about the source of the Turkish folk mythology, its improvement and epical expression.

She tried to tell the Polish readers the point of origin of the cultures in this research. Having detailed knowledge about her researches she had done, it is necessary to check out her articles published in the other journals."¹⁰

M. Łabecka-Koecherowa, as a scientific field, focused on traditional Turkish theater meddah, light comedy. On this field she published articles and presented papers. After 1963, she wrote 25 puppet plays and these plays were performed in Poland.

*"Her drama translations and the plays she wrote are interesting just because of having different personalities. Besides this, she wrote radio plays and television dramas for both children and adults. The plays she wrote and translated were played at many theaters and her poetry translations were performed as drama between 1967-1999"*¹¹

2. *Her Translations:* M. Łabęcka-Koecherowa translated plays and poetry from Turkish, French and Russia into Polish. Her translating both poetry and essays from three languages indicates that she is not an ordinary translator. In the world, such kinds of translators are very few. Because the ones who translate ordinary articles and essays avoid of translating poetry. Moreover, while many of them claim that poetry can not be translated into another language, she translated bravely.

*"The first translations having her name are the ones she did were the radio plays from French in 1940s. Her poetry and tales translations for children were in 1950. The first translation she did from Turkish into Polish was published in the journal 'Przegląd Orientalistyczny' in 1952."*¹²

M. Łabęcka-Koecherowa's translations are not only from contemporary Turkish literature but also from 13th century's poet Yunus Emre and present day poets and writers. She translated Arif Ali's "Danişmendname" and 14th century's poets "Işıkname"¹³ with Prof. Tadeusz Majda.

*"M. Łabęcka-Koecherowa's works about east consist of detailed analysis. Among her works Nazım Hikmet has a very special place. She translated many of Nazım Hikmet's poetry. Her poetry translations, which were published in newspapers and journals, besides as a book, made Nazım Hikmet very famous in Poland."*¹⁴

She also translated into Polish Ahmet Adnan Saygun's *Yunus Emre Oratorio*, Yahya Kemal Beyatlı's the poem of *In the Graveyard of Hafız*, and Mustafa Necati Sepetçioğlu's *The Sons of Graywolf*, Hal-dun Taner's tale called *Morning Walking of Sancho*, and a play called *Saga of Ali from Keşan*, Aziz Nesin's *Do Something Met* and many of his works.

Among the works of M. Łabęcka-Koecherowa there are a few she could not complete to translate into Polish. They are: *The Saga of Manas* and *the Stories of Dede Korkut*. Because of her age, M. Łabęcka-Koecherowa can not write with her hands. She is the member of many associations in Poland and abroad. She was the member of the writing board of the journal *Przegląd Orientalistyczny* published

by Polskie Towarzystwa Orientalistyczny (The Association of Polish Orientalists). M. Łąbecka-Koecherowa has had an important place in Poland's Turkology with her works and hard work.

HER WORK

Books

"Poezja współczesna. Literatura ludowa, Twórczość poetów ludowych. Zamiast zakończenia", [in:] *Historia literatury tureckiej. Zarys*, (with S. Płaskowicka-Rymkiewicz i M. Borzęcka), Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1971, s. 245-369, 370-374.

Arif Ali, *Danışmendname-Księga czynów Melika Danışmenda*, (with T. Majda), Warszawa, 1980.

Mehmed, *Księga miłości*, Przekład, opracowanie i poetyckie uzupełnienia M. Łąbecka-Koecherowa. Wybór, wstęp i objaśnienia T. Majda, Wrocław, 1987.

Koblandy Batyr, (trans. M. Łąbecka-Koecherowa), foreward, introduction: T. Majda, Warszawa, 1987.

Mitologia ludów tureckich (Syberia Południowa), Warszawa, 1998.

Papers

"La plus ancienne comédie turque dans les collections polonaises", İstanbul 15-20 X 1973, Tebliğler / Papers, İstanbul, 1979, s. 341-343.

"Sztuka szamana w tradycji tureckiej; (b) Teatr i tańce chłopów anatolijskich; (c) Aneks", [in:] *Teatr wobec tradycji ludowych*, I. Międzynarodowa Sesja zainicjowana przez Stowarzyszenie Teatralne "Gardzienice", Lublin, 17-19.V.1980; II. Międzynarodowe Spotkanie Teatralne polskiego Ośrodka ITI", Lublin "Gardzienice".

"Magia słowa w codziennym życiu Jakutów", [in:] *Przyroda słowa*, II. Międzynarodowa Sesja zainicjowana przez Stowarzyszenie Teatralne, Gardzienice, Lublin, 26-27.V.1987, Spotkania Teatralne Polskiego Ośrodka ITI, Lublin, Gardzienice.

"La perception de la poésie de Yunus Emre en Pologne", [in:] *Seminaire International sur Yunus Emre*. Uluslararası Yunus Emre Semineri (12-13.VI.1991). Commission Nationale, Turquie pour l'UNESCO, Ankara.

"La force magique du mot et Yunus Emre", [in:] *Internationales Symposium über Yunus Emre anlässlich seines 750. Geburtstages*, Universität Wien, 24. VI. 1991.

Articles

"Ostatnie wydania poezji Nazima Hikmeta", *Przegląd Orientalistyczny*, 3, 1958, s. 327-333.

"Nazim Hikmet Ran", *Encyklopedia Współczesna*, Warszawa, 1959, s. 264-266.

"Kizuczeniju jazyka poeticeskich proizwiedenij Nazima Chikmeta", *Folia Orientalia*, 3, fasc. 1/2, 1961, s. 213-223.

"Locutions turques formées avec le mot ağız", (with M. Borzęcka, S. Płaskowicka-Rymkiewicz), *Folia Orientalia*, 5, 1963, fasc. 1/2, s. 97-126; 2, t. 7, 1965, s. 91-117; 3, t. 8, 1966, s. 197-226.

"Pamięci Nazima Hikmeta", *Kwartalnik Instytut*, 2, 1963, s. 1, 3.

"Nazim Hikmet i jego poezja", *Przegląd Orientalistyczny*, 22, 1964, s. 99-105.

"O tureckim teatrze ludowym. Meddah-Karagöz-Orta Oyunu", *Teatr Ludowy*, 5, 1964, s. 36-40.

"Listy do Stefana": (1) Stambuł - Ankara - Stambuł; (2) O wsi w teatrze; (3) O dramacie współczesnym; (4) O Kemalü Tahirze; (5) Więzy z folklorem; (6) Orędownicy czystej turecczyzny (współczesna poezja); (7) Sztuka aszyków (poezja) / *Mektuplar*, 29, 1966, s. 7; S. 30, s. 7; S. 32, s. 6; S. 33, s. 7; S. 34, s. 7; S. 35, s. 7.

"Nazim Hikmet Ran", [in:] *Wielka Encyklopedia Powszechna*, Państwowy, t.7, 1966, s. 665-666.

Osmańskie festiwale "Wszelkich sztuk i umiejętności", *Przegląd Orientalistyczny*, 2, 1966, s. 105-114.

"Turecka dell'arte Orta oyunu", *Dialog*, 10, 1966, s. 115-123.

"W Turcji", *Tygodnik Kulturalny*, 18, 1966, s. 22-23.

"Literatura dywanowa i..." , *Pamiętnik Literacki*, 1967, 20, s. 7.

"Człowiek i poeta", *Tygodnik Kulturalny*, 24, 1968, s. 8.

"W piątą rocznicę śmierci Nazima Hikmeta", *Tygodnik Kulturalny*, 24, 1968, s. 8.

"Powrót do kraju / Pamięci Nazima Hikmeta", *Widnokreśli*, 6, 1968, s. 36-39.

"Turecki teatr współczesny", *Teatr Ludowy*, 5, 1969, s. 35-40.

"Aszyk to rozmiłowany", *Współczesność*, 13, 1970, s. 7.

"Une comédie turque inconnue dans les collections polonaises. An Unknown Turkish Comedy in Polish Collections", *Le Théâtre en Pologne/The Theater in Poland*, 8, 1970, s. 27-33.

"Urząd Nasreddina Hodży-pierwszą komedią turecką?", *Przegląd Orientalistyczny*, 4, 1970, s.335-344.

"Mevlana/Nasz Pan", *Literatura na Świecie*, 4, 1971, s. 153-155.

"Nagrody Tureckiego Towarzystwa Językoznawczego za rok 1970", *Literatura na Świecie*, 1971, s. 178-179.

"Typy stałe w dawnym teatrze tureckim i włoskiej dell'arte", *Przegląd Orientalistyczny*, 1, 1972, s. 17-23.

"Dawny teatr turecki", *Pamiętnik Teatralny*, 1, 1972, s. 47-57.

"O tureckim zbójniku Koroğlu", *Literatura na Świecie*, 2, 1972, s. 180-182.

"W 70-lecie urodzin Nazima Hikmeta", *Teatr Ludowy*, 1972, 1, s. 4; 14, 1972, s. 5.

"Nasr ed-Din Hocanun Mansıbı", *Rocznik Orientalistyczny*, 1973, s. 5-11.

"La plus ancienne comédie turque dans les collections polonaises", *Rocznik Orientalistyczny*, 36, 2, 1974, s. 5-26.

"Teatr w Turcji", *Scena*, 6, 1975, s. 14-17.

"Przekład i tłumacz", *Przegląd Orientalistyczny*, 4, 1976, s. 343-354.

"Haldun Taner i jego 'Ballada' ", *Scena*, 5, 1977, s. 24-27.

"Sztuka szamana w tradycji tureckiej", *Przegląd Orientalistyczny*, 3, 1979, s. 234-240.

"Szamanizm w Azji Środkowej i jego relikty tureckie", *Dialog*, 11, 1979, s. 85-93.

"Sztuka opowiadania Arifa Alego", *Przegląd Orientalistyczny*, 4, 1980, s. 317-324.

"Yunus Emre i jego "Droga", *Przegląd Orientalistyczny*, 1-4, 1983, s. 65-73.

"Wokół Księgi miłości Mehmeda", *Przegląd Orientalistyczny*, 2, 1983, s. 16-23.

"Magia słowa w codziennym życiu Jakutów", *Archiwum Literackie*, 2, 1988, s. 149-153.

"Urząd Nasreddina Hodży' - pierwsza komedia turecka w zbiorach polskich", *Archiwum Literackie*, 1990, 102, s. 342-346.

"Przyczynek do dziejów słowa kukła", *Teatr Lalek*, 1-2, 1991, s. 36-39.

"W drodze do Siódmego Nieba", *Szaman*, 1, 1991, s. 8.

"Szamani i dusze", *Szaman*, 2, 1991, s. 11.

"Obchody 750-lecia urodzin Yunusa Emre", *Przegląd Orientalistyczny*, 4, 1992, s. 100-102.

"Turkmeński bachszy bard Azji Środkowej. (with S. Żerańska-Ko-
minek)", *Przegląd Orientalistyczny*, 3-4, 1993, s. 137-150.

"Niegdysejsze koneksje teatralne Turcja-Polska", [in:] *Orient w kulturze polskiej*, Warszawa, 2000, s. 201-209.

Presentation

"Ostatnie wydania poezji Nazima Hikmeta", *C'est un dur métier que l'exil/ Poèmes traduits par Charles Dobrynsky avec la collaboration de l'auteur*, Paris, 1957.

"Nazim Hikmet, Izbrannyje soczinenija", *Stichi i poemny*, Moskwa, 1957

"A. Babajew, Nazim Hikmet, Moskwa 1957", *Przegląd Orientalistyczny*, 3, 1958, s. 327-333.

FOOTNOTE

- 1 M. Łabęcka-Koecherowa, *Moja Droga Na Wschod*, Her unpublished Memories.
- 2 20.05.1999, From my interview notes.
- 3 15.10.1999, From my interview notes.
- 4 16.11.1999, From my interview notes .
- 5 18.01.2000, From my interview notes.
- 6 20.02.2000, From my interview notes.
- 7 M. Łabęcka-Koecherowa, "z okazji 80. rocznicy urodzin", *Przegląd Orientalistyczny*, S. 3-4, 1996, s. 175.
- 8 Zakład narodowy im. Ossolinskich- wydawnictwo: Wrocław, Warszawa, Krakow, Gdansk, 1971.
- 9 Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa, 1998, 213 s.
- 10 M. Łabęcka-Koecherowa, "z okazji 80. rocznicy urodzin", ... s. 176.
- 11 25.05.2000, From my interview notes.
- 12 M. Łabęcka-Koecherowa, "z okazji 80. rocznicy urodzin", ... s. 177.
- 13 Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław, 1987, 205 s.
- 14 M. Łabęcka-Koecherowa, "z okazji 80. rocznicy urodzin", ... s. 178.

BIBLIOGRAPHY

- "Małgorzata Łabęcka-Koecherowa, z okazji 80. rocznicy urodzin", *Przegląd Orientalistyczny*, 3-4, 1996, s. 175-185.
- M. Łabęcka Koecherowa, *Moja Droga Na Wschod*, Memories of her unpublished, 20. 05. 1999.

ANLATILAMAYANIN İZİNİ SÜRMEK: NAZLI ERAY'IN HİKÂYELERİNDE FANTASTİK

Ayşe Demir*



Özet: Fantastik edebiyat çoğu kuramcının kaynaklarını antik Yunan destanlarında bulduğu uzun geçmişi olan bir edebî türdür. Yüzyıllar boyunca dünya edebiyatlarında farklı biçimler altında varlığını sürdüren bu tür, Türk edebiyatında da köklü bir birikime sahiptir. Ancak türün uzun serüvenine rağmen tanımlanma noktasında karşılaşılan sorunlar fantastiğin, olağanüstüyle sık sık karıştırılmasına neden olmaktadır. Son yıllarda yapılan birkaç önemli çalışma ise tanım karmaşasında aydınlatıcı olmuş önemli rehberlerdir. Biz de makalemizde, bu kuramlardan yola çıkarak çocuk edebiyatından yetişkin edebiyatına kadar her aşamadaki eserde görülebilen fantastiği, bu türün Türk edebiyatındaki önemli temsilcilerinden biri olan Nazlı Eray'ın hikâyeleri etrafında değerlendirmeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Türk edebiyatı, fantastik edebiyat, Tzvetan Todorov, Jean-Luc Steinmetz, Nazlı Eray.

FOLLOWING THE UNWRITTEN: THROUGH THE STORIES OF NAZLI ERAY

Abstract: Fantastic literature is a literary genre of which roots have been found in ancient Greek myths by many theorists and also it has a long history. This genre has subsisted in world literature in the shape of different kinds for centuries and it has a deep-rooted accumulation. Despite of its long adventure, the problems that are encountered on the point of defining the fantastic genre cause the confusion of fantastic with supernatural. Several significant researches that are made in the recent years are considerable guides that have illustrative function in the definition complication. In this essay, we are going to try to shortly interpret the protean fantastic, which can be use in each work, in varying degrees from children literature to adult literature, through the stories of Nazlı Eray, one of the important representatives of this genre in Nazlı Eray, one of the important representatives of this genre in Turkish literature.

Keywords: Turkish literature, fantastic literature, Tzvetan Todorov, Jean-Luc Steinmetz, Nazlı Eray.

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

FANTASTİK, EDEBİYATIN NERESİNDE? TANIM VE SINIR SORUNU

Fantastik edebiyat, son yıllarda verilen çok sayıda eserle ve geniş okur kitlesiyle tekrar gündeme gelmiş önemli bir türdür. Günümüzde farklı biçimler ve konuları dile getirmede bir araç olarak kullanılsa da kuramcılar fantastiğin antik Yunan destanlarından bu yana hayli uzun bir geçmişe sahip olduğunu vurgulamaktadırlar. Ancak bu hatırı sayılır geçmişe rağmen türle ilgili tanım ve sınır sorunu göze çarpan ilk meselelerden biridir.

Görüldüğü kadarıyla tanım zorluğunun başlıca nedeni fantastiğin, çoğu zaman diğer yakın türlerle, örneğin olağanüstü anlatılarla karıştırılmasıdır. Günlük hayatın gerçekleriyle uyuşmayan bir eserin kimi zaman fantastik, kimi zaman da olağanüstü olarak adlandırılması bu karışıklığı bariz şekilde vurgulayan bir husustur. Ancak bu iki kavram, yapı ve içerik itibarıyla aynı değildir ve aynı tür alanına işaret etmemektedir. Yakın her iki tür için de sıkıntı oluşturan bu durum fantastikle ilgilenen kuramcıları epeyce meşgul etmiştir. Fantastiğin başta gelen kuramcılarından biri olarak kabul edilen Tzvetan Todorov, fantastiği incelediği eserinde bunu müstakil bir tür olarak değerlendirir ve kitabı boyunca, yapacağı şeyin diğerlerinden kesin çizgilerle ayrıldığına inandığı fantastiğin tanımlanması, hatta teorisinin kurulması olacağını sezdirir. Onun fantastik alanında hâlâ çok önemli kabul edilen bu çalışmasının içeriği, türün ayırım noktaları ve kendi bütüncül yapısı olmak üzere birbirine paralel iki çizgi hâlinde ilerlemektedir.

Todorov, bu hususlardan hemen önce ise fantastiğin tanımını verir ve kendi hareket noktasını belirler. Burada yapılan, hem okurun hem de olaylarla doğrudan karşılaşan kahramanın 'sezgi'sine bağlı bir tanımlamadır:

"Gerçeklik mi düşün mü? Gerçeklik mi yanılısama mı? (...)

Fantastik bu kararsızlık süresinde yer alır: Yanıtlardan herhangi birisini seçtiğimiz anda fantastikten uzaklaşarak komşu bir alana ya tekinsiz ya da olağanüstü türlerin alanına girmiş oluruz. Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır." (Todorov, 2004: 31).

Todorov kitabı boyunca bu algılama kavramı üzerinde ısrar eder ve türün ayırıcı vasfını bireyin sezgisine dayandırır. Bu tanım kendinden sonra gelen kuramcılar tarafından zayıf bir nokta olarak eleştirilmesine rağmen, yine de geçerliliğini korumaktadır. Ona gö-

re fantastik, bir geçiş bölgesiyle eş değer yapıya sahiptir. Yazarın yaşadığı kararsızlık sonucunda hem okur hem de kahraman sürekli bu bölgede kalmakta, komşu diğer alanlara yaklaştığında ise yine kararsızlık belirerek onları türün sınırları içerisinde tutmaktadır. Okur, kahramanın yaşadıklarının tamamen olağanüstüye dönüşmeye başladığını düşündüğünde birtakım soru ya da işaretlerle eşikte bırakılır. Örneğin olağandışı bir deneyim yaşayan kahramanın, aslında aldığı ilaçların etkisiyle rüya veya sanrılar görmüş olabileceği şüphesi de beslenerek fantastik yapı ayakta tutulur. Böylece fantastik, düşsel ve gerçek olana göre tanımlanmış olur. Todorov bu konumu oldukça önemseydiğini ayrıca şu şekilde belirtir: "(...) *fantastiğe can veren kararsızlık duygusudur.*" (Todorov, 2004: 37).

Todorov görüldüğü gibi, fantastikte okurun rolüne büyük önem vermektedir. Okur da kahramanla birlikte deneyimi yaşamalı, onun karar ve algılarına ortak olmalı ve yine onunla birlikte gerçek-dışıyla tekinsiz arasında kalmalıdır:

"Fantastik üç koşulun yerine gelmiş olmasını gerektirir. Metin öncelikle okuyucunun, öyküdeki kişilerin dünyasını canlı kişilerin yaşadığı bir dünya olarak görmesini ve anlatılan olaylarla ilgili olarak doğal bir açıklama ile doğaüstü bir açıklama arasında kararsızlık duymasını sağlamalıdır. Sonra, bu kararsızlık bir öykü kişisi tarafından da hissedilmelidir; böylece okuyucunun görevi bir kişiye verilmiş olur, aynı zamanda da 'kararsızlık' metin boyutunda ortaya konduğu içindir ki yapıtın izleklerinden biri hâline gelir; saf bir okumada gerçek okuyucu öykü kişisiyle özdeşleşir. Son olarak, okuyucunun metin karşısında bir tavır takınması gerekir: Hem alegorik hem de şiirsel türden yorumlamaları reddedecektir." (Todorov, 2004: 39).

Alandaki bir diğer önemli araştırmacı Jean-Luc Steinmetz ise fantastikle ilgili kitabında öncelikle türün edebî eserlerde ilk görünüşünden itibaren başlayan sürece bakmaktadır. Jean-Luc Steinmetz, fantastiğin köken olarak destanlara dayandığı düşüncesindedir. Ona göre destanlarda ortaya çıkan doğaüstü olaylar ve daha sonrasında Tanrıların gizemli ve anlaşılmaz olayları çözüme kavuşturmaları türün başlangıcında rol oynamıştır.

Kelimenin -fantastiğin- kökenine de değinen kuramcının hem klasik hem de Fransız edebiyatından verdiği örnekler onu bazı ortak çıkarımlara götürür. Belirlediği ilk ortaklık, kelimenin hayal gücüyle ilgili olduğudur. Bu olgunun mantık dışını, gerçekten çok hayalî olanı ifade ettiği de başka bir benzerliktir. Yani fantastik, ister hortlak, ister peri, isterse hayal kurma yeteneği anlamına gelsin, bunların hepsi gerçek dışı olmak noktasında benzer ve birleşir.

Türün gerçeklikle olan ilgisini asgarî seviyeye indirmesi, onu klasik edebî eserlerden farklılaştıran, ayrıştıran bir kimliğe büründürür. Bu bakımdan fantastik eserler edebiyatın eğlendirme amacı doğrultusunda verilmiş ürünleri olarak görülmektedir. Bu bakış açısı aynı zamanda fantastiğin çocuk edebiyatına ait ya da en azından yakın bir alan olduğu düşüncesini besler. Hayal gücünü herhangi bir edebî esere göre ön plana fazlasıyla çıkarması, olağanüstünün sınırlarında dolaşması da bu düşüncüyü kuvvetlendirmektedir. Ancak fantastik eserler incelendiğinde görülecektir ki tüm bu olağanüstülüğün ve düşselliğin arkasında/altında son derece insanî gerçekler de yatabilmektedir. Nitekim Türk edebiyatında Nazlı Eray'ın hikâye ve romanları bu bağlamda değerlendirildiğinde yazarın asıl işaret etmek istediği hususların, hayal gücünün şaşkınlığı arkasında insan hayatının gerçekleri olduğu anlaşılmaktadır.

Jean-Luc Steinmetz'in dikkat çektiği diğer önemli bir husus da kelimenin optik bir yanılısamayı işaret ettiğidir: "*Sözcüğün kökenbilimi dikkati görsel bir olguya, optik bir yanılısamaya çekiyor.*" (Steinmetz, 2006: 9). Bu yanılısma düşüncesi, karşılığını bazen kahramanların yaşadıkları şaşkıncı deneyimler için duydukları emin olamama hissinde de bulabilmektedir. Buna göre öncelikle kahraman, çoğu zaman ana kahraman, günlük hayatın son derece reel akışı içerisinde kendini birdenbire fantastik dünyanın içerisinde bulur. Başlangıçta yaşadığı tedirginliğin ardından kendisini olayların akışına bırakır, bazen de bunları yönlendirme çabası içerisinde girer. Belirli bir süre çeşitli eylemlerin/sahnelerin içerisinde bulunduktan sonra ise kendi içerisinde bir düzene sahip olan bu olağandışı dünyayla gerçekliğin zaman zaman kesiştiğini fark eder. Artık kimi zaman kendi dünyasında kimi zaman da gerçeklikten ayrılan bu dünyadadır. Neyin gerçek neyin hayal mahsulü olduğu sorusu da bu süreçte kahramanın zihnini sık sık bulandırmaktadır. Eğer bunlar gerçekse o olağanüstü bir kurgunun, bir masalın kahramanıdır. Gördüklerinin tamamen hayal ürünü olması, reddedilmesi durumunda ise kahramanın sertüveni bir korku hikâyesi olarak da değerlendirilebilecektir. Ancak fantastiğin amacı bu ikisi de değildir. Eserin fantastik sayılabilmesi için okurun da kahramanın da bu yaşananlar hakkında zihnindeki soru işaretlerini muhafaza etmesi gerekmektedir. Bu, çoğu zaman kahramanın sorduğu sorularla sağlanan/sınanan bir husustur. Örneğin Nazlı Eray'ın "*Gülen Gözler Pastanesi*" adlı hikâyesinde ana kahraman olan kadını bir süre önce terk eden sevgilisi, parmak insan olarak birden onun yatağının başucunda beli-

rir. Kahraman ona duyduğu özlemle bu sıra dışı olayı hiç sorgulamadan kabullenir. Olaylar kendi bütünlüğü içerisinde tutarlıkla ilerlediğinden okur bir taraftan yaşananların gerçekten olabileceğine inandırılır. Ancak bir yandan da bunun kullandığı ilaçlar nedeniyle kahramanın gördüğü sanrı olabileceği vurgusu yapılır. Yazar bunu eserde şu şekilde ifade etmektedir:

"Bir aşağı bir yukarı yürüdün, hemen ilâç şişesini gördün. Senin boyun-daydı. Kapağı omuzuna geliyordu. Bir iki adım geriye çekilip, üstündeki yazıyı okudun.

'Çok almıyorsun ya,' dedin.

'Yok,' dedim. 'Bazen...'" (Eray, 1989: 11).

Yazar bir taraftan kurguyu ilerletirken bir taraftan da kahramanın inandırıcılığı hakkında soru işaretleri ortaya atar. Kahraman terk edilmekten dolayı bunalıma girmiştir ve ilaç almaktadır. Okur bu noktada kendisine şöyle bir soru sorar: "*Kahraman gerçekten bunları yaşıyor mu yoksa ilaçların etkisiyle hayaller mi görüyor?*" İşte Todorov'un fantastik eserlerde tespit ettiği kararsızlık deneyimi budur. Yazar böylelikle hikâyesini ne olağanüstünün ne de tekinsizin alanına dâhil etmiş olmaktadır. Yaşanan, akıllara takılan bu ikilem, eserin fantastik tür içerisinde olduğunu göstermektedir. "*Fantastik olağan dışılığı kuşatmaya, onu betimlemeye ve gerektiğinde sebebini araştırmaya çalışır, çünkü açıkça belirtmeksizin savunucusu olmak istediği mantık için bunu bir skandal sayar.*" (Steinmetz, 2006: 13).

DERİNLERE DOĞRU: NAZLI ERAY'IN HİKÂYELERİNDE FANTASTİĞİN ORTAYA ÇIKIŞ SEBEPLERİ

Tür konusunda dikkate değer bir çalışma yapmış olan Castex, fantastiği olağanüstü ve bilimkurgudan ayırdıktan sonra ortaya çıkışını Hristiyanlığın yanında birçok sıra dışı mezheplerin belirlediği ve siyasi karmaşanın had safhada olduğu bir döneme, 1770'lere dayandırmaktadır (bk. Steinmetz, 2006: 16). Bu ürkütücü dış yapının iç dünyaya yansımaları ona göre fantastiği meydana getirmektedir. Castex buradan da fantastiğin günlük gerçeklikte bir kırılma ve yırtılma yarattığı sonucuna varır. Jean-Luc Steinmetz de bu son tanımla Castex'in patolojik yan üzerinde ısrar ettiğine ve çağın irrasyonelitesine daha az sarıldığına dikkati çeker ve onun vardığı sonucu şu şekilde özetler:

"Fantastik serüven, bu durumda, bir yazarın varlığına sahiden bağlı olan veya yazar tarafından kurgulanmış ve yarattığı karakterlerden biri tarafından desteklenmiş bir iç gezinti olarak kabul edilmektedir." (Steinmetz, 2006: 17).

Fantastik serüvenle ilgili olarak kuramcının vardığı bu sonucun Nazlı Eray'ın hikâyelerinde de örneklediğini söylemek mümkündür. Yazar, kahramanlarının gerçek dünyada yapamayacakları ruhsal sorgulamaları, bilinçaltılarını fantastik sayesinde hem kurgu kişilerinin hem de okuyucunun keşfine sunar. Kahramanların bozulan formlar, değişen zamanlar ve mekânlar karşısındaki durumları, onların iç dünyalarında yaşadıkları çalkantılara, dönüşümlere gösterdikleri tepkileri sergilemektedir. Bu nedenle yazarın hikâyelerindeki fantastiği bir teknik olmanın ötesinde değerlendirmek gerekir. Örneğin onun "İçdünya" adlı hikâyesinde fantastikle beslenen bu hareket noktasının amacı iç dünyaya yolculuktur:

"İnsanoğlu, şen bir sabah ruhunun dibindeki mağaradan çıkıp göğüs boşluğundaki alanın eşliğinde durdun durdun da uzaklara baktın. Göğüs boşluğundaki alan göz alabildiğine uzanıyordu." (Eray, 1994: 15).

Bu ifadeler yalnız bu hikâyenin değil, yazarın diğer pek çok hikâyesinin de çıkış noktasını ortaya koymaktadır. Nitekim Nazlı Eray'ın eserlerinde fantastiğin doğuş noktalarını, ortaya çıkış sebepleri belirlenmeye çalışıldığında, kaynağın bu simgesel yolculuk isteği olduğu anlaşılır. Kahramanlar günlük hayattan ayrı olarak atıldıkları fantastik serüvenlerinde aslında kendi iç dünyalarına da bir yolculuk gerçekleştirmektedirler (bk. Arslan, 2008). Bunun hedefi bazen bilinçaltılarının bazen de ruhlarının derinlikleri olabilmektedir. Bu hikâyelerin kahramanları geçmişleriyle ya da kendileriyle yüzleşmek istediklerinde, böyle bir zorunluluk hissettiklerinde fantastik yapı yüzeye çıkar.

Nazlı Eray'ın eserlerinde 'iç gezinti' temel sebep olmakla birlikte, başka bir sebebin de varlığı yadsınamaz. Bu, yazarın okuyucuyu şaşırtma, hayal gücünün nerelere kadar uzanabildiğini gösterme, sınırlarını yoklama isteğidir. Ancak tespit edebildiğimiz kadarıyla onun eserlerinde fantastiğe yön veren temel sebep insanın, kendi dışında kalan dünyayla olan ilişkilerini anlama, anlamlandırma ve düzenleme çabalarıdır. Bu bakımdan yazar, Todorov'un tasnifinde yer tutan ve bireyin çevresiyle olan ilişkilerinin doğurduğu 'sen izlekleri'ni yoğun olarak kullanmaktadır.

Nazlı Eray'ın bazı hikâyelerinde kahramanların hayatla ilgili anlam veremediği ya da üstesinden gelemediği sorunlar fantastikle, yani gerçek dönüştürülerek, daha kolay kabul edilebilir hâle getirilmektedir. Fantastiğin hayatın gerçekliğinden daha kolay kabul edilme durumuna gelince bunu ilk anda kulağa, algıya tuhaf gelen ifa-

deyi savunma mekanizmasıyla açıklamak da mümkündür. Hayatın kaçınılmaz gerçeklerinden olan ölüm, hastalık, yalnızlık gibi olguların neden olduğu sevdiklerin yitip gitmesi, yaşanan ayrılıklar, geri getirilemeyen mutlu günler insanın belleğinde ve iç dünyasında derin izler bırakır. Bunlarla başa çıkabilmek, bunların yol açtığı üzüntüleri atlatabilmek için ise insan birçok teselli yoluna ya da savunma mekanizmasına başvurur. Bu noktada dinlerin telkin ettiği inanışlar ya da psikiyatri günlük hayatta etkili bir yardım aracı olabilmektedir.

Edebiyat alanına, fantastiğe geldiğimizde ise aynı denilemese bile benzer bir durumla karşılaşılır. Kimi fantastik eserlerde, fantastiğin yani üst katmanın altında yatan ve doğrudan insan hayatıyla alakalı durumlar yer alır. Fantastik perde biraz aralandığında ya da eserdeki birtakım ipuçlarından yararlanıldığında fantastikle aşılmaya, üstesinden gelinmeye çalışılan durumların/ olayların varlığı belirir. Ölüm ya da çok sevilen ölümlere duyulan özlem, onların ruhları veya hayalleriyle/ görüntüleriyle yapılan görüşmelerle aşılmaya, kabullenilmeye çalışılır. Bu bakımdan fantastik, imkânsızlarla dolu bir imkânlar dünyasıdır. Fantastiğin temelinde olan hayal gücü her türlü çözüme imkân verir. Böylelikle ölümler günlük hayatın akışına dâhil olabilir, terk eden sevgiliyle uçan bir arabada gezinti yapılabilir. Ancak fantastiğin olağanüstünden ayrıldığı bir nokta da vardır: Gerçek, varlığını kritik bir noktada gösterir. Örneğin Nazlı Eray'ın "Mösyö Hristo" adlı hikâyesinde Şişhane'de Saadet Apartmanı'nda kapıcı olan Mösyö Hristo'nun bir yaz günü kuş olup uçması anlatılır. Âdetâ çok olağan bir şeymiş gibi başlayan bu dönüşümün arka planında ise hayatın tekdüzeliğini ve kuşatılmışlığını kırmak isteyen birey vardır. Ancak bu kaçış kısa süreli olmaktan öteye gidemez ve Mösyö Hristo, onun kayboluşunun ardından ağlayan karısına geri döner. Hikâyenin sonunda ise bu küçük gezintinin hayalen mi yapıldığı yoksa olağanüstünün sınırlarında mı gerçekleştiği belirsiz kalır. Önemli olan gerçek dünyada hayata geçirilmesi çok zor olan bir eylemin, yani tüm bağlarını arkada bırakarak hayattan kaçmanın, fantastiğin yardımıyla gerçekleşmiş olmasıdır. Yine benzer şekilde "Monte Kristo" adlı hikâyede kendi hayatından kaçmayı, uzaklaşmayı tasarlayan bir ev kadınının, evinin kullanılmayan odasının duvarlarını sapı kırık bir çatalla kazarak özgürlüğüne kavuşma çabaları anlatılır. Onu da Mösyö Hristo'ya benzer şekilde sıkın şey günlük hayatın monotonluğu, özgürlü-

ğü asgarî seviyeye indiren düzenidir. Onun için bu sıra dışı eylem, gerçeklik dâhilinde/sınırları içerisinde yapamayacağı, gösteremeyeceği çabalara karşılık gelmektedir.

Yazarın bir diğer hikâyesi "Sabah"ta, kurgunun ana kahramanı bir cinayet mahallinde, polislerin arasında kendi cesediyle karşılaşır. Bu durum ve polislerin olağan tavrı karşısında şaşkınlığı ve korkusu iyice artar. Onu biri öldürmüştür ama buna rağmen hâlâ hayattadır. Hikâyede verilen ipuçlarından sonra anlaşılır ki bu öldürülen onun fizikî varlığı değil iç dünyası, ruhudur:

"Tek suçlu ben miyim böyle bir cinayetin işlenmesinde? Düşlerin öldürülmesinde başkalarının payı olamaz mı ki?" diye sordum.

Bıyıklı,

'Olabilir. Ama dirensenydi o da,' dedi." (Eray, 1982: 22).

"Gülen Gözler Pastanesi" adlı hikâyede ise ana kahraman olan kadının sevgilisine ve onunla birlikte yaşadıklarına duyduğu özlem, yine fantastik bir kurgu içerisinde anlatılır. Kadın muhtemelen sevgilisi tarafından terk edilmiştir ve sıkıntılı günler geçirmektedir. Yalnızlık daha da önemlisi sevgilisinden uzakta bulunmak, ifadelelerinden anlaşıldığı kadarıyla hayatını mutsuzlukla doldurmuştur. Tüm bunların arasında fantastik devreye girer ve yitirilen sevgili çok küçülmüş hâliyle kadının yatağının başucunda beliriverir. Adam, ondan hiç uzaklaşmamış gibi bir sohbeta başlar, kadının vücudunda dolaşır, terliğinin içinde bir çorabı kendine yorgan yaparak dinlenir. Tüm bu şaşkırtıcı fantastik sahnenin ardında ise kadının duyduğu özlem ve acı kendini göstermektedir:

"Uzanıp senin ufacık elini tuttum. Yahu çok mutluyum. Sen geldin ya. Her şey yolunda ya... Yarın sabah ilk uyandığımda o korkunç acıyı yaşamayacağım ya..." (Eray, 1989: 16).

Fantastik, burada ana kahramanın dünyanın gerçekliği içerisinde tekrar bir araya gelemeyeceği sevgilisiyle sohbet etmesine, birden beliriveren fayton içinde İzmir'i dolaşmasına da imkân verir. Bu bakımdan kahramana acı veren gerçeklik kırılarak gerçektışı ancak mutlu bir sahne açılmış olur. Hikâyede fantastiğin ortaya çıkışında dikkati çeken bir diğer ortaklık da kahramanın yaşadığı acı ve üzüntüdür. Fantastik böylece bir savunma mekanizmasına benzer şekilde kahramana kaçış sağlamaktadır.

Nazlı Eray *Aşk Artık Burada Oturmuyor* adlı kitabının bir dizi hikâyesinde, sevgilisinden ayrılan bir kadın kahramanın fantastik

dünyadaki serüvenleri, bununla birlikte de gerçekte çektiği acıyı dile getirir. Fantastiğe geçişi başlatan bu sebep, devamlılık teşkil eden hikâyelerden biri olan "Anıt Mezarın Yanında"da şu şekilde ifade edilmektedir:

"Ekranaya yeniden ışık düşüyor. Ufuktepelili Hoca gözükiyor, elinde bir kâğıt. Yanında Medyum Hanım.

'Şimdi haberleri veriyoruz,' diyor Hoca:

'...iki sevgili bir ay önce ayrıldılar. Bu üç buçuk yıllık dolu dolu geçen beraberliğin bitme nedenini kadın anlayamıyor.'

Medyum devam ediyor:

'Kadın acı çekiyor. Olaya yanıtlar bulmaya çalışıyor. Sayın seyirciler, acaba bunca üzülmeye değer mi? Bir kadın erkek ilişkisi her an bitebilir.'

Hoca Medyum'un kaldığı yerden devam ediyor:

'Kadına; erkeğin çok kararlı, mutlu ve huzurlu olduğu arkadaşlarıncı bildiriliyor. Hiç üzüntülü olmadığı defalarca anlatılıyor.' " (Eray, 1989: 61).

Aynı şekilde "Hücre Mühendisi", "Mutluluk Kliniği", "Kılı Arşivi" ve "Erkek İade Reyonu" adlı hikâyeler de birbirinin devamı niteliğinde, aynı konu etrafında oluşturulmuş eserlerdir. Burada ana kahraman ve Nizami Öney adlı neomikrobiyoloji uzmanı, açtıkları klinikte kadınlar için, kendilerinden kaçan, uzaklaşan sevgililerini, kocalarını belirli bir ücret karşılığı üretmektedirler. Aslının aynısı olması gereken bu kopyalar, kadınların yalnızlıklarına ve özlemlerine bir çare olarak görülür. Ancak önce mutlulukla kabul edilen bu eş ve sevgililer, sonrasında iade edilmeye başlanır. Her ne kadar asılları gibi görünseler de kadınlar bu kopyalarla arzu ettikleri bağı kuramamış, hayatlarına birlikte devam edememişlerdir. Bu ilginç fantastik deneyimlerin arkasında yatanın yine yalnız kalmanın, sevileni kaybetmenin ve hayatları kaplayan üzüntünün olması ilginçtir. Fantastik, yine gerçeklik düzleminde yaşanan duygusal krizle başlamış ve sona ermiştir. Bu olağanüstülüğün ardında olağan bir ortaya çıkış sebebi vardır.

HAYAL GÜCÜNÜN SINIRLARI: NAZLI ERAY'IN HİKÂYELERİNDEKİ BAZI FANTASTİK İZLEKLER

Ölüm

Bir fantastik izlek olarak ölüme Nazlı Eray'ın hikâyelerinde birkaç şekilde rastlanmaktadır. Onun, örneğin "Acının Öyküsü" adlı hikâyesinde bir hastanın, hastalığından dolayı çektiği sıkıntı ve

ölüm korkusundan doğan gelişmeler ön plandadır. Hikâyedeki kadın kahraman, hasta yatağında uzanırken önce avucunun içindeki meydanda koşan Osman Nuri'yi görür ve onun ardından ilerlemeye başlar. Çocukluk arkadaşı olan Osman Nuri'nin peşinden birçok tuhaf sahnenin ve olayın içerisine dalar. Bunların dışında ölüm izlediği açısından önemli olan husus hemen hemen her sahnede siyahlar içerisindeki bir adamın onu takip etmesidir. Kahraman, kendini bu fantastik âlem içerisinde çok rahat ve güvende hissettiği anlarda bile siyahlı adamın onu yakalayacağı korkusunu içinden atamaz. İnsanı her an her yerde yakalayan ölümü simgeleyen siyahlı adam, kahramanın bu yöndeki korkularının fantastik bir simgeye dönüşmüş hâlidir. Ölüm korkusu, hasta olması nedeniyle kendini her zamankinden fazla ölüme yakın hissetmesi, bu hislerin siyahlı adam ögesiyle ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Yazarın bir başka hikâyesinde "Av Köşkünde Bir Yemek"te yer alan ölüm vakası da yine fantastik boyutta gerçekleşmiştir. Buna göre bir av köşkünde verilen yemeğe hikâyenin ana kahramanı da davetlidir. Yemek esnasında kahramanla Avcı Mehmet Bey arasında, ormanlarda çok değişik yaratıkların yaşadığıyla ilgili bir konuşma geçer. Bu konuşmanın hemen ardından da, diğer avcı Bülent Bey'in avladığı bu canlılardan ikisi gümüş bir tepsi içerisinde sofraya getirilir. Tepsi masaya konulup kapağı açıldığında ise herkesten fazla ana kahraman şaşıracaktır:

"Herkes heyecan içindeydi. Mutfaktan gelmiş olan ahçıbaşı gümüş kapağı usulca kaldırdı. Herkes hayretle bağırды. Yerimde donmuştum. Gümüş tepsinin içine bakıyordum. Tepsinin içinde birbirine sarılmış bir kadınla bir erkek yatıyordu. Sanki Akdeniz güneşinde yanmış gibi kızarmışlardı, birbirlerine sarılmışlardı.

Gözleri kapalıydı. Ölü oldukları belliydi. Çıplaktılar ama yapraklar ve yeşilliklerle üstleri kaplanmıştı. Tepsinin kenarında ufak top patatesler, Bürüksel lahanaları, turplar, havuç dilimleri ve haşlanmış bezelye vardı. Anlatamayacağım bir dehşetle, gümüş tepsinin içinde birbirine sarılmış yatan âşıkların, sen ve ben olduğunu gördüm. Sevgiyle sarılmıştık birbirimize. İkimiz de sırtımızdan vurulmuştuk. Yara yerleri, kırmızı lahana yaprakları ile ustaca kapatılmıştı." (Eray, 1989: 68-69).

Aslında arka planda yer alan, iki sevgilinin ayrılması ve bunun sonucunda taraflardan biri olan kadın kahramanın kendisini içinde bulduğu yoğun dramdır. İki kişi arasındaki ilişkinin bitmesi, onları aynı zamanda hayata daha sıkı bağlayan bağın kopması, fantastik alana ölüm izleğiyle beraber yansımaktadır. Kadın kahramanın fantastikle paralel ilerleyen gerçeklik içinde yaşadıkları, aslında bu

ölüm izleğinin onların ayrılıklarına bir gönderme olduğunu ortaya koyacaktır. Onun hâlâ anlam veremediği şekilde biten ilişkinin sonrasında yaşadıkları ise, süreci ölümlerle eş değer nitelendirmesine neden olur.

Yine bu türden bir sembolleştirme yazarın "Sabah" adlı hikâyesinde bulunmaktadır. Söz konusu olan yine simgesel bir ölümdür. Bu kez, bir insana hayat enerjisi ve sevgisi verebilecek kuvvette olan düşler yitirilmiştir. Düşlerin, hayallerin insan-hayat-dünya ilişkileri içerisinde oynadığı rolün önemi, fantastik boyutta karşılığını bireyin ölümünde bulmuştur.

İkizleşme / İkizin Ortaya Çıkışı

Nazlı Eray'ın özellikle *Aşk Artık Burada Oturmuyor* adlı hikâyede kitabında yer alan bazı hikâyelerinde bu izleğe sıkça rastlanmaktadır. İkizin ortaya çıkışı fantastik eserlerde çoğu zaman olumsuz/istenmeyen bir gelişmedir. Çünkü asılın yanı sıra beliren bu ikiz genelde kötü olanı temsil eder ve kirliliğe bir ruha sahiptir. Amacı kötülük olan bu ikizi yönlendiren motivasyon kaynakları da buna göre kötüdür. Ancak Nazlı Eray'ın hikâyeleri söz konusu olduğunda bu izleğin görünüşü de, varlık alanına çıkma sebepleri de farklılaşır. İlk aşamada onları yönlendiren sebepler tamamen iyiye, insanları mutlu etme gayretine dayanmaktadır. "Hücre Mühendisi" ile birlikte başlayan bu dizi hikâyelerde ikiz kendi isteminin dışında, bir mikrobiyolog tarafından bazı insanların klonlanmasıyla oluşturulmaktadır. Bu dizinin ilk kurmacası olan "Hücre Mühendisi"nde, kitabın ilk hikâyelerinin de kahramanı olan kadın yine aynı rolle yer almaktadır. Kahramanın terk edilmesinin iç dünyasında meydana getirdiği acı ve kafasında biriken soruların fantastikle paralel işlendiği bu hikâyelerde ikiz, tüm bu sorunlara çare olmak adına sahneye çıkartılır. "Hücre Mühendisi"nde kadın kahramanın eski sevgilisinin ikizi vardır. Bu varlık, terk edilmenin acısını ona kısmen unutturabilmek için oluşturulmuştur:

"Uzman, 'Yepyeni bir insan bu içerideki. Şu anda dünyayı, yaşamı öğrenmeye başladı bile. Dokunulmamış, tertemiz. Her şeye açık. Zekâsı çok gelişmiş, siz onu usul usul eğiteceksiniz. Tamam mı?' dedi. Başımı salladım. Uzman odanın kapısına açtı. Mavi pijamaların içinde dışarıya sen çıktın. Müthiş bir şey bu. Gözlerime inanamıyorum. Sensin bu işte. Sensin. İlgile bana bakıyordun. Kibarca elimi sıktın. Beni tanımadığını anlamıştım. Ama gene de içime, anlatamayacağım bir huzur, bir rahatlık gelmişti. Yitirmemişim seni. İşte karşımdaydın. Etten kemiktendin, eski hâlindeydin. Bir iskemle çekip karşına

oturdum. 'Sizin öteki eşinizi tanıyordum' dedim. 'Yani ikizinizi. Çok sevdiğim birisiydi. Onunla yaşamumun bir bölümünü geçirdim. O artık yok. Ama siz var-sınız şimdi. Bana yardım edecek misiniz?'

(Birden garip geldi bana böyle 'sizli bizli' konuşmak. Her neyse.)

'Evet, edeceğim,' dedi o." (Eray, 1989: 106-107).

Fantastik dünyanın sağladığı bu imkân, acıyla baş edebilmesinde kahramana ancak belirli bir süreliğine yardım edebilecektir. İkizin fiziksel anlamda sevgilisine benzerliği, ancak belleğinin boş oluşu kahramana, bu ilişkiyi kaldığı yerden sürdürme imkânını vermez. Fantastik imkânlar/çözüm yolları insanî gerçekler yüzünden sekteye uğrar. Ana kahraman bu çarenin de işe yaramadığını fark etmiştir. Ortada kopyalanmış da olsa bir insan vardır. Onu tek başına bırakmak da mümkün değildir. İkizleşme izleği tekrar ortaya çıkar ve uzman Nizami Bey bir de ana kahraman olan kadının ikizini oluşturarak her ikisi de klon olan bu çifti bir araya getirir. Bu noktada ana kahramanın yeni çifte söyledikleri olayın arka planı hakkında önemli ipuçlarıyla doludur:

"Ali'ye döndüm, 'Artık berabersiniz onunla' dedim. 'Mutlu olun. İşte önünüzde koca kent İzmir... Yaşam süregeliyor dışarıda... Her şey sizin. İki kişisiniz... Yepyeni bir ilişki... Ne kırgınlık var ne dargınlık... Ne araya zaman girmiş, ne de acı... Her şey ne kadar güzel!" (Eray, 1989: 112).

Bu tavsiye aslında kadın kahramanın biten ilişkisiyle ilgili düşüncelerini, arzularını dile getiren bir konuşmadır. Bir bakıma, sürmeyen bu aşk hikâyesini yepyeni iki insanın devam ettirebileceği umudu onun için sınırlı da olsa bir mutluluk kaynağıdır. Yazarın "Mutluluk Kliniği" hikâyesi de benzer bir izlek üzerine kurulmuştur. Hikâyede yer alan şu ilan metniyle birlikte ikizin ortaya çıkışı farklı bir boyut kazanır:

"Gidenler geri geliyor!"

Sevgili kadınlar. Eğer sevdiğiniz erkek kaçtıysa, sizi terk ettiyse üzülmeyin. Artık bunun çaresi var. Kaçak, en geç iki saat içinde elinize teslim edilir. Koynunuza girer, aksi takdirde alınan ücreti geri veriyoruz. Ayrıntılı bilgi ve başvuru için telefonumuz aşağıdadır." (Eray, 1989: 114).

Bu ilandan sonra kadınlar kliniğe, giden sevgililerinden ya da eşlerinden geride kalan ve onların kopyalanmasını sağlayacak unsurlarla müracaat ederler. Birkaç saat içerisinde ise başvuranlar kendilerini tekrar mutluluğa kavuşturacak erkeklerle birlikte klinikten ayrılırlar. Görüldüğü gibi burada acı veren ikiz değil, aksine asıl olandır. Ancak kadınlar, ana kahramanın "Hücre Mühendisi"

adlı hikâyede yaşadığına benzer şekilde ikizde aradıkları mutluluğu bulamazlar; çünkü bunlar aslolan değil birer kopyadır. Onlar asıl istediklerinin, aradıklarının fiziksel açıdan benzer bir varlık değil belleğiyle, ruhuyla da aynı insan olduğunun farkına bir süre sonra varırlar. Çünkü ruh ve bellek ne yazık ki kopyalanamamıştır, dolayısıyla oluşturulan 'eş' değil farklı bir insandır. Kadınlar sonunda acılarıyla baş başa kalmayı göze alarak bu ikizleri kliniğe teslim etmeye başlarlar. Bu süreç ise yazarın aynı kitapta bulunan bir başka hikâyesinde "Erkek İade Reyonu"nda işlenmektedir.

Tuhaf Olaylar

Fantastiğin önemli izleklerinden biri olan tuhaf olaylara Nazlı Eray'ın hikâyelerinde sıkça rastlamak mümkündür. Bu izleğin ortaya çıkış sebebi, diğerlerinden biraz farklı olarak, genelde yazarın okurla hayal gücü vasıtasıyla kurmak istediği iletişime dayanır. Yazar bu unsurlarla okurun hayal dünyasını peşinden sürükler ve gerçek üstünün sınırlarını pek çok açıdan zorlar. Örneğin bu hikâyelerden birinde "Maskeli Yarasa" da ana kahraman bir yarasa olarak gece tüm şehri dolaşır, tanıdığı insanların evlerine girer. Yazar, "Özel Oda" adlı hikâyesinde ise cinsiyetle ilgili olguları ele alır ve bunları tamamen tersine çevirerek bir parodi meydana getirir. Bu parodide temel unsur doğum eylemidir:

"ERKEK DOĞUM BÖLÜMÜ yazılı kapıdan içeriye girdim. Ziyaretçi günü olduğundan çok kalabalıktı giriş; herkes içeriye doluşmaya çalışıyordu. (...) Koridorun solunda, kapısında 'Eylem Odası' yazan bir kapı görünüyordu... Hastalar koridorda bir aşağı bir yukarı yürüyorlardı. Yanlardaki kapılar açık, iki kişilik odalarda yeni doğum yapanlar yatıyordu. İçerisi, dışarısı kadar kalabalıktı. Koridorun başındaki bir iskemleye oturmuş; saç sakalı ağarmış kucağında yeni doğmuş bebeği ile oturan bir adama, bakıcı laf attı... 'Bu yedinci çocuk be baba! Kaçta duracaksın?' Sakallı gevrek gevrek güldü. Dişleri eksik ağzında pembe dili göründü. Bebeğinin başını nasırlı parmakları ile sıvazladı. Başına bastı onu... 'Ne yapalım Allah verdi' dedi. Bakıcı çapkın bir sesle, 'Hepiniz öyle dersiniz' Soldaki odada bıyıkları yeni terlemiş, duru yüzlü bir delikanlı yatıyordu. Annesi yanı başındaydı. Yastığına kırmızı kurdela iştirmişlerdi.

Bakıcı kulağının dibinde fısıldadı. 'İlk doğum... Pek nazlı bir şey. Çok genç olduğundan korktu. Suları evde gelmiş, zor yetiştirdiler. Dün gece doğurdu ya, hâli yokmuş, hentüz kalkıp yürüyemedi' dedi." (Eray, 1987: 56).

Söz konusu hikâyelerden biri olan "Sıfırdan", içeriğinde tuhaf olayların yer alışına kadar bir öykünün hazırlanma sürecine de işaret etmesi bakımından ilgi çekicidir. 'Öykünün öyküsü' olarak kurgu-

lanan hikâyede anlatıcı kahraman bir yazardır ve yeni eserine kahraman bulmak üzere gazeteye bir ilan verir. İlan sonucunda pek çok kişi bu işe talip olur:

“Çok değişik kişiler vardı başvurular arasında. O sabah vakti erkenden, sınav öncesi, adayların bilgi formlarına şöyle bir göz atarken, romanıma girmek için çok sayıda dul kadının, birkaç emeklinin, liseden belgeli birtakım gençlerin, bir köleyle efendisinin, bir eski gemicinin, bir ölünün (kâğıtlarını yakın dostları hazırlayıp teslim etmişlerdi; sınava ağabeyisi girecekti), bir kadın berberinin, güzel bir ses sanatçısının, eski akrabalarımın bazılarının, çocukluğumun insanlarından bir kaçının, bir bilardo salonundan dört arkadaşın, tiyatrocu bir iki gencin, bir papazın, bir iki gündelikçi kadının, bol miktarda kokonanın, fotoğrafından çok güzel olduğunu anladığım bir kiralık kızın ve de buna benzer daha pek çok kişinin başvurmuş olduğunu gördüm.” (Eray, 1982: 47-48).

Bu ilan metniyle beraber bu süreçte tüm yaşananlar, mülakat gününde sınav için gelenlerle yapılan görüşmeler, klasik bir eserle kıyaslandığında son derece tuhaf vakalardır. Hikâye sonunda ise ana kahraman, roman kişilerinin tüm itirazlarına rağmen, planlarını değiştirmez ve hikâye roman olmak yerine ‘öykünün öyküsü’ olarak kalır. Sayılan tüm bu kişiler de duydukları üzüntüyle birlikte ortadan kaybolur.

Bu hikâyelerin yanında gözler önüne serdikleriyle okuru her an şaşırtabilen başka kurmacalar da vardır. Örneğin yazarın “Hırsız Saksâğan Uvertürü” adlı hikâyesinde ana kahraman bir sabah uyandığında New York şehrinin sağ kolu üzerinde bulunduğunu görür. Bir başka hikâyede, “Yoldan Geçen Öyküler”de ana kahraman yoldan geçen ilk öyküyü durdurur ve onunla konuşur. “Çok Üzülen Fotoğraf” ve “Yaralı Fotoğraf” hikâyelerinde ise okur bir fotoğraf kişinin canlandığına şahitlik eder. “Çevre Sokağı”nda da yine ana kahraman, insanî özellikler gösteren bir tavuk ve horozla birlikte ağaç dikmeye karar verir. Bu son iki durum fantastik izleklerinden nesne-özne dönüşümlerine de dikkat çekici birer örnektir.

SONUÇ

Fantastik edebiyat, insanın hayal gücüne doğrudan hitap edebilmesi nedeniyle hemen hemen her devirde farklı biçimler altında kendisine yer bulabilmiş bir türdür. Bu tür dâhilinde verilen edebî eserler her yaşta ve beklentiden okura cazip gelecek bir çeşitliliktedir. Fantastik, temel amacı, hareket noktası insan olan edebiyata, ruhsal dünyaya farklı bir iletişim kanalından ulaşmaya, onu ger-

çekliğin dışındaki görünüşleriyle sunmaya imkân verir, yapısı ve içeriğiyle edebiyatın anlatım imkânlarına yenilerini ilave eder. Nazlı Eray da bu türün sözünü ettiğimiz niteliklerini kurmaca dünyaya ustalıkla yansıtmıştır. Onun fantastiği seçmesindeki başlıca neden kahramanlarının iç dünyalarını farklı bir bakış açısıyla yansıtmaya arzudur. Böylelikle derin yapı hem ilgi çekici hem de kuşatıcı anlatım vasıtalarıyla dile getirilmiş olmaktadır. Yazar, hikâye ve romanlarında fantastik izlekleri de takip etmiş okurunu yeni bir dünyanın içerisinde gezintiye, şaşırtıcı bir içeriğe davet etmiştir.

KAYNAKÇA

- Armitt, Lucie, (1996), *Theorising The Fantastic*, Arnold, Kent.
- Arslan, Nihayet, (2008), *Nazlı Eray Bir Okuma Denemesi*, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Cornwell, Neil, (1990), *The Literary Fantastic*, Harvester Wheatsheaf, Great Britain.
- Eray, Nazlı, (1982), *Kız Öpme Kuyruğu*, Can Yayınları, İstanbul.
-, (1987), *Yoldan Geçen Öyküler*, Can Yayınları, İstanbul.
-, (1989), *Aşk Artık Burada Oturmuyor*, Can Yayınları, İstanbul.
-, (1994), *Ah Bayım Ah*, Can Yayınları, İstanbul.
- Ketterer, David (ed.), (2004), *Flashes of the Fantastic*, Praeger Publishers, Westport.
- Todorov, Tzvetan, (2004), *Fantastik*, (çev. Nedret Öztokat), Metis Yayınları, İstanbul.
- Sanders, Joe (ed.), (1995), *Functions of the Fantastic*, Greenwood Press, Connecticut.
- Steinmetz, Jean-Luc, (2006), *Fantastik Yazın*, (çev. Hasan Fehmi Nemli), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

HİKÂYE-İ HALİD ZİYA*

(HALİD ZİYA UŞAKLIĞIL'IN HİKÂYELERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME)

Hanifi Aslan**



Özet: Halid Ziya Uşaklıgil; hikâyelerindeki üslûp, teknik, hikâye kişileri, işlediği tema ve ele aldığı konularla Türk hikâyecilik tarihinde bir aşamadır. Dolayısıyla hikâye türüne getirdiği üslûp ve teknikle hem kendi dönemindeki, hem de kendisinden sonra gelen hikâyecileri etkilemiştir.

Bu yazıda, Halid Ziya Uşaklıgil'in hikâyeciliğini ve Türk hikâyeciliğine katkısını, bütün hikâyelerini dikkate alarak değerlendirmeye çalışacağız. Ancak sosyal bilimler alanında, fen bilimlerinde olduğu gibi kati sonuçlara ulaşmanın zor olduğu âşikârdır. Bu mülâhazayla istatistikî bilgi vermekten kaçınarak tespitlerimizi bir kanaat olarak belirtmeye çalışacağız. Bunlar, birtakım genelleme ve örneklendirmeler şeklinde olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Halid Ziya Uşaklıgil, hikâye, Türk hikâyeciliği, Servet-i Fünun.

ANALYSIS OF THE STORIES BY HALİD ZİYA UŞAKLIĞIL

Abstract: Halid Ziya is a new milestone in the history of Turkish story with regard to his styles, techniques, persona, themes, and the subjects he focused on in his stories. Thus, he had an impact both on his contemporary storywriters and on the successors with the style and technique he developed.

Considering all his stories, in this study I will stress on the way he followed in the storywriting and his influences on the Turkish story. However, it is a fact that it is not always possible to reach an objective result in the social studies as in the science studies. Keeping this issue in mind, our findings will be presented without presenting a statistical result. They will be in the ways of generalization and samples.

Keywords: Halid Ziya Uşaklıgil, story, The Turkish storywriting, Servet-i Fünun.

* Bu makale, "Halid Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinin Tematik İncelenmesi" adlı tarafımızdan hazırlanan doktora tezinden istifadeyle hazırlanmıştır.

** Dr., Kırıkkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi.

GİRİŞ

Servet-i Fünun dönemi, arayışlar devri Türk edebiyatı tarihi açısından önemli dönüm noktalarından biridir. Halid Ziya Uşaklıgil bu dönemin en önemli yazarlarından biri ve en önemli hikâyecisidir. Halid Ziya hakkında yapılan değerlendirmeler, genel olarak romanları esas alınarak yapılmış değerlendirmelerdir. Edebiyat tarihlerinde veya edebiyat araştırmalarında hikâyelerine ayrılan bölüm, romanlarına ayrılan bölümden daha azdır. Hâlbuki hikâyeleri de romanları kadar üzerinde durulmayı hak eden eserlerdir. Halid Ziya'nın hikâye külliyyatı bilinmeden onun hakkındaki hükümler eksik kalacaktır.

Halid Ziya'nın hikâyelerindeki üslûp, teknik, ele aldığı kişiler, işlediği tema ve konularla Türk hikâyecilik tarihinde bir aşama olduğuna inanıyoruz. Bu bağlamda onun hikâyecilik anlayışını hikâyelerinin tümünü söz konusu ederek değerlendirmeye çalışacağız.

A. TEMA

Halid Ziya'nın ele aldığı tema (ve konuları) ictimâî ve ferdî olarak iki ana grupta toplarsak, ayrıntıya gir(e)meden başlıklar hâlinde şöyle sıralayabiliriz:

Toplumsal Temalar: Aile İçi İlişkiler (1- Aşk ve Cinsellik, 2- Evlilik ve Evlenme Usûlleri, 3- İhanet, Çapkınlık ve Namus Anlayışı, 4- Evlat ve Anne - Baba Sevgisi, 5- Kayınvalide ve Eş Baskısı, 6- Soyacekim ve Akrabalık Bağları); Batı Hayranlığı ve Batılılaşma Düşüncesi, Ekonomik, Siyasal ve Sosyal Olaylar (1- Ekonomik Sıkıntılar ve Hayatın Zorlukları, 2- Devlet İdaresi, 3- İstibdat, 4- Savaş); Eğitim ve Öğretim (1- Cehalet, 2- Edebiyat, 3- Güzel Sanatlar ve Zanaat); Din Hayatı (1- Dinî Hayat, 2- Din Sömürüsü); Esaret, Hürriyet, Kişisel Bağımsızlık.

Ferdî Temalar: Yalnızlık, Yaşlanma, Ölüm Korkusu/Endişesi, Hayal Kırıklığı; Aklî ve Bedenî Arızalar ve Psikolojik Etkileri; Acıma Duygusu, Dostluk ve Hoşgörü; Adanmışlık ve Çalışkanlık Hâlleri; Tasarruf ve Kanaat Duygusu: Vatan Sevgisi, Kahramanlık, Milliyetçilik Anlayışı; İnsanî Hâller; Kişisel Zaafları Tema Olarak İşleyen Hikâyeler (1- İkiyüzlülük, 2- Ahlakî Çöküş, 3- Kadirbilmezlik, 4- Vefasızlık, 5- Toplumsal Duyarsızlık, 6- Küçüklük Kompleksi, 7- Dedikodu ve İftira, 8- Hırs, 9- Yalancılık, 10- Kıskançlık, 11- Hayalperestlik).

B. KURGU

Tahkiyeye dayalı metinlerde kurgu, yazarın, en geniş anlamıyla içinde bulunduğu "dünya"dan yeni bir dünya yaratma ameliyesidir. Yazar, ister gerçekten yaşadıklarını anlatsın, ister hayal ve fantezilerini dile getirsin ortaya koyduğu ürünler, hem reel dünyanın gerçeklerine uygun, hem de ondan farklı olmalıdır. Diğer bir söyleyişle yazar, gerçekliği dönüştürerek yeni bir düzen ortaya koyar. Bu yeni yapı; kurgu, kurmaca, itibari veya fiktif âlem ve benzeri isimlerle anılmaktadır.

Vaka

Kurgu, "*hikâyeyi ayakta tutan iskelet*" olarak (Kolcu, 2006: 19) kabul edilirse, onu oluşturan en önemli unsurlardan birisi vakadır. Olay parçacıkları veya epizotlardan meydana gelen vaka, edebî eserdeki hareket ögesi veya durumdur. Vakanın belirleyici vasfı, olayların sebep-sonuç ilişkisine göre anlatılmasıdır. Buna rağmen başarılı bir vaka kuruluşunun "*okuyucuda uyandıracağı duygu; zincirleme neden-sonuç bağlantılarına ilişkin bir izlenim değil de derli toplu sanatsal bir güzellik duygusu olacaktır.*" (Forster, 1985: 128, 131).

Halid Ziya'nın hikâyelerinde tek tip bir vaka çeşidine rastlanmaz. Vaka çeşitleri değişik olmakla beraber, tek çizgi hâlinde ilerleyen vakalara ağırlık verdiği görülmektedir. Yine kronolojik vaka çeşidini tercih etmekle birlikte geriye dönüşlü hikâyeleri de toplam içinde bir yekûn tutmaktadır. Hareket ögesi yoğun olan hikâyelerinin yanında bir kısım durgun hikâyeleri de vardır.

Vaka tiplerini, olay parçalarının birbiriyle ilişkilerine göre üçe ayırmak mümkündür: Tek bir çizgi hâlinde olanlar, iki veya daha fazla çizginin zaman zaman kesişerek paralel ilerlediği vakalar, iç içe geçmiş vakalardan oluşanlar. Halid Ziya'nın bunlardan her üç şekli de kullandığı görülmektedir.

"*Batı tahkiyesini hazmetmiş vaka kuruluşu ile Halid Ziya devrinin büyük ismidir.*" (Tural, 1987, XI). Halid Ziya'nın vaka kuruluşu itibariyle kurgusu sağlam hikâyeleri çoğunlukta olmakla birlikte zayıf hikâyeleri de bulunmaktadır. Sadık Tural'ın yukarıda zikrettiğimiz tespiti, Halid Ziya'nın hikâyeleri için genel geçer bir husustur. "Ferhunde Kalfa", "Kar Yağarken", "Fena Bir Gece" kurgu itibariyle başarılı; vaka çeşidi tek çizgi hâlinde ilerleyen bir zemine oturan örneklerdir.

İç içe veya birinin diğerine çerçeve vazifesi gördüğü vakalar olarak geçen bazı hikâyeleri de vardır: Bu eserlerde vakayı ya bir baş-

kası anlatıcıya nakleder yahut topluluk içinden birisi mecliste bulunanlara anlatır (Sazyek, 1989: 70). Bu hikâyelerle *Binbir Gece Masalları* (Aktaş, 1984, 68) veya *Kelile ve Dimne* gibi eserlerle benzerlik kurulabilir. "Şadan'ın Gevezelikleri" üst başlığıyla verilen hikâye serisi ve *İhtiyar Dost*'ta bulunan hikâyeler çerçeve vaka çeşidine örnek olarak gösterilebilir.

Hikâye kişilerinden birinin toplulukta bulunanlara anlattığı hikâyelere örnek olarak "Aşka Dair" zikredilebilir. Çerçeve vaka tipine bir örnek olarak yazar, hikâyeye şöyle bir giriş yapmaktadır: "Beş kişiydik, beş kişi bir araya gelince nelerden bahsolunursa onlara dair konuşuyorduk. Yani her şeyden..." (Uşaklıgil, 1935a: 7). Hikâye, geleneksel anlatım tarzından yararlanıldığını gösteren bir cümleyle sona ermektedir: "Hikâye burada bitti. Nakleden de dinleyenler de hep sustular." Bir başka örnek "Yırtık Mendil" dir. Bu hikâye bir arkadaş ortamında geçmektedir.

Vakanın bir başkası tarafından anlatıcıya nakledildiği örneklerin başında *Bir Şi'r-i Hayal*'de bulunan ve "Şadan'ın Gevezelikleri" üst başlığıyla verilen altı hikâye gelmektedir. Serinin ilki olan "Bir Şi'r-i Hayal" adlı hikâyede iç içe geçmiş vakalar zincirinden (Aktaş, 1984; 68) bahsedilmektedir. Çerçeve vakaya en yakın örnekler olarak duran "Bir Şi'r-i Hayal", "Yolda Bir Çiçek", "Bir Küçük Hatıra", "Ormanda Seyran", "Bir Seyahat Sahifesi" adlı hikâyeler birbirinin devamı niteliğindedir.

Vakanın bir başkası tarafından anlatıcıya nakledildiği örneklerden bir diğeri, yine yazarın en güzel aşk hikâyelerinden birisi olan "Bir Hikâye-i Sevda" dır. "Yeni çağın bir Ferhat'ına" benzetilen Barba'nın hikâyesi bir arkadaş tarafından anlatıcıya nakledilir.

Yazarın vaka kuruluşu itibarıyla paralellik gösteren hikâyelerinden birisi "Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası" adlı mutlu sonla biten uzun hikâyesidir. Evlenmeden önce bir süre mektuplaşan çift, evlendikten sonra bir akşam birbirine yazdıkları mektupları okumaya karar verir. Bu mektuplar vesilesiyle yazıştıkları ve içinde buldukları zaman, okuyucu tarafından birlikte algılanır veya "şimdi"yi ve "geçmiş"i birlikte öğrenir. Zaten hikâyenin adı da bu paralel giden vakaya gönderme yaptığı şeklinde değerlendirilebilir.

Yazarın ilginç bir vaka kuruluşuna sahip hikâyelerinden birisi "Malim Menalim" dir. Paralel vaka kuruluşuna sahip tipik bir örnektir. Hariciyeci, sevgilisiyle daha önceden gezdikleri yerleri tekrar gezerken ve özellikle ölmek için uyku ilacını içip yattıktan sonra, mazi ve şimdi çakışır veya en azından kahraman bunu öyle al-

gılamaktadır. Hem bu hususu örneklendirmek hem de intihar eden kişinin ölüm anında yaşadıklarını vermesi bakımından ilginç bir bölümdür (Uşaklıgil, 1939: 83-84).

Vaka tipleri, hareket ögesi esas alınarak bir başka değerlendirmeyle ikiye ayrılabilir: Hareketli ve durgun olanlar. Yazar bu vaka tipinin ikisini de kullanmakla beraber, hikâyelerinin genellikle hareketli olduğu söylenebilir. Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi hikâyedeki hareket ögesini dengeli bir şekilde kullandığı görülmektedir. Hareket ögesi hikâyenin diğer unsurlarından herhangi birinin aleyhine bir durum oluşturmaz.

Bununla birlikte, onun hikâye dünyasında vakası durgun örneklerle de karşılaşılabilir. Vakanın durgun olmasından kastımız, diğer hikâyelerine göre ya olay parçacıklarının az yahut zihnen cereyan ediyor olmasıdır. Aksi takdirde metin, bir makale veya deneme özelliği kazanır ve hikâye olmaktan çıkar. Tahkiyeli eserlerde olayın hiç olmaması söz konusu değildir. Doğal olarak bu gruba giren hikâyeler tasvir, tahlil veya düşünce ağırlıklıdır. "Kırk Para", "Ekmekçinin Beygiri", "Onu Beklerken", "İzdivaca Düşman", "Tatlı Rüya", "Ölümünden Sonra", "Yegâne Dost" gibi hikâyeleri vakası durgun hikâyelerine örnek oluşturabilir.

"Kırk Para", "Ekmekçinin Beygiri" gibi hikâyelerde vaka, sanki dondurulmuş bir kare üzerinde, dolayısıyla hikâyecinin zihninde cereyan etmektedir.

"Ölümünden Sonra" da yazar, diğer hikâyelerinden farklı olarak ölmüş bir adamın öte dünyadan bu dünyaya; geride bıraktığı çocuklarının ve karısının yaşayışlarına, üzüntülerine, çektikleri ayrılık acısına hayalî bir bakışı anlatmaktadır.

Vaka yapısı itibariyle diğerlerinden farklı ve monologdan oluşan "Meş'um Haber" ve "Daire-i İstintakta" hikâyeleridir. "Meş'um Haber" hikâyesini yazar, monolog tarzına bir örnek olması için yazdığını belirtmektedir (Uşaklıgil, 1943: 213). "Daire-i İstintakta" adlı hikâyede ise, kocasını öldürmüş bir genç kadının sorgu odasındaki konuşmalarını vermektedir.

Olayların sıralanışına göre de Halid Ziya'nın hikâyeleri iki grup oluşturmaktadır: Geriye dönüşlü ve kronolojik olanlar. Düzenli vaka tipi yoğunlukta olmasına karşın, hikâyelerinin üçte biri kadarında olaylar geriye dönüşlü olarak yer alır.

Geriye dönüşlü hikâyelerin bir kısmında hatıralarından yahut hatıraları çağrıştıracak şekilde kullandığı durumlardan yararlanır.

Diğer kısmında ise zaman genişlemesi sağlamak için vakayı geriye döndürür. Bu tür hikâyelerinde ister hatıralarından yararlınsın, ister hikâye kişilerinden biri diğerlerine nakletsin vakanın kuruluş düzeni şöyledir: Başlangıç ve son kısımları aynı zaman diliminde gerçekleşmekle beraber gelişme bölümünde bir zaman genişlemesi sağlanır. Tamamen hatıra metni olarak aktarılan vakalar vardır. Bu tür hikâyelerde kullanılan fiil kipinden ve/veya yazarın hayatıyla örtüşmesinden hareketle, bunun bir hatıra olduğu anlaşılır.

Yazarın geriye dönüşlü hikâyelerini iki kategoriye ayırmak mümkündür: Gerçek anlamda geriye dönüşlü olanlar, anlatının seyrinde geçmiş zamanda olup bitenden bahsedener. İki tip vaka için de tipik birer örnek:

"İzdivac-ı Müteyemmin", kahramanın çocukları doğduktan sonra yoksullaşmasını bekârlık döneminden başlayarak anlatır. Olay örgüsünde tam bir geriye dönüşlü anlatım örneği görülmektedir. Hikâye kişisi, bir karşılaşma esnasında, sekizinci çocuğunun doğumunu anlatıcıya haber verir. Bunun üzerine anlatıcı yirmi yıl öncesinden başlayarak olayları anlatmaya başlar ve düzenli bir şekilde içinde buldukları zamana gelir. "Mahalleye Mevkuf" da bunun gibidir. Okuyucu Şerife'yi tanıdığına o, gelin adayı bir genç kızdır. Sonra geriye dönülerek bebekliğinden itibaren mahalleli ile olan ilişkileri anlatılarak düğünü söz konusu edilir.

Yukarıda değindiğimiz "Yırtık Mendil" veya "Raife Molla" hikâyesi de ikinci kategoriye örnektir. Hikâye kişilerinden Şevket'in günlüğünden aktarılan Raife Molla'nın hikâyesi bir kandil gecesi, pastanede Şevket'le karşılaşmasıyla başlar. Şevket on beş yıl öncesini hatırlayarak Raife Molla'nın çalışkanlığını anlatır. Sonra yine içinde bulunduğu zamana gelerek; *"Ben de elimde kandil çöreklerini sallayarak yürürken senelerin uzun fasılası arasından onun türkülerine ait bestelerden birini bulmuş, mırıldanıyordum."* cümlesiyle bitirir.

Halid Ziya, hikâyelerinde zaman genişlemesi sağlamak için daha çok bu tür vaka kuruluşlu hikâyeleri tercih etmiştir denilebilir.

Halid Ziya'nın vaka kuruluşu itibarıyla sağlam hikâyeleri çoğunlukta olmakla birlikte zayıf hikâyeleri de bulunmaktadır. Kurgudaki zayıflık bazen özensizlikten, bazen tesadüflerin, eserin gerçekliği içinde okuyucuyu ikna edememesinden kaynaklanır. Kimi zaman, dış ses olarak algılanan bir cümle yahut olayların akışına müdahale gibi algılanabilecek durumlar da vakanın inandırıcılığını zedeleyen bir başka husustur.

“Saklanan Düşman” kurgusu okuyucuyu ikna edemeyen hikâyelerden biridir. “Bu muydu?” adlı uzun hikâyede de tesadüf kurguyu zayıflatmaktadır. “Tramvayda Gelirken” (dış ses), “Deli Fato” (araya girme şeklinde anlaşılabilir bölüm), “Beyaz Şemsiye” (yine tesadüflerin yoğunluğu) gibi hikâyeler zikredilebilir.

Vakanın Oluşmasında Faydalanılan Güzel Sanatlar ve Anlatım Teknikleri

a. Güzel Sanatlar

Halid Ziya, hikâyelerinin bir kısmında resim, müzik, tiyatro, dans gibi disiplinlerden istifade etmiştir. Güzel sanat dallarından, bir fon yahut vakanın oluşumuna katkı sağlayan bir unsur olarak en çok müziği kullanmıştır.

“Ele Geçmiş”, “Leke”, “Eski Mektup”, “Mâlim Menâlim”, “Aşka Dair” gibi hikâyeleri, müziğin insanî duyguları ifade etmede ve muhatabına mesaj iletmekte başarılı bir iletişim aracı olduğunu gösteren örneklerdir. Bu hususu, “Ele Geçmiş” hikâyesinde bir müzik eserini yorumlayan hikâye kişisi Behçet öğretmenin cümlelerinde görmek mümkündür (Uşaklıgil, 1934: 121, 123).

“Hayat-ı Şikeste” hikâyesi, müzik öğretmeni bir genç kızın yaşadığı zorlukları söz konusu etmektedir. “Maestro Fumagace”, yaşlı bir öğretmenin öğrencilerle müzik bağlamındaki ilişkilerini anlatan ve müzik eserleri yorumu yapılan bir hikâyedir.

“Eskinin Yeri” sadece müziğe hasredilmiş bir hikâyedir. “Halka” ilginç bir hikâyedir. Hikâye kişilerinden karı kocanın kavga edip küsmelerine sebep olan konu bizzat müziktir; usûl konusundaki bir tartışmadır. Güzelliğe tutkun bir müzisyenin keman dersi verdiği küçük kıza olan sevgisinin aşka dönüşmesinin anlatıldığı “Heyhat” adlı uzun hikâyede de felaketin sebebi keman dersidir.

Halid Ziya’nın hikâyelerinde geçen, gerek eser gerek saz isimleri büyük çoğunlukla Avrupa müzik kültürüne aittir. Müzik konusunda yazarın Avrupa müziğini öncelediği görülmektedir. Batılılaşma konusunda en keskin olduğu nokta ise müziktir:

“Bir kimya, bir hendese olduğu gibi tek bir musiki vardır ki bütün mütemeddin dünyaya hâkimdir. Bu, garb musikisi denilen bir musikidir. Biz de mütemeddin bir memleket sıfatıyla ancak bu musikiye vakıf ve sahip olmalıyız.” (Uşaklıgil, 1937: 155).

Yazarın hikâyelerinde istifade ettiği güzel sanatların bir başka kolu da resimdir. Hikâyelerdeki yer tasvirlerinde ve psikolojik tahlillerde bir ressam bakışını fark etmemek mümkün değildir. Özellikle tabii çevre tasvirlerindeki ince ayrıntılar ancak bir ressam bakışıyla verilebilir. Genel olarak yaptığı tasvirler için yazarın kelimelerle resim yapmayı denediği söylenebilir.

“Ruznameden Müfrez”de, bir ressamın aşkı anlatılmaktadır. “Son Levha” hikâyesi bir resmin oluşma sürecine okuyucunun da şahit olduğu bir eserdir. Çok sevdiği kızının resmini yapmak isteyen babanın, kızı öldükten sonra bir fikri sabit hâline getirdiği resmin tamamlanması anlatılmaktadır.

Tiyatro, yazarın bazen teknik bazen dil olarak istifade ettiği güzel sanatların bir başka şubesidir. Bir kısım hikâyesinde tiyatrocunun (“Sanat Hayatından”) hayatını anlatırken bir kısım hikâyesinde sosyal çevre tiyatrodur. Hikâyeyi oluştururken tiyatro tekniğini kullandığı eseri “Meş’um Haber”dir. Hikâye bir monolog şeklindedir. Hatta yazarın bu hikâyeyeyle ilgili karşılaştırmalı açıklaması vardır (Uşaklıgil, 1943: 213). “Bir Yazın Tarihi”nin özellikle giriş kısmında tiyatro dili hâkimdir. Hikâye, yazılı tiyatro eserlerine benzer şekilde kahramanları tanıtarak başlar. Hatta “işte *mudhikenin eşhası [komedinin şahısları], sahne Çubuklu’da (...)*” diyerek bunu daha da belirginleştirir. “Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası”nda da benzer tarzda bir tiyatro eserini andıran bir girişten sonra, aynı şekilde jest ve mimikleri anlatan parantez içi açıklama cümleleri kullanılmaktadır.

Yazar “Ormanda Seyran” hikâyesinde, vücut dilini kullanarak insanî duyguları muhatabına anlatmada dansın fonksiyonu üzerinde durur. Dansa yüklenen anlam hikâyenin kahramanı Ninette’in dilinden anlatılır (Uşaklıgil, 2006: 51).

“Bayram Hediyesi” eski ve yeni edebiyat tartışmasının, bu meydana Servet-i Fünun edebiyatının ve neslinin savunmasının yapıldığı bir hikâyedir.

b. Anlatım Tekniği Olarak Mektup ve Günlük

Halid Ziya hikâyeleri kurgularken günlük, mektup, hatıra gibi edebî türlerden de faydalanmıştır. Hikâyelerinin onda biri kadarında bu türleri kullanmıştır. “Bir Muhtıranın Son Yaprakları”, “Ruznameden Müfrez”, “Ele Geçmiş”, “Bir Yazın Tarihi”, “Çalınmış Bir Eser”, “Bitmemiş Defter” “Raife Molla” gibi hikâyeleri günlükler-

den oluşmaktadır. Yazarın günlük türünü kullanırken iki yol izlediği görülmektedir. Ya hikâyenin tamamı günlükten oluşmaktadır yahut yazar, kısa bir açıklamayla, "Bir arkadaşın defterinden okudum." benzeri cümlelerle günlüğü aktarır.

Günlük tarzı* hikâyelerinde kahramanın duygusunu, düşüncesini ve hadiselere bakış tarzını dolaysız yoldan vererek realist bir üslûbu sağlamaya çalıştığı görülmektedir. Örneğin, "Bir Muh-tıranın Son Yaprakları" adlı uzun hikâyede kahramanın hayata bakışı, melankolik ruh hâli kendisini anlattığı günlükler vesilesiyle doğrudan okuyucuya ulaşır. "Bitmemiş Defter" de yine bir kay-nananın gelinine karşı geçirdiği duygusal dönüşüm bu günlükler vasıtasıyla izlenir.

Mektup türünden yararlandığı hikâyelerinde üç tarz denemiştir: Tamamen mektuptan oluşanlar, bir parçası mektup metni olanlar ve başına koyduğu kısa bir açıklamayla mektup olarak aktardıkları.

Mektup tarzından istifade edilerek yazılan hikâyeleri şöylece örneklendirmek mümkündür: "Dört Yaprak", "Valide Mektupları" (mektuplar aracılığıyla bir annenin kızına verdiği nasihatler) tamamıyla mektuptan oluşmaktadır. "Solgun Demet" ihanete uğradığını zanneden evhamlı bir kadının annesine yazdığı bir mektuptan oluşmaktadır. "Mektup Parçası" bir arkadaş; "Bir Valide Tarafından" kız kardeşe yazılan mektuplardır. "Bir İzdıvacın Tarih-i Muaşakası"nda vaka, âşıkların daha önce birbirlerine yazdıkları mektupla birlikte ilerlemektedir. Takip edildiğine inanan bir gencin yaşadığı sıkıntıları ve psikolojik rahatsızlığını anlatan "Üç Mektup" adlı seri hikâye, her üç mektubun başında kısa birer açıklamayla aktarılır.

Mektupla bağlantılı olarak "Ömr-i Tehi" adlı hikâye, mektubun, bir postacının hayatında oynadığı rolü anlatan ilginç bir hikâyedir.

Halid Ziya hatıralarını, hikâyelerinde iki tarzda kullanır. Ya içinde bulunulan zamanda vakaya giriş yapıldıktan sonra, "tahattur ediyorum, hatırlıyorum" benzeri ifadelerle hatıra aktarılır ki bunlarda geriye dönüştü bir vaka kurgusu vardır. Yahut tamamen bir hatırat metni gibi aktarır. Vaka kurgusunda hatıralardan yararlanan

* Halid Ziya'nın, birçok edebî türde eser vermesine rağmen günlük türünde eseri yok gibi görünmektedir. İlk dönemlerden itibaren hikâyelerinde günlük türünü bir teknik olarak kullanan, dolayısıyla günlük yazmanın önemini bildiğini düşündüren yazarın, şimdiye kadar bu alana ait bir eserin ortaya çıkmamış olması ilginçtir. Bir insanın/yazarın geçmişini, kendine ait mahrem bir alan sayıp ikinci şahıslarla paylaşmak istememesi saygı duyulması gereken bir hassasiyettir. Ancak yayımlanmış hatıra kitaplarının yanı sıra eserlerinde de hatıralarına ait birçok ipucu bulmak mümkündür.

hikâyeler konusunda, bu hatıraların hepsinin yazara ait olduğu hususunu dikkatli değerlendirmek gerekir. Nasıl ki mektup veya günlüklerin hepsinin yazara ait olduğunu söyleyemiyorsak, hatıralar için de benzer bir değerlendirmenin düşünülebileceği kanaatindedim. Yazar, hatıralarından istifadeyle oluşturduğu hikâyelerinden söz etmekle birlikte, zaman zaman da “yazarın hayalinden doğmuş şeyler olduğu” hususunun altını çizerek (Uşaklıgil, 1969: 238, 287).

Şahıs Kadrosu

Halid Ziya, şahıs kadrosu ile yazar arasında sıkı bağlar kurarak; “Bu şahıslarda yaratıcının kendisinden tamamıyla sıyrılabilmesine pek seyrek rastlanır.” (Uşaklıgil, 1969: 525) demektedir. Bu hükümden hareketle yazar ve kahramanlarının ilişkisine dayalı tespitler yapılmıştır. Alıntıda ki romancı, hikâyeci olarak da okunabilir.

“Her romancı, yarattığı kahramanın varlığına, özüne, benliğine siner; böylece hemen her roman kahramanı, şöyle veya böyle romancının varlığından izler taşır.” (Göçgün, 1996: 136).

Şahıs kadrosunu ele almadan önce belirtilmesi gereken husus; yazarın, hikâyelerinin büyük çoğunluğunda şahısları bir karakter olarak ele almış olmasıdır. Az sayıdaki hikâyesinde tip olarak değerlendirilebilecek hikâye kişileri vardır. “Ayin-i Şikem”deki obur, “Yalancı Dost” hikâyesindeki dost, “Dişlek Zehra”daki dedikoducu ana-kız, “Raife Molla”da çalışkan Raife Molla, “Mahalleye Mevkuf”taki sessiz ve edilgen hâliyle Şerife vb. yazarın işlediği tiplerden bazılarıdır.

Tip ve karakter ayırımına kısaca değinmek gerekirse; tip, bir hikâyede bir sosyal grubun veya bir psikolojik durumun yahut bir yöresel insanın en belirgin özelliklerinin yazar tarafından bir kahraman üzerinde toplanması sonucunda oluşur. Tip oluşturmada ortak özellik ve davranışlar ön plana çıkarılır (Örnek: “Yürekden Dost”). Karakterde ise olaylar, durumlar veya sosyal çevredeki gelişmeler karşısında kahraman kendine ait sosyal, kültürel ve psikolojik davranışlar gösterir. Karakter, insanlar arasında davranış farklılıkları üzerine kurulurken tip, davranış ortaklıkları üzerine kurulmuştur (Yalçın, 2005: 50-52).

Türk hikâyeciliği için Halid Ziya’nın kendine özgü yerini belirleyen en önemli unsurlardan biri, kahramanlarının genellikle karakterlerden oluşmuş olmasıdır. Bu yüzden hikâyelerinde birbirin-

den çok farklı ve özgün karakterleri bir arada görmemiz mümkündür. Bu çeşitliliğin temel sebeplerinden biri, hiç kuşkusuz titiz bir gözlemci olması ve çevresindeki insanları ve insan davranışlarını tam olarak hikâyelerine yansıtmayı başarmasıdır.

Kişilerine isim vermeden yazdığı hikâyeleri de bulunan Halid Ziya'nın hikâyelerinde şahıs kadrosunu oluşturan kişiler yaş grubu, meslek, cinsiyet, ekonomik durum, sosyal statü, milliyet gibi unsurlar açısından genişlik ve değişiklik arz etmektedir. Yazarın çocuk, kadın, yaşlı, özürlü gibi merhamete muhtaç kişilere karşı genellikle pozitif ayrımcılık yaptığı görülmektedir. İnsan unsurunu ön plana çıkararak bireyi esas alan hikâyeleri çoğunluktadır. Bu tespit, toplumdaki kopuk yaşadığı anlamına gelmez. Ancak bu tercihte toplumsal konularla çok fazla ilgilenememenin etkisi olduğu açıktır. Dolayısıyla hikâyelerde psikolojik tahliller ağırlık kazanmıştır.

Milliyetlerine göre kişiler değerlendirildiğinde, Türk'ten başka hem yabancılar, hem azınlıklar şahıs kadrosunu oluşturan önemli bir unsurdur. Fransız, İngiliz, İtalyan, İsviçreli gibi yabancı şahıslar, özellikle yurt dışındaki izlenimlerinden oluşan hikâyelerinde vardır. Şahıs kadrosunda Araplar da bulunmaktadır. Fransızların, şahıs kadrosunu oluşturan yabancı unsur olarak diğerlerinden fazlasıyla yer tuttuğu görülmektedir. Halid Ziya'nın yetişme şekli ve hikâyelerin yazıldığı döneme bakıldığında bu anlaşılabilir bir durumdur. "Jack'ın Borçları" adlı hikâyede anlatıcı, köpeğine bir gezi sırasında tanıdığı İngiliz çocuk Jack'in adını vermiştir.

"Bravo Maestro", müzik hocası Fumagace'yi anlattığı hikâyesidir. Bu eserin Halid Ziya'nın yazarlık hayatında önemli bir yeri vardır. Millî olmamak (Fevzi Lütü, 1338: 62-63) veya frenkperestlikle (Uşaklıgil, 1969: 479-480) suçlandığı hikâyesidir. Yazarın hikâye kişileri yabancı, hatta mekânı tamamen yabancı ülkelerde geçen hikâyeleri bulunmaktadır. Bu hikâyeler okunduğunda çeviri olduğu kuşkusuna bile uyanabilir. Ancak bu hikâyelerin sayısı toplam üç tane değildir. Kaldı ki mekânın veya şahısların yabancı olması hikâyenin başarısız olduğu anlamına gelmez. Bunun dışında hikâyelerinde kahramanların çoğunluğu yerlidir. Kahramanların yabancı veya azınlık olduğu hikâyelerinde mekân, Osmanlı toprakları veya misak-ı millî sınırlarıdır. Bizden; sıradan ve sade insanlar olduğu gibi seçkinler, soylu ve köklü ailelere mensup insanlar, kısaca Osmanlı coğrafyası içinde yazarın yaşadığı ve gözlem yaptığı çevrelere ait bütün insanlar hikâyelere kahraman olarak girmiştir. Şunu tekrar belirtmekte fayda vardır ki onun hikâyelerindeki kişiler yerel ve ev-

renseldir. Zaten yerel olunmadan evrensel olunamayacağı bilinen bir gerçektir.

Şahıs kadrosunun tamamen yabancılardan oluştuğu hikâyelerine en iyi iki örnek, arkadaşlarının kanguru lakabını taktığı hikâye kişisiyle "Mösyö Kanguru" ve "Cambaz Kız" hikâyeleridir. Bu iki hikâyede geçen kahramanların hepsi yabancıdır.

Bununla birlikte yazar, başka unsurlara da yer vermiştir. Arapların yer aldığı hikâyelerden özellikle "Yırtık Mendil" yazarın hayatından izler taşıyan bir eserdir. "*Yırtık Mendil gibi küçük hikâyelerimin arasında üç beş kadarı bu gençlik yıllarının balo izlerinden doğmadır.*" (Uşaklıgil, 1969: 177).

Bir genç kadının memleket özlemini anlatan "Çöl Kızı" adlı hikâye, Filistinli bir kadından bahsetmektedir.

Dadı, kalfa, cariye, halayık, ağa gibi hikâye kişileri Halid Ziya'nın birçok hikâyesinde şahıs kadrosunda yer almaktadır. Yazar, bu tür hikâyelerinde hatıralarından yararlanmıştı. Zaten bu tür kişilerin kendi hayatında etkili olduğunu, dolayısıyla hikâyelerinde bunlara yer verdiğini kendisi *Kırk Yıl* adlı eserinde sıkça dile getirmektedir. Bu tür hikâyelerde esaret kavramı anahtar kelimedir.

Yazarın hayatında önemli bir kişilik, "Dilhoş Dadı" hikâyesindeki dadıdır. Bu seri bir hikâyedir ve üç metinden oluşmaktadır. Dilhoş Dadı (ve benzer başka hikâye kişileri) vesilesiyle yazarın, hür insanların kaçırılıp esir edilerek yaşadıklarına dikkat çekmek istediği gözlenmektedir.

Konusunu güzel bir aşk hikâyesinin oluşturduğu "Abdi ile Karanfil" hikâyesindeki Refik Ağa ve halayık Karanfil, yazarın hayatında önemli figürlerdir.

Halid Ziya'nın hikâye kişileri içinde azınlıklar da önemli bir yer tutmaktadır. Azınlık kişilerini oluşturanların çoğu Rum'dur. Rumların dışında da azınlıkların şahıs kadrosunda yer aldığı hikâyeler bulunmaktadır.

"Eski Mektup" hikâyesinde, başkişi Blanche mandolin çalar, güzel sesiyle o dönemde "*İzmir'de pek revaçta olan Rumca*" şarkılar söyler. Rumca şarkıların revaçta olması o dönemde İzmir'in yerli halkıyla azınlıkların ilişkilerinin "iyi" olduğunu gösteren bir ayrıntıdır.

"Veznedar Muavini", yazarın İzmir'de bankada çalıştığı dönemdeki gözlemlerinden oluşan bir hikâyedir. Hikâye başkişisi Rum azınlığa mensup Epaminandos'tur. Yazarın İzmir'de bankada çalıştığı dönemdeki iş arkadaşı ve Türkleri çok sevdiğini söyleyen

(Uşaklıgil, 1969; 286) Rum Dimitri Decipris ile arasında paralellikler kurulan bir hikâye kişisidir.

"Sanat Hayatından", Türk hanımların sahneye çıkmalarının yasağı olduğu bir dönemde sahneye çıkan bir aktristi anlatır. "Güzel Artemisya" hikâyesinde de sahne hayatına yer verilmiştir. "Mayıs Pazarı" hikâyesi de şahıs kadrosu tamamen azınlıklardan veya yabancılarından oluşan bir eserdir. Hikâye başkışısı Katina (Rum) ve kiracıları azınlık veya yabancıdır. Arabacısı Lambo Hırva'tır. Halid Ziya, "Küçük Hamal" hariç, hikâyelerinin hiçbirinde yabancı ve azınlıkları olumsuz bir bakış açısıyla değerlendirmemiştir.

Yabancı ve azınlıkların hikâyelerde bu denli yoğun olması, yetiştiği çevre ve sosyal ortam dolayısıyladır. İzmir, o dönemde her ulustan insanın ve her çeşit azınlığın yaşadığı kozmopolit bir merkezdir. Yazarın, bunlarla münasebeti okuduğu okuldan başlayarak (Mechitarist Mektebi) iş yerine (Osmanlı Bankası, babasının ve dedesinin dükkânı), oradan Düyun-ı Umumîye'ye kadar devam eder (Uşaklıgil, 1969: 78, 139).

Babasının dükkânında çalıştığı dönemden, iyi dost oldukları Muşavirlerle ilgili bir hatırasını nakletmektedir. (Uşaklıgil, 1969: 139).

Evde bir kısmı yabancı olan dadı, kalfa, halayık, cariyeye gibi kadınların ve lala, ağa gibi bir kısmı yabancı erkek kölelerin hikâye kişisi olması, yazarın zengin ve geniş bir aile çevresinde yetişmiş olması dolayısıyladır ki *Kırk Yıl*'da bununla ilgili örnekler bulunabilir. Hikâyelerin tümü söz konusu olduğunda şahıs kadrosunu oluşturan kişilerin çeşitlilik arz ettiği görülmektedir. Hatta hayvanlar bile bazı hikâyelerinin kahramanıdır. Yazar eserlerinde en çok gençlere ve çocuklara yer vermiştir. *İhtiyar Dost* hikâye kitabındaki "İhtiyar Dost" ve "Büyükbaba" gibi hikâyelerinde yaşlıların hikâye kişisi olduğu da görülmektedir.

Sosyal statü ve mesleklerine göre de Halid Ziya'nın şahıs kadrosu zengindir. Toplumun her kesiminden hikâye kişileri vardır. Dedesi, nine, baba, anne, çocuk, gelin, kaynana, kayınbaba, damat, dayı, amca, kimsesiz vesair... Edinilmiş sosyal statü ve mesleklerine göre de hikâye kişileri çeşitlilik gösterir: Arabacı, balıkçı, bankacı, cambaz, cariyeye, çöpçatan, doktor, fahişe, fakir, gezgin, hamal, hariçiyeci, hemşire, işçi, kaptan, köle, köylü, memur, müezzin, mühendis, müzisyen, orta sınıf, öğrenci, öğretmen, postacı, ressam, saka, soytarı, subay-asker, şair, şarkıcı, şehirli, şeyh, tiyatrocu, yazar, zengin. Bu gruptaki kişileri sıralarken amacımız, hikâyelerinde geçme sıklığından ziyade çeşitliliği göstermektir.

Şehirli ve orta ya da üst sınıftan hikâye kişileri genellikle kadın olsun erkek olsun tahsillidir. Köylüler, fakirler ise bu imkândan mahrum kalmış kişilerdir.

Şahıs kadrosu ile bağlantılı olarak üzerinde durulması gereken bir başka yön de yazarın onlara karşı tutumudur. "Gerilere Doğru" da genç Halid Ziya ile yaşlı Halid Ziya fantastik bir şekilde karşılaştığında; "*Romanlar, hikâyeler... Bunları yazarken, onların içine hep kendi benliğimden, kendi ruhumdan avuç avuç şeyler koyayım diyorum.*" (Uşaklıgil, 2005: 49) şeklinde belirtmektedir.

Halid Ziya, hikâyelerinin bir kısmında kahramanlarına karşı tavırlarını belli eder. Diğer kısmında objektif bir tavır içindedir. Tavırlarını belli ettiği hikâyelerinde, okuyucuyu yönlendirmeyi sağlayacak bir dil kullanır. Bu hikâye kişileri genellikle çocuklardır ("Fatma'nın Evi", "Çolak Mesut", "Koca Baş", "Mösyö Kanguru", "Acı Sadaka"). Çocuklara merhamet duyulmasını sağlamayı amaçladığı bu tür hikâyeleri, kahramanlarına karşı tavırlarını belli ettiği eserlerinin içinde çoğunluğu oluşturur. Bununla birlikte büyükler için de üzüldüğü, merhamet hissi uyandırmaya çalıştığı hikâyeleri vardır. Köleler, âşıklar, meczuplar, fakirler; bu gruptan bazı kişilerdir.

Yazarın merhametinin yöneldiği bir başka grup, çocuğu hasta veya ölmüş anne babalardır. "Son Levha", "Son Çocuklar", "Bir Hazine Hatıra" "İki Hatıra" gibi hikâyeleri bu kategoriye örnek olarak verilebilecek hikâyelerden bazılarıdır.

Çok az hikâyesinde hikâye kişilerine karşı, nefret, iğrenme, alay etme gibi olumsuz duygu işlenmiştir. "Dişlek Zehra"daki dedikoducu ana kız, "Okuma Kudreti"nde iyiliğin kadrini bilmeyen hikâye kişisi, "Güzel İhsan"daki hikâye başkişisi İhsan, "Hayat-ı Şikeste"deki kızın sarhoş babası, verilebilecek örneklerdir. Buraya kadar sözü edilen hikâyelerinde yazar, genellikle sübjektifliği kelime düzeyinde olup "zavallı", "nankör" benzeri kelimelerle kahramanı nitelemektedir.

Objektif anlatım tarzını benimseyerek hikâye kişisi hakkında kelime düzeyinde bir kanaat belirtmeyerek elde etmek istediği sonucu veya okuyucuda uyandırmak istediği duyguyu verdiği hikâyeleri vardır. En bilinen örneklerden birisi "Ferhunde Kalfa" hikâyesidir. Bu eserde objektif bir tutum benimseyerek okuyucuda Ferhunde'nin kaderine bir üzüme duygusu meydana getirir (Kaplan, 1979: 45).

"Küçük Hamal", "Türk Eri", "İçecek Su" gibi hikâyeler askerler; "Bayram Hediyesi", "Güzel Artemisya" benzeri hikâyeler sanatçılar hakkında olumlu kanaat belirtilen eserlere örnektir.

Bazı hikâyelerin kahramanları hayvanlardır. Bir kısım hikâyelerde hayvanlara insanî özellikler verilip onlar üzerinden olumsuz davranışlar eleştirilmiştir ("Zevrakla Ebru", "Zerrin'in Hikâyesi"). Bazı hikâyelerde insan-hayvan dostluğuna örnek bulmak mümkündür ("Eski Bir Refik"). Hayvanları figür olarak kullanan Sami Paşazâde Sezai'den sonra onu, ilk takip eden Halid Ziya'dır (Özgül, 1984: 57).

Halid Ziya'nın, kahramanlarına karşı sergilemek istediği tutum da dikkate alınarak şu kanaat belirtilebilir: Şahıs kadrosu üzerinden kurduğu/kurmak istediği dünyada, yazarın hayata bakışını, değer hükümlerini, tercihlerini görmek ve tespit etmek mümkün gözükmektedir.

Mekân

Halid Ziya'nın hikâyelerinde önem verdiği teknik unsurlardan bir diğeri mekândır. Özellikle dar mekân tasvirleri yaparken hikâye kişinin ruhsal, ekonomik veya sosyal statüsü ile uyumlu olduğu görülmekte ve dar mekânların yoğunluğu dikkati çekmektedir. Yazarın hikâyelerinde genel olarak mekânın fonksiyonelliği söz konusudur. Ancak mekânın herhangi bir önem arz etmediği hikâyeleri de bulunmaktadır. Örneğin *İhtiyar Dost* hikâye kitabındaki eserlerinin genelinde mekânı ihmal etmiştir ve hikâyede teknik açıdan bir fonksiyonu yoktur.

Şahıs kadrosu gibi, yazarın hikâyelerinde mekân da çeşitlilik gösterir. Geniş mekân olarak vakaları yurt dışında geçen hikâyeleri vardır. Yurt içinde, İstanbul birinci sıradadır. İkinci olarak da İzmir ve çevresi ile Adalar bulunmaktadır. Fazla olmamakla beraber vakası köyde veya kırsalda geçen hikâyeleri de vardır. Yine deniz kenarı veya tabii ortamlar vakanın cereyan ettiği mekânlardır. Halid Ziya'nın hikâyelerindeki bir başka mekân vapur, tramvay, tren gibi hareketli ulaşım vasıtalarıdır. Yazarın oturduğu Yeşilköy de hikâyelerinde mekânı oluşturan bir başka yerdir.

Yazar mekânın, kişilerin psikolojik, sosyal veya ekonomik konumuna uygun olmasına özen göstermiştir. Hikâye kişinin psikolojik durumuyla bütünleşen bir mekân tasviri olarak "Çetin Sevda" zikredilebilir. Yazarın şizofrenik ve fetişist bir insanı anlattığı "Çetin Sevda"da, hikâye kişinin psikolojik durumuyla çalışma odası bütünlük göstermektedir (Uşaklıgil, 2005: 143-144).

Halid Ziya, özel hayatında veya hikâyelerinde aile kurumunu önemseyen bir aile babası olarak bilinir. Aile bağlamında dar me-

kân olarak "ev" in ifade ettiği anlam en açık şekliyle "Eski Bir Refik" hikâyesinde anlatılmaktadır. "Boş bir ev, bu da zaten bir mezar değil midir?" (Uşaklıgil, 2005: 149-150) sorusuyla özetlenebilecek şekilde "ev" i bir "yuva" olarak tasvir etmektedir.

"Fena Bir Gece" hikâyesi de korku içindeki kahramanın korkusunu besleyecek bir ortamın varlığıyla bu kategori için önemli bir örnektir.

Yazarın yurt dışında geçen hikâyeleri değişik vesilelerle belirtilmiştir. Mekânın yurt içi olarak seçildiği hikâyelerin başında İstanbul gelir. İstanbul'un her semti geçmekle beraber belli alanlarda yoğunlaşır. Örneğin eğlence âlemleri söz konusu olduğunda mekân Beyoğlu'dur. İstanbul'un kenar mahalleleri hikâyelerin geçtiği bir başka merkezdir.

"Mahalleye Mevku", vakanın geçtiği yer olarak en geniş anlamıyla mahalle, hikâye kişilerinin mahalle sakini olduğu ve "mahalle"yi anlatan bir hikâyedir.

Yazarın İzmir ve çevresinde geçen hikâyeleri ikinci sırayı almaktadır. *İzmir Hikâyeleri* kitabında hatıralarından yararlandığı örnekler karşımıza çıkar. Bu kitabın dışında başka kitaplarında da mekânın İzmir olduğu hikâyeleri bulunmaktadır. İzmir'in birçok semti hikâyelere geniş mekân oluşturmaktadır. Onlu yaşlardan otuzuna yaklaştığı bir döneme kadar hayat sürdürdüğü özellikli bir mekânın hikâyelerinde yer alması, Halid Ziya için anlaşılabilir bir durumdur. Çünkü o, hikâyelerinde gözlem ve hatıralarına yer veren bir yazardır.

Halid Ziya'nın hikâye mekânı olarak kullandığı bir başka çevre, birkaç hikâyesinde bulunan köy ve kırsaldır. "Heyhat"ta, mekân Karadeniz civarında bir köy olmakla birlikte, köy hayatına dair bir motif bulanmamaktadır. Yine "Bir Demet Çiçek" adlı hikâye, köyde geçmesine rağmen sadece köydeki dere tasvirinin ön plana çıktığı bir eserdir. Hikâye kişilerinin neredeyse tamamını köylülerin oluşturduğu "Ali'nin Arabası" hikâyesine köy, mekân açısından aslı bir unsur olarak değil, biraz pitoresk bir görüntü şeklinde girmiştir.

Köy hayatına dair en önemli hikâyesi "Köy Hatırası"dır. Bu, balıkçılıkla geçimini sağlayan köylülerin yaşadığı zorlukları anlatan bir hikâyedir. Mekân Karadeniz kıyılarında otuz sekiz haneli, dış dünya ile münasebeti az, harap ve viran görünümlü sakin bir köydür. "Heyhat"taki köye benzemektedir. Görünüştaki bu sakinlik, aslında köylülerin hayat mücadelesi ile dopdoludur. Vaka köylülerle denizin bu zor mücadelesinin anlatılmasından oluşmaktadır.

Halid Ziya'nın mekân olarak hikâyelerinin bir bölümünde "köyümüz, köyümüzün" gibi kelimelerle bahsettiği çevre Yeşilköy'dür. Bilindiği gibi yazar İstanbul'a geldikten bir süre sonra buraya taşınmış (1905) ve hayatının sonuna kadar burada ikamet etmiştir. Bazı hikâyelerinde ve *İhtiyar Dost* hikâye kitabının neredeyse tamamında burası geniş mekân olarak vakaya zemin oluşturmaktadır.

Halid Ziya'nın hikâyelerinde, toplumcu yazarların eserlerindeki, memleketin kalkınmasının köyden başlaması, köylülerin refahının yükseltilmesi gerektiği gibi (Fethi Naci, 1981: 262) sosyal davalar yoktur. Bu eserleri yazarın, toplumsal bir yapı olarak köylüyü anlattığı, içinde yaşadığı çevreyle sınırlı kalmayıp toplumun diğer kesimlerine de duyarlı olduğu hikâyeler olarak değerlendirmek gerektiği kanaatindeyim.

"Kırda Aşk" ve "Ormanda Seyran", vakası yerleşim bölgeleri dışında geçen hikâyelerdir. Bu hikâyelerde kır ve koruluk aşk duygusuna zemin hazırlamak için kullanılmıştır. "Osman'ın Gazası"nda anlatılan kırsal bölge ise bir savaş alanıdır.

Yazarın, hikâyelerinde mekân olarak geçen bir başka çevre hareketli mekânlardır. Bunlar vapur, tramvay, tren gibi ulaşım vasıtalarıdır. "Çay Fincanı", "İki Dost", "Çetin Sevda", "Beyaz Şemsiye" (vapur), "Mâlim Menâlim", "Eski ve Yeni" (tren), "Hayat-ı Şikeste", "Bir Başlangıcın Sonu", "Dişlek Zehra", "Tramvayda Gelirken"... Bu ulaşım vasıtaları vakanın tamamında veya bir kısmında mekân olarak kullanılan hikâyelere örnek olarak verilebilir.

Bunların içinde en ilginç, tramvaya farklı bir fonksiyonun yüklendiği "Tramvayda Gelirken" adlı hikâyedir. Bu eserde "dünya" ile tramvay arasında paralellikler kurulmuştur (Uşaklıgil, 1337: 209).

Yine mekânın farklı bir örnek oluşturduğu "Mai Yalı" hikâyesi zikredilebilir. Bir statü göstergesi olan yalı, bu hikâyede bir "ev"e sahip olmanın göstergesidir. Vakanın geçtiği bir mekân olarak değil, vakanın üzerine kurulduğu, hikâye kişinin sahip olma isteği dolayısıyla psikolojisini doğrudan etkileyen bir mekândır.

Halid Ziya'nın hikâyelerinde sosyal çevre, hikâyede işlenen tema ve/veya konuya uygundur. Hikâyeler genellikle aile ve ak-raba çevresinde geçmektedir. Sanat çevresi, eğlence mekânları, tiyatro, mahalle çevresi, okul, hastane vb. vakanın geçtiği diğer sosyal çevrelerdir.

Zaman

Halid Ziya'nın hikâyelerinde, kurgusal metnin önemli unsurlarından biri olan "zaman" a, örneğin bir mekân kadar önem verilmediği görülmektedir. Bu durumun hikâyenin dış zamanı için de geçerli olduğu söylenebilir. İç ve dış zamanın belirgin olmadığı yahut ihmal edildiği hikâyeleri de vardır. Dış zaman konusunda, yazarın kendi dönemini tercih ettiği ve yaşadığı zamanlara ait eserler verdiği görülmektedir. Hikâyelerine girdiği kadarıyla o dönemdeki kimi olay ve olgulardan bahsedilebilir.

Hikâyelerine giren dış zaman ögesi en belirgin olarak Balkan Harbi yıllarıdır. Bunda Yeşilköy'de oturuyor olmasının etkisi açıktır. "Türk Eri", "İçecek Su" gibi hikâyeler bu dönemi yansıtmaktadır. "Hazin Bir Cuma" da dış zaman Balkan Harbi'nden birkaç ay öncedir.

Dış zamanın belirgin olduğu hikâyelerden biri "Mâlim Menâlim" dir. I. Dünya Savaşı, istibdat yılları, Meşrutiyet [II.], harp ve mütareke, millî müdafaa yılları, dış zaman için adı geçen dönemlerdir. "Bir Bahçe Dersi" adlı hikâyenin başındaki açıklamaya göre vakanın dış zamanı Meşrutiyet seneleri ve Rusya'nın Çarlık döneminin son zamanlarıdır. "Bir Gün İçinde" hikâyesinde zaman, Sakarya ve İnönü savaşlarından sonraki bir zamandır. Bu hikâyede zamanın belirgin olması, Balkan Harbi'yle Sakarya ve İnönü savaşlarının karşılaştırması sebebiyledir. "Osman'ın Gazası" hikâyesi, 1897 yılında vuku bulan Türk-Yunan Savaşı'nın galibiyetini kutlamak için *Servet-i Fünun* dergisinin özel sayısında yayımlanır.

Bu örneklerin dışında birçok hikâyesinde dönemin kıyafetleri, eğlenceleri, âdet ve gelenekleri, yer isimleri, insanlar arası ilişki biçimleri gibi sosyolojik verilere bakılarak dış zaman hakkında bir kanaat oluşabilir. "Keklik İsmail" hikâyesinde İzmirli gençlerin giyim tarzı, "Ramiz Hoca" da özellikle İzmir havalisindeki eğlenceleri, "Bir Valide Tarafından" adlı hikâyede kız isteme ve görüclüğe dair gelenekler, "Mahalleye Mevkuf" ta mahalleli ilişkileri dış zamanı yansıtan örneklerdir.

İç zamana, vaka kuruluşu kısmında değinildiği için burada bir cümleyle şu ifade edilebilir: Halid Ziya'nın hikâyelerinde iç zaman bir sohbetlik bir süreden başlayarak onlu yıllarla ifade edilebilecek geniş bir süreyi kapsamaktadır.

Hikâyelerde "Son"

Halid Ziya'nın hikâyelerinde son, genellikle mutsuz olur. Bu durum yaklaşık olarak hikâyelerin üçte biri için geçerlidir. Bir kısım hikâyelerinde mutlu son vardır. Diğer birçok hikâyenin bitirilişinde de duygusal açıdan nötr bir durum tercih edilmiştir.

Halid Ziya'nın olumsuz veya mutsuz biten hikâyelerinde ölüm, intihar, ayrılık gibi durumlar söz konusudur. İntihar, aşk hikâyelerinde kavuşamayan âşığın umutsuzluktan dolayı seçtiği bir ölüm şeklidir. Kimi hikâyelerinde sevenlerden biri veya hayvanını çok seven bir kişinin hayvanı ölür. Verem benzeri hastalıktan ölen hikâye kişileri veya çocuğunu kaybeden ebeveynler, anne ve/veya babasını kaybeden çocuklar vardır.

Âşıkların birbirine kavuştuğu veya evlendiği, evli çiftlerin çocuk sahibi olduğu, fakir birine iş bulunduğu, yardıma muhtaç birine yardım edildiği, zor da olsa çocukların bir meslek sahibi olduğu gibi mutlu sonla biten hikâyeleri vardır.

Bir başka açıdan hikâyelerdeki son, beklenen ve beklenmeyen diye ikiye ayrılabilir. Bu tarz bir değerlendirmede, yazarın her iki şekli de denediği görülmektedir. Şaşırtıcı bir sonla bitirmeyi denediği hikâyeleri kadar, okuyucunun beklediği bir sonla biten hikâyeleri de vardır.

Halid Ziya'nın hikâyelerinde iki türlü isim müsemma uyumundan bahsedilebilir: Hikâyelerin isimleriyle uyumu ve hikâye kişilerinin isimleriyle uyumu.

Eserlerin büyük kısmında hikâyenin ismiyle muhtevası arasında bir uyumdan söz edilebilir. Hikâyelerin bir bölümünde başlığın muhtevayı yansıtma durumu kısmen gerçekleşmiştir. Bu tür hikâyelerde, okununca ancak başlıkla muhteva arasında anlamlı ilişki fark edilmektedir. Bir kısım hikâyede başlık muhtevayı yansıtılmamaktadır.

Hikâye kişilerinin isimleriyle uyumu konusunda, bazı hikâye kişilerinin ismiyle uyumlu olduğu görülmektedir. Bazı hikâye kişilerinde ise zıt bir ilişki vardır. İsimle müsemma uyumu veya uyumsuzluğu genellikle kahramanların çocuk olduğu hikâyelerde görülmektedir.

C. DİL VE ÜSLÛP

Halid Ziya'nın en çok eleştirildiği husus olarak dil başta gelmektedir. Bu eleştiriler; dilinin külfetli olduğu, Arapça ve Farsça tamlamaları sık kullandığı ve dolayısıyla dilinin eski olduğu, ikili üçlü

terkiplerle okunmayı zorlaştırdığı gibi noktalarda yoğunlaşmaktadır. Bu kanaatin aksine Halid Ziya'nın, dili geliştirdiğine veya bu dilin özellikleri dolayısıyla mazur görülebileceğine inananlar da vardır (Kaplan, 1993; 226).

Halid Ziya'nın dil konusundaki görüş ve tutumu iki döneme ayrılabilir: Servet-i Fünun edebî akımının dil anlayışı doğrultusunda bulunduğu, İzmir'de başlayıp dilde sadeleşme akımının yaygınlaştığı döneme kadar devam eden birinci dönem. Dilde sadeleşmenin artık geri dönülmez şekilde kendini kabul ettirdiği ve yazarın buna göre davrandığı hatta hikâyelerinin dilini sadeleştirdiği ikinci dönem.

Birinci dönem görüşlerini, dille ilgili yazılarda ve özellikle Servet-i Fünun ile ilgili eleştirilere verdiği cevaplarda görmek mümkündür. Halid Ziya'ya göre dili yapanlar, yazarlar değil milletin kendisidir. Aslolan yazı diliyle konuşma dilinin birbirine yakın olmasıdır. Bu yakınlaşma devam etmektedir. Ancak konuşma dilinin ne olduğu açık değildir. Yazar, dilde fazla kelime olmayacağına inandığından, Arapça ve Farsça kelimeleri dilden atmanın bir fedakârlık olduğunu düşünmektedir. Çünkü dilde fazla kelime olmayacağı için bunlar nüans demektir. Dilin bu nüanslara ihtiyacı vardır. Bunları atmak ağızdan dış sökmek gibidir. Yazar dilde sadeleşmenin tabii hâlde olması gerektiği kanaatindedir. Dile müdahale etmeden onu kendi hâline bırakmalı, dil sadeleşirken güzelliğini kaybetmemesine özen gösterilmelidir. Halid Ziya, edebiyatın bir seviye meselesi olduğuna kanidir. Onu anlamak isteyen gayret göstermelidir.

Halid Ziya dilin zenginliği bağlamında, bir dilin kelimelerinin o dilin külfeti değil, aksine serveti olduğuna inanır. Sadeleşme, dilin fakirleşmesi ve sıradanlaşması şeklinde olmamalıdır. Zenginlik de kelimelerin çokluğuna ve çeşitliliğine bağlıdır. Ona göre şiir ve edebiyat halk irfanının arkasından değil önünden gitmelidir.

Halid Ziya sanatkarın duygu, düşünce ve hayallerini kelimelerle ifade ettiğini, kelimelerin kullanılışında estetik titizlik ve hassasiyetin önemli olduğunu belirtir (Ercilasun, 1996: 122-123).

Halid Ziya, bu devreye ait görüşlerini 1899'da yayımlanan "Karılerime Mektuplar 1, 2" (*Servet-i Fünun*, S. 428, 430) ve 1908'de yayımlanan "Yeni Lisan" (*Servet-i Fünun*, S. 914), "Servet-i Lehçe" (*Servet-i Fünun*, S. 916), "Kelimatta Hayal" (*Servet-i Fünun*, S. 918) gibi dille ilgili yazılarında ve *Mai ve Siyah* romanında şair kahraman Ahmet Cemil'in dilinden aktarır.

Bu düşüncelerin değişerek kendi yazdıklarından bazılarını sadeleştirdiği ve dilde sadeleşme eğilimine uyarak zincirleme tamlamaları, süslemeleri attığı dönem ikinci devreyi oluşturur. Hayatının sonuna kadar süren bu devrede yazdığı hikâyelerde, dilinin sadelik kurallarına uygun ve süsten uzak olduğu söylenebilir.* İçinde terkipli cümlelerin bulunmadığı *İhtiyar Dost* bu dönemde yayımlandığı hâlde, dili daha önce yazdığı hikâyelerine benzemektedir.

Bu döneme ait görüş ve düşüncelerini "Lisanda Tahavvül" (*Türkiye Edebiyat Mecmuası*, S. 1, 1 Eylül 1923) yazısında görmek mümkündür. "Lisanda sadeliğe doğru azim ve seri cereyandan" bahsederek soru soran gence, "Pek mesut bir tahavvül" diye cevap verir. (Yel, 1981: 110-113). Dille, özellikle Türkçe ve sadeleşme ile ilgili düşünceleri, 1932 yılında yapılan 1. Dil Kurultayındaki konuşmasından takip edilebilir. Yine bu mânâda Ruşen Eşref'e (1972: 41-70) verdiği mülakat, dil anlayışındaki değişim açısından önemli ipuçları barındırmaktadır.

Halid Ziya'nın; hikâyelerinde dili kullanışı, kelime zenginliği, cümle kuruluşu gibi olgular, üzerinde durulması gereken hususlardır. Her şeyden önce belirtmek gerekir ki yazarın dili zengin ve sanatkâranedir.

"Sözcükleri anlamlı ve değerli kulan konuşan öznedir, insandır. İnsanın elinde hangi dizgeyi içerirse içersin gene insanın çok uzun yıllarla uğraşlarla oluşturduğu çok yetkin bir araç bulunmaktadır: Dil. İnsan dil dizgesini, sözcüklerini değiştiremez ama bu aracı yeteneğine, becerilerine göre istediği gibi yeniden biçimlendirir, yeni anlamlar üretir ve iletisini sunmayı başarır." (Kıran, 2001: 17).

Bu mânâda, *Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü*'nde dil ve söz ayrımıyla bu kelimeler şöyle açıklanmaktadır:

Dil (Fr. langue, langage, İng. language): Belli bir insan topluluğuna özgü, çift eklemli sesli göstergeler dizgesi. *Söz* (Fr. parole, İng. speech): Dil yetisinin kişisel bir istenç ve anlak eylemiyle özdeşleşen bireysel yanı. Toplumsal nitelikli dilden ayrı olan söz, konuşan bireyin kişisel düşüncesini anlatmak için dil dizgesini kullanmasını sağlayan birleşimleri ve bunların dışı iletilmesini olanaklı kılan anlaksal-fiziksel düzeneği kapsar.

Sözlükteki tanımları esas alarak söylersek Halid Ziya, toplumsal olan 'dil'in bireysel yanı olan 'söz' noktasında yetkin bir yazardır.

* Sadeleştirme ve 'hikâye dili' konusunda farklı bir bakış açısı için bk. Ferit Edgü, *Tan Edebiyat Yılığ*, 1982, s. 121.

Bu durumu, hikâyenin sonunda oluşturmak istediği atmosfere uygun kelimeler kullanmakta göstermektedir. Yine yer ve kişi tasvirlerinde ve psikolojik tahlillerde seçtiği sıfatlarda; vakanın geçtiği sosyal çevreye uygun kelimeler bulmaktaki mahareti ve kelime hazinesinin genişliğinde görmek mümkündür. Kelime düzeyinde sıfat kullanımı ve tekrarlar, anlatımın sanatkârane olmasında başvurulan yöntemlerden biridir.

Çok az olmakla birlikte bazı hikâyelerinde atasözü ve deyim kullandığı da vakidir. "Döner Namaz", "Bir Muhtranın Son Yaprakları" vb.

Şu hususu özellikle belirtmek gerekir: Halid Ziya'nın kahramanları, Halid Ziya gibi konuşurlar. Bunun çok az istisnası vardır.

Üslûp ile muhteva ve dil arasında paralellik hatta aynilik kuran Mehmet Kaplan: "*Üslûp ile muhteva, iç ile dış birbirinden ayrılmaz. Duygu ve düşünce kendisini dil ile ortaya koyar. Buna göre dil, daha doğru bir deyimle üslûp, duygu ve düşüncenin aynasıdır.*" (Kaplan, 1993: 194) demektedir. Buna göre Halid Ziya'nın dilini ve üslûbunu birbirinden ayırıştırarak hatta iki farklı unsurmuş gibi değerlendirme yapma hususunda dikkatli olunması gerektiği kanaatindeyiz.

Bu itibarla Halid Ziya, Türk edebiyatında üslûp sahibi yazarlardan birisidir. Üslûbu, hayal sanatlarıyla yüklü sanatlı üslûba örnektir. Yazarın, teknikte gösterdiği itina, üslûbunda da gösterdiği görülmektedir (Akyüz, 1988: "Türk" maddesi). Yazarın üslûp özelliklerinden biri, anlatmak istediği düşünceyi yetkin bir ifadeyle muhatabına iletmesidir. Bu mânâda Sami Paşazâde Sezai ve Mehmet Rauf'ta görülebilen dil bilgisel açıdan cümledeki eksiklik veya cümlenin anlaşılabilirlik noktasındaki problem, Halid Ziya'da görülmemektedir.

Halid Ziya'nın uzun cümlesi meşhurdur ("Mösyö Kanguru", s. 39-40) ve bu açıdan eleştiriler almıştır. Ancak uzun cümlenin Türkçenin gelişmesine olumlu katkıda bulunduğunu söylemek de mümkündür.

"Edebiyatta uzun veya kısa cümle diye bir inhisar ölçüsü yoktur. (...) Halid Ziya Uşaklıgil, düşünme idmanından mahrum, küçük hamleli zekâlara uzun görünen cümleleriyle, Türk romanına en çok muhtaç olduğu kıymeti, yani tahlili düşünceyi getirmiştir." (Safa, 1999: 146).

Uzun cümlenin Türkçeye ifade genişliğini sağladığını belirten Hasan Âli Yücel de benzer düşünceleri dile getirmektedir:

"Halid Ziya, lügatli, ağdalıydı. Fakat uzun cümle mimarisini Türkçeye getiren adamdır. Onda tenkit edilen uzun cümle olmamalı; (...) Uzun cümle yerinde bir dilin gelişmesine delil olur. Her fikir hıçkırık tutmuş gibi kısa nefesli cümlelere sığdırılabilir mi?" (Yücel, 1989: 62'den aktaran Alish, 1994: 50).

Ancak bazı cümlelerin suni olarak uzadığı görülmektedir. Sadece nokta işaretiyle cümlelerin ikiye hatta üçe bölünebileceğinin görüldüğü durumlar söz konusudur. Halid Ziya'nın cümle kuruluşlarında Fransızca cümle yapısının etkisi olduğu bilinmektedir (Cevdet Kudret, 1965: 150-152). Bu tür cümleler Servet-i Fünun döneminde yazmış olduğu hikâyelerde yoğunluktadır. Kimi hikâyelerinde Fransızca söyleyiş özelliğini yansıtan "ah", "oh" gibi ünlemler yoğunudur.

Halid Ziya'nın üslup özelliklerinden önemli olan bir diğeri mekân kişi bağlamında tasvirler, psikolojik tahliller ve portre tasvirleridir. "Heyhat"taki kahramanın tahlilinin yapıldığı kısım bir portre örneğidir (Uşaklıgil, 1316: 22).

Bazı hikâyelerinde vakanın ilerleyişi tasvir ve psikolojik tahliller ile yürütülmektedir. Buna tipik bir örnek "Bir Başlangıcın Sonu" hikâyesidir (Uşaklıgil, 1935: 65-67).

Aynı şekilde "Yalancı Dost" hikâyesi tahlil için bir başka örnektir. Bu örnekleri çoğaltmak mümkün olmakla birlikte biz çok tipik bir tanesini vermekle yetineceğiz. "Ruznameden Müfrez", hikâye kişisi ressamın fikri sabit hâline getirdiği yarım kulak için yaşadığı sıkıntıları anlatan ilginç bir hikâyedir. Yazar'ın detaya önem verdiğini gösteren güzel bir örnektir. Bunu bir ressam vasıtasıyla yapması da kayda değer bir husustur.

"Artık benim için resimle iştigal, tanıdıklarımla ülfet, her şey bitmiş oldu; yapayalnız saatlerle kırlarda, çamlıklarda, deniz kenarında dolaşıyorum ve her gittiğim yerde yalnız onu, o mevcut olmayan şeyi görüyorum. Bunu dimağımdan çıkarmak mümkün değil: yarım kulak... Şu dakikada elime bir kurşun kalem alsam bir yarım kulak tersim edeceğim. Ondan başka bir şey görmüyorum; gezerken bir yaprak nazar-ı dikkatimi celb ediyor, onu bir yarım kulağa benzetiyorum; odanın duvarında bir kâğıt var ki çiçekleri yarım kulağı andırıyor; bir gün bir hamur çorbası içerken birden kaşığımın içinde bir yarım kulak görür gibi oldum ve içmekte devam edemedim. Artık çıldırmağa ramak kaldı, ya buradan kaçmak yahut gidip tekrar talep etmek lâzım... Bunun ikisini de yapamıyorum: Kaçmak mümkün değil, çünkü seviyorum; ikinci sıkka da kuvvet bulamıyorum, çünkü... Çünkü şimdi rüyalarımın bile bir yarım kulak görüyorum, geceleri kâbuslar arasında karyolamın cıbinliğinden layıad yarım kulaklar sarkarak yüzüme gözüme sürünüyor." (Uşaklıgil, 1338: 131).

“Bir Mesele-i Adliyye”de, bir cinayetten sonra kişinin içinde bulunduğu ruh hâlini yansıtan bölüm, yine ilginç ve etkileyici bir örnektir (Uşaklıgil, 1338: 140-142).

Yazar mekân tasvirlerini, her zaman kişi ile bütünlük sağlamayı gerçekleştirmek amacıyla vermez. Örneğin, “Ormanda Seyran”da orman tasvirleri hikâyeye kişinin psikolojik durumunu anlamaya hizmet ederken güneşin doğuşunu veya batışını tasvir çoğu zaman şiirsel cümlelerle verilir: (“Bir Küçük Hatıra”, Uşaklıgil, 1943: 31).

“Bir Demet Çiçek”te derenin tasviri hem terkipli cümlelerine hem de tabiat tasviri yapış tarzına tipik örneklerden biridir:

“Köyde bir derecik vardır ki kâh dağların hafâ-gâh-ı agûş-ı nazından süzülüp uzak bir bezm-i aşkın zemzeme-i neşvedarı ile dem-sâz oluyormuşçasına bir teganni-i derunî ile geçer, kâh nezare-i ziya-paş-i afâki tutuşturan şemsin nigâh-ı tecessüsünden saklanmak isteyerek tabiatın ihmalperverâne teşkil ettiği korucukların arasından -feşâfeş-i hafif dâmânunu iştirtirmekten muhteriz bir dilber-i sevda-çîn gibi- yavaş yavaş kıvrınır. (...)” (Uşaklıgil, 1317: 205-206).

Fevziye Abdullah Tansel; “*Artistik tasvirin hedefi tahayyüle sevk etmek, yaratılan hayaller vasıtası ile heyecan uyandırmaya çalışmaktır. Heyecan veren tasvirde yazar sübjektiftir.*” (Tansel, 1978: 220) diyor. Halid Ziya’nın hikâyelerinde tasvirler genellikle bu hüküm çerçevesinde değerlendirilmelidir.

Halid Ziya, hikâyelerinde “ben” ve “o” anlatım biçiminin ikisini de kullanmıştır. “Gezginçilik Duygularından” hikâyesinde ise “sen” anlatım biçimini tercih etmiştir. “Ben” anlatımıyla ilgili olarak, bu anlatım biçiminde anlatıcı ile yazarı özdeşleştirmek her zaman için mümkün olmayabilir. Uşaklıgil’in hikâyelerini oluştururken hatıralarından büyük ölçüde istifade ettiği bilinmektedir. Ancak “ben” anlatımdan hareketle yazar ile anlatıcıyı özdeşleştirme hususunda dikkatli olunması gerektiği kanaatindeyiz. (Ayrıca bk. Büyükaslan, 2003: 311-320).

Yazar, hikâyelerinde bakış açısı olarak hem gözlemci hem de hâkim bakış açısını kullanmıştır. Bunlar hikâyenin yapısına göre değişiklik arz etmekle birlikte tercihini gözlemci bakış açısından yana yaptığı söylenebilir.

Halid Ziya’nın hikâyelerini değerlendiren yazar ve eleştirmenlerde, realist hikâyeleri başarılı, romantik hikâyeleri başarısız gibi bir algı vardır (İleri, 1975: 6; Dizdaroğlu, 1975: 60). Realizme ve romantizme bakışıyla, bu anlayışın oluşmasında Halid Ziya’nın kendisinin de katkısı olduğu muhakkaktır (Uşaklıgil, 1998; Ercilasun,

1994: 179-182). Ancak bu konuda değişik görüşleri aktarmadan önce şu kanaatimizi belirtelim ki eser ister realist ister romantik ekole mensup olsun, “İfade ettiği hisleri bir okuyucu zümresine aynı kuvvetle sirayet ettirmeye muktedir olan bir eser, edebî addolunur.” (Köprülü, 1999: 25). Bu itibarla Halid Ziya’nın başarılı, dolayısıyla geleceğe kalacak birçok hikâyesi vardır. Çünkü edebî akımlar bir form, bir zarftır. Önemli olan bu formun içinin nasıl doldurulduğudur.

Estetik yaşantının ne olduğu sorusuna cevap arayan İsmail Tunalı, bu edebî ekollerin estetik tavırda bir değişikliğe sebep olmadığını söylemektedir:

“Belli bir üslûptaki sanat yapıtlarının yalnız bizi böyle bir estetik yaşantıya götürdüğü sanılmamalı. İster ilgi kurduğumuz sanat yapıtı üslûp bakımından romantik olsun, ister gerçekçi, isterse toplumcu gerçekçi (sosyal- realist) olsun, bu, bizim sanat yapıtları karşısında aldığımız estetik tavrın öz ve niteliğinde hiçbir etki ve değişiklik yapmaz. Estetik tavrın bu öz ve niteliği ise hayal ve kurgudur.” (Tunalı, 1989: 26).

Edebî eserde esas olan insan gerçeğini anlatabilmektir. Batı’da veya Doğu’da, edebî ekollerin yapmaya çalıştıkları bu gerçeği yakalayabilmektir. Bu başarıya ulaşmanın farklı yollardan geçebileceğini bizzat Halid Ziya’nın eserlerinde görmek mümkündür. Ancak ‘edebiyat doktrinleri’ genellikle, ideolojiler gibi hayatı basitleştirmekte ve fakirleştirmektedir (Kaplan, 1966: 15). Hayatı dar bir alana sıkıştırmaya çalışmak çoğu zaman başarısızlığa mahkûm görünmektedir.

“Batı’daki edebî akımların peşinde oldukları düşünce gerçeği anlatmaktır. Her edebî akım kendi anladığı gerçeği anlatmak ister. Klasikler de, romantikler de, realistler ve natüralistler de. Her birisinin gerçek algısı ve yorumu farklıdır.” (Meriç, 1980: 175).

Özellikle natüralistlerin iddiası, gerçeği yani hayatın bilhassa ‘çirkin’ taraflarını, bir bilimsel eser gibi deney ve gözlemler yoluyla ve bütün açıklığıyla vermektir. Zola’nın yapmaya çalıştığı bu iddiayı ispat etmektir. Böyle bir sanat eseri ortaya koymada, Halid Ziya’nın yapı olarak farklı bir mizaçta olduğunu (Levend, 1938: 144) bir an yok saysak bile, edebiyat eseri ile sanat eserinin gerçeğe ulaşma yolları ve gerçeği aktarma yöntemleri farklı olmak durumundadır. Plehanov’a göre; “sanat eserini bilimsel eserlerden ayıran özellik, hakikati lojik yoldan değil imgeler vasıtasıyla dile getirmesidir.” (Moran, 7. bs., 145).

SONUÇ

Halid Ziya'nın hikâyeleri, Türk hikâyeciliğinin gelişiminde, tartışmasız önemli bir yere sahiptir. Türk hikâyeciliği, Halid Ziya ile başlamaz; ancak onunla bir ivme kazanmıştır. Onun modern Türk hikâyesinin gelişimine ciddi mânâda bir katkısı olmuştur. Halid Ziya, inandığı ve teorisini ortaya koyduğu anlayış doğrultusunda güzel hikâyeler armağan etmiştir okuyucusuna.

Halid Ziya içinde yaşadığı toplumun sorunlarına duyarsız kalmamış ve kendi edebî anlayışı çerçevesinde bu hassasiyetini göstermiş bir edebiyatçıdır. Birkaç hikâyesine bakarak toplumdaki kopuk olduğu, millî olmadığı gibi suçlamalar doğru bir değerlendirme değildir. Halid Ziya, hikâyelerinde farklı sosyal çevreleri yansıttığı gibi değişik hayat tarzlarını da göstermiştir. Bunun en açık göstergesi hikâyelerindeki dış zamanın kendi yaşadığı dönemden seçilmiş olmasıdır.

Hikâyeler, bir bütün olarak değerlendirildiği zaman görülecektir ki hikâyelerin yazıldığı dönemde yaşanan sorunların hemen tamamı onun hikâyelerinde yer almaktadır. Savaşlardan Türkçenin sadeleşmesine, züppelik ve alafrangalık tezahürlerinden sosyal eşitsizliğe, yerli malı kullanımından Türkiye'nin kalkınma stratejilerine kadar birçok konunun onun hikâyelerinde yer aldığı görülmektedir.

Halid Ziya, hikâyelerinde mekâna zamandan daha fazla önem vermiş ve mekânı fonksiyonel olarak kullanmıştır. Bu durum psikolojik yanı ağır basan hikâyelerinde daha belirgindir.

Halid Ziya'nın hikâyeleri, genel olarak realist yanı ağır basan, titiz bir gözlem ürünü olan edebî metinlerdir. Devrindeki hikâyelerde nadiren görülen psikolojik detaylı davranışların, Halid Ziya'da, hikâyenin bütünlüğüne etkisinin ustalıkla yansıtıldığını söyleyebiliriz.

Ancak bir kısım hikâyelerinde, tekrar düzenleme ihtiyacı duymaması veya hikâyeyi, hikâye ile sohbet türü arasında bir noktada değerlendirmesi; zaman zaman da çalışmasının anı özelliği taşıması sebebiyle teknik kusurların bulunduğunu belirtmek gerekir.

Halid Ziya Uşaklıgil, yazdıklarıyla hem dönemini hem de kendisinden sonraki nesilleri ciddi mânâda etkilemiştir. Hiç kuşkusuz o Türk nesir geleneğinin Batı'ya açılmasından sonra, ona yazılış kalitesini katan ender yazarlardan biridir ve kendisinden sonra gelen yazarlarda önemli etkiler yaratmıştır.

Halid Ziya üslûp sahibi bir yazardır. Eserlerinde zaman zaman sanatlı, uzun uzun ve süslüce anlatmaya dayalı bir sanat anlayışını benimsemiştir. Bu anlayışın Türk hikâye dilinin gelişmesine katkısı olmuştur. Ancak bu anlayış, kimi zaman da yazarın eserlerini okumayı zorlaştırmıştır. Halid Ziya "hikâyeci muhayyilesiyle" doğmuş bir yazardır. Zamanın öğütücülüğüne dayanabilecek, "insan"ı anlatan, realist veya romantik, başarılı, Türk hikâyeciliğine güzel hikâyeler armağan etmiş bir yazar olarak anılacaktır.

KAYNAKÇA

1. HALİD ZİYA UŞAKLIGİL'İN HİKÂYE KİTAPLARI*

- Aşka Dair*, Semih Lütfi Bitik ve Basımevi, İstanbul, 1935a.
Bir Hikâye-i Sevda, Sabah Matbaası, İstanbul, 1338/1922.
Bir İzdüvâcın Tarih-i Muşakası, Mihran Matbaası, İstanbul, 1306/1888.
Bir Muhtıranın Son Yaprakları, Mihran Matbaası, İstanbul, 1306/1888.
Bir Şi'r-i Hayal, Hilmi Kitapevi, İstanbul, 1943.
Bir Yazın Tarihi, Hilmi Kitapevi, İstanbul, 1941.
Bu muydu?, Bab-ı Âli Cad. 38 Numaralı Matbaa, İstanbul, 1314/1897.
Hepsinden Acı, Semih Lütfü Sühulet Kütüphanesi, İstanbul, 1934.
Heyhat, Konstantiniyye, Âlem Matbaası - Ahmet İhsan ve Şürekası, İstanbul, 1316.
İhtiyar Dost, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul, 1937.
İzmir Hikâyeleri, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul, 1950.
Kadın Peçesi, Basan ve Yayan Hilmi Kitabevi, Şirket-i Mürettebiye Basımevi, İstanbul, 1939.
Kenarda Kalmış, Orhaniye Matbaası, Naşiri: İkbâl Kütüphanesi, İstanbul, 1342/1924. (İçinde hikâye olarak kabul edilmesi gerekenler vardır.)
Nakil 2. Cüz, Şirket-i Mürettebiye Matbaası - Sahibi ve Naşiri Cihan Kütüphanesi, İstanbul, 1311/1894.
Nakil 3. Cüz, Matbaa-i Ebüz-Ziya, Konstantiniyye, 1311/1894.
Nakil 4. Cüz, Matbaa-i Ebüz-Ziya, Konstantiniyye, 1312/1895.
Onu Beklerken, Hilmi Kitaphanesi, İstanbul, 1935b.
Solgun Demet, Âlem Matbaası-Ahmet İhsan ve Şürekası, Dersaadet, 1317/1901.
Valide Mektupları, (hızl. Selmin Kurç), Kaf Yayınları, İstanbul, 1999.

2. ALINTILAR VE ATIFLAR

a) Süreli Yayınlar

- Büyükkaslan, Ali, (2003), "Bilişim Teknolojilerinden Yararlanarak Maupassant Öyküleri Üzerine Tematik Bir Çalışma", *SÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 9, s. 311-320.
 Dizdaroğlu, Hikmet, (1975), "Halid Ziya Uşaklıgil'in Öykücülüğü", *Türk Dili*, (Öykü Özel Sayısı), c. XXXII, S. 286, Temmuz, s. 53-65.
 Ercilasun, Bilge, (1996), "Servet-i Fünun, Diyorlar ki ve Halid Ziya", *Türk Dili*, (Halid Ziya Uşaklıgil Özel Bölümü), S. 529, s. 121-133.
 Fevzi Lütfi, (1338), "İstanbul'un Beş Günü - Uşaklızâde Halid Ziya: Bir Hikâye-i Sevda", *Dergah*, c. III, y. 2, S. 28, s. 62-63.
 Göçgün, Önder, (1996), "Halid Ziya Uşaklıgil'in Mai ve Siyah Romanının Tipolojik Tasnif Açısından Değerlendirilmesi", *Türk Dili*, S. 529, s. 135-154.
 İleri, Selim, (1975), "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", *Türk Dili* (Öykü Özel Sayısı), c. XXXII, S. 286, Temmuz, s. 2-29.

* Bu çalışmada, incelenen hikâyelerin bulunduğu kitaplar yer almaktadır. Bazı kitaplar mükerrer hikâyeleri içerdiği için hepsinin adı zikredilmemiştir.

Kaplan, Mehmet, (1966), "Halid Ziya Uşaklıgil (1866-1945) Mahalleye Mevku'f", *Yol*, 20 Mart, s. 15.

b) Bildiriler

Kıran, Ayşe, (2001), "Dil/Söz; Anlam/Sözcük", *Dilbilim ve Hermenötik Sempozyumu*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 17-18 Mayıs 2001, Van, s. 3-18.

c) Kitaplar

Aktaş, Şerif, (1984), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Birlik Yayınları, Ankara.

Akyüz, Kenan, (1988), "Türk", *İslâm Ansiklopedisi*, MEB Yayınları, İstanbul.

Cevdet Kudret, (1965), *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman -Tanzimat'tan Meşrutiyet'e Kadar 1859-1910*, Varlık Yayınları, İstanbul.

Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü, (1980), (Berke Vardar yönetiminde), TDK Yayınları, Ankara.

Ercilasun, Bilge, (1994), *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*, MEB Yayınları, İstanbul.

Fethi Naci, (1981), *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınları, İstanbul.

Forster, E. M., (1985), *Roman Sanatı*, 2. bs., (çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul.

Kaplan, Mehmet, (1979), *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

....., (1993), *Tevfik Fikret*, 3. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul.

Kolcu, Ali İhsan, (2006), *Öykü Sanatı*, 2. bs., Salkımsöğüt Yayınları, Konya.

Köprülü, Mehmet Fuat, (1999), *Edebiyat Araştırmaları*, 3. bs., TTK Yayınları, Ankara.

Levend, Ağâh Sırrı, (1938), *Edebiyat Tarihi Dersleri - Servet-i Fünun Edebiyatı*, Kanaat Kitabevi, İstanbul.

Meriç, Cemil, (1980), *Kırk Ambar*, Ötügen Yayınları, İstanbul.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 7. bs., Cem Yayınevi, İstanbul.

Safa, Peyami, (1999), *Sanat Edebiyat Tenkit*, "Uşaklıgil'in Uzun Cümlesi", Ötügen Neşriyat, İstanbul, s. 145-146.

Tansel, Fevziye Abdullah, (1978), *İyi ve Doğru Yazma Usûlleri III*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.

Tunalı, İsmail, (1989), *Eстетik*, 5. bs., Remzi Kitabevi, İstanbul.

Tural, Sadık, (1987), *Hikâyeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek*, (hızl. Z. Kerman-S. Tural-M. K. Özgül), Kültür ve Turizm Bak. Yayınları, Ankara, "Hikâye Kavramı ve Hikâyeciliğimiz Üzerine", s. VII- XVI.

....., (1969), *Kırk Yıl*, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul.

....., (1998), *Hikâye*, (hızl. Nur Gürani Arslan), YKY, İstanbul.

Uşaklıgil, Halid Ziya, (2005), *Bir Yazın Tarihi*, (hızl. Kübra Andı), Özgür Yayınları, İstanbul.

....., (2006), *Bir Şi'r-i Hayal*, (hızl. Hülya Aslan), Özgür Yayınları, İstanbul.

Ünaydın, Ruşen Eşref, (1972), *Diyorlar ki*, (hızl. Şemsettin Kutlu), MEB Yayınları, İstanbul.

Yalçın, Alemdar, (2005), *Siyasal ve Sosyal Değişimler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı 1946 - 2000*, 2. bs., Akçağ Yayınları, Ankara.

d) Tezler

Aliş, Şehnaz, (1994), "Servet-i Fünun Dergisinde Küçük Hikâye-Mensur Şiir Manzum Hikâye", Marmara Üniversitesi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.

Özgül, M. Kayahan, (1984), "Samî Paşazâde Sezayî'nin Küçük Şeyler'inde Fiktif Yapı", Gazi Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

Sazyek, Hakan, (1989), "Halid Ziya Uşaklıgil'in Hikâyeleri ve Türk Hikâyeciliğine Katkıları", Ankara Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

Yel, Müjgan, (1981), "Halid Ziya Uşaklıgil'in 1921 Yılında İdam, Yarn, Peyam-ı Sabah, Türkiye Edebiyat Mec., Millî ve Güneş Gazete ve Mecmualarında Çıkan Makaleleri", İstanbul Üniversitesi, (Mezuniyet Tezi), İstanbul.

HÜSEYİN SU ÖYKÜLERİNDE MİTİK UNSURLAR, ANAÖRGELER VE MOTİFLER

Mahfuz Zariç*



Özet: Hüseyin Su, Cumhuriyet dönemi öykücülüğümüzde “Yeni Gelenekçiler” arasında anılmaktadır. Yazarın bugüne kadar yayımlanmış *Tüneller*, *Ana Üşümesi*, *Gülşefdeli Yemeni* ve *Aşkın Hâlleri* adlı dört öykü kitabında toplam yirmi yedi öyküsü bulunmaktadır. Bu makalede yazarın öykülerinde yer alan yol, arama, dönüş/yeniden doğuş ve ölüm mitlerini; ritüeller ve anaörgeler/leitmotivleri; hayal, mektup, gül, sandık, kitap, muska ve güvercin gibi sembolik değeri olan unsurları edebiyatta geleneğe bağlılık çerçevesinde nasıl ele alıp işlediğini inceledik.

Anahtar Kelimeler: Hüseyin Su, öykü, mitik unsurlar, leitmotiv, motif.

MYTHICAL ELEMENTS AND LEITMOTIVS IN THE STORIES OF HÜSEYİN SU

Abstract: Hüseyin Su is mentioned among the “Neo-Traditionalists” in the republican Turkish storytelling. The author has a total of 27 stories published in his four story books titled *Tüneller*, *Ana Üşümesi*, *Gülşefdeli Yemeni* and *Aşkın Hâlleri*. In this article it is analyzed how the author works through such myths as road, search, return/rebirth and death; rituals and leitmotivs; and such elements of symbolic value as dreaming, letter, rose, crate, book, talisman and pidgeon within the conception of adherence to tradition in literature.

Keywords: Hüseyin Su, story, mythic elements, leitmotiv, motif.

GİRİŞ

Hüseyin Su, Cumhuriyet dönemi öykücülüğünde 1960 sonrası “Yeni Gelenekçiler” veya “Yeni Arayışlar Dönemi” olarak adlandırılan hikâye anlayışının güçlü temsilcilerindendir.¹ Hüseyin Su, modern yazım tekniklerinin tüm imkânlarından yararlandığı modern kısa öykülerinin yanı sıra deneme, inceleme ve araştırma yazıları da

* Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Öğrencisi.

yayımlamaktadır. Yazarın bugüne kadar *Tüneller*, *Ana Üşümesi*, *Gülşefdeli Yemeni ve Aşkın Hâlleri* adlı dört öykü kitabında yer almış toplam yirmi yedi öyküsü bulunmaktadır. Yazarın yayımlanmış öykülerini dikkate alarak onun öykü dünyasının zengin anlam katmanlarını oluştururken mitler, motifler, ritüeller gibi sembol ve nesnelere nasıl yararlandığını “Yeni Eleştiri” kuramı bağlamında gözler önüne sermeye çalıştığımız bu makalede büyük ölçüde “Hüseyin Su Hayatı, Sanatı ve Eserleri”² adlı tezden yararlandık.

Yazar hakkında kaleme alınmış pek çok makalenin yanı sıra iki de lisans tezi hazırlanmıştır.³ Hüseyin Su üzerine yapılan en kapsamlı çalışmalardan biri birçok akademisyen ve yazar tarafından kaleme alınmış yazıların bir araya getirildiği, Ömer Lekesiz ve Kemal Aykut tarafından hazırlanan *Hüseyin Su Kitabı*’dır. Sunuş yazısında da belirtildiği gibi kitap, *Kafdağı* edebiyat dergisinin “Hüseyin Su Dosyası”nda yer alan yazılarla onları tamamlayan beş makale ve albüm bölümlerinden oluşturulmuştur. Mehtap Yılmaz’a ait bir yazı da genişletilip başlığı değiştirilerek *Hüseyin Su Kitabı*’na alınmıştır.

Hüseyin Su Kitabı’nda bir araya getirilmiş makalelerde Nurullah Çetin, yazarın hikâyelerinin belirgin özelliklerine dikkatleri çekmiş, öykülerde tematik ilgilere ağırlık vermiş, öykü kişilerine de tematik açıdan değinmiş; “(Hüseyin Su) bilge bir hikâyeci olmayı yeğliyor... Eleştirilecek olumsuzlukları, kötülükleri, çirkinlikleri sergilemekten çok, çözümünü, iyiyi, doğruyu ve güzeli sunmayı yeğliyor; yapıcı ve iyimser bir hikâyeci; bir yönüyle gerçek bir Anadolu ve kasaba hikâyecisi.”⁴ tespitlerinde bulunmuştur. Hilmi Uçan, “Bozkırda Yoksul Bir Ana” başlıklı yazısında Hüseyin Su’nun “Ana Üşümesi” adlı öyküsünü göstergebilimsel bir yaklaşımla, dört temel başlık altında ele almış; metindeki unsurları, eyleyenler modeline göre çözümlemiştir. Şaban Sağlık, “Değerli Öyküler yahut Hüseyin Su’nun *Gülşefdeli Yemeni* Kitabındaki Öykülerde Değerler” adlı makalesinde; “Bir edebiyat eserinde şu dört değer bulunabilir: Ahlakî değer, bilgi (fikir) değeri, pratik ekonomik değer ve estetik değer.” görüşünden hareketle Hüseyin Su öykülerini yazarın söyleşilerinden de alıntılarla bu tasnife göre tematik olarak incelemiştir. Fikret Uslucan, “Modern Hayatın Göremedikleri yahut Yanağımızda Sakladığımız Dedelerimizin Sakal İzleri” başlıklı yazısında Hüseyin Su’nun “Yanağımızda Dedemin Sakal İzleri” adlı öyküsünü “gelenek ve değişim” bağlamında değerlendirmiştir.

HÜSEYİN SU ÖYKÜLERİNDE MİTİK UNSURLAR, ANAÖRGELER VE MOTİFLER

Çok katmanlı kabul edilen edebî metinleri anlamak için çeşitli okuma yöntemleri geliştirilmiştir. Bilindiği gibi edebiyat incelemelerinde dört temel yaklaşım vardır. Bunlar, eseri yazıldığı dönem ve sosyal çevreyle ilişkilendiren, eseri yazarıyla ilişkilendirip izaha çalışan, eseri okurla ilişkilendirip değerlendiren, bir de edebî metnin kendisini merkeze alan metin merkezli yaklaşımlardır.⁵ Esere dönük inceleme ve eleştiri kuramları XX. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra Rus Biçimciliği, Fransız Biçimciliği (Yapısalcılık), Yeni Eleştiri, Yapısalcılık Ötesi gibi adlandırmalarla edebiyat dünyasında günümüze kadar uygulanagelmıştır. Bu kuramlara göre, sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran özellik, eserin kendi düzeninde bulunur.⁶ Söz konusu dört yaklaşımdan edebî metni merkeze alan biçimci "Yeni Eleştiri" esere değinirken öncelikle estetik bütünlüğü belirtmek, esere birlik kazandıran öğeleri saptamak, simgeleri yorumlamak ve eserin derin anlamını bulup çıkarmak amacını güder. Yeni eleştirinin sanat anlayışına göre okumaya değer şiirler, romanlar, öyküler dünya hakkında, hayat hakkında, yazıldıkları dönem hakkında ve insan tabiatı hakkında birtakım gerçekleri yansıtır. Sanat eserleri bize sundukları ve öğrettikleri bu gerçeklerden ötürü değerlidir.⁷ Kendi kendine yeterli olan edebiyat eserinin değerlendirilmesi için gerekli bütün veriler eserin kendinde var olduğundan, metnin dışına taşan ve yazınsal olmayan ölçütlere başvurulması gereksiz ve yersizdir.

Yeni eleştiri anlayışında metin, dil öğeleri açısından ele alınır ve metinde bu öğeler arasındaki ilişkiler incelenir. Metin, eserin teması, kişileri, bunların arasındaki çatışmalar, anlatım tekniği, olay örgüsü, imgeler, ton ve simgeler açısından incelenir. Bunlar teknikle ilgili şeyler olduğundan eserin kendine özgü anlamını meydana getirir. Eleştirici bu gibi öğelerin arasındaki ilişkiyi, eserin içinde oynadıkları rolü, bütüne katkılarını araştırarak eserin ilk bakışta fark edilmeyen yönlerini, ince anlamlarını, zenginliklerini ortaya çıkarmaya çalışır.

Her eserin malzemesinin bir yapı hâlinde bütünleşmesi farklı yollardan sağlandığından yeni eleştiride sanat eserlerine uygulanacak hazır bir anahtar bulunmaz. Yeni eleştiri romana eğildiği zaman da ona daha çok dramatik bir şiirmiş gibi yaklaşım yapısına, imgelerine, simgelerine, tekrarlanan motiflerine eğilir; bu açıdan metnin zenginliklerini ve bütünlüğünü belirtmeyi hedefler.⁸

Sonuç olarak, Yeni Eleştiri esere değinirken estetik bütünlüğü belirtmek, esere birlik kazandıran öğeleri saptamak, simgeleri yorumlamak ve eserin derin anlamını bulup çıkarmak amacını güder.

Motif, leitmotiv, sembol gibi edebî terimler için farklı veya benzer pek çok tanımlama yapılmıştır. S. Kemal Karaalioğlu Fransızca kökenli motif kavramı için; *"Kompozisyon konusu, bir eseri ortaya çıkaran temel istek. Konuluk; konu olarak alınan fikir. Eserlerde küçük farklarla yahut aynı şekilde tekrarlanan parçacıklar..."*⁹ derken halk bilimi araştırmacısı S. Thompson; *"Motif bir masaldaki en küçük unsur olup, bu unsur gelenekte sürekli bir var oluş gücüne sahiptir. Bu güce sahip olabilmek için bu unsur görülmemiş ve çarpıcı bir özelliğe sahip olmak zorundadır."*¹⁰ der ve *"çocuklarına kötülük eden anneyi"* motif kavramına örnek olarak gösterir. Gürsel Aytaç ise; *"(Alm. Motiv, Lat. Harekete geçirici neden anlamında): Edebiyat eserlerinde tipik hâle gelmiş, bu nedenle de soyutlanmış kalıpları gösterir. Mesela zengin kızıyla yoksul delikanlının aşkı ya da iki kadın arasında kalan erkek."*¹¹ tanımlamasını getirir.

Anaörge/leitmotiv kavramı için Nurullah Çetin; *"Anaörge [leit-motive, kılavuz motif, ana motif, gong ifade] romanın belli yerlerinde ana düşünceyi ya da yan iletileri yansıtmak üzere tekrar edilen simgesel değerdeki kelime, ifade, cümle, mısra gibi dil unsurlarıdır."*¹² demektedir.

Simge/sembol, kavramı ise özellikle sembolist şairlerin kelimeye yüklemek istedikleri kapalı anlamlar yüzünden âdeta tanımlanamayacak bir kelime olarak karşımıza çıkmaktadır:

*"Simge: Simge, 'sembol', 'tımsal', demektir. 'Temsili teşbih' ve temsili istiare'ler de birer simgedir. Simge oluşturma, şeyler, unsurlar, varlıklar, olgular ve olaylar arasında sezgiye, akla, zekâya dayalı kıyaslamalarla benzerlik, çağrışım ve ilgiler kurmaktır."*¹³ *"Üzerine soyut bir anlam, bir düşünce yüklenmiş somut bir şey. Anlam yükleme işi bir topluluk, bir çevre tarafından âdeta ortaklaşa, sözleşerek bir şifre gibi gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle simge bir tam imgeden (kişi ya da şey) yola çıkılarak onun duyularla algılanabilir görüntüsünün ardında yatan genel anlam ilişkisine yönelir."*¹⁴

Hikâyenin gayesi ve başarısı üzerine Mehmet Kaplan; *"Hikâye tahlillerinin gayesi, işte bu hikâyelerde tasvir edilen insanların içinde yaşadıkları zaman, mekân, sosyal çevre, duygu ve düşünceleri ortaya koymaktır. İnsanın hayatını oluşturan bu unsurlar, hikâyenin de esasını teşkil ederler. Burada hayat ile sanat âdeta birleşir. Hikâyeci hayatı ne kadar derinden kavrasa, eser de o kadar zengin muhtevalı ve güzel olur."*¹⁵ der. Hüseyin Su'nun öykü, bu bağlamda anlam dünyasını zenginleştir-

cek imajlar, benzetmeler, leitmotivler, göndermeler ve sembol nesnelere açısından ele aldığımızda yazarın bu unsurlardan estetik bütünlük içinde yararlanmış olduğunu gözlemlemekteyiz.

Hüseyin Su, söz konusu zenginleştirici unsurları eserin bütününe katkı sağlaması için edebî birer yapı malzemesi olarak kullanmıştır. “Eser, yapısına karışan ‘malzeme’den farklıdır. Güzelliği vücuda getiren ‘malzeme’ değil, ‘yapı’dır.”¹⁶ Yazarın öykülerdeki bu türden malzemelerin değerleri de kendilerinden olduğu gibi öyküdeki işleniş biçimlerinden ve üstlendikleri işlevlerinden de kaynaklanmaktadır.

1. MİTİK UNSURLAR

Yol ve Arama Miti

Edebî eserleri yapısal olarak incelerken üzerinde durulan unsurlardan birisi de mitik yansımalarıdır:

“Mit, öteden beri zaman, tarih, bilim, felsefe, alegori veya hakikat’in zıddı olarak gösterilegelmiştir. Mitin edebiyat teorisi bakımından önemli olan tarafları bir imaj veya tablo olması, sosyal olması, tabiatüstü (gerçek dışı veya akıl dışı) olması, tahkiyeli bir şey veya hikâye olması, arşetip karakteri taşıması veya evrensel olması, zamana bağlı olmayan ideallerimizin zaman içerisinde geçen olaylar gibi sembolik bir şekilde temsili, bir program veya öbür dünyadaki hayatla ilgili olması, mistik olması.”¹⁷

Hüseyin Su, öykü türünü tanımlarken ve kendi öykücülük anlayışını anlatırken yazı/iç yolculuk bağlamında şunları söylemektedir:

“Kendi içimizden başlayarak sorumluluk yüklü uzun bir katarla, bir keşif yolculuğuna çıkmak, insanın ucu bucağı bilinmeyen içinden; tünellerden, ovalardan, gecelerden ve gündüzlerden geçerek kendi izimizi sürmek, insanın/hayatin mahrem alanlarında kıvrımlarında dolaşmak. Hayatın ayrıntılarında içörgümüzü tamamlayıp huzur bulmak, duru bir içakışın sesiyle bulanıktan, bungudan kurtulmak. Öykü, hayatı yazmaktan çok, hayatı yeniden kurarak varlığımızı yazmaktır.”¹⁸

Bu tanımdaki “keşif”, arama miti ile de açıklanabilir. Hüseyin Su’nun birçok öyküsünde öykü kişileri bir arayış içindedir. Kuşak çatışması yaşayan bir genç kız, ölüm döşeginde olan babasının kaldığı köye giden bir genç veya aşkı bulamamış dışarıdan uyumlu gibi gözükken çift, Hüseyin Su öykülerinin arayış içindeki kişilerindendirler. Yazarın bu kişileri barındıran öykülerinin sonunda genellikle “dönüş miti” olarak ele alabileceğimiz durumlar da söz

konusu olmaktadır. Berna Moran, "arama ve dönüş mitlerini" modern romanda bir "iç yolculuğa dönüşüm" olarak nitelemektedir.¹⁹ Hüseyin Su, bir başka söyleşide de; "Ben, hep bir iç yolculuktan, iç derinliğinden ve iç örgüsünden söz ederim öykülerim üzerinde konuşurken. İnsanın kendi içinde yoğunlaşması, örneğin; yalnızca kapalı bir odada değil, bir parkta, bir dağ başında, deniz kıyısında olabilir."²⁰ demektedir.

İnsan "yol ve yolculuk" ile kendini bulur, kendisi olur. Çünkü çoğu kez yol ve yolculuk kişinin yalnızlığını, yalınlığını; koruyucu oldukları kadar kişiliği gizleyici / engelleyici olabilen aidiyet, mensubiyet bağ ve kabuklarından bireyin sıyrılmış hâlini ortaya çıkarır. Yol; mesafe, süreklilik ve uzaklaşma kavramlarını da çağrıştırır. "Ana Üşümesi"nde yol hem bir mekândır hem de bir motif. Öyküdeki ailenin yoksulluğunun sonu gözükmemektedir ve öykü asıl kişinin anıları büyük oranda bu yolculukta tazelenmiştir. Bilinç akışı, özet ve hatırlama biçiminde geriye dönüş gibi modern anlatı teknikleriyle okuru bilgilendirme de bu yol aracılığıyla gerçekleşmiştir. Öyküde yolun sonu ihtiyaç duyulan una ve sıcak, güvenli bir eve varmaktadır. Yolculuğun sonunda alınacak unla birlikte evde bekleyen dört kız çocuğuna geri dönülecektir. Okur açısından zihinde, hatta gönülde kalacak bir öykü kişisi yol aracılığıyla şekillendirilmiştir. Hüseyin Su, öykü asıl kişisi 'anne'nin hatırladığı 'kıssa' sayesinde geleneksel anlatı biçimlerinden birini günümüz öyküsüne taşımış olur.

"Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına" bir yolculuk tasviriyle başlatılır. Hiç konuşmayan iki kişinin otomobille geçekleştirdiği saatlerce süren yolculuk, son demlerini yaşayan anlatıcının babasının evine doğru yapılmaktadır. Önceki öykü "Ana Üşümesi"nde bir anne ve oğlu yolculuk yapmaktadırlar. Yolda ölmüş bir babanın mezarının yanından geçilmiştir. Bu öyküde ise bir genç ve amcası vardır. Anlatıcı gencin babası, birazdan ölecektir. Yolculuk sayesinde anlatıcı, mutlu çocukluğuna doğru ilk geri dönüşü gerçekleştirir.

"Tüller"de de yol ve yolculuk motifi bulunmaktadır. Öykünün girişinde sahnelenen evde çay şekerinin tükendiği ve ailenin tek çocuğunun komşu evlerden birine ödünç şeker almaya gideceği bildirilir. Yine yol sayesinde öykü asıl kişisi çocuğun iç dünyasına doğru bir yolculuğa çıkmış oluruz. Çocuk daha önce de komşulardan ödünç şeker istemiştir. Ödünç şeker istemeye her gidişinde çocuğun benliğini utangaçlık sarmış, içinde bir şeyler yitmiştir. Çocuk,

yolda yürüyüşünün başka zamanlardaki ile aynı olmadığını ve bunun başkalarının da anlaşılacağını sanmıştır. Bu endişelerle yol boyunca gözlerini ayak uçlarından ayırmamıştır. Çocuk gideceği eve vardığında kapıyı yavaşça tıklayıp içeriye bir gölge gibi sessizce gireceğini, yavaşça kapının arkasına geçerek ayakta duracağını ve terleye terleye söyleyeceklerini bir bir düşlemiştir.

"Aydan Arıdır Yüzleri"nde öykü anlatıcısı Ahmet ve üç arkadaşı "kurtulsunlar ve kurtarsınlar" diye bir yolculuğa çıkmakta, büyük şehre okumaya gitmektedirler. Şehre gittikten, ötekileşme tehlikesiyle yüzleştikten sonra ise gençler dönüş arzusu içine düşecektir. Onlar kirlenmişliklerini köylerine/asıllarına dönmekle temizleyebileceklerine inanmaktadırlar. Öyküde dönüş arzusu; "Ağrılarla zonklayan alınlarımızı, yangılı boğazlarımızı tırnaklarıyla deşen farelerin korkusuyla bölünen düşlerimizi, uykularımızı ellerimize ve ayaklarımıza dolayarak gecelerden, gündüzlerden, gözlerden ve saçlarımıza değdikçe atlarında ezildiğimiz ellerden sıcak kucaklara atılıp, sonunda yanlış yastıklara koyacağımız başımızı yumuşak, sevecen dizlere koymak için kaçmak, kaçmak ve kaçmak isterdik." sözleriyle dile getirilmektedir.

"Bir Bulanık Akıntı"da köyü ve köylüyü temsilen yazarın seçtiği öykü kişisi her şeyi arkada bırakıp şehre gitmektedir. Bu 'gidiş' ölmeye benzetilir. Öykünün başında bir ölüyü zihinlerde canlandırmaya yönelik tasvirler de bu amaca hizmet etmektedir. Şehre doğru yol alan öykü kişisi geçen bir yılın acılı köy yaşantısını zihninde bir bir canlandırır. O yıl yağmurlar sel olmuştur. Sel tarla mahsulü ile yetinmemiş, hayvanları da telef etmiştir.

"Ütü Yanığı Günler"de öykü asıl kişisi, çırak verileceği terzi dükkânına doğru babasıyla gitmektedir. Çocuk yol boyunca gözlemlerde bulunur ve dönüşle birlikte arkadaşlarına anlatacaklarını içinde kurar. "Rahvan"da tanışılan öncü kişisiyle gerçekleştirilen "insanın kendisini bulması anlamına da gelebilecek bir yolculuk ve dönüş" söz konusudur:

"Masmavi bir boşlukta yükseliyorlardı. Yukarı yukarı çekiliyorlardı habire dağların arasından. Alttan bir basınçla kaldırılıyormuşçasına ipi kolayca kulaçlayarak uzanıp gidiyordu. Tırmandıkça, ayaklarına aşağı sağılıp inen bulutların bir tül giysi gibi soyunuyorlardı. Yeryüzü kat kat açılıyordu her yönde. Sıkı sıkıya tutunuyordu ipe. Elleri parçalansa, ciğer gibi bölük bölük bölünse bile bırakmayacaktı. Ellerini gevşetmeyi aklından bile geçirmek istemiyordu. Varlığını, yaşadığını kanıtlamaya çalışıyordu. Bir dağcının tırmanış anındaki uyanıklığı, elini yalayarak yeniden tutunuşu, kavrayışı canlanıp kayboldu gözlerinin önünde bir ân. Yükseldikçe dinginleşiyorlardı."²¹

"Girdaplarda" adlı öyküde anlatıcı bir kömür işçisine "Size geldim, emeğin öyküsünü yazmağa geldim." demektedir. Kömür ocağı soğuk bir ürperti vermektedir. Kömür işçilerinin "hayata ilişkin yüreklerinde ne varsa soyunup, bir giysi gibi oraya bırakarak diklemesine yer altına inişleri" anima mitini, cenknâmelerde kuyunun dibindeki devi öldürmek için yedi gün yedi gecede yer altına inen Hz. Ali'yi hatırlatır. Bir farkla ki kömür işçilerinin öyküsünde gali-biyet umudu yoktur, ödül "sonrakilerin esaretini de sürdürmek pa-hasına" karın tokluğudur.

"Damarlarda Kan Gibi" de öykünün merkezî kişisi kendisini evden dışarı atar ve gecenin karanlığında gezinir, "daha sonra ana yolu geçerek, kentin içine pek uğramadan sağlı sollu eski yapıların sıralandığı sokakları bir bir dolaşır"; ne de olsa kentin içi ötekileştirenlerin mekânıdır, kenar mahalleler ise yerliliğe daha yakındır. Aslında kendisini aradığını düşünebileceğimiz idealist genç, öykünün sonunda yine sokakların karanlığında gözden kaybolur.

Anneye Dönüş ve Yeniden Doğuş Miti

"İbrişimden Yürek Bağları" "arama, anima ve dönüş" mitlerinin öyküsüdür. Öykü asıl kişisi delikanlı evden dışarı çıkar, yol boyunca "dünün ve bugünün karşısında çömelip durmakta ve sen hangisini seçmekle doğru yapacağını bilemiyordun" diye ikircikliğini itiraf eder. Kalbinde ve aklında dört mevsimi art arda yaşamaktadır. Öykü kahramanı "hayata bir kez, şöyle gerçekten dokunabilse âdeta küllerinden dirileceğini fark etmekle" Zümrüdüanka'ya gönderme yapar. Gece boyunca aralıksız yağın "yağmur" camları, çatıları değil de anlatıcının düşüncelerini dövüp durmuştur âdeta. Yağmur arınmayı, dirilmeyi, bereketi çağrıştıran bir kelimedir. Kahramanımız da böyle bir gecenin sonunda iç çatışmasını sonlandıracaktır; durulacak, arınacak, dirilecek, kendine ve annesine dönüşünü gerçekleştirecektir.

"Yüzündeki Deniz Duruluğu"nda anima miti söz konusudur. Öykü kişisi yuvaya ve annesine dönüş yapmıştır. Vaktiyle annesinin istememesine rağmen burnunun dikine giderek kendi kararıyla evlenen genç kız bir süre sonra boşanır ve anne evine geri döner. Bu dönüş genç kadının durulması, kendine dönmesi anlamına gelmektedir.

"Kolum Kısa Yol Uzun"da; "İki yanında akasya ağaçlarının sıraladığı, istasyondan kasabaya dek uzanan sık sık yürüdüğü yola girdi." denilen öykü kişisi bu yol motifiyle değişime uğramaya başlar. Anla-

tıcı, yol boyunca; "Kendisi ile baş başa, içinde tatlı püfür püfür esintiyle yürüdü. Esintinin ardına düştü. İçindeki mevsimler ardı ardına değişti. Karlar eridi, buzlar çözüldü, çağıl çağıl buzlar yürüdü." örneklerindeki imajları sıralar. Öykü asıl kişisi, yolculuk ve dönüş dair bir düşünce geliştirmiştir:

"Kasabanın yerlilerinden daha çok yabancıların her akşamüzeri ve yaz geceleri yürüdükleri bu istasyon caddesinin ıssızlığı, yolculuk ve dönüş duygusunun çağırıcı kışkırtıcılığı her kasabada aynıydı."²²

"Sen Gelmezsen Güvercinler Küser" de yabancı hastane güvercinleri anlatıcının eşinin yolunu gözlemektedir. Dönüşle birlikte sevgili hem güvercinleri hem de öykü anlatıcısını -gönüllerini beslemek suretiyle- sevindirmektedir. Sevgili, güvercinleri verdiği kıvrıntılarla maddeten doyurmuş olur. Anlatıcı sevgilinin gelmemesi hâlinde güvercinlerin aç kalmasına değinmez. Öykü adındaki gibi sevgilinin gelmemesi, açlığa değil küskünlüğe sebebiyet verecektir.

Ölüm Miti

Hayatın ayrılmaz bir parçası olan ölüm olgusu da Hüseyin Su'nun pek çok öyküsünde bazen bir vaka unsuru, bazen bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Mehmet Kaplan, bir araya geldiğinde her zaman güzellik duygusu uyandıran üç unsurdan söz eder: "Aşk, tabiat ve ölüm." Hüseyin Su'nun bütün öykülerinde bu unsurların en az ikisi mutlaka yan yanadır.

"Ana Üşümesi"ndeki temel karakter beş yetimli dul anne, vaktiyle köyde kocasıyla nice zorluklara katlanarak çocuklarını büyütme çabışmıştır. Kocasının ölümü üzerine beş çocuğuna kendisi bakmak zorunda kalmıştır. Bu öyküde ölüm, çaresizlik ve yoksulluk getirmiştir. Arkada kalanlar için zorlu bir hayat mücadelesi başlamıştır.

"Gülşefdeli Yemeni" de Halakız, başka eşyalarla birlikte, askerde ölmüş nişanlısı için almış olduğu yemenileri yeğeninini nişanlısı genç kıza verir. Genç kız yemenileri parmaklarının ucuyla tutuverir. Duyarsız genç kız bu hediyeleri; "Hepsi de değersiz şeyler." diyerek küçümser. Bu sahneden sonra kapalı ev mekânında ölümü artık arzulayacak biri olarak Halakız pencere önüne sığınır. Çaresizliğin, teslimiyetin ifadesi olarak elleri koynundadır.

"Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına" adlı öyküde genç erkek anlatıcı ve ona mesafeli davranan amcası anlatıcının babası-

nın ölüm döşeğinde olduğu köylerine doğru yol almaktadır. Köye gidilir. Baba okunan Yasinler eşliğinde ruhunu teslim eder. Burada ölüm, anlatıcı için geçmişini hatırlamaya vesile olduğu gibi ona meçhul bir gelecek için de kapı aralar.

Kerbela faciasının öykülediği "Meşhet" te facia sonrasında Ehl-i Beyt'i sudan mahrum bırakan komutanın, "içildikçe susatan bir suyla gelen ölümü" haber verilerek okurun yüreğine su serpilmek ister. Öyküde, Kerbela'nın sıcağı, çöl ve Fırat'ın kıyısında sudan mahrum bırakılan Ehl-i Beyt'in "Su, su!" diye inleyişleri anlatılır. Diller, damaklar kurumuştur, dudaklar patlamış, gözler kan çanağı hâline gelmiştir. "Geriye de göndermediler onu." cümlesi tarihî vakanın çözülemeyen düğümünü oluşturur. Anlatıcı, Hz. Hüseyin'i kuşatan Yezit taraftarları hakkında; "Gözleri, kulakları ve kalpleri mühürlenmişti. Görmüyor, duymuyor, bilmiyorlardı." cümleleri ile bir ayete gönderme yapar. Yazar, Kerbela ağrıtlarının vazgeçilmezi, cennet kaynaklı iki nehrinden biri olan Fırat'ı da anmış olur:

"Fırat, tanık olacağı olayı görmek istemiyormuş gibi arkasını dönmüştü sanki. Acı taşıyordu o gün Fırat... En öndekini, sesini duyurabildiğini, bu sonucu aynen tat diye karşıladı... Yalnız kılıç bir atlı tozu dumana katarak arkasında bir toz bulutuyla gelip kavuşur ona. İnsanlar ölüme, ölüm de insanlara doğru yola çıkmıştır."²³

"Gömleği Yırtık Kırmızı Gül" de genç kadın anlatıcı, eşinin iki yıl süren hastalığı sonucu ikinci evliliğini yapan dedesinin ve babaannesinin öyküsünü anlatır. Babaanne bu karar üzerine evi terk edip anlatıcı torununun evine yerleşmiştir. Kocasıyla da bir daha konuşmayan babaanne ancak ölümünden birkaç saat önce -o da helalleşmek için- kocasına birkaç söz etmiştir. Bu öyküde ölüm sayesinde geleneksel affetme anlayışının özellikle kadın iç dünyasındaki yansımaları görürüz.

"Beri Dön Güzel de Yüzün Göreyim" de Ali amcanın babasının ölümü ve ardından yapılanlar anlatılırken ölümün gerçekleştiği gün, anlatıcı, kendisi ve akranlarının cüz okumalarını, okumalarını bitirenler için verilecek mevlitleri ve aşr-ı şerifleri dile getirir. Burada da ölüm geleneklerin yansıtılması için bir kapı aralamış olur.

"Giden Gün Ömürdendir" öyküsünün finalinde Hüseyin Su'nun öykülerinde en fazla kullanılan zaman dilimi olan "bir şafak vaktinde" kasabanın ve Nafiz Bey'in de bir zamanlar üyesi olduğu uzun çarşı eşraf ve esnafı Nafiz Bey'in evinin önünde toplanmıştır. Kimileri duvar diplerinde çömelerek oturmuş önlere bakıp

düşünüyor; kimileri de ikişer üçer kişilik gruplar hâlinde ayakta, seslerini yükseltmeden konuşmaktadır. Kasabanın bütün camilerinin minarelerinden sala sesleri yükselmektedir. Anlatıcı, Nafiz Bey'in ölmüş olduğunu doğrudan bildirmez. Öyküde ölüm de ölünün ardından yapılanlar da sıradanlaştırılır. Öyle ki ölünün ardından yakılan ağıtlar, feryatlar bile sahnelenirken anlatıcı olanları "sıradan" sıfatıyla nitelendirmektedir. Burada da ölüm sayesinde geleneksel yaşantıya kapı aralanmış olur.

"Kaynayıp Çoğaldıkça Kanımız" da insandan doğaya bir geçişle hareket hâlinde canlı, devinen bir doğa tasviri yapılıır: Ağaçların dallarına su yürür, tomurcuklar patlar, meyveler sararır, olgunlaşır, kurda kuşa yem olur, şurup olur, pestil olur. Doğanın canlılığı insana yansır. Tabiat, bitkiler insanların ruhlarına yaşama arzusu; gönüllerine, gözlerine güzel görüntüler sunar. Hayat-ölüm döngüsü devam eder. Ölüm yavaş yavaş gelmekte, her gün hayatlarından bir yaprak düşmektedir. Kimi farkına varmadan kuru bir kütük gibi tahtırlarla sürüklenerek sürgününü yaşamaktadır.

2. ANAÖRGELER / LEİTMOTİVLER

Burada yazar açısından öyküde zevk/yarar işlevlerine, Wel-
lek'in *"Bir edebiyat eseri, işlevini başarıyla yaptığı zaman bu zevk ve yarar nitelikleri sadece yan yana değil, fakat kaynaşmış olarak bulunacaktır."*²⁴ tanımlamasının Hüseyin Su öyküsündeki yansımaya dik-
kati çekmek istiyoruz.

Duyusal Leitmotivler: "Alnımı Uzatiyordum Rüzgârın Dudaklarına" adlı öyküde "rüzgâr, serinlik, gece, karanlık, soğuk, bunaltı, otomobilin bunaltan içi ve bunu artıran anlatıcının amcası, dışarı, doğa, önlerinde uzayan tepeler, tepelerin karanlık uçlarıyla kesişen ufkun aklı... " gibi anlatı unsurları birer leitmotiv olarak kullanılmıştır. Öyküde koku unsuru da "...toprak kokusu, bitki kokusu, ot kokusu, meyve kokusu sardı her yanımızı... Hemen ardından anne kokusu, sayrı, terli baba kokusu, ilaç kokusu!..." cümleleri ile bir leitmotiv oluşturmuştur.

"Alnımı Uzatiyordum Rüzgârın Dudaklarına" adlı öyküde sarı renk de önemli bir leitmotivdir. Elma sarıdır, ayva sarıdır; otomobilin farlarının ışıkları sarıdır; ölüm döşegindeki adamın başucunda okunan Kitab'ın sayfaları sarıdır. Ölüm sarıdır. Kaymak sarıdır. Anlatıcının babasının yüzü soluk "beyaz sarı" dır. Kabak gülleri de leitmotiv olarak metinde birkaç kez tekrar edilmiştir.

Olgusal Leitmotivler: "Tüller" de alacaklılar, öykü asıl kişisi çocuğun evlerine gelip alacaklarını babasından eşi ve çocuğunun önünde, kaba davranışlar sergileyerek isterler. Bu sahne iki kez gerçekleşmiştir. Bu sahnelerde yaşanan ve leitmotiv olarak farklı sayfalar da tekrar edilen "Bir tül dalgalandı az." cümlesi öyküde bağımsız paragraf olarak yer almıştır ve bu cümle Nuri Pakdil'in şiir dilini hatırlatmaktadır.

"Tüneller" de de leitmotiv olarak başta ve sonda olmak üzere "tül" nesnesi "Tül perdesinin ucu kapının arasına sıkışır, dışarı sarkar... Kapı açılıyor. Tül, aralıktan dışarı süzülüyor." cümleleriyle söz konusu edilmektedir.

"Kolum Kısa Yol Uzun" da dinamik bir tren aynı zamanda leitmotiv olarak da kullanılmıştır.

Duygusal Leitmotivler: "Aydan Arıdır Yüzleri" nde anlatıcı, öykünün giriş sahnesini sunduktan sonra "ağlama" leitmotivi üzerinden geçmiş acı ve hüznü özetler. O anda kendisi de ağlayan anlatıcı genç için bütün bir geçmiş, köy insanının geçmişini doğumla birlikte, hep ağlamak, sadece ağlamaktır. Anlatıcı öyküyü leitmotiv tekniğiyle sonlandırır, başta söylenenleri en sonda tekrar eder:

"Gündüzlerimiz yandıkça akşamlara doğru...

Mustafa,

Mehmet,

Mahmut ve

Ahmet (yani ben)

gecelere ve sabahlara doğru,

birbirimizin altında şafak ne zaman sökecek, diye

hep sabahlara doğru

sabahlara!"²⁵

"Sen Gelmezsen Güvercinler Küser" de anlatıcı, hastane odasına çekidüzen vermek, temiz giysiler ve çiçekler getirmek için kendisini her gün ziyarete gelen karısının ardından iç sesiyle öykünün farklı yerlerinde iki defa "Sonra da çekip gideceksin. Ama çekip gitmeyeceksin." demektedir. Anlatıcı; "gidiş makamında ayak seslerin" ve "dönüş makamında ayak seslerin" sözlerini de bir leitmotive dönüştürmüştür.

Davranışsal Leitmotivler: "Ütü Yanığı Günler" de final sahnesi bir leitmotivdir. Olay zincirinin ikinci halkasının başında çocuk dükkâ-

na çırak olarak verilmiş, iğneyi küçük kumaş parçasına talim amaçlı, batıp çıkmaktadır. Öykünün finali de *"Parmağımın ağrısını unuttum birden. Elimdeki iğneyi kumaş parçasına batıp çıktım batıp çıktım..."* sözleridir. "Meşhet" adlı öykünün sonunda *"Kanımızı geri verin çöller ey!"* nidası da bir leitmotiv olarak ikinci ve üçüncü kez tekrar edilir. "İbrişimden Yürek Bağları"nda öykü asıl kişisi genç, annesinin öğüdünü leitmotiv olarak tekrar eder: *"Şeytani çoğalan bu şehirde, yerler mühürlemeden evde olmalıydın."* Ardından ise mutlu son gelir: *"Elin anneninin avucunda, yürüyordun evinize doğru."*

Leitmotiv Bağlamında Öykülerarası Kişiler

Leitmotiv kavramı bağlamında yazarın kimi öykü kişileri, öykülerarası bir bakışla ele alındığında "Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor" adlı öykünün âşık olunan kişinin "Yüzündeki Deniz Duruluğu"nda eşinden henüz boşanmış ve annesinin yanına yerleşmiş çalışan kadın olduğu da düşünülebilir.

"Aydan Arıdır Yüzleri"nin anlatıcısı genç Ahmet, "Ana Üşümesi"nin yedi sekiz yaşlarındaki küçük Ahmet'ini hatırlatmaktadır. Küçük Ahmet annesiyle eşeğin sırtında komşu köye hayatlarını devam ettirmek için ödünç un almaya giderler. Genç Ahmet de okuyup hayatını kurtarmak için şehre gitmek zorundadır.

"Kolum Kısa Yol Uzun"un bunalımlı idealist genci ile "İbrişimden Yürek Bağları"nın annesiyle yaşayan ve durulmaya karar verip kendini sorgulayan genç öykü kahramanları âdeta aynı kişilerdir.

"Bir Bularık Akıntı"da, "Ana Üşümesi"ndeki anne, metinlerarasılığa örnek gösterilebilecek bir kullanımla; *"İnsanların suskunluğunu, suskunluklarının ardındaki acıları sarınarak gidiyordu o. Beş çocuklu dul kadının sağlım koyunlarını da, sürüklediği ağaçların, taşların arasına katıp götürmüştü sel."* cümleleriyle hatırlatılır.

3. MOTİFLER: ÖYKÜLERİN NESNE VE ANLAM DÜNYASI

Ritüeller

"Ana Üşümesi"nde anne ödünç un almak için çıktığı yolculuğunda yol üstündeki mezarda yatmakta olan kocasının ruhuna İslâmî bir ritüel olarak "bir şeyler" okur. Annenin, çocukların döktükleri kırıntıları arkalarından bereketlensin de bir gün sonra bitsin diye toplaması da muhtemelen yoksulluktan kaynaklanan geleneksel bir davranıştır. "Alnımı Uzatyordum Rüzgârın Dudaklarına" adlı

öyküde köy yaşantısıyla birlikte inançlar da sahnelenmektedir. Geleneksel ahlak anlayışında uyku için, mezara konan ölümler gibi sağ yana yatılır. Ölüm döşegindeki baba da muhtemelen etrafındakilerce, geleneğin göstergesi bir dinî görev olarak sağ yanına yatırılmıştır. Leitmotiv olarak kullanılan babanın Yasin okumaları, baba üzerine okunanlar, baba üzerine çekilen yorgan ve aynı sahnedeki lambanın ateşi öykü atmosferini tamamlar, okuyucuyu sürükler. "*Babam Yasin okurdu.*" cümlesindeki ritüel leitmotiv olur. Sanki anlatıcının karşısında tek bir okuyucu değil de bir cemaat vardır. Yasin'le gelen güller anlatıcıya serinlik verir, onu ellerinden tutar, düşlerin enginliğine çeker.

"Gül yapraklarında soğuk, duru damlalar olurdu. Tavandan güller ağardı üzerimize. Birbirlerine karışarak uçurlardı havada sarı kırmızı güller. Babam, 'Yasin' okurdu. Bir gülcengi başlardı odada. Yorganı göğsüme değin indirirdim; güller dökülürdü üzerime; göğsüm, yüzüm, gözüm, boynum gülle dolardı. Babamın elindeki Kitab'ın sayfalarından boşanırdı gül sağanakları. Bastırıldıkça bastırırdı sarı kırmızı gül yağmurları. Bırakırdım kendimi gül serinliğine, gül derinliğine. Güller, ellerimden tutup çekerdi düşlerin enginliğine."²⁶

"Tüller"de öykü asıl kişisi çocuk, kapanış sahnesinde babasını evde "kıyamda" görür, onu bu hâlde daha önce de görmüştür. Bir leitmotiv olarak 'iki damla yaş' tekrar babasının yanaklarından kayar. Ak sakallarının arasında kayboluverir. Babası 'öztürkçe ifadelerle' eğilir, doğrulur, alnunu yere koyar, başını kaldırır ve her defasında ulular. Yazar ilk öykülerinde dinî terminolojiyi doğrudan kullanmaktan âdetâ imtina ettiği için, kimin ululandığı öyküde belirtilmez.

"Yanağımda Dedemin Sakal İzleri"nde iftar öncesi vakit "kurşunî bir huzurun yayılması" biçiminde tasvir edilir. "*Sessizlik açlığı güzelleştirmekte, sabır yemekleri tatlandırmaktadır.*" Öyküde iftar sofrasının serilmesi, sofradakiler ve diğer insanların tavırları geleneksel ahlak anlayışımıza örnek gösterilmek üzere alıntılanabilir:

"Yalnızca gizli gizli annemin, açıktan açığa da babaannemin gözü üzerimde olacak; çok su içersen yemek yiyemeyeceğim, acele edersem üzerime dökceğim, üflersen mekruh olacak..."²⁷

Öyküde iftar sofrasında çocuğun yemeğe ne zaman başladığının kimse tarafından fark edilmeyişi -veya ironiyle bunun önemsenmeyişin bir ifadesi olduğu- gibi pek çok güzel ayrıntıya yer verilmiştir. Çocuk bakış açılı bu öykünün kendisinin de içeriğindeki anlatı

unsurları gibi güzel olduğu ve estetik bir yaşantı kazandırdığı bir gerçektir. Burada yazarın diğer öykülerinde olduğu gibi edebîliğin yanında faydayı da gözettiği dikkatlerden kaçmaz.

“Bazılarına göre güzellik, eserin unsurlarını ahenkli ve muvazeneli bir tarzda düzenlemekle sağlanır. Bazılarına göre güzellik, çokluk içinde birliklerdir. En çok yayılmış olan görüşse, sanat eserindeki güzelliğin organik birlikten doğduğunu ileriye süren görüşdür. “Organik birlik” kökünden kastedileni, basit olarak kısaca şöyle anlatabiliriz: Organik birlik, malzemenin öylesine bir düzenlenmesidir ki bu düzenin bütün olarak idraki, kendisini meydana getiren parçaların idrakinden önce gelir ve bu parçaların toplamıyla izah edilemez. Sanat eserindeki düzende her parça, kullanılan her unsur kendi zaruri yerini bulmuştur; bunların değiştirilmesi eserin bütünlüğünü bozar.”²⁸

“Sanat eserindeki güzellik, tabii şeylerin güzelliği değil, sanat eserinin kendine has mükemmeliyetidir.”²⁹

Hayal

“Hayal unsuru”, Hüseyin Su’nun incelediğimiz yirmi yedi öyküsünde önemli bir yer tutmamakla birlikte altı sahnede belirgindir. “Damarlarda Kan Gibi”de öykü merkez kişisi toplumla problem yaşayan idealist bir delikanlıdır. Bu genç, evinden çıkarken annesiyle konuşmak isteyip de konuşamadıklarını ancak hayalinde iç sesiyle canlandırabilmektedir. “Yanağımda Dedemin Sakal İzleri”nde öykü merkez kişisi anlatıcı çocuk ile dedesi arasında çocuğun orucu üzerine hayale dayalı pazarlıklar yapılmaktadır. Pazarlıkların ardından dede, cep saatinin arkasındaki trenden hayalî öyküler üretmektedir. “Sen Gelmezsen Güvercinler Küser”de hastanede yatan anlatıcı kendisini ziyarete gelen eşini, dönüşünde hayalinde takip eder. “Beri Dön Güzel de Yüzün Göreyim”de öykü merkez kişisi bir zamanların hovardası Ali amca Kadillak Selda’yı bir ‘hayal kadın’ uğruna kaybetmiştir. Ali amca onu ancak hayalinde yaşatabilmektedir ve kadın, Ali amcanın hayalinden çıkmamaktadır. “Ütü Yanığı Günler”de anlatıcı çocuk, babası tarafından çırak olarak bırakıldığı terzihanede okulların açılacağı günleri, öncesinde arkadaşlarına yaşadığı bu yeni macerayı nasıl anlatacağına dair hayaller kurar. Görüldüğü gibi bu öykülerde hayal kuran kahramanların tamamı erkektir. Hayal kurmadan ziyade “Suya Vuran Kırılğan Suret”te anlatıcı genç kız içinde bir istek duyar. Dinginleştiği, hırçınlıklarının yatıştığı bir anda hayranlıkla seyrettiği, karşısında örgü ören annesinin başındaki tülbendi, bir çocuk gibi çekiştirmeyi arzulamakla bunu hayalinde canlandırmış olur.

Mektup

"Mektup" motifi yazarın öykülerinde ilk olarak "Aydan Arıdır Yüzleri"nde görülür. Öykü asıl kişisi, "en klişeleşmiş ve sonu da en"lerle bitirilen şiir gibi kimi eksilteli mektup cümlelerini "...*derunî dilden ve can ü gönülden pek... / sellerinizden bir gül destesi gibi incitmeden...*" sözleriyle kaleme almaktadır. Bu satırların ardından yazarın bir sonraki öykü kitabında yer alacak olan çocuk bakış açılı bir Hüseyin Su öyküsü "Yanağımda Dedemin Sakal İzleri"nin müjdecisi satırlar mektuba yazılır:

*"evlerimiz buğdaylarımız dağlarımız burnumuzda tütüyor
köpeklerimiz kedilerimiz
severken batan sakallarımız ve dayaklarınız
annelerimizin azarları kaçarken ardımızdan kürelediği süpürgeler odunlar
oklavalar tavalalar
yırtıklarımız söküklerimiz..."³⁰*

Anlatıcı genç, arkadaşları ile birlikte mektubu ne amaçla ve nasıl kaleme aldıklarını da sanatlı bir üslupla dile getirir. Alışılmış mektup sözlerinden sonra kâğıdın üzerine bir el resmini, resmin orta yerine Fadime Ana'nın gözünü nasıl çizdiğini "*iki damla yaşla da kâğıdı buruşturduktan sonra kaçamak biçimde biraz da... diye yazdıklarını*" bir bir anlatır.

İkinci olarak mektup motifi "Isındıkça Buğulanan Toprak" öyküsünde geçmektedir. Muhtemelen öğretmen olan öykü kişisini bulunduğu ücra kasabada tutan tek şey "okuduğu, okudukça bitiremediği, okudukça bilendiği ve sorumluluğunu, öz görevini daha da derinden kavradığı..." öncü kişiden geldiği tahmin edilebilecek bir mektuptur.

Üçüncü mektup motifi "Kaynayıp Çoğaldıkça Kanımız"da karşımıza çıkar. Anlatıcı, mektup yazar öykü kişinin bilincini merccek altına alır. Öykü kahramanı mektubu tamamlamadan bırakır. Arkasına yaslanır, gerinir. Sandalyenin ayaklarının tik takları ilk kez düğmesine basarak durdurulan bir aygıt gibi bilincini sektirir. Bu durgunluk, kahramanı iç muhasebeye sürükler. Bu muhasebede yalnızlık ve kendi başınlık sorgulanır. Dağılmanın muhasebesi yapılır. Sıcak dostluklar özlenir. "Rahvan"da öncü kişinin etrafında toplanmış onu dinleyen kişiler için "gölgeler kısaldıkça bilendiler" ifadesi ardından sözlü bir bildiriye akla getirir.

Gül, Sandık, Kitap, Muska ve Diğer Nesnelere

"Sembolik bir ifade, 'zahiren görülüp bilinmediği hâlde, delil ve ispat olmaksızın hemen hemen herkes tarafından mevcut olduğu kabul edilen bir şeye atıfta bulunabilmesini sağlayan, o şeyi hatırlatan en iyi formül' olarak kabul edilen ifadedir."³¹

"Alnımı Uzatiyordum Rüzgârın Dudaklarına" adlı öyküde "gül" sembolü geleneksel edebiyattaki gibi Hz. Peygamber için bir mazmun edasıyla kullanılmıştır. Anlatıcı, çocukluğunda babasına, kendisine öğretildiği gibi "İlk kez gül nerde bitti baba?" sorusunu yöneltmiştir. Sorunun cevabı, Hz. Peygamber kastedilerek "O'nun alnından damlayan terin düştüğü yerden" olmuştur. Güller anlatıcı genç için ömürdür, sevgidir, düşler beslemektedir. Gül kendisini bir de "lambanın içindeki ateşle" göstermiştir. Anlatıcının kucak kucak güller topladığı çocukluğunda babası Kitab'ı (Kur'ân'ı) okurken evlerinde bir gülcengi oluşmaktadır. Satır aralarında leitmotiv olarak tekrar edilen güllerle büyüdü ve şiirimsi bir atmosfer oluşturulmuştur:

"Güllerin çıt çıt açıldıklarını göürdüm sabahın erken saatlerinde. Göbekli bahçe gülleri olurdu tüm bağların çitlerinde. Güneş sarardıkça onlar kızarırdı. Serinliği gitmezdi kuşluk vaktine değin bağ yollarının. Kalburlarla toplardık gülleri. Sarı kabak güllerini, kırmızı bahçe güllerini harmanlardık kalburlarla; kalburlar derinleşirdi kucığımızda. Tomurcuklar, uçlarına doğru pembeye çalardı. Bir de, bir gün önce açmış ve dökülmeye yüz tutmuş güller.

Güller, yeşil yaprakların arasından yollara uzanırdı. Kucaklarımız güllerle doluncaya değin toplardık dikenleri ellerimize bata bata, acılarına katlana katlana. Gül şuruplarıyla dolu şişeler sıralanırdı pencerelerin önlerinde... Ömürdü, sevgiydi güller bizim için. Düşlerimiz solmak bilmeyen güllerle beslenirdi. Yorgam boğazıma değin çeker, gaz lambasının yukarı doğru süzülen isimlerini izlerdim. Lambanın içindeki ateş gül kesilirdi az sonra. Babam 'Yasin' okurdu her gün yatmadan önce. Duvarda güller biter, uzanırlardı Kitab'ın sayfalarına. Her zaman olduğu gibi kim bilir kaçınıcı kez aynı soruyu sorardım ve o da bunu bile bile, sakallarının arasında kaybolan belirsiz bir tebessümle cevaplardı:

'İlk kez, gül nerede bitti baba?'

Dudakları açılırdı babamın gül yaprakları gibi kat kat. Bıyıkları ve sakalları bağların çitleriyle.

'O'nun alnından damlayan terin düştüğü yerden.'³²

"Aydan Andır Yüzleri" adlı öyküde gençlerin mendillerinin köşelerine birer gül işlenmiş, gençlerin yüzleri ay ile kıyaslanmıştır. Metinle bütünleşen "gül" ve "ay" kavramları da Divan şiirinin mazmunları gibi Hz. Peygamber'i hatırlatacak biçimde kullanılmıştır.

"Avuçlarındaki kırmızı toprağı Seleme kadının eteklerine boşaltırken saklamasını ve bunlar kan hâline gelince, iki reyhânından birisinin solacağını söyledi. Dizlerinin bağı çözüldü Seleme kadının." denilen "Meşhet" adlı öyküde sözü edilen "iki reyhân" Hz. Peygamber'in torunları Hasan ve Hüseyin'dir ve bu benzetmenin kaynağı bir hadistir.

"Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına" adlı öyküde anlatıcının baba evine doğru yol alırken ilk hatırladıkları "sandıkta-ki elmalar, ayvalar, bakraçlarda bekleyen kaymaklar; tavanda asılı olan hevenkler, odayı bürüyen elma ve ayva kokuları" olur. Mutlu zamanların en etkili nesnelere olan kapalı bir "sandık", anlatıcının annesinin eliyle ve koynundan çıkan bir anahtarla açılır. Anlatıcı sandığı tasvir ederken bir mücevher kasasından söz eder gibidir. Çocukluk döneminin kasasındaki hazine ise elma ve ayvalardır:

*"Kasanın içinde unutulmaz şeyler vardır, bizim için unutulmaz şeyler, ama bunlar, hazinelerinizi sunacağımız kimseler için de unutulmaz şeylerdir. Orada geçmiş, şimdi ve bir gelecek yoğunlaşmıştır. Ve böylelikle kasa, belleğimize girmeyecek kadar eskide kalmış şeylerin belleği hâline gelir."*³³

"Sandık" nesnesi, "Gülşefdeli Yemeni" adlı öyküde de kullanılmıştır. Halakız, öykü anlatıcısına sunduğu ölen nişanlısından kalma hazine değerindeki yemeniyi, kehribar tespihi ve fotoğrafsız bir çerçeve gibi hatıra eşyalarını bir sandıkta tutmaktadır. Tabii bu sandık kilitsizdir, Halakız'ın gönlü gibi açıktır, aynı zamanda savunmasızdır.

"Gömleği Yırtık Kırmızı Gül"de aşka dair masumane hatıralar "Gülşefdeli Yemeni" de ve "Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor" dakinne benzer biçimde muşambaya sarılı "muska" ile özdeşleştirilir.

"Kitap" terimi Hüseyin Su'nun "Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına" ve "Tüneller" adlı öykülerinde Kur'ân kelimesi yerine kullanılmıştır. "Damarlarda Kan Gibi"de annesi, oğluna ait evdeki muhtemelen siyasî içerikli kitaplar için "*Yak sat onların hepsini! Kurtul!*" der. Bir de öyküde çayevinde -adı konmadan- masaya yayılan bir dergi söz konusu edilmektedir.

"Suya Vuran Kırılğan Sûret"te öykü anlatıcısı romanlardan, psikoloji ve test kitaplarından söz eder. "Yüzündeki Deniz Duruluğu"nda annesi, eşinden ayrılıp anne evine geri dönen kızının kimi giysi ve oyuncaklarının yanı sıra ilkökul kitaplarını da saklamıştır.

"Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor" da üniversite öğrencisi öykü kişilerinin kitaplardan hareketle girdikleri felsefi tartışmalara yer verilir.

"Ayrılık Makamında Gönül Ezgisi" adlı öyküde, anlatıcıya göre kocasından ayrılmanın eşiğinde olan genç kadın okuduğu kitaplardan olumsuz netice verecek şekilde bir birikim elde etmiştir.

"Kolum Kısa Yol Uzun" da öykü kahramanı bir gün gücünün tükeneceğini, takatının kesileceğini, arkasına dönüp hüznüleneceğini, kendisini mektuplarla, kitaplara, dergi ve gazete kesikleriyle yüreklendiren arkadaşlarına imreneceğini aklının ucuna bile getirmediğini söylemektedir.

"Aydan Arıdır Yüzleri" nde anlatıcı; *"Parmaklarımız deri kapakları soyulmuş, eski, tozlu, yasak kitap sayfalarında dolaştı suçlu duygularla."* demektedir. "Sen Gelmezsen Güvercinler Küser" de anlatıcının hasta yatağının başucunda defteri, defterinin üzerinde kitabı, onun üzerinde de kalemi vardır.

"Alnımı Uzatıyordum Rüzgârın Dudaklarına", "Tüller", "Giden Gün Ömürdendir" öykülerinde öykü kişisi babalar münasebetiyle; "Yanağında Dedemin Sakal İzleri", "Gömleği Yırtık Kırmızı Gül" de babaanne; "Gülşefdeli Yemeni" de hala; "İbrişimden Yürek Bağları", "Suya Vuran Kırılğan Süret" te anne ve son olarak "Beri Dön Güzel de Yüzün Göreyim" de Ali amca ile "seccade" nesnesinden söz edilmektedir.

"Gömleği Yırtık Kırmızı Gül" de anlatıcı çocukluğunda kız kardeşleriyle babaannesinin başından "tülbindini" sevgiyle ve haylazlıkla çekiştirmesini anlatır. "Suya Vuran Kırılğan Süret" teki genç kız hayalinde zamanı geriye sarıp yapmak istediklerini yapar. Annesinin tülbindini haylaz bir çocuk olarak başından sıyrır.

"İbrişimden Yürek Bağları" nun genç öykü kahramanı da hayalinde annesinin "tespihini" kolye yapıp boynuna asmayı, o namaza durduğunda önüne yatıp yuvarlanmayı, seccadesini toplayabilme-yi arzular.

"Suya Vuran Kırılğan Süret" te anlatıcı genç kızın annesiyle birlikte dinlediği, teknolojik olmaktan öte nostaljik değere sahip olan "radyo" nesnesi, bir de "Sen Gelmezsen Güvercinler Küser" de anlatıcı hastanın başucunda bulunmaktadır. Yazarın öykülerinde ismi zikredilen ağaçlar ise "söğüt" ve "kavaklar" dır.

"Gömleği Yırtık Kırmızı Gül" de babaannenin harman yeri tasvirleriyle az da olsa köylünün yaşantısını, tarım hayatını okumuş

oluruz. "Ana Üşümesi"nde yiyecek olarak sadece ekmek, un, otlu peynir ve pekmezden söz edilir. "Alnımı Uzattıyordum Rüzgârın Dudaklarına" adlı öyküde bahsi geçen "kaymak, ayva, hevenk..." gibi yiyecek ve nesnelere okura köy hayatının doğallığını, saflığını yaşattırır. "Suya Vuran Kırılğan Sûret" ve "Yüzündeki Deniz Duruluğu"nda içecek olarak nar şerbeti bulunmaktadır. "Bir Bulanık Akıntı", nesnelere dünyası bakımından zengin ve çok katmanlı bir metindir. Öykü köy yaşantısına dair pek çok ayrıntı, terim ve nesne adı barındırmaktadır.

Yazarın öykülerinde sıklıkla yer bulan "sigara" nesnesi de daha çok "köylü sigarası" olarak tabir edilen türdendir. "Tüneller"de yargıevinin önünde bekleyen çekingen köylü erkekler köylü sigarası içmektedir. "Yanağımın Dedemin Sakal İzleri"nde anlatıcı çocuğun dedesi iftar hazırlığı olarak sigara sarmaktadır. "Alnımı Uzattıyordum Rüzgârın Dudaklarına" adlı öyküde anlatıcı, gencin amcası yol boyunca sigara içmektedir. "Ütü Yanığı Günler"de anlatıcı çocuk, babasıyla yaptığı yolculukta dükkânlarının önünde sigara içen kimi esnafı tasvir eder. "Girdaplarda" adlı öyküde kömür işçisi öğle paydosunda sigara sarmaktadır. Öykünün anlatılan kişisi de yere attığı tütününü ezmektedir. "Damarlarda Kan Gibi"de çayevinde bir kişi sandalyesinin üzerine bağdaş kurmuş tütün sarmaktadır. "Yiğidim Ya Ona Gücüm Yetmiyor"da Ali amca ise gelincik sigarası içmektedir.

*"Sanatçıların duygularını izahları için ellerinde dilden başka bir araçları da yoktur. Bu anlamda sanatçılar hem dili kullanmak hem de onu aşmak gibi bir açmazı yaşarlar."*³⁴ Bu sözde işaret edilen dili aşmanın yollarından biri de kelimelerden sembol ve motifler yaratmaktır. Bazı nesnelere zaman içinde yüklendiği derin anlamları vardır. Maddî değerlerin, sanayinin, teknolojinin neredeyse esas ölçütler olduğu günümüzde ayağa giyilen bir ayakkabı ile geçmişin izlerini taşıyan işlemeli bir yemeninin anlam ve değeri kuşkusuz aynı değildir. "Gülşefdeli Yemeni"deki yemeni ve boş bir çerçeve gibi sembol değere sahip unsurlar da bu bağlamda ele alınabilir. Geçmişe, dolayısıyla geleneğe değer veren biri için herhangi bir "marka" ayakkabı ile sevilenin işlemelerinin konduklığı bir yemeni kıyaslanma dahi kabul etmez nesnelere. Nostaljik olmak insanlığın doğasından kaynaklanmaktadır. Fakat bir edebî eserde geçmişin edebiyatını yapmak veya nostaljik takılmak tek başına esere edebî değer kazandırmaz.

Hüseyin Su, "Gülşefdeli Yemeni"de Halakız'ın genç kızlık zamanında özel bir anlamı ve değeri olan "işlemeli bir yemeniyi" öy-

künün merkezine yerleştirmiştir. Öyküdeki gerilim, olay ve kişiler bu nesneyi daha da anlamlı kılmaktadır. Yememinin yanı sıra "yüzük, yedi kat muşambaya sarılı muska misali sevgi, çeyiz sandığı, kehribar bir tepsi, kundak, pencere eşiği, akide şekeri, bohça ve fotoğrafsız boş bir çerçeve" öykünün zengin nesne ve anlam dünyasını oluşturmuştur.

"Siyah beyaz bir fotoğraf, tren, menzil, meczup, ezan, yol, mektup, ayak izleri, duvar, mahkûm afişi..." gibi unsurlar "Kolum Kısa Yol Uzun" adlı öykünün zengin sembol ve nesne dünyasını oluşturmaktadır. Kahramanımızı düşüncelere sürükleyen bu siyah beyaz ve solgun fotoğraf sayesinde "daha önce trenle defalarca seyahat edip heveslerini almış çocukların oyun tarzlarındaki farklılık"³⁵ gibi kasaba hayatından ince ayrıntılara da yer verilmiştir.

Güvercin

"Sen Gelmezsen Güvercinler Küser" de öykü kişisi gibi işlenen "güvercinler" anlatıcıyla birlikte sevgilinin yolunu gözetleyen motif değeri kazanmış canlılardır. Güvercinler vefanın, sevginin, şefkatin, usulca sokulmanın, uzun uzun dem çekmenin sembolüdür. Bazen kumru adıyla da anılan, gerdanlığının adıyla kitap yazılan güvercinler bu öyküde önemli bir işlev görmüştür. Sevgilinin her gün gelip hastane odasının penceresini açmasını, kendilerine kırntıları sunmasını bekleyen güvercinler hakkındaki malumatları anlatıcının çenesi düşük, yan oda komşusu sayesinde öğreniriz. Güvercinlerin bir kısmının paçalı, bir kısmının taklacı olduğunu söyleyen ve "bunlar kitaplarda yazmamış" diyen komşu, güvercinler hakkında pek çok ilginç ve güzel bilgiler vermektedir:

"Günahsız bir ruh ve bir derviş gönlü kadar hafif, ferah ve temiz olurmuş güvercinler. Bizde güvercin beslemenin uğursuzluk getirdiğine inanılır, diyecek oldum, aslı yok onların, anlamında elini sallayıp başını arkaya attı. Ben, 'derviş gönlü' deyiminin onun ağzına hiç de yakışmadığını düşünürken, o sözlerinin hikmetlerini derinleştirerek konuşmasını sürdürdü. Benim aklımsa hep sendeydi. Pencereden yolu gözlüyor, onun için kısa kessin istiyordum. Kendisini dinlemek istemediğime aldırma dan konuşuyordu. İnsanlara gönül sevinci, iç genişliği, kardeşçe yaşama duygusu ve cennet huzuru verirmiş güvercinler bulunduğu yerlerde.

Hiç duymamıştım; hiçbir güvercin Kâbe'ye konmaz ve üzerinden de uçmazmış.

*Hıra mağarasının ağzındaki örümcek ağının üzerine yuva yapan o güvercinler de, Nuh'un, gemisinden uçurduğu güvercinlermiş meğerse."*³⁶

*

Hüseyin Su öykülerinde yer alan hayvanlardan "Ana Üşümesi"ndeki eşek ile "Tüller"deki köpek, öykü kişilerine yol arkadaşı olma işlevini üstlenmiştir. "Rahvan" adlı öyküde özgürlük ve ötekileştirme bağlamında insanla kıyaslanan "sinek" figürü bir de "Damarlarda Kan Gibi"de bulunmaktadır. Öykünün idealist genç kişisi çayevinde tartıştığı ve dolayısıyla ötekileştirdiği halktan insanlara; *"Tanrı adına söyleyin. Hepimiz, rüzgâr vurmuş sinekler gibi ayaklarımız yere yapışık olarak kalıvermişiz."* demektedir.

Mezarlık ve Dinginlik

"Ana Üşümesi"nde öykü merkez kişisi anne, çocuklarına komşu köyden un almak üzere bir yolculuğa çıkar. Bu yolculukta yanından geçtiği ve kaybetmiş olduğu eşini de barındıran bu mezarlık sayesinde bir geriye dönüş yaşar, içlenir. Bu öyküdeki "evlerinin duvarına tutturulmuş cam parçasından ibaret pencere" ve "mezarlık" mekân unsurları olmalarının ötesinde sembol işlevi de görmüştür. Mezarlık bir yönüyle de geleneksel ahlak ve değerlerin yansımadır.

"Damarlarda Kan Gibi" adlı öykünün merkez kişisi çoğu zaman olduğu gibi kentin mezarlığına gidecektir. Mezarlığı, gecenin o saatinde *"bol yeşilliği koygun bir deniz gibi"* uzun uzun izleyecektir.

"Geride Kaldı Gönün"de evliliklerinden hoşnut olmayan bir çift, iç seslerinde karşılıklı olarak evlerini mezara ve kafese benzetir. İç seslerde içerisi mezar gibi gergin ve sessiz, karanlığa gömülen dışarı ise yeşillikler içinde göz alabildiğine uzanan kavaklarla çevrili bir mezardır.³⁷ Öyküde mezara, ürperti vermenin tersi bir anlam yüklenmiştir. Mezar, bir yönüyle de dinginliğin sembolü olmakla kadın kahramanın acısının büyüklüğünün göstergesidir.

"Dingin" kelimesinin Hüseyin Su'da ve Hüseyin Su öykülerinde özel bir yeri vardır. Bu kelime başka adlarla da olsa yazarın neredeyse öykülerinin tamamında geçmektedir. Dinginlik âdeti bir öyküler arası leitmotiv olarak kullanılmıştır. "Dinginlik" yazarın öykülerinde tasavvuftaki "nefs-i mutmain"ın, razı oluşun bir tür karşılığıdır.

Dinginlik, Mustafa Kutlu'nun anlattığı Hüseyin Su'dan da zihinlerde kalan en belirgin vasıftır. Yazarın öykü örnek kahramanlarının da neredeyse tamamı "İbrişimden Yürek Bağları"ndan alınan *"Durgunlaşır, süzülür, süzülür."* örneğindeki gibi ya dingin sıfatıyla nitelenmiştir ya da öykünün sonlarına doğru dinginleşmekte-

dir. Hüseyin Su, öykülerinde "dingin" niteliğini yeri geldikçe hem insana hem de doğaya yüklemektedir:

"...dingin, serin toprağa dayamak istercesine uzanmıştır sanki."³⁸

"...göz kapakları kapanırken, düşler alır götürürdü anayı. Az biraz dinginliğine seherin."³⁹

"Mutmain bir yüzle herkes aynı ışığı gözlüyordu."⁴⁰

"Ara'ya nasıl çıktığını, ayakkabılarını nasıl giydiğini pek bilemeden, kendisini kapının dışında buldu. Dinginleşmişti birden"⁴¹

"Sığınmır, dinginleşir, güçleniriz."⁴²

Su, Toprak ve Taş

"Aydan Arıdır Yüzleri"nde gelenek ve yabancılaşmanın/ötekileşmenin karşılaştırılması amacıyla "toprak ve kandan, irinden dolurmuşçasına bir taş" imgesi kullanılmıştır. Toprak, "dingin, güvenli, serin" sıfatlarıyla "Bir Bulanık Akıntı"da bir leitmotiv olarak yer almıştır. "Bir Bulanık Akıntı"da küçük bir dokundurma, bir sosyal tenkit de bulunmaktadır. Köylünün toprakla derdi, olsa bir türlü olmasa başka türlü cinsindedir. Toprak var olmasına karşın yeterince besleyememektedir. Taşlı toprak bir yandan da ele güne bırakılmayacak kadar değerlidir.

"Meşhet"te hiçbir kanın yerde kalmadığı söylenerek dolaylı olarak Kербela katliamını gerçekleştiren ekibin peşine düşen ve efsaneleşen kişiler, "kan, kum, çöl ve su" gibi unsurlar sembolleştirilmiştir. Su, testi, tas, şeyh, mürit, gül, nefes, sinama, değnek, çoban, bağ vb. "Ateş" adlı öykünün tasavvufî sembol değerleri de olan zengin anlam dünyasını oluşturmaktadır.

"Ateş" adlı öyküde anlatıcının dikkatli bakışlarıyla bir "testi" tasviri yapılır. Kırmızı toprak terlemiş, içindeki su dışına vurmuştur. Bir pîri andıran yaşlı adam, "bakır tasa" suyu boşaltır. Su, anlatıcı-yazarın içindeki ateşi "coss" diye bir ses çıkararak söndürür. "Ateş"te bir yönüyle menkıbeler de hayat bulmuş olur. "Su" bu öyküde manevî susuzluğu, ihtiyaçları ifade etmektedir. Öykünün pîri, müşşidi de bir kişiden ziyade bir çizgidir, bir damardır. Yazar için geriye doğru sıralarsak Nuri Pakdil, Sezai Karakoç, Necip Fazıl, Ahmet Hamdi Tanpınar, Peyami Safa gibi isimlerden oluşan yüzlerce yıllık bir maziye uzanan bir silsileyi ifade eden bütün bir "gelenek"tir.

Nuri Pakdil'de sayıların anlamı ve değeri olduğunu Hüseyin Su'nun ilk öykü kitabı *Tüneller*'deki öykü sayısının ve kapak res-

mindeki yazının on iki defa tekrarıyla On İki İmam'ın kastedildiğini yazardan öğreniriz. Hüseyin Su'nun da *Gülşefdeli Yemeni'* de sekiz ve *Aşkın Hâlleri'* nde beş öyküyle, sayılara bir anlam yüklemek isteği de düşünülebilir.

SONUÇ

Öykücülük anlayışını gelenek ve günümüz yazım teknikleri üzerine inşa eden Hüseyin Su, bilinçle, özenle ve estetik kaygı gözeterek gelenek bağlamında değer ifade eden birçok unsuru öykülerinde motif / simge ve anaörge olarak kullanmıştır. Hüseyin Su, öykülerinde anlam değeri son derece zengin olan güvercin, mektup, gül, akide şekeri, muska, yemeni, fotoğraf, fotoğrafsız çerçeve, mezarlık, testi, rüzgâr, toprak, kar, yol, yolculuk gibi nesne ve kavramlardan birer motif olarak yararlanmıştı.

Hüseyin Su'nun "Damarlarda Kan Gibi", "Tüneller", "Rahvan", "Aydan Arıdır Yüzleri", "İbrişimden Yürek Bağları", "Suya Vuran Kırılğan Suret", "Yüzündeki Deniz Duruluğu" adlı öykü kahramanlarının sürekli bir arayış içinde olmaları ve sonuçta annelerine veya kendilerine dönmeleri arama, dönüş ve anima mitlerinin günümüz insanındaki ve yazınındaki örneklerindedir.

Yazar, öykülerinde bir kelime, kelime grubu veya cümleyi başarıyla leitmotiv olarak kullanmıştır. Yazar, üslûp ve anlam derinliği oluşturmada leitmotivlerin yanı sıra ritüellerden de yararlanmıştı. Öykülerde ölüm olgusu geride kalanlar için bazen çaresizlik, yoksulluk ve hayatla savaş mücadelesi getirmiştir. Ölüm, kimi hayal kırıklıkları yaşayan öykü kişileri için arzulanan bir durum olurken askerdeki nişanlı bir genç ve onu bekleyenler için trajik bir son, Kerbela'da bir facia, yorgun bir esnaf için belirsiz bir son, bazen de gelenek bağlamında ölümlerin ardından icra edilenleri sergilemek için bir sebep olmuştur.

Evden uğurlanan birinin üzerine okumak, ölüm döşeğindeki birinin sağ yanı üzerine yatırılması, mezarlık yakınından geçerken veya ölüm döşeğindeki birisinin üzerine Kur'an okumak, ramazanlarda iftar öncesi yapılan hazırlıklar öykülerdeki ritüellerdendir. Bir terzi çırağının elindeki iğneyle süreklilik ifade edecek şekilde dikiş dikmeye devam etmesi, dalgalanan bir tül, bir sevgilinin gidiş makamı, bir trenin hareketleri de yazarın öykülerindeki leitmotivlerdendir.

Hayal unsuru yazarın genellikle tamamı erkek olan içe dönük kişilerinin yaşadığı anlardır, bazen de bir çocuk dünyasında gelece-

ğe dönük hayaller kurulur. Yazarın bazı öykü kişilerinin başka öykülerde de karşımıza çıkması öykülerarası bir leitmotiv olarak da değerlendirilebilir.

Mektup, Hüseyin Su öykülerinde iletişim aracı olmaktan çok aydınlanma, dirilme vasıtasıdır. Gül bazen geleneksel şiir anlayışımızdaki gibi Hz. Peygamber yerine kullanılmıştır. "Kitap" terimi kimi öykülerde Kur'ân kelimesi yerine geçmektedir. Bazen "mezarlık" motifiyle geriye dönüş yaşanırken kimi öykülerde "evlerinin duvarına tutturulmuş cam parçasından ibaret pencere" ve "mezarlık" mekân unsurları olmanın ötesinde sembolik bir anlam da taşımaktadır.

DİPNOTLAR

- 1 Aysenur Külahaçoğlu İslam, "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, 3. bs., Grafiker Yayınları, Ankara, 2005, s. 351.
- 2 Mahfuz Zariç, "Hüseyin Su Hayatı, Sanatı ve Eserleri", (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi, Kayseri, 2008.
- 3 Şengül Naldemir, *Hüseyin Su'nun Öyküsü*, (Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 2002.
- 4 Başı Seyit, *Hüseyin Su'nun Öykücülüğü*, (Lisans Tezi), Gazi Osman Paşa Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 2002.
- 5 Nurullah Çetin, "Hüseyin Su'nun Hikâyeleri", *Dergâh*, c. XI, S. 131, 2001, s. 9, 30.
- 6 Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, 2. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s. 10.
- 7 Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul, 2000, s. 252-253.
- 8 Moran, *age.*, s. 159.
- 9 Moran, *age.*, s. 208-209.
- 10 Seyit Kemal Karaalioğlu, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, 2. bs., İnkılap ve Aka Kitapları, İstanbul, 1978, s. 473.
- 11 Metin Ekici, "Araştırma Yöntemleri", *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, 3. bs., Grafiker Yayıncılık, İstanbul, 2005, s. 94.
- 12 Aytaç, *age.*, s. 356.
- 13 Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, 4. bs., Öncü Kitap, Ankara, 2009, s. 123.
- 14 Aytaç, *age.*, s. 91.
- 15 Aytaç, *age.*, s. 367.
- 16 Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul 1997, s. 9.
- 17 Aytaç, *age.*, s. 8.
- 18 Terry Aeglaton, *Edebiyat Kuramı*, 2. bs., Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, s. 165.
- 19 Hüseyin Su, "Öykü Soruşturması", *Hece*, (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), S. 46-47, Ekim-Kasım 2005, s. 374-375.
- 20 Moran, *age.*, s. 223.
- 21 Şengül, *agt.*, s. 8.
- 22 Hüseyin Su, *Ana Üşümesi*, Hece Yayınları, Ankara, 1999, s. 83.
- 23 Hüseyin Su, *Gülşefdeli Yemeni*, 2. bs., Hece Yayınları, Ankara, 2006, s. 116.
- 24 Baskısı bulunmayan *Tüneller*'deki "Meşhet" ve "Ateş" adlı öyküleri dosya hâlinde Hüseyin Su'dan temin ettik.
- 25 Rene Wellek-Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, (çev. Ömer Faruk Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir, 2001, s. 16.
- 26 Su, *Ana Üşümesi*, s. 48.
- 27 Aytaç, *age.*, s. 27.

- 27 *Age.*, s. 43.
 28 Berna Moran, *Edebiyat Üzerine*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 99.
 29 *Age.*, s. 91.
 30 Su, *Ana Üşümesi*, s. 47.
 31 Ray Livingston, *Geleneksel Edebiyat Teorisi*, (çev. Necat Özdemiroğlu), İnsan Yayınları, İstanbul, 1998, s. 111.
 32 Su, *Ana Üşümesi*, s. 26-27.
 33 Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, Kesit Yayınları, İstanbul, 1996, s. 106.
 34 Necip Tosun, *Hayat ve Öykü*, Hece Yayınları, Ankara, 1999, s. 41.
 35 Su, *Gülşefdeli Yemeni*, s. 112.
 36 Hüseyin Su, *Aşkın Hâlleri*, 2. bs., Hece Yayınları, Ankara, 2006, s. 90.
 37 Su, *Gülşefdeli Yemeni*, s. 100.
 38 Su, *Ana Üşümesi*, s. 49.
 39 *Age.*, s. 14.
 40 *Age.*, s. 25.
 41 *Age.*, s. 39.
 42 *Age.*, s. 70.

KAYNAKÇA

- Aeglaton, Terry, *Edebiyat Kuramı*, 2. bs., Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.
 Aytaç, Gürsel, *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul, 2000.
 Bachelard, Gaston, *Mekânın Poetikası*, Kesit Yayınları, İstanbul, 1996.
 Çetin, Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemi*, 4. bs., Öncü Kitap, Ankara, 2009.
 , *Şiir Çözümleme Yöntemi*, 4. bs., Öncü Kitap, Ankara, 2009.
 Çetin, Nurullah, "Hüseyin Su'nun Hikâyeleri", *Dergâh*, c. 11, S. 131, 2001, s. 9-30.
 Ekici, Metin, "Araştırma Yöntemleri", *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, 3. bs., Grafiker Yayıncılık, İstanbul, 2005.
 Hece, (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), S. 46-47, Ekim-Kasım 2005.
 Hüseyin Su Kitabı, 2. bs., (hızl. Kemal Aykut-Ömer Lekesiz), Nehir Yayınları, İstanbul, 2005.
 İslam, Ayşenur Külahlıoğlu, "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi" *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, 3. bs., Grafiker Yayınları, Ankara, 2005.
 Kaplan, Mehmet, *Hikâye Tahlilleri*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1997.
 Karaalioğlu, Seyit Kemal, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, 2. bs., İnkilap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1978.
 Livingston, Ray, *Geleneksel Edebiyat Teorisi*, (çev. Necat Özdemiroğlu), İnsan Yayınları, İstanbul, 1998.
 Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 2. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.
 , *Edebiyat Üzerine*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
 Naldemir, Şengül, *Hüseyin Su'nun Öyküsü*, (Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi, Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 2002
 Su, Hüseyin, *Ana Üşümesi*, Hece Yayınları, Ankara, 1999.
 Su, Hüseyin, *Aşkın Hâlleri*, 2. bs., Hece Yayınları, Ankara, 2006.
 Su, Hüseyin, *Gülşefdeli Yemeni*, 2. bs., Hece Yayınları 2006, Ankara, 2006.
 Tosun, Necip, *Hayat ve Öykü*, Hece Yayınları, Ankara, 1999.
 Wellek, Rene-Warren, Austin, *Edebiyat Teorisi*, (çev. Ömer Faruk Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir, 2001.
 Zarıç, Mahfuz, "Hüseyin Su Hayatı, Sanatı ve Eserleri", (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi, Kayseri, 2008.

İMGELERLE HİLMİ YAVUZ'UN ŞİİR DÜNYASI

Hayrettin Orhanoğlu*



Özet: Bir şiirin çözümlenmesinde imgelerin rolü azımsanamaz. İmgeler, şiirlerde kendine özgü bir bilinç oluşumuna ve dolayısıyla poetik duruşa yol açar. Her şair gibi Hilmi Yavuz da şiirlerinde kullandığı imgelerle farklı bir yerde durur. Bu çalışmada onun şiirlerinde yer alan imgeleri tasnif ederek poetik yaklaşımını çözümlenmeye çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Hilmi Yavuz, imge, dil, şiir, algı.

THE POETICAL WORLD OF HİLMİ YAVUZ THROUGH IMAGES

Abstract: The function of images in analyzing a poem cannot be underestimated. Images evoke a suis generis formation of consciousness and consecutively a poetical stance in poetry. Like every poet, Hilmi Yavuz stands in a unique position with the images he uses in his poems. In this study, the poetical approach of Hilmi Yavuz is attempted to analyze classifying the images found in his poems.

Keywords: Hilmi Yavuz, image, language, poetry, perception.

GİRİŞ

İmge, bilinç ve dil arasında gidip gelen bir görüntü edimi midir? Yoksa muhayyile (imgelem) ile dış dünya arasında eşyaya ait tasavvur etme eylemi midir? Daha ötede bunların hepsi midir?

Bunlardan hangisine bağlanırsak bağlanalım imge ile imaj arasında bir sınır çizmek ve imajı günümüz kullanımında yalnızca görünüş, biçim olarak algılandığını düşünmemiz gerekir. "İstanbul'un imajı değişti." cümlesinde olduğu gibi. Oysa imge, bir algılar bütünü ve bilinçle dil arasında bir görüntüdür âdeta. İmge dış dünyaya ait bir izlenim olduğu kadar geriye dönüşle bilince ait izler de barındırır. Çünkü göz, tercihleriyle eşyaya ait bir seçme için

* Dr.

deyken aynı zamanda iç dünyasına da ışık tutan işaretler barındırır. Bir diğer deyişle bilinç, baktığı şeyle kendini özetler. Bu sebeple şairdeki imge seçimi, aynı zamanda bilincinin haritasını da verir.

Öte yandan imge, tıpkı klasik şiirdeki mazmunlar gibi yalnızca bir kelimeyle sınırlanamaz. İmgeyi kelimeye indirgemek, bu bağlamda yanlış bir çıkış noktasıdır. İmge, kelimelerin oluşturduğu dil dünyasında anlamsal bir bağıntılar birliğidir.

Ahmet Hâşim'in kızıl yapraklar, yorgunluk ve akşam kelimelerinden oluşan dizelerinde yaşlılığın vurgulanmasında olduğu gibi. Oysa bu kelimeler arasında yaşlılıkla ilgili herhangi bir vurgu yoktur.

Şiir, dile, dil algılarının imgeler aracılığıyla düşüncelere dönüşmesiyle çerçevesi çizilen bir sanatsa onu oluşturan bilincin imgelelere nasıl yön verdiğinin ortaya çıkarılması da bir o kadar önemlidir. Dil aracılığıyla poetik dünyasını kuran Hilmi Yavuz'un şiirinde imgelerini nasıl kurguladığını bu çalışma esnasında ele alacağız.

Çalışmamızda onun imgelerinin belirli algılarda nasıl şekillendiğini ortaya çıkarmaya ve böylelikle poetik yaklaşımını çözümlenmeye çalıştık.

DÜNYA VE TABİAT ALGILARI

Dünya ve tabiat algılarını çoğunlukla dilden yola çıkarak elde etmeye çalışan Hilmi Yavuz'un da çoğu şair gibi dış dünyaya iyimser bir bakışı olmadığı görülebilir. O da diğer şairler gibi dünyayı yeniden oluşturmanın peşindedir:

*"Anlamak ya da dünyalaşmak, Dünyayı bir metin olarak yeniden inşa etmek! Dünyayı kuramadığımız için, özneler olarak kendimizi de kuramıyoruz. Dünyalaştıramadığımız dünya, zamansız bir Dünya'dır. Modernleşme bizi zamansız kıldı. Oysa haydi gene Heidegger gibi söyleyeyim, insan varlık bağlamında Zamansal (Zeitlich) olarak konumlandırıldığı ölçüde insan'dır."*¹

Aşağıdaki şiir de şairin bu görüşlerinden yola çıkarak dünyayı nasıl algıladığını örnekler mahiyettedir:

verâ, verâ, verâ!..

herşey kımultı ve böcektir;

ve Dünya yara içinde yara...

kendini bitmeyen bir yağma

gibi yaşadın

(Akşam ve Vera)²

Dünya, buna göre "yara içinde yara"dır. Parçalanmış, bölük pörçük bir dünyadır. İnsanlar da bu bağlamda kendini bitmeyen bir yağma hâlinde yağmalarlar. Bu tutum "labirent sonnet'si" gibi şiirlerdeki şehir imgeleriyle ölümün yan yana gelmesini açıklar mahiyettedir. Özellikle labirent imgesine baktığımızda bu parçalılığı daha iyi görebiliriz. Labirentin iç içe geçmiş parçalardan oluşması, hem şairin bilincindeki parçalılığı hem de bu parçalılığa şehrin ve dünyanın katkısını açıklar mahiyettedir:

*âh, elbette ölüme endeksleniyor bu kent;
hem aynayla doluyum hem de bomboş labirent...*

(Labirent Sonnet'si)³

Daha önce de belirttiğimiz gibi Yavuz, dünyayı dilin üzerinden kurgulayarak okur. "Tenha" şiirinde dünyanın bir kitap olarak okunmasından söz edilir:

*sen sussan da susmasan da bir
tutup tutuştüğün hayale
ağırdan iri güller ve lale
düşer düştüğün melale
ve hüznü yeniden-okumak
için bir kitap olur dünya*

(Tenha)⁴

Ancak kitabın içeriği her zamanki gibi hüznle doludur. Dil aracılığıyla yeniden okunan dünya, Hâşim'den aktarılan bir imgeyle (melâl) gündeme gelir:

*ölmek, morarır; dünyada-olmak
büsbütün kararır
işte şimdi tam bir yerden
kalkıp bir yere gitmek
solgun bir sümbül tadındadır*

(Nereus Kızları)⁵

"Dünyada-olmak" Heidegger'in vurguladığı temel bir bakış açısı olmakla birlikte Hilmi Yavuz'un "Nereus Kızları" şiirinde de kendine önemli bir yer bulur. Çünkü Heidegger'e göre "dünyada-olmak", bir varoluş olarak tanımlanmakla birlikte aynı zamanda zıt yönde ölümle tanınmak, ölümle birlikte açıklanmaktadır. Hilmi Yavuz'u burada farklı kılan husus, gerek ölüm imgesinin ve gerekse dünya algısının yine dil aracılığıyla kavranmasıdır.

Şairin dünyaya ve şehre uzak durduğu oranda tabiata yakınlığı dikkati çekicidir. Çoğu şiirinde tabiatın canlı imgelemine yaslanan Hilmi Yavuz, kimi zaman hüznle birlikte andığı "erguvan" imgesiyle yine canlı bir tabiat fikrine yaslanır. Onu tıpkı Baudelarie'in aksine şehirden uzak tutan sebepler tabiata yaklaştırır:

kent leşti ve ben ona bir koku gibi süründüm

(Çökmüş Bir Kent İçin Sonnet)⁶

Şehrin ve daha büyük bir mekânsal algı olarak dünyanın bir kokuyla algılanışı, hiç şüphesiz koku duyusuna bağlı olarak olumsuzlama; ama aynı zamanda nesnelleştirme çabasını da örnekler. Ancak bu nesnelleştirme tabiattakinin aksine bir erguvana ait değil ölü kokusuyla ortaya çıkar.

Kimi zaman aynı şiirin farklı dizelerinde farklı bakış açılarını yakaladığımız Hilmi Yavuz'da ölü bir tabiat yerine hüznü de olsa canlı bir tabiatı görürüz.

güneşe hangi sevinç dayanır?

hangi dilek?

zeytinler, dalgın nar ağaçları

küçük kır tanrıları gibi

dağa tırmanır

yapraklar nedense birörnek

giyinmişlerdir

dağ bozumu günleri henüz gelmemiştir.

(Nereus Kızları)⁷

"Güneş" ve "sevinç" kelimeleri yan yana gelirken "zeytinler, dalgın nar ağaçları" dağa tırmanmaktadır. Burada "bağ bozumu" yerine "dağ bozumu", tabiatı ve bizatihi gerçekliği dönüştürmek için değil, dil aracılığıyla tabiata yüklenen kısmî olumsuzlamadan kaynaklanır. Ki bu da şairin tabiatta bulduğu "melal" den gelen bir etkidir. Aşağıdaki şiir de nesnelere ve dolayısıyla tabiatı dil alanına taşıma çabasının bir ürünüdür.

ben şimdi bir gülü

kendi güvenliği için

bir sevda şiirine dönüştürmeye

yargılı bir şairim, yaptığım bu işte!

soru sorma, yolları kapat ve unut

*yazları ve şiirleri
kimbilir nerde yazılan*

(Koruganlar)⁸

“Koruganlar” şiirinde yine dille gelen bir imgelem aracılığıyla “gül” ün bir şiire dönüştüğünü görürüz. Canlı bir çiçeğin, tabiata ait bir unsurun bir dizeye, bir şiire ve tabii ki dile dönüşmesi şairin tabiattan nasıl faydalandığını ortaya koyan bir yaklaşımdır.

*beni yazın tâ içine çağırın
gitsem mi? yoksa daha
erken*

*mi akşamın kovanında
anılar oğul verirken*

(Büyü’sün, Yaz)⁹

Ancak bu şiirde de Hilmi Yavuz’un sık başvurduğu bir yöntemle karşı karşıya kalırız. Tabiata ait bir unsur, yapılan bir dil oyunuyla şairin bireyselliğini ifadeye dönüşmektedir. Anıların oğul vermesi beklenirken şiirdeki tabiatta bu kez “anılar oğul verir”:

*şimdi kim dindirecek erguvanları bende?
çünkü Söz’üm ben, Söz’üm,
hem bulandım
hem de arındım aynı zamanda*

(Söz ve Zaman)¹⁰

Hilmi Yavuz’la özdeşleşen ve çoğunlukla zamanı¹¹ ifade etmek için kullanılan erguvan, aynı zamanda dil aracılığıyla hem tabiata hem de şiirsel özneye ait bir imgeye dönüşür.

Genel olarak bakıldığında Hilmi Yavuz’u tabiatın dışında kalmayan, canlı bir şekilde onu şiire taşıyan bir şair olarak görürüz. Ancak bu canlılık, dil aracılığıyla bireysel dünyanın da ifadesini oluşturur.

“... Her bahar-saltanatı bir ay bile sürse-erguvan mevsiminde, ... O renk, - ölüden diri, diriden ölü çıkaran bir Tanrı’nın buyruğuyla olmalı- bütün bir kış kuruyup kap-kara görünen karanlık bir gövdeden fıskırıyor. Nisan- mayıs aylarında, belli belirsiz bir kızılık taşıyor doğaya bahar. Erguvan, pembe ve kızıl! Alev rengini, yani sürüp giden sihirli yaşamın ateşini armağan ediyor insanoğluna... Erguvanın önce çiçeği dünyaya gözünü açıyor. Arından, yürek biçimi dalların en uç noktasından çıkmaya başlıyor, birer ikişer; geçen her günle birlikte çiçekler dökülüyor, yapraklar çoğalıyor ve gövdeye doğru uzanan zorlu bir ‘fetih yürüyüşü’ başlıyor.”¹²

Yalnızca gül ve erguvana değil tabiatın diğer canlı imgelerine de yönelen Hilmi Yavuz, şiirlerinde taflana, dağa, çöle de yönelecek bu imgeleri dil aracılığıyla zamana, iç dünyaya ait imgelere de dönüştürür. Bu yönüyle bir çatışmadan ziyade kimi zaman zıtlıklarla oluşturulan bir geçişliliğin gözleendiği tabiat, canlı bir imgelem evrenine dönüşür. Dolayısıyla Hilmi Yavuz, şiirlerinde tabiatı ait bir unsuru dönüştürerek yaz mevsimini güz olarak niteler.¹³ Ancak bu dönüştürme genellikle dil üzerinden yazınsal imgelerle yapılagelmektedir.

ZAMAN ALGILARI

Zaman algısı, Hilmi Yavuz'da hemen her imgede olduğu gibi çok yönlü bir ele alışla hem bedenın ölümlülüğünü ve dolayısıyla ben'le ilgili derin şüpheyi barındırır hem de poetikasında vazgeçilmez imgelerden biridir. Bu çok katmanlı bakış, üst üste bindirilmiş algı imgeleriyle şiirlerde yer alır. Dolayısıyla okuyucu, diğer imgelerde olduğu gibi zaman imgesinde de zamanı çok katmanlı bir okumayla düşünmek zorundadır.

Zaman, onun şiirlerinde ben'in ölümlülüğüyle zamanı sorunsallaştıran felsefenin uhdesindeki çatışma olarak algılanır. Bir diğer deyişle zaman, felsefi bir sorun olmakla birlikte aynı zamanda anılar ve çağrışımlarla bir çatışma alanıdır da:

*Zaman, dilsiz çocuk, Zaman...
bana neler söylemek istedin?
sözcüklere yağın kar'dın
izini yitirdim bakışlarda
bir külün içinden okuyuşlarda
kar'dın, kendini küredin*

(Küller ve Zaman)¹⁴

Karın örtücülüğüyle birlikte anılan zaman onda geçmişini silen kesif bir perdedir. Hatta o kadar kesiftir ki maddesel imgelemede zıt yönde yer alan kar ve ateşin bir neticesi olan külle bağdaştırılacak kadar da dönüştürücüdür. Zamana dair bu keskin yargılar, şairde zamanın bizatili kendisini de silmesini, kar gibi kendini küremesini istemeye kadar götürür.

Zamanı sürekli olarak nesnelere ifade eden Hilmi Yavuz'da zamanın nesnel varlığı, çoğu zaman nesneleşmiş zamanın şiirsel öznedeki felsefi algıda odaklanır.

Ercan Yılmaz'a göre Hilmi Yavuz'un şiirlerinde; "Mazi, Şimdi'nin bilinci ile yeniden kurulduğunda, Gelecek de bir bakıma Mazi olmaz mı? Varsayılan zamanlar ve mekânlar arasındaki zorunlu bağımlılık ancak imge ile sağlandığında, Şiir'deki Varlık'ın döküldüğü ayna ile özne (Şair) arasında bir hiçlik deltası oluşur ki, (işte) o an, yaşamı da ölümü de içeren (biricik) an'dır!"¹⁵ Ölümü de içeren hiçlikte kaybolan zaman ten'le birlikte tecessüm eder:

*sular kayboldu büyüde, büyü tüldü tül
siyah, kendini gösteriyor, kapanır
yalnızlık dizlerine... gel, gömül
tenine... o tenin ki, Zaman'dır...*

(Siyah Sonnet)¹⁶

Zaman, "Yineleme Sonnet'si" adlı şiirde de görüleceği üzere nesnelere üzerinden de somutlaştırmaya gidilerek tanımlanmaya çalışılır. Zamanın nesneleştiği uzam da çoğu kez aynadır:

*yalnızlık gösterirken bir aynadan gelecek,
aynanın geçmişidir... bugünler eciş bücüş
bir kimlik gizliyorken, kederleri pörsümüş;
âh, kendi gölgesini ağına alıyorken örümcek;
bölük pörçük günlerde herşey sadece örtü!
-ya da sadece büyü!.. öyle yaşarken aynamla ben;
giriyor aramıza o lânetli görüntü;
ve yitiyor aynada beni görünce hemen...
bir ayna kırılırken kırılan aynalarda
aynalar kendini yineler aynalarda...*

(Yineleme Sonnet'si)¹⁷

Aynada tahayyül edilen geçmişle görülen şimdiki zaman arasındaki çatışma, bedende odaklanır. Zaman, bu çatışmanın en önemli imgesidir. İçe bakışla elde edilen geçmiş, bedeninin şimdiki zamana yaptığı atıfla birdenbire silinir. Araya giren "lanetli" görüntü, şimdiki zamana ait bedendir. Bu görüntü, geçmişle yaşanan büyüyü bozmuş, geçmişe yapılan yolculuğun hayalini alt üst etmiştir.

*aşkama doğru'yum ben, batış gibi'yim... bilmem
neden bu ayna çölü, neden çorak bu söylem?*

(Dağınık Sonnet)¹⁸

Walter Benjamin de Proust üzerine yazdığı bir yazıda modern şairin zaman algısını ele alırken geçmiş ve şimdiki zamanla ilgili şunları söyler:

*"Proust'un bize açtığı ebediyet, çizgileri kesişen sarmal zamandır. Asıl ilgilendiği, zamanın en gerçek -yani mekâna bağlı- geçiş biçimidir; ve bu geçiş de hiçbir yerde içteki hatırlama ve dıştaki yaşlanmada olduğu kadar belirgin değildir."*¹⁹

Yaşlanma ve hatırlamanın belirginleştirdiği imgeleriyle Hilmi Yavuz'un Proustgil zaman imgesine yönelişini *Zaman Şiirleri* ve *Akşam Şiirleri* adlı kitaplarında görmemiz mümkündür. *Zaman Şiirleri*'nin dil ile ilişkisinin sorgulandığı "Dil ve Zaman" şiirinde "rüzgâr", "saydam", "cam" kelimeleriyle kurulan iç bağıntıda da görüleceği üzere acıklık, süreklilik ve özellikle saydamlıkla vurgulanır:

*rüzgârlı camlar! sizden baktığım
zaman saydam, vurulmuş
ve derinden
boyunlarıyla yeşil güneşler, orda
uğultulu, başıboş atlarıyla gültüşler
rüzgârlı camlar gibi görünüyorlardı
(Dil ve Zaman)²⁰*

Tıpkı ayna imgesi gibi camın da saydamlığı, suya benzerliğiyle suyun zamanla kurulan ilişkisinde önemli bir rol oynar.

Hilmi Yavuz'un temel imgelerinden biri olan "erguvan" imgesi de zamanla kurulan ilişkide yerini alan önemli bir imgedir. Zaman, ona göre erguvan bir zamandır. Belki de bu yüzden onda bu erguvanî zaman Tanpınar'ın zaman algısına benzer bir algı taşır. Ayrıcalıklı bir an'la eşdeğer olan erguvan zamanın, "Aynalar ve Zaman" şiirlerinde olduğu gibi nesnelere yanında renklerle de somutlaştırılmaya çalışıldığı görülebilir:

*aynalar geçip gittiler bahçelerden
geriye sadece erguvanlar kaldı
şair! bahçelere özenecek ne vardı?
işte tenhâ her yanımız, hep tenhâ
ne aradık sözcüklerin kuytularında
ne bulduk soldukça çoğalan dilimizde?
Zaman'ın sırrı hâlâ duruyor olmalı ki üzerimizde
biz bakınca görünen aynalardı*

(Aynalar ve Zaman)²¹

"Aynalar ve Zaman" şiirinde olduğu gibi "Bahçe ve Zaman" da da erguvan ve zaman ilişkisine değinilir. Akşam da zamanın bir parçası olmakla birlikte Hilmi Yavuz'un şiirlerinde özel bir yere sahiptir:

*kül parmaklı akşam dokunurdu sana
özenle... ve yer yer
insanlar küldendiler... diye söylendim
ben hangi yolcuyu izleyen gemilerdim
ve neden
hep söylen'dim, hep söylendim, hep söylen?*

(Yaban Atlarını Kışkırtan Dionysos)²²

Akşam imgesinin "kül" kelimesiyle açıklanması, şairin akşama, dolayısıyla da zamana bakışını özetler mahiyettedir. Ateş unsuruyla var olan zaman elbette külle ve dolayısıyla yok oluşla açıklanabilir. Akşam bu yüzden kimi zaman "depresif" ve "manik"tir. Bunun sebebi zamanın da depresif ve manik bir özne oluşa yol açmasıdır. Geçmişte var olan özne konumlanmasıyla şimdiki zamana sıkışıp kalmış özne arasında büyük bir uçurum vardır. Şairin geçmişe bağlılığını bu sebebe bağlayabiliriz. Çünkü zaman, sürekliliği temellendiren ve öze varacak olan gücü kendisinde barındırmaktadır.

"Zaman sorunu beni, bir şair olarak gelenek bağlamında ilgilendiriyor. Sizin 'metinlerarası iz sürme' dediğiniz uğraşa ben, bir anlamda 'geçmişle hesaplaşma' diyorum. Geçmişte varolan (bu Zaman Şiirleri'nde geleneksel şiirimiz anlamına geliyor) bugün de süregiden ve yarın da süregidecek olanı kavramak, öz'e, kimliğimize ilişkin olmayı ayıklamak..."²³

*bildiklerim uzuyor ve bir bir aynaları
kırıyor, otuz ayna, olmayacak, sabaha*

*yeniden diril artık, aynaların külünden;
kanatların bir öykü, parıldıyor bugünden...*

(Simurg için sonnet)²⁴

Hilmi Yavuz'un şiirlerindeki zaman, genel olarak bakıldığında ayna imgesiyle birlikte ölümü de hatırlatan özel bir öneme sahiptir. Bedeni yalnızlaştıran akşamla birlikte zamanın algısı, onun şiirlerinde zaman ve ölüm bağıntısını güçlendiren bir yargıya dönüştürür. Zamanla birlikte yaşanan ve yalnızlaşan beden, tabiattan uzak duramaz. Zaman, erguvanî bir algıya sahiptir. Tıpkı zakkum gibi acıdır. Ölüm ve doğum, her ne kadar kendi içinde bir sürekliliğe sahipse de aynı durum, beden için geçerli değildir. Bu da Hilmi Yavuz'u zamana karşı mesafeli bir duruşa sevk eder. Hilmi Yavuz'da zamanı sorunsallaştıran bu bakış, onun dil aracılığıyla şimdiki olan bağlılığıdır.

BİREYSEL VE İÇ DÜNYA İMGELERİ

Hilmi Yavuz'un temel aldığı imgelerden biri de şiirsel ben'in sınırlarını belirleyen ölümdür. Ölüm, onun şiirlerinde yine ayna imgesiyle birlikte anılır. Ayna onda bir anlamda görünürlük, varoluş, ölümün habercisi ve tamamlayıcısıdır.

Onun son şiirlerinden "Bulanık Defterler"de anne ve babayla özdeşleşme süreçlerinde göndermede bulunduğu Freud'un "çift-değerlilik" kavramına uygun olarak şiirinde de ölüm ve hayat arasında bir "çift-değerlilik"²⁵ söz konusudur. Ölüm ve hayatın bu iç içeliğinden kaynaklanan geçişkenlik, kendi içinde bir belirsizliğe yol açmamakla birlikte şiirlerin tümüne yansıyan bir temel imge olarak görünür. Zaman imgelerinde de geniş bir şekilde ele aldığımız gibi bu temel imgeye yaklaşımda zaman kavramıyla karşılaşırız.

*aynalar görünmez oldu; kötürüm...
ben kendi (ç)ölümde yürürüm;*

(Çöl Yakarısı)²⁶

Ölüm, "Çöl Yakarısı" şiirinde olduğu gibi "Çöl ve Çarmıh" şiirinde de hem ölüme hem de hayata dair bir durumu işaret eder. Bu ritüeller, telmih sanatıyla hem geçmişe hem de şimdiki zamana taşınarak şiirsel özne aracılığıyla Hilmi Yavuz'la ilişkilendirilir. Bu şiirde şiirsel öznenin zaman zaman Hz. İsa ile özdeşleşmesi de dikkati çekicidir. Ancak şiirsel öznenin bu özdeşleşmesi, ölüm imgesiyle gerçekleşir. Hilmi Yavuz'da temel bir imgeye dönüşen "erguvan" da buradaki içeriğiyle Doğu Roma dönemine işaret eder:

*kalbim kağıtlarla doluydu, indi
O Golgotha'dan... Ölüm, giyindi
erguvan giysilerle.. oysa bedenim-*

*de tek bir çürük yok, yara ve bere
izi almamış bile... demek, yok yere
çarmıhtım ve İsa annemdi benim...*

(Çöl ve Çarmıh)²⁷

Şiirsel öznenin sık yer değiştiren kimliğinin de (çarmıh ve anne olma) öne çıktığı şiirde ölüm, hem soyut hem somut imgelerle söz konusu edilir. Ölüm, hem erguvan bir giysiyle, hem çarmıhla, hem de Hz İsa ile dillendirilirken bedenen herhangi bir yara berenin olmayı-

şı, ölümü daha da soyutlaştırır. Şairin de vurgu yaptığı bu soyut ölüm, hem Hz İsa ile hem de baharın müjdecisi erguvanla dile getirilir.

Ölüm, soyut bir imge olmasına rağmen çoğu kez somutlaştırılarak aktarılır. Hilmi Yavuz, ölümü geniş bir zaman diliminde ve telmihlerle, tarihsel kurgularla ortaya koyar. Kimi zaman aynileşme ile Hz İsa'yı ölüm imgesiyle okuyucuya sunar. *Çöl Şiirleri'*ndeki Hz. İsa'nun yaraları görünmesine rağmen ihanetlerle asıl yaranın daha derinde olduğu ima edilirken öte yandan da şair kendi bedenini de bu imgeye katar. Çünkü ölüm, bedene bir ihanettir. Bedenin yıpranışı ve mezarda da çürüyüşü bu ihanetin en açık belgeleridir. Telmih sanatıyla kurulan bu ilişkide ölüm, bedenin tamamlayıcısı değil aksine "Ölüm ve Zaman" şiirinde olduğu gibi "toplananın dağılışı"dır:

*Ölüm! Söz'ün alçalan kışı
Ölüm! toplananın dağılışı:
Kitap, hüznün ve gövde...*

*Ölüm belli belirsiz yükseliyor
(Ölüm ve Zaman)²⁸*

"Çölde Ölüm" şiirinde de tenin kilitli oluşuyla açıklanan ölüm, aynalarla kurulan bir bağla sunulur okuyucuya:

*bakarken bakıldın, yargılarken akıldın;
şairdin, aynalardın, erguvan...
ve bir büyük 'fena çocuk', adı: holderlin...
sense onda dolaşan bir göl
gibi (yaşadın gibi) yaşadın,
sen öl!*

*kimseler anmasın anma gününde...
(Çölde Ölüm)²⁹*

"Nereus Kızları" şiirinde de ölüm, Rilke'nin bakış açısına benzer bir yaklaşımla "yok edici bir melek" olarak tanımlanır. "Dağ" kelimesi hem bir yükselti hem de dağlamak fiilinden hareketle çoğul bir okumayla bu şiirde yerini alırken ölümün bedeni dağlaması olarak yer alır:

*aşksa o yok edici melek
nerdedir? elimde ölüm de
var, -ve*

dağ, gövdemdir benim artık

(Nereus Kızları)³⁰

Ölüm, "Perseus" şiirinde de tezatlıklarla yerini alır. Ölümü doğurmak da vardır:

sonra kim gelir, kim uyarır?

unutma! ölümü doğurmak da var...

(Perseus)³¹

"Eros ile Thanatos" şiirinde de aynı karşıtlık söz konusudur. "Ölüm, olmak'tır":

ölüm, olmak'tır ve bir söz kanar;

yalnız yalnızlıklardır bizden olanlar!

onlardı, gittiler... daha gelmeden...

bense akşam oldum artık

ve akşamlar, benim gövdem...

(Eros ile Thanatos)³²

Ölüme "Kıyamet Sonnet'si" adlı şiirden baktığımızda ise derin bir umutsuzluk görürüz. Ölüm imgesiyle aşkın yan yana kullanıldığı şiirde ölümün pejmürde olması onun yine de gücünü eksiltmez. Ölümün gelişiyile var olmak ya da olmamak, bir işe yaramaz. Aynı yargı "Tâ Sîn Mîm 2" şiirinde de vardır:

aşk sürünüp geçiyor, ölüm bile pejmürde!..

bir işe yaramıyor var olmak, var olmamak...

(Kıyamet Sonnet'si)³³

Ölüm, Edip Cansever'de tenin, gövdenin yitimi olarak algılanır. Ancak bu yitiriş, bir sonucu değil tuhaf bir belirsizliği işaret eder. Ölüm tıpkı hayat gibi bir belirsizliktir. Şiirsel özneler, yaşantıların da olduğu gibi ölümlerinde de bu belirsizliği tecrübe eder. Ancak ölüm, Hilmi Yavuz'da olduğu gibi aynalarla beden arasında gidip gelmez. Daha dışarıda tabiatla birlikte anılır. Ağaçlar, kırlar, şehirler, ölümün hemen yanı başındadır. Tabiatın ölümlülüğü bedeninde de ölümlülüğünü hatırlatır.

KİŞİLİK İLİŞKİLERİ VE İÇ DÜNYA MODELLERİ

Öznelerarası geçişkenliğin taşıyıcı etkeni, Hilmi Yavuz'un imgele-re ve özellikle dile yüklediği fonksiyonlarda da varlığını sürdürür. Bu fonksiyonlar, her şiirde hatta her dizede karşımıza çıkan ve nesneden

nesneye, zamandan zamana taşınan ben'de odaklanır. Bu tavır, ben'in ara-öznelik tutumundan farklı olarak gelişir. Edip Cansever'de daha çok rastladığımız bu ara-öznelik, ben'in kendi içinde oluşturduğu ve çeşitli savunma biçimlerini ikinci ben üzerinden gerçekleştirme durumu Hilmi Yavuz'da belirginleşmez. Şiirlerindeki ben zamiri ve ben'in diğer kullanımlarıyla ilgili sayısal verileri ortaya koyduğumuzda ben'e ait tasavvurları daha rahat değerlendirebiliriz.

Buna göre Hilmi Yavuz'un *Hurufi Şiirler* de dâhil olmak üzere;

Ben	: 124
Beni	: 47
Benim	: 43
Bende	: 11
Benden	: 10
Bana	: 25
Hilmi Yavuz	: 21

toplam 281 kez ben ve ben zamirinin türevleri kullanılmıştır.

Ben zamiri ve onun türevlerinin bu kadar yoğun kullanımı, Hilmi Yavuz'un şiirlerinde şiirsel öznenin merkeziliğini abartan bir bakış olarak görülebilir. Ancak şiirsel ben, onun şiirlerinde yalnızca bilincin merkezinde yer almaz. Buna göre ben, zamansal olarak geçmiş ve şimdide, kültürel olarak Batı ve Doğu'da, dile bağlı olarak da söylemsel yapı ile göndergeler arasındaki alanda da önemini korur. Ben'e ait bu merkezilik hissi, şairin hangi tarafa daha meyilli olduğunu belirleştirirken şiirde gizemci bir üslup daima önemini korur.

*"Hangi uygarlık, bizimkinden [Batı] daha çok saygı duymuştur söyleme? Söylem, nerede bizde olduğundan daha çok saygı duymuştur söyleme? Söylem, nerede bizde olduğundan daha âlâ ve daha çok onurlandırılmıştır? Daha köktenci bir biçimde baskılardan kurtarıldığı ve evrenselleştirildiği bir başka yer daha var mıdır acaba? İmdi bana öyle geliyor ki, söylemin bu apaçık yüceltilişinin, bu açık logoflinin [sözsevicilik] altında, bir çeşit endişe gizleniyor. Her şey, sanki yasaklar, engeller, eşikler ve sınırlar en azından kısmen, söylemin büyük üreyişi dizginlenmiş olsun diye, içerdiği zenginlik en tehlikeli bölümlerinden boşaltılmış olsun ve de düzensizliği en denetlenemeyecek olanları savuşturan figürlere uygun biçimde düzenlenmiş olsun diye cereyan ediyor; her şey sanki düşüncenin ve dilin oyunları arasından fıskırışımın işaretlerine varınca dek, her şeyi silmek isterlermişçesine cereyan ediyor."*³⁴

Hilmi Yavuz, Michel Foucault'nun burada bahsettiği "kurucu özne"ye taraf değilse bile en azından şiirsel özne kuramını söyleme atfettiği bu değerlerle oluşturma çabası içinde olduğu söylenebilir. Zaman zaman yazınsal imgelerle kurduğu şiirlerinde örneklediği ve yazılarında da ben'e verdiği önemi saklamaz.

Ali Günvar, Hilmi Yavuz'a ait imge araştırmasında Yavuz'un özellikle *Yaz Şiirleri* adlı kitabındaki şiirlerinde üç imge türünü kullandığını belirtir.³⁵ Buna göre, bu imgeler sırasıyla;

- 1- Soyut düşünsel imgeler dizini,
- 2- Doğasal imgeler dizini,
- 3- Kültürün maddeleştirdiği imgeler dizinidir.

Bu imgeler dizini de kendi içinde üçe ayrılır:

- 1- Doğanın nesnelere ilişkin imgeler
- 2- Canlılara ilişkin imgeler
- 3- Olaylara ilişkin imgeler

Günvar, Hilmi Yavuz'un doğanın nesnelere ilişkin imgelerinde karşıtlıklardan faydalandığını; kültürün maddeselleştirildiği imgelerde yalın ve gündelik insan kullanımına yönelik nesnelere seçtiğini belirtir.³⁶

Buna göre Hilmi Yavuz'da nesnelere, zaman ve mekânlar arasında dilsel göndergelerle oluşturulan ben'in kendilik tasarımına dönük maddî işaretler olarak bakabiliriz.

*gene böyle alıngan mı olurdum
büyüseydim ben başka odalarda?* (Odalarda)³⁷

Öyle ki şairin ben tasarımına dönük alınganlık değeri de mekân yahut nesnelere birlikte anılır. Çünkü mekân ya da nesnelere de mevcudiyetin işaretidir. Burada dikkati çeken bir başka unsur da bu mevcudiyet algısıdır:

*"Varlık kendini gösterir, ama geri çekilmeyi bırakmadığı ölçüde (geçmiş); varlıktan Fazlası ve Azı olur, ama gerilemeyi, kendini mümkünleştirmeyi bırakmadığı ölçüde (gelecek). Bu şu demektir ki, varlık, kendini yalnızca olanın içinde değil, onun kaçınılmaz geri çekilişini gösteren bir şeyin içinde gösterir. Bu da bir şey ya da Şey, Göstergedir."*³⁸

Şiirsel ben, "Bâtınî" şiirinde olduğu gibi dilin çok katmanlı kullanımının bir örneği olan "tekne"* ile ilişkilendirilir:

* Hilmi Yavuz'un "tekne" kelimesi ve imgesini kimliğin oluşması için mitolojide ve rüya yorumlarında daima ölümle ilişkilendirilen gemiyle birlikte düşünürken aynı zamanda "bir nesnenin üretilmesi ya da belli bir amaca ulaşılması için gerekli olan ilkelerin bilgisine... yönelik kavrayış" olarak kullandığını düşünüyoruz. (Bk. A. Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999, s. 834).

'ben kendimin
teknesiyim ben...

(Bâtnî)³⁹

aynalar aynalardan ürker olmuşken, soru
şu: 'ben neden, biraz tuhaf, benden daha obsesif
bir aynaya epeydir adamışım kendimi?
çilgin şey! ısrarla beni izliyor ama,
kaçırsam da yüzümü... faydasız... bir yüz imi
var onun yüzeyinde, hep orada... dâimâ!..
süslü su kesimiyken şimdi yeşil ve batık
bir geçmişin ağır, yaldızlı iskeleti;
bulaşıcı bir gemi ya da bin yıldır atık
bir yaz... orda duruyor işte, akşamları eğreti

(Göçmüş Bir Kent İçin Sonnet)⁴⁰

"Göçmüş Bir Kent İçin Sonnet" şiirinde şiirsel özne, kendisinden daha tuhaf, daha obsesif bir aynayla, dolayısıyla öteki ben'le özdeşleşir. Bu ben, şiirsel özneyi yansıtırken geçmişe atıfta bulunur. Geçmiş, ben'in gözünde ağır ve yaldızlı bir iskelet yahut bulaşıcı bir gemi ve bin yıllık bir atık olarak değerlendirilirken ben'e ait tasavvurlara da yer verilmiş olur.

Hilmi Yavuz, "Ben İçin Sonnet" şiirinde de obsesif bir kişilikten sonra "mağrur, kalın ve şizofren" bir özne yapılanmasına yönelir. Şizofren kişiliklerde var olan bölünmeyle şiirsel özne, "Hilmi Yavuz ile ben" söylemi ile iki ayrı kişiliğe vurgu yapar:

benim yüzümdür işte, mağrur, kalın, şizofren;
unutmak ve aynayla, aşklarla azalmada;
ben gideli beridir hilmi yavuz ile ben
bazen burdayız işte, bazen de ürkünç oda
içimize kapanan kapısıyla bugün de
bir ben'e açılıyor; âh, yaldızlı ve çorak

bir çökelti gibiyim ben kendi belleğimde...

(Ben İçin Sonnet)⁴¹

Öte yandan "Söz ve Zaman" şiirinde de şiirsel özne çatallanan bir benle aynileşir:

çünkü Söz'üm ben, Söz'üm,
hem bulandım
hem de arındım aynı zamanda

(Söz ve Zaman)⁴²

“Mevlana ve Şems” şiirinde de yine şiirsel ben’in ikili bir oluşa işaret ettiğini görürüz:

ben oluş’um, sen değişim

(Mevlana ve Şems)⁴³

“İçbükey Sonnet” şiirinde şiirsel özne yine ikili bir kimliğe bürünür. Ancak bu kez ikilik, aynı eşyada farklı nitelikteki görünümlere dönüşür. Ayna imgelerinde de ele alacağımız gibi Hilmi Yavuz’da özne tasavvuru aynayla yakından ilişkilendirilir. Şiirsel özne yahut aynadan yansılanan öteki ben, daima paralanmış, daima ötekine doğru bakan bir yapılanmaya sahiptir. Gündüz, olağan bir görünümdeyken aynı özne akşamları içbükey aynaların gösterdiği gibi içe dönük, “alınan” bir kimliğe bürünür:

*gündüz herşey düz, öyle dümdüz ki herşey;
ben öyle bir aynayım, akşamları içbükey...*

(İçbükey Sonnet)⁴⁴

Bu şiirdeki şiirsel öznenin ikili dünyası, içbükey aynada gündüzlerle akşam arasında farklı bir kimlik edinir. Bu tutum, “Labirent Sonet’si” adlı şiirde daha da belirgenleşerek öteki ben’le arada-ki uçuruma dönüşür:

*sen hüzünlesin belki, belki hüzünlerdesin;
ben, her zaman kendine yarılan bir uçurum;*

(Labirent Sonet’si)⁴⁵

“Dağınık Sonnet”te ise bu tavır, hüznü bir tasvirle resmedilir. Şiirsel özne, aynı bakışı bu kez zaman imgeleriyle karşılar. O, akşama doğru’dur, batış gibidir. Ve dahası dili de bu içe dönüklüğe bağlı olarak çorak bir söyleme sahiptir:

*akşama doğru’yum ben, batış gibi’yim... bilmem
neden bu ayna çölü, neden çorak bu söylem?*

(Dağınık Sonnet)⁴⁶

“Kimlik Sonnet’si” adlı şiirinde şiirsel özne, daha ileri giderek kimliğinden ve adından da vazgeçer. Ben’in kendine dönük bu olumsuz yaklaşımı, yine ayna imgesiyle düşünülerek aynalarla geçen bir hayata işaret edildiğini düşündürür:

*kimliğim öldü benim, çoktan geçtim adımdan,
âh, başka bir şey değilim aynalarımından...*

(Kimlik Sonnet'si)⁴⁷

Şiirsel öznenin bir başka yönü "Çölde Ölüm" şiirinde olduğu gibi çıkmazdadır:

*ben çıkmazda, ten kilitli, yaz girift;
varoluş baştan başa çöl...
sen hilmi yavuz, ey deşt-i fenâ
sen öl!*

kimseler anmasın anma gününde...

(Çölde Ölüm)⁴⁸

Çöl, gökyüzüyle toprağın birbirine yaklaşmasının ve nihayet anenin mekânı olarak modern Türk şiirinde en çok Ahmet Hâşim'in şiirlerinde karşımıza çıkar. Çölün mutlak yalnızlığı, bu devasa genişlik, aynı zamanda onun şiirini oluşturan hayal dünyasının genişliğini de açıklar. Ancak aynı çöl, Hilmi Yavuz'da da derinlikli bir tarihsel kurguyu ve doğuşu ifade eden göndermeleri de içine alacak şekilde dilsel alanda yeniden üretilir.

Çöl, yalnızca geçmişte kalan yaşanmış, mutlak bir yalnızlığın, trajedinin değil aynı zamanda modern yaşayışın da beraberinde getirdiği yalnızlığın mekânıdır. Nar, dut, ipek, ot gibi bitkilerle çölün bağdaşımsızlığı, görsel ve aynı zamanda *İncil'*e ait sembolik imgelerle açık bir çatışmayı barındırır. Geçmiş duygusu, tabiatın zengin sembollerıyla temsil edilirken "şimdi" duygusu, ketenin soluşuyla ve çölle okuyucuya aktarılır. Çöl, nihayet teşhis sanatıyla Hz. İsa ve yitik oğul imgesinde birleştirilerek yeni bir anlam eşliğine, şiirsel ben kimliğiyle Hilmi Yavuz'a gelir. Çöl, bu niteliğiyle şairin kendiliğini temsil eden yalnızlıktır:

*bakarken bakıldın, yargılarken akıldın;
şairdin, aynalardın, erguvan...*

(Çölde Ölüm)⁴⁹

*aynalar görünmez oldu; kötürüm...
ben kendi (ç)ölümde yürürüm;*

(Çöl Yakarısı)⁵⁰

Şiirsel özne, kendine dönük bu olumsuzlama ile "Yüzümdeki Çöl" ve "Tâ, Sîn, Mîm (Üç)" şiirlerinde olduğu gibi kimi zaman de-

rin bir şüpheye de sürüklenir. Bedene ait bir tanımlanma isteğinin göze çarptığı şiirde şiirsel özne, şüphe içinde sorulara gömülür:

söyleyin, ben yüzümle kimin yüzü gibiyim?

(Yüzümdeki Çöl)⁵¹

Ben'in içe dönük olumsuzlamaları şiirsel öznedeki varlığı teyit edilen bu yaklaşımları, zamanı da içine alan bir genişlemeyle karşımıza çıkar:

*ne sonra'yım ne önce'yim
hem yaz'ım ben hem de güz
arı mıyım, balı mıyım
hem tam'ım ben hem yarı'yım*

hem analı babalıyım hem öksüz...

(Tâ, Sîn, Mîm Üç)⁵²

"A,Ş,K İki" şiirinde hem kendine hem de zamana geç kalan bir şiirsel özneyle karşılaşırız:

*Zaman'ın sürüleri geçtiler
gecikmiş, geç kalmış, kaç geçe
geçtiler, işte ben... 'o kimdi?'yim...*

(A,Ş,K İki)⁵³

Temel imgelerinden biri olarak gördüğümüz 'hüzün' imgesiyle şiirsel benî aynileştiren Hilmi Yavuz "Harfler ve Hilmi" adlı şiirde yine parçalanmış bir ben'e işaret eder. Bu parçalanma şairin adında da ortaya çıkar. Harflere bölünen bu tanımlama ile "fuzulî" kelimesinin hem 'boşa gitme' hem de Fuzulî adlı şaire gönderme yapılmasıyla farklı bir imge yapılanmasına yol açar:

*kendi adımı andım da ne oldu?
hüzünler: h, i, l, m, i... h, i, l, m, i...
âh, fuzulî şu harflerden
bir kurtarsam, dedim, dil'im*

(Harfler ve Hilmi)⁵⁴

Harfler ve dile dönük bu ben tasavvuru "Tâ, Sîn, Mîm Bir" adlı şiirde de karşımıza çıkar. Şair, daha ileriye giderek gittikçe azalan umudunu harflerin eksilmesiyle temsil eder:

*ben harflerden inşâ edildim;
yaz'dan az'a doğru 'y'a,
ya ben'dim ya değil'dim,
(Tâ, Sîn, Mîm Bir)⁵⁵*

Buna göre, dil aracılığıyla yaz, az ve 'y'ye doğru eksilen bir ben tasavvuru söz konusudur:

*yolcu! Öteki'm benim! Eğer bulursan,
hemen o sözcüğü at bu şiiirden...
(Yolculuk ve Şiir)⁵⁶*

Hilmi Yavuz, ben'e ait bu merkezîlik vasfını poetik duruşunda da açıkça dile getirir. Buna göre hiç değişmeyen bir özne kurgusu yerine farklı zamanlarda farklı Hilmi Yavuz'lar vardır:

"...ben bencil bir şairimdir. Belki de benmerkezci bir şair, egosantrik bir şair demek de mümkündür. Öyleyse şiirlerimde daha çok ben'in olduğunu, daha çok kendimin bulunduğunu, değişik tarihlerdeki kendi yüzümün, kendi kimliğimin öne çıktığını rahatlıkla söyleyebilirim."⁵⁷

Lacan'ın ayna imgesiyle altını çizdiği modern özne kuramında ben ve öteki ayrımı, derin bir yarılma, bölünme kabul edilmekle birlikte Hilmi Yavuz'un şiirlerinde modern öznenin maruz kaldığı ben ve ötekilik yanılması, gerçeküstücülüğün izinden giden birçok şairin aksine yararlanma ölçüsüyle geleneksel imgeleme yaslanan bir dirençle karşılaşır.

Hilmi Yavuz zaman zaman karşımıza çıkan olgu, aynada görülen bir başka ben imgesiyle oluşturduğu ikiz imgeler yoluyla ortaya çıkan eksikliğini tamamlama içgüdüüne benzer bir arayışla hem şimdiye ait ben'i hem de çocukluk imgelerini yakalarız. Kendiliklerin silindiği yerde ortaya çıkan bu ikinci yansıma, Freud'un bakış açısıyla babada gerçekleşemeyen oğulun bir başka figürde gerçekleşme beklentisini besler.

Ego, bir bilinçlik durumu olmasına karşın, öznenin (bir görünüm, beklentiye dayanan bir rol anlamında) 'persona'sıdır. Lacan'a göre ego, öznenin ayna kimliğidir. Özne aynada, ideallerini, beklentilerini görür ve bunları egosunda yoğunlaştırır; ama bu yoğunlaşma çoğu zaman istek düzeyindedir. Gerçek özneye bir türlü oturmaz ve özne söylemin de hep eksiklerini yaşar, dil de eksikleri kapatamadığından, öteki'nin imgesinde kendini tanımlamaya çalışır.⁵⁸

Hilmi Yavuz, şiirlerinde özellikle ayna imgesiyle göze çarpan 'gözleyen' özne ile 'gözlenen' öznenin bölünmez bir bütün oluşturma isteğini dışa vuran özneler arası ilişkililik düzeyini en üst seviyede vurgular. Bu tutum, ondaki içerik çözümlemelerinden dilsel göndergelere kadar her düzeyde 'kendini gerçekleştirme' isteğiyle tanımlanabilir.

Şairin *Ayna Şiirleri* adlı kitabındaki şiirsel özneye ait tasavvurlarında hem biçime hem de içeriğe dönük yaklaşımları dikkatleri çeker. Tıpkı aynada nesnelere yansımaları gibi kelimeler de şiirde birbirini yansıtır. Ancak bu yansımaya içerikteki karşıtlıkları engellemez. Bir diğer deyişle Hilmi Yavuz'un şiirsel özneleri, farklı zamanlardaki farklı ben algularıyla çatışmalarını gün yüzüne çıkarır ve bu onda olumsuz bir sonuç doğurmaz. Bu şiirsel özne kimi zaman dönemin diğer şairlerinde görüldüğü gibi kendi içine katlanan, içe doğru sarmal bir olumsuzlama ile kendini kötüleme hatta yok etmeye dönüşmez. Hilmi Yavuz, 'var olan'dır. Bir diğer deyişle nesnel olarak aynada kendini görebilen bir özne olarak vardır. Bu açıdan Yavuz'un ayna imgesinde nesne oluşuyla da herhangi bir çatışma hâlini görmeyiz. "Mağrur, kalın, şizofren" biri olursa da şiirsel özne, herhangi bir var oluş sorunu yaşamaz.

*benim yüzümdür işte, mağrur, kalın, şizofren;
unutmak ve aynayla, aşklarla azalmada;
ben gideli beridir hilmi yavuz ile ben
bazen burdayız işte, bazen de ürkünç oda
içimize kapanan kapısıyla bugün de
bir ben'e açılıyor; âh, yaldızlı ve çorak*

bir çökelti gibiyim ben kendi belleğimde...

(Ben İçin Sonnet)⁵⁹

Hilmi Yavuz'un aynasında her şey dilin imkânlarıyla var olur. Hatta şiir de dilin aynasından ipek sürüleri hâlinde geçer:

*dilin aynasından şiirin
ipek sürüleri geçerken
feyyaz!
(Feyyaz)⁶⁰*

Hilmi Yavuz, "Çiçekli Dağ Sokağı" şiirinde aynaları bir uçurma benzetir. Aynanın bu niteliği, şairin tabiatla kurduğu bir ilişkiyi

hatırlatır. Yıldızlar yeryüzünden bakıldığında kendi boşluğuna çeken bir kuyunun dibinden bize el ediyor gibidir. Ayna da bu sebeple uçurum olma niteliğiyle şiirsel öznenin kendiliğinden uzaklaşmasına yol açar.

*aynalar uçurumdur bakarsan
derin bağ*

larla

bağlanır acularımız

çiçekli dağ

çiçekli dağ

(Çiçekli Dağ Sokağı)⁶¹

Hilmi Yavuz, “yakın aşklar” şiirinde de ayna ile hayatı, insanı eşitler. İnsanlar da aynalar gibidir. Birbirlerini niteliksel olarak yansıtır. Aşk, bu tasavvurda önemli bir rol oynar. Şiirsel öznenin yarısına göre, aşk vasıtasıyla insanlar, birbirlerini tanıma ve anlamada ayna görevini üstlenirler:

*yakın aşklar! sizi ve gizi
bir kıyıyla öteki
gibi bağlayan nedir?
aynalar ve bakışım!*

(Yakın Aşklar)⁶²

Yavuz, kimi şiirlerinde aynayla ilgili olarak mitolojik yorumlara da girişir. Doğada herhangi bir ayna yerine, ayna niteliğine sahip bir başka şey vardır. O da sudur. Su, yansıtıcı niteliğiyle bir ayna görevini üstlenir. “Narkisos” şiirinde Narkisos’un kendi yüzünü görüp sevdiği ve bu uğurda suya düşüp boğulduğu Narkisos hikâyesini şiirin öznesi farklı bir algıyla tecrübe eder. Suyun üzerinde nergis çiçeği yerine gül vardır. Tasavvuf yorumları da içinde barındıran güle Hilmi Yavuz, gül ve ayna arasında anlamsal bir ilişki kurar. Buna göre Narkisos kimliğini üstlenen şiirsel ben, dili bir elbise olarak giymektedir. Aynaların içinde dil vardır. Molla Kasım’ın Yunus Emre şiirlerini suya atıp da tekrar toplamasına atfen Hilmi Yavuz da çok katmanlı göndergelerle şiirini okurun aynasına tutar:

*yokluk hangi deftere yazılıp unutuldu
ve hangi akarsuda bulundu? bunu bildin!
sen gerçekten yalnızken bile
sanki yalnızmış gibiydin. bir dili*

*-sendin o!- soyundun ve giyindin
sende 'gül' anlamına gelirdi her kelime*

*buraya bir göçüğü açmaya geldin
içinde elmas dolaşır ve bahçen birikmiş...
ört tenine aynaları... onlarla başlamış
ve onlarla bitmiş
bir yaz! günlerle lekeli... ve gidiş!..
bıraktım akşamları kendi yerime*

(Narkissos'a Ağıt)⁶³

Çok katmanlı imge yapısına sahip şiirlerinde Hilmi Yavuz, aynı imgede halk şiiri unsurlarının yanında mitolojiye, bireysel yalnızlığa, dile, gülün ve Narkisos'un tekliğine, kısacası birden fazla anlama yönelir. Okuru bu açıdan birden fazla okumaya sevk eden şair, imgelerini de bu yüzden birden fazla yoruma tâbi kılınmasını salık verir. Örneğin "yokluk" gibi soyut bir imgeyi halk şiirinin imgeleleriyle besleyerek somutlaştırır. Gerçeküstücülüğün tesiriyle yokluğun bir deftere yazılıp akarsuya atılması, şiirsel ben'in yalnızlığıyla örtüştürülmüştür. Suyun ayna niteliği ile şiirsel ben de tıpkı akarsuya atılan defter gibi yalnızlaştırılmıştır.

Aynayı yalnızca iç ve dış dünyayı algılamada değil, zaman ve mekân kurgularında bir telmih unsuru olarak gören Hilmi Yavuz, şiirlerinde kelimelerin de soyağacını çıkartacak kadar geniş bir okuma önerir. Bunu yaparken eski kelimelere ait vurgusu ile de bu çok katmanlılığı sürdürür. "Tenhâ" kelimesinde olduğu gibi dil, hem geçmişe ait bir telmih nesnesi hem de şairin bireysel durumuna ilişkin bir tasavvur olarak göze çarpar.

*şair! bahçelere özenecek ne vardı?
işte tenhâ her yanımız, hep tenhâ
ne aradık sözcüklerin kuytularında
ne bulduk soldukça çoğalan dilimizde?
Zaman'ın sırası hâlâ duruyor olmalı ki üzerimizde
biz bakınca görünen aynalardı*

*...
kuytulardı, geçip gittiler sözlerimizden
geriye sadece kuytular kaldı*

(Aynalar ve Zaman)⁶⁴

Hilmi Yavuz, bu sebeple ayna imgesiyle bir yandan birden fazla zaman ve mekân arasında gidip gelirken okur ve şair arasındaki söy-

leme dair kurguların da peşindedir. Okurla sürekli bir yüzleşme zorunluluğunu hissettiren ayna imgesiyle Hilmi Yavuz, Türk şiirinde ayna imgesini bir kitap boyutunda* ele alan tek şair olma niteliğini korurken diğer şiirlerinde de aynaya sık sık bakar. *Doğu Şiirleri* adlı kitabındaki "Şairler Anlatıyor" şiiri de buna bir örnek teşkil eder:

*ve vehimli endâm aynalarıyla
kırılıp yere dökülmüş
halife-yi rû-yi zemin*

*bu şehir, yaprağın acıya
değdiği yerde bir yemin
gibidir:
zafer biraz da hasar ister
koşan cihad-ı mealiye şanlı, lâkin ağır
mahuf adımlar atar
önünde zelzeleler, arkasında zelzeleler*

*şair! kalbin ve sevdanın işçisi misin?
öyleyse yaz bunları, yaz ki
ölüm beklesin orda*

*ve gülde beklesin
sen kendi şiirini seyretmedesin
yapraktan ve elmastan bir cihannüma
olan acıların içinden
öyle uzak, öyle yalnız, öyle kırık
öyle derin*

(Şairler Anlatıyor)⁶⁵

Hilmi Yavuz, *Hurufi Şiirler* adıyla yayımladığı şiirlerin habercisi olan "Hurufi Sonnet" şiirinde de okuyucuyu yine farklı ilgi alanlarında kavranabilecek imgelerle buluşturur:

*bir aynaya düşer de kırılırken bedenim,
söylenen söylenmeyenle mühürlendi idi...
düşüş düşleri oldum...-ve 'kendinle seviş!'
dediler... Söz'ü gördüm... zaten nice'dir
üstünde kar ve inkârla belenmiş meneviş*

* Hilmi Yavuz yalnızca ayna imgesiyle değil *Doğu Şiirleri*, *Yaz Şiirleri*, *Zaman Şiirleri*, *Çöl Şiirleri*, *Akşam Şiirleri* ve *Yolculuk Şiirleri* ile bir ilki gerçekleştirerek belirli imgeler etrafında yoğunlaşan şiirler yazmıştır.

*sırları var! âh, bu zehebî gecede,
at üstünden 'eğer'i, atla kayıtsız ve koşulsuz
dört nala, o serseri aynaya... bu hurufî hecede
ol!.. çıplak, mücerred ve hırkasız, çulsuz...*

*ordayım işte... gelgelelim, hiç bilmedim yerimi;
âh, elimle yüzerim elbet kendi derimi...*

(Hurufî Sonnet)⁶⁶

"Hurufî" kavramını hem harfler hem de belirli bir mezhebe gönderme yaparak kullanan Hilmi Yavuz, Saussure'ün dil/söz ayrımını bu şiirde de konu edinir. "Ayna" ve "düşüş" imgelerini yan yana kullanan Yavuz, Hallac-ı Esrâr'a da gönderme yaparak dilin ve bu tarihsel imgelerin aynasında kendi dünyasıyla benzerlikler bulur. Aynanın karşısında çıplak, mücerred ve hırkasız, çulsuz biri olarak vardır. Ayna ise tereddüdün sembolüdür. "Eğer" kelimesi atın koşum takımına ait unsur olarak kullanılmakla birlikte hem kendiliğine hem de bir başkasına ait tasavvurlardaki ikilemi temsil eder. Bu tereddüt, şiirdeki hız ve yavaşlığa da yansır. Bir yandan atın ve dolayısıyla düşüncenin birdenbireliği bir yandan da şiirsel öznenin durağanlığı bu tereddüdü alabildiğine açığa çıkarır. Bir diğer ifadeyle Hilmi Yavuz, hemen hemen bütün şiirlerinde olduğu gibi anlamı biçimle birlikte düşünen bir şairdir. Kelimelerin tanzimi ve aralarındaki anlamsal yakınlık ve uzaklıklarla birlikte zıtlık ve ayınlıktan fazlasıyla yararlanır. İslam mitolojisine yaptığı göndermelerin yer aldığı "Simurg İçin Sonnet" şiirinde de buna rastlarız:

*bildiklerim uzuyor ve bir bir aynaları
kırıyor, otuz ayna, olmayacak, sabaha*

*yeniden diril artık, aynaların küllünden;
kanatların bir öykü, parıldıyor bugünden...*

(Simurg İçin Sonnet)⁶⁷

*yalnızlık kalıttır... aynalara bıraktım;
kim bakarsa onundur aynaya benden sonra...
âh, sözlerde açtığım yaraları kanattım;
durmadan arayarak tenimi sora sora
ona yıktım kendimi... ben içine kapanık
bir gece güneşiyle yolu yitiren yolcu!*

(İçbükey Sonnet)⁶⁸

"İçbükey Sonnet" şiirinde Hilmi Yavuz'u belirleyen üç imgeden söz edilebilir. Bunlar sırasıyla 'ayna', 'ben' ve 'kadın' imgeleridir.

Ancak 'ben' imgesi, daha önce de belirttiğimiz gibi aynada belirgin bir yarılmaya, parçalanmaya maruz kalmaz. Şiirsel öznenin aynada bulduğu yalnızlık, "Hilmi"yi bir bütün hâlinde gören nesnel bir yalnızlıktır. Bu nesnellik, gazetelerin pazar ekleriyle ve gündüz imgesinin aydınlığıyla daha da perçinlenir. Şiirsel ben, akşamları iç bükey aynalarda eğrilip bükülse de günün aydınlığıyla belirgin bir şekilde görünen nesnel bir ben'dir. Kimi zaman "Kalabalık Sonnet" şiirinde olduğu gibi aynada şiirsel ben'in birden fazla niteliğine işaret edilse de şiirsel özne, aynayla elde ettiği kazanımları kaybetmek istemez. Bir diğer deyişle Hilmi Yavuz, gerek dil aracılığıyla tutunduğu geleneğin ipiyle bir uçuruma dönüşen aynalarda ayna, bütünlüğü niteleyen bir nesne ve imgedir.

*ve siyah... ayna düşer! aynayla birlikte
herşey kırılır!
ne kalır geriye aynadan, söyle, ne kalır?
geriye kalan, âh, sadece yalnızlıklardır...
aynalarmış gibi yapan aynalar!..
sır biziz, aynalar sırrolacaklar...*

(Siyah Sonnet) 69

Hilmi Yavuz, Doğu'ya ait telmihlerle ayna imgesini kullanırken diğer taraftan Batı sanatına da atıfta bulunur. Aşağıdaki şiirde de Velasques'in "Las Meninas" adlı tablosundaki ayna imgesine bir gönderme vardır:

*aynalar las meninas, örtün onları, örtün!
örtün ki görünmesin ayna içinde ayna...
hangisinde eksiğiz ve hangisinde bütün?
bir ayna kendini gizliyor gibi, güyâ,
parçalanıp sırlarıyla bana döner, gülümser:
ve aynalar, bana katlanırken, iyimser;
ev içleri dışarda aynadaki kralın;
herbiri başka yerde yolculukların...
gidebilsin diyedir aynalardan da biraz;
çıkacağı yer aynalar, vardıği yerse sır'ı:
bildiği herşeyleri söylerse de aykırı;
kim kimle yer değiştirir? aynalar?*

(Las Meninas İçin Sonnet) 70

"Las Meninas" adlı resimdeki aynada belli belirsiz görülen Velasques'in belirsiz olması gibi şair de kendini aynalarda gizlemiştir.

Her biri bir başka âleme dalan şiirsel özneleri seyreden şair, her birinde kendinden bir parça bulur.

"bildiği herşeyleri söyleser de aykırı; / kim kimle yer değiştirir? aynalar?" dizelerinde kimlik yitiminin Doğu ile Batı arasında olduğu kadar ben ile şair arasında da gerçekleştiğinin altı çizilir. Aynanın Divan şiirinde ve tasavvuftaki anlamlarıyla benzerlikler kuran Hilmi Yavuz, "sır" kelimesiyle Doğu'ya ait atıflarını pekiştirmekten geri durmaz. Bu şiirde Doğu'nun ve Batı'nın sembolleri, birer imge hâlinde dizelerin arasına yerleşmiştir. "Biz Aşk'ız" söz grubuyla da bir başka göndermede bulunan Yavuz, aynı şiirde ayna imgesiyle ben ve bencillik arasında da dilsel bir ilişki kurar: *"biz Aşk'ız... -kendimize! ve o aynaydı bunca / bencil! sâdece kendini gösteriyor... -baktınca!..."*

İkizliğin sürekli yinelenildiği şiirleriyle Hilmi Yavuz, ikizlik ve şiirsel öznenin kendinde bir başkasına yaptığı atıflarla okuru gelgitlerin içine atar:

*sen gel, şimdi kendini o aynalarla değiş;
gel, burda ol! dâimâ! -ve nasılsa kararmak-*

(Yalnızlık Sonnet'si)⁷¹

Ayna mıdır yalnız olan yoksa şiirsel özne mi? Daha ötede bu şiiri okuyan okuyucu mu? Çünkü yinelenmeyle okur da bir ayna işlevini üstlenmektedir. Ayna, bu şiirlerde karşılıklı bir şekilde durur ve bu aynalar birbirlerini yansılarken ayna, insan ve zaman benzerliğinden hareketle insanın birbirine benzer günleri yaşadığı dile getirilir:

*aynalar kendini yineler aynalarda;
bakmak her zaman gidiş, bakmak her zaman dönüş;
bilmezsün, aynaların yüzü elbet solar da,
hiçkimseler yaşamaz onları, öyle geniş*

(Yineleme Sonnet'si)⁷²

Hilmi Yavuz, Lacan'ın da öne sürdüğü gibi ayna aracılığıyla elde edilen "ikizlik" sürecinde ego ve süperego arasındaki ilişkiye değinir. "Kimlik Sonnet'si"nde hem iç'te var olan benzerlikten hem de sözlerdeki yakınlıktan yola çıkılır:

*ben aynada büyüdüm, aynalar ise bende;
acıları gezerken, sözlerimizle ikiz;*

...

*kimliğim öldü benim, çoktan geçtim adımdan,
âh, başka bir şey değilim aynalarımından...*

(Kimlik Sonnet'si)⁷³

"Tâ, Sîn, Mîm (Dört)" şiirinde harflerle elde edilen ikizliğin yansımalarını görürüz:

*Î bir mum, içten
bir aynayız, dıştan hepimiz
karanlıkta
biz bizyiz ve belirsiz*

(Tâ, Sîn, Mîm (Dört))⁷⁴

Hilmi Yavuz'da kendi içinde katlanan iç içe benliklerle örülü bir beden aynadaki yansıması katı bir çatışmayı barındırmaz. Beden, Saussure'ün dil/söz ayrımında olduğu gibi aynada ve gerçekte ayrı ayrı anlamları niteliyorsa da bu farklı anlamlar yine de söz'ün, söylemin sınırları içinde kalır. Daha içte kaotik bir bölümlenmeye, parçalanmaya gitmez. Ancak kelimelerin sınırları içinde de olsa bir parçalanma vardır. Şair, dilin yarılmaları arasında bulunduğu bu kimlikleri kendisi seçmiştir. Şiirsel öznelerin kimi zaman kederlenmelerine, kimi zaman kahkahalarına izin veren Hilmi Yavuz'dur. Bu farkındalık, ayna karşısındaki şiirsel özneleriyle Hilmi Yavuz'u ayna karşısında oluşturduğu kimliklerle oyun oynayan, onları istediği gibi yönlendiren bir şair olarak algılamamıza yol açar.

"İçten bir ayna" olan şiirsel özne, dıştan bakıldığında karanlıkta kalan bir belirsizlikle tanımlanır. Şiirde kendini "belirsiz" olarak tanımlayan şiirsel özne, bu belirsizliğin kendisine ait bir tercih olduğunu saklamaz. Aynayla arasındaki mesafelere tarihi, kültürü, felsefeyi, psikolojiyi ekleyerek baktığımızda bile bu yargımız geçerliliğini korur. Şiirsel özne, düşünceler ve disiplinlerle baktığı her aynada hem kendi oluşunun hem de dil aracılığıyla oluşturduğu diğer kimliklerin farkındadır. Ancak öznelerin her biri, kendi içlerinde ne kadar çoğalırsa çoğalsın yine de şairin içsel denetimine tâbidir.

Hilmi Yavuz'un şiirsel ben olarak seçtiği "Hilmi", aynanın içinde gördüğü bütün gerçekliklerle zıt tarafta yer almakla birlikte aynanın sembolize edildiği dünya ile daima ilişki içindedir. Bir diğer deyişle oluşturulan bütün imgelerin merkezinde yer alan ben, kendine karşılık bulabileceği imgelerle yola çıkar. Kimi zaman bu imgeler, telmihlerle geçmişe ya da tarihsel şahsiyetlere ilişkin gibi görünse de bu şahsiyetlerin ve bir bütün olarak geçmişin şiirsel ben'deki karşılığı önem taşır:

*Dünya elbet yara içinde yara...
her aktığın yerde kalbim olursun;
bir aşkı geçer geçmez mâverâ,
sana bir nehir gibi deyecek;
bir cam gelip yüzünü de silecek;
görünür olmaya verdiği ara...
ordadır, akrebi kısalmış günler;
orda, öte yazlar uzar yelkovanlara...*

(Akşam ve Vera)⁷⁵

Geleneğe bakışını "imtidad"la özdeşleştiren Hilmi Yavuz, bu ilişkisini metinlerarası bir bağlam içerisinde genişletir. Metinlerarasılık, onda Türk şiiri ile olduğu kadar dünya şiiriyle de bağıntıları koruyan bir ilişki biçimidir.

KADIN VE AŞK İMGELERİ

Aşk, bir 'hüzün şairi' olarak bilinen Hilmi Yavuz'da tasavvufi içerikleriyle var olurken cismanî tarafı da gözardı edilmez. Aşk, onun şiirlerinde âşık olmak değil 'aşk olmak' süreci olarak yaşanır. "Tâ, Sîn, Mûm (Dört)" şiirinde bu algılama biçimi iki kez tekrar edilir:

*Aşk mıyız, öyleyse
baştan ayağa yara ve bere*

(Tâ, Sîn, Mûm (Dört))⁷⁶

Yavuz, bunu denemelerinde de dile getirir. "Doğrudur: Aşk'ın anlamı yoktur çünkü; -Aşk'ın kendisi anlamdır."⁷⁷

*kadın, 'seninim ben'
dedi, yaz gününe;
erkek, 'teninim ben...
ve o bahçelerde kadınlar
hâlâ kuytu!..
ve hâlâ yabanıl sonyazlar
üreten dilleriyle
tek ve tenhâ
görünüyorlar!..*

(Söylem)⁷⁸

"Odalarda" ve "Akşam ve Kadınlar" şiirlerinde de kadına ait bir niteliğe rastlarız. Kadın, Hilmi Yavuz'un şiirlerinde saklıdır, kuytudadır. Bunun sebebi de bakış denilen koku yüzündendir:

*hep bakış denilen koku yüzünden
beyaz giysilerden yayılır kuğu
bir kadının sandıklara koyduğu
yanık izleridir kalan hüzünden*

(Odalarda)⁷⁹

Beden, onun şiirlerinde kadının temel bir imgesi olarak yer alır. Bu tutum, bedenün yüceltilmesi değildir. Aksine beden, dilin, var oluşun, anlamın bir ifade biçimidir. Ancak bu beden çoğu kez hü-
zünle vardır. Kırılan aynadır, ayrılıktır, anlamsızlıktır. Bu yönüyle beden, okunması gereken bir metin(texte)dir. Beden imgeleri, Hilmi Yavuz'da sembolik bir içerik kazanır. Aşk da bu bakışa uygun olarak çoğu şiirde şiirsel öznenen kaynaklanan tekil bir duygulanım süreci olarak algılanır.

*aşkların büyük yarlarıyla
kuşatılmış görüyorum kendimi
safran
ve ezilmiş yazlardan
bakışlarının kıyısız
açıklarına*

(Taflan)⁸⁰

Aynı tavır, "Harfler ve O'nun" şiirinde de dile getirilir:

*bu değirmen ne öğütür bilinmez;
karışır birbirine ün ve un!
ben aşk idim, tek başına, ikimiz,
bir yokluğun sonundaki vav ve nun!*

(Harfler ve O'nun)⁸¹

Aşk imgesi, Hilmi Yavuz'un şiirlerinde yine dil aracılığıyla ortaya çıkan bir imgedir. Zamanla birlikte düşünülen aşk, söylemsel alanın içinde düşünülmüş, dilin imkânlarından faydalanılarak başlı başına bir anlatıya dönüştürülmüştür. Aşk, tabiatın dışında da düşünülmeyen bir söylem alanıdır artık:

*aşklar anlatıdır yazın
onları bir sokağın
adıyla çağırır yollarında:
-çiçekli dağ
çiçekli dağ*

(Çiçekli Dağ Sokağı)⁸²

Aşk, "Harfler ve Şairler" adlı şiirinde harflerle birlikte düşündür:
"akşam bir sözcük, aşklarsa bir harf"

"Harfler ve Tin" şiirinde bu kez ten'le aşkın yan yana getirilişini görürüz. Aşk, kışkırtıcılığıyla göze çarpar:

*aşkları birer birer ve başka neyi
kışkırtır, bilinmez, ki sessiz
ve hınçla, ten denen metin...*

(Harfler ve Tin)⁸³

"Yolculuk ve Aşklar" ve "Yolculuk ve Veda" adlı şiirlerde aşk imgesine yüklenen en önemli vurgu, hüzdür. Aşk, bir terk ediliş, bir unutuluştur:

*yolculuklar sanki birer akbaba;
tünerler, beklerler... yolcuyu...
aşklar boş arsa ve ben daimâ
o boş arsadaki kör kuyu...*

(Yolculuk ve Aşklar)⁸⁴

"Her Şey Yeşil Ama" şiirinde aşkın beklemekten başka bir anlamı olmadığı düşünülür. Aşk, bir bekleyiştir:

*narçiçeklerini sordun;
sana dönecekler, yakında,
aşkın olgun narları olarak...
bekle...*

(Her Şey Yeşil Ama)⁸⁵

Hilmi Yavuz'un şiirlerinde aşk, bir 'dil oyunu' olarak algılanmakla birlikte aynı zamanda Karacoğlan'a yapılan atıflarla dilsel bir imgeye dönüştürülür:

*balkon inceldi, ah aşklar,
kışa açtılar kapılarını Nuni,
kar inceden tozuyor;
her yerde elif var... (İns)⁸⁶*

Karacoğlan'ın "elif elif diye" redifli şiirine yapılan gönderme, bu atfın belirginleştiği odak noktadır.

Bu bölümle ilgili olarak son tahlilde şunları söyleyebiliriz: Kadın, Hilmi Yavuz'daki şiirsel öznelerin dünyasında yalnızca tensel

olarak yer almaz. Kadın, hem aşkın nesnesi hem de var oluş sebebidir. Şairde bu sebeple aşk, geçmiş deneyimdir. Zaman vurgusuyla ilişkilendirilen aşk, anneye yaşanan çocukluk aşkına benzer şefkat arayışıyla yer değiştirir. Saf, munis ve dahası olgun bir nar gibi her an yeniden çoğalan aşkın zamandaki rolü, şiirsel öznedeki fazlasıyla yer bulur.

ÇOCUKLUK İMGELERİ

Çocukluk, hemen her şairde sık sık girilen gizli bir odadır. Bu odada anı-imgeler aracılığıyla* karşılaşılan ilk kişi hiç şüphesiz annedir. Akşamın karanlığı, annenin sıcacık kucağını aratırken geçmişe bir yolculuk başlar. Hilmi Yavuz da "Akşam ve Annem" adlı şiirinde buna değinir:

*âh, akşamdan bile ürkiyor çocuk;
her yer alaca karanlık gurbet;
soldu annem, solarken goblen ve tülbent;
ve akşamın ucuna doğru yolculuk...*

(Akşam ve Annem)⁸⁷

"Hilmi'nin Çocukluğu" adlı şiirde anı-imgeleri, zamana ve anneye ait temel bir imgeyle ilişkilendirilir: Ölüm!

Şiirde tabut imgesi, Hz. Musa'ya ait bir telmihle ve şüphesiz bir rüya imgesiyle ölümün geniş resminde kendi yerini alır:

*hilmi diyor ki yeminler
bana çeşmeleri hatırlatır
tabut kalın ciltli bir kitaptır
senin de çocukluğun bir ceviz tabut muydu
usulca bırakılan denize?*

(Hilmi'nin Çocukluğu)⁸⁸

"Ceviz" sembolizması içinde çocukluğundan söz eden Hilmi Yavuz, aynı imgeyi "Hilmi Yavuz" şiirinde de kullanır. Ceviz, dışı gi-

* Anı-imgeler, daha çok çağrışıma dayanan ve geçmiş düşüncesinin birer anı-resim hâlinde sanat eserine yansımaları olarak ele alınır. Sonraları Ahmet Hamdi Tanpınar, Asaf Hâlet'te de gördüğümüz anı-imgeler, özellikle Ahmet Hâşim'in imge anlayışında neredeyse tek kaynaktır. Onun annesiyle çıktığı gece yürüyüşlerine dair izlenimlerin her biri birer anı-imgedir. Sartre, anı-imgeler dışında düşünce ve algı imgelerine de yer verir. Bu konuda bk. J. Paul Sartre, *İmgelem*, (çev. Alp Tümerterkin), İthaki Yayınları, İstanbul, 2006; Gilles Deleuze, *Bergsonculuk*, (çev. Hakan Yücefer), Otonom Yayınları, İstanbul, 2005.

bi kendi içinde de bölünlenmiş yapısıyla ayrı ayrı odacıklardan müteşekkildir. Taze iken dışını kaplayan kalın ve yeşil kabuğun altında da sert dokusuyla iç içe dünyaları barındıran bir nitelik arz eder. "Yüzümdeki Çöl", "Çöl ve Kilit" şiirlerinde ceviz tabut imgesine rastlarız. Ceviz tabut, tıpkı ceviz sandıklar gibi çocukların annelerinin dünyasına duyduğu merakın nesnesidir. Anne bu sebeple şairin çocukluk aşkının öznesidir. O, karanlıklardan, karartma gecelerinden anneye sığınmıştır. Bu bir özdeşleşme değilse bile anı-
imgeler aracılığıyla şair anneye olan aşkını sık sık dile getirmedir:

*hilmi diyor ki annem
çiçek işlemeli bir lâmbayı
karartma gecelerinde
sen de denizleri anlıyor muydun
yatağa girmeden?*

(Hilmi'nin Çocukluğu)⁸⁹

İmge seçiminde daha çok anı-
imgelerle yola çıkan Hilmi Yavuz, nesnelere yüklediği zamansallıkla anne ve çocuk ilişkisini geçmişten şimdiki zamana taşır. Çocuğun oyunlar ve renkli imgelerle geliştirdiği (mavi şapka, çiçek işlemeli lamba vs. gibi) imgeler, Cemal Süreya ve Ece Ayhan'daki gibi travmatik bir parçalanmaya yol açmaz. Aksine bir bütünlük içinde ben'in oluşumuna katkıda bulunur.

Babasının memuriyeti sebebiyle çocukluk ve öğrenim sürecini çeşitli yerlerde tamamlayan⁹⁰ Hilmi Yavuz'un "Hilmi'nin Çocukluğu", "Hilmi Yavuz" ve "Yüzümdeki Çocukluk" şiirlerinde anne imgesi, belirli bir uzaklığı ve dolayısıyla kapalılığı barındırması sebebiyle çocukluk dünyasına ait bir anı-
imgeler olarak tasavvur edilebilir.

*zamanın sahibi kimdi
ve hangi dağı
bir peçe gibi örttün yüzüne
uçuk çocuk!
derin yolcu seni sever sevmeyen
aşkınla çarpar kalırsın
küçük yaz, uçuk çocuk!*

(Uçuk Çocuk)⁹¹

Zaman ve anne imgesiyle ördüğü "Uçuk Çocuk" şiirinde Hilmi Yavuz, temel imgelerinden 'hüzün'e de dizelerinde yer vermekten geri durmaz.

*beklerdim, aşklar birer türküydü!
bir kızak, sanki saplanmış kara;
hiç bir şey kımıldamaz, öyle dururdu,
annemsi bir sessizlik çökmüş duvara...*

(Akşam ve Çocuk)⁹²

Hüzün, "Akşam ve Çocuk" şiirinde "annemsi bir sessizlik" imgesiyle yeni bir çehreye kavuşur. Çocukluk akşamlarına dönüldüğünde karşılaşılan türküler, kara saplanmış kızak, anı-imgeler yoluyla birer algıya dönüşür.

Aynı anı-imgeler "Akşam ve Hançer" şiirinde de hüznü bir algılayışla karşımıza çıkar. Gerçeğin nesnelere aracılığıyla alt üst edilişi ve akşam vaktiyle yapılan zaman yolculuğu yine çocukluğa doğrudur. Annenin yaşlılığı, goblen ve tülbentin soluşuyla eşdeğer bir gerçekliğe dönüştürülmüştür:

*yıldızları dökülmüş bu 'semâ'nın
biri gelse de götürse şunu;
işte kitap! eski püskü, sararmış;
hilmi, gel aç önüne çocukluğunu!..*

(Akşam ve Hançer)⁹³

Ahmet Hâşim'e adadığı bu şiirde şairin kendini Hâşim'le özdeşleştirdiği görülür:

*beklese bizi bir yolculuklar bekler;
uçurum... dur düşer, çocuktur, derin
bitti bitiyor... derken eski melekler
yazdılar annesine yaşlı kelimelerin...*

(Yolculuk ve Güz)⁹⁴

"Yolculuk ve Güz" şiiri bu kez annenin ölümünü gündeme getirir. Yolculuk imgesiyle karşımıza çıkan ölüm, şiirin ana eksenini oluşturur. Ölümü de çocuksu bir melek imgesiyle özdeşleştiren şair, annesini özleyen bir çocuğun bakış açısını yansıtır.

Hilmi Yavuz, çocuk imgesine anne, ölüm ve hüznün penceresinden bakar. Çoğunlukla bir çocuğun algı dünyasını kullanan şair, imge seçiminde de buna özellikle dikkat eder. Bugünden yola çıkarak değil bir çocuğun gözünden seçilen imgeler, dil aracılığıyla hem lirizmi hem de zamansal bir bütünlüğü yansıtır.

DİNİ ALGILAYIŞLAR VE METAFİZİK

Gelenek, kendi içinde adlandırılmadan ve kabul edilebilirliğiyle devam edegelen şimdiki zamanda yaşanan geçmiştir.

Hilmi Yavuz'a göre de gelenek "imtidad" üzerine şekillenir. Hilmi Yavuz, geleneği yaşayan yanlarıyla diğerlerinden ayırır. O geleneğin felsefesine de eğilir, böylece edebî oluşumun ardındaki fikrin belirleyiciliği ortaya çıkar. Ancak geleneğin ve daha özeldir tasavvufun Hilmi Yavuz'da tıpkı Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da olduğu gibi estetik bir 'yararlanma' alanı olduğu gözden kaçmaz. Hatta şair birçok defa bunu açıkça dile getirir:

*"Benim Vahdet-i Vücut veya Vahdet-i Mevcutçu bir doktrinle ilgim yok. Ama dili beni cezbediyor. Hem felsefe hem şiir bir arada, Nietzsche'nin Sokrates öncesi felsefede aradığımı, ben bir anlamda tasavvufta arıyorum."*⁹⁵

Beşir Ayvazoğlu da ondaki bu tercihi şairin felsefi kökenine bağlar:

*"Hilmi Yavuz, sufi şairlerin sezgilerinin ifadeleri olan istiareleri tasavvufun kendisi olarak görüp 'dizgeleştirilmiş bir yapı' arayışına girmektedir. Bunu, onun felsefeci kimliğinin bir yansıması olarak değerlendirebiliriz."*⁹⁶

Şairin gerek anneden gelen etki ve gerekse Beşir Ayvazoğlu'nun da ifade ettiği gibi felsefeci kimliği, onu İslâm düşüncesine ve tasavvufa bağlar. Öte yandan din imgeleri, kimi zaman çocukluk ve ölüm düşünceleri arasından okura sunulur:

*açılır gecesi inançsızların
tanrı sarı bir çiçektir
ormanın içinden atlılar
geçerken çocuklar ölecektir.*

(inançsız)⁹⁷

Şairin denemelerinde ve anlatılarında görebileceğimiz gibi hiç şüphesiz İslâm ve tasavvuf, bir realite ve bir yaşayış şeklidir. Ancak tasavvuf, Hilmi Yavuz'da bir ifade alanı olarak tasavvur edilir.

SONUÇ

Dil, bilincin göstergesidir. Bu düşünceden hareketle geleneğe atıflarla ilerleyen bilincin dili de tıpkı geleneğin dilinde olduğu gibi bütünlük ihtiyacına yaklaşır. Bu dil anlayışında bütüncül söylem arzusu, şizofrenik dilin karşısındadır. Birbirini tamamlayan söylemsel ve içeriğe ait dize anlayışı, bütünlük ihtiyacını hisseden şiirsel özneyi de açığa çıkarır. Dildeki bu güç, şiirsel özneyi epik tavrı-

dan lirik tavra çeker. Dizeden dizeye aktarılan söylem ve anlam dünyasının lirik benî, bu dizelerle dilin yalıtılmışlığı yerine bütünselliği gözeten canlı bir imgelem oluşturma peşindedir. Yavuz, daha geniş bir açılıma başvurarak dizeden şiire hatta kitaplara kadar sirayet eden bir imgesel bilince varır.

Nitekim şairin kendisi de bunu teyit eder:

"Şiirimin tarihini takip edenler, 'Söylen Şiirleri'den 'Ayna Şiirleri'ne, oradan da 'Çöl Şiirleri'ne, 'Akşam Şiirleri'ne, 'Yolculuk Şiirleri'ne ve oradan da 'Hurufî Şiirler'e gidişimin, şiirsel söylemi nasıl dönüştürdüğünü görüyorlar. Sadece Dil'in içinde kalan, Dil'in dışına çıkmayan ve dilsel olan'ı işaret eden bir şiir yazmak: Hurufî Şiirler'de yaptığım budur! Derrida 'metin dışı bir şey yoktur' ('Il n y pas de hors tekste') demişti, 'Dil'in dışı yoktur' diyorum. Dil'e ilişkin hiçbir şeyi işaret etmeyen bir şiirden öteye nasıl gidilebilir? Dil'in dışı (ya da ötesi) yoksa eğer, şiirin varacağı durak 'Hurufî Şiirler' olmalı: Ama öyle değil! Dil içinde kalıp, Dil alanını şiirsel olarak keşfe çıkmanın ne türden imkânlar sağlayacağını görmek istiyorum. Hurufî Şiirler'den sonra, galiba yapılabilecek olan bu!"⁹⁸

Alphan Akgül, Hilmi Yavuz'un dil'in işlevinden başka herhangi bir dışsal nesneye gönderme amacı taşımadan oluşturduğu bir şiir anlayışına sahip olduğunu belirtir.⁹⁹ Akgül'e göre Hilmi Yavuz şiirinin "yokluğa doğru konuşmadan" yokluğa doğru konuşma hakkında konuşma'ya doğru evrilmesi, lirik şiirin kurucu öğeleriyle yetinilmediğini, dil'in işlevi aracılığıyla şiir üstüne tefekkürün bir adım öteye taşınmaya çalışıldığını gösterir. Burada şiir üstüne tefekkür, dil'in harflerden inşa edilen bir şey olduğuna, şiirin bu dil'in kendine özgü mantığı içinde anlam bulunduğuna, oradan gündelik hayata ilişkin bir çıkarım yapmanın hiç de gerekli olmadığına vurgu yapmaktadır.¹⁰⁰

Şairin dile ait bu tasarruflarından başka onun imge tercihlerinde çok katmanlı imge yapısına yöneldiğini görürüz. Bir diğer deyişle çok katmanlılık, şiirlerin tarihsel, düşünsel ve hatıralara dönük yapısı akla gelmelidir.

Anı-imgelerle yazınsal imgelerin iç içe geçtiği şiirler, Hilmi Yavuz'da temel bir yönelime yani ben merkezli bir algıya işaret eder. Zamanın da merkeziliğini öteleyen yahut ötelemek isteyen bu yaklaşımın temelinde hiç şüphesiz dilin şahsîliği yatar. Saussure'ün dil-söz ayırımında dile ait bu tasarruf, Hilmi Yavuz'un da benimsediği bir yaklaşımdır.

Şiirleriyle ve şiire ait poetik yaklaşımlarının yanında Hilmi Yavuz, imgeleriyle de özgünlüğünü koruyan bir şairdir.

DİPNOTLAR

- 1 Hilmi Yavuz, *Şiir Henüz*, Est&Non Yayınları, İstanbul, 1999, s. 115.
- 2 Hilmi Yavuz, *Büyük'sün Yaz*, Toplu Şiirler, YKY, İstanbul, 2006, s. 148.
- 3 Hilmi Yavuz, *Erguvan Sözler*, Can Yayınları, İstanbul, 1989, s. 197.
- 4 Yavuz, *Büyük'sün Yaz*, s. 163.
- 5 Yavuz, *Erguvan Sözler*, s. 140.
- 6 *Age.*, s. 193.
- 7 *Age.*, s. 140.
- 8 *Age.*, s. 24.
- 9 *Age.*, s. 42.
- 10 *Age.*, s. 96.
- 11 Hilmi Yavuz, *Okuma Notları*, Boyut Yayınları, İstanbul, 1997, s. 168.
- 12 Uğur Kökden, "Erguvan Uygurluğu", *Kitap-lık*, S. 63, Ocak 2003, s. 29.
- 13 Hilmi Yavuz, "Ney ve Edebiyat 2", *Zaman*, 29. 12. 2004.
- 14 Yavuz, *Erguvan Sözler*, s. 108.
- 15 Ercan Yılmaz, "Senin Her Şi'rinde Geçmiş Bir Yaz Görüntürü", *Hilmi Yavuz Kitabı*, (hızl. İbrahim Halil Baran), Yom Yayınları, İstanbul, 2006, s. 63.
- 16 Yavuz, *Erguvan Sözler*, s. 186.
- 17 *Age.*, s. 210.
- 18 *Age.*, s. 212.
- 19 Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, (hızl. Nurdan Gürbilek), Metis Yayınları, İstanbul, 1995, s. 111.
- 20 Yavuz, *Erguvan Sözler*, s. 98.
- 21 *Age.*, s. 118.
- 22 *Age.*, s. 146.
- 23 Yavuz, *Şiir Henüz*, s. 40.
- 24 Yavuz, *Erguvan Sözler*, s.205
- 25 Hilmi Yavuz, *Bulanık Defterler*, YKY, İstanbul, 2005, s. 92 vd.
- 26 Yavuz, *Büyük'sün Yaz*, s. 312.
- 27 Hilmi Yavuz, *Çöl Şiirleri*, Varlık Yayınları, İstanbul, 2002, s. 14.
- 28 Yavuz, *Erguvan Sözler*, s. 130.
- 29 Yavuz, *Büyük'sün Yaz*, s. 301.
- 30 Yavuz, *Erguvan Sözler*, s. 140.
- 31 *Age.*, s. 148.
- 32 *Age.*, s. 154.
- 33 *Age.*, s. 200.
- 34 Foucault, Michel, *Ders Özelleri*, (çev. Selahattin Hilav), YKY, İstanbul, 1993, s. 27.
- 35 Günvar, Ali, *Doğru Yazılar*, Est&Non Yayınları, İstanbul, 1999, s. 136.
- 36 *Age.*, s. 137.
- 37 Yavuz, *Büyük'sün Yaz*, s. 26.
- 38 Gilles Deleuze, *Kritik ve Klinik*, (çev. İnci Uysal), İstanbul, 2007, s. 122.
- 39 Yavuz, *Erguvan Sözler*, s. 66
- 40 *Age.*, s. 195.
- 41 *Age.*, s. 179.
- 42 Yavuz, *Büyük'sün Yaz*, s. 187.
- 43 *Age.*, s. 233.
- 44 Yavuz, *Erguvan Sözler*, s. 184.
- 45 *Age.*, s. 197.
- 46 *Age.*, s. 212.
- 47 *Age.*, s. 213.
- 48 *Age.*, s. 301.

YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

- 49 *Age.*, s. 301.
- 50 *Age.*, s. 312.
- 51 *Age.*, s. 302.
- 52 *Age.*, s. 403.
- 53 *Age.*, s. 409.
- 54 Yavuz, *Büyük'sün Yaz*, s. 427.
- 55 *Age.*, s. 433.
- 56 *Age.*, s. 364.
- 57 Yavuz, *Şiir Henüz*, s. 70.
- 58 Bk. Selahattin Hilav. "Lacan Üzerine", *Felsefe Yazıları* (1. Kitap), Yazko Yayınları, İstanbul, 1982.
- 59 Yavuz, *Erguvan Sözler*, s. 179.
- 60 *Age.*, s. 30.
- 61 *Age.*, s. 34.
- 62 *Age.*, s. 72.
- 63 *Age.*, s. 154.
- 64 *Age.*, s. 118.
- 65 Yavuz, *Büyük'sün Yaz*, s. 120.
- 66 Yavuz, *Erguvan Sözler*, s. 182.
- 67 *Age.*, s. 205.
- 68 *Age.*, s. 156.
- 69 *Age.*, s. 156.
- 70 *Age.*, s. 187.
- 71 *Age.*, s. 211.
- 72 *Age.*, s. 210.
- 73 *Age.*, s. 213.
- 74 Yavuz, *Büyük'sün Yaz*, s. 436.
- 75 *Age.*, s. 348.
- 76 *Age.*, s. 436.
- 77 Hilmi Yavuz, *Budalalığın Keşfi*, Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, s. 33-34.
- 78 Yavuz, *Erguvan Sözler*, s. 58.
- 79 Hilmi Yavuz, *Gülün Ustası Yoktur*, 3. bs., Can Yayınları, İstanbul, 2004, s. 30.
- 80 Yavuz, *Erguvan Sözler*, s. 44.
- 81 Yavuz, *Büyük'sün Yaz*, s. 417.
- 82 Yavuz, *Erguvan Sözler*, s. 34.
- 83 Yavuz, *Büyük'sün Yaz*, s. 419.
- 84 *Age.*, s. 361.
- 85 *Age.*, s. 381.
- 86 *Age.*, s. 391.
- 87 Yavuz, *Büyük'sün Yaz*, s. 324.
- 88 Yavuz, *Gülün Ustası Yoktur*, s. 12.
- 89 *Age.*, s. 12.
- 90 *Şiirim Gibi Yaşadım*, (hzl. Can Bahadır Yüce), Alkım Yayınları, İstanbul, 2006, s. 34.
- 91 Yavuz, *Erguvan Sözler*, s. 38.
- 92 Yavuz, *Büyük'sün Yaz*, s. 323.
- 93 *Age.*, s. 338.
- 94 *Age.*, s. 370.
- 95 Yavuz, *Şiir Henüz*, s. 60.
- 96 Beşir Ayvazoğlu, "Celenek, Tasavvuf ve Hilmi Yavuz'un Şiiri", *Türkiye Günlüğü*, S. 7, Ekim 1989, s. 78.
- 97 Yavuz, *Gülün Ustası Yoktur*, s. 16.
- 98 İbrahim Halil Baran, "Hilmi Yavuz 70 Yaşında" (Söyleşi), *Hilmi Yavuz Kitabı*, s. 118.

⁹⁹ Alphan Akgül, "Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde Dil ve Göndermenin 'Yok'luğu", *Hilmi Yavuz Kitabı*, s. 55.

¹⁰⁰ Agy., s. 55.

KAYNAKÇA

- Ayvazoğlu, Beşir, "Gelenek, Tasavvuf ve Hilmi Yavuz'un Şiiri", *Türkiye Günlüğü*, S. 7, Ekim 1989.
- Benjamin, Walter, *Son Bakışta Aşk*, (hzl. Nurdan Gürbilek), Metis Yayınları, İstanbul, 1995.
- Cevizci, Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999.
- Deleuze, Gilles, *Kritik ve Klinik*, (çev. İnci Uysal), Norgunk Yayınları, İstanbul, 2007.
- Foucault, Michel, *Ders Özetleri*, (çev. Selahattin Hilav), YKY, İstanbul, 1993.
- Günvar, Ali, *Doğru Yazılar*, Est&Non Yayınları, İstanbul, 1999.
- Hilav, Selahattin, "Lacan Üzerine", *Felsefe Yazıları* (1. Kitap), Yazko Yayınları, İstanbul, 1982.
- Hilmi Yavuz Kitabı*, (hzl. İbrahim Halil Baran), Yom Yayınları, İstanbul, 2006.
- Kökden, Uğur, "Erguvan Uygurluğu", *Kitap-lık*, S. 63, Ocak 2003.
- Orhanoğlu, Hayrettin, "Sezai Karakoç'un Şiirinde İmgeler", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S. 1, Ocak-Haziran 2009.
-, "Sanatta İmgenin Kullanımı ve Edip Cansever'de Gerçeküstücü İmgeler", (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Erzurum, 2010.
- Yavuz, Hilmi, *Budalalığın Keşfi*, Boyut Yayınları, İstanbul, 2002.
-, *Bulanık Defterler*, YKY, İstanbul, 2005.
-, *Çöl Şiirleri*, Varlık Yayınları, İstanbul, 2002.
-, *Erguvan Sözler*, Can Yayınları, İstanbul, 1989.
-, *Gülün Ustası Yoktur*, 3. bs., Can Yayınları, İstanbul, 2004.
-, *Okuma Notları*, Boyut Yayınları, İstanbul, 1997.
-, *Şiir Henüz*, Est&Non Yayınları, İstanbul, 1999.
-, "Ney ve Edebiyat 2", *Zaman*, 29. 12. 2004.
- Yüce, Can Bahadır, *Şiirim Gibi Yaşadım*, Alkım Yayınları, İstanbul, 2006.

YAHYA KEMAL'İN TANRI, VARLIK VE İNSAN ANLAYIŞI: KENDİ GÖK KUBBEMİZ'E METİNSEL AÇIDAN BİR BAKIŞ

Korhan Altunyay*



Özet: Şairler, birçok durumdan, düşünceden, felsefi ve dinsel fikirden etkilenebilir. Etkilendiği her şeyi şiirine aktarır. Yahya Kemal Beyatlı da pek çok şair gibi şiirlerinde Tanrı, varlık ve insan kavramlarını işlemiştir. *Kendi Gök Kubbemiz*'de şair, bu kavramlara sürekli atıf yapar. Tanrı'yı deist bakış açısıyla işlerken varlığı İstanbul'la özdeşleştirir. İnsan ise daha çok yerli kişilerdir. Çalışma, Yahya Kemal'in Tanrı, varlık ve insan anlayışının *Kendi Gök Kubbemiz*'de ne gibi görünüşler arz ettiği üzerindedir.

Anahtar Kelimeler: Tanrı, varlık, insan, *Kendi Gök Kubbemiz*, Yahya Kemal.

THE NOTIONS OF GOD, EXISTENCE AND HUMAN BEING IN YAHYÂ KEMÂL:
A TEXT ORIENTED VIEW OF KENDİ GÖK KUBBEMİZ

Abstract: Poets may be influenced by several conditions, thoughts, philosophical and religious ideas. They reflect all such influences on their poetry. As numerous other poets, Yahya Kemal handles the concepts of God, existence and human being in his poems. He constantly refers to those concepts in *Kendi Gök Kubbemiz*. While handling God with a deistic point of view, he consubstantiates existence with Istanbul. Human beings, on the other hand, are mostly native persons. This study is about what aspects Yahyâ Kemâl's notions of God, existence and human being are manifested in *Kendi Gök Kubbemiz*.

Keyword: God, being, people, *Kendi Gök Kubbemiz*, Yahya Kemal.

GİRİŞ

Şairi diğer insanlardan ayıran en esaslı özellik bakış ve algılama yeteneğindeki inceliklerdir. Şair de bir insandır, o da duyar, düşünür, karar verir ve uygular; hisseder, yaşar ve ifade eder. Her insanda bulunan özellikler şairde de vardır. Ama şairi diğer insanlardan ayıran bir taraf vardır ki, şair gördüklerini diğer insan-

* Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yeni Türk Edebiyatı) Doktora Öğrencisi.

lar gibi yorumlamaz ya da nesnelerde, olaylarda herkesin göremediği bir yanı görür. Görme melekesi olarak kavramlaştırabileceğimiz bu özellik şairde daha karmaşık, herkeste olmadığı kadar ilginçtir.

Şair objeyi âdeta okur. Fenomenolojik açıdan insan dışındaki her varlığa obje diyebiliriz. Bu anlamda maddî varlıklar, olaylar, ilişkiler vs. her şey bir objedir. Şair, bu objeleri görmenin ötesine geçerek onları hâl dilleriyle algılar. Zihni süreçlerini devreye sokarak algıladığı nesnelere dönüştürür. Onlara olduklarından farklı bir derinlik verir. Sıradan insanda olmayan bu özellik şairlerin en önemli taraflarıdır.

Şair gördüğü, algıladığı varlıkları olduğu gibi bırakmaz, onları içinde buldukları ortamdan soyutlayarak yeni bir gerçekliğe kavuşturur. Bu gerçeklik sanat gerçekliği olarak da ifade edilebilir. Sanatsal gerçekliğin bir tarafı görmek iken diğer tarafı gösterebilmektir. Şair gördüğünü gösterebilir, objeyi maddî bir varlığa bü-ründürmeden olduğundan daha değişik bir hâlde sunabilir. İşin görme tarafı halledildikten sonra şairin yaptığı diğer işlem olan "icat kudreti" (Akay, 2006: 11) devreye sokulmaktadır. İcat kudreti yeni bir eda, yeni bir üslûp ile gördüğünü sunmak, onu görünür kılarak hayatta rastlanan benzerlerinden farklı bir hususiyeti olduğunu ifade etmektir.

Yahya Kemal, görme ve gösterme melekesi gelişmiş şairlerimizdendir. O, geniş bir temaşa kudretiyle hayatın içine girmiş, tarihsel perspektifi de devreye sokarak hayatı, biz sıradan insanların tanık olmadığı biçimde algılamış ve yorumlamıştır. Algılamalarını sanatın doğası içinde estetik biçimlerle sunmuştur.

Şairler ve özelde Yahya Kemal için Tanrı, varlık ve insan kavramları önem arz eder. Şairler, büyük çoğunlukla bu kavramları hem şiirin hem de insanî oluşun gereği olarak şiirlerinde işlemişlerdir. Elbette her şairin ideolojik görüşü bu kavramlara farklı bir ton katmıştır; ama böyle de olsa her şair Tanrı, varlık ve insan kavramını farklı açılardan görüp göstermeye çalışmıştır. Ayrıca bu kavramlar felsefî bir mesele olarak da şairleri ilgilendirmiştir. Yahya Kemal'in manzumelerinde önemli yer tutan bu kavramları, belki de onu en iyi yansıtan *Kendi Gök Kubbemiz* başlıklı şiir kitabındaki şiirleri dikkate alarak değerlendirmeye çalışacağız. Makalemizde metinlerden seçtiğimiz örneklerin Yahya Kemal bağlamında neler ifade ettiğini tartışmaya açacağız. Ayrıca bu sorunlar üzerine yazmış kimi yazarların görüşlerine de başvuracağız.

1. YAHYA KEMAL'İN TANRI ANLAYIŞI

'İslâm medeniyetinin şairi' Yahya Kemal, din ve özelde Allah'la ilişkisini belirlerken dünyevî dolayımı kullanır. Şair, dünyayı bütün mânâsıyla algılayan, algılarını tecrübeleriyle birleştirip kendini dünyada var eden varlıktır. Tümüyle seküler olan, şairin zihniyetini belirler. Dindar dediğimiz, dini bir problematik olarak algılayan şairlerde bile dünyevî olan şiirle ilgilenmek söz konusu iken Yahya Kemal'in bu tavrı yadırganmamalıdır. Çünkü Yahya Kemal hayatı boyunca tam anlamıyla dinî bir atmosferin tesirinde yaşamamış, aksine o dini bireysel deneyimleriyle dünyada kuşatmıştır (Beyathı, 1999: 33).

Şair dünyada oluşa değer verir. Dünya, şair için şairliğini tüm imkânlarıyla yaşadığı yerdir. Dil maddesi şiiri yapan, şiiri var eden şey ise, o aynı zamanda şairi de var eder. Şair dili aracılığıyla bizimle ilişkiye geçer. Şiirin ana maddesi, özü olan dil (Altunay, 2003: 13) şairin ister dünyevî ister öte dünyaya ait olsun, bütün duygularına tercüman olur; şair bunları okuyucuyla buluşturur. Bu bakımdan şair kendini ne kadar dinî duyarlılığa sahip hissetse de şiirin malzemesi olan dili kullanması bile şiiri ve şairi biraz da dünyevî kılar. Böyle baktığımızda Yahya Kemal'in dile olan hâkimiyeti ile Tanrı'yı hangi bağlamda ifade ettiğini anlayabiliriz. Yahya Kemal'in Tanrı anlayışı dünyayı iliklerine kadar hisseden bir insanın Tanrı anlayışıyla eşdeğerdir. Din dışı oluşla kendini var eden, odaklaştırılan şairin tavrıdır Yahya Kemal'in Tanrı'ya bakışı.

Dil ve dünya arasındaki paralellik dünyayı edinmeye çalışmayla, onun sahibi olmayla ilgilidir. Her şairin az çok yaşadığı bir trajedir bu. Kimi şairler bunu bir trajedi olarak konumlandırmasa ya da bir trajedi olarak hissetmese de... Şairler kendilerini dünyanın yegâne sahibi görmekte biraz da tanrılık iddiası içine girebiliyorlar. Her şair biraz da Tanrı'dır. Her sanatkâr biraz da Tanrı gibi olmak ister. Bu yüzden dil, dünyayı kuşatmanın en önemli aracı olur. "*Dünyaya ancak dil sayesinde sahip olunur.*" (Aytaç, 2009: 232). Dünya, içinde oluşu, varlık buluşu dille gerçekleştirmemizi ister. Dünyada oluş, şairi tanrılık iddiasına götürür. Sanatkâr yarattığı fiktif âlemin sahibidir. Nasıl âlemlerin Rabbi Allah'sa, şair de kendi âlemini Tanrı gibi kuşatır. Allah'ı inkâr etmez; fakat O'nu bu dünyada da istemez. Yahya Kemal'in;

*Duy tabiatta biraz sen de ilah olduğunu
Ruh erer varlığının zevkine duymakla bunu.*

(Beyathı, 1995a: 91)

mısralarında şair-tanrı imajı kendini duyumsatır. Şair tabiatın (dünyanın) tanrısıdır. Böylece varlığın zevkine varır, mutluluğa ulaşır. Şairi ezen, kendinden üstün bir varlık düşüncesi bu sayede aşılmış olur; keza şair kendi küçük dünyasında hâkimiyet sağlar. İçinde yaşadığı kurmaca âlemin merkez noktası, onu kendine bahşedilen unsurlarla yeniden oluşturan varlık olur. Yahya Kemal biraz daha ileri giderek insanı Tanrı gibi konumlandırır. İnsan yaratıcı bir sırta sahiptir; fakat yaratıcı gücü ne ölçüde olursa olsun, yine de kendisine verilenlerle yaratıcılık fiilini gerçekleştirir. İnsanı susatan öptükçe hissettiği tuzdur ve bu tuz yaratma faaliyetinin kaynağıdır. "Vuslat" şiirinin ikinci bendi şöyledir:

*Kanmaz en uzun buseye, öptükçe susuzdur,
Zira susatan zevk o dudaklardaki tuzdur;
İnsan ne yaratmışsa yaratmıştır o tuzdan,
Bir sır gibidir az çok ilah olduğumuzdan,*

(Beyatlı, 1995a: 122)

Şair, verili dünyanın sahibidir. Ona bahşedilenler içinde bir "yeni" oluşturmaya çalışır. Bu bakımdan yâri öpmekle dudaklarda kalan tuz, o verili dünyanın şair tarafından yaratılan unsurlarından değildir. Şair Allah tarafından yaratılan dünyanın (âlemin) içindeki yaratılmışları biçimlendirirken tanrılık iddiasını sergilemiş olur. Sır, Allah tarafından bahşedilen, insanın, şairin kurmaya çalıştığı fiktif âlemin var olmasına sebep olur, onu sağlar. Yani şair ilahlığını ancak ve ancak kendisine verilenlerle elde eder. Böyle olunca bu metne bakarak Tanrı'nın dünyayı yarattıktan sonra dünyadan ayrıldığını, insanı yalnız, kendi kaderine bıraktığını söyleyebiliriz.

Yahya Kemal *Kendi Gök Kubbemiz'*de Tanrı, Allah, Hak, Yarab, İlah gibi sözcükleri hep dünyevî bir durumu anlatırken kullanır. Allah'ı ifade eden bu sözcükler anlatılan durumların bir dekoru olur. Şair Allah'ı ifade eden sözcüklerin geçtiği şiirlerde dindar bir şair gibi davranmaz veya dinî bir hakikati anlatma gayreti içinde değildir. Yahya Kemal, kendi tanımıyla "*İslâm medeniyetinin şairidir.*" (Yavuz, 1998, 126). Dinî bir mekândan, önemli bir savaştan veya İstanbul'un bir semtinden bahsederken Allah'a gönderme yapar. Bu anlamda şair için Allah sözcüğü İslâm medeniyeti, İslâm sanatları, İslâm mimarisi bağlamında anlam bulur. Tanpınar da dinin Yahya Kemal için şiirsel bir imkân olduğunu söyler (Tanpınar, 1995: 50).

*Kendi Gök Kubbemiz'*de Tanrı dünyevî anlamlarıyla vücut bulur. Öte dünyaya ait bir bağlam söz konusu değildir. "Koca Mustapaşa"

şiiirinde bunu apaçık görebiliriz. Koca Mustafapaşa semtinden bahsettiği şiiirinde Yahya Kemal, bu semti millî ve manevî görünüşle-riyle ele alır. Onu milliyetimizin temsili olarak görür. Bu semtte yaşıayanlardan bahsederken; “Yaşıayanlar değil Allah’a gidenlerden uzak” (Beyatlı, 1995a: 42) mısraıyla dünyada oluşu temellendirir. Ona göre bir önceki mısra da söylediği gibi; “Manevî çerçeve beş yüz senedir hep berrak” (Beyatlı, 1995a: 42)tır. Manevî çehre ancak ve ancak bu semtte yaşıayanlar için malumdur. Öte dünyaya gidenler Allah’a gitmiş oldukları için bu çehreden, bu görünüşten uzak kalır. Yahya Kemal’in Tanrı anlayışını bu mısralarda bütün açıklığıyla görmek mümkündür. Tanrı, Yahya Kemal’de sadece öte dünyaya aittir. Seküler bir anlayışla bu dünyanın nizamı insana aittir. İnsan dünyayı bütün bütün kavrayan, inşa eden varlıktır. Tanrı ise vardır, Yahya Kemal bunu inkâr etmez; fakat Tanrı’nın varlığı öte dünyaya, gayb olana aittir. Tanrı aradan çekilmiş, bu dünyayı yarattığı insanlara terk etmiştir. Aynı şiiirde, beşinci kıtanın ikinci mısraı da bu anlamda dikkati çekicidir. Şair Koca Mustafapaşa’nın şiiirsel görüntülerinden bahsederken onun uhrevî yanına şu mısralarla vurgu yapar:

*Gece, şii’riyle sararken Koca Mustapaşayı
Seyredenler görür Allah’a yakın dünyayı.*

(Beyatlı, 1995a: 44)

Allah’a yakın dünya ifadesi biraz da öte dünyanın bu dünyadaki görünümüyle ilgili. Allah’la irtibatlı olan dünya öte dünyadır. Şair, Koca Mustafapaşa’nın gece görünümünü öte dünyayla ilişkilendirir.

“Mohaç Türküsü”nde de benzer bir tavır içindedir Yahya Kemal. Mohaç Meydan Savaşı’nın resmedildiği şiiirde şehitlerden bahsederken;

*Bir bir açılırken göğe, son def’a yarıştık;
Allah’a giden yolda meleklerle karıştık.*

(Beyatlı, 1995a: 19)

der. Şair bu dünya ile öbür dünya ayrımını insan ve Allah ayrımıyla ilişkilendirir. İnsan bu dünyada cüzi iradesini kullanarak hayatını sürdürür. İstediklerini gerçekleştirme adına irade sahibidir. Yahya Kemal’in işaret etmek istediği durum da budur.

Yahya Kemal’de Tanrı fiillerle değil durumlarla anlatılır (Yavuz, 1998: 128). “Süleymaniye’de Bayram Sabahı” başlıklı şiiirde geçen;

"Tanrı'nın mabedi, sevdiği Allah'ı, büyük Allah'ı, çok şükür Tanrı'ya" gibi ifadeler ile "Mohaç Türküsü"ndeki; "Allah'a giden yol", "Atik-Valde'den İnen Sokakta" isimli şiirde geçen; "Yarab nasıl ferahlı bu âlem, nasıl temiz!" mısraları da Tanrı'yı edilgen kılan anlayışın tesirini gösteriyor. Allah'ın kâinatı yarattıktan sonra, onu kendi yasalarına göre işlemesi için serbest bıraktığı düşüncesi (Yavuz, 1998: 128) Yahya Kemal'in Tanrı anlayışının ipuçlarını verir. Deist anlayış, Allah'ı inkâr etmez; ama Allah'ın akılla bulunabileceğini de kabul eder. 'Tabii din' ilkesine bağlı olan bu anlayışa göre Tanrı'yı bulmak için vahye ve peygambere ihtiyaç yoktur (Bolay, 2009: 172). Yahya Kemal'e kendi ifadeleri olmadığı müddetçe böyle bir yakıştırmada bulunulamaz; ama *Kendi Gök Kubbemiz*'deki metinler, metnin imkânları dâhilinde yorumlandığı vakit Yahya Kemal'in Tanrı anlayışıyla ilgili yorum imkânları tanır. Deizmin Tanrı'yı dünyada edilgen kıldığını iddia etmesi, Yahya Kemal'in şiirlerinde metnin yorumlanması bakımından bir bakış açısı verir. Aynı duruma Ahmet Hamdi Tanpınar da işaret eder. Tanpınar, "Deniz" şiirinden yola çıkarak Yahya Kemal'in bir çeşit deizme vardığını söyler (Tanpınar, 1995: 53).

2. YAHYA KEMAL'İN VARLIK ANLAYIŞI

Sanat, sanatçıların varlıklarını çeşitli eksenlerde göstermeye çalıştığı meşguliyet alanıdır. Sanatçı elindeki hüneri, kabiliyeti en uygun mânâsıyla kullanarak sanatını var eder. Sanat 'iç'in, 'derin'in yansıma alanı, sanatçının estetiğini vurgularken varlığını da ikame ettiği en sahih göstergedir. Sanatçı varlığını diğerlerine, yani izleyicilere göstermekle kendini var etmiş olur. Maddî varlığını aşır (aşkın-transcendant), madde üstü bir hüviyete kavuşarak en yalın hâliyle sırrını ifşa eder. Sır ifşa olundukça sanatçı da ifşa olunur. İzleyici tarafından algılanan sanatçı, izleyicideki aksiyel yeniden var olmuş, kalplere dokunmuş ve böylece Allah'ın onu var etmesinden sonra ikinci bir varlığa kavuşmuş olur.

Ontolojiye göre sanatçının kavuştuğu ikinci varlık ilk varlık tabakası olan nesneden farklıdır. Nesne sanatçının algıladığı, kendi başına var olan, kendini kendi içinde gerçekleştiren bir tabakadır. Bu nesne sanatçının eserine konu olmaya başladığı zaman kendi varlığından sıyrılır, başka bir varlık tabakasına kavuşmuş olur. Artık o bir bilgi nesnesi değil, bir sanat nesnesi hâline gelmiştir. Sanat eserinin konusu olmak, nesneyi nesne olmaktan çıkarır; nesneye

başka bir varlık verir. Bu da sanatsal varlık olarak adlandırılabilcek ontolojik bir durumdur. Sanatın konusu olan varlık ilk tabakada bilgi nesnesidir; sanat aracılığıyla ifade edildiğinde sanat nesnesi olur. Bu durumda doğaya ait bir nesne bir sanat objesi hâline gelince gerçekliği değişir (Kolcu, 2008: 238).

Sanatçılar yapıtlarıyla var olurlar; fakat varlıkla ilgili bir başka husus da, sanatçıların kendilerini var ettikten sonra objelerini de var etmeleridir. Her sanatçının algı dünyasını belirleyen, kendi varlığına birçok yönüyle tesir etmiş unsurlar vardır. Onlar kendilerini etkileyen bu varlıklarla doğrudan, zihinsel ilişkilere girerler. Zihinlerinde bu varlıkları kendi var oluşlarını teminat altına almak için yeniden var ederler. İmge hâlinde var oluşa sahip bu duyarlılıklar, çoğu zaman bir malzemeye, sanatçının eserinde leitmotiv olarak çeşitli cepheleriyle yer alan bir objeye dönüşür. Sanatçı elinin yettiği, zihninin erdiği ölçüde varlığının sübut bulduğu sanat eserinde başka varlıkları da sahneler. Tabii bunu en iyi yapan şairlerdir. Çünkü şairler malzemeleri herkes tarafından malum olan zorlu bir sanat alanıyla iştigal ederler. Dil, varlığı en sahit, en açık biçimiyle gösteren araçtır. Dil, tanrısal bir öze sahip olduğu için sanatçının varlıkla doğrudan ilişki içine girmesini sağlar.

“Şairler sıradan insanlardan farklı olarak varlığa değişik açılardan bakarlar. Derinlikli düzeyde hayret ve hayranlıkla baktıkları varlıkta kimse-nin göremeyeceği nitelikler ve özellikler görürler.” (Çetin, 2006, 41). Şair, sanatkârlar içinde varlığı derin bir bakışla görebilenlerdendir. Şair, görünenin arkasına ‘iç-yapı’ya nüfuz eder. Olup biteni, varlıkta meydana gelen bütün oluşları, saf bakışıyla fark eder. Bu bakış açısıyla da varlıkları şiirine aktarır.

Yahya Kemal için İstanbul, varlığı kendinden menkul bir obje olduğu kadar bir sanat objesidir de. Yahya Kemal’in bireysel varlığını konumlandırırken gereksinim duyduğu varlık- şiirlerinden yola çıkarak söylessek- İstanbul’dur. İstanbul, Yahya Kemal’in sanatında var olduğu kadar, bireysel var oluşunu da sağlar. Özne olarak Yahya Kemal metinlerinde kendi varlığıyla, var oluşuyla İstanbul’u birleştirir.

Şairler zihniyetlerine, anlayışlarına, dinlerine, ideolojilerine göre başka başka varlıkları metinlerine aktarırlar. Neredeyse *Kendi Gök Kubbemiz*’deki bütün şiirlerde ya İstanbul’un ya da İstanbul’un bir semtinin isminin zikredildiğini görürüz. Bu durum Yahya Kemal’in düşünce dünyasında kişi ve yer adlarının ne denli önemli olduğuyla ilgilidir (Akay, 2003: 21). Eliot, tarih şuurun-

dan bahsettiği makalesinde, bu şuurun geçmişin şimdide, şimdinin geçmişte yaşama yeteneğiyle ilişkili olduğunu anlatır. “Tarih şuurunu, sadece ‘geçmişin’ geçmişliğini bilmek değil, fakat onun ‘hal’de de var olduğunu anlamak demektir.” (Eliot, 1983: 20). Yahya Kemal’de geçmiş ve şimdi ‘organik bütünlük’ içinde arz-ı endam eder. Yahya Kemal koyu bir gelenekçilikten ziyade, anlamlı bir birlikteliğin çabasıdır. İstanbul onun için bu bakımdan önemlidir. Zira İstanbul, şairin şiir serüveninin son halkası olduğu Osmanlı’nın birçok bakımdan tezahür ettiği şehirdir.

Eliot’un “tarih şuurunu” olarak adlandırdığı kavram, aynı zamanda Bergson’un duré (süre) kavramıyla da ilişkilidir. Süre geçmişin an’da tecelli etmesidir (Ayvazoğlu, 1996: 231). An sadece şu dakikanın, şu saniyenin ya da şu saatin açıklaması değil, bir bütün olarak geçmişin saklandığı zaman parçasıdır. Yahya Kemal’de bu durum İstanbul’la kendini gösterir. İstanbul şairimizde geçmişten süzülüp gelen bütün tecrübeleriyle an’da mevcut olan varlıktır. Şair, İstanbul’u geçmişinden kopararak şu an’a getirir ve zaman kavrayışı açısından bütünlüğe ulaşır. Varlık, Yahya Kemal için bir sürekliliğin an’da kendini göstermesi, an’da var olmasıdır.

Bergson’a göre zaman, varlıkta ifadesini bulur (Kolcu, 2002: 188). Zaman dediğimiz an’ların toplamı Yahya Kemal’de İstanbul’la anlam bulur. İstanbul, zaman içinde var oluş keyfiyetinden soyutlanır, zamanın içinden çıkarılıp alınmış bir zaman dışılıkla varlık bulur. Yahya Kemal şiirinde ele aldığı zamanın İstanbul’unu artık şiirini yazdığı zamanın İstanbul’u hâline getirir, onu geçmiş zamanın elinden kurtarıp şu an’da, içinde bulunduğu an’da yeniden var eder. Şu an İstanbul’un geçmişinden ayrı bir zamana sahiptir. Her iki dönem de ayrı bir oluşla mümkünken Yahya Kemal bu oluşların bütünlüğünü bozup İstanbul’u şiiri yazdığı zamanın varlığı hâline getirir. Bu sayede İstanbul’u kendini, kendi estetik anlayışını ifade etmek için bir araç olarak kullanır. Tabii olarak bu durum, Yahya Kemal’in bireysel varlığıyla İstanbul’un nesne olarak varlığının bütünleşmesini sağlar.

Kendi Gök Kubbe’i, “İtri” şiirinde geçen “yerlerimiz ve göklerimiz”le niteleyebilir, oradan da bütün Osmanlı coğrafyasının bir muhassalası olan İstanbul’a geçebiliriz. İstanbul varlığın merkezidir. En azından saltanat bunu böyle görür. Yahya Kemal de Osmanlı şiirini çoğaltan, ona yeni ve modern açılımlar sağlayan bir neo-klasik olarak İstanbul’u bütün Osmanlı varlığının özeti olarak görür. Kendi Gök Kubbe’i’deki metinsel evren bizi bir İstanbul gezintisine çı-

karmakta, bize Osmanlı varlığını İstanbul varlığı biçiminde seyret-tirmektedir.

Kendi Gök Kubbemiz' de İstanbul'un bazı semtleri şiirlerin ismi olmuştur. Üsküdar, Atik-Valde, Koca Mustapaşa, İstinye, Fenerbahçe, Maltepe, Moda, Erenköy bu semtlerdendir. Doğrudan İstanbul'un bir şiire ad olduğu metinlerin sayısı daha azdır. "İstanbul'un Fethini Gören Üsküdar", "İstanbul Ufuktaydı", "İstanbul'un O Yerleri", İstanbul kelimesinin başlıkta geçtiği şiirlerdir.

Yahya Kemal, İstanbul'u bir bütün olarak algılamaktan çok onu semt düzeyinde, parçalara bölerek algılar (Burada yine Bergson hatırlanabilir.). Böylece okura bütünlüklü bir İstanbul portresi çıkarmak ister. Hemen hemen her semtin Yahya Kemal için bir anlamı vardır. Her semt başka bir var oluşa sahnedir. Ama *Kendi Gök Kubbemiz'* in şiir evreninde bu ayrı var oluşlar birleşerek tek bir bütünü, anlamı parçalarından oluşan İstanbul'u işaret eder.

Üsküdar, Yahya Kemal için önemlidir. "İstanbul'un Fethini Gören Üsküdar" başlıklı şiirde şair, Üsküdar'ı; "Üsküdar, bir ulu rü'ya-yı görenler şehri!" olarak tanımlar. Üsküdar manevî çehresiyle İstanbul'u kendi şahsında temsil eden semttir. Devam eden mısralarda Yahya Kemal Üsküdar için;

*Seni gıptayla hatırlar vatanın her şehri,
Hepsi der: "Hangi şehir görmüş onun gördüğünü"
Bizim İstanbul'u fethettiğimiz mutlu günü!"*

der. Üsküdar, İstanbul'un fethinin tanığı olarak Yahya Kemal için önemlidir. Yahya Kemal, o mutlu günü gören Üsküdar'ın vatanın tüm şehirleri tarafından hatırlanacağını bildirir.

Şair, Üsküdar'ı İstanbul'un küçük bir özeti olarak düşünmekle kalmaz, Üsküdar'a varlık atfeder. İstanbul'un fethini gören, fetih sırasında bu kutlu günü yaşayan 'şehirdir' Üsküdar. Yahya Kemal, şiirde İstanbul'un fethini tasvir eden mısralardan sonra, ikinci kıtada;

*Üsküdar, gözleri dolmuş, tepelerden bakarak,
Görmüş İstanbul'a yüzbin meleğin uçtuğunu;
Saklamış durmuş, asırlarca hayalinde bunu*

(Beyatlı, 1995a: 22-23)

demekle Üsküdar'ın gören, algılayan, hatırlayan bir varlık olduğunu belirtir. Bu biraz da yukarıda da belirttiğimiz gibi şairin var-

lığını İstanbul'la bütünleştirme gayretinin bir parçasıdır. Bütün bu anlatılanları Üsküdar'ın yapması mümkün değildir; metinde anlatılanları öğrenmiş, okumuş, duymuş bir varlığa ihtiyaç vardır. Bu varlık kendini metinde anlatılan olayları muhayyel olarak yaşayan bir başka varlıkla gösterir. Üsküdar'ın bu metinde böyle bir işlevi vardır.

"Erenköy'ünde Bahar" başlıklı şiirde de aynı tutumu görmek mümkündür. Şair, bu metinde de Erenköy'ü bir varlığa kavuşturur. Şair için Erenköy kendisiyle arasında sevginin durduğu bir varlıktır:

*Canan aramızda bir adındı
Şirin gibi hüsn ü ana unvan
Bir sahile hem şerefti hem şan
Çok kere hayalimizde canan
Bir şi'ri hatırlatan kadındı*

(Beyatlı, 1995a: 129)

Özetle Heidegger'in dediği gibi '*şiir varlığın sözle kurulmasıdır.*' (Afacan, 2010: 19). Yahya Kemal de İstanbul'u metinleriyle kurmuştur. Vatan ve İstanbul şair için; "*Her zaman varlığımız, hem kanımız hem etimiz*" (Beyatlı, 1995a: 5) olmuştur. İstanbul, Yahya Kemal'in varlığını bütün yapısıyla hissettiği yerdir. İstanbul'u "bir tepeden" duyarak ona varlık atfeder: "*İstanbul'u duydum daha bir kere sesinde*" (Beyatlı, 1995a, 14).

Yahya Kemal'in varlık anlayışını kavramak için imtidat kavramına atıf yapmaya da ihtiyaç vardır. Bergson'un duré felsefesiyle ortak noktaları olan imtidat görüşüne göre geçmiş, an'da varlığını sürdürür. Geçmiş yığılarak sürer ve kendini şu an'da da var eder (Beyatlı, 1995b: 65). Bu durumu Bergson realite olarak açıklar. Zaman bizim için geçer, oysa eşyada zaman geçmemiştir (Topçu, 2006: 37). Çünkü eşya cansızdır. Dolayısıyla İstanbul bağlamında Yahya Kemal'in imtidat görüşünü değerlendirirsek karşımıza İstanbul'un tarihî dokusuyla hâlâ yaşamaya devam ettiği, tarihi üzerinde barındırdığı gibi bir durum ortaya çıkar. Yahya Kemal de varlık meselesini İstanbul yoluyla temellendirirken İstanbul'un tarihî perspektifini ihmal etmez. Onu şu andaki hâliyle algılamaz. Tarih, bilhassa 1453'ten sonraki tarih, Yahya Kemal'in İstanbul'u kavramasında ortaya koyduğu bakış açısidir. Çünkü 1453'ten sonra İstanbul Türkleşmiştir. "Aziz İstanbul" da da buna fazlasıyla değinen Yahya Kemal, İstanbul'u Türk ve Müslüman renkleriyle görür.

YAHYA KEMAL'İN İNSAN ANLAYIŞI

Her edebî tür doğrudan veya dolaylı olarak insanı konu alır; ama şiir kadar hiçbir edebî tür insana nüfuz edemez. Şiir, duygu yoğunluğunun zirvesini tattıran edebî tür olarak edebiyatın atomize olmuş hâlidir. Edebiyat denince akla ilk gelen şiir olduğu için insan, şiirin biricik uğraşı alanı olmuştur. Şairler diğer edebî türlerde olduğundan daha fazla insanla ilgilenmiş, insanı bazen evrensel insan olarak görmüş, bazen de bireysellikleri içinde ele almıştır. Hangi açıdan olursa olsun şiir ve insan arasındaki ilişki tarihin en eski çağlarına kadar götürülebilir.

İnsanoğlu var olduğundan beri birçok şeye, bilhassa kendisine merak duymuştur (Çetişli, 2008: 33). Açıklayamadığı sorular olmuş, bu soruları zihninin elverdiği ölçüde yanıtlamaya çalışmıştır. Kendini açıklama, varlığının derinlerine inme çabası insanın kendini sanat eserleri yoluyla anlatmasına zemin hazırlamıştır. Sanat bir muamma olan insanı, onun her durumunu ifade bir tercümandır. Özellikle şiir, bütün sanat alanları içinde insanı doğrudan ilgilen-dirmiş, insanın kendisine yönelmesine yardımcı olmuştur.

Şairler, metinlerinde insanı çeşitli bağlamlarda değerlendirir. Doğrudan insandan bahsetmeseler de ilgilerini yoğunlaştırdıkları her noktada insanla ilgili bir durumu dile getirir. Şairler ilgi alanları, ideolojileri ve yaşadıkları dönemin özellikleri icabı insanı farklı bakış açılarıyla işler. Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz'*de insan kavramını yerli bir bakış açısıyla ortaya koymaya çalışır. *Kendi Gök Kubbemiz'*deki metinlerde Osmanlı toplumuna mensup çeşitli sınıflardan, farklı konumlardan insanlar bulunur. Şair insan kavramını verirken bazen soyut, genel ifadeler kullanır, bazen de tarihte önemli eserler vermiş sanatkârlardan, devlet adamlarından bahse-der. Tarihî şahsiyetler, sanatkârlar, masal kahramanları, din adamları somut adlarla yer alan insanlardır.

Yahya Kemal Fransa'ya gittiğinde entelektüel mekânlarda, Sciences Politics'te Fransa tarihiyle ilgilenen bilim adamlarıyla tanışmış, böylece yeni bir tarih görüşüyle memlekete dönmüştür. *Kendi Gök Kubbemiz'*deki metinleri değerlendirirken bu hususu gözden kaçırmamak lâzımdır. Yahya Kemal'in zihnî arka planını vermek açısından önemli olan bu nokta Fransa'da edindiği tarih görüşüdür. Yahya Kemal, Michelet, Foustel de Coulanges, Camille Jullian ve Albert Sorel'in derslerinde ve sohbetlerinde onlardan aldığı ilhamla yeni bir tarih görüşü geliştirir (Şenler, 1997: 158). Bu görüş Yahya Kemal'in yerli bir dünya

görüşüne, sahih bir zihniyet dünyasına sahip olmasını sağlar. Buna göre Yahya Kemal Türk tarihini 1071 Malazgirt Savaşı'yla başlatır. Türklerin ikinci ve kalıcı vatanı olan Anadolu coğrafyasının tüm unsurlarıyla Türk'ü yarattığını, Türk'e şekil verdiğini kabul eder. Osmanlı'nın hâkim olduğu bütün topraklar, bilhassa Yahya Kemal'in doğduğu Balkanlar da bu tarih görüşü içerisinde önemli bir yere sahiptir.

Yahya Kemal'in metinlerinde farklı kategorilerden birçok insanın adı geçmektedir. Bütün bu insanlara baktığımız vakit karşımıza geniş Osmanlı coğrafyası çıkar:

Tarihî Şahsiyetler: Barbaros, Yavuz Sultan Selim, Gazi Hünkâr, Bektaş Subaşı, Yıldırım Beyazıd, İsa Bey, Gazanfer Ağa.

Dinî Şahsiyetler: Hafız Post, Dede Efendi, Hafız Osman, Sümbül Sinan, Hz. İsa, *Peygamberler:* Hz. Nuh.

Sanatkârlar: İtri, Seyyid Nuh, Hafız Post, Dede Efendi, Tanburi Cemil Bey, Gaybi, Yesari, Nabiga, Anter, Şenfera.

Masal Kahramanları: Mehlika Sultan, Şirin, Leyla.

Yabancı İsimler: Byron, Schiller, Wilhelm Tell, Rodin, Jaures, Verlaine, Baudlaire, Peguy.

Soyut İsimler: Halk, gazi, serdar, işçi, mimar, nefer, ruh ordusu, varis, cumhur, ced, insan, Türkoğlu, kadın, erkek, çocuk, şehit, yiğit, oruçlu halk, fıkara kızcağız, bağıryanık ve uyanık kimseler, bin atlı, fatih nesil, canan, sevgili, yâr, genç, ihtiyar, anne, rahibe, sevdalı.

Yahya Kemal'de insan kavramı evrensel insan olarak yer almaz. Şair *Kendi Gök Kubbemiz*'de genel insanlık durumlarıyla, insanlığın problemleriyle ya da bir sınıfın sorunlarıyla ilgilenmez. Yahya Kemal'i ilgilendiren daha çok yerli insandır. Yahya Kemal'i tarih görüşü doğrultusunda Osmanlı-Türk insanı ilgilendirir.

Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*'deki bazı şiirlerde bir tarihî olaya ya da şahsiyete telmih yapar, bazen bir tarihî olayı anlatır. Tarihî olayların çağrıştırıldığı metinlerde, o günün şartlarında aktif hizmetlerde bulunan ve etkisini kendi üzerinde taşıdığı kişilere de yer verir. Şair okuru tarihî sahenin içine çekiverir, şiirsel ortam içinde olaylar okurun gözünde canlanır. Mesela "Ok" şiiri, Yavuz Sultan Selim'le Bektaş Ağa'nın sohbetiyle canlı bir tablo hâlinde sunulur:

OK

*Yavuz Sultan Selim Han'ın önünde
Ok atan ihtiyar Bektaş Subaşı,
Bu yüksek tepeye dikti bu taşı,
O Gaazi Hünkâr'ın mutlu gününde.*

*Vezir, molla, ağa, bey takım takım,
Güneşli bir nisan günü ok attı.
Kimi yayı öptü, kimi fırlattı;
En er kemankeşe yetti uç atım.*

*En son Bektaş Ağa çöktü diz üstü.
Titrek elleriyle gererken yayı,
Her yandan bir merak sardı alayı,
Ok uçtu, hedefin kalbine düştü.*

*Hünkâr dedi: 'Koca! Pek yaman saldın!
Eğerci bellisin benim katımda,
Bir sır olsa gerek bu ilk atımda,
Bu sihirli oku nereden aldın?'*

*İhtiyar, elini bağına soktu,
Dedi ki: 'İstanbul muhasarası
Başlarken aldığım gaza yarası
İçinden çektiğim bu altın oktu!'*

(Beyatlı, 1995a: 69-70)

"İtri" şiiri de şairin musiki görüşünü vermek açısından önemlidir. Musikiyle tarihin birleştiği (Şenler, 1997: 226) bu şiir, Yahya Kemal'in şiir anlayışını da ele verir. Sembollerin kullanımı, ses tekrarlarıyla oluşturulan müzikal tını, 'aruzun halis şiiri (öz şiir, saf şiir) oluşturmadaki payını anlamak açısından önemlidir:

*Büyük İtri'ye eskiler derler,
Bizim öz musikimizin piri;
O kadar halkı sevkedip yer yer,
O şafak vaktinin cihangiri,
Nice bayramların sabah erken,
Göğü, top sesleriyle gürlerken,
Söylemiş saltanatlı Tekbir'i.*

(Beyatlı, 1995a: 11)

İtri'ye eski denmesinden şikâyetle şiire başlayan Yahya Kemal İtri'nin değerini teslim ederek şiirine devam eder. Halis bir anlayış-

la, yerli bir tavırla yaklaştığı musikimiz Itri'nin şahsında yâd edilir. Şair ikinci bentte tarih görüşü doğrultusunda bütün Osmanlı top-
raklarını kuşatan bir anlayışla Itri'nin etkisinden bahseder:

*Ta Budin'den Irak'a, Mısır'a kadar,
Fethedilmiş uzak diyarlardan,
Vatan üstünde hürr esen rüzgâr,
Ses götürmüş bütün baharlardan,
O deha öyle toplamış ki bizi,
Yedi yüz yıl süren hikâyemizi,
Dinlemiş ihtiyar çınarlardan.*

(Beyatlı, 1995a: 12)

Yahya Kemal şiirinin sonraki bentlerinde Itri'nin müziğinde ha-
yatın, dinin, memleketin yer aldığını söyler. Şiirin sonunda da ule-
mamızın Itri'yi bilmemesinden yakınır.

Yahya Kemal'in 'insan' kavramına bakışına, insanı tarih görü-
şüyle kavrayışını "Üsküdar'ın Dost Işıkları" başlıklı şiirinin şu bey-
tinde açık bir biçimde bulmak mümkündür:

*Gönlüm, dilim, kanım ve mizacım la sizdenim,
Dünya ve ahrette vatandaşlarım benim.*

(Beyatlı, 1995a: 31)

Yahya Kemal'in Türk olmanın gururunu yaşadığı, insanımızın
'öz çehre'leriyle görünmesinden duyduğu mutluluğu anlattığı bu
şiir Yahya Kemal'in insan kavramına verdiği anlamı görmek açısın-
dan önemlidir.

SONUÇ

Aydın olmak birçok sorumluluğu da beraberinde getirir. Aydın
kavramı hem modern oluşu hem de kendini kültürünün içinde ta-
nımlamayı gerektirir. Sahihlik olarak da niteleyebileceğimiz bu
durumun gerçekleşmesi için gerekli bazı şartlar vardır. Bunların
içinde belki de en önemlisi bir tarih görüşüne sahip olmaktır. Çağ-
daş anlamda aydın, hâli yorumlarken geçmiş birikimleri de ihmal
etmeyen kişidir.

Yahya Kemal, tarih bilgisi geniş olan, bilhassa Malazgirt Sava-
şı'ndan sonraki dönemle çok fazla ilgilenmiş bir şairdir. Bu, sadece
bir bilgi olmaktan öte Yahya Kemal için bir estetik meseledir. Çün-

kü Yahya Kemal geçmişi kuru bir bilgi yığını olarak görmemiş, sanatın gerçeğiyle tarihi yeniden kurmuştur.

Sahih olmak için tarihle ilgilenmek gerekir. 'Kökü mazide olmak' sahih olmaktır. Kendi kültürüne yabancı olmamak, sanatını icra etmek için de önemli bir özelliktir. Yahya Kemal kendi kültürüne yabancı olmayan bir aydındır. *Aziz İstanbul* içindeki "Ezansız Semtler" isimli musahabeden de anlaşılacağı gibi Yahya Kemal, kendinde kalan bu duyguları içselleştiremeye de bu duygulardan uzak değildir.

Batı'da aydın olmak tarih bilgisiyle ölçülür. Yahya Kemal de bunu fark etmiş olacak ki Fransa dönüşünde kendini tarih okumalarına vermiş, Fransa'da önüne açılan yoldan ilerlemeye çalışmıştır. Fransa'da aydınlarla konuşmaya başladığınızda tarih ister istemez konuşmanın içinde yer alır. Yahya Kemal de bunu fark etmiştir. Üniversitede aldığı derslerde ve bazı kahvelerdeki özel sohbetlerinde hocalarından bu bakış açısını edinmiştir.

Yahya Kemal'in yukarıda tartışmaya çalıştığımız problemlere bakışını bir de bu açıdan değerlendirmek lâzımdır. Yahya Kemal, Tanrı, varlık ve insan anlayışını temellendirirken tarihsel perspektiften uzak düşmemiştir. Bu bakımdan onun bu tavrının sahih aydın olabilmenin temel koşulu olduğunu söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

- Afacan, Aydın, (2010), " 'Varolan' ile 'Varlık' Arasında... Kayboluş Şiirlerine Bir Bakış", *Hilmi Yavuz Akademik Sempozyumu*, Mardin Üniversitesi Kültür Yayınları, Mardin.
- Akay, Hasan, (2003), *Şiiri Yeniden Okumak (Bir Yapıçözümleme Girişimi)*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
-, (2006), *Şiir Alametleri*, 3F Yaynevi, İstanbul.
- Altunay, Korhan, (2003), *Klasik Edebiyat Bağlamında Hilmi Yavuz*, Bizim Büro Basımevi, Ankara.
- Aytaç, Gürsel, (2009), *Genel Edebiyat Bilimi*, 2. bs., Say Yayınları, İstanbul.
- Ayvazoğlu, Beşir, (1995), *Yahya Kemal Eve Dönen Adam*, 2. bs., Ötüken Neşriyat, İstanbul.
-, (1996), *Celeneğin Direnişi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Başer, Sait, (1998), *Yahya Kemal'de Türk Müslümanlığı*, Seyran Yayınları, İstanbul.
- Beyatlı, Yahya Kemal, (1990), *Edebiyata Dair*, 3. bs., İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul.
-, (1995a), *Kendi Gök Kubbemiz*, 2. bs., MEB, İstanbul.
-, (1995b), *Aziz İstanbul*, 4. bs., MEB, İstanbul.
-, (1999), *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasî ve Edebî Hatıralarım*, 4. bs., İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul.
- Bolay, Süleyman Hayri, (2009), *Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü*, 10. bs., Nobel Yayın-Dağıtım, Ankara.
- Çetin, Nurullah, (2006), *Şiir Çözümleme Yöntemi*, 4. bs., Edebiyat Otağı Yayınları, Ankara.
- Çetişli, İsmail, (2008), *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Eliot, T. S. (1983), *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), KTB, Ankara.
- Kolcu, Ali İhsan, (2002), *Zamana Düşen Çılgık*, Akçağ, Ankara.
-, (2008), *Edebiyat Kuramları*, Salkım Söğüt Yayınlar, Ankara.
- Şenler, Yahya, (1997), *Kültür ve Edebiyata Dair Görüşleriyle Yahya Kemal*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, (1995), *Yahya Kemal*, 3. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Yavuz, Hilmi, (1998), *Modernleşme, Oryantalizm ve İslam*, 2. bs., Boyut Yayınları, İstanbul.

ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN TİYATRO ESERLERİNE YENİ BİR TASNİF TEKLİFİ

Oğuzhan Karaburgu*



Özet: Türk edebiyatının en orijinal simalarından biri olan Abdülhak Hâmîd Tarhan, kırk kadar eserinin yirmi dört tanesini tiyatro türünde vermiştir. Bu yirmi dört tiyatro eseri, çeşitli zamanlarda araştırmacı ve akademisyenler tarafından tasnif edilmiştir. Yapılan her tasnif kendisinden önceki tasnifleri geliştirmek ve bu tasniflerin hatalarını gidermek adına yapılsa da maalesef kapsayıcı bir tasnife ulaşılammıştır. Bu yazı ile daha önce yapılan tasnifler değerlendirilmiş, bu değerlendirme neticesinde de daha kapsayıcı ve kuşatıcı bir tasnif teklifinde bulunulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler; Abdülhak Hâmîd Tarhan, tiyatro, oyun, tasnif, Tanzimat edebiyatı.

A NEW PROPOSAL OF CLASSIFICATION FOR THE THEATRICAL WORKS OF ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN

Abstract: Being one of the most original figures of Turkish Literature, Abdülhak Hâmîd Tarhan produced twenty-four theatrical works out of his about forty works in total. Those twenty-four theatrical works have been classified at various times by researchers and academicians. Even though each classification was made to develop and correct the former ones, unfortunately, an inclusive classification has not been achieved. In this paper, the deficiencies of the previous classifications will be analyzed. In this paper the hitherto made classifications are analyzed and a proposal for a more inclusive classification is made as the result of this analysis.

Keywords: Abdülhak Hâmîd Tarhan, theatre, stage play, classification, Tanzimat era literature.

Türk edebiyatının en orijinal simalarından biri olan Abdülhak Hâmîd Tarhan, Türk edebiyatında "Şâir-i Âzam" olarak anılması-na karşın kırk kadar eserinin yirmi dördünü tiyatro türünde ver-

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

miştir. Abdülhak Hâmid'in kaleminden çıkan tiyatro eserleri, var olan edebî türlerin sınırlarını zorlar ve bu sebepten eserlerini değerlendirmek de, tasnif etmek de güçleşir. Bu zamana kadar pek çok araştırmacı ve akademisyen Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerini tasnif etmeye çalışmıştır. Her bir tasnif kendisinden önce yapılan tasniflerin eksiklerini gidermek adına yapılırsa da tasnifin doğası gereği yeni eksikleri de beraberinde getirmiştir. Bütün tasnif çabalarının mantıksal hüsrarla sonuçlandığını söyleyen William Lowell Randall da aslında bu kısır döngüye dikkati çekmektedir (Randall, 1999: 121).

Hikmet Dizdaroğlu, İbrahim Necmi Dilmen, Ahmet Kabaklı, Âsım Bezirci ve İnci Enginün, farklı zamanlarda Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerini tasnif denemesi yapan isimlerdir. Bu makalede isimleri anılan kişilerin tasnifleri değerlendirilecek ve yeni bir tasnif teklifinde bulunulacaktır.

HİKMET DİZDAROĞLU'NUN TASNİFİ

“1- Konuları yerli hayatımızla ilgili olanlar: *Sabr u Sebat, İçli Kız*

2- Tarihî piyesler:

a) Tarihî olaylara bağlı olanlar: *Târik, İbn-i Mûsâ,*

b) Tarihî olayı değiştirerek anlatanlar: *İlhan, Turhan*

3- Tarihî bir ada bağlanan düşsel piyesler: *Sardanapal, Nazife, Abdullahü's-Sagîr, Eşber, Tezer*

4- Uzak ülkelerde ve belirsiz bir tarihî dekor içinde geçenler: *Macerâ-yı Aşk, Duhter-i Hindû, Finten, Nesteren, Zeyneb, Hakan*

5- İdeolojik nitelikte olanlar: *Liberte*

6- Günlük olaylarla ilgisi bulunanlar: *Yâdigâr-ı Harp*

7- Konusunu Türk tarihinden alanlar: *Kanuni'nin Vicdan Azabı* (Basılmamıştır.)

Tiyatroları yazılışları bakımından, çeşitli biçimdedir. Kimisi manzum, kimisi düzyazı, kimisi de karışıktır. Manzum olanların kimisi aruzla, kimisi duraksız hece ölçüsü ile, birisi de hece ve aruzla karışık yazılmıştır. Bu yönden tiyatroları şu kısımlara ayrılır:

1. Manzum oyunları:

a) Aruzla yazılanlar:

Nazife yahut Fedâ-yı Hamiyet, Tezer, Eşber, Sardanapal, Abdullahü's-Sagîr, İlhan, Turhan, Hakan

b) Duraksız hece ölçüsüyle ya da ölçüsüz, fakat uyaklı olanlar:

Nesteren, Liberte, Cünûn-ı Aşk (Kitap hâlinde çıkmamıştır.)

c) Aruz ve hece karışık olanlar:

Kanuni'nin Vicdan Azabı (Basılmamıştır.)

2. Düz yazı hâlinde olanlar:

a) Baştan sona dek düz yazı olanlar:

Macerâ-yı Aşk, Sabr u Sebat, İçli Kız

b) İçinde birkaç manzume bulunanlar:

Duhter-i Hindû, Târîk yahut Endülüs Fethi

c) Nazım ve düz yazı karışık olanlar:

Zeyneb, Fitnen, İbn-i Mûsâ-yahut-Zatülcemâl, Yâdigâr-ı Harp" (Dizdaroğlu, 1970: 30-31).

Hikmet Dizdaroğlu'nun tasnifi iki kısımdan oluşur. Birincisi tematik, diğeri de vezin ve biçim bakımından yapılan tasniftir. Dizdaroğlu, tasnifinde on dokuz esere yer vermiştir. Bu on dokuz eser arasında henüz yayımlanmamış olan *Kanuni'nin Vicdan Azabı* da vardır. Fakat *Cünûn-ı Aşk, Yabancı Dostlar, Tayflar Geçidi, Ruhlar ve Arzîler*'e yer verilmemiştir.

Dizdaroğlu'nun tasnifinde tarihî piyesler daha detaylı biçimde ele alınmış ve tasnif edilmeye çalışılmıştır. Yukarıda verilen tasnifte 2, 3, 4 ve 7. maddeler aslında bütün olarak "Tarihî Piyeler" başlığı altında değerlendirilebilecek eserlerdir.

Dizdaroğlu, tasnifinde *Macerâ-yı Aşk, Duhter-i Hindû, Finten, Nesteren, Zeynep* ve *Hakan* isimli eserlere "uzak ülkelerde ve belirsiz bir tarihî dekor içinde geçenler" başlığında yer verir. Bu başlıkta geçen "uzak ülkelerde" ifadesi yanıltıcı olabilir. Zira Abdülhak Hâmid'in hemen hemen bütün tiyatro eserleri "uzak ülkelerde" geçmektedir. Bu durumda Abdülhak Hâmid'in bütün tiyatro eserlerini ayrı başlık altında değerlendirmek gerekecektir.

Abdülhak Hâmid'in *Kanuni'nin Vicdan Azabı* adlı eseri kitap olarak basılmamış, tefrika edilmemiş, okuyucusu ile buluşmamış bir eserdir. Eser hakkındaki bilgiler, yayımlanan birkaç küçük parça ile sınırlıdır. Bütün bu sebeplerle tamamı hakkında bir fikir sahibi edilmeyen bir eser olarak *Kanuni'nin Vicdan Azabı*'nın tasniflerde yer almasının doğru bir tutum olamayacağı söylenebilir.

Dizdaroğlu'nun vezinlerine ve manzum-mensur oluşlarına göre yaptığı tasnif, Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerini değerlendirmede başka bir yol olabilir. Her ne kadar Abdülhak Hâmid, şekil konusunda düşünmüş, özellikle vezin konusundaki arayışlarını ömrünün sonuna kadar sürdürmüş olsa da, tiyatro eserlerini yazarken eserinin manzum ya da mensur olmasına ayrı mânâlar yükle-

miş değildir. Hâmid'e göre anlatmak istedikleri için vezin ve biçim sadece birer araçtır. Abdülhak Hâmid, eserlerini nasıl rast geldiyse öyle yazdığını bizzat ifade eder ki bu Abdülhak Hâmid'in kural tanımaz kişiliğine de uygun bir davranıştır. Dolayısıyla Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerini vezinlerine ve yazılış biçimlerine göre tasnif etmek, kapsayıcı değil ancak ilk akla gelen basit ve kısmî bir tasnif olarak değerlendirilebilir.

İBRAHİM NECMİ DİLMEN'İN TASNİFİ

"a) Monolog, diyalog, yarım temaşa nevinden olan eserler: *Bir Sefilenin Hasbihali, Garam, Nazife, Yabancı Dostlar, Yedigâr-ı Harp*

b) Mensur tiyatrolar: *Macerâ-yı Aşk, Sabrû Sebat, İçli Kız, Duhter-i Hindû, Târik (Duhter-i Hindû ve Târik'ta birer, ikişer manzume vardır. Fakat bunlar eserin esasına dâhil sayılmayabilir. Onun için bu eserleri mensur tiyatrolardan saydık.)*

c) Manzum ve mensur karışık tiyatrolar: *İbnelmusa, Zeynep, Fitnen*

d) Hece vezni ile manzum tiyatrolar: *Nesteren, Liberte, Cünûn-ı Aşk (Cünûn-ı Aşk, Hâmid'in henüz neşredilmeyen en son piyesidir. Bundaki vezin hece veznidir. Fakat Nesteren ve Liberte'deki sayılı hece vezni değil, Balâdan Bir Ses'teki vezindir.)*

e) Aruz vezni ile manzum tiyatrolar: *Tezer, Eşber, Abdullahî's-Sagîr, Sardana-pal, İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler (İlhan ile Turhan'ın zeyilleri olan bu son üç eser, daha ziyade yarım temaşalar sırasındadır. Fakat asıllarla zeyilleri ayrı ayrı tutmamak için bir araya koyduk.)*" (Dilmen, 1932: 49-50).

Dizdaroğlu'nun tasnifinin ikinci bölümü ile hemen hemen aynı olan Dilmen'in tasnifinde de Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserleri vezinlerine ve yazılış biçimlerine göre ele alınır. Dilmen'in "monolog, diyalog ve yarım temaşa" başlığı altında saydığı *Bir Sefilenin Hasbihali* ve *Garam*, aslında Hâmid'in türlerin sınırlarını zorlayan iki eseridir. Bu iki eseri tiyatrodan çok şiir olarak değerlendirmek daha doğru bir yaklaşım olur. *Yedigâr-ı Harp, Yabancı Dostlar, Tayflar Geçidi, Ruhlar* ve *Arzîler* yapıları itibarıyla diyalog olarak değerlendirilebilir. Ama Abdülhak Hâmid, bu eserlerinde tiyatro türüne has perde, fasıl gibi bölümlenmelere ve eserlerin başında şahıs kadrosu listesine yer verir. Bunlara göre bu eserleri tiyatro eseri olarak ele almak ve değerlendirmek daha uygun olacaktır. Dilmen'in bu grupta yer alan eserlerin bazılarını "yarım temaşa" şeklinde adlandırması da dikkati çekicidir.

Cünûn-ı Aşk, 1925 yılında *Vakit* gazetesinde tefrika edilir. Dilmen, tasnifinde *Cünûn-ı Aşk'a* "Hâmid'in henüz neşredilmeyen en

son piyesi" ifadeleri ile yer verir. Fakat diğer taraftan da yayımlanmadığını iddia ettiği bir eseri tasnifine dâhil eder.

AHMET KABAKLI'NIN TASNİFİ

1. Kendi zamanına ait piyesler (*Sabr u Sebat, İçli Kız, Finten*)
2. Tezli eserler (*Duhter-i Hindû, Liberte*)
3. Endülüs-Arap tarihi ile ilgili haileler (*Târık, İbn Musa, Tezer, Nazife, Abdülâhû's-Sağîr*)
4. Müteferrik tarihî piyesler (*Macerâ-yı Aşk, Sardanapal, Nesteren, Eşber, Zeynep*)
5. Türk-Turan tarihinden alınma piyesler (*İlhan, Turhan, Hakan*)
6. Diyaloglar yahut fantezi piyesler (*Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler, Yadigâr-ı Harp, Yabancı Dostlar*)
7. Neşredilmemiş piyesler (*Cünûn-ı Aşk, Vicdan Azabı*)' (Kabaklı, 1947: 11).

Ahmet Kabaklı'nın tasnifi derli toplu görülse de, bu tasnifte de tartışmaya açık taraflar vardır. Teknik ve muhteva bakımından farklılık gösteren *Sabr u Sebat* ve *İçli Kız'ın Finten* ile aynı kategoride değerlendirilmemesi gerekir. Ayrıca Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerini tezli-tezsiz olarak sınıflandırmak da birtakım sıkıntılar doğurmaktadır. Zira bütün eserler bir iddianın, bir tezin ifadesidir. Abdülhak Hâmid de bu çerçevede pek çok eserini alegorik okunmaya uygun şekilde yazmıştır.¹ Çünkü o, mesajları olan bir yazardır. Bu sebeple sadece *Duhter-i Hindû* ve *Liberte*'yi tezli eser kabul etmek bu bakımdan yetersiz görünmektedir. İngiliz siyaseti düşünülerek *Duhter-i Hindû* tezli eser olarak kabul ediliyorsa *Finten*'i, *Cünûn-ı Aşk*'ı, hatta *Yabancı Dostlar*'ı da bu başlık altında değerlendirmek gerekir. Fakat *Duhter-i Hindû, Finten, Yabancı Dostlar* ve *Cünûn-ı Aşk*'in Hint-İngiliz ilişkileri çerçevesinde bir grup olarak ele alınması daha uygun görünmektedir.

Buna benzer bir durum "Diyaloglar yahut fantezi piyesler" başlığı altında isimleri anılan *Tayflar Geçidi, Ruhlar* ve *Arzîler* isimli eserlerde de ortaya çıkmaktadır. *Tayflar Geçidi, Ruhlar* ve *Arzîler*'i diyalog olarak değerlendirmek doğru olsa da bu eserler *İlhan* ve *Turhan*'dan ayrı bir kategoride düşünülmemelidir. Çünkü bu üç eser, *İlhan* ve *Turhan*'ın devamıdır ve şahıs kadrosu bu eserlerde aynıyla süreklilik göstermektedir.

Cünûn-ı Aşk konusunda Dilmen gibi Ahmet Kabaklı da daha önce tefrika edilmiş olan *Cünûn-ı Aşk*'ı, *Kanuni'nin Vicdan Azabı* ile birlikte tefrika edilmemiş ve yayımlanmamış eserler arasında saymıştır.

ÂSİM BEZİRCİ'NİN TASNİFİ

"A. Konusunu yerli yaşamımızdan alan ve Hâmid'in yaşadığı çağla ilgili olan eserler: *Sabr u Sebat* (1875), *İçli Kız* (1875-1913)

B. Konusunu yabancı ülkelerden alan eserler: *Duhter-i Hindû* (1876), *Finten* (1916), *Cünûn-ı Aşk* (1925/1926)

C. Konusunu geçmiş çağlardan alan eserler:

a. Endülüs-Arap tarihiyle ilgili olanlar: *Târik* (1879), *İbn Musa* (1917), *Nazife* (1876), *Tezer* (1880), *Abdullahü's-Sagîr* (1917)

b. Çeşitli çağ ve ulusların tarihiyle ilgili olanlar: *Macerâ-yı Aşk* (1873), *Sardana-pal* (1917), *Nesteren* (1878), *Eşber* (1880), *Zeyneb* (1908)

c. Türk-Turan tarihiyle ilgili olanlar: *İlhan* (1913), *Turhan* (1916), *Hakan* (1935), *Vicdan Azabı* (yayımlanmamış)

D. Diyalog biçimindeki eserler:

a. *İlhan* ve *Turhan*'ın devamı olanlar: *Tayflar Geçidi* (1917), *Ruhlar* (1922), *Arzîler* (1925)

b. Öbür diyaloglar: *Yadigâr-ı Harp* (1917), *Yabancı Dostlar* (1924)" (Bezirci, 1991: 78).

Âsım Bezirci'nin yapmış olduğu tasnif, kendisinden önce yapılan tasniflere nispetle daha isabetli görünmektedir. Bezirci, Ahmet Kabaklı'nun tasnifini daha derleyip toparlamış gibi görünse de bu tasnifin de tartışmaya açık kısımları vardır. Bunlardan biri A maddesinde yer alan "Hâmid'in yaşadığı çağla ilgili olan eserler" başlığı ile alakalıdır. Abdülhak Hâmid, bütün eserlerinde bulunduğu çağın problemlerini alegorik olarak ele alır. Dolayısıyla bu noktadan bakılınca esasında bütün eserleri yaşadığı zaman ile ilgilidir. *Yadigâr-ı Harp*, *Liberte'* den daha çok Abdülhak Hâmid'in yaşadığı çağla ilgilidir. Zira *Yadigâr-ı Harp*, açıkça Çanakkale Savaşı'nun tesiri ile yazılır. *Liberte* ise alegorik bir eserdir. Abdülhak Hâmid, *Liberte'* de yaşadığı dönemin en ilgi çekici olaylarından biri olan Midhat Paşa'nun sürgün edilmesini birtakım sembolik isimlerin ardına gizleyerek ele almıştır. Hâmid, *Liberte'*nin alegorik arka planını "Eserlerimi Nasıl Yazdım"² isimli seri yazısında da dile getirmiştir. Alegorik mahiyette yazılan *Liberte'*nin Midhat Paşa'nun sürgüne gönderilmesi olayını ele aldığını ancak yazarının verdiği bilgiler ile öğrenmiş oluruz.

Bezirci de Kabaklı gibi *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arzîler*'i diyalog olarak ele alır, bu eserleri *İlhan* ve *Turhan*'dan ayrı bir kategoride değerlendirir. Bezirci'nin tasnifinde öne çıkan diğer bir husus ise tematik tasnif ile biçime dayalı tasnifin birbirinden ayrılmaksızın aynı tasnif içinde verilmesidir.

İNCİ ENGINÜN'ÜN TASNİFİ

'Yeni Türk Edebiyatı' sahasında Abdülhak Hâmid'le en fazla ilgilenen, onun eserlerini bütünüyle yayıma hazırlamak gibi önemli bir işin üstesinden gelen İnci Enginün, zaman zaman sanatçının eserleri konusunda da değerlendirmeler yapmıştır. Bu değerlendirmeler içinde yazarın tiyatroları hakkında teklif edilmiş tasnif denemeleri de vardır. Bu tasnif denemelerinin zaman içerisinde değişmesi, Enginün'ün çalışmaları boyunca elde ettiği veriler doğrultusunda daha önce yaptığı tespitleri gözden geçirdiğini ve olgunlaştırdığını düşündürmektedir.

İnci Enginün Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerinin tasnifini ilk olarak 1986 yılında yayımladığı *Abdülhak Hâmid Tarhan* (Enginün, 1986: 61) isimli eserinde yapmıştır. Daha sonra Abdülhak Hâmid Tarhan'ın tiyatro eserlerinin metinlerini yeni harfleri ile yayımına başlar. Serinin ilk kitabı olan *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları I, Sabr u Sebat, İçli Kız, Liberte, Yedigâr-ı Harp*'in (Enginün, 1998: 8-9) girişinde de çeşitli tasniflere yer verir. En son *Tanzimat Edebiyatı* isimli ortak kitapta yer alan "Abdülhak Hâmid Tarhan" (Enginün, 2006: 480-481) isimli hacimli makalesinde daha önce yaptığı tasnifleri geliştirir ve değiştirir. Şimdilik eserler üzerinde gerçekleştirilen ciddi bir çalışma sonrasında yapılan en ayrıntılı tasnif Enginün'e ait görünmektedir. Buraya İnci Enginün'ün yaptığı son tasnif alınmıştır:

"1. Konusu Orta Asya'da (Afganistan, Hindistan) geçen efsanevi, masalımsı oyunlar: *Macerâ-yı Aşk* (1873), *Nesteren* (1878), *Zeynep* (*İkdam*'da tefrikadan sonra, 1908), *Hakan* (1935)

2. Konusunu yaşadığı günlerin olaylarından alan oyunlar:

a. Konusunu günlük hayattan alan oyunlar:

Bunlarda mekân genellikle İstanbul'dur. *Sabr u Sebat* (1875), *İçli Kız* (1875), *Liberte* (*Türk Yurdu*'nda tefrika 1913), *Yedigâr-ı Harp* (1917)

b. Konusunu Hindistan ve İngiltere'den aldığı siyasi yoruma elverişli eserleri:

Duhter-i Hindû (1876), *Finten* (*Servet-i Fünun*'daki tefrika yarımıdır. 1889, *Hak* gazetesinde tefrika 1912; 1916), *Cünûn-ı Aşk* (*Vakit* gazetesinde tefrika 1925), *Yabancı Dostlar* (1924). *Liberte* ve *Yedigâr-ı Harp* siyasi niteliklidir. *Sabr u Sebat* ve *Yedigâr-ı Harp*'in bazı bölümleri Batı ülkelerinde geçmektedir. *Liberte* ise kahramanları Fransızca isimler taşıyan alegorik bir eserdir.

3. Konusunu tarihten alan oyunlar:

a. Eski tarih: *Eşber* (1880), *Sardanapal* (*İttihat ve Terakki* gazetesinde tefrika, 1908).

b. Endülüs: *Nazife* (1876), *Tezer* (1880), *Târik* (1880), *İbn Musa* (*Vakit*'te tefrika 1880; 1916), *Abdullahü's-Sagîr* (1917).

c. Konusunu İlhânlılar tarihinden alan oyunlar: *İlhan* (*Tanin* (1913)'de tefrikadan sonra 1913), *Turhan* (1916), *Tayflar Geçidi* (1917), *Ruhlar* (1922), *Arzîler* (1925)" (Enginün, 2006: 480-481).

Üç temel maddeden oluşan Enginün'ün tasnifi bu zamana kadar Abdülhak Hâmid ile ilgili hemen hemen bütün çalışmalarda yer alan ve kabul görmüş bir tasnif olmuştur. Bezirci'nin tasnifinde "konusunu günlük hayattan alan oyunlar" başlığı altında yapılan değerlendirmelerde dikkat çekilen hususlar Enginün'ün tasnifi için de geçerlidir.

Enginün, konusunu İlhânlılar tarihinden alan oyunlar kısmında *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arzîler* isimli eserlere yer vermiştir. Bu eserlerde *İlhan* ve *Turhan*'daki şahıs kadrosu devam etse de doğrudan İlhânlı tarihi ele alınmamıştır. Dolayısıyla *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arzîler*'de İlhânlılar tarihinin anlatıldığını söylemek doğru olmaz.

YENİ BİR TASNİF TEKLİFİ

Bu yeni tasnif teklifinde konu ve düşünce birliği Ahmet Hamdi Tanpınar'dan yapılan bir ödünçleme ile "daire" olarak ifade edilmiştir. Abdülhak Hâmid'in eserlerini yazarken birtakım temel düşüncelerden hareket ettiği ve düşüncelerini bir grup oluşturabilecek eserlerde sürdürerek konu birliğini de sağladığı söylenebilir. Bu anlamda "daire", bir çırpıda fark edilebilecek birlikteliği ifade etmek üzere seçilmiştir. Mesela Endülüs dairesi içerisinde değerlendirilen eserler, farklı zamanlarda yazılmış olsa da bu eserlerin konuları Endülüs tarihinden alınmıştır. Savaşın yıkıcılığı, devlet yönetiminde adalet ve liyakat gibi temel düşünceler de bu gruptaki eserlerin "daire" olarak tasnif edilmesini getirir. Aşağıda verilen tasnif bu düşüncelerin ışığında oluşturulmuştur:

1. Geleneğe bağlı eserler dairesi: *Sabr u Sebat*, *İçli Kız*
2. Konusunu tarihten alan eserler dairesi:
 - a. Endülüs dairesi: *Nazife*, *Târik* yahut *Endülüs Fethi*, *Tezer* yahut *Melik Abdurrahmanü's Sâlis*, *İbn Musa* yahut *Zatü'l-Cemal*, *Abdullahü's-Sagîr*
 - b. Antik Çağ dairesi: *Eşber*, *Sardanapal*
 - c. Masalımsı-tarih dairesi: *Macerâ-yı Aşk*, *Nesteren*, *Zeynep*, *Hakan*
 - d. İlhan dairesi: *İlhan*, *Turhan*, *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar*, *Arzîler*

3. Siyasî içerikli eserler dairesi:

a. İngiliz-Hint dairesi: *Duhter-i Hindû, Finten, Yabancı Dostlar, Cünûn-ı Aşk*

b. Güncel siyasî daire: *Liberte, Yadigâr-ı Harp*

Geleneğe bağlı eserler dairesi: Abdülhak Hâmîd'in ilk yazdığı eserlerinden ikisini içerisine alan bu daire, *Sabr u Sebat* ve *İçli Kız*'dan oluşur. Abdülhak Hâmîd, bu iki eserini gelenekten beslenerek yazar. Abdülhak Hâmîd, ilk eserlerinin konularını devrinde çokça ele alınan istenmeyen evlilikler, kölelik, batıl inançlar, yanlış Batılılaşma, kadının eğitimi gibi konulardan seçer. Bu iki eserin derin yapısında masal ve halk hikâyelerinin motif yapısı bulunur. *Sabr u Sebat* ve *İçli Kız*'da geleneksel tiyatromuzun ağız taklidi, karşıtlık-muhavere ve tipeştirme gibi unsurlarına da fazlasıyla yer verilir. Ayrıca bu iki eserde geleneğin aslî unsurlarından sayılan atasözü ve deyimler de kullanılmıştır.

Konusunu tarihten alan eserler dairesi: Bu daire içerisine Endülüs tarihi, Antik Çağ tarihi, bilinmeyen devirlere ait masalımsı bir geçmişi ve İlhânîlar tarihini konu edinen eserler alınmıştır.

Endülüs dairesindeki eserlerin yazılmasında Ziya Paşa'nın Viardo'tan çevirdiği *Endülüs Tarihi*'nin büyük etkisi vardır. Bu gruptaki eserlerin bir daire olarak düşünülmesinde ve Endülüs dairesi olarak isimlendirilmesindeki en büyük etken, hiç şüphesiz eserlerin konularının Endülüs tarihinden alınmış olmasıdır. Bu gruptaki eserler çeşitli zaman dilimlerinde yazılır. Abdülhak Hâmîd, Endülüs tarihinden beş eser çıkarır. Bu eserlerin bazıları tarihî gerçeklerle uyuşurken bazıları tarihî şahıslar etrafında hayalî olayları anlatır. Bazılarında ise hayalî şahıslar yaratılır. Abdülhak Hâmîd, farklı tarihlerde yazdığı bu gruptaki eserlerini aynı düşünce ekseninde vücuda getirmiştir. Bu eserlerde tematik birlikteliğin yanında düşünüş birlikteliği de dikkati çekmektedir.

Antik Çağ'ın Makedonya Hükümdarı Büyük İskender ile Asur Kralı Sardanapal'ın hayatlarından esinlenilerek yazılan *Eşber* ve *Sardanapal*, kendi içerisinde bir grup oluşturur. Bu grubu Antik Çağ dairesi olarak isimlendirmek doğru olacaktır. Zira her iki eser de Antik Çağ'da yaşamış iki hükümdarın hayatlarından kesitleri ele almaktadır.

Masalımsı-tarih dairesindeki eserler, konularını tarihin bilinmeyen zamanlarından almış olması itibarıyla bir grup oluşturur. Bu gruptaki eserlerin vakası tarihin bilinmeyen bir zaman diliminde

geçer. Bu eserlerin muhtevasında masallara özgü olağanüstü olayların varlığı da kendi içlerinde bir grup oluşturmalarına imkân sağlamaktadır.

İlhan dairesindeki eserler bizzat yazarı tarafından "Kambur" adı ile bir grup olarak nitelendirilmiştir. İnci Enginün, Abdülhak Hâmid'in bu değerlendirmesinden hareketle bu gruptaki eserleri Kambur ismi ile yayımladığı gibi, tasnifinde de bu ismi kullanır. Bu gruptaki beş eserin şahıs kadrosu eserden esere süreklilik gösterir. Konuların ve şahısların devamlılığı bu eserleri bir grup olarak değerlendirmek için yeterli bir sebeptir. Tanpınar da (Tanpınar, 1988: 584) bu grupta yer alan beş eseri "İlhan" dairesi olarak adlandırmıştır.

Siyasî içerikli eserler dairesi: Bu daire iki alt başlıktan oluşur. Abdülhak Hâmid, bu dairedeki eserlerinde siyasî olaylara özellikle eğilmiş, hatta taraf olmuştur. Bunlar sanatçının büyükelçilik görevinin kazanımlarını sergileme gayreti içerisinde olduğunu göstermektedir.

İngiliz-Hint dairesinde yer alan *Duhter-i Hindû, Finten, Yabancı Dostlar* ve *Cünûn-ı Aşk*'in ortak noktası İngilizlerin sömüren, Hintlilerin de sömürülen olarak (*Yabancı Dostlar* hariç) ele alınmasıdır. Abdülhak Hâmid, büyükelçi olarak uzun yıllar Londra'da bulunmuş ve İngilizleri yakından tanıma fırsatına sahip olmuştur. Bu bilgi ve birikim neticesinde İngilizlerin kendileri dışındaki milletleri küçümsemeleri ve dünya siyasetine yön verme çabaları, bu gruptaki eserlerde ele alınır. *Duhter-i Hindû, Finten, Yabancı Dostlar* ve *Cünûn-ı Aşk*, ortak olarak İngilizlerin politik tavırları ve hayata bakış açıları üzerine yoğunlaşır.

Güncel siyasî dairedeki eserlerden *Liberte*, Midhat Paşa'nın sürülmesi olayını alegorik olarak anlatan bir eserdir. *Liberte* ile Osmanlı tarihinin son döneminde yaşanan Midhat Paşa'nın sürgüne gönderilmesi olayı, alegorik ve siyasî göndermelerle yüklü bir şekilde ele alınır. *Yadigâr-ı Harp, Çanakkale Savaşı*'ndan sonraki siyasî durumu, parçalanmak istenen bir devletin üzerinde planlar yapan siyasî aktörlerin oyunlarını konu edinir.³

Bilim ve analitik zekâ özellikle eğitim alanında bilginin kullanılabilirliğini artırmak ve anlaşılmayı kolaylaştırmak adına bütünü parçalar ve sınıflandırır. Edebiyat tarihlerinde bu durumla daha çok karşılaşılır ve bu kimi zaman bir zorunluluk hâlini alır.

Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserleri farklı zamanlarda farklı kişilerce tasnif edilmeye çalışılmıştır. İnci Enginün'ün de dikkati çikti-

ği üzere Abdülhak Hâmid üzerindeki incelemeler artıkça tasnifler de değişecek ve çeşitlenecektir (Enginün, 1998: 9).

Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserleri etrafında şimdiye kadar teklif edilmiş olan tasnifler ağırlıklı olarak iki temel eksende gerçekleştirilmiştir. Birincisi, tiyatro eserlerinin biçimini esas alan tasniftir. Bu tasnifte eserler manzum-mensur oluşlarına ve manzum olanlar da kullandıkları vezinlere göre ele alınmıştır. İkinci tasnif ise tematiktir. Özellikle tematik tasnifte kimi zaman ufak tefek değişikliklere rağmen denemelerin birbirini takip ettiği görülmektedir. Zaman zaman eserlerin bütününe hâkim olunamaması ya da üzerlerinde yeterince düşünülmemesi sebebiyle birinde verilen yanlış hüküm, yapılan hatanın diğerlerinde de devam ettirildiği fark edilmektedir. Tasniflerde en dikkati çekici husus ise eserlerin temalarının geneli kapsayacak şekilde tespit edilememiş olmasıdır.

Bu makale ile teklif edilen yeni tasnifte, eserler tematik açıdan bütünü kapsayacak şekilde yeniden ele alınmaya çalışılmıştır. Aynı düşünüş ve tema ekseninde vücuda getirilen eserler, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "İlhan Dairesi" kavramundan ilham alınıp "daire" olarak adlandırılarak tasnif edilmiştir. Bu teklifte Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserleri konularına göre değerlendirilmiş ve "Geleneğe Bağlı Eserler Dairesi"; "Konusunu Tarihten Alan Eserler Dairesi", "Siyasî İçerikli Eserler Dairesi" olmak üzere üç ana başlık elde edilmiştir. Özellikle kalabalık bir oyun kadrosunu içine alan "Konusunu Tarihten Alan Eserler Dairesi" ve "Siyasî İçerikli Eserler Dairesi" ayrıca kendi içinde ilgi alanlarından yola çıkarak yeniden alt başlıklara ayrılmıştır.

DİPNOTLAR

- 1 İhsan Safi'nin *Mahpus Şarkısı* isimli eseri Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserleri üzerinde bir alegorik okuma denemesidir. Bu konuda geniş bilgi için bk. İhsan Sâfi, *Mahpus Şarkısı*, Kutup Yıldızı Yayınları, İstanbul, 2006.
- 2 "Mithat Paşa'nın teb'îdi haberini aldığımız zaman biz, heyet-i kitabetçe, fevkalhâd muğber olarak istifamızı vermek üzere sefir Sadık Paşa'nın huzuruna şitâb etmiştik. Sadık Paşa 'bekleyiniz, daha bakalım neler olacak?' diye bizi oyalamak istemiş ve ertesi günü de kendisi Tuna valisi olmuştu. Biz de yine müttefikan istifa fikrinde sebat edemedikse de ben bir türlü hiâdetimi yenedim. Teşekki-i gadr yahut teşeffi-i sadr etmek için bu Liberte'yi kaleme almaya başladım. Bina-yı maksud bazen kalemlerle intişar olur." (Tarhan, 1928: 5).
- 3 Abdülhak Hâmid Tarhan'ın tiyatro eserleri ile ilgili geniş inceleme ve bilgi için bk. Oğuzhan Karaburgu, "Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatro Eserleri Üzerinde Bir Araştırma ve İnceleme", (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli, 2010.

KAYNAKÇA

- Bezirci, Âsım, (1991), *Abdülhak Hâmid*, Altın Kitaplar, İstanbul.
- Dilmen, İ. Necmi, (1932), *Abdülhak Hâmid ve Eserleri*, Kânaat Kütüphanesi, İstanbul.
- Dizdaroğlu, Hikmet, (1970), *Abdülhak Hâmid Tarhan-Hayati, Sanati, Eserleri*, Varlık Yayınları İstanbul.
- Enginün, İnci, (1986), *Abdülhak Hâmid Tarhan*, KTB Yayınları, Ankara.
-, (1998), *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları I, Sabr u Sebat, İçli Kız, Liberte, Yadigâr-ı Harp*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
-, (2006), "Abdülhak Hâmid Tarhan", *Tanzimat Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kabaklı, Ahmet, (1947), "Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları", (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, İstanbul.
- Karaburgu, Oğuzhan, (2010), "Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatro Eserleri Üzerinde Bir Araştırma ve İnceleme", (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Randall, W. Lowell, (1999), *Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler, Kendimizi Yaratmak Üzerine Bir Deneme*, (çev. Şen Süer Kaya), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sâfi, İhsan, (2006), *Mahpus Şarkısı*, Kutup Yıldızı Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, A. Hamdi, (1988), *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 7. bs., Çağlayan Kitabevi, İstanbul.
- Tarhan, A. Hâmid, (1928), "Eserlerimi Nasıl Yazdım?", *Resimli Ay*, S. 55-7, Eylül, s. 5.

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ÇOCUK TİYATROSUNDA (1923-1950) ÇOCUK VE EĞİTİM*

Ayça Okurlar**



Özet: 1923-1950 yılları arasında yazılmış çocuk oyunlarındaki eğitim ve çocuk konuları üzerinde duran bu yazıda amaç, yeni devletin eğitim politikalarını ve bunların çocuklara yansımalarını belirlemektir. Bu paralelde anılan tarihler arasında yazılmış iki yüz on üç çocuk oyununun yaklaşık kırk tanesinde, eski-yeni eğitim anlayışlarının karşılaştırılması, çocuğun okuma isteği, öğrenci ve okul çevresi, çocuk ve dersler, çocuk ve öğretmen, çocuk ve aile, çocuk ve okul ilişkisi ile son olarak çocuk ve özel eğiticiler üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Çocuk tiyatrosu, eğitim, çocuk, eski-yeni.

CHILDREN AND EDUCATION IN THE REPUBLICAN TURKISH CHILDREN'S THEATRE (1923-1950)

Abstract: The aim of this article, analyzing the children and education topics in the children's plays written between 1923 - 1950, is to determine the education policies of the new state and their reflection on children. Approximately in forty of the two hundred and thirteen children's plays written in the aforementioned period, the comparison of the old and new approaches to education, children's reading demand, the student and school environment, children and classes, children and teachers, children and family, the relationship between children and school, and finally children and private educators are emphasized.

Keywords: Children's theatre, education, children, old-new.

GİRİŞ

Değişik tanımları yapılmış olmakla birlikte genel olarak eğitim, kişiye belli bir program paralelinde davranış kazandırmaya yönelik

* Bu makale, Balıkesir Üniversitesi'nde hazırladığımız "Cumhuriyet Dönemi Türk Çocuk Tiyatrosu (1923-1950)" isimli yüksek lisans tezinden yararlanılarak kaleme alınmıştır.

** Balıkesir Üniversitesi, Türkçe Eğitimi ABD Yüksek Lisans Öğrencisi.

etkinlikleri içerir. Eğitimle birlikte kazanılan bilgi, beceri ve tutum kişileri farklılaştırır. Bu farklılaşmayı sadece okulda değil, eğitimin geçerli olduğu her alanda görmek mümkündür. Eğitim, aileden başlayarak insanın içinde yer aldığı çeşitli gruplara kadar birçok alanda kendisini gösterir. Bu paralelde Eskicumalı, eğitimin psikolojik, sosyolojik ve pedagojik yönlerine dikkati çeker (Eskicumalı, 2002: 5). Bir başka yaklaşım da bu tanımı pekiştirir niteliktedir: “Eğitim, çok genel anlamda, insanı kültürel hayata hazırlayan tüm sosyal süreçleri içerir.” (Gutok, 2006: 5).

Genç Cumhuriyet, eğitimi bir devlet politikası olarak görmüştür. Bu sebeple Cumhuriyet’i kuran aydın kesim, cumhuriyet öncesindeki eğitim yetersizliklerini dikkatle incelemiş ve bu yetersizliklere karşı önlemler almıştır. 8 Mart 1923’te dönemin Millî Eğitim Bakanı İsmail Safa “Misak-ı Maarif” adıyla millî eğitimin amaçlarını belirten bir genelge yayımlar. Bir yıl sonra da ikinci tamim yayımlanır. Özodaşık’a göre ilk tamimde millî eğitimin amaçları sıralanırken ikinci tamimde ise bu amaçların nasıl gerçekleştirileceği anlatılır (Özodaşık, 1999: 66). Bu genelgelere ek olarak 1923, 1924 ve 1926 yıllarındaki Heyet-i İlmîyeler ve 1939, 1943, 1946 ve 1949 yıllarındaki Millî Eğitim Şuraları (Maarif Şuraları) ile eğitim alanında önemli adımlar atılır.

Ergin, Heyet-i İlmîyelerde okuma yazmanın yaygınlaştırılması, yeni okulların açılması ve ilkokul programlarının düzenlenmesi (Birinci Heyet-i İlmîye); ders kitaplarının yazılması konusunun gündeme gelmesi (İkinci Heyet-i İlmîye); eğitimin kız-erkek karma olarak sürdürülmesi ve kızların eğitimine ağırlık verilemesi (Üçüncü Heyet-i İlmîye) gibi kararlar alındığını aktarır (Ergin, 1977: 2010-2012). Millî Eğitim Şuralarında ise Türk çocuğunun, Türk ahlakı ile yetiştirilmesi konusunda fikir birliğine varılır (T.C. Maarif Vekilliği İkinci Maarif Şurası, 1991).

Eğitimdeki birlik ve bütünlüğün azınlıklara verilen haklar nedeniyle ortadan kalkması “dönemin nesillerinde bir ikilem oluşturur” (Güngör, 1993: 257). Eğitimdeki ikiliği Tevhid-i Tedrisat Kanunu (1924) ile ortadan kaldıran Cumhuriyet rejimi, eğitime ‘millîlik’ özelliğini kazandırır. Atatürk; “Yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin yeni nesle vereceği eğitim, millî eğitimidir. Eğitimin hedefi millî olmalıdır.” diyerek millî bir eğitimin gerekliliğini vurgular. Ayrıca genç Cumhuriyet herkesin okuma yazma öğrenebilmesini Harf İnkılabı (1928) ile sağlamayı ve gelişmiş Batı uygarlığını anlayabilmeyi hedef edinmiştir. Yalnız bunu yaparken Batılılaşmayı eğitim hedeflerinin yanı sıra tutmuş fakat onun önüne geçirmemiştir.

Tarihsel bir çizgide değindiğimiz eğitim politikaları, 1923-1950 arasında yazılmış çocuk oyunlarında kendisine yer bulur. Cumhuriyet'in yeni bir nesil yetiştirme projesinin en önemli araçlarından olan eğitim sistemi, çocukları devletin egemen düşüncesine yaklaştırır. Böylelikle çocuklar devletin ideolojisini benimserken aynı zamanda onun geniş kitlelere ulaşmasında da araç olurlar. Bu paralelde Cumhuriyet rejiminin çocuklara verdiği önem ve onlar üzerinden bazı kültür politikalarını yönettiği düşünüldüğünde bu rejimin toplumsal, ahlakî ve siyasî içeriklere sahip çocuk tiyatrolarına karşı ayrı bir hassasiyet taşıdığı fark edilebilir. Bugünün küçükleri fakat geleceğin büyükleri çocuklara devlet, bir yandan okullarda yeni devletin ideallerini öğretirken diğer yandan da çocuk oyunu yazarlarını teşvik etmiş ve devletin politikalarıyla ilgili okullarda "müsamere" dediğimiz temsiller (Neyzi, 1995) yazmaları konusunda onları görevlendirmiştir. Devletin yazarları teşvikini ve neden bu teşvikini yaptığını Ahmet Hulusi şöyle ifade eder:

"Görülüyor ki hükümetimiz de; yaptığı inkılâbı ileri götürmek için yurtdaşlara, bu inkılâbın gayesini anlatmak ve yurt yavrularını böyle yetiştirmek istiyor; bunun için erbabı kalemi teşvikten hiç geri durmuyor." (Hulusi: 1933, 1).

ESKİ EĞİTİM, YENİ EĞİTİM ANLAYIŞININ KARŞILAŞTIRILMASI

Çağın gereksinimlerine cevap vermeyen, bilimsel yeniliklere sonuna kadar kapısını kapatan, yaratıcılık yerine ezberciliğin hüküm sürdüğü eğitim anlayışı ülkenin gelişmesindeki engellerin başında geliyordu. Bunun için Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Atatürk, geleneksel eğitim sisteminin terk edilmesi konusunda görüşlerini 1921'deki Maarif Kongresi'nin açılış konuşmasında şöyle ifade eder:

"Şimdiye kadar takip olunan tahsil ve terbiye usûllerinin milletimizin tarih-i tedenniyatında en mühim bir âmil olduğu kanaatindeyim. Onun için bir millî terbiye programından bahsederken eski devrin hurâfatından ve evsaf-ı fitriyetimizle hiç de münasebeti olmayan yabancı fikirlere, şarktan ve garptan gelebilecek bilcümle tesirlerden tamamen uzak, seciye-i millîye ve tarihimizle mütenasip bir kültür kastediyorum. Kültür zeminle mütenasiptir. O zemin, milletin seciyesidir." (Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri II, 1989: 19-20).

İncelediğimiz dönem oyunlarında, eğitim sisteminin iki farklı yüzü karşımıza çıkar. Eski eğitim ve Cumhuriyet'le birlikte uygu-

lanmaya başlanan eğitim arasındaki farklar oyunlarda, iki sistemin karşılaştırılması veya eski sistemin eleştirilmesi olarak yer alır. Mahmut Yesari tarafından yazılan *Uykudan Uyanan Kız* (1939) monoloğundaki Ayşe, elli yıllık bir uykudan kalkar. Uyandığında çevresindeki her şey değişmiştir. Farklı bir dünyaya geldiğini düşünen Ayşe, bu değişimi hayretle anlatır. Önce evdeki radyoyu, ardından insanların kıyafetlerini ve son olarak okuldaki çocukları büyük bir şaşkınlıkla izler. Çünkü onun yaşadığı dönem ile şu an içinde bulunduğu dönem arasında büyük farklar vardır. Camdan okula giden çocuklara bakarak anlattıkları bir nevi eski eğitim sistemi ile yeni eğitim sisteminin karşılaştırmasıdır:

“Fatma: Çocuklar, taburla sınıfa giriyorlar. (taacüple) Aa! İşte bakın buna şaştım! Erkek çocuklarla, kız çocuklar bir mektepte okuyorlar... (...) Ne tuhaf giyinmişler! Etekleri dizkapaklarına kadar... Pek de gülünecek şey değil... Baş örtüsü bile örtmüyorlar... Hepsinin çorapları da siyah... Kir tutsun diye mi acaba? Aa, bunlar, fakir kızlar olmalı... Belki burası yetimhanedir... Paraları yetişmemiş olacak ki etekleri bu kadar kısa, sonra da daracık yapmışlar! Kız çocuklarının da, hocalarının da saçları kesik! Acaba saçlarını niçin kesmişler? (...) Ah! Tekrar teneffüse çıkıyorlar. Ellerinde büyük bir top da var... Hepsi bir örnek kısa pantolon giymiş! Koşuyorlar! (taacüple) Birbirini tutar şeyler değil... Kız çocuklarının saçları kesik, erkek çocuklarının saçları da aksine, uzun... Bide fes giymiyorlar. Galiba fes alacak paraları yok da, başları üşümesin diye saçlarını uzatıyorlar! (...) Aklım sana emanet! Kısa pantolonlu çocuklar erkek değil, kız çocukları! Koca topu birbirlerine atıyorlar, koşuyorlar, sıçırıyorlar!” (*Uykudan Uyanan Kız*: 16-17).

Fatma'nın yukarıdaki ifadelerinden eğitim sistemindeki köklü değişiklikleri görebiliriz. Heyet-i İlmîyelerde ve Maarif Şuralarında kızların eğitimine önem verilmesi, eğitimin karma olması, okulda modern kıyafet giyilmesi gibi kararların sözde kalmayıp uygulandığına şahit oluruz. Ayrıca Kongar'ın da belirttiği gibi gelişen ve hızla çağdaşlaşan ülkedeki modernleşmenin en etkili aracın eğitim olduğunu anlayabiliriz (Kongar, 1994: 37).

Geleneksel eğitimin değişmeyen iki olgusu ezbercilik ve şiddettir. Ezbercilikle birlikte bilimsel zihniyet tamamen kapanırken her türlü gelişmenin önü de tıkanmış oluyordu. Ayrıca yaratıcılığı ve yapıcı fikirlerin gelişmesini engelleyen ezberci eğitim, çağın ve toplumun ihtiyaçlarına cevap veremiyordu. Bu dönemde çocuğa yönelik şiddetin hem evde hem de okulda yaygın olduğu görülmektedir. Çocuğun ancak sertlik ve şiddetle eğitilebileceği görüşü toplum arasındaki genel kabullerdendi.

Geleneksel eğitimde görülen her iki olgu da incelediğimiz dönem oyunlarında karşımıza çıkar. Genellikle ezberci ve şiddete dayalı eğitim sisteminin eleştirildiği ve ibret alınması için yazılmış oyunlarda, modern eğitim sistemi de geleneksel eğitim sisteminin yanı başında örnek olması için verilir.

M. Faruk Gürtunca'nın *İnkılâplarımız* (1943) isimli eserinde Ece, geleneksel eğitim sistemindeki "dayak ve korku"dan bahsederken yeni eğitim sistemindeki çocuğun önemini dile getirmeyi ihmal etmez:

"Ece: Eski mekteplerde (Hocanın vurduğu yerde gül biter.) sözü hâkimdi. Dayak boldu. Çocukların eti hocanın, kemiği babanın idi. Fakat bugün bunlardan eser kalmamıştır. Cumhuriyet mektepli çocuğu nasara yensurudan, karabaş tecvitten kurtarmıştır. Cumhuriyet okulunda bugün korku değil, sevgi vardır." (*İnkılâplarımız*: 31).

Cevdet Demiray'ın kaleme aldığı *İki Devir*'de (1945) elinde uzun değneği bulunduğu söylenen hoca, çocukları korkutarak dersleri dinlemelerini sağlar. Ayrıca bahsi geçen hoca, enfiye çekerek, hapşırarak ve gürültülü gürültülü öksürerek, burnunu karıştırarak örnek olmayacak davranışlar sergiler.

Aynı hoca tipini Kâzım Karabekir'in *Hâlâ Bu Mektep*'inde de (1997) görürüz:

"Hoca: Ayakların kırılсын, git... (Hoca parmağını burnuna sokarak pislik çıkarır. Bakar. Fiske ile çocuklara doğru atar, cebinden tesbih, enfiye kutusu çıkarır, bir enfiye çeker, aksırmaya başlar, aksırdıkça) 'Esağfur ah, esağfurullah!' der. Sonra rahle üzerindeki mendil ile gürültülü bir burun siler." (*Hâlâ Bu Mektep*: 48).

Çocuklara uygulanan şiddet, sadece hocanın sopasıyla değil, buna ek olarak bir de falaka ile uygulanır. Aynı oyunda birbirleri ile kavga eden çocukların cezası yine hoca tarafından fakat bu sefer falaka ile verilir. Çocuklara uygulanan şiddette onların bir birey olduğu ya da küçük olmalarından dolayı dayanıksızlıkları dikkate alınmaz. Önemli olan disiplindir ve bu disiplin de şiddet ile sağlanmalıdır.

Bu mektebe eğitim ve öğretim sisteminin nasıl olduğunu görmek için kaymakam ve bir ziyaretçi gelirler. Hoca öğrencilerin ne kadar iyi olduklarını göstermek için öğrencilerine sorular sorar. Öğrenciler eksiksiz ezberlediği soruları hiç tereddütsüz cevaplar. Bunun üzerine ziyaretçi, bu ezberlediği yerlerin sorusunu değiştirerek tekrar sorar. Konuları anlamadan ezberleyen öğrenciler bu soruya

cevap veremezler. Ziyaretçi bu öğrencilere ve dolayısıyla eski eğitim sistemine tepkisini “*Hâlâ bu mektep!*” diyerek gösterir. Bunun üzerine Kaymakam, eski sistemi eleştiren ve yeni sistemi anlatan bilgilendirici bir konuşma yapar:

“Kaymakam: (...) Keser, testere, kazma, kürek, çekiç, örs kullanamayan kollara hâkim olan zekâ beceriksizdir. Türk kâinatın en kabiliyetli bir mahlûkudur. Türkün zekâsı, Türkün dehası namütenahidir. Fakat elverir ki müterakki memleketlerin beceriklerini vakit geçirmeden alalım. Yüksek yaratılmış olan bu yavrucukları beceriksiz bir vücut olarak yetiştirmekten kurtaralım beyefendi, teşrifiniz mektebimize felah getirdi. Kazamız çocuklarını bu öldürücü terbiyeden kurtardı. Rica ederim memleketimizin böyle bilgi-virtten mahrum köşelerini geziniz. Milletten dertlerini gazetenizle milletin kulağına bağırınız. Türkün uyanış ve kurtuluş hareketlerine zekâ ve tedbirimizle sürat vermek her münevverin borcudur. (Hoca’ya hitaben) Haydi Hoca Efendi mektebiniz paydos... Çocukları al da gel, her şeyden evvel yeni usul mektepleri görelim.” (Hâlâ Bu Mektep: 54).

Türk’ün değerinin ve öneminin anlatıldığı bu bölümde, memleketin her yerinde eski usullerle verilen eğitimin terk edilmesi gerektiği vurgulanır. Ayrıca Cumhuriyet çocuklarının beden terbiyesi konusu da dile getirilir. Kaymakam, çocukların bulunduğu coğrafi bölgeye göre bir beceri kazanmaları gerektiğini söyler. Çünkü Türk çocuğu ve halkı her türlü olumsuzluğun üstesinden gelebilmelidir. Cumhuriyetin ilanından sonra bir politika olarak geliştirilen beden terbiyesi, çocukların buldukları coğrafi bölgeyle uyumlu birtakım becerileri kazanmasını kapsar. Örneğin engebeli arazide yaşayan çocuklar at binmeyi, ovalık yerlerdekiler ise keser, kazma, kürek kullanmayı bilmelidirler. Kâzım Karabekir, beden terbiyesinin estetik ve ritmik hareketler olarak algılanmasının yanlışlığına değinir. Çünkü beden terbiyesi, vatanı için her türlü fedakârlıkta bulunan, ölümden korkmayan ve yaptığı işi sağlam yapan bireyler yetiştirme politikasıdır. Yine beden terbiyesi, estetik hareketler değil, güçlü çocuklar yetiştirmektir (Karabekir, 1995: 323-328).

Eski ve yeni mekteplerde öğretilen bilgiler de birbirinden tamamen farklıdır. Yeni mekteplerde çocuklara pozitivism temelli bilimsel bilgiler öğretilirken eski mekteplerde ezberci eğitimle birlikte çağın gerisinde kalmış konular öğretilmektedir. Örneğin incelediğimiz oyunda modern bir okul olan “Erzurum Numune Mektebi”nde dünyanın yuvarlak olduğu öğrencilere öğretilmektedir. Erzurum’daki bu modern okuldan Hoca Efendi’nin okuttuğu eski mektebe gelen bir çocuk, bu öğrendiğinin günah olduğunu duyar. ‘Gü-

nah' kavramı ile korkutulan çocuk bir daha hocanın sözünden çıkmaz. Ayrıca daha önce Ay ve Güneş tutulmasının doğanın doğal dengesi sonucunda oluştuğunu öğrenen çocuk, yine burada fikirlerini tamamen değiştirir:

"Çocuk: Bir gün Ay Gün tutulmasını anlattı da bunlardan korkulmaz dedi hem efendim Ay ve Günü cehennemdeki zebaniler kara yüzlü ifritler ateşten kıskaçlarla tutarlarmış. Geçen gün Ay tutuldu da hep dam başına çıktık babam zebanileri korkutmak için tam yedi defa tüfek attı. Bizim hoca efendi ile imam efendi minareye çıktılar. Ezan okudular. Salavat getirdiler. Efendim hiç Ay Gün tutulur da korkulmaz mı? Sonra Allah insanı hışım taşlarına çarpar." (Hâlâ Bu Mektep: 50).

Oyunların genelinde, yeni hedeflerle inşa edilen eğitim sisteminin, Cumhuriyet Türkiye'si gençlerini en iyi şekilde yetiştirmek amacıyla olduğu görülür. Eski eğitim anlayışı ile yeni eğitim anlayışı karşılaştırılırken yeniyi sahiplenen ve eskiyi hor gören çocuklar dik-kati çeker. Oyunlarda, yeni kurulan Cumhuriyet'i koruyacak, kollayacak ve geliştirecek bireyleri yetiştirmeyi planlayan millî eğitim sisteminin, bu görevini kusursuz yerine getirdiğine tanık oluruz.

ÇOCUK VE OKUL İLİŞKİSİ

1. Çocuk ve Okuma İsteği

Okullarda büyük bir idealin parçası olarak yetiştirilen öğrenciler, şartlar ne olursa olsun eğitimlerini sürdürmeye çalışırlar. Böylelikle yeni kurulan Cumhuriyet'i, Atatürk'ün işaret ettiği çağdaş medeniyetler seviyesine yükselteceklerdir. Bu paralelde 1923-1950 arasında yazılmış olan çocuk oyunlarında okuma isteği, vatanına, milletine fayda sağlamak için okuma ve her türlü engele rağmen okuma olmak üzere iki şekilde karşımıza çıkar.

Faruk Nafiz'in *Bir Demette Beş Çiçek* eserindeki "Dersler" (1933) isimli manzum oyunda talebe, derslerin çokluğundan ve zorluğundan yakınır. Ders çalışırken uykuya dalar. Rüyasında tarih dersinin içinden çıkıp gelen Şövalye, onu derslerine çalışması gerektiği konusunda uyarır. Ardından akli başına gelen çocuk, ders çalışmanın sadece kendisi için değil, yurduna faydalı olmak içinde gerektiğini anlar:

"Talebe:

Diyorlar: "Kızım, çalış, ne varsa, Kimya, Fizik...

Bir san'at sahibi ol. San'at altın bilezik!

Faydan dokunsun artık hem kendine, hem yurda." (Bir Demette Beş Çiçek: 41).

Orhan içindeki okuma isteğinin nedenini, vatana ve milletine faydalı olmak şeklinde Miraç Aktuğ'un *Kör Yavru ve Anası* (1938) oyununda özetler. Ayrıca bir mektebe gidip okuyarak ülkesini sarmış olan gerilik kollarını yok etmek ister. Bunun için de ülkeyi saran geriliği, yeniliklere karşı çıkan görüşü koparmayı, ortadan kaldırmayı düşünür.

Şükrü Duyar meslek liselerine *Emek Atelyesi* (1941) isimli eserinde yer verir. Burada Uslubaş ve Yılmaz, mezun olduktan sonra Bilecik taraflarında bir atölye açacaklardır. Bu atölyeyi zamanla büyütüp fabrikaya dönüştüreceklerdir. Böylece önce kendilerine, sonra da buldukları bölgeye faydaları dokunacaktır. Kurdukları fabrikayı vatana ve millete yararlılık esasına göre işleteceklerdir.

"Gürdal: Biz birer sanat öğrendik, hem de esaslı bir şekilde öğrendik. Şimdi bizler memleketimiz için kendi biraşımızda değerli birer eleman sayılırız, yurdun bizden beklediği birçok işler var. Biz bunları başarabilecek kadar güçlüyüz." (Emek Atelyesi: 8).

Her türlü olumsuzluğa rağmen eğitim hayatlarını sürdüren çocuklara, Bedia Çivil'in kaleme aldığı *Ali ve Babası* (1947) oyununda rastlanır. Ali, okuldan arta kalan zamanlarında, sokaklarda gazete satarak para kazanır. Bu kazandığı parayla hem ailesinin geçimini sağlar hem de kendisine okul için harçlık yapar. Bütün bu zorluklar altında çalışan Ali'nin tek bir amacı vardır. Onu da "İsteğim yurduma ve milletime faydalı bir insan olmaktır" (Çivil, 1947: 10) diyerek dile getirir.

Necla ve arkadaşlarının okul hayatından bahseden Enver Süldür'ün *Ülkü Çocukları* (1948), Türk milleti için çocukların değerini anlatır. Bu oyunda Necla, dönemi, çok iyi tamamladığını ağabeyine haber vermek için bir mektup yazar. Ağabeyinin verdiği cevapta, çocuklar için eğitim ve öğretimin hem kişiler hem de millet için ne kadar önemli olduğu görülür. Ayrıca çocukların üstün başarılarından aileleri nasıl gurur duyuyorsa, aynı paralelde millet de onlarla övünür:

"Ağabey: Yükselen her çocuğun ailesi kendisiyle iftihar ettiği gibi milletin de kendisinden beklediği hizmetler çoktur. Şuna iman etmelisin ki sen kendine olduğu kadar vatana millete de büyük hizmetler yapıyorsun ve yapacaksın demektir." (Ülkü Çocukları: 7).

İncelediğimiz oyunlarda her türlü olumsuzluklara rağmen okuyan çocukların öncelikli hedefi, kendisini yetiştiren, huzur içinde yaşatan yurduna ve milletine vefa borçlarını ödemektir. Bu çocuklar, aynı zamanda içinde buldukları siyasî ve sosyal koşulları geliştirmeyi ve ilerletmeyi de kendilerine bir felsefe olarak belirler.

Oyunlarda, yaşanan bütün olumsuzluklara rağmen okuma isteği olan çocuklar da karşımıza çıkar. Bu olumsuzluklar, aile baskısı ve maddî imkânsızlıklar olarak sınıflandırılabilir. Dönemin çocukları tüm olumsuzluklara rağmen, hiçbir şekilde okumayı bırakmazlar. Eğitimin, hem kendilerini hem de buldukları çevreyi değiştireceğine inançları sonsuzdur.

*Ali ve Babası'*nda (1947) Ali, babasının bütün baskılarına rağmen eğitimine devam eder. Bir taraftan ailesi ve arkadaşları ile uğraşırken bir taraftan da eğitimine devam etmek için bazı zorluklara göğüs germek durumunda kalır. Okuyabilmek için çektiği sıkıntıları ve babasının ona yaşattığı zorlukları büyük bir üzüntü ile anlatırken okuma konusundaki kararlılığı dikkati çeker:

"Ali: (Başını doğrultur) baba, size hiçbir zaman karşı gelmek istemiyorum. Fakat bağışlayın, buna mani olamayacaksınız. Size geçim parası kazanırken bir yandan da ders çalıştım. Matbaada bodrum katında, tek mumla... bu sıkıntıları ben ilerisi için çektim. Yani bugün için..."

Baba: (Kezbanı iter) Çekil önümden. (Oğluna) baban mı okumuştun? Dayın mı? Esker ocağında öğrendiklerimiz yetiyordu bize. Sen fazlasını da öğrendin eskere gitmeden. Daha ne istiyon? Kırık dökük kulübemizle bir tarlamız kaldı. Biraz da çalış, onları onar." (Ali ve Babası: 17).

İçindeki okuma isteği babasını çiğneyip geçmesine neden olsa da Ali, hiçbir zaman aldığı bu karardan pişman olmaz. O, bundan sonra daha da çok çalışarak mühendisliği kazanır. Köyüne mühendis olarak giden Ali, oranın gelişip kalkınmasını sağlayan kişi olur. Bu durumu gören babası ise yaptıklarından pişman olarak Ali'den af diler. Babası, içindeki okuma isteğinin peşinden giden oğlu ile gurur duyar:

"Hasan Ağa: (heyecandan ağlamaktadır) Ben ettim sen etme oğul... Eyi ki sözüme ganıp ta köyde galmadın. Eyi ki... içindeki ateş sönmedi.

Ali: (müteessir) üzülme artık baba... Geçti her şey. Bundan sonra geçecek ne çok mutlu günlerimiz olacak." (Ali ve Babası: 20-21).

İçinde okuma isteği olan çocuklar, her ne olursa olsun isteklerinden vazgeçmezler. Bu olumsuzlukların üstesinden gelmek için yaş-

larından beklenmeyecek fedakârlıklar gösterirler. Maddî imkânsızlıkları bulunan çocuklar çalışarak eğitim hayatlarını sürdürürken aile baskısına maruz kalanlar eğitimlerini sürdürebilmek için ailelerini yok sayabilmektedir. Zorluklar karşısında yılmadan çalışan bu çocuklar, eğitimleri sonucunda hem buldukları bölgeye hem de vatanına ve milletine faydalı bir vatandaş olurlar.

2. Çocuk ve Okul Çevresi

Çocuklara eğitim ilk olarak ailede verilir. Ailenin verdiği bu eğitim, çocukların önlerine çıkabilecek her türlü duruma hazırlıklı olmalarına ve iyi bir kişilik kazanmalarına önayak olur. Fakat çocuklar bunları belirli bir program dâhilinde değil gelişigüzel olarak öğrenirler. İnfomal eğitim olarak nitelendirilen bu gelişigüzel öğrenme şekli, çocukların eğitimlerini sürdürmeleri için gerekli olsa da yeterli değildir. Bunun için planlı ve programlı bir eğitim sürecine ihtiyaç duyulur. Çocuklara bir program dâhilinde, belli hedefler kazandırılması ancak formal eğitim ile sağlanabilir. Formal eğitimin millî eğitimin amaçlarına göre hazırlanmış eğitim programlarıyla, okulda sistemli, programlı ve örgütlü türüne de örgün eğitim denir (Gökçe, 2000: 36). Yani okul, kişilere, içinde buldukları yaş grubuna göre kazanılması gereken davranışların planlı olarak öğretildiği formal eğitim ortamıdır.

İncelediğimiz dönem oyunlarında okul ortamının farklı işlevleri göze çarpar. Bunlardan ilki, çocuklara doğru söz söylemenin, yalandan ve kötülükten uzak durmanın, dürüstlüğü, çalışkanlığın ve arkadaşlığın öğretildiği yer işlevini gerçekleştirmesidir. İkinci olarak okuldaki derslerden, meslek liselerinden, kısacası okulun eğitim işlevinden bahsedilir. Son olarak ise çocukların okula bakışı ve okul sevgisi anlatılır.

Çocuklar, ailelerinden öğrendikleri kimi değerlere sahip olmayan arkadaşlarını eleştirirler, onları aralarına almazlar. Cevdet Demiray, *Doğru Yol* (1934)'da okuldaki bir hırsızlık olayını anlatır. "Düşkün bir davranış" olarak nitelendirilen hırsızlık, öğrenciler arasında hoş karşılanmaz. Bu düşkün davranışı yapan kişiyi bulmalarını ve gereken cezayı vermelerini isteyen üçüncü sınıf öğrencileri Başmuallim'in yanına gider. Başmuallim üçüncü sınıf öğrencilerinin gösterdiği bu "*yüksek duygu ve doğruluğa bağlılıklarını*" (Demiray, 1934: 8) takdir eder ve gerekenin en kısa zamanda yapılacağını söyler.

Kör Yavru ve Anası (1938)'nda Kaya, "İşte okul öğretir insana doğru yolu, / Bilgi olur daima insanın kıvanç kolu" (Aktuğ: 1938, 73) diyerek okulun davranış kazandırma işlevine işaret ederken 23 Nisan (1940)'da doğruluk ve dürüstlük örneği sergileyen öğrencileri yetiştirdiği için okul ve öğretmenler; "Hay senin ağzını öpeyim emi? Hay seni yetiştiren okul, öğretmen sağ olsun benim akıllı yavrum." (Baltacıoğlu: 1940: 12) denilerek bu davranış yüceltilir. Meliha Volkan, okulda öğretilen insanlık kavramına "Okulu biz de bitirdik, / İnsanlığı sevmeyi, korumayı öğrendik." (Volkan, 1949: 1) diyerek Okul Sonu oyununda eğitimin ve insan sevgisinin önemini vurgular.

Atatürk'ün gençliğe yüklemek istediği değerlerden biri de "insan sevgisidir ve dolayısıyla genç Cumhuriyet'in toplum idealinde de özgür, bağımsız ve insan haklarına saygı vardır. "Yurtta sulh, cihanda sulh" ilkesiyle de insanlar arasındaki ilişkinin sevgi, saygı ve hoşgörü çerçevesinde gelişmesini ister. İnsanlığı kendi toplumundan başlayarak tüm dünyada görmeyi arzular. Bunun için Türk inkılabı insanı temel alan ve onu yücelten bir özelliğe sahiptir (Ülken, 1992: 507- 509). Böylelikle Türk inkılabının bu özelliği, okullar aracılığıyla çocuklara öğretilir.

İncelediğimiz dönem oyunlarında, okuldaki genel eğitim sisteminden ve orada yapılan etkinliklerden de bahsedilir.

Ramiz Gökçe, 23 Nisan münasebetiyle vali olan çocuğun bir gününü *Çocuk Vali* (1933) isimli eserinde anlatır. Valiyi ziyarete gelen okul arkadaşları, ondan okul programlarında bazı değişiklikler istediklerini söyler. Arkadaşlarının isteklerini duyan Çocuk Vali, kendi yaşından beklenmeyecek bir olgunlukla bütün bu istekleri reddeder. Okullardaki öğretim programlarında her şeyin yerli yerinde olduğunu söyledikten sonra arkadaşlarından daha çok çalışmalarını ister:

"Vali: Kardeşlerim ben de sizin gibi sınıfta oturduğum zaman idare adamlarının bütün işleri bizi memnun edecek biçimde yapmadıklarına kızardım. Kendi kendime, mektep tatillerini beş ay yapsalar, haftada üç gün mektep olmasa, Fransızca derslerini kaldırıp yerine sinema koysalar, hesap temrinleri yerine futbol müsabakaları yapılırsa sanki ne olur diye düşünür dururdum. Hâlbuki insan bu kaptan yerine çıkınca idare ettiği geminin yürümesi için makinenin en ufak çivisinin bile gevşemeden işlemesini bekliyor... Sınıf arkadaşlarımın bu lüzumsuz ricalarını kabul edemeyeceğimi, bilakis kendilerinden muntazaman çalışmaya devam etmelerini istediğimi söylersiniz..." (Çocuk Vali: 12).

Manzum olarak yazılan Münir Hayri Egeli'nin *Haftamızı Oynuyoruz* (1936) oyununda sınıf öğretmeni, Can'ı, yerli malı haftası hakkında konuşma yapması için görevlendirir. Can ise bu görevi nasıl

yapacağını kara kara düşünmeye başlar. Çünkü okullardaki yerli malı haftası kutlamaları çok önemlidir. Bütün halk ve bütün öğrenci aileleri bu günde hazır bulunur:

“Can:

‘Yarın sen bir nutuk söyle.’

Dedi dün bana öğretmen

Bin çeşit davetli ile

Ve... Bu Can gelecek dile...” (Haftamızı Oynuyoruz: 11).

Öğrencilerin dil becerilerini geliştiren bu tür aktiviteler, kendilerini toplum önünde ifade edebilmelerini sağlar, kendine olan güvenlerini pekiştirir. Ayrıca okuldaki belirli gün ve haftalardan Yerli Malı Haftası’nun özenle kutlanması, devletin okul ile ortak bir politika izlediğinin işaretidir. Çünkü yerli malını özendiren devlet, okullardaki çocuklara bunu temelden aşılama çabasındadır.

Çocuklara ibret olacak dersler içeren *Emek Atelyesi* (1941) oyununda, sahip olunan mesleğe saygı gösterilmesi istenir. Ayrıca meslek liselerinin işlevine ve önemine değinilir:

“Özdemir: Ben iş ordusunu üçe ayırırım: Birincisi mühendisler, büyük teknik adamlarıdır ki onlar bu ordunun kurmayları demektir. Diğerleri de bu ordunun erleridir. Bunlar ameledir ve memleketimizde bol bol bulunur.

Sonra bu iki sınıf arasında mutavassıtlık vazifesini görecek bilgili işçiler, teknisyenler lâzımdır. Bunlar da iş ordusunun subayları demektir. İşte bu kısımda geniş bir boşluk vardır. Bize iş var demektir.” (*Emek Atelyesi*: 9).

Bu oyun 1946 yılında Üçüncü Millî Eğitim Şurasında alınan “meslekî ve teknik öğretim programlarının geliştirilmesi ve sanat, ticaret okullarının programlarının iş hayatına uyacak şekilde düzenlenmesi” kararını destekler niteliktedir (T.C. M.E.B. Üçüncü Millî Eğitim Şurası, 1991).

R. Gökalp Arkin, okulların tiyatro etkinliklerinin desteklendiğini *Haydi* (1943) oyununda; “Ama bizim davetimiz var. Okulumuz adına geliyoruz. Ben beşinci sınıftanım; Aysel de dördüncü sınıftan. Gördüklerimizi arkadaşlarımıza anlatacağız.” (Arkin, 1943: 6-7) diyerek gösterir.

Öğretmen Kalbi (1943)’nde M. Faruk Gürtunca okullarda yapılan izcilik faaliyetlerine değinir. Manzum yazılan bu oyunda, bir grup öğrenci izcilik etkinliklerine katılır. İzcilerin, akşamları ateş yak-

mak, zeybek oynamak, basketbol, futbol ve tenis gibi sporlarla vakit geçirmek vb. yaptıkları başlıca aktivitelerdir.

Servet Hilmi İnce'nin yazdığı *Geçmiş Olsun* (1936) isimli oyununda, Hikmet ayağına çivi battığı için iki hafta okula gidemez. Artık evde oturmaktan çok sıkıldığını, okulunu özlediğini doktoruna söyler. Doktor okula gitmesi için Hikmet'e izin verir, bunun üzerine Hikmet "*Yarın sabah ilk derse, / Yetişirim koşarım, / Bülbül gibi coşarım.*" (İnce, 1936: 12) diyerek okul sevgisini dile getirir.

3. Çocuk ve Dersler

Oyunlarda okul ile ilgili son kavram olarak "okuldaki dersler" karşımıza çıkar. Öğrencilerin en zor öğrendiği derslerden biri olan tarih, incelediğimiz dönem oyunlarında da konu edilmiştir. *Tarih Diyor ki* (1947)'de Lebit Fehmi Yurdoğlu ve Münir Hayri Egeli, bu dersi öğrenmenin zorluğunu anlatır. Öğrenci, ertesi günkü tarih yazılısı için bir haftadır geceli gündüzlü çalıştığını; ama bir türlü tam anlamıyla öğrenemediğini anlatır. Ders çalışırken kitabın üzerinde uyuyakalan öğrenci, rüyasında tarih dersini bir kişi olarak görür. Bu ders küçük bir canlandırma ile çocuğun ilgisini çeker. Az önce küçücük bir bölümü çalışmanın zorluğundan şikâyet eden öğrenci, şimdi bir an önce sayfaları çevirmeyi düşünür. Bu düşüncelerle rüyasından uyanır ve tarih dersinin ne kadar eğlenceli olduğuna ve Türk milleti için önemine temas eder:

"Öğrenci: Zamanların ezeli şahidi! Bana verdiğin bu dersi çok iyi anladım. Anladım ki tarih sadece dinlenen bir roman değil, devirleri açan, kapayan, tahlil eden büyük ve geniş bir bilgiymiş. Anladım ki tarih her bir Türk çocuğu için, bütün şereflerin kaynağı, Türk milletinin bütün mefahirinin toplanma yeriymiş. Anladım ki tarih beni milletimin hayatının aynasıymış. Ey! Zamanların yanılmaz şahidi! Artık sizi çok seviyorum, sizi dinlemekten çok zevk duyuyorum, fakat sizi her vakit nerede bulayım?" (*Tarih Diyor ki*: 16).

Öğrenciler derslerine çalışırken kimi zorluklarla karşılaşır. Fakat onlardan istenen bu zorluklar karşısında yılmamaları ve azimle çalışmaya, öğrenmeye devam etmeleridir.

Faruk Nafiz'in *Numaralar* (1928) isimli oyununda, talebe, hafta içi evlerine gelen misafirden dertlidir. Çünkü eve misafir geldiğinde ertesi günkü sınavına veya derslerine çalışmamaktadır. Yine böyle bir akşamda evlerine gelen misafir gece yarısı ancak gitmiştir. Evdeki misafir yüzünden yarınki coğrafya dersine çalışmayan talebe, kitabı okurken uyuyakalır. Rüyasında ise onu numaralar ra-

hat bırakmaz. Öncelikle "sıfır" gelir ve eğer yarın derse bu bilgilerle giderse alacağı notun sıfırdan yüksek olmayacağını söyler. Bu kâbusla uykusundan uyanan çocuk çalışmaya başlar fakat yine uykuya yenik düşer. Bir süre sonra yeniden uyanarak Türkiye'nin madenleri, nehirleri ve idari yapısını da çalışarak dersini tam olarak öğrenir. En son "beş" numarası rüyasına girer:

"Beş:

Uykunu kaçırmama artık sebep yok, kuzum,

Sanma seni üzecek kadar hırçın, huysuzum.

Öğrenmedik tarafı kalmadı coğrafyanın,

Hakkıdır beş numara dersini anlayanın.

Dersini anladın ya, hak ettin bu uykuyu...

Uyu, çalışkan çocuk! Çalışkan çocuk, uyu!" (Numaralar: 24).

Faruk Nafiz'in bu oyunundan çocukların derslerine çalışmaları gerektiği düşüncesinden farklı olarak örtük bir anlam daha vardır. Bu örtük anlam ise, ailelerin okul günlerinde eve misafir almamalarıdır. Oyunda, bu misafirlerin çocuğun hem çalışmasını hem de uyku düzenini etkilediği açıkça görülür. Bu sebeple ailelerin misafir konusunda daha dikkatli olmaları ve çocuğun çalışmasını etkileyecek her türlü etkinliklerden kaçınmaları gerektiği vurgulanır.

Münir Hayri Egeli'nin kişileştirilmiş varlıklardan yararlandığı *Yeni Ağustos Böcekleri ile Karıncalar* (1936) başlıklı eserinde çalışmanın önemini anlatır. Ağustos böcekleri, Yeşim'i dışarıya oynamak için çağırır. Fakat Yeşim oynamaya çıkmaz; çünkü öğretmeni ezber ödevi vermiştir ve ona çalışması gerekir. Bu oyunda çalışmanın, eğlenmeden, gezip tozmaktan daha önemli olduğu vurgulanır. Ayrıca oyunu bir öykü ile birleştirerek de verilmek istenen mesajın daha etkili iletilmesi sağlanır.

Oyunlardan, okulun çocuklar için önemli olduğu sonucuna ulaşırız. Okulu evi gibi gören, oraya gitmeye can atan çocuklar, okula yükledikleri bu anlamlar sayesinde sınıflarını temiz tutar, kurallara uyar ve derslerine çalışırlar. Çalışmayı biraz aksatan çocuklar ise bunun yanlış bir davranış olduğunu anlayıp bu hatalarından dersler çıkarırlar. Kimi zaman da kişileştirilmiş varlıklar, çocukları ders çalışmaya sevk eden unsurlar olarak göze çarpar. Öğrencilere, derslerine çalışırken karşılaştıkları engellerden yılmamaları gerektiği öğütlenir. Ancak bu şekilde Türk milletine faydalı, çalışkan, temiz ahlaklı bireyler olabilirler.

4. Çocuk ve Öğretmen

Eğitim, toplumun gelişmesini, modernleşmesini sağlayan en önemli unsurdur. Bu yüzden eğitim sistemi ülkelerin geleceği ile yakından ilgilidir. Gelecek nesillerin yetiştirilmesi, toplumun ihtiyaçlarına cevap verecek düzeye gelmesi hep eğitim sistemi ile mümkün olmuştur. Çakır'a göre eğitim, ülkelerin kültürünün ve karakterinin gelişmesinde en önemli faktördür (Çakır, 2006: 33). Eğitimin bütün bu amaçları okullarda öğretmenler tarafından gerçekleştirilir. Öğretmenler, çocukların çağın ihtiyaçlarına uygun bilgilerle yetişmesini sağlayan kişilerdir.

Cumhuriyet dönemindeki yeniliklerin en önemli kısmını oluşturan eğitime yeni devletin kurucusu Atatürk de büyük önem vermiştir. Özellikle öğretmenlerin yeni nesli yetiştirme görevine büyük bir inançla bağlılığını öğretmenlere hitabında şöyle dile getirir:

"Memleketimizi, toplumumuzu gerçek hedefe, gerçek mutluluğa ulaştırmak için iki orduya ihtiyaç vardır. Biri vatanın hayatını kurtaran asker ordusu, diğeri memleketin geleceğini yoğuran irfan ordusudur. Bu iki ordunun her ikisi de kıymetlidir, yücedir. Fakat bu iki ordudan hangisi daha değerlidir, hangisi bir diğerinden üstündür? Şüphesiz böyle bir tercih yapılamaz. Bu iki ordunun ikisi de hayatidir. Yalnız siz irfan ordusu mensupları, sizlere mensup olduğunuz ordunun değer ve yüceliğini anlatmak için şunu söyleyeyim ki sizler ölen ve öldüren birinci orduya, niçin öldüğünü öğreten bir orduya mensupsunuz." (Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, 1989: 153-154).

İsmet İnönü İzmir'de yaptığı bir konuşmada, yeni yetişen nesillerin çalışkan, ahlaklı, vatanperver olmalarını istemiştir. Ona göre öğretmenler, yabancı fikirlerin etkisinde kalmadan, yeni devletin kriterlerine göre, millî bilince sahip nesiller yetiştirmeyi amaç edinmelidirler.

İncelediğimiz oyunlar, hem Atatürk hem de İnönü dönemlerini kapsamaktadır. Bu sebeple dönemin öğretmenlere yüklediği değerlerin her iki anlayıştaki paralellikleri oyunlarda da dikkati çeker.

Vatansever, ahlaklı, yılmadan çalışan bireyler yetiştirmeyi amaçlayan öğretmenler, incelediğimiz dönem oyunlarında fedakârlık yapan, öğrencilerin olumlu davranış kazanmasını sağlayan, öğüt veren ve vatani için savaşan kişiler olarak karşımıza çıkar. Öğretmenlerin yaptığı fedakârlıklar başlığı altında, hem fedakârlık hem de alçakgönüllülük, yardımseverlik ve ailelere verdiği desteği inceleyeceğiz.

Sadrettin Celal tarafından yazılan *Fedakâr Melek* (1930) oyununda Melek, üvey annesinden şiddet görmektedir. Okula ise üvey annesin-

den kaçtığı zamanlarda gelebilmektedir. Bunu fark eden okul öğretmeni Mehmet Fikri Bey, Melek'i evlat edinir. Aldığı maaşının bir kısmını Melek'in eğitimi için harcayacağını söyler. Melek ise öğretmenin yaptığı bu fedakârlığa okulda gösterdiği başarılarla teşekkür eder.

Öğretmenin bu fedakâr teklifi Cumhuriyet'in eğitim seferberliğinin de bir göstergesidir. Her türlü fedakârlığı yaparak çocukların okula gitmesini sağlayan öğretmenler, toplumun gelişmesindeki rollerini en iyi şekilde yerine getirirler.

Muzaffer Baranok öğretmenlerin hem fedakârlığına hem de yardımseverliğine *Okul Kaçağı* (1946)'nda değinir. Sürekli okuldan kaçan Ali'yle öğretmenler daha yakından ilgilenmeye başlarlar. Ders çalışmaktan sinemaya gitmeye kadar bütün aktiviteleri öğretmenleri ile birlikte yapan Ali, artık eski alışkanlıklarını terk eder. Başöğretmen de, "*Öğretmen her hususta fedakârdır.*" (*Okul Kaçağı*: 18) diyerek öğretmenin yaptığı bu fedakârlığı yüceltir. Ayrıca maddî yönden sıkıntı çeken Ali ve ailesine Kızılay'ın yardımında bulunmasını sağlayarak öğretmenlerin yardımseverliğinin en iyi örneği olur:

"Başöğretmen: Şimdi biz Çocuk Esirgeme Kurumu fakir çocuklara yardım listesine Ali'yi de yazacağız. Ali öğle yemeklerini Kızılay'ın verdiği yemeklerden okulda yiyecek. Kitap defter, ayakkabı önlük her şey temin edeceğiz ve Ali çok iyi bir çocuk olacak. Sen de dedüklerimizi yaparsan Ali'yi kazanacağız." (*Okul Kaçağı*: 19).

Bu alıntıdan Kızılay'ın yoksullara yardım etmenin yanında okullardaki yoksul çocukların eğitiminin devam etmesine destek verdiği görülür. Çocuk Esirgeme Kurumu'nun fakir çocuklara yardım ettiğini de bu oyundan çıkarabiliriz.

Nedime Ergül'ün kaleme aldığı *Yeni Yıl Armağanı* (1948) oyununda Nevin Öğretmen, okuldaki çocukların ailelerini tek tek ziyaret ederek Türk büyüklerinin hayatlarını ve gezip gördüğü yerleri anlatır. Nevin Öğretmen bu davranışıyla, yeni yapılanma sürecindeki devletin tanıtımını yaparken aynı zamanda da devlete destek için halkı örgütler. Öğretmenlerin sadece okulda değil hayatın her kesiminde yeni kurulan devletteki aktif rollerine tanık oluruz:

"Sadiye: Bayan Nevin, bambaşka bir kadındı.. Kaç gece kırık kerevetimizin üstüne oturarak, şişesi isli lambamızın sönük ışığında bize Türk büyüklerinin hayatını okur, memleketten havadisler verir, gezdiği yerlerde gördüğü şeyleri ne güzel anlatırdı!.." (*Yeni Yıl Armağanı*: 28).

Aynı yazarın *Ben Köyümün Öğretmeniyim* (1948) oyunu iki tip öğretmeni karşılaştırır. Bunlar halkı hor gören, onların yanına yaklaşma-

yan öğretmen ile halkla bütünleşmiş, halkın içine karışabilen öğretmen tipidir. Köy halkından olan Zeynep ve Emine'nin diyaloglarından beğenmedikleri öğretmenin nasıl birisi olduğuna şahit oluruz:

"Zeynep: Öteki öğretmen ne çocuklarımızı beğenirdi, ne de bize ısındı! Biz sokulduk, o kaçtı. Köyümüzün âdeti, süt, yoğurt yolladık... Tasları kirli diyerek sokağa döktü. Çocukların kitaplarına defterlerine elini sürmezdi. Bilmem bir hayvan mı varmış, bir böcek mi varmış ne imiş! Göze görünmezmiş de hastalık yaparmış." (Ben Köyümün Öğretmeniyim: 21).

Toplumdan bu kadar kopuk, onları hor gören öğretmenler halk tarafından hoş karşılanmazlar. Ayrıca bu tarz öğretmenler yeni kurulan devletin insan yetiştirme politikalarına da aykırıdır. Yeni gelen öğretmen ise çocuklar için gecesini gündüzüne katar. Çocuk Esirgeme Kurumu tarafından yollanan kumaşlardan çocuklara 23 Nisan için kıyafetler diken öğretmen eşsiz bir fedakârlık örneği gösterir. Öğretmenin bu fedakârlığını bazı kişiler engellemeye çalışır. Fakat zorluklar karşısında yılmayan öğretmen, bunları da aşarak ertesi günkü bayrama bütün kıyafetleri yetiştirir. Çocukların güzel bir bayram geçirmesine bu kıyafetler vesile olur.

Öğretmenler çocuklara bazı ahlakî değerleri de öğretirler. Çocuk, ailesinden edindiği bu değerleri bir de okulda öğretmeninden öğrenir. Öğretmenin yol gösterici vasfı ile öğrendiklerini hayatının her alanında uygulamaya başlar.

Hırsızlığın düşkünlük olarak nitelendirildiği Vasfi Mahir Kocaturk'un *Altın Kalem* (1941) isimli eserinde öğretmen, hiçbir öğrencisi için hırsız kelimesini kullanmaz. Eğer bir şey kaybolduysa bunun öğrenciler tarafından çalındığını değil şaka yapılmak için alındığını düşünür. Bu davranış, öğretmenlerin çocuklara ne kadar değer verdiğini gösterir. Onları hiçbir şekilde aşağılamaz, küçük düşürmez. Çünkü çocuklar kurulan yeni devletin gelecek nesilleridir.

Oldukça kısa bir oyun olan *Defne Nasıl Kesilir?* (1940)'de İ. Hakkı Baltacıoğlu, terbiye kavramına değinir. Öğretmen defne ağacını bir insana benzetir. Bahçede bulunan iki tane defne ağacından birisi gayet güzel derli toplu bir şekilde, diğeri ise hiçbir güzelliği olmadan, darmadağınık olarak büyümüştür. Eğer insanları büyüyüp gelişirken kendi hâline bırakırsak hiç terbiye görmemiş defneye benzerler. Yani darmadağınık, kaba saba olurlar. Ama terbiye alarak yetişmiş kişiler toplumda sevilir ve sayılır. O yüzden öğretmen, öğrencilerine terbiyeli davranmayı hiçbir zaman bırakmalarını öğütler.

Öğretmenler, gerek sosyal hayatta gerekse de aile hayatlarında terbiyeye büyük önem verirler. R. Gökalp Arkin'in *Küçük Şehit* (1943)'inde Muallim, aileye saygının en büyük erdemlerden biri olduğunu söyler. Devamında çocukların ailelerine karşı çıkmamaları ve onların kalplerini kıracak en ufak bir söz söylememeleri gerektiğini sık sık vurgulayarak aile bireylerine saygı göstermeyi onlara öğretir.

İncelediğimiz oyunlarda, öğretmenlerin öğrencilerine kötülük yapmayacaklarına dair sonsuz güvenleri vardır. *Öğretmen Kalbi* (1943) oyununda öğretmen olan Bay Doğan, iyilik ve kötülük kavramlarına değinir. Ardından da Türk çocuklarının kötülük yapmayacağını söyler ve onları yüceltir:

"Bay Doğan:

Hayat böyle çocuklar... Bazen kötülük görür,

İyilikler yaptığı bir insandan, bir insan..

Sizler ki çiçeksiniz.. Sizi severiz her ân..

Sizden fenalık ummak, yilandan şifa ummak:

Böyle bir şey düşünmek: Ruhunuza göz yummak!

Biz böyle düşünürüz sizden kötülük gelmez,

Böyle duygu o ince ruhunuzdan yükselmez!" (*Öğretmen Kalbi*: 17).

Her türlü fedakârlığı yapan, öğrencilere iyi ve güzel davranışları kazandırmak için çalışan öğretmenlerin yanı sıra bir de öğüt veren öğretmenler karşımıza çıkar.

Çocuklara bitkiler hakkında ders verilmesini konu edinen Dr. Refet'in *Nebatat Dersi* (1931) oyununda ahlak kurallarına da değinilir. Mütalea öğrencilere sadece çiçekler hakkında bilgi vermez, aynı zamanda onlara bazı ahlak kurallarını da bitkiler aracılığıyla öğretir. Örneğin, "*Çocuklarım, kıryoser denilen bu böceğe benzemekten sakınınız, siz sakın nankör olmayınız.*" (*Nebatat Dersi*: 22) diyerek nankörlükten kaçınmalarını söyler.

Aynı oyunda derse katılmayan bir öğrenci yerdeki zehirli bitkiyi alıp yemeye niyetlenince arkadaşı onu uyarır. Mütalea ise dersi gerekli görmeyerek kaçan öğrencilere bir şeyler öğrenmenin kıymetini anlatır:

"Mütalea: Bilgi denilen şey bir arıza, tek başına, ayrı gayrı bir hâl, bir hâdise olmaz; biz, gücümüzün yettiği derecede fazla malûmat elde etmek için birbirimizi teşvik etmeğe mecburuz. Zira, çok malûmat edinmekledir ki biz pakleşiriz, nezahat peyda ederiz; hem faydalı, hem de daha iyi insanlar sırasına geçeriz." (*Nebatat Dersi*: 32).

Kendimizi Tanıyalım (1949)'da Meliha Volkan iki tipi karşılaştırır. Aslı, derslerine çok çalışkan, tutumlu ve temiz birisi iken teyzesinin kızı Neslihan çalışmayı fazla sevmeyen, yerli malını hor gören birisidir. Bütün öğretmenler akıllı, terbiyeli ve eşyalarına değer veren Aslı'yı örnek olarak gösterir. Bunu kıskanan Neslihan ise Aslı'nın aksine öğretmenlerini hiç sevmez. Onları sürekli öğüt veren kişiler olarak nitelendirir. Bunun üzerine Aslı, Neslihan'a karşı çıkarak onları, iyiyi-doğruyu öğreten bir yol gösterici olarak tanımlar.

Türk milleti, ülkenin işgale uğradığı dönemde bir taraftan düşmanla savaşırken bir taraftan da eğitime büyük önem veriyordu. En zor şartlar altında bile çocuklarını okula göndermekten çekinmiyorlardı. Çünkü elde edilecek bağımsızlığın korunması görevi, eğitim öğretim aracılığı ile genç nesillere aktarılmaktaydı. *"Bu dönemde eğitim-öğretimin, en az kurtuluş savaşı kadar önem arz ettiğini görmekteyiz."* (Özodaşık, 1999: 66).

Bağımsızlığın korunmasını yeni nesillere aşılacak olan öğretmenler her türlü fedakârlığı Kurtuluş Savaşı boyunca göstermişlerdir. Her iki cephede gerek cehaletle gerekse düşmana karşı savaş vermişlerdir. İ. Hakkı Sunat öğretmenlerin hem cephede hem de okulda çalışıklarına *Atak Ali* (1943)'de yer verir. Kahraman Ali, düşman komutanına öğretmenin neredede olduğunu anlatırken büyük bir heyecan duyar. Ali'nin öğretmeni, vatanını ve milletini seven bir kişi olduğundan üzerine düşen görevi fazlasıyla yerine getirir. Düşmanla cephede en önde savaşırken bir yandan da Cumhuriyet'i koruyacak ve yükseltecek nesiller yetiştirir:

"a.: Öğretmenin kim olduğunu soruyorsunuz değil mi? Söyliyeğim... Sözlerinde, hürriyetin özlemi lavlar gibi akan, gözlerinde yakın bir intikamın şimşekleri çakan bir öğretmen.. Korkmayın... Kendi burada yok şimdi.."

k.: Ee.. Bana bak! Bu sözleri sonra söylersin. Şimdi bana bu öğretmenin yerini söyle!

a.: Onun yerini bilmiyen yoktur. İki yerde görünür o. Burada iken sınıftaki kürsüsünde. Orada iken de askerin önünde... Onun için bu iki mevkiin farkı yoktur. Her ikisinde de aynı heyecanı duyar.

a.: Yerindeydi. Demin söyledim ya. Onun buradaki yerinde bulamayanlar, orada aramalıdır. Uzak değil, iki saatlik yol... Kahraman askerlerimizi oraya gönderiniz... Sizin anlatacağınız onu ben kaçırdım ben... Bugün ilk dersimiz tarihi. Tatlı tatlı anlatıyordu." (Atak Ali: 12-13).

Oyunların geneline baktığımızda, toplumun öğretmene yüklediği bazı değerler vardır. Öğretmenler, toplumun bu değerleri-

ne saygı duymakla beraber yeni çağın gereklerini topluma aşılama görevlidirler. Bu açıdan baktığımızda öğretmenlerin çocuklar için yaptığı fedakârlıklar hep onları iyi yetiştirme isteklerindedir. Ayrıca öğrencilere kazandırdıkları temiz, ahlaklı ve vatansever bireyler olma bilinci yetiştirilmek istenen yeni insan tipinin gerekliliğindedir. Öğretmenler, çocukların doğru ve yanlış davranışlarını ayırmak için onlara sık sık öğüt verirler. Bu durum kimi zaman hoş karşılanmasa da, öğrenciler bu öğütlere sadık kalırlar. Vatanı ve milleti için savaşan ve bu uğurda büyük fedakârlıklar gösteren öğretmenler, tüm millete örnek olmaktadır. Türk milletinin bağımsızlığını kazanması için cephede savaşan öğretmenler, cephe gerisinde de bu bağımsızlığı koruyacak nesiller yetiştirirler.

ÇOCUĞUN EĞİTİMİNDE AİLE VE OKUL İLİŞKİSİ

Çocuğun ailesi ile ilişkisi hayatının her dönemine etki eder. Geleşim dönemindeki çocuk, aldığı terbiye ve disiplini hayatının ileriki dönemlerine de taşır. Bu yüzden çocuğun ailesi ile ilişkisi nasıl biri olacağını göstergesidir. Aileden sevgi, şefkat ve ilgi gören çocuklar genellikle eğitim hayatında büyük başarılar gösterir. Bununla beraber kendisiyle ilgilenilmeyen çocuklar, eğitim hayatından uzaklaşmakta ve kötü yollara sapmaktadır.

Kötü arkadaş grubuna da sahip olan çocukların durumlarının gözler önüne serildiği *Okul Kaçağı* (1946)'nda Ali, bütün kötü alışkanlıklarının ve okuldan kaçmasının sebebinin aile ilgisizliği olduğunu açık bir şekilde dile getirir:

"Ali: (ağlar ve söylenir) Ne yaparsa yapsın, istemiyorum bir şey. Kaçağım işte. Herkes benimle alay ediyor. Pis çocuk diye kimse benim yanıma gelmiyor. (birden sesi yükselir) Bana bakmıyorsun ki sen. Anam olacaksın güya. Seni de sevmiyorum, okulumu da sevmiyorum. Arkadaşlarımın anneleri hep çocuklarına ne güzel bakıyorlar. Onların babaları çocuklarına palto alıyor, sinemalara gönderiyor. Önlük yapıyorlar. Sen komşuların verdiği iyi şeyi bile satıyorsun, bana eski püskül şeyler giydiriyorsun." (Okul Kaçağı: 10).

Evdaki düzensizlik çocukları olumsuz yönde etkiler. Kişiler fakir olsalar bile çocuklarına ilgide kusur etmemeli, temizliğine dikkat edilmelidir:

"Başöğretmen: Ali'yi mümkün olduğu kadar temiz giydirmeye gayret et. Hiçbir Türk çocuğu pislikten hoşlanmaz..."

Sen onu ne kadar temiz tutmağa, yatağını, yorganını, oturduğu yeri temizlemeğe gayret edersen Ali'de de bu his uyanır. Arkadaşlarının arasında o da kendine göre bir mevki alır. Çocuk ailede gördüğünü yapar. Yani çocuk evin aynasıdır. Nasıl doğru mu?

Sonra evinde ona çalışacak bir yer yap. Bu çocuk için şarttır. Dışından tırnağından arttır bunu eksik etme. Sık sık öğretmeni ile görüş. Okul çocuk velilerine daima açıktır. Bir öğretmen çocuklara anneden daha yakındır. Öğretmeden çekinilmez." (Okul Kaçağı: 17-18).

Yukarıdaki alıntıda iki ifade özellikle dikkati çeker. Birisi "Türk Çocuğu pislikten hoşlanmaz." cümlesidir ki buradan Cumhuriyet'in ve öğretmenlerin çocuğa verdiği değeri göstermesi bakımından önemlidir. Türk çocuğunun değeri her fırsatta vurgulanır. Diğeri ise "Yani çocuk evin aynasıdır." ifadesidir. Çocukların evde gelişen tüm olaylardan etkilendiği ve onları gerek olumlu gerekse de olumsuz olarak yansıttıkları görülür. Oyunun sonuna doğru anesi ile arası düzelen Ali, okulun en başarılı öğrencilerinden biri olur. Bu gelişim ise çocuğun evdeki değerinin artması veya azalması ile yakından ilgilidir.

Ülkü Çocukları oyununda (1948) Yüksel, Huriye ve Necla kendi aralarında karnelerini alırken ne kadar büyük heyecan yaşadıklarını konuşurlar. Yüksel, karnesini aldıktan sonra koşa koşa ailesine giderken neler hissettiğini anlatır. Karnesinin bu kadar iyi olmasına kendisi nasıl sevindiye ailesi de o kadar sevinmiştir.

Aynı oyunda Hüseyin ise arkadaşlarının aksine haylaz ve derslerine çalışmayan bir çocuktur. "Ben kâtip olacak değilim ya." (Ülkü Çocukları: 12) diyerek okumak istemediğini söyler. Arkadaşları Hüseyin'in bu davranışlarının sebebini ailesi olarak gösterir. Çünkü öğretmenler Hüseyin'in ailesini defalarca okula çağırmalarına rağmen onlar bir kere bile bu çağrıya uymamışlardır. Ailesinin ilgisinden yoksun olan Hüseyin de mahalledeki kötü çocuklarla arkadaşlık kurmaya başlamış ve haylaz bir çocuk olup çıkmıştır. Hüseyin'in arkadaşları onun durumunu görerek ailelerin okul ile el ele vermeleri gerektiği sonucunda ulaşırlar:

"Huriye: Hakikaten okul ile aile el ele vermeli, daha başka türlü söylemek icab ederse okul ve aile terbiyesi birleşmek ve takip ister. Bazı analar var ki çocuğunu sabahleyin sokağa çıkarır, okula gönderiyorum der bir daha aramaz.

Yüksel: Bütün milletin okulun müşterek malımız olduğunu bilmesi lazımdır. Bu sebeple her anne ve baba her zaman okula gitmeli, çocuğu hakkında öğretmeni ile konuşmalı ve beraber tedbir almalıdır. Hüseyin'in babası da böyle yapsa idi şu gördüğümüz hâle düşmezdi. (devamla ve yaka silkerek) aman ne fena olmuş." (Ülkü Çocukları: 13).

Oyunların genelinde ailelerin okul ile iş birliği yapmalarının gerekliliği vurgulanır. Bu iş birliğine sıcak bakmayan ailelerin çocuklarının yaşadığı sorunlar göze çarpar. Bunların en başında okuldan kaçma ve kötü bir arkadaş grubuna dâhil olma gelir. Çocukların bu yanlış davranışlardan kurtulmasının yolu ise öğretmenlerin ve ailelerin ortak çaba sarf etmelerinden geçer.

ÇOCUK VE ÖZEL EĞİTİM

Çocukların gelecek nesillere en iyi şekilde hazırlandıkları yer aileleridir. Her türlü gelenek ve göreneği, yaşadığı toplumun kültür yapısını çocuklar önce ailelerinde, ardından da okulda öğrenirler. Fakat kimi aileler çocuklarını yetiştirme görevini özel eğitimcilere verirler. Çocuğunun daha iyi eğitim almasını isteyen aileler, onlara dadı, mürebbiye, bakıcı gibi kişileri tutarak eğitimlerine destek olmayı amaçlar.

Ailelerin çocuklarına tuttıkları özel eğitimcilerde kimi özellikler olması gerekir. Bu özellikleri veya ailelerdeki özel eğitimcilerin durumlarını oyunlara bakarak inceleyelim.

Çocukları yetiştiren kişiler onların yaş gruplarına ve cinsiyetlerine göre farklı özelliklere sahip olmalıdırlar. Bu durum İbnürrefik Ahmet Nuri'nin yazdığı *Sınıf Arkadaşı* (1931) oyununda Bedri Bey tarafından dile getirilir. Bedri Bey, çocuğunun annesinin gözünde hiç büyümediğinden yakınır. Ayrıca oğlunun terbiyesinin bir bayan mürebbiye tarafından verilmesine şiddetle karşı çıkar. Ona göre çocuğun cinsiyeti neyse onu yetiştirecek kişinin de cinsiyeti o olmalıdır:

"Bedri: Onbeş günden beri mürebbiyesi hasta, çocuk büsbütün başı boş kaldı... Hem efendim erkek çocukların kadın mürebbiyeler eline bırakmak kadar münasebetsizlik olamaz. Erkek çocuk erkekçe terbiye edilip büyütülmelidir." (Sınıf Arkadaşı: 6).

"Bedri: Yedi yaşında erkek bir çocuğun, tam bir erkek olması için onu mutlaka bir erkek terbiye etmelidir. O erkek onu yaşına göre okutur, yazdırır, terbiye eder." (Sınıf Arkadaşı: 8).

Bir Yalanın Sonu (1932)'nda Nihat Adil, çocuk ve özel eğitimcisi arasındaki ilişkiyi gözler önüne serer. Feride'nin bütün terbiyesi Matmazel Tison tarafından verilir. Yalan söylememe, doğruluktan ayrılmama, yardımseverlik, Fransızca dersleri Feride'ye hep Matmazel Tison tarafından öğretilir. Fransız kültürünü, yemeklerini, modasını takip ederken bunlara büyük bir özentî duyar.

Aile bireyleri arasındaki mesafe, çocukları başka bir kültürün kucağına bırakır. Yeni kurulan devlet, çocuklarına Türk kültürünü aşılama çabı yaparken ailelerdeki mürebbiye tutma geleneği bu devlet politikasına büyük bir darbedir. Çünkü çocuklar aileleri tarafından genellikle Fransız mürebbiyelere teslim edilir ve bu milletin kültürünü öğrenirler. Fransız gelenekleri, giyim ve yemek tarzı kısacası Fransız kültürü ile yetişen çocuklar, Türk kültüründen uzaklaşırlar. Gelecek nesillerini Türk gençlerine emanet eden devlet için bu durum, büyük bir tehdit unsuru olarak görülebilir.

Çocukların özel eğiticileri kimi zaman onların gelişimini olumsuz yönde de etkileyebilir. *Haydi* (1943) oyununda, yetiştiği kültürden çok farklı bir ortama giren Haydi, buraya uyum sağlamakta oldukça zorlanır. Yemek yemek için sofraya oturduğunda hiç alışık olmadığı tarzda düzenlenmiş masayı görünce şaşırır. Nasıl hareket edeceğini kestiremez. Daha sonra da köyde alıştığı gibi çatal bıçak kullanmadan eliyle yemeğe başlar. Bunu gören Mürebbiye, neler yapması gerektiğini onu aşağılayarak anlatır:

"Mürebbiye: (Elile peyniri aldığını, ekmeği cebine koyduğunu görünce hiddetle) aman Allahım ne pis insan bu. Yemek böyle yenmez, çatalı sol eline alacaksın, sağ eline de bıçağı. Evvela ekmekten bir lokma koparacak ve onu ağzına atacaksın; sonra da bıçakla peyniri şöyle keserek, çatala alacaksın. Sütü şöyle içeceksin. Bıçakla, reçelden bir parça alıp, lokmana sürebilirsin. Yağdan da aynı suretle faydalanırsın. Elle yemek ayıptır, yasaktır.

Güngör: Haydi çoktan uyudu Matmazel. Yorgun geldi sizi dinleyemedi. Ona darılmayınız." (Haydi: 23).

Haydi, yaşadığı kültür şokunun üzerine bir de Matmazel'in olumsuz tavrı eklenince psikolojik bir rahatsızlık geçirir. Sürekli kâbuslar gören Haydi, rüyasında köyünü ve dedesini görür; konuşmaya, yürümeye başlar. Bir doktora götürülen Haydi, içinde bulunduğu durumu ve mürebbiyenin kendisi üzerindeki olumsuz etkisini şu şekilde anlatır:

"Doktor: Anlattığın bu rüyayı gördükten sonra böyle ağlıyorsun değil mi?

Haydi: Hayır, bunu hiç yapamam, çünkü mürebbiye bana ağlamayı yasak etti.

Doktor: Ya, öyleyse hıçkırıklarını yutarsın öyle mi?" (Haydi: 34).

Asıl vazifesi çocukları eğitmek ve onları en iyi şekilde yetiştirmek olan özel eğiticilerin çocuklara karşı olumsuz tavır sergilemeleri yabancı mürebbiyelerin varlığının sorgulanmasına yol açar. Ni-

tekim aynı oyunda Haydi'yi tedavi etmeye gelen Doktor da özel eğitici tutmanın çocuk üzerindeki olumsuz etkisine değinir:

"Doktor: Ne söylüyordum. Evet, itiraf et ki evvelden beri mürebbiye-nin bu evde rolü olmaz demiştim. Biz çocuklarımızı, bilhassa, ecnebi mürebbiyeler elinde kukla hâline sokuyoruz. Çocuğa en iyi bakan anası ve babasıdır. Azarı, asabiyeti, ağlaması, hatta tokatile en iyi mürebbiye ailedir. Aile eğitimi yanında büyük bir mürebbi kalır o da okuldur. Okul ve aile el ele verdiği gün çocuk bu yurdun istediği şekilde yetişir. Tabiat ona her şeyi gösterir. Mürebbiye elinde kendi varlığını kaybeden çocuklar zavallıdır." (Haydi: 37).

Özel eğiticiler ile ailenin çocuk yetiştirmesini karşılaştıran Doktor, ailelerin her zaman çocuklarını daha iyi yetiştireceğini savunur. Çocuklarını yabancı kişilere emanet eden Türk ailelerini de şiddetle eleştirir. Çocukların bu kişiler tarafından kukla hâline getirildiğini ve Türk kültüründen uzaklaştırıldığını hatırlatır. Ayrıca çocuğun ailesinden sonra en iyi yetiştiren kurum olarak okulu işaret eder. Çünkü okulda çocuklar vatanın ve milletin benimsediği fikirlerle donatılır. Özgürlüğüne düşkün bir milletin geleceği olan bu çocuklar böylece yabancı milletlerin boyunduruğu altına girmemiş olurlar.

İncelediğimiz oyunlarda, özel eğitici tutmanın Türk aile yapısına ve geleneklerine uymadığı sonucuna ulaşabiliriz. Özellikle yabancı eğiticilerin yetiştirdiği çocuklarda kültür ikilemi dikkati çekmektedir. Türk kültürü ile yabancı kültür arasında kalan çocukların gelişimi olumsuz yönde etkilenir. Çocuklarını daha iyi yetiştirmek için özel eğitici tutan aileler, çocuklarını kendi sevgilerinden mahrum ederler. Böylece çocuklarının kişilik gelişimine büyük bir darbe vurmuş olurlar. Ayrıca yabancı özel eğiticilerle yetişen çocuklar, Türk kültür yapısından uzaklaşırlar ve devletin benimsediği politikadan çok uzakta büyürler.

SONUÇ

1923-1950 arasında yazılmış oyunlarda çocuklara bağımsız bir ülkenin hangi düşüncelerle ayakta kalabileceği öğretilir. Devlet tarafından desteklenen yazarlar aracılığıyla yeni devletin ilkeleri, amaçları çocuklara okullarda ve okul dışında planlı olarak benimselmeye çalışılır. Böylelikle genç Cumhuriyet'in çocuklara kazandırmak istediği ideoloji, devlet kontrolü ve teşvikiyle ulaştırılır.

Eski eğitim sisteminin terki ve yeni eğitim sisteminin benimsenmesi oyunların temel felsefesini oluştururken bunun yanında okul ve okulla ilgili aktivitelere büyük önem verilir. Yeni kurulan devletin ideallerini gerçekleştirmeye çalışan çocukların çağdaş medeniyetlere ulaşma isteği, cahillikleri yok etmek olarak temellendirilebilir. Bu sebeple çocuklarda okuyup vatana ve millete faydalı olma amacı hep ilk plandadır. Bunun yanında okul sevgisi ve derslerine büyük itinayla çalışma bu amacın tamamlayıcılarıdır.

1923-1950 arasında yazılmış oyunlarda öğretmenler, yeni devletin ideallerini, amaçlarını Türkiye'nin en ücra köşelerine yayan birer misyoner görevi üstlenir. Ayrıca savaş yıllarında hem cephede hem de okulda vatana hizmetlerini sürdürmüşlerdir.

Oyunlarda bütün bunların yanı sıra çocuğun eğitimini aldığı ilk yer olan aile ile okul arasında da sıkı bir bağ olması gerektiği vurgulanır. Ayrıca çocukları en iyi ailelerinin yetiştirebileceği, bunun için özel bir eğitici tutmanın yersiz olduğu üzerinde durulur.

Genç Cumhuriyet, Türk toplumunda yeni bir kültür yapısı ve siyasî sistem inşa ederken bunu koruyacak, geliştirecek fertleri de eğitim ile yetiştirmeyi hedeflemiştir. Bunun için ilk önce çağın gerisinde kalan, ezbere dayanan ve bilimsel ilkelerden uzak olan eğitim sisteminin değiştirilmesi düşünülür. Çünkü kurulan yeni düzeni ayakta tutacak, güçlendirecek ve sonraki nesillere taşıyacak bireylere ihtiyaç vardır. Bu amaçla anılan tarihlerde yazılmış olan oyunlar, devletin yeni bir nesil yetiştirme idealinin izlerini taşır.

KAYNAKÇA

- [Sekizinci], İbnürrefik Ahmet Nuri, *Sınıf Arkadaşı*, (1 Perde), Resimli Ay Matbaası, İstanbul, 1931, 16 s.
- Aktuğ, Miraç, *Kör Yavru ve Anası* (Ülküme Doğru), (3 Perde), Ulusal Matbaa, Ankara, 1941, 19 s.
- Arkun, Ramazan Gökalp, *Haydi*, (3 Perde), Ülkü Basımevi, İstanbul, 1943, 46 s.
-, *Küçük Şehit*, (3 Perde), Okul ve Öğretmenin Okul Piyesleri: 4, Ülkü Kitap Yurdu, İstanbul, 1943, 32 s.
- Artel, Sadrettin Celal, *Fedakâr Melek* (Mektep Piyesleri), (2 Perde), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1930, 11 s.
- Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*, c. I-III, (hzl. Arsan Nimet), Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1989.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, *23 Nisan* (Çocuk Hikâyeleri), (1 Perde, 7 Bölüm), Kültür Basımevi, Ankara, 1940, 19 s.
-, *Defne Nasıl Kesilir?* (Çocuk Hikâyeleri), (1 Perde), Kültür Basımevi, Ankara, 1940, 3 s.
- Baranok, Muzaffer, *Okul Kaçağı*, (3 Perde), Koşal Basımevi, Ankara, 1946, 30 s.
- Çakır, Tuba, "John Dewey'in Eğitim Felsefesi Bağlamında Eğitim Hakkı ve Günümüz Eğitim Sistemine Eleştirel Bir Bakış", *Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi*, 2006.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz, *Dersler* (Bir Demette Beş Çiçek), (1 Perde), Suhulet Kütüphanesi, İstanbul, 1933, 14 s.

-, *Numaralar* (Bir Demette Beş Çiçek), (1 Perde), Suhulet Kütüphanesi, İstanbul, 1933, 11 s.
- Çivril, Bedia, *Ali ve Babası*, (3 Perde), Kanaat Basımevi, Ankara, 1947, 22 s.
- Demiray, Cevdet, *Doğru Yol*, (1 Perde, 4 Toplantı), Vilayet Matbaası, Balıkesir, 1934, 14 s.
-, *İki Devir*, (2 Perde, 7 Tablo, 11 Toplantı), Ankara Cumhuriyeti Matbaası, Ankara, 1945, 26 s.
- Dr. Refet, *Nebatat Dersi*, (1 Perde, 14 Meclis), T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, İstanbul, 1931, 55 s.
- Duyar, Şükrü, *Emek Atelyesi*, (3 Perde), 2. bs., İsmail Akgün Matbaası, İstanbul, 1947, 32 s.
- Egeli, Münir Hayri, *Haftamızı Oynuyoruz*, (1 Perde, 5 Sahne), Ankara, 193, 40 s.
-, *Yeni Ağustos Böcekleri ile Karıncalar*, (1 Perde, 4 Tablo), Ankara, 1936, 32 s.
- Ergin, Osman, *Türkiye'de Maarif Tarihi*, 4 cilt, İstanbul, 1977, 550 s.
- Ergül, Nedime, *Ben Köyümün Öğretmeniyim*, (2 Perde), (Okul Piyesleri), Sümer Matbaası, Kayseri, 1948, 32 s.
-, *Yeni Yıl Armağanı*, (1 Perde), (Okul Piyesleri), Sümer Matbaası, Kayseri, 1948, 32 s.
- Erkman, Nihat Adil, *Bir Yalanın Sonu*, (1 Perde, 16 Sahne), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1932, 22 s.
- Eskicumalı, Ahmet, *Eğitim, Öğretim ve Meslek Öğretmenliği*, (ed. Yüksel Özden, *Öğretmenlik Mesleğine Giriş* içinde), Pegem A Yayıncılık, Ankara, 2002, s. 2-32.
- Gökçe, F., *Değişme Sürecinde Devlet ve Eğitim*, Eylül Yayınevi, No: 8, Ankara, 2000.
- Gökçe, Ramiz, *Çocuk Vali*, (1 Perde), Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1933, 16 s.
- Gutek, Gerald, *Eğitimde Felsefi ve İdeolojik Yaklaşımlar*, 3. bs., Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006, 353 s.
- Güngör, Erol, *Sosyal Meseleler ve Aydınlar*, (hızl. R. Güler - E. Kılınç), İstanbul, 1993, 488 s.
- Gürtunca, Mehmet Faruk, *İnkılaplarımız*, (2 Perde), Ülkü Kitap Yurdu, İstanbul, 1943, 15 s.
-, *Öğretmenin Kalbi*, (2 Perde, 4 Sahne), Ülkü Kitap Yurdu, İstanbul, 1943, 20 s.
- Hulusi, Ahmet, *İsimsiz Facia*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1933, 33 s.
- İnce, Servet Hilmi, *Geçmiş Olsun*, (3 Perde), Bilecik Halkevi Basımevi, Bilecik, 1936, 20 s.
- Karabekir, Kâzım, *Çocuk Davamız*, c. I, (hızl. Faruk Özerengin), Emre Yayınları, İstanbul, 1995, 342 s.
-, *Hâlâ Bu Mektep*, (1 Perde, 3 Meclis), *Yeni Yol*, y. 1, S. 24-26, 14 Şubat, 1924.
- Kocatürk, Vasfi Mahir, *Altın Kalem*, (1 Perde), Ahmet Halit Kitabevi, İstanbul, 1941, 16 s.
- Köngar, Emre, *Atatürk Üzerine*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994, 189 s.
- Neyzi, H. Nezh, *Cumhuriyetin X. Yılı*, Peva Yayınları, İstanbul, 1995, 238 s.
- Okurlar, Ayça, "Cumhuriyet Dönemi Türk Çocuk Tiyatrosu (1923-1950)", Balıkesir Üniversitesi, Eğitim Fakültesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Özodaşık, Mustafa, *Cumhuriyet Döneminde Yeni Bir Nesil Yetiştirme Çabaları (1923 - 1950)*, Çizgi Kitabevi, Konya, 1999, 291 s.
- Sunat, İsmail Hakkı, *Atak Ali*, (1 Perde), 2. bs., Ülkü Kitap Yurdu, İstanbul, 1943, 20 s.
- Süldür, Enver, *Ülkü Çocukları*, (1 Perde), Isparta Matbaası, Isparta, 1948, 14 s.
- İkinci Maarif Şurası*, T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, (15-21 Şubat 1943), İstanbul, 1991.
- Üçüncü Millî Eğitim Şurası*, T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, İstanbul, 1991.
- Ülken, Hilmi Ziya, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, 3. bs., Ülken Yayınları, İstanbul, 1992, 84 s.
- Volkan, Meliha, *Kendimizi Tanıyalım* (İlkokul Piyes ve Şiirleri), (1 Perde), Yeni Cezaevi Yayınları, Ankara, 1949, 3 s.
-, *Okul Sonu* (İlkokul Piyes ve Şiirleri), (1 Perde), Yeni Cezaevi Yayınları, Ankara, 1943 5 s.
- Yesari, Mahmut Esat, *Uykudan Uyanan Kız* (Monologların), Çığır Kitabevi, İstanbul, 1939, 7 s.
- Yurdoğlu, Lebit Fehmi-Egeli, Münir Hayri, *Tarih Diyor Ki*, (2 Perde), Anadolu Matbaası, İzmir, 1947, 55 s.

Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*



Orhan Okay Hoca, yakın dönem Türk edebiyatı ve tefekkürünün mihenk taşları olan Beşir Fuat, Ahmet Midhat Efendi, Mehmet Âkif, Necip Fazıl, Nurettin Topçu ve son olarak Ahmet Hamdi Tanpınar gibi birbirinden saha ve fikir olarak ayrı gibi görünen birçok isim üzerinde önemli çalışmalar yapan bir akademisyendir. Akademik çalışma ve yazılarında 'Yeni Türk Edebiyatı'nın çeşitli meselelerini ele alan, bunlara alışılmışın dışında yorumlar getiren Orhan Okay, son yirmi yılda farklı dergilerde yayımlanmış makaleleriyle çeşitli akademik toplantılarda sunduğu bildirilerini *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine* adlı bir kitapta bir araya getirerek araştırmacı ve meraklıların istifadesine sundu. Yazdıklarıyla 'Yeni Türk Edebiyatı'nın çeşitli meselelerini ele alan, bunlara farklı yorumlar getiren Orhan Hoca, söz konusu eseriyle araştırmacı ve okuyucuların bildiri ve makalelerinden daha kolay istifade etmesine imkân sağlamıştır.

'Yeni Türk Edebiyatı'nın problemleri alanlarından biri de edebiyat tarihçiliğidir. Özellikle edebiyat tarihine bakış ve edebiyat tarihi yazımı konusunda usul meselesi tartışılan konuların başında gelir. Toplam otuz iki makalenin yer aldığı eserde Okay

Hoca da kitabın başında bu konuya yer vermiştir:

"Edebiyat Tarihçiliğinde Usul: Edebiyat Tarihlerinin ve Türk Edebiyatı Tarihinin Sınıflandırılması Meselesi" (s. 9-18). Makalede, ilimlerde sınıflandırmanın mutlak bir kurala bağlı olmadığına dikkat çekildikten sonra, edebiyat tarihi ile edebî tenkidin farklı sahalara olduğu; ancak ikisi arasında paralelliklerin de bulunduğu hatırlatılmaktadır. Konuyla ilgili "Abdülhalim Memduh'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a Edebiyat Tarihlerinde Yenileşmenin Sınırları" başlıklı ikinci makalede (s. 19-30) ise Avrupaî anlamda -daha çok Fransa- ilk edebiyat tarihlerinden birisi kabul edilen Abdülhalim Memduh'un *Tarih-i Ede-*



* Orhan Okay, *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011, 280 s.

biyat-ı Osmaniye (1889) isimli eserinden Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ne (1948, düzeltme ve ilavelerle 1956) kadar, on dört eserin değerlendirilmesi yapılmaktadır. "Yeni Türk Edebiyatının Osmanlı Dönemi Araştırmaları Üzerine: Tespitler, Problemler ve Teklifler" başlıklı makale de (s. 31-36) Türk edebiyatının tasnifi ve dönemlerin adlandırılması hususundaki kimi sorunlar üzerinde durmaktadır.

"Orta Asya'dan Akdeniz Kıyısına Türkçenin Şiir Serüveni" (s. 37-46) ve ardından gelen dört makale şiir ve şair üzerine kaleme alınmıştır. İlk makalede "Padişahından kapıcısına kadar şair yetiştirmiş bir millet sözü"nü nasıl gerçeği yansıttığı, günümüzü de içine alacak şekilde değerlendirilmektedir. Eski ile yeni arasındaki bağı gösteren "Yaşayan Fuzulî" başlıklı yazı (s. 62-69), yeni Türk şiirinin ortaya çıkışından günümüze kadar pek çok şairde eski şiirin izlerinin bulunması ve bunun örneklerle ortaya konulması, Türk şiirinde birçok değişenin yanında devam eden öğelerin izlerini görmek adına kıymetli değerlendirmeler ihtiva etmektedir. "Galip Dede'nin Dramı" (s. 70-77) ise XVIII. yüzyıl Divan şiirinin son büyük şairlerinden Şeyh Galip'in saraya yakınlığı ve bu çerçevede ortaya çıkan sıkıntılarının onun şiirlerine nasıl yansıdığı konusunda tespitler içermektedir. Orhan Okay, kopukluklara rağmen, şiir ve edebiyat alanında eski ile bağını daima sürdürülegeldiğinin altını çizer. Kendisi de bu tespit ve değerlendirmeleri, eskiyle bağını hiçbir zaman koparmayan bir edebiyat araştırmacısı ve akademisyen sıfatıyla yapmaktadır.

"Modernleşme ve Türk Modernleşmesinin İlk Döneminde İnanç

Krizlerinin Edebiyata Yansıması" başlıklı makale (s. 78-88), Türk edebiyatında modernleşme ile başlayan inanç krizine dikkati çeken, bunun üzerinde duran ilk yazılardan biri sayılabilir. Hoca makalesinde, Beşir Fuat üzerinde yaptığı çalışmayı devrin önemli simalarına teşmil ederek Batılılaşmayla paralel şekilde Türk düşünce ve edebiyatına giren materialist anlayışın yansımaları üzerinde durur. Âkif Paşa, Şinasi, Ziya Paşa, Abdülhak Hâmid burada irdelenen belli başlı isimlerdir. Özellikle Âkif Paşa'nın "Adem Kasidesi" inançla ilgili sorgulamaların başlangıcı olarak kabul edilir.

Eserde, Türk romanının ilk modern örneklerinden sayılan Nâmık Kemal'in *İntibah*'ı üzerine yazılmış iki makale bulunmaktadır. "İntibah Romanı Etrafında" adlı makalede (s. 116-132) 1876 yılında yayımlanan *İntibah*'tan önce Ahmet Midhat Efendi'nin *Letaif-i Rivayât* serisi içinde çıkan on bir hikâye/romanın dışında *Hasan Mellâh*, *Hüseyin Fellâh*, *Dünyaya İkinci Geliş*, *Yeryüzünde Bir Melek*, *Felâtin Bey*'le *Rakım Efendi*, *Şemsettin Sami*'nin *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* gibi eserlerine rağmen *İntibah*'ın neden ilk Türk romanı sayıldığı sorusuna şu cevap verilir: "*İntibah*'ın, kendinden öncekilere göre daha edebî bir karakter taşımasının ona bu imtiyazı kazandırdığını söylemek isabetsiz olmaz." (s. 117).

Orhan Okay'ın genel anlamda üzerinde durduğu, yazılarında ve konuşmalarında sık sık yer verdiği konulardan biri de İstanbul'dur. Fatih doğumlu olan Hoca'nun dünyasında İstanbul'un ve Fatih semtinin ayrı bir yeri vardır. "Yeni Türk Edebiyatında İstanbul" (s. 137-144) ve "Edebiyatımızda Fatih" (s. 145-156)

makalelerinde, Tanzimat sonrası değişim ve dönüşümde İstanbul'un vaziyeti ile ilgili tespitler önemli bir yer tutar. Bu makalelerde özellikle Ahmet Midhat Efendi, Hüseyin Rahmi, Ahmet Rasim, Mehmet Âkif, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sâmîha Ayverdi, Tahir Olgun, Peyami Safa ve Yahya Kemal'in eserlerinde İstanbul, fetih ve Fatih'in nasıl yer aldığı farklı bir bakış açısıyla değerlendirilir.

"On Dokuzuncu Yüzyılda Teşebbüse Sarfedilmiş Bir Hayatın Hikâyesi" (s. 157-164), Orhan Okay'ın üzerinde akademik bir çalışma yaptığı ve eser verdiği "Hâce-i Evvel" Ahmet Midhat Efendi'yi konu edinir. Okay Hoca, burada tavrı, tarzı ve üretkenliği ile edebiyat dünyasının ana damarlarından birini oluşturan Midhat Efendi'nin "popüler bir yazar olmakla birlikte popülist olmadığını" vurgular (s. 164). Daha sonraki üç yazı Okay'ın doktora çalışmasına konu edindiği Beşir Fuat, Servet-i Fünun edebiyatının önemli şairi Tevfik Fikret ve Fecr-i Âti topluluğuna dâhil olup olmadığı konusundaki görüşlerin tartışıldığı Ahmet Hâşim hakkındadır.

Tanpınar talebesi olan Orhan Okay'ın Yahya Kemal üzerine yoğunlaşması beklenebilir bir durumdur. Eserde şair hakkında dört makale yer alır. Yeni Türk şiirinin en önemli isimlerinden biri olduğunu söylediği Yahya Kemal'in şiirinin temelinde "hikmet ve aşk" vardır. Orhan Hoca, onun şiirindeki "hikmet"i şöyle açıklar: "*Hikemî şiir, hakikati metafizik boyutlarıyla ve mâverâi bir ifadeyle dile getirir.*" (s. 190). Yahya Kemal'in şiirlerinde hem eski şiire yeni bir hayat verdiği hem de yenilerinde hikmetle aşk arasında dengeli bir yol tuttuğu belirtilir. Tanpınar'ın id-

dialarının aksine şairdeki metafizik unsurlara vurgu yapılır.

"Deizm Polemiği ve Yahya Kemal'de Din Duygusu" başlıklı makale (s. 192-199) ise özellikle bir dönem yoğunlaşan Yahya Kemal'in "deist" olabileceğine dair tartışma ve görüşleri değerlendirip sonuca bağlamaktadır. Burada Yahya Kemal'in dinî düşüncelerindeki değişim çizgisi, kendi ifadelerine dayanarak kronolojik bir şekilde ele alınır. Yazar, Yahya Kemal'in şiirlerinden de örnekler vererek şairin din ve inanç dünyasının "Milletim inandığı için inanmak istiyorum"dan ibaret olmadığını vurgular. Yahya Kemal'in Fransa'ya gideceği dönemde, Fransa'da iken ve dönünce I. Dünya Savaşı yıllarında "deist", hatta "ateist" bile olabileceğini söyler. Ancak Okay, bu tarihlerden sonra Yahya Kemal'in din ve inanç noktasındaki tereddütlerini, dönemin pek çok Türk aydınının başına gelmiş bir vaka olarak değerlendirmenin daha doğru olacağı kanaatinde. Onun bir ilmihâl Müslümanı olmadığını düşünen yazar, inanan insanın zaman zaman inancını sorgulayan bir yapıya sahip olduğunu da belirtir.

"Eski Şiirini Rüzgarıyla" başlıklı yazı (s. 200-203) ise adından da anlaşılacağı gibi, Yahya Kemal'in eski tarz üzere ve biri hariç ("Ok" şiiri) aruz vezniyle yazdığı şiirlerinin toplandığı ve aynı adı taşıyan eserini değerlendirmektedir. "Yahya Kemal'de Şiir Dilinin Oluşumu" makalesinde (s. 204-211) Okay'ın Yahya Kemal'i hayatta iken birkaç defa görmüş olduğunu öğreniriz. Hatta bunlardan ikisinde Yahya Kemal'i şiir okurken dinlemiştir. Dinlediği şiirler arasında "İtrî", "Deniz Türküsü" ve "Sessiz Gemi" gibi Yahya Kemal klasiği sayılan şiirler de vardır.

"Saf Şiirin Peşinde" (s. 212-222) yine Yahya Kemal'i konu edinen bir yazıdır. Fransızca "poésie pure" karşılığı olarak dilimize geçen "saf şiir"den ilk defa bahseden ve bu şiirin teorisini kuran Yahya Kemal'dir. Yahya Kemal, saf şiir anlamında "hakiki şiir, asıl şiir, öz şiir, musaffa şiir" gibi farklı kavramlar kullanmıştır. Mizaç ve şiir anlayışı olarak Yahya Kemal'e zıt gibi görünen Ahmet Hâşim ise saf şiir anlayışında Yahya Kemal'e en yakın isim olarak zikredilir. Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim bir sonraki makalenin de konusudur: "Türk Şiirinin Dargın İki Ustası: Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim" (s. 223-232). Bu yazıda başlangıçta dost olan iki şairin zamanla ufak tefek yanlış anlamalar, arada dolaşan dedikodular yüzünden birbirlerinden nasıl uzaklaştıkları anlatılır. Bu konudaki en anlamlı anekdot ise, vefat ettiği akşam Yahya Kemal'in masasında Hâşim'in şiir kitabının açık bulunmasıdır.

Okay eserinde şiirle ilgili makalelerden sonra romana dair yazılarına yer verir. "Türk Romanında Köy Gerçeği ve *Yaban*" makalesinde (s. 233-240), *Yaban* romanının edebiyat tarihinde önemli bir yer edinmesinde biraz da köy romanı olmasının etkili olduğuna işaret eder. Yazar, *Bahtiyarlık*'tan başlayarak *Karabibik*'e kadar köy ve köy hayatına değinen romanlar hakkında genel bir değerlendirme yapar. Okay'a göre, *Yaban*'daki roman kahramanının köy hayatına ve köylüye karşı olumsuz tavrının temelinde romanın yazarı Yakup Kadri'nin düşünce dünyası yatmaktadır. Makalede, Yakup Kadri'nin devrindeki misyonu da dikkate alınarak *Yaban*'ın Anadolu köy hayatını aksettiren

realist bir roman olmadığı, bilakis idealist bir roman olarak nitelendirilebileceği sonucuna varılır.

Eserde yer alan makalelerden üçü Sâmîha Ayverdi üzerinedir. "Sâmîha Ayverdi'nin Yaşadığı Dönemde Sanat Anlayışımız" başlıklı yazıda (s. 241-246) Tanzimat Fermanı'nın ilanından Cumhuriyet sonrasına uzanan bir asırlık dönem içerisinde zihniyet anlayışında başlayan değişimin edebiyata nasıl yansdığı üzerinde durulur. "Mesih Paşa İmamı Üzerine Bazı Dikkatler" (s. 247-252) ise Sâmîha Ayverdi'nin Balkan Savaşı sonrasında yaşanan acıları da konu edinen ve dindar bir imamın maddî aşktan manevî aşka (ilahî aşk) geçişi ve merhamet duygularına sahip oluşu üzerinden anlatılır. Okay, "Hatıralar Arasında Sâmîha Ayverdi" makalesinde (s. 253-259) Ayverdi'nin deneme, mensur şiir, tarih ve sohbet gibi çeşitli konulara ait eserleri arasında en önemlilerinin hatıra türünde yazdıkları olduğunu söyler. Hatta Ayverdi'nin hatıra dışında sayılan eserlerinde bile hatıraya dâhil olabilecek bilgilerin bulunduğu işaret eder.

"Beylerbeyi'nde Bir Garip Çelebi"de (s. 260-266) yazar, mezarı Küplüce'de olan Asaf Hâlet Çelebi üzerinde durmaktadır. Şiirin ses, mânâ ve hayal bütünlüğünden oluştuğuna inanan Asaf Hâlet, aynı yıllarda ortaya çıkan Garipçilerin "kafaya hitap eden mânâlı şiir" yerine, sembolleri ön planda tutan bir şiir anlayışını benimser. Bu yönüyle de Ahmet Hâşim'e yaklaşır. Onu şiirde asıl önemli kılan hususiyeti ise mistisizme yer vermesidir.

Esere dâhil edilen son makale, "Bir Edebiyat Disiplini Kurucusu:

Mehmet Kaplan"dır (s. 267-274). Kaplan'ın Türk edebiyatında ikinci, "Yeni Türk Edebiyatı" sahasında ise ilk doktora sahibi olması, daha sonra bu alanda yapılan çalışmalara öncülük etmesi; edebî eser, edebî metin ve şahsiyetlere bakış açısında yeni bir metot getirmesi gibi vasıfları üzerinde durulur. Kaplan'ın 'Halk Edebiyatı'nın üniversitelerde ders olarak okutulmaya başlamasındaki öncü rolü ve bu alanda ilk çalışmaları yaptırması da diğer özellikleriyle beraber bir disiplin kurucusu sıfatıyla anılmasını gerektirecek hususiyetlerdendir. Bunun yanında Kaplan'ın derslerine her zaman hazırlıklı gelmesi, akademik çalışma yaptırdığı talebelerinin sadece eğitimleriyle de-

ğil, bütün meseleleriyle bir 'baba' şefkatiyle ilgilenmesi, hayatı boyunca en çok doktora tezi yaptıran hocaların başında gelmesi (beşi Halk Edebiyatı olmak üzere on sekiz doktora tezi) gibi özellikleri talebesi Orhan Okay tarafından dile getirilir.

Sonuç olarak Orhan Okay'ın edebiyat ve edebiyat tarihi alanındaki birikiminin en önemli ürünlerini bir araya getiren *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*, edebiyat tarihi, klasik ve modern Türk şiiri, roman, hatıra gibi farklı alanlarda zevkle okunacak bir edebî eser olmanın yanında özellikle araştırmacılar için önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Ahmet Koçak*

Yusuf Ziya Ortaç Hakkında Yeni Bir Çalışma**

Kitabevi Yayınları, Türk kültür ve edebiyatında önemli yer sahibi isimler hakkındaki "monografi dizisi"ne devam ediyor. Ali Budak'ın *Münif Paşa'sı*, Nuri Sağlam'ın *Ruşen Eşref'i* ve Birol Emil'in *Mizanacı Murad'ından* sonra Selçuk Çıkla'nın *Yusuf Ziya'sı* da bu türdeki önemli bir çalışma olarak yayımlandı. Türk kültür ve edebiyatının bütün yönleriyle ortaya çıkarılabilmesi ve ayrıntılı bir tarihinin yazılabilmesi için şüphesiz ki eserler kadar onları ortaya koyan sanatçı ve düşünürlerin de tüm yönleriyle aydın-

latılmaları gerekiyor. Sözüünü ettiğimiz dizinin bu yöndeki çalışmalara katkısı, üzerinde durulması gereken önemli bir noktadır.

Hakkında çalışma yapılan bir isim, daha sonra herhangi bir çalışmaya konu olmaması, o konunun kapandığına dair oluşan izlenim, şüphesiz ki sağlıklı bir yaklaşım değildir. Daha önce tespit edilmiş bilimsel gerçeklerin ötesine geçerek yeni bilgiler ve belgeler ışığında yapılacak yeni çalışmaların faydalı olduğu daha önceleri de görülmüştür. Yusuf Ziya hakkında daha önce ya-

* Dr., Kocaeli Üniversitesi, Türk Dili Bölümü.

** Selçuk Çıkla, *Şair, Mizah Yazarı, Gazeteci Yusuf Ziya Ortaç*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2010, 325 s.

pılmış bir çalışma olduğu hâlde,* yeni ve ayrıntılı bir çalışma yapan Selçuk Çıkla, tanıtacağımız kitabıyla bir dönemin önde gelen kalemlerinden birisini hemen bütün yönleriyle okuyuca tanıtmuş oldu.

Şair, Mizah Yazarı, Gazeteci Yusuf Ziya Ortaç isimli kitap, altı ana bölümden oluşmaktadır. Bunlar, 1. Hayatının Ana Çizgileriyle Yusuf Ziya Ortaç, 2. Mizacına ve Karakterine Dair Bazı Tespitler, 3. Yusuf Ziya'nın Müstearları, 4. Yazdığı ve Çıkarttığı Dergilerle Gazeteler, 5. Yusuf Ziya Ortaç'ın Eserleri, 6. Şairliği ve Yazarlığı şeklinde sıralanmaktadır. İkincisi dışındaki tüm ana bölümler birçok alt başlıkla zenginleştirilmiştir.

Kitabın ilk bölümünde Yusuf Ziya'nın hayatını anlatan Selçuk Çıkla, oldukça ayrıntılı bilgilere yer verir. Yusuf Ziya'nın doğumundan, evliliğinden, Anadolu'ya geçiş macerasından ve milletvekilliği döneminden bahsedilen bu bölümde, ayrıca onun *Göç* isimli otobiyografik romanından da yararlanır ve bunun için ayrıca bir başlık açılır. Yusuf Ziya'nın kendi romanında vermiş olduğu bilgilerin de katkısıyla oldukça zengin bir bölüm oluşur. Kitabın ikinci ana bölümü, diğerlerine göre daha dar kapsamlı olsa da Yusuf Ziya'nın kişisel özellikleri hakkında ilginç değerlendirmelere burada yer verilmesi nedeniyle önemlidir. Yusuf Ziya'nın nasıl bir insan olduğu, çeşitli tanıklıklarla burada ortaya konulur. Bu bölümde özellikle üzerinde durulan Yusuf Ziya'nın kimi zaafıdır. Bu zaaf, şüphesiz ki sanatçının ve eserinin daha iyi anlaşılabilmesi için

üzerinde durulması gereken ayrıntılardır. Yazar, daha çok Yusuf Ziya'nın bazı görüşlerindeki tutarsızlıkları belirtir. Örneğin ilk zamanlarda Türkçü/Turancı kimi görüşlere destek veren şairin, zaman içinde siyasi konjonktürün değişmesiyle karşı tarafa geçmesi; o arada önceleri Adnan Menderes'e yakın dururken daha sonraları yine siyasi sebeplerle -Menderes'in bir darbe ile iktidardan uzaklaştırılması sonucu- kendisine şiddetle muhalif olması, bu bölümde sözü edilen ayrıntılardır. Burada öne çıkan unsur, Yusuf Ziya'nın iktidara yakın bir tutum sergilemek için özel bir gayret göstermesidir.

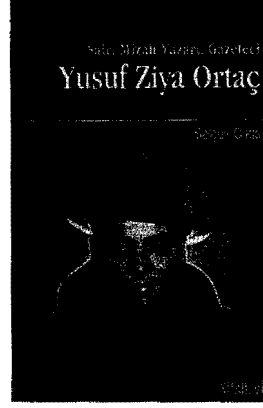
Kitabın üçüncü bölümünde, Yusuf Ziya'nın edebî hayatı boyunca kullandığı müstearların ayrıntısı üzerinde durulur. Şairin çok bilinen "Çimdik" müstearından başka müstearlar da kullandığı, hemen hepsinin kullanıldığı dönem ve yerler hakkında ayrıntı verilerek gösterilir.

"Yazdığı ve Çıkarttığı Dergilerle Gazeteler" ismini taşıyan dördüncü bölümde, elli beş yıllık yazı hayatı boyunca Yusuf Ziya'nın bir şekilde içinde bulunduğu dergi ve gazetelerden ayrı ayrı başlıklar hâlinde söz edilir. Yarım asrı geçen yazı hayatı boyunca çok çeşitli yayın organlarında görülen Yusuf Ziya'nın bu faaliyetini takip edebilmek başlı başına bir meseledir. Ayrıca yukarıda sözünü ettiğimiz müstear kullanma alışkanlığı da düşünüldüğünde, bu meselenin zorluğu daha iyi anlaşılır. Öyle ki şair, 1912 yılında *Fen* isimli bir okul gazetesinden başlayarak onlarca dergi ve gazetede kalem oynat-

* Mehmet Önal, *Yusuf Ziya Ortaç Hayatı ve Eserleri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1986.

mıştır. Bunların içinde *İçtihad*, *Türk Yurdu*, *Seruet-i Fünun*, *Şair*, *Büyük Mecmua*, *Türk Dünyası* gibilerini saymak gerekir. Ancak özellikle üzerinde durulan, meşhur *Akbaba* dergisidir. Zira bu dergi, Yusuf Ziya'nın başlangıçta Orhan Seyfi ile birlikte çıkardığı, daha sonraları çok meşhur olacak bir mizah dergisidir ve Türk kültür ve edebiyat hayatında kendine özgü bir yeri vardır. Yazar da bu dergiye ve onun yayın faaliyetine özel bir yer ayırmıştır. Derginin yayın politikası, iki döneme ayrılır: Bunlardan birincisi CHP taraftarı olduğu dönem, diğeri de tarafsız kalmaya özen gösterdiği başka bir dönemdir. Ancak yazarın da belirttiği gibi *Akbaba*, yarım yüzyıla yaklaşan yayın hayatında birçok yazar ve şaire sayılarında yer vermiş, Türk edebiyat hayatında bir dönem önemli bir işleve sahip olmuştur.

Kitabın beşinci bölümünde Yusuf Ziya'nın eserlerine yer verilmiştir. Bu bölümün de oldukça ayrıntılı olduğu görülür. Yusuf Ziya, çok yazmış ve hemen her türde eser vermiş bir edebiyat adamıdır. Onun şiir, manzum piyes, roman, hatıra, gezi, fıkra, deneme ve inceleme türünde birçok eseri vardır. Elli yılı aşkın bir zaman dilimi içinde bu kadar farklı türde ve yerlerde yazan bir ismin tüm eserlerinin doğru bir şekilde tespit edilmesini sağlamak önemlidir. Kitabın bu bölümünde, Yusuf Ziya'nın verdiği bütün eserler, türlerine göre kategorize edilmiş ve haklarında bazı değerlendirmeler yapılmıştır. Ayrıca Yusuf Ziya'nun zannedilen, ancak başka bazı isimlere ait olduğu anlaşılan eserler üzerinde de durulmuş ve bu konudaki yanlışlıklar giderilmiştir. Örneğin Selçuk Çıkla, bazı yerlerde Yusuf Ziya'ya aitmiş gibi gösterilen Di-



nimiz adlı kitabın aslında Yusuf Ziya Yörükân'a; *Dağların Havası* isimli manzum romanın da Nâzım Hikmet'e ait olduğunu belirtir.

Kitabın en hacimli bölümlerinden biri olan altıncı bölümde, Çıkla, Yusuf Ziya'nın yazarlık ve şairlik yönünü ayrıntılı denebilecek bir şekilde ele alır. Eserlerinden yola çıkılarak yapılan bu değerlendirme üzerinde durmak gerekir. Öncelikle Yusuf Ziya'nın şairliğinden söz eden Çıkla, onun etkilendiği bazı şairler arasında Ziya Gökalp, Rıza Tevfik, Yahya Kemal gibi isimlere yer verir. Yusuf Ziya'nın şiir dünyası iki farklı dönemde incelenir. Bunlardan birincisi, şairin sadece sanat kaygısıyla hareket ettiği ilk dönem; diğeri ise mizah, kadın ve aşk konularına yöneldiği ikinci dönemdir. Yusuf Ziya'nın şairliği, aruz ve hece ölçüsü hakkındaki görüşleri ve katıldığı bazı tartışmalar bağlamında da ayrıntılı bir şekilde değerlendirilir.

Altıncı bölümde Yusuf Ziya'nın şairliği yanında, yazarlığı üzerinde de durulur ve daha çok mizah yazarlığı hakkında bilgi verilir. Makale, eleştiri gibi daha ciddi türlerde yazarken dikkatli ve ciddi bir tavır olduğu ifade edilen Yusuf Ziya'nın, mi-

zah türündeki yazılarını ise söz konusu türün de vermiş olduğu bir rahatlıkla çalاکalem yazdığı söylenir.

Kitabın sonunda son derece ayrıntılı bir kaynakçaya yer verildiği görölmektedir. Burada önce bir "Yusuf Ziya Ortaç Kaynakçası" yer alır. Yusuf Ziya'nun bütün kitapları, şiir türünde olanlardan başlayarak sıralanır ve tam künyeleri verilir. Daha sonra ise kitapları dışında kalan yazılarının kronolojik olarak düzenlenmiş bir listesi -yine tam künyeleri ile birlikte- aktarılır. Bunun dışında Yusuf Ziya hakkında yazılanlar ile genel olarak faydalanılan eserlerin bir kaynakçası da okuyucunun ve özellikle bundan sonra inceleme yapacak olanların bilgisine sunulur. Bu kadar ayrıntılı ve geniş bir kaynakçanın verilmesi önemlidir. Yusuf Ziya gibi, hareketli bir yayın hayatına sahip olan ve hemen her türde eser vermiş bir edebiyatçının tüm eserlerini tespit edebilmek yukarıda da ifade edildiği gibi kolay değildir. Zorluk, özellikle kitap dışındaki

günlük gazete ve dergi yazıları için geçerlidir. Ancak daha sonraki çalışmalar için hayati önem taşıyan bu yazıların künyeleri, tanıtığımız kitabın zenginliğini büyük ölçüde artırmaktadır.

Kitabın en sonunda ise bir özel isimler diziniyle Yusuf Ziya ile ilgili bazı resim ve karikatürlere yer verilmiştir.

Şair, Mizah Yazarı, Gazeteci Yusuf Ziya Ortaç, yazının başında sözünü ettiğimiz monografi dizisininin 2010 yılında yayımlanan önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Özellikle Osmanlı'nın son dönemi ile Cumhuriyet'in kuruluş dönemlerinde yaşamış, eser vermiş isimlerin ayrıntılı biyografilerine bugün daha da çok ihtiyaç hissedilmektedir. Bugünün kültür meselelerini çözmek için daima tarihine bakmak, oradan yararlanmak zorunda olan Türk aydını için bu türdeki aydınlatıcı çalışmaların ayrı bir yeri ve değeri olmalıdır.

*Gürkan Yavaş**

Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Hastalık**

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında roman, tiyatro, gezi yazısı, deneme ve hikâyeleriyle önemli bir yere sahip olan Reşat Nuri Güntekin daha çok romancılığıyla tanınmış ve Cumhuriyet dönemi romanının oluşumunda öncülük yapmıştır. Romanlarında toplumun

farklı kesimlerinin sorunlarını ele alması onun günümüzde çok okunmasını sağlamıştır. Hayattayken eserleri ve edebî yönü üzerinde konuşulan Reşat Nuri Güntekin'in romanları üzerinde günümüzde de farklı çalışmalar yapılmaktadır. Yazarın romancılığı, romanlarındaki

* Kocaeli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Araş. Görevlisi.

** Bâki Asiltürk, Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Hastalık, İkaros Yayınları, İstanbul 2009, 367 s.

şahıslar, romanlarının yapı-izlek bakımından incelenmesinin yanında çeşitli makaleler kaleme alınmıştır.

Burada sözünü ettiğimiz çalışma, Bâki Asiltürk'ün *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Hastalık* isimli kitabıdır. Marmara Üniversitesi'nde akademisyen olarak görev yapan Bâki Asiltürk'ün bu eseri 2009'da İkaros Yayınları arasından çıktı. 368 sayfadan oluşan çalışmada Reşat Nuri'nin romanlarındaki "hastalık" motifi bütünlük içerisinde okura sunulmuştur.

Çalışmada okuyucu kitlesini düşünerek akademik bir üslup belirlediğini belirten Bâki Asiltürk, bu çalışması ile okuyuculara Reşat Nuri'nin sağlam romancılığını bir kez daha hatırlatmış oluyor. "Giriş" ve "Sonuç" bölümleri dışında sekiz bölümden oluşan kitabın "Giriş" bölümünde dört ana başlıkla konuların genel bir çerçevesi çizilmiş. "Romanda Yapı ve Kurgu" bölümünde romanın oluşumunun genel seyrine dikkat çekilerek romanları diğer sözlü anlatılardan ayıran özelliklerine değinilmiş. Romanın yapı unsurlarının bütünlük içerisinde verilmesinin eserin karakterinin belirlenmesinde önemli olduğuna vurgu yapılarak romanda kurgunun sağlam olması gerektiği belirtilmiş. Yazar, "Romanda Konu: Hayat ve İnsan" bölümünde romanın insana ve hayata dayanan bir tür olduğunu çeşitli görüşlerle destekler. Tanpınar'ın ifadesiyle romanın hayatın peşinde bir sanat olduğu düşüncesini ortaya koyar ve günlük hayat ile farklı olan yönünü eserin kurgusunun belirlediğine değinir.

"Hastalık ve Romanlara Yansıması" başlıklı bölümde hastalığın in-



san hayatındaki etkisi ve romanlarda ele alınma biçimleri konusunda bilgi verilmiş. Yazar, hastalık temasının romantik, realist ve natüralist yazarların romanlarında nasıl ele alındığına örnek romanlarla işaret eder. Türk edebiyatında "hastalık" teması üzerine kurulmuş ve olayların gelişiminde önemli rol üstlenen hasta kişilerin olduğu romanları her dönemden örneklerle verir. Böylece Türk edebiyatındaki "hastalık" teminin işlenişinin genel görünümünü çizmiştir. Bu bölümü Reşat Nuri Güntekin'in hayatı, eserleri ve romancılığı takip etmektedir.

Çalışmanın "Geçici Hastalıklar" başlıklı birinci bölümünde roman kahramanlarının hayatlarında büyük etkisi görülmeyen, sadece günlük hayatlarını etkileyen göz-baş ağrısı, hâlsizlik, karın ağrısı vs. geçici hastalıklar dikkatlere sunulur. Bu bölümde Asiltürk, her romanın özetini olay örgüsü ve kahramanların karakter özelliklerini de dikkate alarak verir. Böylece özetler, diğer bölümlerin daha iyi anlaşılmasını sağlar.

İnsana ve insanla ilgili her şeye değer veren bir romancı olan Reşat Nuri Güntekin'in romanlarındaki

"hastalık" teminin roman kahramanlarının hayatlarına etkisinin ne düzeyde olduğu çalışmanın ikinci bölümünde "Kalıcı veya Ölümcül Hastalıklar" başlığı altında ortaya konulmuştur. Romanların bir kısmında kahramanların hayatlarını derinden etkileyen hastalıklara maruz kaldığını belirten Asiltürk, bu hastalıkların kahramanların başından geçen olaylarla ilintili olduğunu romanlardan örneklerle sunmuştur. Reşat Nuri'nin romanlarındaki kurguyu etkileyen ana izleklerden olan hastalıkların kahramanların toplumdaki dışlanmasına varana kadar ciddi tahribata yol açtığını bu çalışmada daha net görüyoruz. Asiltürk, hastalıkların kahramanların yaşadığı olaylar dışında dönemin şartlarıyla da ilgili olduğunu belirtmiş, romanlardaki hastalıklar ile ilgili ayrıntılı bilgileri dipnot şeklinde vermiştir.

Reşat Nuri'nin romanlarında kurgunun şekillenmesinde etkili olan rahatsızlıklar üçüncü bölümde "Yaralanma ve Sakatlanmalar" başlığı altında iki bölümde incelenmiş. "Doğal Afetlerden ve Kazalardan Kaynaklanan Yaralanma ve Sakatlanmalar" ve "Savaşta ve Başka Çatışmalarda Yaralanma ve Sakat Kalmalar" alt başlıkları ile romanlar incelenir. Romanlarda olayların çoğunlukla Balkan Savaşı, I. Dünya Savaşı, Mütareke ve Millî Mücadele yıllarında geçmesi sebebiyle savaşlarda yaralanan ve sakat kalan kahramanlar geniş yer tutar.

"Çocukluk ve Yaşlılık Hastalıkları" başlıklı dördüncü bölümde romanlardaki yaşlı ve çocuk karakterlerin maruz kaldığı hastalıklar ele alınmıştır. Zayıf bünyeleri nedeniyle hastalanan çocuk kahramanların ve ihtiyarlık nedeniyle vücudu zayıf düşen

kahramanların hastalıklarının çevrelerini de etkilediği belirtilir. Romanlarda yer alan psikolojik rahatsızlıklar beşinci bölümde incelenmiştir. Rahatsızlıkların sebeplerinin ya kişilik bozukluğundan/zayıflığından ya da bedensel rahatsızlıkların yol açtığı ruhsal bulanımlar olduğu romanlardan örneklerle ortaya konulur.

"Bir Hastalık Olarak Aşk" başlığını taşıyan bölümde aşkların kahramanların karakterlerindeki etkisinin sonuçları üzerinde durulur. Aşkın hastalık olarak görülmesinin kahramanların aşka bakış açısını belirlediği belirtilir. Hastalığın sığınma alanı olarak kullanıldığı romanlarda kahramanların hayatlarındaki aksaklıkları hastalığı bahane ederek çözüme kavuşturmaya çalıştıkları belirtilerek bu durumun insanî bir zaaf da olabileceği çıkarımında bulunur Asiltürk.

"Hastalıkla İlgili Meslekler" başlığını taşıyan sekizinci bölümde Reşat Nuri'nin romanlarındaki doktor kahramanların olay örgüsündeki ve diğer kahramanlar üzerindeki etkisi romanlardan örneklerle açıklanır. Çalışmanın sonuç bölümünde "hastalık" motifinin Reşat Nuri'nin romanlarında ana izleği oluşturan unsurların yanında, romanların her bir unsuruna etki ederek çeşitli yönlerden birlik oluşmasına katkıda bulunduğu belirtilir. Reşat Nuri'nin hastalıklara ilgi duyması ve hastalıklar hakkında geniş bilgiye sahip olması romanlarda "hastalık" motifinin sağlam zemine oturmasında etkili olmuştur. Hastalıklar okuyucuyu sıkan bir unsur olarak değil, romanda insandan ayrı düşünülmemeyen bir durum ve hayatın doğal bir parçası olarak yer almış; yazma eylemini de bir hastalık olarak gören Reşat Nuri

Güntekin'in romanlarında kaçınılmaz bir unsur olmuştur.

Asiltürk, Reşat Nuri'nin romanlarının "hastalık koleksiyonu" gibi göründüğünü belirtir ve çalışmasının sonunda oluşturduğu tabloda bunu gösterir. Tabloda her romanda rastlanan hastalıklar ve hangi kahramanların bu hastalığa yakalandığı, hastalıklarla ilgili meslekleri yapan kişiler gösterilir. Tablo, romanlardaki hastalık motifinin dökümünü vermesi bakımından dikkate değerdir ve böylece hastalık motifinin romanlardaki önemi belirlenmiş olur.

Şairliği, eleştirirliği ve akademisyenliği ile tanınan Bâki Asiltürk bu çalışmasında roman üzerine incelemelerdeki başarısını ortaya koymuştur. Reşat Nuri Güntekin'in romanlarındaki "hastalık motifi"ni ele alırken Reşat Nuri'yi tekrar okutur ve hatırla-

tır. Çalışması ile hastalık çevresinde ele alınabilecek noktalara değinerek romanın kaçınılmaz unsuru insanı da ön plana çıkarmış oluyor. 2000'li yıllardan sonra romanın, insanın ıskalandığı, insana dair verilerin azaldığı, bir kurgusal teknik konumuna geldiğini belirten Asiltürk, bu çalışması ile insan ve insan sıcaklığının temel alındığı Reşat Nuri'nin usta romancılığına ortaya koymuştur. Günümüzde roman yazan, iyi bir romancı olmayı düşünen herkesin Reşat Nuri'nin en azından belli başlı romanlarını okuması gerektiğini düşünen Asiltürk, çalışması ile roman okurlarının Reşat Nuri'nin romancılığı konusunda bilgi sahibi olmalarını sağlamıştır. Derslerde kaynak kitap olarak da kullanılabilir çalışması, roman araştırmacılarına yol gösterir niteliktedir.

*Nilüfer Aka**

Postmodern Pencereden "Uzun İhsan Efendi"ye Bakmak**

Mutlak güzelliğin yansımalarının toplanmaya çalışılması olarak genelde sanat, özelde edebiyat, ilk insandan beri sürekli değişerek varlığını devam ettirmiştir.

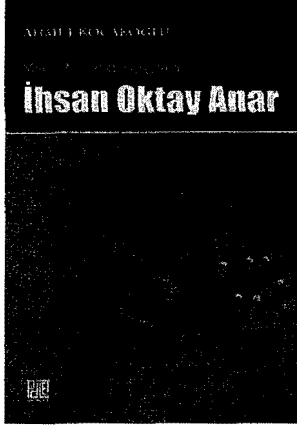
Bu değişimler hiçbir zaman kendi kendine oluşmamıştır. Aksine, ya toplumsal infialler, ya siyasî-dinî baskılar ya da kitlesel savaşlar sonucu içine düşülen acı insanların tepkilerini ortaya koymasına yol açmış, bu durumun da edebiyatta çeşitli yansımaları olmuştur.

Klasisizm, kilise baskısı sonucunda bunalan bir toplumun fotoğrafıdır. Romantizm, klasiklerin kendini duygudan arındırmalarına tepkidir. Natüralizm, romantizmin duygusu yerine doğanın nedenselliğini yerleştirmiştir. Sembolizm ise natüralizmin makineleşmiş eserlerinden bıkışın delilidir.

Günümüzde ise durum çok farklıdır. Eskiden birbirinden haberi az olan/olmayan kitlelerin parçalanmışlıklarını şimdi herkes müşahade et-

* Ardahan Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Araştırma Görevlisi.

** Ahmet Koçakoğlu, *Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar*, Palet Yayınları, İstanbul, 2010, 352 s.



mekte, herkes birbirini gözle(mle)ye bilmektedir. Hayatı oluşturan her şey; dünya, doğa, toplumlar, kişiler, ailemiz, ilişkilerimiz, beynimiz hatta ruhumuz bile parça parçadır.

Çağdaş dünyanın bu parçalanmışlıklarına, zıtlıkların bu dağınık birlikteliğine kendini yeni yeni adapte eden Türkiye’de de bu durumun hâliyle edebiyata da yansımaları olacaktı. Sevgi, nefret veya diğer herhangi bir hisse odaklanamama probleminin getirdiği kişilik saçılmaları, Batılıların bizden önce yaşamaya başladığı ve adını postmodernizm olarak koydukları bir sürece bizi de dâhil etti. Artık biz de postmoderndik.

Türkiye’de bu bağlamda oluşan edebiyatın kırılma noktası olarak Oğuz Atay görülür. Fakat günümüzde postmodern unsurları daha belirgin kullanarak roman, hikâye veya şiir oluşturan birçok yazar bulunmaktadır.

Palet Yayınları’ndan çıkan ve “Yerli Bir Postmodern” ön tanıtısıyla sunulan kitapta Ahmet Koçakoğlu’nun son dönem Türk edebiyatının en usta kalemlerinden İhsan Oktay Anar’ın anlatılarını tahlil ettiğini görmekteyiz.

Kitap önsöz, giriş, sonuç ve kaynakçanın dışında; hayatı, eserleri ve sanatı olarak üç ana bölümden oluşmaktadır.

“Giriş”te postmodernizmin içeriği öz hâlinde anlatılmış ve tarihsel süreci üzerinde durulmuştur. Burada bahsedilen Türk edebiyatında modern ve öncü postmodern yazarlar, kavramların ve postmodernizm sürecinin zihnimize yerleşmesine yardımcı olması açısından önemlidir.

“Hayatı”nda ise İhsan Oktay’ın doğumu, çocukluğu, eğitimi, askerliği, çalışma hayatı, evliliği ve ailesi gibi başlıklarla hayatı hakkında bilinmesi gereken birçok şey okuyucuyla paylaşılmıştır. “Ayrıca Fizikî Özellikleri, Kişiliği ve Mizacı”nda yazarın, oluşturduğu eserlerdeki figürlerle benzerlikleri sorgulanmıştır.

İkinci bölümde Anar’ın eserleri kısaca tanıtıldıktan sonra üçüncü ve kitabın temel bölümüne gelinmiştir. Burada gerekli metin tahlili metodu kronolojik sırayla eser eser uygulanmıştır. Koçakoğlu’nun anlatıcı ve anlatım tekniklerini postmodern eserlere has biçimde ele alışları oldukça önemlidir. Zira klasik ve modern eserleri incelerken araştırmacıların kullandığı iç monolog, iç diyalog, tasvir gibi metotlar kitapta yerini üstkurmaca (metafiction), metinlerarası ilişki (intertextuality) [montaj (kolaj), yanılısama (parodi)], öykünme (pastiş)ye bırakmıştır.

Koçakoğlu, anlattıklarının akılda kalıcı olması ve daha iyi idrak edilebilmesi için zaman zaman konuyla alakalı hikâye veya menkıbelerle de yer vermiştir. Türkiye’de postmodernizm konusuna kafa yormuş Yıldız Ecevit, Nüket Esen, İsmet Emre gibi değerli edebiyatçılar

rın bu konu üzerinde söylediklerinin yanı sıra kendi ilginç ve bir o kadar da yerinde tespitlerini paylaşmıştır bizlerle. Kitabın arkasındaki kaynakçada ise konuyla ilgilenenlere yol gösterebilecek bir hayli eser bulunmaktadır.

Zaman zaman uzun cümle kurgularından kaynaklanan küçük anlam problemleri ve Türkçeye yerleş-

mediği hâlde (catastrophe-katastrof: felaket...) kullanılan bazı Batı kökenli kelimeler eserde iğreti dursa da *Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar*, akademisyenlerin yanı sıra Anar'ı anlamaya çalışan her bireyin mutlaka okuması gereken bir eser, postmodern Türk edebiyatını anlayabilmek yolunda önemli bir kılavuzdur.

Bülent Ahmet Turan*

Edebiyat Sanatı ve Bilimi**

Prof. Dr. İsmail Çeşitli'nin ilk baskısı 2008 yılında yapılan kitabı *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*, genişletilmiş ve gözden geçirilmiş bir biçimde yeniden yayımlandı. Kitap, edebiyat teorisine Türk edebiyatını merkeze alarak bakması açısından kendi sınıfındaki diğer kitaplardan ayrılıyor. Ayrıca edebiyat bilimi ve teorisine dair teorisyenlerin görüşlerine boğulmadan kaleme alındığı için ayrı bir yerde duruyor. *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*'nin çıkış noktası, Çeşitli'nin öğrencilik yıllarındaki zihnini meşgul eden birtakım sorulara dayanıyor.

Edebiyat Sanatı ve Bilimi, üç ana bölümden oluşmaktadır. "Estetik ve Sanat" başlıklı birinci bölümde "İnsan ve Sanat", "Sanatkâr" ve "Estetik" ele alınıyor. Burada edebiyatın en genel mânâsına vurgu yapılıyor. Bu sebeple birinci bölüm, kitapta yer alan diğer bölümlere kapı aralayan bir eşik görevi üstleniyor. İkinci bö-

lüm "Edebiyat Sanatı" başlığını taşıyor. Adından da anlaşılacağı üzere bu kısımda, edebiyatın anlamı, geleceği, tarihi, işlevi üzerinde duruluyor. Çeşitli'nin ifadesiyle; "Aslında bu bölümde tamamıyla, 'Edebiyat nedir?' sorusunun cevabını bulma ve ortaya koyma gayreti üzerine odaklanılmıştır."

"Edebiyat Bilimi" başlığını taşıyan üçüncü bölümde ise, devrin şartları gereği bilim tarafı da ortaya çıkan edebiyat ele alınmaktadır. Edebiyat bilimi, bilimin alt dalları ve edebiyatın kaynakları bu bölümün meseleleri arasındadır. Üçüncü bölüm, edebiyatı dar bir çerçeveye hapsedmeden çağın şartlarını ve yeniliklerini takip eden bir ilim adamının tecrübelerini yansıtıyor. İsmail Çeşitli, kitap boyunca millî olan bir edebiyatı referans alsa da, dünyada cereyan eden edebiyat akım ve teorilerine kayıtsız kalmıyor. Bu bölüm, genç araştırmacılara kafa karıştıran teorilere hangi cepheden nasıl bakmaları

* Mevlana Üniversitesi, Türkçe Öğretmenliği Bölümü Araştırma Görevlisi.

** İsmail Çeşitli, *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*, 2. bs., Akçağ Yayınları, Ankara, 2011, 400 s.

gerektiğini hatırlatıyor. Hepsinden önemlisi, genç akademisyenlere güven veriyor. Zira, Batı menşeli olan bu teoriler, kendilerini mamur bir şekilde tanımlayabilmiş değiller. Bu bulanıklık, teoriye yaklaşarlarda bir zihin savaşı yaratıyor. Çetışli, teorilerin açmazlarını göz önüne sererek bunun farkına varmamızı sağlıyor.

Kitapta, romanlarını dışarıda bırakarak yazılarından yola çıkan bir Tarık Buğra yazısı da yer alıyor. Bunun dışında İsmail Çetışli'yle daha önce bir dergi için yapılmış, kitapta tartışılan meselelerin paralelinde bir söyleşi de bulunuyor.

Kitabın iskeletini bu şekilde çıkardıktan sonra, adı geçen bölümlere daha yakından bakmaya çalışabiliriz. Birinci bölüm "Estetik ve Sanat"ın ilk yazısı olan "Güzel ve Güzellik"le biz de okumalarımıza başlayabiliriz. Sanatın gayesinin güzel olduğunu belirten Çetışli, ilk olarak güzel kavramının mahiyetine bakıyor. "Güzeli estetik duygularımıza karıştırmamak gerekir. O zaman bir daha tekrar edelim ki 'güzel=hoş', 'güzel=faydalı', 'güzel=iyi', 'güzel=doğru' değildir." diyor. Ardından, güzeli daha doğru kavramanın bir diğer yolunun da hangi güzelden bahsettiğimizi tespit etmek olduğunu söylüyor. Estetiğin temel kavramı olan güzelin farklı biçimleri olduğuna vurgu yapıyor. Buna bağlı olarak da mutlak güzel, doğal güzel, ideal güzel gibi güzelliğin belli başlı türlerinin olduğuna dikkati çekiyor. Bunlar arasından ideal güzel için; "İdeal güzel, herhangi bir malzeme vasıtasıyla soyuttan somuta; muhayyileden esere aktarıldığında 'sanat güzeli/sun'i güzel' hayat bulmuş olur." diyerek farklı güzellerin birbirinin içlerinden ne-

şet edebileceğine işaret ediyor. Bunun ardından güzel ve güzelliğin en çok söz konusu edildiği alanın sanat olduğuna değinen Çetışli, estetiğin de sanat güzelliği üzerine vurgu yaptığını belirtiyor: "Çünkü sanatın temeli güzel ve güzelliğe dayanır. Bir başka ifadeyle sanatı, diğer insan faaliyetlerinden ayıran en önemli fark, güzelliği amaç edinmesidir."

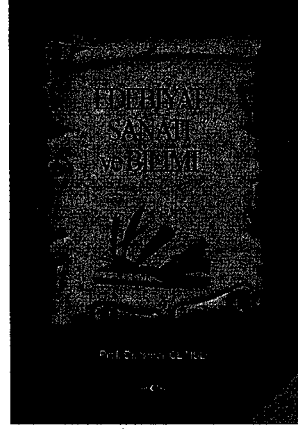
Tabii güzellikle sanat eserindeki güzellik arasındaki münasebetin tarihine de değinen İsmail Çetışli, bu ilişkinin Platon ile başlatılıp XX. asra kadar varlığını sürdürdüğünü ifade ediyor. Bunun temelinde de yansıtmanın (mimesis) olduğunu hatırlatıyor. Ancak kimi teorisyen ve akımların sanattaki güzelin bir yansıtmadan kaynaklanmadığını, onun kaynağının sanatkâr olduğuna iddia ettiklerine de yer veriyor. Bir güzel kadın model alınarak yapılan tablonun güzelliği, kadının güzelliğinden değil, sanatkârın muhayyile gücü ve yaratıcılık becerisinden kaynaklanmaktadır. Bu aksi düşünceye göre, sanat için mutlak çirkin yoktur. Çirkin, sanatın içerisinde işlenerek güzel kadar estetik bir hâle kavuşturulabilir.

Güzelliğin bir başka boyutu ise, güzellik değerinin bakanda mı, bakılanda mı olduğudur. Süjede mi, objede mi? Burada da filozofların ayrı düşen görüşlerine yer veren Çetışli, Âşık Veysel'in meşhur mısralarını hatırlatarak; (*Güzelliğin on par'etmez / Bu bendeki aşk olmasa*) "Görececek göz veya işitecek kulağın olmadığı bir ortamda güzelliğin varlığından bahsedilemez. Estetik bir olgudan bahsedebilmek, ancak ve ancak estetik süje ve estetik objenin aynı ortamda birlikte varlığı hâlinde mümkündür." diyor.

İnsanın güzelliğe olan ihtiyacını sanatın karşıladığını sıkça vurgulayan İsmail Çeşli, "İnsan ve Sanat" adını verdiği bölümde, insanın güzellik duygusunun dil, nota, renk, mermer gibi malzemelerle estetik forma dönüştürülmüş hâlinin sanat olduğunu ortaya koyuyor ve ekliyor: "Anlarınız ki insanın ruh koridorlarından birini teşkil eden güzellik duygusu ve güzele olan ilgi, dış dünyada sanat şeklinde tecessüm etmektedir."

"Sanatkâr" başlıklı bölümde sanatkârın hususiyetlerine yer veriliyor. Her şeyden önce sanatkâr güçlü duygu ve sezgileriyle elde ettiği algıları, belli bir doğrultuda yoğurup yeni bir malzeme ortaya koyabilen insandır. Buradan yola çıkarak ifade edilmektedir ki, sanatkâr "yaratıcılık yeteneği", "sentez kabiliyeti", "tecrit ve teksif melekesi", "muhayyile kudreti"ne sahip olmak durumundadır. İsmail Çeşli, bu yeteneklerden mahrum birisinin sanatkârlık ihtirasını "ham bir hayal" olarak niteliyor. Bunları kendisinde bulunduran sanatkârın muhtaç olduğu iki malzeme vardır ki birincisi aletleri kullanabilme mahareti, ikincisi ise sabırdır.

"Estetik" sanatkârı ele alan bölümden sonra onun hususiyetlerini tamamlayan bir unsur olarak karşımıza çıkıyor. Estetik, insan zihnini meşgul eden birtakım soruları cevaplandırmaya çalışan "zihni bir faaliyet" olarak değerlendiriliyor. Güzellik nedir, güzelin unsurları nelerdir, güzeli nesne mi özne mi var eder, estetik haz nedir gibi sorulara cevap arar, estetik. Estetiğin mantıkla ilişkisine de değinen Çeşli, ilk bakışta birbirlerinden farklı bir görünüm arz eden estetik ve mantığı tecrübesiyle bir araya getiriyor. Estetiğin de mantığın da amacının ha-



kikate ve mutlak doğru bilgiye ulaşmak olduğunu belirtiyor. "Mantığın ulaştığı, nesnelere duyuların uygunluğuna 'doğru' denirken; estetiğin ulaştığı nesnelere duyuların uygunluğuna, 'güzel' denir." Son olarak estetiğin bir pozitif bilim olmadığı üzerinde duruluyor. Değişmez ve sert kanunları yoktur estetiğin.

İsmail Çeşli, eserinde estetiğin problemlerine de yer veriyor. Şimdiye kadar estetiğin sadece sun'î güzellikle ilgilenmiş olmasını bir problem olarak ele alıyor. Çeşli'ye göre, daha sonra dolaylı olarak ortaya çıkan estetik mekteplerinin çok farklı anlayışları ileri sürmesi, estetiğin kaynağından uzaklaşmasına sebep oluyor.

"Edebiyat" kavramından da söz açan İsmail Çeşli bu kavramı şu sözlerle açıklıyor: "İtibari bir dünya ekseninde şekillendirilmiş çok çeşitli yorumlara imkân veren ve nice beyin ve ruh sancılarının eseri olan bir muhteva; bu muhtevanın en güzel, en etkili biçimde sunulmasını üstlenmiş ve dil zevki imbiğinden sabırla damıtılarak elde edilmiş bir edebî dil; muhteva-dil ikilisinin ferdî ve orijinal kompozisyonundan şekköl etmiş bir yapı; bunlar ve bunların dışındaki daha pek çok unsurun birbirle-

riyle birlik ve bütünlük prensibi dâhilindeki çok yönlü ilişkileri ve edebîlik potası içindeki sentezinden meydana gelmiş bir üslûp çerçevesinde teşekkül etmiş karmaşık, ama estetik bir terkiptir." Bu oldukça zengin tanımdan sonra, her türlü edebiyat eserinin olmazsa olmazları olan dört unsura sözü getiriyor: Muhteva, Dil, Yapı ve Üslûp.

İsmail Çeşli, yapısalcıların teorilerine karşı çıkarak edebiyat eserinde muhtevanın en temel aktör olduğunu vurguluyor: "*Muhtevasız / mânâsız bir metin, -diğer unsurları ne olursa olsun- ne edebiyat, ne roman, ne hikâye ne de şiir adını taşıyabilir. Başka bir söyleyişle mânâsızlık hiçbir zaman edebiyatın amacı olamaz.*" Dil bahsinde ise, edebî eserin dilinin müllü olduğu hatırlatıyor ve edebiyatın en millî dil olduğunu işaret ediyor. Edebiyat eserinin bir diğer unsuru yapı. Çeşli'nin, her türlü muhtevanın ancak bir yapı içerisinde hayat bulabileceğini söylemesi, yapının nasıl bir fonksiyona sahip olduğunu açıkça gösteriyor. Yapı, soyut ve seyyal mânânın somuta dönüşmesine imkân veren bir kalıp ve mahfaza olarak tarif ediliyor. Burada bir parantez açarak yer vermemiz gerekir ki, İsmail Çeşli, yapıyı ele alırken kübizm gibi farklı sanat anlayışlarının şiiri görsel bir obje kılmaya çalışmalarına karşı çıkıyor. Edebiyatın mimari, resim gibi heykel gibi plastik sanatlardan çok farklı olduğunu belirten Çeşli, edebiyatın musikiyle birlikte sese dayanan fonetik bir sanat olduğunu hatırlatıyor. Bundan dolayı edebiyatın görme ve dokunmayla değil zihin ve ruhun birlikte gerçekleştirecekleri sezme melekeleriyle mümkün olabileceğine vurgu yapıyor. Son olarak üslûp söz konusu ediliyor. İsmail Çeşli'ye göre üslûp; muhteva, yapı ve

dil gibi müstakil bir unsur değil, bunların bir araya gelmesinden zühur eden bir sentez unsurdur.

"Edebiyatın Mahiyeti ve Nitelikleri" başlıklı bir diğer bölümde ise, edebiyat eserinin temel nitelikleri on altı madde altında inceleniyor. Bu maddeleri bir cümle içerisinde aktaracak olursak edebiyat bir sanattır, dille yapılan bir sanattır, edebiyat eserindeki dil günlük ve ilmî dil değildir, edebiyat bir yaratmadır, edebiyat eseri orijinaldir, ferdîdir, tektir, edebiyatın varlık sebebi güzelliştir, edebiyat eseri akıldan çok duygulara hitap eder, edebiyat eseri bir bütündür, edebiyat eseri muhteva, dil ve yapıdan oluşan temel unsurlarının sentezinden doğar, edebiyatın asıl konusu insandır, edebiyat eseri gerçeği estetik bir tarzda yansıtır, edebiyat eseri itibarîdir, edebiyat eseri her okunuştta yeniden yaratılır, edebiyat eseri çok anlamlıdır.

İlk bakışta birbirlerine dâhilmiş gibi görünen bu maddeler, Çeşli'nin yorumları ve verdiği örneklerle birbirinden ayrılıyor. Her madde, edebiyat eserleri ve hem dünya hem de Türk edebiyatı yazarları üzerinden tartışılıyor. Söz gelimi edebiyatın varlık sebebinin güzellik olduğunun ele alındığı bölümde edebiyat eserinin fayda sağlaması bahsi üzerinde duruluyor: "*Edebiyatın şu veya bu konuda, şu veya bu ölçüde pek çok faydası vardır. Ancak fayda, hiçbir zaman birinci amaç olamaz. Eğer bir kalem sahibi faydayı eserinde birinci öncelik olarak kabul ediyorsa, onun eseri edebiyat sınırları içine giremez. Zira o sanat-kâr değil, zanaatkârdır.*"

İsmail Çeşli on altı maddeyi ele aldıktan sonra genellemelerde bulunmanın bazen problem doğuraca-

ğini gösterircesine bu maddelerin tamamını her edebî eserde aynı yoğunlukta mıdır diye soruyor. Buna "Evet" demenin mümkün olmadığını da ekliyor. Edebiyat bilimcisinin ve eleştirmeninin zorluğunun da burada başladığını hatırlatıyor. Bu soruya "Hayır" cevabını vermenin, "Bütün edebiyat eserleri aynı özelliklere sahiptir." demekle aynı anlama geleceğini vurguluyor

"Edebiyat Dili / Edebî Dil" başlıklı bölümde de, edebiyat eserinin dört unsurundan biri olan dil, daha ayrıntılı bir biçimde ele alınıyor. Tıpkı önceki bölümde olduğu gibi, edebiyat dili bahsi de maddeler hâlinde işleniyor. Buna göre, edebî dilin kaynağı, milletin ortak dil hazinesidir. Edebî dil, milletin ortak yazı dilini esas alır, günlük ve ilmi hayatta kullanılan dil değildir. Edebî dil işlenmiştir, zengindir, ferddir, "söz"dür, ortak / tabii dile göre sapsamadır, kapalı ve muğlaktır, birebir tercüme edilemez. Edebî dilin varlık amacı güzelliiktir. Maddeleri hatırlattıktan sonra İsmail Çeşli'nin yazdıklarının ışığında kimi maddelerden satır başlarını aktarabiliriz. İlk olarak, edebî dilin kaynağının milletin ortak dil hazinesi olması bahsinde diğer sanatlarla edebiyat dilinin mukayesesi yapılıyor. "Edebiyat sanatının malzemesi olan dilin sıradan bir malzeme değil ait olduğu milletin sosyal ve kültürel bir değeri olmasıdır. Hâlbuki mimar, heykeltıraş, ressam ve bestekârın malzemeleri milli değil beynelmiledir." İsmail Çeşli, her maddeyi örneklerle işledikten sonra yine edebiyat eserindeki dil yoğunluğunun her eserde eşit miktarda olmayacağına vurgu yapıyor. Dil, eserden esere ve sanatkârdan sanatkâra farklılık arz etmektedir.

Edebiyatın işlevinin tartışıldığı ve üç başlığa yayılan yazılardan oluşan bölümse kitabın omurgasını oluşturuyor. İsmail Çeşli, edebiyatın işlevini önce genel mânâda ele alıyor. Daha sonra onun sanatkâr, okuyucu, toplum ve insanlık ilişkisine ve sonunda da millet ve kültür bağlamında durduğu yere işaret ediyor. Birinci yazıda edebiyata faydalı olma, güzel olma ve hem güzel hem faydalı olma işlevi yükleyen anlayışlar ele alınıyor. Bu anlayışlar da ayrı başlıklar altında sınıflandırılıyor. Faydalı olan edebiyatı savunan pragmatist grubun, edebiyatı bilgilendirme, bilinçlendirme amacı güden temsilcileri olduğu gibi, edebiyatı eğlendirme işleviyle ele alanları da vardır. Eğlendirme işlevi de kendi içerisinde ayrılacak kadar muhtevası zengin bir konudur. Çeşli'nin faydacı edebiyat hakkındaki düşüncelerini; "Faydacılığın biçimde öne çıkması veya esas alınması, 'güdümlü edebiyat' veya 'angaje edebiyatı' gündeme getirir. Güdümlü edebiyat; hareket noktası, hedefi ve sonucu fayda veya faydacılık olan bir dil ürünü; fayda veya faydalı olmanın amaç alınıp edebiyat sanatı imkân ve değerlerinin bu istikâmette kullanılması sonucu ortaya koyan metindir. Başka bir söyleyişle güdümlü edebiyat; görünürde veya ilk planda edebiyat eseri gibi bir intiba bırakan, ama gerçekte edebiyat sanatının birtakım unsurlarıyla asıl yüzünü peçelemeye çalışan bir dil ürünüdür. Zaman zaman 'popüler edebiyat' adıyla da ortalıkta dolaşan tavuskuşu kılığındaki karga." sözleri etrafında hülâsa edebiliriz. Çeşli, fayda ya da güzeli savunanların ifrat-tefrit içerisinde kaldığı düşüncesindedir. Bu sebeple onlar içine düştükleri "dogmatik tavır" dan dolayı edebiyat olgusuna sarıh bir kafayla yaklaşamazlar.

İkinci yazıda da çok daha genel bir edebiyat işlevi bahsi yerine, edebiyat sanatının varlığını sürdürmesi için doğrudan ihtiyaç duyulan unsurlara yer verilmiş: Sanatkâr, okuyucu, toplum ve insanlık. Sanatkâr açısından meseleye bakacak olursak Çetişli'nin sınıflandırmasına kulak vermeliyiz. Edebiyat, sanatkârın yaratma arzusunun tatminine vesile olur. Sanatkârın, baskısını hissettiği düşüncelerinden kurtulmasını sağlar. Edebiyat, sanatkâra dünyanın çirkinliklerinden uzakta daha güzel bir dünya sunar. Sanatkâra, duygu ve düşüncelerini topluma aktarma imkânı verir. Ardından edebiyatın okuyucu ile münasebetinden kaynaklanan işlevine bakabiliriz. Edebiyat, okuyucunun güzellik duygusunu tatmin eder ve ona estetik haz verir. Duygu ve düşüncelerini ifade ederek okuyucuya bir rahatlık sunar. Edebiyat, okuyucunun hem kendini hem de yaşadığı dünyayı daha yakından tanımasına yardımcı olur. Okuyucunun millî bir kimlik kazanmasını sağlar. Dil kültürünü zenginleştirir. Bilgi verir. Edebiyatın toplum açısından işlevine baktığımızda da bu son aktarılan maddelere paralel maddelerle karşılaşırız. Bu sebepten edebiyatın insanlık açısından işlevine yönelebiliriz. İsmail Çetişli bu bölümün girişinde *Yüzüklerin Efendisi* ve *Harry Potter* gibi popüler romanların dünya kamuoyundaki tesirine değindikten sonra iki maddeye yer veriyor. İlki, *"Edebiyat milletlerin diğer milletleri daha yakından ve daha doğru tanımalarını sağlar."* maddesi. Burada dünya edebiyat tarihine mâl olmuş pek çok yazarın kaleme aldığı kitaplarla kendi milletlerini nasıl tesirli bir biçimde anlattıkları hatırlatılıyor. Diğer madde

ise *"Edebiyat, milletlerin birtakım ortak değerler etrafında yakınlaşmalarına hizmet eder."* Burada da insanlığın estetik, sosyal ve kültürel değerler etrafında bir araya gelmelerinden bahsediliyor.

Edebiyatın işlevinin tartışıldığı üçüncü yazı ise kültür ve millet bağlamında ele alınıyor. *"Edebiyatın millet hayatındaki yeri nedir?"* sorusunun peşine düşülen yazıda önce millet, sonra kültür, nihayetinde de edebiyat kavramları ele alınıyor. Bu bölüm, dolaylı yoldan edebiyatın insan hayatındaki yerine de işaret ediyor. İsmail Çetişli, edebiyatın hangi yönleriyle kültürel bir değer olduğunu uzun uzadıya anlattığı satırlarına taç yaptığı şu sözlerine yer vererek edebiyatın işlevi hakkında Çetişli'nin düşüncelerini ifade edebiliriz: *"Türk kültür ve medeniyet tarihiyle kucak kucaka bir birlikte içinde şekillenen Türk edebiyatı, başlangıcından bugüne Türk kültürünün bütün değerlerini yansıtan bir 'ayna'dır. Başka bir söyleyişle Türk edebiyatı, millî ruh, millî karakter ve millî kültürümüzün, millî dilimizde somutlaşmış estetik ifadesidir."*

Edebiyat ve felsefe ilişkisi kitabın diğer bölümlerinden. İsmail Çetişli, bu kısımda edebiyatın felsefeyle olan ilişkisine, ideolojinin sanatta yarattığı körlüğe, küreselleşme içerisinde edebiyatın varlık alanına, edebiyatta akımlara söz getiriyor. Çetişli, edebiyat-felsefe ilişkisinin, her iki bilimin de insan faaliyeti olmasından kaynaklandığını belirtiyor. Bu iki disiplinden birinin düşünme, diğerinin yaratma mekkesiyle alakalı olduğuna işaret ediyor. Yine, ikisi de dil üzerine inşa edilmiştir. Her iki disiplin, temelde aynı soruları sorarak var olmuştur. Gerçek nedir? Güzellik nedir? Sanat nedir? Hatırlatmakta fay-

da var: Bu yazı, kitabın ilk baskısında yer almamaktadır.

İdeolojinin sanatta nasıl bir yıkıma yol açtığına da değinen İsmail Çeşli, bir yerde Lenin'in görüşlerine yer verir: "Edebiyat, parti edebiyatı olmalıdır. Kahrolsun partizan olmayan yazarlar! Kahrolsun edebiyatın üstün adamı! Edebiyat proleteryanın genel davranışının bir parçası olmalıdır." Sanat eserinin ideolojiye hizmet etmesi gerektiğine inanan zihnin apaçık bir fotoğrafıdır bu söz. Kitapta, sadece bu bölümde değil pek çok yerde ideolojinin edebî eserden kovulmasının neden zorunlu olduğuna dair ifadeler bulunmaktadır. Çeşli'ye göre ideolojiler sanatçının düşünme melesini elinden alır. Ayrıca sanat eserini şematik hâle getirir.

"Küreselleşme Ortamında Edebiyatta Süreklilik" başlıklı bölümde ise, küreselleşme sürecinde Türk edebiyatının karşılaştığı sıkıntılar ele alınıyor. Söz gelimi, Batılılaşma serüveni Çeşli'nin nazarında Türk

edebiyatını inktaya uğratan bir durumdur. Burada edebî gelenek ve Türk edebiyatına bir bütün olarak bakmanın önemi üzerinde duruluyor. Avrupa Birliği'ne girme planlarının yapıldığı bu dönemde, bunu yapmanın çok daha gerekli olduğuna işaret ediliyor.

Kitabın üçüncü ve son bölümüne de kısaca değinebiliriz. Çeşli, buradan sonra edebiyatı bir bilim olarak ele alacak, ona modern dönemlerde nasıl ve hangi yöntemlerle yaklaşıldığını anlatacaktır. İlk kısımda edebiyat biliminin ne olduğu üzerinde duruluyor. Edebiyatı sanat ve bilim başlıklarına ayıran unsurların neler olduğunu hatırlatıyor. Ardından edebiyat biliminin alt dalları olan edebiyat teorisi, tenkidi, tarihi uzun uzadıya tartışılıyor. Son başlıklar ise, edebiyat sosyolojisi, karşılaştırmalı edebiyat ve edebiyat eğitime ayrılıyor.

Yakup Öztürk*

Attila İlhan Romancılığı Üzerine Kapsamlı Bir Çalışma: Romancı Yönüyle Attila İlhan**

Romancı Yönüyle Attila İlhan adlı çalışma Akçağ Yayınları'ndan çıkmıştır. Çalışmanın sahibi Dr. Sema Özher, 631 sayfalık bu geniş ve kapsamlı çalışmasında Attila İlhan gibi çok geniş bir yelpazede eser veren sanatçının, aynı oranda büyük bir birikimi barındıran romanlarını

incelemekte ve bu bağlamda Attila İlhan'ın romancı kimliğine dair bizlere, önemli tespitler sunmaktadır.

Romancı Yönüyle Attila İlhan adlı bu kapsamlı çalışmada ele alınan romanlar genel bağlamda sekiz alt başlıkta değerlendirilmektedir. Bu başlıklar; Romanın Kimliği, İsimden İçeriğe,

* Fatih Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yüksek Lisans Öğrencisi.

** Dr. Sema Özher, *Romancı Yönüyle Attila İlhan*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2009, 631 s.

Olay Örgüsü, Zaman, Mekân, Kişiler Dünyası, Bakış Açısı ve Anlatıcı, Tematik Kurgu şeklinde bir sıra izlemektedir. Başlıkların da imleyeceği üzere, eserde romanların daha çok 'biçim (formé)' ve 'içerik (thémé)'lerine yoğunlaşmakta ve çalışmanın sınırları bu ana iki temel üzerine oturtulmaktadır.

Roman içerisinde tematik yapıya dolaylı yoldan katkıları olmakla birlikte genel bağlamda kurgusal/biçimsel yapıya hizmet eden öğelerin, incelenen tüm romanlarda aynı sıralamaya tâbi olduğu ve değişmediği görülmektedir. Eserde ele alınan ve yukarıda anılan sekiz başlık kapsamında değerlendirilen söz konusu romanların, "Tematik Kurgu" başlıklı son bölümlerde içeriksel bütünlüğe paralel olarak değiştiği görülmektedir.

Çalışma kendi içerisinde üç ana bölüme ayrılmaktadır. Birinci bölümde Attila İlhan'ın hayatına, edebî kişiliğine ve eserlerine; ikinci bölümde romanlarının yapı ve temasına; üçüncü bölümde ise romanlarında dil ve üslûp konularına değinilmektedir.

1. Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri

Eserin bu bölümünde; "Aile Çevresi", "Çocukluğu ve Öğrenim Yılları", "Paris Yılları ve Sonrası" şeklinde açılan başlıklarla Attila İlhan'ın biyografisine yer verilmektedir. Yukarıda anılan başlıklar altında verilen biyografisinin, İlhan'ın özellikle sanat hayatına ve estetiğine bakan yönleri, sanat anlayışına etki eden tarafları vurgulanmaktadır.

Ayrıca, "Oluşum Dönemi" ve "Gelişim ve Olgunluk Dönemi" şeklinde açılan iki başlıkla, Attila İlhan'ın romancı yönü ve bu yönünün

gelişmesi ile ilgili olarak önemli bilgilere yer verilmektedir. Attila İlhan'ın roman yazmaya başlaması ve bu yeteneğini geliştirmesi ile ilgili son derece önemli bilgi ve tespitlerin yer aldığı bu bölümlerde, roman yazma olgusuna bakışı ile ilgili de çeşitli tespitler bulunmaktadır.

Bunların yanı sıra bu bölüm içerisinde son olarak Attila İlhan'ın eserlerine ait bilgiler yer almaktadır. İlhan'ın eserleri; "Şiir Kitapları", "Romanları", "Deneme-Anı", "Anılar ve Acılar", "Attila İlhan'ın Defteri", "Cumhuriyet Söyleşileri", "Öykü", "Çeviriler" başlıkları altında, yayım tarihleri ile birlikte verilmektedir. Ayrıca son olarak Attila İlhan'ın film ve dizi senaryoları ile yaptığı televizyon programlarının adları belirtilmektedir. Bunlar; Yalnızlar Rıhtımı (sinema senaryosu); Sekiz Sütuna Manşet, Kartallar Yüksek Uçar, Yarın Artık Bugündür, Yıldızlar Gece Büyür, Tele Flaş, Baykuş (dizi senaryoları); Çalar Saat, Attila İlhan'la Zamanın İçine Yolculuk (televizyon programları) biçiminde bir sıra ile okuyucuya sunulmaktadır.

2. Attila İlhan'ın Romanlarında Yapı ve Tema

"Attila İlhan'ın Romanlarında Yapı ve Tema" başlıklı ikinci bölüm; Topluma Yabancılaşmış Aydın: Tarihsel Bir Tekrar (Sokaktaki Adam, Zenciler Birbirine Benzemez), Toplumun Yanıbaşında Duran Aydın (Kurtlar Sofrası), Türk Toplum Hayatının İçindeki Aydın: "Aynanın İçindeki" (Bıçağın Ucu, Sırtlan Payı, Yaraya Tuz Basmak, Fena Halde Leman, Dersaadet'te Sabah Ezanları, O Karanlıkta Biz, Allah'ın Süngüleri-Reis Paşa, Allah'ın Süngüleri-Gazi Paşa), İnsanın Üçüncü Cinsiyeti ve Toplum (Fena

Halde Leman, Haco Hanım Vay), Romanlarda Ortak Yapı adlı alt başlıklardan oluşmaktadır ve yukarıda belirtilen romanlar incelenmektedir.

"Topluma Yabancılaşmış Aydın: Tarihsel Bir Tekrar" alt başlıklı ilk bölümde *Sokaktaki Adam ve Zenciler Birbirine Benzemez* adlı romanlar inceleme konusudur. Ana başlıktan da anlaşılacağı üzere İlhan'ın bu iki romanında kendine, topluma yabancılaşmış bireylerin, 'pasif isyan'ları anlatılır. Daha çok modernist akımın izlerinin görüldüğü bu iki eseri tek bir potada değerlendirmek son derece isabetli bir tutumdur.

"Topluma Yabancılaşmış Aydın: Tarihsel Bir Tekrar" adlı bölümde inceleme konusu yapılan ilk roman; Batılı olmaya çalışmanın çeşitli bunalımlarını yaşayan, Cumhuriyet kuşağı içinde yetişen, kendine, topluma ve toplumun değerlerine yabancılaşan bedbin aydın tipi olan Kamarot Hasan'ın illegal bir olaya karışmasının ve bunun sonucunda bir kavgada öldürülmesinin anlatıldığı *Sokaktaki Adam*'dir. Aşk, sevgi, ölüm temaları üzerine yoğunlaşan romanın inceleme anlamındaki ana eksenini 'yabancılaşma (*alienation*)' oluşturmaktadır.

Anılan bölümde inceleme konusu yapılan ikinci roman; içinde yetiştiği toplumu ve değerlerini sorgulayan, yönsüzlük duygusu içerisinde bocalayan Mehmet Ali'nin Paris'te geçen günlerini ele alan *Zenciler Birbirine Benzemez* adlı romandır. *Sokaktaki Adam* romanında olduğu gibi bu romanda da çeşitli şekillerde ortaya çıkan yabancılaşma kavramı, başkişi (*protagonist*) Mehmet Ali aracılığıyla ortaya konulmaktadır.

"Toplumun Yanbaşında Duran Aydın" alt başlığına sahip ikinci bö-



lümeye gelindiğinde özellikle Karl Marx'ı okuduktan sonra Marx'ın toplumu, tarihsel sürecin bütünlüğü içinde diyalektik bir yöntemle kavramaya çalışan anlayışından Attila İlhan'ın etkilendiğini düşünen Dr. Sema Özher, Türkiye'de elli yıllık bir süreci verdiğini belirttiği *Kurtlar Sofrası* adlı romanı incelemektedir. Romanın tematik bütünlüğü; sömürü düzeni, tarih ve ben bilinci, sevgi ve yalnızlık gibi öğelerden oluşmaktadır.

"Türk Toplum Hayatının İçindeki Aydın: *Aynanın İçindekiler*" alt başlığına sahip üçüncü bölümde inceleme konusu yapılan ilk roman; 27 Mayıs İhtilali öncesi sosyal ve siyasal olaylara yer verilmesinin yanı sıra, kişilerin toplumsal ve bireysel yönlerinin yansıtıldığı *Bıçağın Ucu* adlı romandır. Bununla birlikte 'kısmî geriye dönüş (*flashback*)'lerle Millî Mücadele ve Mütareke yıllarına okuyucuya sunan seferberlik kuşağı temsilcisi Miralay Ferit'in kalp krizi sonucu ölmesinin anlatıldığı ikinci roman ise *Sırtlan Payı*'dir. Romanın incelenmesi, biçim-içerik yönünden değerlendirilerek bitirilmektedir.

Bu serinin ikinci romanı olan *Sırtlan Payı*'nın devamı niteliğinde-

ki *Yaraya Tuz Basmak* adlı roman da, aynı değerlendirme metotları ile incelenmektedir.

"Aynanın İçindekiler" serisi içerisinde inceleme konusu yapılan, bu serinin dördüncü sırasında yer alan ve 1908 öncesi tüccar bir Müslüman ailesini konu edinen roman *Dersaadette Sabah Ezanları*'dır. Anılan bu roman da, seriye ait diğer romanlarda olduğu gibi, taşıdığı kimi özellikler bağlamında değerlendirilmektedir.

Son olarak bu bölümde incelenen diğer romanlar; II. Dünya Savaşı'nın dışında kalmak isteyen Türkiye'nin harcadığı çabayı anlatan *O Karanlıkta Biz*; TBMM'nin açılmasıyla birlikte düzenli ordunun kurulmasını ve Kurtuluş Savaşı mücadelesini ele alan *Allah'ın Süngüleri: Reis Paşa*; Başkomutanlık Meydan Savaşı ile Kurtuluş Savaşı'nın başarıya ulaşan yönünü ele alan ve Attila İlhan'ın son romanı olan *Allah'ın Süngüleri: Gazi Paşa*'dır.

"İnsanın Üçüncü Cinsiyeti ve Toplum" alt başlıklı dördüncü bölümde *Fena Halde Leman* ve *Haco Hanım Vay* adlı romanlar incelenmektedir. Attila İlhan'ın döneminde çokça eleştirilmesine rağmen, toplum içinde karşılaşılması muhtemel olan 'eşcinsellik' olgusuna eğilmesi, bu bölümde romanlar ekseninde değerlendirilmektedir. Dr. Sema Özher, bu seriye ait olarak *İclal* adlı üçüncü bir romandan da bahsetmektedir.

Dr. Sema Özher, "İnsanın Üçüncü Cinsiyeti ve Toplum" başlıklı bu bölümde ele alıp inceleme konusu yaptığı *Fena Halde Leman* ve *Haco Hanım Vay* adlı romanlar ile bu seriye ait olması düşünülen; ancak Attila İlhan'ın yazmadığı *İclal* adlı roman için; "*Sanatçı, Aynanın İçindekiler dizisiyle uğraştığı bir dönemde İzmir ya-*

şantısı üzerine kurguladığı bu serinin birinci kitabında 1960'lara ulaşan çerçevede İzmir, geriye dönüşlerle de Paris'teki işgal sonrası; ikincisinde Birinci Dünya Savaşı, Şam ve işgal İzmir'i; üçüncüsünde ise 1930'lu yılların İzmir'ini yazmayı planladığını belirtmiştir. Bu roman dizisinde yine sosyal konuları ele aldığını ancak bunu 'cinsel diyalektiği' de gündeme getirerek yazdığını söyleyen Attila İlhan üçüncü romanını yazamamıştır." şeklinde bir tespit bulunmaktadır.

Bu bölümde incelenen iki romandan ilki *Fena Halde Leman*'dır. Olay örgüsü, romana adını veren Leman'ın ekseninde şekillenmektedir. 27 Mayıs 1960 sonrası dönemde yurtta, özellikle İzmir'i temel düzlem olarak belirleyen İlhan, yurtdışında da Paris'i ve Leman'ın orada yaşamış olduğu eşcinsel hayatı ele almaktadır.

Serinin ikincisi ise *Haco Hanım Vay* adlı romandır. Bu romanda bir Osmanlı aydını olan Feridun Hakkı'nın bastırılmış kişiliği ve Şam defterdarının eşi konumunda karşımıza çıkan Haco'nun gizemli hayatı ele alınmaktadır.

Yukarıda anılan iki roman da, diğer romanların incelenmesinde kullanılan yöntem ve tekniklerle irdelenmiştir. Özellikle cinsellik ekseninde yapılan kimi değerlendirmeler, romanların bilinen kapsamlarının çok daha genişlemesine imkân sağlamaktadır ve romanlara farklı bir bakış açısı getirmemize yardımcı olmaktadır.

"Romanlarda Ortak Yapı" alt başlığına sahip bu son bölümünde Attila İlhan'ın roman yazmaya başlama serüveni ve roman yazmasındaki temel etkenler üzerinde kısaca durulmaktadır. Attila İlhan'ın roman anla-

yışının tarihî olaylar düzleminde ilerlediğini ve romanlarda klasik vaka düzeninin hâkim olduğunu belirten Özher, sanatçının romanlarındaki yapı, tema ve üslûba ait ortak özellikleri sıralama yolunu seçmektedir. Bu ortak özellikler; sanatçının daha çok hâkim bakış açısını ve yazar anlatıcılığı kullanması, romanlarda en geniş biçimde İstanbul'un mekân olarak seçilmesi, insanlar arasındaki eytişimsel ilişkinin çok başanlı bir biçimde verilmesi, romanlarda vaka zamanının kısa tutulması, anlatılan olayları yansıtmak amacıyla bazen kurgusal bazen de tarihî gerçek kişilere yer verilmesi, kadın karakterlere özellikle eğilmesi ve onları çeşitli yönleriyle vurgulaması, sanatçının anlatılan tarihî döneme koşut bir dil kullanımına gitmesi, anlatım tekniği bağlamında kullanılan ortak yöntemlerden birinin de montaj olması gibi çok geniş bir kapsamda verilmektedir.

3. Attila İlhan'ın Romanlarında Dil ve Üslûp

Çalışmanın bu bölümü, Attila İlhan'ın roman yazmaya başlamasındaki temel etmenlerin sınıflandırıldığı "Hazırlık Dönemi" ile başlamaktadır. Bu bölümde, İlhan'ın roman yazma serüveni çeşitli etmenler ışığında değerlendirilmekte ve bu etmenlerin genel bağlamda yazarın romanlarına ne düzeyde etki ettiği incelenmektedir.

"Romanlarda Anlatım Teknikleri" adlı ikinci bölümde Attila İlhan'ın sanata, dolayısıyla roman sanatına bakışı belirtildikten sonra, romanlarında kullanmış olduğu kimi roman tekniklerine yer verilmektedir. Bu teknikler genel olarak iç monolog, diyalog (genellikle okuyucuyu met-

ne dâhil eden), montaj, edebî alıntı, leitmotiv, bireyin iç dünyasında yaşamış olduğu karmaşayı vurgulamak ve bu karmaşayı açığa çıkarmak için kullanılan bilinç akımı tekniği şeklinde toplanabilir. Bu tekniklerin Attila İlhan romancılığına katkısını ve sanatçının bu teknikleri kullanmasındaki temel amaçlar, romanlardan alıntılanan dayanak niteliğindeki çeşitli pasajlarla belirtilmektedir.

"Romanlarda Anlatım Biçimleri" başlıklı bölüme gelindiğinde yazarın kullanmış olduğu kimi anlatım biçimleri vurgulanmaktadır. Attila İlhan'ın romanlarında, kurguya daha geniş bir pencereden bakmaya imkân sağlayan hâkim bakış açısı ve yazar anlatıcı gibi çeşitli anlatım tekniklerini özellikle kullanmış olduğu belirtilmektedir. Ayrıca Attila İlhan romanlarında mekân ile insan arasında kurulan mutlak bir bağdan söz eden Özher, mekân ile insan arasındaki bağın, daha sonraları ulusal bir boyuta taşınmakla mekân unsurunun kültürel bir bellek ögesi olarak kullanmış olmasına dikkatleri çekmektedir.

"Romanlarda Anlatım Yöntemleri"ne gelindiğinde İlhan romanlarının anlatım yöntemleri bağlamında sahip olduğu en karakteristik özelliğin, Marksizm literatürünün temel kavramlarından '*diyalektik*'i barındırıyor olması belirtilmektedir. Aynı zamanda Dr. Sema Özher, Attila İlhan'ın gerçeklik duygusunu artırmak için, yaşanan iki farklı olayı iç içe vermiş olduğu tespitine ulaşmaktadır. Bunların yanı sıra insan-şeyya arasındaki ilişkiden, zaman unsurunun önemini vurgulamak amacıyla romanların çeşitli bölümlerinin ay ya da gün adlarıyla başlamasından bahsedilerek anlatım yöntemlerine ait tespitler kuvvetlendirilmektedir.

"Romanlarda Söz Dizimi" adlı son bölümde Dr. Sema Özher'in, Attila İlhan'ın romanlarında betimlemeye önem verdiği ve bu önemin şair kimliğinden ileri geldiği şeklindeki tespiti, romanların ilk sayfalarından alınan 100 sözcük üzerinden yapılan çeşitli istatistiksel verilerle desteklenmekte ve bu verilerin dö-kümü yüzdelik ifadelerle belirtilmektedir.

Romancı Yönüyle Attila İlhan başlıklı bu hacimli çalışmada kullanılan "Kaynakça"nın çok geniş bir kapsamı ihtiva ettiği görülmektedir. "Kaynakça" da kendi içinde, kullanılan kaynakların niteliklerine göre alt başlıklara ayrılmaktadır. "Kaynakça"ya ait bu alt başlıklar; Attila İlhan'ın Kendi Kitapları, Attila İlhan'la İlgili Tezler, Makale ve Söyleşiler ve Genel Kaynaklar şeklinde bir sıra izlemektedir.

"Roman Teorisi/Kuramı" çerçevesinde, bu çalışma için başvuru alan teorik eserler "Genel Kaynaklar" başlığı altında verilmektedir. *Romancı Yönüyle Attila İlhan* adlı eserin muhteva bakımından ve yapılan tespitlerin çapı itibarıyla bu denli hacimli ve yetkin olmasında, bu başlık altında referans gösterilen yerli ve yabancı teorik / kuramsal eserlerin payı büyüktür. Dr. Sema Özher bu

bağlamda roman, roman teorisi ve metin tahlilleri üzerine çalışan Şerif Aktaş, Gürsel Aytaç, Murat Belge, İnci Enginün, Mehmet Kaplan, Jale Parla gibi yerli araştırmacıların yanı sıra; Mihail Bakhtin, Roland Barthes, Terry Eagleton, E. M. Forster, Milan Kundera, Philip Stevick, Tzvetan Todorov, Michel Foucault, Sigmund Freud, Soren Kierkegaard gibi Batılı psikolog, sosyolog, felsefeci, roman sanatı ve roman teorisi üzerine çalışmalar yapan teorisyenlere yer vermiştir. "Kaynakça"nın özellikle bu kısmı, eserin kuramsal bağlamda çok güçlü bir yapıya sahip olmasına imkân sağlayıp boyutlarını ve evrenini çok daha geniş bir kapsama ulaştırmıştır.

Sonuç olarak edebiyatımızın birçok dalında kalem oynatan ve bunu çok yetkin bir biçimde yapan, modern edebiyatımızın çok önemli temsilcilerinden olan Attila İlhan'ın romancı yönü ile ilgili özenli ve titiz çalışmanın bir ürünü olan bu hacimli eserin; gerek Türk romanı, gerekse de Attila İlhan romancılığı üzerine bilimsel çalışmalar yapacak olan araştırmacıların başvuracakları temel kaynaklardan biri olma özelliğini taşıdığı kanaatindeyiz.

*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 ilmi ve hukuki sorumluluğu yazarlara aittir.

4. Dergimizde kapsadığı alanla ilgili telif ve tercüme makale, eleştiri, kitap tanıtımı, bibliyografya vb. çalışmalar, bunun yanı sıra edebiyat tarihimiz açısından önem arz eden şair ve yazarların kitaplarında yer almayan yazı, makale, röportaj, şiir ve kayda değer muhtelif belgeler yayımlanır.

5. Yeni Türk edebiyatıyla doğrudan ilgili olan diğer sosyal bilimlerle ilgili yazılar da yayımlanmak üzere değerlendirilmeye alınır.

6. Akademik bir kimliğe sahip olmakla birlikte *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*'nda akademisyen olmayan yazar ve araştırmacıların hakem kurulundan olumlu rapor alan çalışmaları da yayımlanabilir.

7. Dergimize çalışmalarını gönderen yazarlar, akademik unvanlarıyla birlikte ad ve soyadını, görev yaptığı kurumu tam olarak belirtmeli, kendileriyle doğrudan iletişim kurabileceğimiz açık adres, telefon numarası ve elektronik posta adresini vermelidirler.

8. Gönderilen çalışmalarda Türkçe ve İngilizce olmak üzere özet ve anahtar kelimeler bulunmalıdır. Özet, çalışmanın bütününe kuşatıcı nitelikte ve yüz elli kelimeyi geçmeyecek şekilde olmalıdır.

9. Subjektif yönü ağır basan eleştiri yazıları, hakem kuruluna gönderilmeden reddedilir.

10. İlmî toplantılarda sunulmuş bildiriler, gerekli açıklamalar belirtilmek şartıyla ve bildiri kitaplarında daha önce yayımlanmamış olmak kaydıyla kabul edilir.

11. Gönderilen yazılara yazı işleri ve yayın kurulu tarafından en başta dergide imla bütünlüğünün sağlanması açısından kısmen müdahale edilebilir. Bariz müdahaleler söz konusu olduğu takdirde ise yazara gerekli bilgiler verilir.

12. Yayın kurulunca uygun bulunan makaleler, iki hakeme gönderilir. İki hakemden de olumlu rapor alan makaleler, yayımlanacak yazılara dâhil edilir. Şayet bir olumlu, bir de olumsuz rapor gelirse, makale tekrar üçüncü bir hakeme gönderilir. Böylece üçüncü hakemin vereceği rapora göre hareket edilir.

13. Her sayı yayımlanacak olan çalışmalar, dergimize ulaşma tarihine ve derginin bütünündeki konu dağılımına göre belirlenir.

14. Düzeltme raporu alan makaleler, raporla birlikte yazarlara gönderilir. Hakem raporu göz önünde bulundurulmadan tekrar gönderilen makaleler değerlendirilmeye alınmaz.

15. kitap tanıtım yazıları hakem kuruluna gönderilmez. Bu tür yazılar 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*, (hızl. Mahmut Ali Meriç), 8. bs. , İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, s. 10-15.

Not: Kitapların toplam sayfa sayısı verilecekse XIV+639 s. şeklinde belirtilmelidir.

- c) Telif yazılar için; Senail Özkan, "Sözün ve Sükûtun 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 tez	: agt.
Adı geçen yazı	: agy.
Aynı müellif	: a.mlf.
Aynı yazar	: a.yzr.
Bakınız	: bk.
Baskı, basım	: bs.
Cilt	: c.
Çeviren/ler	: çev.
Editör/ler	: ed.
Hazırlayan/lar	: hzl.
Sayfa	: s.
Sayı	: S.
Tarihsiz	: ts.
Yıl	: y.

YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

⇒ Makale RECEP DUYMAZ *Genç Kalemler Dergisinin Estetik Anlayışı* NURULLAH ÇETİN *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Sahnenin Dışındakiler Adlı Romanına Millî Mücadele'nin Yansıması* ŞAHİKA KARACA *Muhadarat ve Bikes Romanlarında Kadın Meselesi* NURAN ÖZLÜK *Kemal Tahir'in Eserlerinde Edebiyatçılarımız* MEHMET SAMSAKÇI *Gerçekliğin İdraki ve Üslûp Sorunları Bağlamında Benim Adım Kırmızı* ÖZTÜRK EMİROĞLU *Malgorzata Labecka-Koecherowa's Place In Poland's Turkology (1917-2011) (Polonya Türkolojisinde Malgorzata Labecka-Koecherowa'nın Yeri)* AYŞE DEMİR *Anlatılmayanın İzini Sürmek: Nazlı Eray'ın Hikâyelerinde Fantastik* HANİFİ ASLAN *Hikâye-i Halid Ziya (Halid Ziya Uşaklıgil'in Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme)* MAHFUZ ZARİÇ *Hüseyin Su Öykülerinde Mitik Unsurlar, Anaörgeler ve Motifler* HAYRETTİN ORHANOĞLU *İmgelerle Hilmi Yavuz'un Şiir Dünyası* KORHAN ALTUNYAY *Yahya Kemal'in Tanrı, Varlık ve İnsan Anlayışı: Kendi Gök Kubbemiz'e Metinsel Açından Bir Bakış* OĞUZHAN KARABURGU *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatro Eserlerine Yeni Bir Tasnif Teklifi* AYÇA OKURLAR *Cumhuriyet Dönemi Türk Çocuk Tiyatrosunda (1923-1950) Çocuk ve Eğitim* ⇒ *Kitap Tanıtımı* AHMET KOÇAK *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine* GÜRKAN YAVAŞ *Yusuf Ziya Ortaç Hakkında Yeni Bir Çalışma* NİLÜFER AKA *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Hastalık* BÜLENT AHMET TURAN *Postmodern Pencereden "Uzun İnsan Efendî"ye Bakmak* YAKUP ÖZTÜRK *Edebiyat Sanatı ve Bilimi* EMİR ALİ ÇEVİRME *Attila İlhan Romancılığı Üzerine Kapsamlı Bir Çalışma: Romancı Yönüyle Attila İlhan*

Modern Turkish Literature Researches

ISSN 1302-8203



9 771302 820009