

YIL 4 • SAYI 7 • OCAK - HAZİRAN 2012

# Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches



Bu dergi, Polonya Bilim ve Yüksek Okullar Bakanlığı Uluslararası Bilimsel Dergiler İstatistiği ve 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.yeniturkedebiyatirastirmalari.tr.gg  
ytearastirmalaridergisi@gmail.com  
www.turkedebiyati.com.tr

*Yazışma Adresi*  
PK 2, Sirkeci / İstanbul

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

ISSN: 1308-8203

**ABONE ŞARTLARI**

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

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.

YIL 4 • SAYI 7 • OCAK - HAZİRAN 2012

Yeni  
Türk Edebiyatı  
Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches



# HAKEM HEYETİ

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

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

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

*Prof. Dr. Hülya Arğunşah*  
(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 Çetişli*  
(Pamukkale Üniversitesi)

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

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

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

*Prof. Dr. Nimetullah Hafız*  
(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 HÜLYA ARGUNŞAH  
*Yakup Kadri'nin Yeni Lisan ve Milli Edebiyatla İlgili Görüşleri*
- 35 İSMAİL ÇETİŞLİ  
*Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Tespitleriyle Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatının Temel Meseleleri*
- 57 İBRAHİM ŞAHİN  
*Üçüncü Göz: Tanpınar'da Meşruiyet Sorunu*
- 79 ÖZLEM FEDAİ  
*Tanzimat Romanında Lilith'in Ruh İkizi Bir "Femme Fatale" Olarak Zehra*
- 95 ABDULLAH HARMANCI  
*Türk Öykücülüğünde Mevlânâ*
- 113 AYŞE ULUSOY TUNÇEL  
*Bir Genç Edebiyat Denemesi: Mavi Hareketi*
- 161 MEHMET GÜNEŞ  
*Sanata Teşvikte ve Millî Duyguların Canlandırılmasında Edebî Müsabakaların Rolü: Cumhuriyet Gazetesinde 1925 Yılında Düzenlenen "İstiklâl Harbi" Konulu Hikâye Yarışması*
- 185 HAYRETTİN ORHANOĞLU  
*İkinci Yeni ve Etkisindeki Şiirde Zaman Algıları*
- 217 GÜRKAN YAVAŞ  
*Tarihin Yeniden Okunup Yorumlanmasında Edebiyat Metninin Rolüne Dair Bir Örnek: Reha Çamuroğlu'nun Son Yeniçeri Romanında Yeniçeri-Bektaşî İmajı*
- 245 SEDA ÖZBEK  
*Kelimelerle Resim Yapanlar*  
– Yeni Türk Edebiyatında Edebî Portre Türüne Bir Bakış –

•• Bibliyografya

- 261 OĞUZHAN KARABURGU  
*Doğumunun 160. ve Öliümünün 75. Yılı Dolayısıyla  
Abdülhak Hâmid Tarhan Bibliyografyası*

•• Kitap Tanıtımı

- 305 NİLÜFER AKA  
*Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü*
- 308 YAKUP ÖZTÜRK  
*Türk Romanında Mevlâna*
- 314 AYDIN GÜLER  
*Peyâm'ı Hatırlamak: Edebiyat Gazetesi Peyâm'da Edebi Tenkit*

## YAKUP KADRI'NİN YENİ LİSAN VE MİLLÎ EDEBİYATLA İLGİLİ GÖRÜŞLERİ\*

Hülya Argunşah\*\*



**Özet:** Yakup Kadri, Yeni Lisan Hareketi ortaya çıktığı zaman ilk eleştiriyi yapmış isimlerdendir. Bunun için de *Genç Kalemler*'in karşısında savunma yaptıkları ilk isimlerden biri olur. Ona göre Yeni Lisan'ın teklif ettiği dil anlayışı iyi bir edebiyat meydana getirmek için yeterli olamayacaktır.

Yakup Kadri'nin Yeni Lisancılara böyle bir karşı çıkışta bulunmasında, o dönemde hüküm süren edebiyat anlayışlarının etkisinin olduğu muhakkaktır. Fakat bu yıllar millî kimliğe dönüşün söz konusu olduğu yıllardır. Yeni Lisan, dilde ve edebiyatta bu hareketin başlangıcı hatta yönlendiricisi olur. Yakup Kadri bu tartışmalar ve devrin olaylarından etkilenerek Yeni Lisan'ın önerdiği dil ve edebiyat anlayışını benimser. Hatta Ziya Gökalp tarafından da Millî Edebiyatın en iyi kalemi olarak gösterilir. Yakup Kadri'nin sonraki yıllarda millî edebiyatı oluşturmak anlamındaki çalışmaları ve arayışları sürecektir. Bu makalede Yakup Kadri'nin Yeni Lisan ve Millî Edebiyatla ilgili görüşleri makalelerinden yola çıkılarak değerlendirilecektir.

**Anahtar kelimeler:** Yakup Kadri, millî edebiyat, Yeni Lisan.

### YAKUP KADRI'S VIEWS ON THE NEW LANGUAGE AND NATIONAL LITERATURE

**Abstract:** *Yakup Kadri was one of the first critics against Yeni Lisan movement. That's why he was also one of the first, against whom Genç Kalemler took a defensive stance. According to him the concept of language offered by Yeni Lisan would not be adequate to form a decent literature.*

*It's certain that the contemporary views of literature was influential on Yakup Kadri in his objection to the advocates of Yeni Lisan. But those years were also the period of a return to national identity. Yeni Lisan became the initiator and even the pioneer of that movement in language and literature. Eventually, Yakup Kadri embraced the principals of language and*

\* Bu makale, 11-13 Nisan 2011 tarihleri arasında Kocaeli Üniversitesi'nde düzenlenen "Yüzyüncü Yıldönümü Dolayısıyla Yeni Lisan Hareketi Uluslararası Sempozyumu"nda sunulan basılmamış bildiriden genişletilerek hazırlanmıştır.

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

*literature advocated by Yeni Lisan. Moreover, Ziya Gökalp described him the best writer of national literature.*

*Yakup Kadri's search and studies in building a national literature continued in later years. In this paper Yakup Kadri's views on Yeni Lisan and Millî Edebiyat are analysed from the perspective of his articles.*

**Keywords:** *Yakup Kadri, national literatiüre, language.*

*“Sanatın gayesi -eğer mutlaka bir gaye bulmak lâzımsa- bence bir kavmi, bir milleti hissetmeye iyi hissetmeye büyük hissetmeye alıştırmasıdır.”*

Yakup Kadri

Yakup Kadri, edebiyata 20. yüzyıl başlarında ‘sanat şahsî ve muhteremdir’ prensibini sadakatle müdafaa eden bir sanatçı olarak başlamıştır. Ancak bu noktadaki ısrarı çok uzun sürmez. Çünkü bütün Türk aydınları üzerinde geniş dalgalanmalara ve arayışlara sebep olan Trablus ve Balkan harplerinin Osmanlı Devleti’nin bünyesinde açtığı büyük yara, Yakup Kadri’yi de derinden sarsar. Aslında ondaki bu değişim, daha öncesinden, 1908 İkinci Meşrutiyet İnkılâbı’yla başlamıştır. Birbiri ardınca gelen Trablusgarp hadiseleri ve Balkan coğrafyasında Osmanlı aleyhinde gelişen milliyetçilik hareketlerine Balkan savaşlarıyla uzun süren I. Dünya Savaşı da eklenince, yazarın sanat anlayışı tamamen değişir. Bu devirdeki duygularını *Rahmet’*te (1914) anlatan Yakup Kadri, artık ferdin duygularını dile getiren bir yazar olmaktan çıkıp cemiyet meselelerini anlatan sosyal içerikli bir yazar olmaya doğru yönelir.

Mütareke yılları ve İstiklâl Savaşı, Yakup Kadri’yi kendi cemiyetine daha da fazla yaklaştırmıştır. “O bütün mânâsıyla katıksız bir âlim enmuzecidir.” dediği devrin yol gösterici şahsiyeti Ziya Gökalp’ın da tesirleriyle, bundan sonraki yazılarında Türk milletini yakından ilgilendiren meselelere geniş yer vermeye başlar. Sanatçı kendisindeki ‘benden bize’ doğru olan değişimi, ilk romanı olan *Kiralık Konak’*ın Hakkı Celis’ine yüklemiştir. Bu yöneliş, romanın kahramanı Hakkı Celis üzerinden değerlendirilirse ortaya değişimin bir başka sebebi daha çıkmış olur. Bu tarihsel sebep, Çanakkale Savaşı’dır.

Yakup Kadri’yi derinden etkileyerek değişimine yol açan Çanakkale Savaşı, gerçekten de 20. yüzyıl başı Türk insanının yaşadığı en mühim hadiselerden biridir. Zira tükenmişlik duygusunun belki de en üst noktada olduğu bir dönemde Çanakkale’de kazanılan zafer, bir milletin yeniden dirilişine vesile olmuştur. Yazar *Kiralık Konak’*ın Hakkı Celis’ini, Türk milletindeki bu uyanışın sembolü olarak yaratır. Bu sebeple bizzat o günlerde ve takip eden yıllarda-



ki yıldönümlerinde düzenlenen törenlerle, dergilerin hazırladığı özel sayılarla ve edebî eserlerde anlatılanlarla Çanakkale Savaşı etrafında bir 'Çanakkale ruhu' oluşturulur. Çanakkale'de kazanılan zaferin psikolojisi üzerinden bir milletin inşası gerçekleştirilir. İnşanın en mühim ve etkili ifade vasıtası ise edebiyat olur. Gerçekten de bu dönemin edebiyatı, hem uyanışın vasıtası olmuş hem de gerçekleşen bu uyanışın edebî ifadesini üstlenmiştir. Bunun için de Çanakkale zaferinin Yakup Kadri için hem ferdî hem de millî değişimi başlatan bir anlam taşıdığı söylenebilir.

*Kıralık Konak'*ta önceleri yazarı gibi ferdî duyguların ifadesi olan bir şiir anlayışını benimseyen genç Hakkı Celis, yaşanan sosyal olaylarla iç dünyasında bir değişimi gerçekleştirdikten sonra kendi çağının ve öncesinin edebiyatını değerlendirir. Edebiyatın millî ruhu yansıtmaktan uzak olma hâlini 'hodperestlik' olarak görür. Sürüp gitmekte olan 'zampara edebiyatı'nın günlük hayatın "hurda intibalarını, birtakım adi teferruatını cedlerinden kendilerine miras kalmış küflü bir aletle anlatmadan başka bir şey bilmeyen" şairlerin sesinin, milletin sesi olmadığını söyler. Ona göre gerçek şairler, "mensup oldukları milletin itikatlarını, gazalarını, hezimetlerini, elem ve neşatını terennüm eden" insanlardır ve bu şairler "biraz evliya ile kahraman arasında" yer alan kişilikleriyle, gerçekleştirdikleri terennümleri yüzünden 'mübarektirler'.<sup>1</sup> Bu cümleler aslında Fecr-i Âti çizgisinden yola çıkan Yakup Kadri'nin vardığı millî edebiyat noktasını buluşun bir ifadesidir. Bundan sonra onun edebiyattaki heyecanlı arayışları, millî edebiyatın bir an önce meydana gelmesi yolunda olacaktır. 1920'lerin başlarında *İkdam'*da yazdığı makalelerle bu duygularını dile getirir. Bu yazılarda yazarın bazen bütün yaşananlara, ateş ve kanla dolu yıllara rağmen bir türlü millî bir edebiyatın meydana getirilememiş olması karşısında ümitsizliğe düştüğü fark edilir. Ancak Yakup Kadri'nin bu heyecanı 1930'dan sonra bir parça sükûn bulmuştur. Bu tarihlerdeki makalelerinde, yaşananların edebiyata yansiyabilmesi için bir olgunlaşma devresinin tamamlanması gerektiği yolundaki inançlarını dile getirmeye başlar. Buna göre Yakup Kadri'nin Yeni Lisan ve millî edebiyat hakkındaki görüşlerini üç aşamada ele almak mümkün görünmektedir:

1. Yeni Lisan'a karşı çıkış
2. Millî edebiyata yönelik ve millî edebiyat estetiğinin oluşturulması yolundaki çabalar
3. 1930 sonrasında millî edebiyat konusundaki görüşler

## 1. YENİ LISAN'A KARŞI ÇIKIŞ

Yakup Kadri, edebiyatla henüz tanıştığı gençlik yıllarında Servet-i Fünun edebiyat hareketi, dergideki faaliyetini artık kapatmış olmasına rağmen etkisini sürdürmektedir. Herkesten ayrı, sanatkârane ve özenli bir yapıyla ortaya konan eserler, hayatta olan ve yazmaya devam eden sanatçıların varlığı Servet-i Fünun'un etkilerinin sonraki yıllarda bir müddet daha devamına yol açmıştır. Edebiyattaki boşluk bir benzeriyle, Fecr-i Âti'yle doldurulmaya çalışılır. Fecr-i Âti ortaya koyduğu yüksek sanat değerine hayranlık duyduğu Servet-i Fünun'un çok tabii olarak bir devamı olur. Fakat bu tercihiyle dönemin sesi olamaz. Çünkü artık sosyal hayatı oluşturan şartlar, Servet-i Fünun edebiyat devresini meydana getirenlerden çok farklıdır. Dönemin asıl sesi 1911'de *Genç Kalemler* dergisinde kendini ifade etmeye başlayan 'Yeni Lisan' olur. Yeni Lisancılar yeni bir edebiyatın, hatta milleti uyandırarak etrafında toplayacak bir edebiyatın öncelikle dilden başlayan bir değişimle olacağı inancındadırlar:

"Şimdi yeni bir hayata, bir intibah devresine giren Türklere yeni, tabii bir lisan, kendi lisanları lâzımdır. Millî bir edebiyat vücuda getirmek için evvela millî bir lisan ister. Eski lisan hastadır. Hastalıkları, içindeki lüzumsuz ve ecnebi kaidelerdir. Evet şimdiki lisanımızda Arabî ve Fârisî kaideleriyle yapılan cemler, terkiib-i izafî, terkiib-i tavsifî, vasf-ı terkiibîler yaşadıkça saf ve millî adolunamaz."<sup>2</sup>

Fakat onların ileri sürdüğü bambaşka, hatta o güne kadar sanat adına söylenmiş her şeyin dışındaki bu yaklaşım, iyi karşılandığı kadar tepkilere de yol açar. Bu tepkilerden biri Yakup Kadri'den gelmiştir.

Yakup Kadri, 'Yeni Lisan Beyannamesi'nden bir yıl sonra, 1912 Nisan ve Mayısında *Rûbap* dergisinde yayımlanan uzunca makalesinde Yeni Lisancıların teklif ettiği dil görüşüne karşı çıkar. Önce biraz da mizahî bir üslûpla bu anlayışa uygun görülmüş olan 'yeni' sıfatını kalemine dolayarak 'Selanik'te yeni fikir, yeni hayat, yeni lisan' diye bir şeyin satılmaya başladığından söz eder. Yenilik güzeldir, fakat bu yenilik dilde olunca taşınması ve kullanılması oldukça zor olacaktır. "Efkâr ve Âdat"ta ise Yeni Lisan'ı bahse değmeyecek kadar önemsiz ve hatta Türkçeyi bilmeyenlerin uydurdukları bir hile olarak görür. Yazar bundan sonra sözü *Genç Kalemler* dergisinin Selanik'te başlattığı dil hareketine getirir. Fakat kullandığı üslûptan bu harekete inanmadığı ve hatta onu onaylamadığı kolayca anlaşılabilir:

“Dilinizi ırsî, kışbî bütün itiyatlarınızdan tecrit edeceksiniz, yeni lehçeniz olacak. Mesela ‘millet’ kelimesi bilmem nasıl bir istihale ile ‘budun’a inkılâp edecek. ‘Yaşasın millet’ diyemeyeceksiniz, ‘yaşasın budun’ diyeceksiniz. Boğazınız uzun bir müddet uygur, turgur, gurgur ilh. misillü kelimelerin dikenleri ile yırtılacak. Filvaki onlar size diyecekler ki her gültün bir dikenini vardır. Fakat aldanmayınız efendiler. Bu gül değil kâmilin dikendir. İş bu kadarla kalsa iyi, fakat icabında dilinizi tersine de çevireceksiniz. Nazar-ı dikkat yerine dikkat gözü; nefha-i ümit yerine ümit üfürüğü; sadr-ı âzam yerine âzam sadr... ilh. demeye mecbur olacaksınız (...)”<sup>3</sup>

Makaleden yapılan bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi Yakup Kadri Yeni Lisan’ın dil anlayışına birkaç noktadan birden itiraz etmektedir. Bunlardan ilki ‘millet’ kelimesinin ‘budun’a doğru değişmesi örneğiyle kastedilendir. Bu, dilin aslına döndürülmek üzere yabancı unsurlarından arındırılıp sadeleştirilirken bir taraftan da eski dile götürülmesi konusudur. Hâlbuki Yeni Lisancılar bunu hiç önermemişlerdir. Onlar herhangi bir zorlayıcı kural olmaksızın sadece konuşulduğu gibi yazılması gerektiği konusunda ısrarcıdır. Bu düşüncelerini de gayet açık bir şekilde; “*Yazı lisanıyla konuşmak lisanını birleştirirsek edebiyatımızı ihya, yahut icat etmiş olacağız.*” cümlesiyle ifade ederler.<sup>4</sup> Ancak Yeni Lisan’ı hazırlayan sürece bakıldığında Yakup Kadri’de eski Türkçeye dönme korkusunu oluşturacak iki önemli teklif fark edilir. Bunlardan biri 30 yıl kadar uzakta, 1880 yılında yayımlanmış olan Şemsettin Sami’ye ait “Lisan-ı Türkî ‘Osmanî’” makalesidir. Diğeri Yeni Lisan’dan birkaç yıl önce Türk Derneği’nin başlattığı dili sadeleştirme teşebbüsleri sırasında ileri sürülen görüşlerden biridir.

Şemsettin Sami “Lisan-ı Türkî Osmanî” makalesinde, Türk milleti, Türkçe ilişkisini kurduktan sonra Osmanlıca diye bir dil olamayacağını, bu adla bilinen dilin aslında Türkçenin Batı kolu olduğunu belirtmiştir. Fakat Batı Türkçesi yabancı unsurlarla fazlaca karıştığı için artık saflaşarak aslına dönmelidir. Bunun yolu, Çağatayca diye adlandırılan Doğu Türkçesine gidilerek mümkün olabilecektir.

Öte yandan 1908 Kasımında Yusuf Akçura’nın girişimleriyle kurulan Türk Derneği, kendi yayın organı *Türk Derneği Dergisi*’nin hemen ilk sayısında yer verdiği “Beyanname”sinde Türkçenin sadeleştirilmesi konusundaki fikirlerini açıklar.<sup>5</sup> Bu yazıda Yeni Lisancıların teklifleriyle çelişen görüşler yoktur. Fakat bu beyannamenin yayımlanmasından sonra başlayan tartışmalarda, zaman içinde aslından uzaklaşan Türkçenin Arapça ve Farsça unsurlarından arındırılmasının onu çok zayıf düşüreceğine, ortaya çıkan bu zayıflığı

gidermek için de birtakım çarelerin düşünülmesi gereğine dikkat çekilir. Önerilen çarelerden biri eski Türkçeye dönülmesi teklifidir. Aslında bu teklif Türk Derneği'nin bile açık olarak kabul ettiği bir anlayış değildir. Yeni Lisancılar da okuyucularıyla prensiplerini paylaştıkları ilk makalelerinde böyle bir yönelişe karşı olduklarını açıklamışlardır. Bu makalenin "Tasfiye" başlığı altında dili saflaştırmaktan söz ederken yer verilen; *"Bunu nasıl yapmalı? 'Dernek'in arkasına takılıp akim bir irticaa doğru, 'Buhara-yı Şerif'teki henüz mebnâî bir hayat süren, müthiş bir vukufsuzluğun, korkunç bir taassubun karanlıkları içinde uyuyan, bundan bir düzine asır evvelki günleri yaşayan kavimdaşlarımızın yanına mı gidelim? Bu bir intihardır."* cümleleri onların da böyle bir yönelişi düşünmediklerinin ifadesidir.<sup>6</sup>

Buna rağmen Yakup Kadri "Netayiç" makalesinde; *"Biz Osmanlıyız ve bu Osmanlı lisanıdır. İstiyorlar ki biz Çağatay olalım ve Çağatayca söyleyelim. Hayır, bu kabil olmayacaktır."* sözleriyle Yeni Lisancıları tenkit etmiştir.<sup>7</sup> Büyük bir ihtimalle Türk Derneği'nin "Beyanname"si etrafında yapılan tartışmalardan etkilenmiş olan Yakup Kadri'nin itirazları, tamamen bir sanat endişesinden kaynaklanmaktadır. Edebiyat anlayışı dolayısıyla renkli ve ahenkli bir dil ihtiyacı taşıyan sanatçıyı, saflaştırılan dilin ortaya çıkabilecek zayıflıklarının eski dönemlerdeki ya da dilin başka lehçelerindeki kelime kadrosuyla tamamlanması ihtimali rahatsız etmiş olmalıdır. Çünkü Batı Türkçesine göre daha kaba ve işlenmemiş olan Doğu Türkçesinin kelime kadrosu onların ihtiyacı olan ahenk vs.yi sağlayamayacaktır. İnci Enginün, Yakup Kadri'nin bu yıllardaki yazılarında Ömer Seyfettin adına hiç yer vermediğinden yola çıkarak sanatçıdaki bu; *"... kanaati kısmen Ziya Gökalp'ın başta 'Altın Destan' olmak üzere bazı şiirlerinden ve dış Türklerin yazılarından edindiği ..."* görüşü üzerinde durmaktadır.<sup>8</sup>

Ömer Seyfettin Temmuz 1912'de *Genç Kalemler'*de yayımlanan "Yeni Lisan ve Çirkin Taarruzlar" başlıklı makalesiyle Yakup Kadri'nin tenkitlerine cevap verir ve bu konu hakkında; *"Karaosmanzâde Yakup Kadri Bey elini başına koysun. Dimağıyla düşünsün, sinirlerine kendi cevap versin. Kelimeler anlatacakları fikirlere göre intihap edilir. Sırf eski Türklüğe ait bir iki manzumede yazılan 'bodun', 'millet'in yerine kaim olmayacaktır. Fakat eğer, yine böyle eski Türklüğü hatırlatmak icap ederse şüphesiz pervasızca yazılır. Yeni Lisancılar hareketlerini ilme ve mantığa uyduruyorlar."* diyerek Türkçeyi eski devirlerine götürmeyecekleri hususuna bir kez daha açıklık getirir ve gerçekleştirmeye çalıştıkları dil inkılâbının bilimsel dayanakları olduğunu belirtir.<sup>9</sup>

Ömer Seyfettin bu cümlelerden sonra Yakup Kadri'nin itiraz noktasıyla da bağlantılı olarak başka bir konuya işaret eder ve bazı kelimelerin Türkçede eş anlamlıları varken ve bunların da aslında bir kısmı yabancıyken neden başka dillerden kelimeler getirildiği üzerinde düşünülmesini ister. Sadece eski Türklerden söz ettiği için 'budun' kelimesinin kullanıldığı bir şiire itiraz eden Yakup Kadri'nin asıl itirazının bu noktada olması gerektiğini söyler:

"Yakup Kadri Bey ilme, mantığa uymayan birçok münasebetsiz hareketlere niçin isyan etmiyor? Misal: Alın, cebin, nasiye kelimeleri yetişmemiş gibi Fikret'in 'pışani' kelimesini kullanması..."<sup>10</sup>

Aslında Ömer Seyfettin'in bu sözleri Yeni Lisancıların dili yabancı unsurlardan ayıklama anlayışlarının da bir tarafını oluşturmaktadır. Her ne kadar Yeni Lisancılar tasfiyeci olmasalar da devir insanına yabancı kelimelerden uzak durmayı ve 'tabii yazmak usulü' denilen konuşulan dille yazmanın doğruluğunu anlatmaya çalışmaktadırlar. Bu çok doğal olarak yabancı kelime ve kaide kullanımını ortadan kaldıracaktır. Çünkü sadece yazarken dilin zorlandığını düşünen Ömer Seyfettin, konuşurken bu unsurlara ihtiyaç duyulmadığını belirterek; "*Dikkat ediniz, konuşurken Arapça, Acemce kaideleri ile hiçbir terkîp telaffuz etmeyiz. Hatta bazı istilahları bile bozarız. (...) Konuşurken yalnız Türkçe sarfını kullanırız. Arapça, Acemce kelimeleri Türkçe kaidelerine tevfikân kullanırız.*" der.<sup>11</sup>

Yakup Kadri ve çağdaşlarının Yeni Lisancılara yönelttikleri diğer itiraz, dildeki aşırı ayıklama yani 'tasfiye' korkusudur. Türkçenin sadeleştirilirken örneğin eş anlamlı kelimelerden Türkçesinin bırakılarak diğerlerinin atılması üzerine ortaya çıkacak dille sanat eseri üretmenin mümkün olamayacağından endişe etmektedirler. Bu, Yakup Kadri ve Fecr-i Âti noktasından bakıldığından haklı bir endişedir. Çünkü Servet-i Fünunculardan aldıkları sanat endişesiyle müziğe ve resme yakın bir edebiyat sanatı oluşturmak isteyen Fecr-i Âticiler için dilin, bir sanat eserinin yapı malzemesi olmaktan öte bir anlamı yoktur. Onlar için önemli olan bambaşka bir edebiyat sanatı ortaya koymaktır. Bu durumda dilin bütün imkânları zorlanmalı, yeterli olmadığı durumlarda başka dillerden yardım alınmalıdır. Fakat onlar bu niyetleriyle dili bozar, millî yapısını zorlarlar. Yeni Lisancılar ise millî kimliğe giden yolda dile daha temelli bir anlam yüklemişlerdir. Onlar için dilin millî kimliğin yapı taşlarından en önemlisi olmak gibi daha farklı bir görevi vardır.

Yakup Kadri'nin "Netayic" başlıklı makalesinde Yeni Lisan'a yönelik itirazı tam bu noktada ortaya çıkar ve Yeni Lisancıların başka dillerden kelime değil gramer kaidesi almanın yanlışlığı, yabancı terkiplerin atılması ve yerine Türkçe terkipler yapılması konusundaki kesin kararlılıklarını "...fakat icabında dilinizi tersine de çevireceksiniz. Nazar-ı dikkat yerine dikkat gözü; (...) demeye mecbur olacaksınız (...)" diyerek eleştirir.<sup>12</sup>

Bu ifadesinden de anlaşıldığı gibi Yakup Kadri, Arapça ve Farsçadan gelen terkiplerin Türkçeleştirilmesi ya da terkiplerin tamamen Türkçe yapılması konusuna karşıdır. Oysa Yeni Lisancılar, her dilin kendine ait bir mantığı olduğunu savunmaktadırlar. Bu aslında milletin mantığıdır. Üstelik Yeni Lisancılar terkiplerin bütününe değil sadece yazı dilinde yer alan ve süs için kullanılan, halkın kullanmadığı hatta anlamadığı terkiplere karşıdır. Yeni Lisan beyanamesi olarak bilinen ve Ömer Seyfettin'in kaleme aldığı yazıda; "Türkçe kaidelerle her terkip yapılabilir. Arabî ve Farisî kaidelerle niçin yapıyoruz? Bu bir ihtiyaç mıdır? Hayır, biz onları tezyin için, süs için yapıyoruz. Şüphesiz süs için... İşte bundan vazgeçelim. Lafza tapmayalım. Eserlerimiz yaldızlı mukavvadan birer heykel olmasın, fikre hisse ehemmiyet verelim. Yazılarımız sade, beyaz, muhteşem, kavî, ebediyete namzet, mermerden abideler olsun." ifadelerine yer verilmiştir.<sup>13</sup>

Aslında bütün olarak bakıldığında Genç Kalemler Tahrir Heyeti dilde çok kökten bir değişimden yana değildir. Bunun bir sonucu olarak ilk "Yeni Lisan" makalesinden itibaren dilden terkiplerin ayıklanmasını önerirken birtakım istisnalar oluştururlar. Bu istisnalar; 'terkiplikten çıkmış, bir kelime olmuş, tekellüm lisanına düşmüş, tamamıyla tasarruf edilmiş', başka bir deyişle halka mâl olmuş terkiplere yöneliktir. Diğer istisnalar ise dinî ve ilmî kavramlar konusundadır. Çünkü bir ihtiyacın neticesi olarak gelen bu kelimeler, kendi imlalarını koruyor bile olsalar onlar artık 'Türkçe'dirler. Bunlar onların 'tasfiyeci' olmadıklarının da bir göstergesidir. Gerçekleştirmeye çalıştıkları bütün bu değişimi konuşma dili üzerinden yapmaya çalışmaktadırlar.

Ancak Ömer Seyfettin'in *Genç Kalemler* dergisinde yayımladığı bir başka "Yeni Lisan" makalesinde, Yakup Kadri'nin zihninde aşırı tasfiyeci oldukları konusunda bir düşüncenin uyanmasına yol açacak bazı görüşler yer almaktadır. Yazar bu makalesinde Arap ve Fars dillerinden sadece kelime almakla yetinilmediği, daha ileri gidilerek kural da alındığı ve asıl bunların dili bozduğu konusuna açıklık getirmek için terkiplerden hareket etmiştir. Burada ilgi çeki-

ci bir dikkatle milletlerin zihinlerinin çalışması ile dili kullanmaları arasında bir münasebet bulan görüşünü ifade ettikten sonra şöyle bir açıklama yapar:

“Kavimlerin lisanlarındaki fark yalnız kelimelerde değildir; cümlelerde, terkiplerde; bunların intibalarındadır. Mesela Türkler lisanlarının teşekkülünden beri sıfatı evvel, mevsufu sonra söylerler. ‘Beyaz at’ derler. Dimağlarda önce beyazlık intiba eder. Sonra at; hâlbuki bu terkip Farisî kaidesiyle ifade olunursa; ‘esb-i sefid’ denir. İşte Türk dimağına muhalif bir hâl... Bu muhalefeti avam asla kabul edemedikleri içindir ki Farisî, Arabî kaideleri bozuyorlar, mesela geçen makalemizde söylediğimiz gibi mülazım-ı sani yerine sani mülazım, mülazım-ı evvel yerine evvel mülazım diyorlar. (...) Türkçede kelimelelerin, cümlelerin, fiillerin, failerin yeri hep tabii ve bize mahsustur.”<sup>14</sup>

Bu görüş Yeni Lisancıların ileri sürdükleri en önemli görüşlerdendir. “Yeni Lisan en tabii lisanıdır.” fikrinden hareket etmişler ve Türklerin ilimde geri kalmalarının sebebini de dilin anlaşılmaktan uzak ve yabancı oluşunda bulmuşlardır. Kendisi gibi düşünüp başkası gibi ifade etmek güçlüğü, bilimin ilerleyememesine ve Türk insanının cahil kalmasına yol açmıştır. Aydınlar yazmışlarsa bile halk bunları anlayamamış, anlayamadığı için de hayatına mâl edememiştir. Ömer Seyfettin tercihlerin Yeni Lisan’a doğru yönelmesinin bu konuda önemli değişiklikler getireceğine, cehaletin ortadan kalkacağına ve edebiyatın gelişeceğine, bilimin ilerleyeceğine hatta yazarların kitaplarının daha çok satılacağına inanmaktadır:

“Söylediğimiz gibi yazacak ve o şive ve o kaide dâhilinde ıslah ve terakkisine çalışacak olursak lisanın güzelliği ile mütenasip, mükemmel bir edebiyata malik olacağımıza şüphe yoktur.”<sup>15</sup>

Yakup Kadri’nin “Netayiç”teki bir başka eleştirisi, dilde gerçekleştirilmek istenen bu değişimin tabii bir şekilde ve zaman içinde değil de bir grup tarafından ve yönlendirilmek suretiyle gerçekleştirilmek istenmesinedir. Dilde bir ruhun varlığını, bu ruhun çok uzun bir zaman içinde oluşabildiğini, ayakkabılar gibi eskitilip atılmayacağını, hatta bunun bir ‘tehlike-yi içtimaiyye’ ile sonuçlanacağını iddia eden yazar, şöyle feryat eder:

“Lisanımızın hususiyetleri gidiyor, yani ruhumuzun hususiyetlerini kaybediyoruz. (...) Her kelimenin âmâk-ı mevcudiyetimizde na-kabil-i istihsal gönülleri vardır ve lisanların aldığı tarz ve eşkâl bizim halet-i hissiye ve fikriyemizin çizdiği hutut-ı tabiiye ve esasıyeye tâbi ve mutabıktır. Lisanımızın tebeddülü için lâzım değil mi ki biz değişelim. Senelerin, asırların bizde hâsıl ettiği tarz-ı tahassüs ve tefekkür değişsin.”<sup>16</sup>

Buna karşılık Ömer Seyfettin asıl 'içtimai tehlikenin' milliyetçilik duygularıyla uyanan, dilini düzeltmek isteyen ve 'enderun argosu'na karşı çıkan gençlerde değil, milliyetlerine ve dillerine karşı duygusuz kalan gençlerde olduğunu söyler. Yakup Kadri'ye boşuna uğraşmamayı ve yazmamayı, hatta kaçmayı tavsiye eder. Çünkü eğer böyleyse Türklük ölmüş demektir ve yakında Rumeli'yi Cermen, Anadolu'yu da Slav askerleri çiğneyecektir. Fakat Ömer Seyfettin meselenin bu noktaya kadar gelebileceğine inanmaz; "(...) hayır azizim Yakup Kadri Bey! Uyanmaya başlayan büyük Türklük, milliyeti, hâkimiyeti, istikbali ve mazisiyle beraber lisanını da milliyetsizlerin elinden kurtaracak." der.<sup>17</sup>

Yazarın bu fikirleri bir milliyetçilik hareketinin dilden başlayacağını göstermesi bakımından son derecede önemlidir. Türk milliyetçilik hareketi de 19. asrın son çeyreğinden itibaren Türkçenin yeniden keşfiyle başlamıştır. Öte yandan o günün şartları içinde de isabetli bir yaklaşım olan bu sözler, tarihsel yapı içerisinde de anlamlıdır. Çünkü milliyetçilik asrında Türklerin kendi millî kimliklerini bulabilmeleri için öncelikle millî yapısını kazanmış, anladıkları ve kullandıkları bir dilin ve bu dilin kullanıldığı bir edebiyatın, bu dille yazılan ve anlatılan bir tarihin etrafında buluşmaları gereklidir. Dil, millî kimliği oluşturan ve aktaran en önemli vasıtalarından olduğu kadar millî kimliğin ifade biçimidir de. Millî dille oluşturulan edebiyat milletin ruhunu anlattığı gibi ruhuna hitap edecektir. Ömer Seyfettin'in Süleyman Nazif'in itirazlarına yazdığı bir makalesinde yer verdiği son cümle bu bakımdan çok anlamlıdır ve onların dil ve edebiyatta yaptıkları işi aslında ne kadar programlı ve düşünerek yürüttüklerinin de bir ifadesidir: "*Her millet kendi lisanıyla yaşar.*"<sup>18</sup>

Ömer Seyfettin'in "Yeni Lisan ve Çirkin Taarruzlar" başlıklı yazısında Yakup Kadri'nin "Netayiç"ine verdiği bir başka cevap, onun "*Biz Osmanlıyız ve bu Osmanlı lisanıdır.*" hükmüne yöneliktir. Bu, Yeni Lisan Hareketinin ilk makalesinden itibaren üzerinde ısrarla üzerinde durulan, anlatılmaya çalışılan, buna rağmen yine de karşı görüştekiler tarafından kullanılmaktan vazgeçilmeyen konularındandır. Bu yazısında Şemsettin Sami'nin *Kamus-ı Türkî* önsözündeki konuyla ilgili görüşlerinden bir alıntı yaparak konuyu açıklığa kavuşturmaya çalışır. Aynı konu "Yeni Lisan ve Hüseyin Cahid" başlıklı makalede de tartışılmış, bu defa onun Abel Hovelacque'ın *La Linguistique*'inden yaptığı çeviriden getirilen cümlelerle konu cevaplanmaya çalışılmıştır:



“(...) Türkçe ile Arapça ve Acemce beyninde hiçbir münasebet yoktur; bi-naenaleyh bunlar bir lisanın, Osmanlıcanın unsurlarını teşkil edemezler; çünkü muhtelit lisan olmaz; Osmanlıca bugün Türkçedir; ne kadar ecnebi kelimât karışacak olursa olsun yine Türkçedir. Türkçeden, Acemceden ve Arapçadan alınmış birtakım kelimâtın ihtilatından meydana gelme musanna bir lisan zihayat olamaz.”<sup>19</sup>

Bütün bunlara rağmen neredeyse bir buçuk yıl sonra yine önlere Yakup Kadri imzasıyla aynı itiraz konusu getirilmiştir. Bu yazıda da Osmanlıca adıyla bir dil olamayacağını lisaniyat ilmine dayanarak söylediğini belirten Ömer Seyfettin, siyasî Osmanlılığın resmî dilinin Türkçe olması konusunun Kanun-ı Esasi ile temin edildiğini de belirtir. Bundan başka üç dilden meydana gelmiş bir dil anlayışının da bilime ve mantığa aykırı olduğunu belirttiikten sonra; “Her lisan bir lisandır. Söylediğimiz lisan, ‘elsine-i Turaniye’ zümresine mensup Türk lisandır.” der.<sup>20</sup>

Osmanlıca tabiri ile Osmanlıcanın yapısı Yeni Lisancuların ilk yazıdan itibaren daima itiraz ettikleri bir konudur. Daha önce *Genç Kalem*’in 3. sayısında yer alan “Yeni Lisan” makalesine de böyle bir belirlemeyle başlayan Ömer Seyfettin, ‘eski dil’ diye adlandırdığı Osmanlıca’yı ‘tabiata muhalif’ bulurak; “Acemceden, Arapçadan kelime almakla iktifa etmeyerek kelimelerle beraber kaideler de kabul eden muhtelit ve tabiata külliyen muhalif olan eski lisana dünyadaki dillerden hiç biri eş olmaz.” demiştir.<sup>21</sup> Fakat bu görüşün birden bire ortadan kalkması gerçekçi değildir. II. Meşrutiyet sonrasında siyasal olarak da devlet tarafından yeniden ileri sürülen ve desteklenen Osmanlılık, ancak Türk milliyetçiliği kendini kabul ettirince ortadan kalkabilecektir. Ömer Seyfettin bunun farkındadır. “Eski lisanın anası olan ‘milliyetsizlik’ ölüdüğü kendisi de şüphesiz ölecektir.” cümlesi bunun bir göstergesidir.<sup>22</sup>

Yakup Kadri, bu yazışmalardan bir süre sonra dil ve edebiyat görüşünde bir değişikliğe gidecektir. Bu değişimdeki önemli etkenlerden biri, girdiği tartışmaların kendisinde açtığı yeni ufuklardır. Diğerleri, elbette ki içinde yaşanılan devrin sosyal şartlarıdır. Fakat geçirdiği rahatsızlıklar yüzünden Avrupa’ya gidişi ve ülkesindeki işgalleri, Avrupa’nın Türkiye karşısındaki tavırlarını bizzat Avrupa basınından takip etmesinin de bu değişimde önemli bir katkısı olmalıdır. Türkiye’ye döndükten sonra millî lisanla millî bir edebiyatın meydana gelmesi konusunda yazılar yazan Yakup Kadri, bu anlayışla sanat eserleri de ortaya koyar. Öyle ki Yeni Lisan Hareketinin fikir babalarından Ziya Gökalp, sonraki yıllarda onu millî edebiyatın eserini ortaya koyan kalem olarak gösterecektir.

*Gençlik ve Edebiyat Hatıraları'nın* Cenap Şahabettin'e ayrılmış bölümünde Servet-i Fünun'un dev isimlerinin katıldığı Tokatlıyan'daki bir edebiyat buluşmasından söz eden Yakup Kadri, aynı zamanda Ziya Gökalp'la da ilk karşılaşması olduğu anlaşılan bir hatırasına da yer verir:

"Cenap Bey'in 'Üstadım, öteden beri Arabî ve Farişî kaidelere göre yapılan terkiplerin lisanımızdan atılmasını istiyorsunuz. Fakat şimdiye kadar bu yolda bir edebî eser meydana koymuş olan var mıdır?' sorusu üzerine: 'Var!' dedi ve parmağının ucuyla beni göstererek ilave etti: 'İşte bu!' Ziya Gökalp, sanki ortaya bir bomba atmıştı; o bombanın içindeki patlar madde de sanki bendim."<sup>23</sup>

Belli ki Yakup Kadri, Yeni Lisan Hareketinin fikir tarafını oluşturan Ziya Gökalp'ın bu tespiti karşısında şaşkındır. Hatta bu şaşkınlığını; *"Buna bir yandan sevinmekle beraber öbür yandan üzülüyordum. Hatta, bu üzüntüme utanca benzer bir his de karışmıştı. Başımı önüme eğmiş, ne Cenap Bey'in ne de Süleyman Nazif'in yüzüne bakabiliyordum. Osmanlı edebiyatının o iki devî 'İşte bu!' sözünü acaba nasıl karşılamışlardı? Her ikisi de şok geçirmiş gibi sus pus olduğuna göre, hiç şüphesiz bencileyin bir cücenin kendilerinden üstün tutuluşunu bir hakaret saymışlardı."* cümleleriyle itiraf da eder.<sup>24</sup> Fakat bu andan sonra da kendini bu dil ve edebiyat görüşünün kalemi olma konusunda misyon üstlenmiş olarak görmeye başlamış olmalıdır. Bunun en iyi göstergelerinden birisi, kendindeki değişimi anlattığı *Kiralık Konak* romanıdır. Diğerleri ise sonraki yıllarda yazdığı ve bir millî bir edebiyatın meydana gelemediği yolundaki düşüncelerini ifade eden yazılarıdır. Millet bir destan yaratmış olduğu hâlde, bu destanı yazacak bir destancının ortaya çıkamamış olması Yakup Kadri'ye göre üzüntü vericidir.

## 2. MİLLÎ EDEBİYATA YÖNELİŞ VE MİLLÎ EDEBİYAT ESTETİĞİNİN OLUŞTURULMASI YOLUNDAKİ ÇABALAR

1918 sonrası Türk edebiyatının en önemli meselelerinden biri, büyük değişiklikler geçirmiş olan Türk insanının artık kendini tatmin edecek ve duygularının ifadesini üstelenebilecek bir vasita arayışıdır. Bu vasita millî edebiyat olur. Millî edebiyat, Yeni Lisancılardan önerdikleri dil ve edebiyat anlayışının benimsendiği edebiyattır. Her ne kadar Yeni Lisan daha çok bir dil hareketi olarak ortaya çıkmışsa da bizzat öncülerinin hedefi, bir taraftan milletin ruhu olacak bir taraftan da millete bir ruh kazandıracak edebiyatı meydana getirmektir. Ancak edebiyat sanatının ham malzemesinin dil olması, onları

öncelikle bu malzeme üzerinde düşünmeye sevk etmiştir. Bunun için de bir beyanname niteliği taşıyan ilk “Yeni Lisan” makalesinde dille ilgili görüşler bir bütünlük içinde ve açık olarak belirlenir. Edebiyatla ilgili görüşler ise zaman içinde oluşur. Eski, tenkit edilir ancak olması istenen edebiyatla ilgili teklifler dildeki kadar açık şekilde gelmez. Hatta ilk makalede yer alan; “*Hele aruzu atıp Mehmet Emin Bey’in hecai vezinlerini hiçbir şair kabul etmez.*” cümlesinden de anlaşılacağı gibi millî edebiyatın temel konularında bile esasla çelişen fikirlere yer verilmiştir.<sup>25</sup> Fakat buna rağmen dil ve edebiyat bütün bu tartışmalar içinde 1920 sonrasına nihayet az çok denenmiş, belirli bir olgunluğa ulaşmış şekliyle devredilmiştir. Cumhuriyet edebiyatının ilk yıllarında millî edebiyatın şiirdeki sesini temsil eden Beş Hececilerin başarısı biraz da bu tecrübeye yatmaktadır.

Yakup Kadri de millî edebiyat hakkındaki düşüncelerini Millî Mücadele ve onu takip eden yıllarda neşrettiği yazılarında sık sık tekrarlar. 1920’den itibaren *İkdam*’da yazdığı makalelerinde Avrupa’ya benzemenin bir mânâsının olmadığına, bizi ancak kendimiz gibi olmanın ve kendimizi işlemenin yükseltebileceği fikrine dikkatleri çekmeye başlar. Bu yoldaki fikirlerini yoğun bir şekilde topladığı makalesi, 1920 yılında *İkdam* gazetesinde “Millî Edebiyat” başlığı altında seri olarak yayımlanmış olan yazısıdır.<sup>26</sup> Yakup Kadri’ye göre millî edebiyat, harsî ve ananevî bir mahiyeti olan, bir milletin seciyelerini şahsî hususiyetlerini gösteren edebiyattır. Bu yüzden o, devrinin edebiyatını yeteri kadar millî karaktere sahip bulmaz. Fakat bu ifadeler aynı zamanda üzerinde iyi düşünülmüş bir millî edebiyat tanımıdır. Sadece hece vezni sade Türkçe gibi teknik unsurların belirlenmesinde kalmayarak taşıması gereken ruh da tarifin içine alınmıştır. Özellikle edebiyatın ruhuyla ilgili bu dikkat, yazarın daha sonraki yazılarında da üzerinde ısrarla durduğu ve edebiyatın millîliğini belirleyen bir ölçü hâlini alacaktır.

Yakup Kadri Halide Edip’in *Son Eseri*’nin neşredilmesi üzerine yazdığı bir makalede 1920 yılında bile günün edebiyatını, Servet-i Fünun edebiyatının sadece sadelik ve samimiyete doğru bir devamı olarak değerlendirir.<sup>27</sup> Millî edebiyat hâlâ beklenen yazarını yetiştirememiş, eserini verememiştir. *Rûbab-ı Şikeste* ve *Aşk-ı Memnu*’dan başka dikkate değer bir eser bırakmayan Servet-i Fünun’un gürültülü bir edebiyat devresi olarak gösterildiği yazıda günün siyasî şartları dolayısıyla sesleri duyulmayan; fakat en az halefleri kadar gürültü koparan Fecr-i Âti de onlar ölçüsünde bir eser bile vermeden dağılan bir topluluk olarak kabul edilir. Bunlar oldukça

dikkati çekici ifadelerdir ve Yakup Kadri'nin başlangıçta müdafaa ettiği dil ve sanat görüşünden ne kadar uzaklaştığını, dahası başlangıçta tenkit ettiği bir dil ve edebiyat anlayışını sonraki yıllarda ne kadar benimsediğini göstermektedir.

Yakup Kadri, "Millî Edebiyat" makalesinde *Alemdar* gazetesinde millî edebiyatın esaslarını kendilerinin kurduklarını iddia eden gençlerin yazılarını da cevaplandırır ve onların eserlerini yeteri kadar millî bulmaz: "*Şimdiki nesil hiç zannetmiyorum ki iddiası üzere millî bir dünyanın esaslarını kurmuş olsun. Bu gençler, nazımda hece vezniyle ve nesirde terkipsiz Türkçe ile yazmayı millî edebiyat yapmak için kâfi zannediyorlar. Tamamiyle şekle ve sarf kavaidine ait bu tebeddül hiçbir zaman bütün mânâsıyla edebî mahiyeti haiz değildir.*"<sup>28</sup> diyerek yeni edebiyatın sadece bir tarz, şekil ve dil olarak düşünülmesine itiraz eder. Ruhun eksikliğine vurgu yaparak; "*Yeni edebiyat, yeni ruhtur.*" der. Yakup Kadri, genç şairleri şekle biraz fazlaca bağlı bulur. Geleceğin dışına çıkıp mutlaka bir yenilik, bir başkalık göstermek isteyen gençlerin asla millî olamayacaklarını söyler. Ona göre yeni şeklin içinde eski ses varlığını sürdürmektedir. O, "Millî şekle göre millî ruh" diyerek asıl millî olanı arar. Gençlerin yaptığı ise Servet-i Fünun'u tekrardan başka bir şey değildir. Millî olduğunu iddia eden gençlik aslında hece vezniyle 'kozmpolitizm'i tekrar etmektedir. Yakup Kadri yazısında bunlara rağmen yeniliğin bir gün bu genç şairler sayesinde yaratılacağına olan inancını da ifade eder.

Yakup Kadri'ye göre millî bir edebiyat yaratmanın şartlarından biri de bir klasiğe sahip olmaktır. Bu fikrini daha iyi açıklamak için de Rus, Alman ve Fransız edebiyatlarını, kendi klasikleri açısından değerlendirir. Rus yazarlarından Gorki'nin Rusya'daki sefalet sahnelerini canlı bir şekilde tasvir etmesinin ya da Tolstoy'un eserlerinde Rus ruhunun sırrî hususiyetlerini göstermesinin ve halk lehçesine yakın bir Rusçanın kullanılmaya başlanmış olmasının Rusların millî edebiyata sahip olduğunu gösteremeyeceğini belirtir. Çünkü bu değişiklikler Rus edebiyatını millîleştirememektedir. Tolstoy Yakup Kadri'ye göre kendinden önceki Rus yazarlarının ve şairlerin açtığı yolda yürümediği için ihtilalci bir ruha sahiptir. Hâlbuki millî edebiyatta devamlılık vardır. Mazi reddedilmemeli ve yeni onun üzerine kurulmalıdır. Her yeninin kendinden öncekileri reddetmesi, kültürde köksüzlüğü meydana getirmektedir. Bu noktadan bakıldığında Rusların millî bir edebiyatlarının olmadığını düşünen Yakup Kadri'ye göre aynı şey Alman edebiyatı için de geçerlidir. Onlar da klasik bir kültüre sahip olmadıkları için millî edebiyatla-

rı yoktur. Fakat Almanlar bu eksikliklerini fark etmişler ve en azından mahallî edebiyatlarına dayalı bir edebiyat kurmaya yönelmişlerdir. Buna karşılık Fransızlar, Latin ve Yunan klasiği ile beslenmiş oldukları için millî edebiyata sahip tek Avrupalı milletlerdir. Burada satır aralarında Yakup Kadri'nin millî edebiyat arayışları için önemli sayılabilecek bir görüş yatmaktadır. Bu da millî edebiyatın esaslarından gördüğü 'edebiyatta devamlılık fikri'dir. Çünkü 'millî' ve 'klasik' sıfatı sadece geleneği olan ve gelenekle sıkı sıkıya bağlı olarak meydana getirilen edebiyat anlayışları için 'kullanılabilecektir. Klasik olan aynı zamanda 'millî' olandır. Fakat yazara göre bu noktadan bakınca Türk gençliği, 'bedii ve edebî' mazisiyle alakasını kesmiş görünmektedir. Halide Edip'i terkipsiz ve sade lisanla, Mehmet Emin'i de millî vezinle Batılı felsefe ve hassasiyeti işledikleri için millî bulmaz. Çünkü onlarda ruhla âletin uyumsuzluğu görünmektedir. Oysa klasiği teşkil eden âlet ve ruhun yani şekil ve içeriğin uyumundadır. Buna karşılık Yakup Kadri'ye göre Rıza Tevfik ve Ziya Gökalp bu uyumu yakalayabildikleri için klasiğe adaydırlar. Fakat onların da önemli eksiği, 'folklor içine sıkışmış' olmalarıdır. Onun tek ümidi Yahya Kemal'dedir.

Yahya Kemal'in ölümü üzerine yazdığı bir yazıda, "Bütün edebî tarzları kendinde toplamış bir şiir şuurunu" dediği sanatçının elinde Türk şiirinin yaratıcı bir zekâ eseri hâline geldiğini söyler.<sup>29</sup> Bir çağırın başlangıcı olarak gördüğü Yahya Kemal'in Divan edebiyatından ve aruz şairlerinden farklı bir yeri vardır. Yahya Kemal, şiirini geleneğin üzerine kurabildiği için bir klasik yaratmıştır. Ondaki irşat hasletini tedris kabiliyetinden daha üstün bulan Yakup Kadri, Yahya Kemal'in garip bir sihirle çevresini etkilediğini söyler. Ona bu sihri veren, ruhundaki bazı duyarlıklardır. Yakup Kadri bu duyarlıkları şöyle sıralar:

"Dünyaya yüksek, hususî ve mefkûrevî bir nokta-i nazardan bakmak, daima bir heyecanın içinde yaşamak, fikrî hayat ile basit hayatın birbirine karıştırılmasını engelleyebilmek için devamlı heyecanlar üretmek. Yahya Kemal bu güçleri sayesinde 'genç mürşit' sıfatıyla çevresine daima bir 'ixsir' sunmaktadır."<sup>30</sup>

Ayrıca millî edebiyat yaratmak için üzerinde ısrarla durulan veznin sadece bir âlet olduğunu söyleyen Yahya Kemal, esas unsurun şiirin taşıdığı ruh olduğunu da ispat etmiş, aruz vezniyle millî şiiri yazmıştır.

Yakup Kadri, "Millî Edebiyat" yazılarında çok basit ve taze görünüşüne rağmen derin ve sırrî bir mânâsı olan tekke edebiyatı ve

Yunus Emre'yi gençlere 'pîr' olarak gösterir. "*Hakiki ve halis Türk edebiyatı saraydan gelen çeng ve çeğâne sadası değil, tekkelerden esen esrarlı nağmedir.*" der. Burada sanatçının millî edebiyata örnek ve kaynak olarak halk ve tekke edebiyatını gösterdiği anlaşılmaktadır. Sanatçı bu görüşünü *Kadro* dergisinde yazdığı yazılarında da tekrarlar.<sup>31</sup> *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*'nda bu yıllardaki yazılarından söz ederken ise "... o sıralarda halk edebiyatından aldığım zevkin ve belki biraz da içgüdümün tesirleri altında yazıyordum..." şeklinde yaptığı açıklamaya bakılırsa kendi eserinin kaynağını da buralarda bulmaya çalışmaktadır.<sup>32</sup>

"Millî Edebiyat" makalelerinin neşrinden bir yıl sonra 1921'de yine *İkdam* gazetesinde neşrettiği "*Şairlerin Kitabı*" isimli yazısında hâlâ bir millî edebiyatın teşekkül edemediğinden şikâyet eden Yakup Kadri, bu durumun genç edebiyatçıların millî edebiyatın amaçlarını tam olarak anlayamamış olmalarından kaynaklandığını düşünür.<sup>33</sup> 1914-1918 yılları arasında eserler veren şair ve yazarlar, mümkün olduğu kadar millî karaktere sahip eserler yazmaya çalışmış, Mehmet Emin, Ziya Gökalp, Ahmet Hikmet, Ömer Seyfettin, Fuat Köprülü millî edebiyatın kuruluşunu hazırlamışlardır. Onlar bizzat tarihsel bir zamanın içinde yaşadıkları için eserlerine çağlarının duyarlıkları doğal olarak akmış; ancak onların izinden giden gençler, genel olarak millî edebiyatın ruhuna sahip olmayıp onu sadece bir dil ve vezin meselesi olarak algıladıkları için hece vezni ve sade Türkçe kullanarak yazmışlardır. Ancak bu yeterli olamadığı için istenilen millî edebiyatın örnekleri verilememiştir.

Gerçekten de bu yıllarda millî edebiyatın mahiyeti hususunda açık bir fikir henüz yoktur. Sade lisanla yazmak, heceyi kullanmak millîlik sayılır. Bazen de sadece hece veznini kullanmak yeterli bulunur. Millî duygu ve kültürün esaslarını Ziya Gökalp'tan alan gençler Rıza Tevfik'in halk şairlerinden naklettiği hisli ve âhenkli şiirleri beğenirler. Fuat Köprülü'nün "*Millî Edebiyat Meseleleri*" başlıklı makalelerinde millî edebiyatın müdafaasını okuyup öğrenirken Yahya Kemal'in sohbetleri 'saf şiir'e geçme konusunda onlara yol gösterir. Türk Ocağı'nın çalışmaları da edebiyata ve hayata millî bir havanın kazandırılmasında etkin rol oynar.

Yakup Kadri, "*Şairlerin Kitabı*" başlıklı yazısında Türk edebiyatında milliyetçilik hareketinin daha çok 'dil milliyetçiliği' etrafında yoğunlaştığı şeklinde önemli bir tespit de bulunur. Ona göre yazar ve şairler eserlerini meydana getirirken İslâmci ve hatta bazen de Osmanlıcı kalmış, Türk halkının âdet, gelenek ve tarihinden fay-

dalanmayı düşünememişlerdir. Yazarın bu görüşü 1912’de yazılmış “Edebiyatımız Niçin Vatanperverâne Âsardan Mahrumdur” başlıklı makalesinde de hemen hemen aynıyla ifade edilmiştir:

“Türk edebiyatı dediğimiz şeyin doğrudan doğruya Türklükle hiçbir münasebeti olmayıp sadece başlı başına İstanbul’a ait bulunuşu, Acemleşmiş ve sonraları Frenkleşmiş bir Bizans edebiyatı oluşudur. Binaenaleyh hiçbir kavmin ruhuyla münasebet ve mukareneti olmayan böyle bir edebiyattan vatanperverâne âsâr beklemek ve bunun fıkdanını teessüfhân olmak beyhude ve abestir.”<sup>34</sup>

Bu cumhuriyet yıllarının da önemli bir düşünüş biçimi olan ‘halka doğruluk’ felsefesinin iyi anlaşılmasına, yerleşmesine gecikmesine sebep olmuştur. Yakup Kadri burada bir tespit daha yapar ve millî edebiyat hareketinin amacının halka doğru gitmek olduğunu belirtir:

“Bu maksat halka doğru gitmektir. Halka göre söz söylemek, halkın anlayabileceği bir güzellik yaratmak, hülâsa halkın ruhundaki ‘bedii’ bulmak ve ona yanaşmak endişesidir ki hepimizi dünkü mağşuş zümre edebiyatından uzaklaştırıyor. Ve bundan bin kat daha canlı, bin kat daha zengin olan vasi halk edebiyatına doğru itiyor.”<sup>35</sup>

Ancak genç edebiyatçılar bu gayeyi tam olarak anlayamadıkları için ‘halis Türkçenin içine o mağşuş Türkçenin bediini’ yerleştirmektedirler. Böylece şekilde millî geleneğe bağlı kalınmakta; fakat ruhta millîlikten uzaklaşmaktadırlar. Oysa eserin tam ve ahenkli olması, şekil ve ruhta uyum sağlanmasına bağlıdır. “Şairlerin Kitabı” makalesinde günün edebiyatını, muhteva ve şeklin henüz tam anlamıyla birleşmemiş olması yüzünden ‘melez edebiyat’ olarak gören Yakup Kadri, hececi şairlerin neşrettikleri *Şairlerin Kitabı*’nda başarılı sayılabilecek bir tek eserin bile yer almamış olmasından üzüntü duyar.

Yakup Kadri, sıkça temas ettiği bu konuya 1922 yılında yazdığı “Millî Türk Bedii” başlıklı makalesinde tekrar döner. Shakespeare’e bile binlerce trajedi yazmak için ilham kaynağı olabilecek bir hadiseyi idrak eden ‘millî deha’nın hâlâ bir eser yaratamamış olduğunu bir kez daha tespit eder. Şair, yazar, gazeteci birçok kişi ‘aşk ve ateş ülkesi’ Anadolu’ya gitmiş, tetkiklerde bulunmuştur. Ancak bunların edebî plandaki sonuçları bir türlü alınamamıştır: “Muhitimizden aldığımız bütün intibalar, şuursuzluğumuzun zulmetinde eriyip gidiyor. Henüz ne sevgilerimizi, ne ikrahlarımızı, ne gayzımızı,

ne cuşışimizi lâzım geldiği gibi ifade edecek ses ve lehçeyi bulamadık.” diyen Yakup Kadri, günün birinde bir yabancı edibin Anadolu’nun destanını yazabileceği ihtimalini hatırlatır.<sup>36</sup> “*Biz asırlardan beri memleketimizin güzelliklerini ve Türk milletinin fezailini hep Frenk ediplerinin ve Frenk şairlerinin âsârından görüp öğreniyoruz.*” der.<sup>37</sup>

Bu yazılarına bakılırsa 1920’lerin edebiyatı konusunda oldukça bedbin olan Yakup Kadri, yine de edebiyatta meydana gelen bazı kıpırdanışları fark etmektedir. Ona göre yeni yayımlanmış olan *Şairlerin Kitabı*, bu kıpırdanışlardan biridir.

Sanatçı bu çerçevede olmak üzere genç bir şair olan Tahir Karaoğuz’un *Ordunya Armağan* isimli küçük şiir kitabının 2. cüzünün neşri üzerine de bir makale yazmıştır. “Türk Bediinin Yeni Umdeleri” isimli makale hem bu kitabı değerlendirmek hem de millî edebiyat anlayışını kavramaya çalışan okuyucuya görüşler sunmak üzere kaleme alınmıştır.<sup>38</sup> Yakup Kadri bu makalesinde Tahir Karaoğuz’u diğer şairlere göre millîliğe daha yakın bulur. Her ne kadar Karaoğuz’un şiiri, sanat bakımından ‘basit ve kırık dökük’ olsa da taşıdığı ruh dikkati çekicidir. Sanat bakımından öncekilerden çok farklı olan *Ordunya Armağan*’da yer alan şiirlerin konusu kıymetlidir. Şiir sanatının inceliklerini bilmeyen Tahir Karaoğuz, doğuştan gelen bir kabiliyetin yardımıyla, sadece etrafında gördüğü, duyduğu şeylerden çıkardıklarını yazmakta, şairlik için samimiyetinden başka bir şeyin lüzumuna inanmamaktadır. Yakup Kadri onun şiirlerinde son neslin, özellikle de kan ve ateş içinde yoğrulan neslin, manen yeni bir merhaleye varmış olduğunun hissedilebildiğini söyler:

“ ‘Bir yığın taş, bir yığın kül’ olan bu merhalede ‘gılgizet ve sefalet, derin bir bataklığa saplanmış ihtiyar kurtlar gibi’ ulumaktadır. ‘Senelerden beri derin ve sarp şürelikte yalınayak yürüyerek’ bu yere gelen Türk gençliğinin tutumları işte bu noktadan itibaren farklıdır. Bir kısmı hiçbir şeyi görmez işitmezken bir kısmı ise ‘uluyan kurtlara doğru gidiyor, bu taşın ve kül yığınlarının üzerine oturuyor ve bu haile-engiz anasırda yarınki hassasiyetinin umdelerini çıkar-maya çabılıyor.’”<sup>39</sup>

Yakup Kadri’ye göre beklenen Türk sanat ve edebiyatının esaslarını bu sonuncu eller oluşturacaktır.

Yakup Kadri, *Ordunya Armağan*’dan hareketle millî edebiyatın muhtevasını bir kez daha tespit etmek ister: ‘Yangın ve kül kokusunun sert ve acı tadını alan’ Türk milletinin ruhu, artık şakayıklar, sümbüllerle süslenmiş yollardan, lale bahçelerinden bahseden eserlerden zevk almamaktadır. Yeni Türk sanatının prensiple-



ri bu 'taş yığınları' ve 'sıcak küller' arasındadır. "...hiç öğrenmeden, hiç korkmadan, çekinmeden bu tozlara, bu topraklara doğru eğileceğiz, onları terimiz ve gözyaşlarımızla yoğuracağız ve hasretini çektiğimiz güzellik ve iyilik abidesini işte bu çamurdan, bu hamurdan yapacağız" der.<sup>40</sup> Sanatçıya göre, "Mutlaka güzelliğin bedii olmaz, çirkinin de bedii vardır ve sanatta asıl hüner çirkinin güzelleştirmektir."<sup>41</sup> Halide Edip'in Anadolu'nun viran köylerinden birinde dolaşırken söylediği; "Bu güzellikleri kim terennüm edecek?" sorusunun ne kadar yerinde olduğunu düşünür. 'Oysa etraf çıplak, kurak, gölgesiz ve renksiz'dir. 'Köy bir taş ve toprak yığını'dır, 'havada pislik ve ufunet kokusu' vardır. 'İnsanlar kadın erkek, çoluk çocuk hepsi yüzlerine bakılmayacak derecede çirkin, pis ve pejmürde'dirler. Ama Halide Edip bir kadın duyarlılığıyla, bunların içinde Türkün millî sanatını besleyen bir güzelliğin yattığını fark etmiştir. Bundan birkaç ay sonra yazıldığı "Dağa Çıkan Kurt" başlıklı yazıda da yine Halide Edip'in kalbiyle yazdığı konusundaki görüşünü tekrarlayan yazar, onun kural tanımadan humma ile yazdığı için telkini bir üslûbunun olduğunu belirtir.<sup>42</sup>

Yakup Kadri kötümser bir yazardır. Etrafını daima bedbin gözlemlerle inceler, trajik olanı yakalar. Çizdiği bu kötümser tablo *Yaban* ve *Millî Savaş Hikâyeleri*'nde çizdiği korkunç savaş tablolarını andırır. Ona göre güzellik, renk, biçim, intizam ve âhenk değil, âteşin ifadedir. Hayatın ve insanlığın çehresindeki bu yakıcı ifadeyi keşfedenler meydana ölümsüz eserler çıkarabilecektir. Bunu Halide Edip yakalayabilmiştir. Daha önce Türkçenin kurallarına uymadığı için tenkit ettiği yazar konusunda değişen görüşlerini de ifade ettiği bu makalesinde sanatın sırrının 'nâ-pâk unsurlardan pâk cevheri istihsal edebilmek' olduğunu söyleyen Yakup Kadri, bunun millî şekil içinde verilmesi hâlinde bir bütün teşkil eden, okunmaya layık eserler yaratılabileceği inancındadır.<sup>43</sup>

Yakup Kadri'ye göre millî şiiri bir vezin ve şekil meselesi kabul ederek ruhsuz eserler veren şairlere karşılık devrin hikâyeye ve roman yazarları daha güçlü eserler ortaya koymuşlar ve millî edebiyat Ömer Seyfettin, Reşat Nuri, Halide Edip gibi hepsi Türk edebiyatı için ayrı ayrı birer değer olan sanatçılar yetişmiştir. Yazar, realizme sadakatle bağlı Servet-i Fünun romanıyla mukayese ettiği devir romanını daha gerçekçi bulur. Kendi roman anlayışını da "*Bir roman, hayatı olduğu gibi göstermelidir.*" cümlesiyle anlatır.

"Yeni Hikâyecilerimiz" başlıklı makalesinde devrin hikâyeye ve romanı konusundaki görüşlerini yazan sanatçı, yine de düşündüğü

ve idealize ettiği bu roman ve hikâyeye sadece iki yazarın yaklaştığını belirtir. Bunlar Reşat Nuri ve Peyami Safa'dır:

"(...) son hikâyecilerimiz 'roman' tarzını çığırından çıkaran bütün o ilmî ve psikolojik iddiaları bir tarafa atıp muhayyilelerinin icat kertesi olan herhangi bir vakayı sadece nakl ve hikâye etmekle iktifa ediyorlar. Bu salaha doğru bir harekettir ve mesut hadisenin ilk mübeşşirleri *Çalığışu* müellifi Reşat Nuri Beyle geçen gün 'Gençliğimiz' unvanlı bir hikâyesini okuduğum Peyami Safa Bey olmuştur."<sup>44</sup>

Gençlikteki en büyük eksikliğin alelacele yazmak olduğunu söyleyen Yakup Kadri, Peyami Safa'da Maupassant tesirleri bulduğunu da ekler.

Reşat Nuri'nin *Çalığışu* romanı üzerine yazdığı bir makalede, romanın başkahramanı Feride üzerinde duran Yakup Kadri, onu sikkilik bulur. Kaderin tecellisiyle oradan buraya durmadan sürüklenen Feride, sevimsizdir. Hatta *Aşk-ı Memnu*'daki Nihal'den daha fazla gayrımillî, hatta onun tersine çevrilmiş şeklindedir.<sup>45</sup>

Aruzla yazdığı için Millî Edebiyat cereyanının dışında, müstakil bir şahsiyet olarak tasnif edilen Mehmet Âkif üzerinde de duran Yakup Kadri, onun hayat felsefesini "*Ahlâk-ı diniyyeye, kavânin-i şerîyyeye itaat ve riayet edelim; bizim için bundan başka kurtuluş yolu yoktur.*" şeklinde özetler. Yakup Kadri, "*Şiirde Dindarlık*" başlıklı makalesinde Âkif'in dindar bir şair olarak tanınmasına yol açan özelliği; "...tarz ve edasındaki gür sesli bir cami vaizinin hâl ve tavrı" ile hissiyatının etrafında döndüğü "*muhafetullah*" ile açıklar. Ona göre, *Safahat*'ı teşkil eden manzumelere, realizm ile hicveden bir anlatım tarzı hâkimdir. "İlk defa olarak millî manzaraların, millî tiplerin karikatürünü yapan ve bazı mahallî örf ve âdetlerle acı bir surette istihza eden medeniyetçi"<sup>46</sup> olan Âkif, milletin ahlâkî zaafalarını yüzüne vurmaktadır. Gündelik hayatın alelâde intibalarını, İstanbul'un pis sokaklarını, mahalle kahvelerini; ellerinde fener, ayaklarında nalınla komşuya giden mahalle kadınlarını, bekçi ve imamları eserin konusu yapan şairin şiddetli hicivleri, Yakup Kadri'ye göre milletin ve memleketin terakki ve tekâmülü uğrunda yapılmıştır.

Yakup Kadri millî edebiyat vücuda getirmek isteyen edebiyatçıların tarihlerini, bilhassa milletin ruhunun ifadesi olan efsane, masal ve atasözlerini de bilmelerinin lüzumuna inanır. "*Edebiyat da medeniyet gibi bir nizam, muayyen bir sistemdir.*" fikrini benimseyen yazar, bu düzenin kurulabilmesi için öncelikle edebiyatta var olan kaosu teşhisini şart koşar. Bu teşhisi yapan kişi, Yakup Kadri'nin

deyimiyle ya bir dev ya bir velidir. Gençlere, halka yönelişte yol gösterecektir. Nihayet onun gösterdiği yolda derin bir tahlil ve terkip sonucu ortaya çıkan şaheser, mutlaka 'harsî ve ananevî' bir mahiyeti haiz olacaktır.<sup>47</sup> Yani hem geleneğin üzerine kurulmuş olacak, hem de millî kültürü taşıyacaktır.

Yakup Kadri'ye göre; "*Bir milletin seciyelerini ve şahsî hususiyetlerini gösteren her edebiyat millîdir.*" Bunun için de sanat eserleri şahıslardan önce milletin malıdır: "*Çünkü sanatkârın kendisi, bir tesadüfün veya esrarengeiz birtakım kuvvetlerin meydana attığı mahlûk değil, doğrudan doğruya bir cemiyetin mahsulü insandır.*"<sup>48</sup>

### 3. 1930 SONRASINDA MİLLÎ EDEBİYAT KONUSUNDAKİ GÖRÜŞLER

Yakup Kadri, 1920'li yıllarda İstiklâl Savaşı'ndan henüz çıkmış olmanın verdiği heyecanla bir an önce yaşanan bu 'kan ve ateş' dolu yılların yazılmasını istemiştir. Bu bir anlamda Türk milletinin yaşadığı son destanî sürecin edebiyata kazandırılması, unutulmadan sıcağı sıcağına yazıya geçirilmesi olacaktır. Aslında sanatçının bu konudaki ısrarı, milletçe yaşanan bir tecrübenin sonucudur. Bilindiği gibi milletlerin dağılma zamanlarında tekrar kendine gelebilmesi için ona kendi tarihinin parlak sayfaları yeniden sunulur. 1910'lu yılların olumsuz havasında da milleti kendine döndürmek, Türklük şuurunu uyandırmak için destana ya da tarihe dönülmesi gerektiğinde başta Ergenekon Destanı olmak üzere destanlara ve tarihin parlak sayfalarına sığınılmıştır. Nâmık Kemal'in *Evrak-ı Perişan*'ının bu yıllarda yeniden okunmaya başlaması, Ömer Seyfettin'in konusunu tarihten alan hikâyeler yazması, Ziya Gökalp'ın Türk destanı yazma çabasının derinlerinde bu ihtiyacın yönlendirmeleri yatmaktadır. Halide Edip'in *Dağa Çıkan Kurt*'la yaptığı gibi Yakup Kadri de yine bu yılların bir ürünü olan hikâyelerini topladığı kitabına aynı amaçla 'Ergenekon'u isim olarak seçmiştir. Ergenekon, yeniden doğuş fikrini ifade etmektedir. O dönemin sıkıntılarını bizzat yaşayan Yakup Kadri, millî bilincin daima uyanık durmasını sağlamak için de yaşanan son destanın sanat ve edebiyatta işlenmesini, millete mâl olmasını, böylece de sonsuza kalmasını ister. "*Türklerin yeniden doğuşu olarak yorumladığı Millî Mücadele'ye bir çeşit Ergenekon destanı olarak bakar. Bu destanı ölümsüzleştirecek edebiyatçıyı özler.*"<sup>49</sup> Bunun için 1920'li yıllardaki yazılarında millî tecrübenin anlatıldığı bir millî edebiyatın bir an önce meydana gelmesi

için sanatçıları teşvik ettiği gibi bu edebiyatın esasları üzerindeki görüşlerini de her vesileyle anlatmıştır. Ancak sanatçının bu heyecanı, bir süre sonra aradığı sanatın ve edebiyatın bir türlü ortaya çıkamaması üzerine sükûn bulur.

Yakup Kadri'nin vardığı bu noktada bir umutsuzluktan çok bir olgunlaşma devresinin yaşandığını düşünmek gibi bir tercih yatmaktadır. Özellikle 1934'teki yazılarında bu sebeple ümitli bir bekleme duygusu vardır. Moskova Edebiyat Kongresi'ne sunduğu bildirisinde, edebiyatın doğrudan doğruya sosyal hadiseleri aksettirmesi ve sosyal hadiselerin edebiyata tesirleri konusundaki görüşlerini anlatırken de bu düşüncelerini dile getirir.<sup>50</sup> Bu bildirisinde 1920'lerde, Türk milletinin yaşadığı büyük hadiseye ve cemiyetteki değişikliklere rağmen onu anlatan sanat eserinin ortaya çıkamamasından duyduğu üzüntülerin gereksizliğini ifade eder. Çünkü sosyal hayatta meydana gelen hadiselerin, değişim ve oluşumların edebiyata aksedebilmesi için bir 'ikmal devresi'nin geçirilmesi gerekmektedir. Bu olgunlaşma devresinden çıkılmadan verilen eser, sadece bir 'istihale devri eseri' olmaktan ileri gidemeyecektir. Böyle bir eser ise heyecan içinde yazıldığı için toplumsal deneyimin sıcak yansımalarını verse de istenilen sanat değerini taşıyamadığı için zamana karşı direnemeyecek ve unutulacaktır. Çünkü sanatçının yeni insanı, yeni hayatı, yeni cemiyeti görüş ve anlayış tarzı, bu olgunlaşma sürecinin tamamlanmaması hâlinde daima eski anlatma usulleriyle olacaktır. O da istenileni veremediği için okuyucusunu tatmin edemeyecek ve unutulacaktır.

"Büyük kültür devresine, bir beşerî inşa hamlesi ve her inşa hamlesine de bir ihtilal devresi takaddüm" eder diyen Yakup Kadri'nin, bu tarihlerde artık acele etmediği ve edebiyatı daha ustaca bir gözle değerlendirdiği anlaşılmaktadır.<sup>51</sup> Fakat sanatçının burada tutarlı bir edebiyat hareketinin meydana gelmesi için önce toplumsal bir hareketin oluşumunu beklemesi ilgi çekici görünmektedir. Edebiyat ve toplum ilişkilerini işaret etmesi bakımından farklı olan bu yaklaşım, yazarın edebî eserin sadece bir sanat eseri olmak üzere üretilmediğine inandığını göstermektedir. Bu noktadan bakıldığında Yakup Kadri'ye göre sanat eseri, 'sözlü tarih'in bir başka biçimidir. Orada tarihi yapan insan kendi deneyimlerini yeni bir 'form' içinde ortaya koymaktadır. Buna göre geniş anlamıyla sanatın, dar anlamıyla edebiyat sanatı ve dolayısıyla edebî eserin, hem toplumun konuşması hem de toplumla bir konuşma olarak algılandığı kolaylıkla söylenebilir.

Yakup Kadri, yeni hayat düzeninin eserini vermesi için sunulan değerlerin yerleşmesi, benimsenmesi ve özümsemesi lüzumunu; *“Sanatın verimli olabilmesi için evvela muzaffer olmuş bir ihtilalin getirdiği kıymetlerin maddî hayatın bütün sahalarında istikrar temin etmesi lâzımdır.”* sözleriyle de dile getirmiştir.<sup>52</sup> İstikrar sağlandıktan yani yeni değerler dünyası; tam anlamıyla kendini kabul ettirdikten ve pratiğe yansıdıktan; başka bir söyleyişle yeni şartlar yeni insanı yettirdikten sonra kendine ait eserini vermeye başlayacaktır. Burada örnek olarak hayranı olduğu Greko-Latin kültürünü veren Yakup Kadri, bu kültürün esasını da halkın geçirdiği tarihî ve sosyal hadiselerle dayandırır. Böylece bir eserin, bir kültür safhasının parçası olarak meydana gelebilmesi için geçirilmesi gereken dört aşama belirleyen Yakup Kadri, bunları şöyle sıralar:

1. İhtilali hazırlayan fikir adamlarının doğması
2. İhtilalin başarılı olması
3. Yeniden yapılanmanın başlayıp temelleşmesi
4. Yeni kıymet ölçülerinin istikrar peyda etmesi

Bu dört aşamaya bakılırsa Yeni Lisan'ın başlamasından, hatta onu hazırlayan şartların ortaya çıkmasından itibaren Türk edebiyatı için yeni bir süreç takip edilmektedir. Buna göre I. Meşrutiyet yıllarına kadar götürülebilen bir başlangıç tarihi, Yakup Kadri'nin özlemle beklediği millî bir edebiyatın hazırlık süreci olarak değerlendirilebilecektir. Bu teze dayanarak yazarın, Anadolu Türkünün millî mücadelesinin 1930'lu yıllara gelindiği hâlde sanat ve edebiyat sahasında henüz işlenmeye başlanmamış, sanatın malzemesi hâline gelememiş olmasını bir ikmal devresi ile açıklarken aslında henüz millî edebiyatın meydana gelemediğini de söylemiş olmaktadır. Toplumsal hayatta ve edebî dünyada yaşananlar, Türkün melez bir görünüşten kurtulmuş kendine ait millî edebiyatını bulabilmesi için gerekli olan hazırlık devresini oluşturmaktadır.

## SONUÇ YERİNE: YENİ LİSAN VE ONUN EDEBİYAT ANLAYIŞI İLE BİRLEŞEN YERDE YAKUP KADRI

Yakup Kadri'nin bir sanatkâr olarak adından söz edilmeye başlandığı yıllarda Türk edebiyatında iki belirleyici hareket söz konusudur: Fecr-i Âti ve Yeni Lisan. Edebiyatın sadece dilden ibaret olmadığına inanan ve tercihini sanattan yana yapan Yakup Kadri, yola Fecr-i Âti ile çıkar. Benimsediği sanat anlayışı dolayısıyla da Yeni

Lisan'ın belki de en şiddetli tenkitlerini yapar. Ancak yaşanan fikrî, siyasî ve sosyal değişiklikler onun edebî tercihlerini değiştirmesini getirmiş ve vardığı nokta, öncülüğünü *Genç Kalemler*'in yaptığı edebiyat anlayışı olmuştur.

Yeni Lisan anlayışı kendini ifade etmeye başladığı günlerde pek çok tenkitle karşılaşmıştır. Yakup Kadri'nin *Rûbap*'ta yazdığı tenkitler, hemen hemen ilk tenkitlerdendir. Bunlar bizzat Yeni Lisan'ın öncülerinden olan Ömer Seyfettin tarafından cevaplanmıştır. Ömer Seyfettin 1920 yılı başlarında vefat eder. Bu tarihlerde çok arzuladığı büyük eserini henüz yazmamıştır. Oysa Yakup Kadri'nin 1970'lerin başına kadar süren uzun hayat hikâyesine Gökalp'ın da belirttiği gibi Yeni Lisan'ın benimsediği dil ve edebiyat görüşünü örneklemek, Cumhuriyet yıllarının yeni oluşumları içinde olgunlaştırarak iyi eserlerini yazma fırsatı sığmıştır. Ali Canip'in aktardığı bilgilere göre Yakup Kadri vaktinde bu anlayışın farkına varamamış olmaktadır. <sup>53</sup> Her ne kadar iki yazar arasında başlangıçta birtakım farklılıklar varsa da edebiyatın ve dilin yönelişi onları buluşturmuştur. Ömer Seyfettin'in vefatından sonra yazdığı bir makalesinde; *"Bugünkü sade, halis ve güzel Türkçe cereyanının başında o bulunuyor ve gençlerin büyük bir kısmı üzerinde bu büyük üstat nüfuzunu icra ediyor."* diyen Yakup Kadri, görüşlerini şöyle tamamlar: *"Son neslin iktifa ettiği edebî ve bedîî düsturların büyük bir kısmı ondan doğmuş şeylerdir."*<sup>54</sup>

Vardığı noktada Yeni Lisan'ın görüşlerini bulan Yakup Kadri, dilin tabii akışını bulmasının milletin yaşadıklarıyla paralel olduğuna inanır. Bunun için de millî bir edebiyat ancak tabii dille ifadesini bulan edebiyatla doğabilecektir.<sup>55</sup> Millî dilin dolayısıyla millî bir edebiyatın ortaya çıkması ise nesiller boyu bütün milletin ama özellikle de yazarların, şairlerin çalışması üzerine olacaktır. *"Herkes biraz kendi sa'yinden koyacak, kimi külçeyi eritmeye, kimi süzmeye, kimi de süzülen maddeye bir şekil vermeye gayret edecektir ve ancak böyle müşterek bir faaliyet neticesindedir ki meydana son ve kati şeklinde o gizli cevher çıkacaktır."*<sup>56</sup> diyen yazar, dildeki değişikliklerin yapay yönlendirmelerle olacağına inanmaz. Sanatçının çok sonraki yıllarda Hasan Âli Yücel'e anlattıklarında da Yeni Lisan'a karşı çıkışının bir anlamda bu yapaylığa itirazla birleştiği görülebilir. Dildeki değişiklikler 'dâhi edebiyatçılar' sayesinde olabilecektir. Millet hayatında meydana gelen her değişim ve oluşum yeni bir ruh yaratmakta ya da ruha birtakım yenilikler/farklılıklar ilave etmekte ve o milletin sanatçıları bu ruhu ifade etmek üzere ürettikleri eserlerle dilin de-

ğişimini sağlamaktadır. Bu durumda ancak millî ruha ya da millî kimliğe doğru yönelişle tabii dile varılabilecektir.<sup>57</sup>

## DİPNOTLAR

- 1 Yakup Kadri, *Kıralık Konak*, İstanbul, ts., s. 147.
- 2 [Ömer Seyfettin], "Yeni Lisan", *Genç Kalemler*, c. II, S. 1, 29 Mart 1327/11 Nisan 1911, s. 1-7. (Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri Makaleler 1* (hzl. Hülya Argunşah), c. VI, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001, s. 106).
- 3 Yakup Kadri, "Netayic", *Rübab*, S. 14-15, 19 Nisan 1328/2 Mayıs 1912-14 Mayıs 1328/27 Mayıs 1912, s. 143.
- 4 [Ömer Seyfettin], "Yeni Lisan", *Makaleler 1*, s. 107.
- 5 Bk. Yusuf Ziya Öksüz, *Türkçenin Sadeleşme Tarihi Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi*, TDK, Ankara, 2004, s. 63-65.
- 6 [Ömer Seyfettin], "Yeni Lisan", *Makaleler 1*, s. 106.
- 7 Yakup Kadri, "Netayic".
- 8 İnci Enginün, "Ömer Seyfettin, Yahya Kemal ve Yakup Kadri'nin Dil ve Edebiyat Görüşleri", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, s. 301.
- 9 [Ömer Seyfettin] Perviz, "Yeni Lisan ve Çirkin Taarruzlar", *Genç Kalemler*, c. IV, S. 24-25, 10 Temmuz 1328/23 Temmuz 1912, s. 39-50. (Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri Makaleler 1* (hzl. Hülya Argunşah), c. VI, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001, s. 171).
- 10 Agm., s. 171.
- 11 Ömer Seyfettin, "Yeni Lisan", *Dicle*, y. 1, S. 23, 4 Ağustos 1327/17 Ağustos 1911, s. 1-3. (Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri Makaleler 1* (hzl. Hülya Argunşah), c. IV, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001, s. 137).
- 12 Yakup Kadri, "Netayic".
- 13 [Ömer Seyfettin], "Yeni Lisan", *Makaleler 1*, s. 107.
- 14 [Ömer Seyfettin], "Yeni Lisan", *Genç Kalemler*, c. II, S. 3, Nisan 1327/Nisan 1911, s. 41-45. (Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri Makaleler 1* (hzl. Hülya Argunşah), c. VI, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001, s. 114).
- 15 [Ömer Seyfettin] Perviz, "Yeni Lisan ve Çirkin Taarruzlar", *Makaleler*, s. 170.
- 16 Yakup Kadri, "Netayic".
- 17 [Ömer Seyfettin] Perviz, "Yeni Lisan ve Çirkin Taarruzlar", *Makaleler 1*, s. 172.
- 18 [Ömer Seyfettin] Perviz, "Yeni Lisan'a Dair", *Yirminci Asırda Zekâ*, S. 9, 25 Haziran 1328/8 Temmuz 1912, s. 143-144. (Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri Makaleler 1* (hzl. Hülya Argunşah), c. VI, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001, s. 167).
- 19 [Ömer Seyfettin], "Yeni Lisan ve Hüseyin Cahid", *Genç Kalemler*, c. II, S. 4, 13 Mayıs 1327/26 Mayıs 1911, s. 58-61. (Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri Makaleler 1* (hzl. Hülya Argunşah), c. VI, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001, s. 133).
- 20 [Ömer Seyfettin] Perviz, "Yeni Lisan ve Çirkin Taarruzlar", s. 173.
- 21 [Ömer Seyfettin] "Yeni Lisan", *Makaleler 1*, s. 114.
- 22 [Ömer Seyfettin] Perviz, "Yeni Lisan'a Dair", *Makaleler 1*, s. 165.
- 23 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990, s. 156-157.
- 24 *Age.*, s. 157.
- 25 [Ömer Seyfettin], "Yeni Lisan", *Makaleler 1*, s. 107.
- 26 Yakup Kadri, "Millî Edebiyat", *İkdam*, S. 8495, 8496, 8498, 1, 2, 4 Teşrin-i sani 1920, s. 2.
- 27 Yakup Kadri, "Son Eseri Münasebetiyle", *İkdam*, S. 8260, 9 Şubat 1920, s. 2.
- 28 Yakup Kadri, "Millî Edebiyat".
- 29 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Yahya Kemal İçin", *Varlık*, S. 490, 15 Kasım 1958, s. 4.
- 30 Yakup Kadri, "Bir İçtima Münasebetiyle", *İkdam*, S. 8634, 25 Mart 1921, s. 2.
- 31 Yakup Kadri, "Yalın Söz", *Kadro*, S. 111, Sonteshrin 1932, s. 30-32.
- 32 Yakup Kadri, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, s. 158.

- 33 Yakup Kadri, "Şairlerin Kitabı", *İkdam*, S. 8628, 19 Mart 1921, s. 2.
- 34 Yakup Kadri, "Edebiyatımız Niçin Vatanperverâne Âsardan Mahrumdur", *Rûbap*, S. 49, 28 Şubat 1328/13 Mart 1913.
- 35 Yakup Kadri, "Şairlerin Kitabı".
- 36 Yakup Kadri, "Millî Türk Bedii", *İkdam*, S. 9070, 17 Haziran 1922, s. 2.
- 37 Agm.
- 38 Yakup Kadri, "Türk Bediinin Yeni Umdeleri", *İkdam*, S. 8981, 18 Mart 1922, s. 2.
- 39 Agm.
- 40 Agm.
- 41 Agm.
- 42 Yakup Kadri, "Dağa Çıkan Kurt", *İkdam*, S. 9084, 1 Temmuz 1922, s. 2.
- 43 İnci Enginün, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Dil Hakkındaki Görüşleri", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, s. 312.
- 44 Yakup Kadri, "Yeni Hikâyecilerimiz", *İkdam*, S. 8936, 30 Kânûn-ı sâni 1922, s. 2.
- 45 Yakup Kadri, "Çalikuşu", *İkdam*, S. 8960, 25 Şubat 1922, s. 2.
- 46 Yakup Kadri, "Şiirde Dindarlık", *İkdam*, S. 8958, 23 Şubat 1922, s. 2.
- 47 Yakup Kadri, "Millî Edebiyat", *İkdam*, S. 8496, 2 Teşrîn-i sâni 1920, s. 2.
- 48 Agm.
- 49 İnci Enginün, "Millî Mücadele Edebiyatında Yakup Kadri", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, s. 117.
- 50 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Moskova Edebiyat Kongresinde", *Varlık*, S. 31, 1 Teşrîn-i evvel 1934, s. 98-100.
- 51 Agm.
- 52 Agm.
- 53 Ali Canip Yöntem, *Ömer Seyfettin*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1947, s. 5.
- 54 Yakup Kadri, "Ömer Seyfettin Bey", *İkdam*, S. 8288, 10 Mart 1920, s. 2.
- 55 Yakup Kadri, "Esperanto ve Eski Türkçe", *İkdam*, S. 9004, 10 Nisan 1922, s. 2.
- 56 Yakup Kadri, "Hafta Musahabesi", *İkdam*, S. 8426, 9 Ağustos 1920, s. 2.
- 57 Hasan Âli Yücel, *Edebiyat Tarihimizden*, 2. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 1989, s. 221-224.

## KAYNAKÇA

- Enginün, İnci, "Millî Mücadele Edebiyatında Yakup Kadri", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, s. 108-119.
- ....., "Ömer Seyfettin, Yahya Kemal ve Yakup Kadri'nin Dil ve Edebiyat Görüşleri", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, s. 295-306.
- ....., "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Dil Hakkındaki Görüşleri", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, s. 307-321.
- [Karaosmanoğlu], Yakup Kadri, "Netayic", *Rûbap*, S. 14-15, 19 Nisan 1328/2 Mayıs 1912-14 Mayıs 1328/27 Mayıs 1912.
- ....., "Edebiyatımız Niçin Vatanperverâne Âsardan Mahrumdur", *Rûbap*, S. 49, 28 Şubat 1328/13 Mart 1913.
- ....., "Efkâr ve Âdat", *Rûbap*, S. 73-74, 1329/1913.
- ....., "Son Eseri Münasebetiyle", *İkdam*, S. 8260, 9 Şubat 1920, s. 2.
- ....., "Ömer Seyfettin Bey", *İkdam*, S. 8288, 10 Mart 1920, s. 2.
- ....., "Hafta Musahabesi", *İkdam*, S. 8426, 9 Ağustos 1920, s. 2.
- ....., "Millî Edebiyat", *İkdam*, S. 8495, 8496, 8498, 1, 2, 4 Teşrîn-i sâni 1920, s. 2.
- ....., "Şairlerin Kitabı", *İkdam*, S. 8628, 19 Mart 1921, s. 2.
- ....., "Bir İçtima Münasebetiyle", *İkdam*, S. 8634, 25 Mart 1921, s. 2.
- ....., "Yeni Hikâyecilerimiz", *İkdam*, S. 8936, 30 Kânûn-ı sâni 1922, s. 2.
- ....., "Şiirde Dindarlık", *İkdam*, S. 8958, 23 Şubat 1922, s. 2.
- ....., "Çalikuşu", *İkdam*, S. 8960, 2 Şubat 1922, s. 2.
- ....., "Türk Bediinin Yeni Umdeleri", *İkdam*, S. 8981, 18 Mart 1922, s. 2.



- ....., "Esperanto ve Eski Türkçe", *İkdam*, S. 9004, 10 Nisan 1922, s. 2.
- ....., "Millî Türk Bedii", *İkdam*, S. 9070, 17 Haziran 1922, s. 2.
- ....., "Dağa Çıkan Kurt", *İkdam*, S. 9084, 1 Temmuz 1922, s. 2.
- ....., "Yalın Söz", *Kadro*, S. 111, Senteşrin 1932, s. 30-32.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Moskova Edebiyat Kongresinde", *Varlık*, S. 31, 1 Teşrin-i evvel 1934, s. 98-100.
- ....., "Yahya Kemal İçin", *Varlık*, S. 490, 15 Kasım 1958, s. 4.
- ....., *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, 2. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 1990.
- ....., *Kiralık Konak*, İstanbul, ts.
- Öksüz, Yusuf Ziya, *Türkçenin Sadeleşme Tarihi Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi*, TDK, Ankara, 2004.
- [Ömer Seyfettin], "Yeni Lisan", *Genç Kalemler*, c. II, S. 1, 29 Mart 1327/11 Nisan 1911, s. 1-7. (Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri Makaleler 1*, hzl. Hülya Argunşah, c. VI, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001, s. 102-113).
- ....., "Yeni Lisan", *Genç Kalemler*, c. II, S. 3, Nisan 1327/Nisan 1911, s. 41-45. (Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri Makaleler 1*, hzl. Hülya Argunşah, c. VI, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001, s. 114-120.)
- [Ömer Seyfettin], "Yeni Lisan ve Hüseyin Cahid", *Genç Kalemler*, c. II, S. 4, 13 Mayıs 1327/26 Mayıs 1911, s. 58-61. (Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri Makaleler 1*, hzl. Hülya Argunşah, c. VI, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001, s. 130-135).
- ....., "Yeni Lisan", *Dicle*, y. 1, S. 23, 4 Ağustos 1327/17 Ağustos 1911, s. 1-3. (Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri Makaleler 1*, hzl. Hülya Argunşah, c. VI, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001, s. 136-140).
- Perviz [Ömer Seyfettin], "Yeni Lisan'a Dair", *Yirminci Asırda Zekâ*, S. 9, 25 Haziran 1328/8 Temmuz 1912, s. 143-144. (Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri Makaleler 1*, hzl. Hülya Argunşah, c. VI, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001, s. 164-167).
- ....., "Yeni Lisan ve Çirkin Taarruzlar", *Genç Kalemler*, c. IV, S. 24-25, 10 Temmuz 1328/23 Temmuz 1912, s. 39-50. (Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri Makaleler 1*, hzl. Hülya Argunşah, c. VI, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001, s. 168-179).
- Yöntem, Ali Canip, *Ömer Seyfettin*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1947.
- Yücel, Hasan Âli, *Edebiyat Tarihimizden*, 2. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 1989.



## AHMET HAMDİ TANPINAR'IN TESPİTLERİYLE TANZİMAT SONRASI TÜRK EDEBİYATININ TEMEL MESELELERİ\*

İsmail Çetışli\*\*



**Özet:** Çok cepheli bir kimliğe sahip olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın önemli yanlarından biri, edebiyat hocalığı, edebiyat tarihçiliği ve edebiyat eleştirmenliği yönlerini öne çıkaran akademisyenliğidir. Sanatkârlığının birikimleriyle beslenen bu entelektüel kimliğin 'Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı'nın meselelerine dair tespit, tahlil ve eleştirileri hâlâ önemini korumaktadır. Bu makalede Tanpınar'ın, Osmanlı-Türk toplumunun yaşadığı 'medeniyet krizi' sonucu 'medeniyet değiştirme' ortamında vücut bulan 'Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı'nın temel meselelerine dair tespit, tahlil ve eleştirileri (devamsızlık, köksüzlük, yenilik, düalizm, dilin yetersizliği; kaynak, düşünce, tenkit, nesir ve okuyucu yokluğu) üzerinde durulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanzimat sonrası Türk edebiyatı, medeniyet değiştirme, devamsızlık, köksüzlük, düalizm.

### BASIC PROBLEMS OF POST-TANZİMAT TURKISH LITERATURE AS DETERMINED BY AHMET HAMDİ TANPINAR

**Abstract:** An important feature of Ahmet Hamdi Tanpınar, a multi faceted personality, is his academic identity that brings forward his qualities as a scholar, a literary historian and a critic. The determinations, analyses and critics on the problems of post-Tanzimat Turkish literature of such an intellectual personality, which is nurtured by the accumulations of his artistic qualities, retain their importance. In this article are emphasized Tanpınar's determinations, analyses and critics (discontinuity, rootlessness, novelty, dualisme, insufficiency of language; resource, idea, critics, absence of prose and readers) on the basic problems of post-Tanzimat Turkish literature, which emerged within the medium of "civilisation shift" as a result of the "civilisation crisis" that the Ottoman-Turkish society went through.

**Keywords:** Ahmet Hamdi Tanpınar, post-Tanzimat Turkish literature, civilisation shift, discontinuity, rootlessness, dualisme.

\* Bu makale, "Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar Sempozyumu"nda (30-31 Mayıs 2011, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi) bildiri olarak sunulmuştur.

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

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), yakın tarihimizin yetiştirdiği nadir entelektüel şahsiyetlerinden birisidir. Bir prizma gibi çok yönlü bir kimlik sahibi olan Tanpınar'ın önemli yanlarından biri, edebiyat hocalığı, edebiyat tarihçiliği ve edebiyat eleştirmenliği yönlerini öne çıkaran akademisyenliğidir. Şairlik ve yazarlık yönlerinin birikim ve duyarlılıklarıyla da beslenen bu entelektüel kimlik, ilk eserlerini verdiği günden bugüne, pek çok konuda ufkumuzu aydınlatan bir projektör gibi, önem ve kıymetini korumaya devam etmektedir.

Bu makalede genelden özele doğru giden bir perspektifle Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 'Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı'nın temel meselelerine dair tespit, tahlil ve eleştirileri üzerinde duracağız. Zira söz konusu tespit, tahlil ve eleştiriler, Türk kültürü ve edebiyatını hem anlama, araştırma, yorumlama düşüncesinde olan araştırmacı ve eleştirmenler hem de yeni eserler kaleme alma arzusunda olan sanatkârlar için hâlâ önemini ve aktüalitesini korumaktadır.

Her insan gibi Tanpınar'ın da gerek bir sanatkâr olarak çeşitli türlerdeki (şiir, hikâye, roman, deneme) edebî eserlerinde, gerekse bir akademisyen olarak edebiyat tarihi, monografi, makale ve denemelerindeki asıl belirleyici etken, sahip olduğu dünya görüşü, düşünceleri ve estetik anlayışıdır. Bu sebeple onun 'Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı'nın meseleleri hakkındaki tespit, tahlil ve eleştirilerinin temelinde bu dünya görüşü, düşünce ve estetik anlayışın mevcut olduğunu unutmamak gerekir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Osmanlı-Türk toplumunun tarihinde görülen en büyük kırılmanın yaşandığı bir 'geçiş', 'inkıraz' veya 'medeniyet değiştirme' devrinin insanıdır.<sup>1</sup> Dolayısıyla kendinden önceki ve sonraki devirlerin aydın ve sanatkârlarının yaşadıkları büyük sancıyı o da ruhu ve zihninin derinliklerinde bütün boyutlarıyla yaşamıştır. Unutmayalım ki o, 'huzur'un değil, 'huzursuzluk'un insanıdır.<sup>2</sup> Bu şartlar ve büyük ölçüde Yahya Kemal'in millet, tarih ve estetik düşünceleri ile Bergson'un zamana dair düşünceleri tesiri altında teşekkül eden Tanpınar'ın dünya görüşü ve estetik anlayışının özünü, kendine has bir senteze ulaştırdığı millet, medeniyet, kültür, sanat, tarih, zaman anlayışı oluşturur.<sup>3</sup> Bir önceki cümlede sıralanan kavramlar, onda -aralarındaki sıkı ve vazgeçilemez bağlar sebebiyle- birbirleriyle iç içedirler ve çoğu zaman birbirlerini tamamlarlar. Dolayısıyla onlardan birini diğerlerinden ayırma düşünmek pek mümkün değildir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, izlenimci bir yaklaşım, estet bir bakışın şekillendirdiği ve daha çok edebiyat-toplum/devir/sanatkâr ilişki-

sinden hareket ettiği ‘Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı’nın meseleleri üzerinde konuşmaya, -XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi’nde somut olarak görüleceği gibi- adı geçen dönem edebiyatının oluşum zeminini ve şartlarının tespit ve tasviri ile başlar. Çünkü ona göre “Bütün ferdîliklerin dışında devir dediğimiz yapıcıyı kabul etmezsek hiçbir sanat vâkiasını lâıyıkıyla izah edemeyiz.” (Tanpınar, 1982: 537). Sanat, kültür ve medeniyette “İnsan yaptığı işi kudret ve imkânlarıyla yapar. Fakat asıl hüviyetini, işin kendisini tayin eden devirdir. İdare edici fikir ondan gelir.” (Tanpınar, 1995: 16-17). Bu sebeple “bir devrin edebiyatının tarihi yapılırken, onu doğuran hadiselere hakları olan yeri vermek, daha evvel onlarla hesaplaşmak” gerekir. (Tanpınar, 1982: IX). Bu bakımdan edebiyat tarihi ve tarihçisinden beklenen; “Edebiyat vâkıalarını zaman çerçevesi içinde olduğu gibi sıralamak, birbiriyle olan münasebetlerini ve dışarıdan gelen tesirleri tayin etmek, büyük zevk ve fikir cereyanlarını ayırmak, hülâsa her türlü vesikanın hakkını vererek bir devrin edebî çehresini tesbite çalışmak”tır. (Tanpınar, 1982: IX).

Bu anlayıştan yola çıkıldığında Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı için bilinmesi ve belirtilmesi gereken ilk gerçek, onun bir “medeniyet krizi” sonucu kaçınılmaz olan “medeniyet değiştirme” ortamında vücut bulmuş olduğudur. “Bugünkü Türk edebiyatında mevcut cereyanları inceleyebilmek için birkaç büyük realite üzerinde durmak ve bilhassa bu edebiyatın, bir medeniyet değişmesinin neticesi olarak doğduğunu göz önünde tutmak gerekir.” (Tanpınar, 1972: 101). Bu bakımdan Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı, aynı zamanda ve “her şeyden evvel Türk insanında başlayan bir buhranın ve yeni ufuklar ve değerler etrafında yavaş yavaş kurulan bir iç düzenin tarihidir.” (Tanpınar, 2003: 14).

Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatına zemin hazırlayan “büyük realite”, yukarıda vurgulanan “medeniyet krizi” neticesinde kaçınılmaz olan “medeniyet değiştirme” zarureti; daha açık bir ifadeyle Osmanlı-Türk toplumunun İslâm kültür ve medeniyeti dairesinden Batı kültür ve medeniyeti dairesine geçişidir. Tanzimat Fermanı’yla “İmparatorluk, asırlarca içinde yaşadığı bir medeniyet dâiresinden çıkarak, mücadele hâlinde bulunduğu başka bir medeniyetin dâiresine girdiğini ilân ediyor, onun değerlerini açıkça kabul ediyordu.” (Tanpınar, 1982: 129). Ancak Osmanlı-Türk toplumunun Batılılaşması, Avrupa’da görülen ve kendi iç dinamiklerin tetiklediği, kendi köklerinden hız alan doğal değişim ve dönüşümün neticesi durumundaki bir rönesans değildir ve bu çerçevede de değerlendirilemez. Zaten bizim rönesansımız da olmamıştır.

Osmanlı-Türk toplumunun Batılılaşması, 'ölmek' ile 'yaşamak' gibi iki seçenekten başka çıkar yolu bulunmayan bir toplumun yüz yüze kaldığı zaruri bir tercih veya kendisini ne pahasına olursa olsun içine düştüğü 'inkıraz'dan kurtarmak isteyen bir devletin 'müdafaa-yı nefis' refleksidir. Onun için bizde Batılılaşma kendiliğinden veya geçmişin kendi iç dönüşümün yarattığı gelişmelerin tabii neticesi değil; dış ve iç şartların zorlamasının sonucudur.

"Avrupalının peşinde koşmamız bir zaruretti. Çünkü cemiyetimiz için ölmek veya Garphlaşmak şıklarından birini derhal ihtiyar etmek zarureti vardı. Türk cemiyeti yaşamak iradesiyle Garphlaştı." (Tanpınar, 1972: 87).

Bu yüzden ne Batılılaşmanın resmî beyanı olan Tanzimat ve Islahat fermanları, ne de bu ekseninde şekillenen Tanzimat hareketi, herhangi bir programa, yenileşmenin üzerine inşa edilmesi gereken düşünce ve felsefî birikime sahiptir. Bunun içindir ki Tanzimat hareketi, birçok sahada 'kısır' bir çırpınıştan öteye geçememiş; eskinin kendi tabii değişimi sonucu teşekkül etmesi gereken yeniye zemin hazırlamamış; eskiyi büsbütün ortadan kaldıramamıştır:

"(...) ilk vasfını yapıcılıkta arayan bu geniş hareket, hemen birçok sahalarda kısır bir çırpınıştan ileriye gidemedi. Vâkiâ bunu yapmak, tarihçiden ziyade filozofun işi idi ve Tanzimat ise, hiçbir felsefe görüşüne dayanmadan hareket etti: onun içindir ki, herhangi bir meseleyi halletmek şöyle dursun, doğru dürüst vazettiği meseleler de pek azdı." (Tanpınar, 1972: 389).

"Hülâsa, en ehemmiyetli müesseselerde Tanzimat, ne eskinin tabii bir istihale ile yeni icaplara göre gelişmesini sağlayabilmiş, ne de onu ordu meselesinde olduğu gibi tamamiyle ortadan kaldırabilmişti. Bu surette millî hayat, hangi tehlikeli mıntıkalara kadar gideceği bilinmeyen bir zihniyet mücadelesine terk edilmiş gibiydi." (Tanpınar, 1982: 137).

Tanzimat aydınlarının parça parça ve yüzeyden tanıdıkları Batı medeniyeti, kültürü ve sanatı karşısındaki en büyük yanılığarı, gözlerini kamaştırıran bu dünyaya ait değerlerin, çok derinlere inen bir 'kök'e ve belli bir kültür ve medeniyet ananesine bağlı bir 'bütün' olduğunu gör(e)memeleri ve birtakım yüzeysel taklitlerle sonuca ulaşabilecekleri zehabına kapılmalarıdır. Hâlbuki Batı medeniyeti ne sadece çıplak gözün idrak ettiği gibi parça parça ve yüzeysel, ne de onu kendine mâl edebilmek o kadar kolaydır. Bu gerçeğin farkına varmamız, bir hayli geç mümkün olmuştur.

"Bu eserlerin bütün bir medeniyet ve kültür an'anesine, bir hayata, bir maziye bağlı olduğunu, zevkin ve mükemmeliyetin mücerret tebensümleri

hâlinde tattığımız bu güzelliklerin, tıpkı dalında sarkan veya ince sapında gülün bir meyve veya çiçek gibi bir ağaca, bir uzviyete ve onun da toprak altında gözün görmediği hazinelerden beslenen bir köke bağlı olduğunu anladık." (Tanpınar, 1972: 89).

Tanzimat aydınınının bir başka önemli hatası, Şinasi'nin dilinde sloganlaşan "*Asya'nın akl-ı pîrânesi ile Avrupa'nın bîkr-i fikri*" çerçevesinde Doğu ile Batı'yı birleştirme 'rüya'sıdır. Şark'a çok bağlı, Avrupa'yı da yeterince tanımayan Tanzimat aydınınının bu sentez rüyası, Tanpınar'a göre sakattır:

"Bir rüya olmak itibarıyla fena bulamayacağımız bu pek tertipli söz, bir hayat programı olmak üzere çok sakattı. Zaten Tanzimat'ın eksiği ihtiraslı ve idealist anlamda değildi. Sakat olan idealin kendisi idi. Kendisini ne pahasına olursa olsun, kurtarmak isteyen bir devlet müessesesinin müdafaa nefis reflekslerini, yetiştirdiği münevverler düşünmeden, tartmadan benimsemişlerdi. Tanzimat'ın filozofu yoktu. Hem Avrupa'yı tanıyamıyordu, hem Şark'a çok bağlı idi." (Tanpınar, 2002: 34).

Çünkü "derin bir maziden gelen bir kültür yığılması, bir kültür toplanması" şeklinde tarif edilebilecek olan 'medeniyet'in değiştirilmesi, "asırlardan beri inanılmış ve uğrunda mücadele edilmiş değerler dünyasından ayrılmak demektir"r. (Tanpınar, 1982: 64). Dolayısıyla medeniyet değiştirme, milletin varlığı veya bu varlığı inşa edip mahiyetini belirleyen kültürün temel niteliği durumundaki 'devamlılık/süreklilik'i yok eder. "*Hâlbuki cemiyet hayatının en büyük sırrı, millî benlikteki devamdır.*" (Tanpınar, 1972: 90). Bu konuda arzulanan; medeniyet, kültür ve sanatın "kendi an'anesi içinde" değişip "yenileşme"sidir. Bunun formülü de "*Devam ederek değişmek, değişerek devam etmektir.*" (Tanpınar, 1995: 20). Onu zenginleştirip geliştirebilecek olan dış tesirler, mutlaka geleneğin var ettiği ana gövdeye aşılabilirdir. Zira "*Mâzîsiz bir hâl tasavvur edilebilir, fakat gelecek tasavvuru imkânsızdır.*" (Tanpınar, 1992: 124).

Nitekim ana gövdeye aşılama biçiminde gerçekleşmeyen Batılılaşma, Osmanlı-Türk toplumu tarihinin hiçbir döneminde görülmemiş bir biçimde, 'devamlılık/süreklilik'in inkıtaya uğraması sonucunu beraberinde getirmiştir. Tanzimat öncesi dönemlerdeki -yer yer dar ve küçük de olsa- cemiyet hayatımızda devamlılık ve bütünlük esastır. Fikrî ve imanî değerler, büyük bir aile mirasının torunlarda genişlemesi gibi, nesiller arasında aynı köklerden dal budak salıp gelişir. Hayat, bir ve bütün olarak insanla beraber sürüp

gider. Dolayısıyla nesiller arası tabii farklılığın dışında, bünyeyi altüst edici herhangi bir kırılma ve inkıta yaşanmaz.

“Eski âlemimiz dardı, küçük ve cahil kaldığı noktaları çoktu, fakat tamdı, yekpare idi ve her köşesini kendimiz tanzim etmiş ve onu tanzim ederken manevî benliğimizi vücuda getirmiştik.” (Tanpınar, 1972: 88).

Bu sebeple;

“Vâni Efendi’de Zembilli Ali Efendi, Zembilli Ali Efendi’de ilk İstanbul Kadısı Hızır Bey, Bursalı İsmail Hakkı’da Aziz Mahmud Hüdaî, Hüdaî’de Üftâde, Üftâ’de Hacı Bayram, onda Yunus Emre, Yunus’ta Mevlânâ aynı ocağın ateşiyile devam ediyordu.

Bütün bu insanlar ne kendilerinden, ne de evvelkilerden şüphe ediyorlar, hayati, düşüncüyü, kendilerini idare eden değerleri kudsî bir emanet gibi kabul ediyorlar, aralarında nesil farklarını tabii buluyorlardı. Birbirlerini zaman içinde tamamladıkları için, gelecek zamanları da, kendi düşünce ve hayatlarının muayyen olmayana düşen bir aksi gibi tasavvur ediyorlardı.” (Tanpınar, ts., 26).

İşte Tanzimat sonrası dönemde kaybettiğimiz şey bu devam ve bütünlük olgusudur. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu noktada devamlılık ve bütünlüğünü kaybeden Tanzimat sonrası hayatımızın bütün alanlarına sirayet eden temel meselesine ulaşmış olur. Bu temel mesele ‘düalizm’dir. Tanzimat’ın işe bilgisiz, programsız, hedefsiz ve ‘el yordamıyla’ başlaması kadar; 1850’lerden sonra gittikçe büyüyen iktisadî çöküş ve bu çöküş zemin hazırlayan siyasî hadiselerin zemin hazırladığı ‘Doğu-Batı’, ‘eski-yeni’ veya ‘alaturka-alafranga’ düalizmi.

“1839’dan sonraki devrin bir hususîliği de memlekette gittikçe kuvvetini arttıran bir ikiliği doğurması, onun manzara ve ruh bütünlüğünü kırmasıdır. Bugün bile halk dilinde ve hatta fikir hayatında o zamanlardan kalan ‘alafranga’ ve ‘alaturka’ (musikide olduğu gibi) ‘eski’ ve ‘yeni’ (zihniyet meselesinde) tâbirleriyle ifade edilen ikilik realitesi Tanzimat’ın en büyük fatalitesi (kader)dir.” (Tanpınar, 1982: 136).

Sonuçta Batılılaşma, engin bir tarih, güçlü ve zengin bir kültür ve sanat, kendi içinde devamlılık ve bütünlüğe sahip bir hayata mâlik olan Türk toplumunun hayatında, -kıtaların çehresini değiştiren büyük göçler hariç- başka toplumlarda rastlanılamayacak ölçüde bir kırılma yaratmış; derin ve geniş bir ruh trajedisine zemin hazırlamıştır:

“Bugünkü Türk ruhunun, kendisini muasır olduğu milletlerden ayıran bir hususîliği, onu çok ferdî bir talihin sahibi yapan bir trajedisi var. Bu, iki büyük âlemin içimizde yaptığı mücadeledir. Bir yandan tarihî zaruretlerden kudret alan irade ile Garb’a gittik, öbür yandan hakikî cevheri ile bizde konuşma-



ya başladığı zaman, sesine kulaklarımızı kapatmak imkânsız olan bir mâzinin sahibiyiz. Bu, hemen hemen yalnız bize nasip olan bir tecrübe, bir imtihanır ve kıtaların çehresini değiştiren büyük göçler, ayrılma ve yeniden kaynaşma devirleri bir yana bırakılacak olursa, ona benzer bir macerayı, bir milletin tek başına yaşadığını görmeyiz." (Tanpınar, ts., 31).

Önce hayatın genelinde görülen, sonra zihniyet itibariyle toplumu ikiye bölen bu düalizm, en sonunda fert olarak her birimizin içine (zihnine ve gönline) gelip yerleşmiştir. Kendimizi hâlis bulmak; kendi hayatımızı yaşamıyoruz ve kendi ağzımızla konuşmuyoruz vehmi, bu hâlin sonucudur. Apaçık bir 'zihniyet ve iç insan' buhranı olan bu hâl bizi, nefsimize veya Tanrı'ya karşı işlenmiş 'gizli ve zalim cürüm' duygusuna; bilmeden babasını öldüren Oedipus Kompleksine sürüklemiş; milletin hayatında yapılması gereken kökten değişikliklerde kaçınılmaz olan irade gücünü felce uğratmıştır.

"Cesaret edebilseydim, Tanzimat'tan beri bir nevi Oedipus kompleksi, yani bilmeyerek babasını öldürmüş olmanın kompleksi içinde yaşıyoruz, derdim. Muhakkak olan bir taraf varsa, eskinin hemen yanı başımızda, bazen bir mazlum, bazen kaybedilmiş bir cennet, ruh bütünlüğümüzü sağlayan bir hazine gibi durması, en ufak sarsıntıda serap parıltılarıyla önümüzde açılması, bizi kendine çağırması, bunu yapamadığımız zamanlarda da hayatımızdan bizi şüphe ettirmesidir. Tereddüt ve vicdan azabı..." (Tanpınar, ts., 30).

Bunun sonucu olarak bugün ferdî hayatımızda;

"Yeninin taraftarı ve mücadeleciyiz, fakat eskiye bağlıyız. İş bu kadarla da kalsa iyi. Fakat kalmıyor, daha karışıyor. Hayatımızın bazı devirlerinde yeninin adamı olarak eskinin tazyikini duyuyoruz; bazı devirlerinde eskinin adamı olarak yeninin tazyiki altında yaşıyoruz. (...) Bazen hadiseler, tarihî şartlar buna sebep oluyor. Bazen de psikolojik sebeplerle buna düşüyoruz. Meselâ kendimizi hâlis bulmuyoruz, kendi hayatımızı yaşamıyoruz, kendi ağzımızla konuşmuyoruz vehmine kapılıyoruz." (Tanpınar, ts., 29).

Ahmet Hamdi Tanpınar, yukarıdaki genel durumun dışında, 'Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı'nın oluşum şartlarını belirleyen belli başlı olay ve gelişmeleri şu başlıklar altında toplar:

\* Medeniyet krizinin sonucu olan ve Batılılaşmayı beraberinde getiren sosyal ve siyasî olayların (Yeniçeriliğin kaldırılması, Tanzimat Fermanı'nın ilanı, I. ve II. Meşrutiyet'in ilanı, Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılması, Cumhuriyet'in ilanı, Ankara'nın başkent olması, Atatürk inkılabları vs.) tesiri.

\* İmparatorluğun çöküşü ve dağılmasına sebep olan savaşların (Doksanüç Harbi, Balkan Harbi, I. Dünya Harbi, Millî Mücadele) tesiri.

\* Çeşitli ideolojiler (Türkcülük, Medeniyetçilik, Osmanlıcılık, İslâmcılık vb.) etrafındaki mücadelelerin tesiri.

\* Dilin değişmesinin tesiri.

\* Batı düşüncesi ve edebiyatının tesiri.

Ahmet Hamdi Tanpınar, 'Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı'nın temel meselelerini, son iki yüz yıllık sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik tarihimize dair yukarıdaki tespit, tahlil ve eleştirileri üzerine oturtur. Çünkü bu edebiyat yeni bir cemiyet, yeni bir ahlâk, yeni bir hayat tarzı peşinde koştuğumuz söz konusu dönemin edebiyatıdır. Dolayısıyla 'doğurucu', 'yapıcı', 'idare edici' bir güce sahip olan devrin şartları ve meselelerinden azâde değildir. Unutulmamalıdır ki edebiyat/sanat, her zaman aynı kıymetleri aksettirmese ve aynı sarahatle konuşmasa da "*cemiyetin ifadesidir; büyük mânâsında onu uzaktan veya yakından takip eder.*" (Tanpınar, 1982: 79).

Bu çerçeveden hareket eden Tanpınar'ın tespit ettiği 'Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı'nın temel meselelerini şu başlıklar altında toplamak mümkündür:

## 1. YENİLİK MESELESİ

Yukarıda vurgulandığı gibi, Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı, 'medeniyet krizi' sonucu kaçınılmaz olan 'medeniyet değiştirme' zarureti ortamında vücut bulmuş 'yeni' bir edebiyattır. Yeni bir ahlâk, yeni bir hayat, yeni bir cemiyet tarzının arandığı bir dönemin edebiyatının da bu paralelde şekillenmesi kaçınılmaz bir zorunluluktur. Çünkü edebiyat, sanat ve kültürde; "*İnsan yaptığı işi kudret ve imkânlarıyla yapar. Fakat asıl hüviyetini, işin kendisini tayin eden devirdir. İdare edici fikir ondan gelir.*" (Tanpınar, 1995: 16-17). Ancak gerçekleştirilmek istenen yeniliğin mahiyeti, boyutları ve hedefleri gibi konuların birtakım problemleri beraberinde getireceği unutulmamalıdır. Zira "*millî hayat devamdır. Devam ederek değişmek, değişerek devam etmektir.*" (Tanpınar, 1995: 20). Medeniyet meselesinde olduğu gibi, köklü ve güçlü bir edebî geleneğe sahip olan toplumların ani bir kararla edebiyatlarını büsbütün yenileştirmeye kalkışmaları zor ve tehlikelidir. "*Böyle birdenbire yepyeni bir edebiyat yapabilmek (Ruslarda olduğu gibi) ancak eski ve kuvvetli bir edebiyat ananesinden mahrum olan milletler için kolaydır.*" (Tanpınar, 1972: 88).

Üstelik bu süreçte kültür ve sanata hayatta lâıyk olduğu yeri verdiğimiz; sanat ve edebiyatın yenileştirilmesi meselesinde ciddi bir birikim ve kararlılığa sahip olduğumuz da söylenemez. Encümen-i Dâ-

niş'in tasarruf bahanesiyle kapatılması; Dârülfünun, tiyatro, müzecilik, tercüme faaliyetlerindeki ikilemler bu tavrın somut sonuçlarıdır.

"Bütün bu tereddütler, ilgarlar, yeniden başlamlar, elindeki işin ortasında vazgeçmeler, sonra vazgeçilenin ardında duyulan üzüntü ve pişmanlıklar, kültür ve sanat meselelerine, hayattaki yerini bir türlü verememekten, onların lüzumunu ve istiklâlini kabul edememiş olmaktan ileri geliyor." (Tanpınar, ts., 22).

Bunun ötesinde Tanzimat sonrası hemen her neslin zannettiği gibi, her 'yeni', 'güzel' de değildir. Sonu olmayan yeni, bir gün eskimeye mahkûmdur. Bu sebeple güzel ile yeni arasındaki farkı iyi ayırt etmek ve bunu unutmamak gerekir. Ayrıca bir cemiyetin yüz yıllardır benimsemiş olduğu güzellik anlayışını kısa sürede değiştirmesi mümkün de değildir:

"Yeni ile güzelin arasını iyice ayırmak lâzım. Her yeni behemehal güzel olmaz. Fakat her güzel olan insana yeni gibi görünür. Bunun sebebi güneze alışmağımızın imkânsızlığıdır; güzeli unutabilir, görmeyebilir, ihmal edebilir, fakat ehliştiremeyiz. (...) Güzel bir haddir, ötesine geçilemez. Hâlbuki yenin daha yenisi, daha daha yenisi vardır. Çünkü yeni gündeliktir ve en sahil mânâsında maziye benzer, yani daha formüle edilmeden eskiyebilir. Hâlbuki güzelin değişmesi için insanlığın gömlek değiştirmesi, bütün had ve kıymetlerinin alt-üst olması lâzımdır." (Tanpınar, 1972: 25).

Bütün bu gerçeklere rağmen Tanzimat sonrası edebiyatımızda yaşanan, neredeyse bin yıllık güzellik anlayışının; bu anlayış ekseninde vücut bulmuş geleneğin çok keskin bir kararla bir kenara itilerek yeni bir edebiyatın kurulmaya çalışılmasıdır. Hâlbuki yenileşmede arzulanan, kültür ve medeniyette olduğu gibi, edebiyatın "kendi an'anesi içinde" "yenileşme"sidir. Onu zenginleştirip geliştirebilecek olan dış tesirler, mutlaka geleneğin var ettiği ana gövdeye aşılabilmelidir. Tıpkı Yahya Kemal'de olduğu gibi, "*okuduğu eserin behemehal çizgi çizgi benzerliğini değil, bir başka dilin içinde, o dilin hususiyetleriyle, o dili kullanan cemaatin ruh sezişiyle, onun yerini tutacak olanı*" yapabilmektedir. (Tanpınar, 1995: 17).

"Hakikatte bir edebiyat ve sanat ancak kendi an'anesi içinde yenileşebilir. Hariç tesirler onu zenginleştirir, genişletir. Eksikliklerini tamamlar fakat mâziden beri gelen an'anenin üzerine aşılacak suretiyle... Fakat onu birdenbire terk edip yenisini tesis edebilmek oldukça güç bir şeydir. Hatta bir hayatın bütünlüğünü bozacak kadar..." (Tanpınar, 1972: 87-88).

Nitekim 'Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı'ndaki radikal ve sonu gelmez yenilikler, çok açık bir yenilik fetişizmi ve anarşinin kayna-

ğlı olmaktan öte bir sonuç getirmemiştir. Mesela kimilerinin yenilik, kimilerinin de millîlik adına eski şiirimizin ses tarafını yapan aruz veznini bırakıp heceye; bir süre sonra da vezinsizliğe geçmesi, Tanzimat sonrası Türk şiirinin bizim sesimiz olması imkânını ortada kaldırmıştır:

“Böylece her millet, her türlü yeniliğin yanında asıl kendi sazı olan klasik mısraı muhafaza ederken biz ölçüsüz kaldık. Bugün en şiddetli yenilik taraftarı Fransız şairi Alexandrine’i kullanıyor.” (Tanpınar, 2002: 199).

“Bence büyük halk kitlesine inebilmek için şiirimiz bu vezin anarşisinden kurtulmalı, eski şiirimizin ahengini, o yüksek sesi, edayı, yeni sazla birleştirmelidir. Bütün yenilikler ve hürriyetler sonra gelmeli! Evvela bir veznimiz olmalıdır ve bu vezin klasik diyebileceğimiz devrin sesini, halk şiirinin hususiyetleri ile beraber içine almalıdır.” (Tanpınar, 2002: 200).

Öte yandan Muallim Naci ve arkadaşları “eskinin dehasını, kültürün devam etmesi gereken taraflarını değil, bir alışkanlıklar silsilesini” müdafaa etmeye kalkışırken Halid Ziya romanı ‘bir üslûp ve teknik meselesi’ hâline getirmiş; Batılılaşma ve yenileşme adına çok şey yapan Servet-i Fünun nesli, tıpkı “iklim değiştirmiş bir ağaç” gibi, “bize ait çok esaslı bir şeyin yokluğundan gelen bir tad ve sıcaklık eksikliği” içinde kalmıştır (Tanpınar, 1995: 86). Onca iddialı çıkışlarına rağmen Fecr-i Âti nesli, Edebiyat-ı Cedide’nin devamı olmaktan öteye geçememiş; Hüseyin Rahmi “ne eskinin müdafaasını, ne de millî hayatın herhangi bir güzel tarafını, bir özünü ortaya” koyamamıştır. Sonuçta yenilik hevesi, ‘Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı’nın gelenekten kopuk, köksüz ve “*saman kâğıdı*” üzerine kopya edilmiş kadar taklidî olmasını kaçınılmaz kılmıştır.

## 2. DEVAMSIZLIK VE KÖKSÜZLÜK MESELESİ

Bilindiği gibi Ahmet Hamdi Tanpınar’ın sanat, kültür, medeniyet ve millet anlayışının temelini ‘devamlılık / süreklilik’ oluşturur. Ona göre cemiyet hayatının en büyük sırrı, millî hayat, millî benlik ve millî sanattaki devamlılıktır. “Çünkü yaratmanın ilk şartı devamdır, hakikî kırılışlar ve kopuşlar ancak yaratılış ucubeleri, yarım mahlûklar vücuda getirir.” (Tanpınar, 1995: 20-21). Çünkü “cemiyet hayatının en büyük sırrı, millî benlikteki devamdır.” (Tanpınar, 1972: 90). “Hayatta her şeyde olduğu gibi sanatta da ‘devam’ denen bir kudret vardır. Bu fizyolojide olduğu gibi cemiyet hayatında da, fikir hayatında da esastır.” (Tanpınar, 1972: 73).

Bu sebeple Tanpınar'ın Batılılaşma meselesinde baştan beri ortaya koyduğu endişe ve tereddütlerinin temelinde de, 'devamlılık/süreklilik'in inkıtaya uğraması korkusu vardır:

"Devam, yani süreklilik kavramı, Ahmet Hamdi'nin düşünce dünyasının orta direğidir. Zaman, kültür, yaşam, sanat anlayışının ortak paydasıdır. Şiirlerinde ve düzyazının şiirsel bölümlerinde işlediği zaman ve an kavramları, ke-sintisiz bir akışı anlatmakla süreklilik düşüncesine katılırlar. Kültür ve toplumsal değişime ilişkin düşünceleri gene süreklilik izleğine bağlıdır. Bireyin acun-la birliği ya da toplumla barışık olması sürekliliğin belirli biçimde yaşamasına dayanır." (Demiralp, 2001: 69).

"Tanpınar'ın gerek sanat eserlerinde ve gerek bilimsel eserlerinde temel prensip edindiği fikir, devamlılık meselesine doğrudan bağlıdır. Bu bazen za-mana, bazen tarihe ve bazen de imgeye, hayal gücüne bağlı bir devamlılık me-selesidir. Tabiatıyla bu konudaki temel kaynağı Henry Bergson'dur. Bu devam-lılık fikrini ne derece önemseydiğini roman ve hikâyelerinin yanı sıra makale ve denemelerinden, edebiyat tarihinden ve Yahya Kemal biyografisinden de an-la-mak mümkündür. Daha doğrusu bu fikrin Tanpınar'da bir bilim adamı ve sa-natkârın var oluş biçimi olarak temellendiğini söylemek gerekir." (Balçı, 2009).

Tanpınar'ın söz konusu korkusu gerçeğe dönüşür ve 'Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı'nın en önemli problemi ve kusuru hâline gelir. Bu mesele, yenilik adına geçmişle olan bağların zayıflatılmış ve hatta koparılmış olması; bunun tabii neticesi olan köksüzlüktür. Batı'da bugünün en modern sanatkârı veya eleştirmeni, tâ Antik Yunan'dan beri gelen felsefe ve Hristiyan teolojisi ile meselelerini telif edebilirken bizim sanatkârimiz ve edebiyatımız artık kendi köklerinden beslen(e)memektedir.

"Son yetmiş senelik edebiyatımızın tekâmülü üstünde bir düşünülecek olursa, onun en bariz farikasının mazideki kaynaklarımızla olan alakasının ya-vaş yavaş fakat çok cezrl (radikal) surette kesmiş olması keyfiyeti olduğu gö-rülür." (Tanpınar, 1972: 87).

Tanzimat sonrasında gerçekleştirilen eğitim-öğretim, dil, alfabe ve diğer alanlardaki radikal inkılâplar, kültür, sanat ve edebiyatımızda tamir edilmesi mümkün olmayan yaralar açmıştır.

"(...) geçirdiğimiz inkılâplar, dil değişimleri, terbiye ve tahsil sistemlerinin tebeddülü mazi ile bağımızı çok derinden kırdı. Öyle ki nesiller ve yarım nesil-ler kendi başlarına adacıklar hâlinde kaldı. Yeni edebiyatımızın en büyük ku-suru, bu devam zincirinin kırılmasıdır." (Tanpınar, 2002: 199).

"Hülâsa bizden evvel gelenler asil bir sabır ve civanmert bir feragatle, kâ-nat görüşlerinin müsaade ettiği bir kemal anlayışıyla asırlarca çalışarak bir gü-zellik âlemi yaptılar. Bu âlemi sevmek ve tanımak kendi kanımızın tecrübele-

riyle kendimizi zenginleştirmektedir. (...) Bugün bize çok yakın nesillere birtakım kusurlar arıyoruz. Fakat dikkat edersek onların bir tek hatası vardır: Kendilerini bütün hayata hükmeden devam kanununun dışında görmeleridir.” (Tanpınar, 2002: 59).

Devamsızlık, sadece Tanzimat öncesi ile sonrası arasında değil, Tanzimat sonrası edebiyatımızda da varlığını sürdürür. Yani yeni, nesilden nesile zenginleşerek devam edip bir öz oluşturamamış; zevk ve estetik duyarlılığın altın halkalarından oluşan bir zincire dönüşmemiştir. Bu hâlin kaçınılmaz sonucu da -Servet-i Fünun, Birinci Yeni, İkinci Yeni vb. örneklerde olduğu gibi- sadece bir nesillik edebiyatlar olmuştur.

“Bizde yenilikle beraber edebiyatta garip bir hususiyet başlar ki, başka edebiyatlarda tesadüf edilebileceğini pek sanmam: Bir nesillik edebiyat, bir nesillik şiir. Şüphesiz ki bütün edebiyatlar, nesillerin ifadesidir. Yalnız o nesiller geçtikten sonra, edebiyatta kendi hususiyetlerinin haricinde veyahut kendi hususiyetlerini, kendilerinden evvelkine ilave etmek şartıyla bir öz kalır. (...) zamanın içinde devam eder gider. Bizim eski şiirimiz böyle olmuştu. İyi kötü eserler birbirini takip etmiş, fakat bütün bunların arasında şiirin ve zevkin zinciri altın halkalarla birbirine bağlanmıştı. Nâmık Kemal’in tilmizlerinde bu zincir birdenbire kırılır. Ve ondan sonra bir nesle mahsus dediğimiz edebiyatlar başlar. Bu nesil eserleriyle zevk terbiyesini yapanlar hayattan çekilince, o şiir de çekilir, unutulur, yerine başka bir neslin tecrübesi gelir. Fikret’in mensup olduğu neslin edebiyatı, böyle bir edebiyattı.” (Tanpınar, 1972: 382).

### 3. KAYNAKSIZLIK MESELESİ

Aslında yukarıdaki ‘köksüzlük’ nitelemesi, ‘Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı’nın beslendiği kaynağın ‘kaynaksızlık’ olduğunu bütün çıplaklığıyla ortaya koyar. Dönem boyunca sık sık ‘millî edebiyat’ tartışmalarının yaşanması ve bir türlü bütün kesimlerin hemfikir oldukları bir noktada birleşememeleri, bu gerçeğin somut göstergelerinin başında gelir. Zira “*Dili o kadar çabuk ve iradî şekilde değişen, realite ile münasebeti Garplı örneklerden yeni yeni öğrenen, bütünüyle yeni baştan kurulmasına çalışılan bir güzel sanatlar sistemi içinde (minyatüre karşı garplı resim ve desen, hiç mevcut olmayan heykel, bizdeki zengin geleneklerine rağmen mimarî, musikî ve dekoratif sanatlar) kendisini idrâke çalışan bu yeni edebiyatta, bütün cemiyet hayatında olduğu gibi, elbette ki dışarının tesirine karşı mazi ile münasebetler ve millî kaynaklar meselesi sık sık mevzuubahis olacak ve bir yığın kolay veya imkânsız terkiplerin peşinde koşulacaktı.*” (Tanpınar, 1972: 104). Nitekim bu konuda bugüne kadar pek çok farklı denemeler-

de bulunulmuş; farklı kişiler millî edebiyatı, “*kâh hâlis bir Türkçe-de, kâh eski veznimiz olan ve şimdi birkaç şairin elinde bir nevi olgunluğa erişen hece vezninde, kâh münhasıran Anadolu’ya ait mevzularda yahut halkın veya köylünün hayatında ve daha birçok sahalarda*” aramışlardır. (Tanpınar, 1972: 84).

Ahmet Hamdi Tanpınar’a göre yüzünü Batı’ya döndüren Türk edebiyatının mutlak mânâda muhtaç olduğu kaynak; “*Ne hâlâ asil ve güzel taraflarına büyük bir gururla bağlı bulunduğumuz klasik eski, ne de muhtelif anlayışlarla kâh saman kâğıdı üzerinden kopya ettiğimiz, kâh zaman zaman asıl idesine erişerek şahsî planlarda aynı yapımağa çalıştığımız Garp*”tır. Çünkü “*Birincisini haklı ve zarurî bir aksülamelle bırakmıştık. Şüphesiz bu tecrübeden bizde kalan çok mühim şeyler vardı. Fakat bugünkü hamlelerimize istikâmet vermesini bekleyemezdik. Garp’tan alacağımız şeylerse, bizim için -dışarıdan her gelen şey gibi- yüksek bir nizam ve ders olabilirdi. Fakat daha ileriye gidemezdi.*” (Tanpınar, 1972: 94).

Dikkat edilirse Tanpınar bu konuda, ne Tanzimat öncesini ‘eski/klasik’, ne de Batı’yı birebir kaynak olarak kabul eder. Bu noktada kendisine, “*O hâlde bu rönesansı nereden ve neye, hangi mebdelere dayanarak yapacaktık?*” diye sordüğümüzde şu cevabı verir: “*Elbette ki, (...) o zamana kadar mevcudiyetine pek az ehemmiyet verdiğimiz folklor, halk şairleri, halk masalları, destanlar, velhasıl harsımızın alt tabakasında uyuyan zenginlikler olacaktı.*” (Tanpınar, 1972: 94-95).

Bir başka yol; önümüzde ‘çözülmemiş bir yumak gibi’ duran hayatımıza bakmak ve onu bütün unsurları, bütün meseleleri ve bütün veçheleriyle edebiyatımıza taşımaktır.

“Bizim için asıl olan miras, ne mazidedir, ne de Garp’tadır; önümüzde çözülmemiş bir yumak gibi duran hayatımızdadır. Onu yakaladığımız, onun meseleleri üzerinde durduğumuz, onlarla yoğrulduğumuz, bu meseleleri fikir hayatımızın zarurî yol uğrakları gibi değil, temeli olarak kabul ettiğimiz zaman tarihin ve hususî coğrafyamızın bize yüklediği büyük role erişeceğiz. O zaman ‘devam’ın zincirini tekrar içimizde bağlayacak ve biz muasır dünyada, birleştirici çehremizle ve bu çehreyi teşkil eden hayat çerçevesi ile kendimize lâyük yeri alacağız.” (Tanpınar, ts., 32).

Sanırız Tanpınar’ın kaynak hususundaki teklifinin özü; bugünkü zihniyetimiz ve Garplılaşmış anlayışımızla, tarihî bütünlüğü içinde kendimize dönüp hayatın değer ve güzelliklerinden bahsetmemizdir. Ancak bunu başardığımız zaman, ‘devam’ın zincirini tekrar bağlayabilir; tarihin ve coğrafyanın bize yüklediği rolü üstlenebiliriz.

“Bir kendimizi bilmeğe, kendimizi tanımağa ve sevmeğe başlayalım. O zaman millî edebiyat dediğimiz muammanın kendiliğinden halledildiğini göreceğiz. Çünkü o zaman okuduğumuz kitapların kendi ağzımızdan ve haberimiz olmadan konuşmasından kurtulacağız, onun yerine bütün bir mazi, yenilemiş bir an’ane ve mahpus, gayr-ı şuurda kalmış temayülleriyle çok müessir ve derin iştiyaklarıyla, sıcak ve kanlı realitesi ile bütün bir hayat konuşmağa başlayacaktır.” (Tanpınar, 1972: 93).

Bugün Türk edebiyatının söz konusu seviyeye ulaşmasına engel teşkil eden iki sebep, düalizm ve sathîliktir.

#### a. Düalizm Meselesi

Ahmet Hamdi Tanpınar, kaynak meselesini tartışırken ‘Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı’nın temel problemlerinden birini tespit eder ki bu, -bütün bir sosyal ve kültürel hayatımız ve müesseselerimizi de kapsayan- düalizmdir. Edebiyatımızdaki ikiliğin bir tarafını eski ile yeninin birbirinden çok farklı ve başka değerler dünyası oluştururken diğer tarafını sanatkâr ve toplumun Batı ile gelenek arasındaki tereddüdü hayat verir. Çünkü “*Tâ ilk çağlardan başlayan geniş ve şerefli tarihimizin bütün devamı müddetince genişleyen, zenginleşen, tasfiye gören, dal-budak salan bir sanat ve edebiyatımız vardı. Ve yaşadığımız hayat içinde ve onun şartları dâhilinde bu sanat ve edebiyat bir bütünlük teşkil ediyordu.*” İşte asırlardır içinde nefes alıp verdiğimiz bu “çok hususî ve bedîî bir hayat ve güzellik görüşü”nden bambaşka bir dünyaya geçiş, hayatımızı alt üst eder.

“Hakikat şudur ki, Tanzimat’tan beri Türk cemiyeti ve Türk insanı nasıl hayatındaki ikiliğin doğurduğu bir benlik buhranı içinde kalmışsa, Türk edebiyatı da bu cinsten bir ikiliğin tesiri altındadır. Filhakika Garp’tan seçtikleri örnekler karşısında çok acemi ve ürkek bir elle ilk denemelerini yapan, fakat yüzlerini Şark’a çevirir çevirmez kendilerini asırlarca işlenmiş miraslarla birdenbire zengin ve usta bulan ilk yenileşme devri muharrirlerinden bugünün şartları içinde maziye kendilerine çok uzak gören gençlere kadar bu yüz senenin yetiştirdiği nesillerin hemen hepsinde bu iki dünyalı olmanın verdiği huzursuzluğu, bir nevi vaat edilmiş toprak ümidine benzeyen bir yerini yadırgamağı ve aramağı görmemek mümkün değildir.” (Tanpınar, 1972: 104).

Ancak gerçekleştirilen inkılâplar, kurulmaya çalışılan yeni hayat ve bu çerçevede şekillenen zevk ve estetik duyarlılık, yavaş yavaş eskiyle olan bağlarımızı koparır; zaman içinde ona karşı bir kayıtsızlık ve cahilliğe zemin hazırlar. Bu sürecin bizi içine sürüklediği son nokta; “*kalabalık bir caddede hafızasını kaybetmiş bir adam*” vaziyetinden başkası değildir.



“Fakat bütün bunlar olurken yavaş yavaş eski harsımızla olan rabitaları kestik ve birdenbire -kalabalık bir caddede hafızasını kaybetmiş bir adam vaziyetinde- kaldık. Yahut hiç olmazsa -belki kendimizle en fazla meşgul olduğumuz, tarihimizi bütün mefahiriyle öğrenmeye en çok heves ettiğimiz bir devirde- kendimizi eski manevî benliğimize karşı hiçbir sempati hissetmeyen yabancı ve dargın bir ruh hâleti içinde gördük.” (Tanpınar, 2002: 55).

“Tanzimat’ tan beri devam edegelen edebiyatın göze çarpan hususiyetlerinden biri de eski harsımıza beslediğimiz kayıtsızlıktır. Cemiyetin bütün hayatına hâkim olan Garplılaşmak zaruretinden hız alan bu hâlet-i ruhiyenin muhtelif safhalarını edebiyatımızın bütün nevilerinde adım adım takip etmek gayet kolaydır. Bu zihniyet son zamanlarda belki en had şeklini aldı ve bu suretle hayatımızda yarı ölü hâlde devam edegelen bir ikiliği ortadan kaldırdı.” (Tanpınar, 2002: 54).

Bu gelişmenin yanında yeni, bize ait olmayan bir köke bağlıdır ve bizim estetik duyarlılığımızı tatmin etmez.

### *b. Sathîlik Meselesi*

Sağlam ve sağlıklı bir kaynaktan beslenememenin ‘Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı’ndaki tabii neticelerinden biri sathîlik olmuştur. Bu hususu en iyi yansıtan türler hikâyeye, roman ve tiyatrodur. Tanpınar, bu hâlin hikâyedeki somut ve çarpıcı bir örneğini, “Bitmeyen Çıracılık” başlıklı yazısında ortaya koyar.

Çocukluğu Anadolu’da geçmiş orta sınıf bir memur ailesine mensup olan genç dostu Tanpınar’a, kendisinden emin bir vaziyette yeni kaleme aldığı bir hikâyesini okur:

“Bu oldukça iyi tanzim edilmiş bir aşk hikâyesiydi. İçinde itinalı tahliller, gündelik hayat dikkatleri, seçme peyzajlar vardı. Güzel ve seyyal bir üslûp, iyi biçilmiş bir elbise gibi mevzuun bütün hususiyetlerini çok yakından kavriyor (..) ve sonuna kadar hiç aksamadan gidiyordu. Üstelik Nietzsche’den Freud’a kadar birkaç felsefe sistemi, romantizmden sürrealizme kadar bir yığın sanat nazariyesini bu sahifelerde bulmak mümkündü. (...) Bununla beraber küçük bir kusuru vardı. Bütün bu vak’a, bu insanlar, bu üslûp zenginliği, bu dikkatler, âdetla havası boşaltılmış bir âlemde geçiyordu. Toprağa ve bir cins hayata, bir insan topluluğunun mukadderatına bağlı olan eserlerdeki o sıcaklıktan, kavrayıcılıktan mahrumdu.” (Tanpınar, ts., 60-61).

Tanpınar’ın eleştirisi karşısında önce kızan genç sanatkâr, sonra kendini nefsinden nefret ettirecek kadar ümitsiz kılan söz konusu gerçeği kabul eder. Sonunda Tanpınar, öncekiler kadar, genç dostu ve çağdaşlarını da muzdarip eden temel sebebi şöyle açıklar:

“Kim olursak olalım, nasıl yetişirsek yetişelim, hayat tecrübemizin mahiyeti ve genişliği ne olursa olsun, bizim ağızımızdan hâlâ okuduğumuz Frenk kitapları konuşmaktadır. Tıpkı bizden evvelkiler gibi...” (Tanpınar, ts., 60-61).

Tanpınar “Dokuzuncu Hariciye Koğuşu” başlıklı yazısında da, kemiyet bakımından var olan Türk romanının, aynı zamanda keyfiyet itibarıyla da var olduğu anlamına gelmediğini belirtme lüzumu hisseder. Bunun sebebi, sanatkârlarımızın “cemiyetin, hayatın kabuğu üstünde dolaşan meseleleriyle” meşgul olmaları, bir türlü “insan denen mahlûk”u yakalayamamaları ve “bitmeyen çıraklık”larıdır. Söz konusu sebeplere, kolaycılık ve kolay şöhret arzusu da ilave edilmelidir. Sık sık kendilerine yöneltilen, eserlerinin “Hakiki hayatla alâkası yok, hayatımızı göstermiyorlar, bizi anlatmıyorlar.” şeklindeki eleştirilerden kurtulabilmek için her yolu deneyen romancılarımız, bir türlü bu kusurlarından kurtulamamışlardır:

“Eserlerini baştanbaşa memleket tasvirleri, muharebe tabloları, kağıt gıcır-tıları ile doldurdular. On senedir hikâye kahramanlarımız Haydarpaşa Garı, seyr-i sefain acentalarına taşınır dururlar. İzmir, Bursa, Ankara, Diyarbakır, bütün bir memleket coğrafyasını bu son senelerin mahsullerinde bulabilirsiniz. Fakat hepsi boş yere bir zahmet oldu. Türk hayatı gene Türk eserlerine giremedi. Onun tamamen haricinde, ona tamamen kapalı bir âlem olarak kaldı. Tasvirler kitaplarımıza posta pulu gibi yapıştılar. Korkunç cidal sahneleri komşu çocuklarının çelik çomak oyununa döndü. Sebebi ne kadar âşikâr! Nasılsa top-rağa ve hadisata gözünü açmasını öğrenen muharrirlerimiz, insan denen mahlûka gafildirler. Psikoloji denen şeyin, tip denen şeyin sanattaki ehemmiyetini bilmiyorlardı. (...) eserinin yerli hayatla alâkasını temin için, adi bir entrikanın ötesine berisine rastgele serpilmiş birkaç şalvarlı kadın yahut kerpiç duvarlı beş on ev kâfi gelir zannediyorlardı.” (Tanpınar, 1972: 362).

“Bizim edebiyatımızda yeniliğine ve tarihinin kısalığına rağmen daha çok realizm vardır. Fakat bu realizm daha henüz hayatın dış kabuğunda dolaşmaktadır ve muharrirlerin şahsi müşahedelerinin mahsulleri olmaktan ileriye gitmemişlerdir. Cemiyetin iç bünyesinin sınıf ve nesillerin ihtiyaçlarının, temayüllerinin büyük hakikatleriyle beslenmemişlerdir. Bunun belli başlı sebebi bu meselelerin ayrıca aramızda geniş bir münakaşa mevzuu teşkil etmemesidir.” (Tanpınar, 2002: 183).

#### 4. DİLİN YETERSİZLİĞİ MESELESİ

Ahmet Hamdi Tanpınar’a göre Batı medeniyetine yönelirken yaşanan değişimin “hakiki bir kriz” hâlini aldığı sahalardan biri dildir. Elbette bu krizden en çok etkilenecek olan saha da, bir dil sanatı durumundaki edebiyattır. Nitekim “edebiyatımızdaki kan zaafı”nın temel sebeplerinin başında “yeni yetişenlerimizin ana dilin-

de lâyıkiyla beslenmemeleri” gelir. Hâlbuki dil, “insandır ve hakiki milliyettir. Yani hem insan, hem cemiyettir.” (Tanpınar, 2002: 201).

Aslında dil problemi, Tanzimat öncesi dönemden devraldığımız bir mirastır. Ancak bu mesele Tanzimat sonrasında da var olmaya devam etmiş; Tanzimat aydınlarının Batı düşüncesi eşiğinde ilk karşılaştıkları “büyük mesele” dil olmuştur. “*Dil meselesi, yüz sene-den beri cemiyetimizin en keskin, hatta öbürlerini yutmağa hazır bir meseledir.*” (Tanpınar, 1972: 422).

Dünkü hayatın ifade vasıtası olan eski dil, Tanzimat sonrasında teşekkül eden yeni hayat, yeni insan ve yeni edebiyatın ihtiyaçlarına cevap vermez, veremez. Bu noktada yapılabilecek olan -özellikle Cumhuriyet döneminde olduğu gibi- devlet veya dil âlimlerinin (!) eliyle dil üzerinde gerçekleştirilmeye kalkışılan “tehlikeli ameliyeler” değil, dilin hayatın içinde, toplumun ve sanatkârın yapıcı ve yaratıcı kudretine sahip elinde değişip kendi mecrasını bulmasıdır. Çünkü “*Dil insandır ve hakiki milliyettir. Yani hem insan, hem cemiyettir. Bu kadar mühim bir unsur üzerinde tehlikeli ameliyeler yapılmamalı idi. (...) Çünkü dili ne devlet, ne dil âlimi yapar. Dil halkın ve sanatkârındır, onlar yapar.*” (Tanpınar, 2002: 201). Ancak Tanzimat sonrasında Türk dili, böyle bir süreci yaşama imkânı bulamamıştır. Mesela -Tanzimat yıllarından itibaren- yazarlarımız modern hikâye ve romanın yükünü “konuşma”nın çektiğini; tiyatronun da “konuşma” olduğunu bir türlü kavrayamamışlardır. Hâlbuki tiyatro muharriri, “*kendi sözünü başkaların ağzından konuşan*” adam; tiyatro da, “*muharrir konuşmaktan vazgeçip konuşurmaya başladı zaman*” başlayan türdür. (Tanpınar, 2004: 237).

“Tanzimat yazarları her işi gördükleri gibi tiyatroyu da kolay zannettiler. Tiyatro konuşma idi; o hâlde konuşmayı yazmak ve eksik olan tiyatro kurmak lâzımdı. Fakat, tiyatronun kendine mahsus bir konuşması vardı. İkinci mesele, hayat ve insan üzerinde düşünmek lâzımdı. Tanzimat’a kadar bu mesele üzerinde durulmamıştı. Tanzimat, bir de millete meseleler bulmaktı. Bunu kolayca bulamazdık; onun için icada kalktılar.” (Tanpınar, 2004: 137).

Şiir dilindeki durum, hikâye, roman ve tiyatro türlerinden çok farklı değildir. Özellikle “*yeni bir kelime fetişizmine*” düşen genç ve yaşlı şairler, “halk kaynağı”ndan uzaklaşarak “yeni zümre dili” oluşturmuşlardır. Elbette bu dil bizi, ne ırka, ne de kültüre götürür:

“Türk şiirinin, Türk edebiyatının belli başlı meselesi dil meselesidir. Gençler yeni bir kelime fetişizmine düştüler ve yeniliği kayıtsız şartsız kabul etmeyi ihtiyarlamamanın tek çaresi gibi gören yaşlılar da bundan pek hoşlanıyorlar.

Bu yüzden hiçbir milletin tarihinde görülmemiş bir anarşinin içindeyiz. Bittabî burada dilin yenileşmesi aleyhinde bulunmuyorum. Fakat halk kaynağından uzaklaştığımızı hattâ bu kaynağı yanlış tefsir ettiğimizi, yeni zümre dili kurduğumuzu ve hayatın kendisi olan dilin karşısında çok dimağî kaldığımızı söylemek istiyorum.” (Tanpınar, 2002: 237-238).

‘Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı’nın dil bağlamındaki bir başka önemli meselesi, amaçlanan ‘yenilik’in en önemli ifade vasıtası olması gereken ‘nesir’ yokluğudur. Gelenek, Şinasi, Nâmık Kemal ve arkadaşlarına gelişmiş bir nesir mirası bırakmamıştır. Hâlbuki yeniliğin vazgeçilemezlerini oluşturan gazete, mecmua; hikâyeye, roman, tiyatro; çeviri, makale ve tenkit, gelişmiş bir nesirle mümkündür. Nitekim mütercimlerimizin alnuna çarpan ilk hakikat, nesrin yokluğu olduğu gibi; romandaki gecikme de *“dile ait bir imkânsızlığın, yani dilin kendi kendini yaratmasının mahsulüdür.”* (Tanpınar, 2004: 277). Unutulmamalıdır ki *“Büyük edebiyatlar daima nesirle teşekkül eder.”* Çünkü nesir *“arar, yoklar, keşfeder, insanı içinde ve dışında değiştirir.”* (Tanpınar, 1995: 127). *“Nesir hayatın kendisidir ve onun malıdır. Fakat sadece hayatın malı değildir. Aynı zamanda insan kafasının aynası ve timsalidir. (...) Nesir, hendese gibi, fikir hayatı olan memleketlerde doğar.”* (Tanpınar, 2001: 149)

Kısacası *“hiçbir milletin tarihinde görülmemiş bir anarşinin içinde”* bulunan ‘Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı’nın ana problemi dildir. *“Tanzimat nesri getirdi; fakat dil meselesini halledemedi: Bizde kelime, bizi ne kültüre, ne de irka götürüyordu. Kelime bîtaraf ve yabancı idi. (...) bir milletin, bir kültürü kendine mâl edebilmesi için, ecnebî dilde okuyup kendi dilinde düşünmesi lâzımdır.”* (Tanpınar, 2001: 139).

## 5. DÜŞÜNCE VE FELSEFE YOKLUĞU MESELESİ

Tanpınar’a göre hayatımızın her alanında olduğu gibi, ‘Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı’nın ana meselelerinden biri, bu edebiyatı besleyecek olan düşünce ve felsefe yokluğudur. Tanzimat’ın doğru dürüst bir münekkidi olmadığı gibi, filozofu da yoktur. Hâlbuki örnek aldığımız Batı’da hayat gibi sanat ve edebiyat da felsefeyle birlikte yürür. Batı’ya yöneldiğimiz günden beri biraz geriden de olsa sanatkârlarımız, hemen hemen Batı’nın bütün edebiyat akımlarını takip etmişler ve bu çerçevede eserler kaleme almaya çalışmışlardır. Ancak bu akımlara hayat veren düşünce ve felsefe temelinden mahrum oldukları için, sathî ve taklidî duruma düşmekten kurtulamamış; “yaratılış ucubeleri, ya-

rım mahlûklar” vücuda getirebilmişlerdir. Fikir hayatı “gündelik gazeteler”in elinde olan bir toplumda bundan ötesini beklemek de beyhudedir. Kısacası;

“Kafamızda Avrupa kültürünün bir nevi müstemleke teşkil etmesi, aramızda mütefekkir geçinenlerin, çok defa insanımız üzerinde Almanya’da yahut Amerika’da, yahut Fransa’da basılmış bir kitap tesiri yapmaları, hayat ve dünya karşısında kendimize mahsus bir duruşun hâlâ mevcut olmaması, düşünce ağacının meyvelerini hep kopmuş bahçesinde rastgele sarkmış dallardan toplamağa çalışmamızdandır.” (Tanpınar, 1972: 126).

“Bu noksanların içinde bizce en mühimi, bize anahtar vazifesini görecek olanı, dışarıdan bakılınca o kadar çeşitli bir manzara arz eden bu çalışmaların arkasında hakiki bir tefekkürün yokluğudur. Sembolizmden egzistansiyalizme veya popülizm veya içtimai realizme kadar bugünün edebî mahsullerini sınıflandırabileceğimiz cereyanların hepsi edebiyatımıza Garplı yol açıcıların dili ile, onların yaptıkları münakaşalarla girmiş bulunuyor.” (Tanpınar, 1972: 126).

“Bugünkü şiirimizin manzarası dışarıyı takip ve taklittir. Yalnız, filozofisini yapamıyoruz, eksikimiz budur. Avrupa’da edebiyat felsefe ile beraber yürür: Existentialisme. Bizde felsefi buhran yok.” (Tanpınar, 2004: 214).

## 6. TENKİT YOKLUĞU MESELESİ

Tanpınar, ‘Yeni Türk Edebiyatı’nın problemlerinden bahsederken bunun temelinde yatan “insanlık kadar olmasa bile yaratma kadar eski” bir meleke olan ve “insanı fikrî alâkaların ve tecessüsün mevzuu olarak alan kültürlerde inkişaf eden” tenkit yokluğuna vurguda bulunur sık sık. Tenkit yokluğu, nesirde olduğu gibi, Tanzimat öncesinden devraldığımız bir mirastır. Eski edebiyatımızın en büyük zaafı, zaten zayıf olan tenkidin “şifahî” ve “bazı teknik hususiyetler”in ötesine geçememiş olmasıdır.

“Tenkit Şark medeniyetlerinin en büyük eksigidir. Ve galiba sanatlarımızın ve bütün hayatın o kadar uzun zamandır ölmüş şekiller içinde kalmasının sebebi de bunun yokluğudur.” (Tanpınar, 2002: 192).

Nâmık Kemal, Beşir Fuat, Nurullah Ataç gibi bazı örneklere rağmen, Tanzimat sonrası kültür, sanat ve edebiyat hayatımızda da tenkit yokluğu devam eder. Hikâye, roman, tiyatro ve şiir, az çok kendilerini vücuda getirecek sanatkârlarıyla beraber gelirken tenkit, münekkitsiz gelmiştir:

“Avrupa fikir ve sanat âlemi ile temastan sonra memleketimize gelen nevilerden biri de tenkittir. Fakat bu geliş hiç birisine benzemedi. Çünkü öbür nevilere, mesela tiyatro, roman, hikâye ve hatta modern şiir, az çok dram muhar-

riri, romancı ilh.. ile yani kendilerini vücuda getiren sanatkârlarıyla beraber geldiler. Hâlbuki tenkit, münekkitsiz geldi.” (Tanpınar, 1972: 71).

Tanpınar’ın yokluğundan bahsettiği münekkit, sanatkârı öldükten sonra hatırlayan ve ardından ‘mersiye’ söyleyen değil, Batı’ya yöneldiğimizden bu tarafa kaleme alınan pek çok esere “külli bir bakışla bakan, hayatla, devirle, tarihle, yabancı an’anelerle ve yerli görenekle onların arasında mevcut gizli ve âşikâr münasebetleri meydana çıkaran, altlarını çizen ve zarurî surette bir tekâmülün mahsulü olması lâzım gelen eserlerde o tekâmülün merhalelerini işaret eden” ve sabırla “dün-bugün” arasındaki devamı arayan bir münekkittir. (Tanpınar, 1972: 72). Edebiyatımızın her köşesinde özellikle roman, tiyatro, hikâyede görülen tenkitsizlik, “Bir Türk romanı niçin yoktur?” sorusuna verilebilecek cevapların başında gelir. Çünkü;

“Henüz Türk romanını Avrupalı bir gözle tetkik eden, mevcut temayülleri anlatan, zayıf ve hareketli noktalarını gösteren, memleketteki sanata ve haricteki edebiyata karşı alakalarını tesbit eden bir tek tenkit tecrübemiz yoktur. Bir tek yazarımız zahmetine katlanıp Türk romanını belli başlı mümessillerinde okuyup onu anlamağa çalışmamıştır. Bundan vazgeçtik, günün eserleri üzerinde olsa ciddi bir münakaşanın açıldığını göremeyiz. (...) Son senelerde kendi edebiyatımızla alakamızın şekli o dereceye gelmiştir ki, bir muharririmizden biraz daha genişçe bir şekilde bahsedebilmemiz için zavallının ölmüş olması lâzım gelir. Tenkidin mersiye ile beraber yürüdüğü yegâne sanat hayatı bizimkidir.” (Tanpınar, 1972: 49).

Sonuç itibariyle Batı’daki örneklerine benzer ‘münekkit diyebileceğimiz bir muharrir’ yetiştiremeyen ‘Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı’nın en büyük zaaflarından biri tenkit ve münekkit yokluğudur.

## 7. OKUYUCU YOKLUĞU MESELESİ

‘Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı’nın bir başka meselesi, ortaya konan edebiyatı değerlendirecek, onu benimseyip sahiplenecek veya eleştirip reddedecek, kısacası edebiyatı kendine problem edinecek kalitede bir edebiyat kamuoyu ve okuyucusunun yokluğudur. Unutulmamalıdır ki edebiyat, tek başına ve sadece sanatkârın gayretleriyle inkişaf etmez. Nitekim roman yokluğunun temel sebeplerinden biri, onu besleyecek bir kamuoyu ve okuyucu yokluğudur:

“Bir memleketinde bir sanat nevinin tek başına inkişafını yapabilmesi imkânı yoktur. Ona müsait vasatı verecek bütün bir edebiyat hayatının bulunma-

sı lâzımdır. Türk romanı münferit eserler şeklinde kaldıkça ilerlemesi güç bir şeydir. Bizde belki bir romanı yazmak için her şey vardır. Fakat romancıyı beslemek için bütün bir memleket hayatını birden kavrayan o elektrikli edebiyat havası yoktur. Sanat hayatımız evvela dağınık, sonra fakirdir.” (Tanpınar, 1972: 50).

Bu konu, bir anlamda tenkit yokluğunun bir başka tarafını oluşturur. Hâlbuki edebiyatın sağlıklı bir gelişme gösterebilmesi ve üstün bir seviyeye ulaşabilmesi için -başta aydınlar olmak üzere- okur-yazarların onu “millî bir mesele” kabul edip beslemeleri gerekir.

“Edebiyat millî meselelerimiz arasından çıktı. Hatta daha ileri gideceğim, asıl okur yazar sınıfımız kendimizi ciddiye almıyor! diyeceğim. Yamalı olsa bile kendi hırkamıza sarılmaktan çok uzağız. Onun için uzakta başkalarının ısındığı ateşe gözlerimizi dikmiş soğuktan titriyoruz.” (Tanpınar, 2002: 198).

Kıscacası Ahmet Hamdi Tanpınar’a göre, Osmanlı-Türk toplumunun yaşadığı “medeniyet krizi” sonucu kaçınılmaz olan “medeniyet değiştirme” ortamında vücut bulan ‘Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı’nın temel meselesi, öncelikle yenilik uğruna devamlılık zincirinin kırılması ve köksüzlüğe mahkûm edilmiş olmasıdır. Buna, toplum ve sanatkârın bir türlü kurtulamadığı gelenek-Batı düalizmi, edebiyatı besleyecek düşünce ve felsefe yokluğu, millî kaynaklara hakiki mânâda ulaşamama, dilin yetersizliği, tenkit ve okuyucu yokluğu gibi diğer önemli meseleleri de ilave etmek gerekir. Söz konusu tespit, tahlil ve eleştirilerin üzerinden en az elli yıl geçmiş olmasına rağmen günümüz Türk edebiyatının hâlâ aynı temel meselelerden kurtulamamış olması, Tanpınar açısından sevindirici ve takdire şayan; Türk toplumu ve sanatkârı açısından da bir o kadar üzücü ve düşündürücüdür.

## DİPNOTLAR

- <sup>1</sup> “Bu kısa ömrümdede dört devir gördüm: Hürriyet devri, Müttareke devri, Cumhuriyet devri, Demokrasi devri. Buna az çok bildiğimi sandığım Tanzimat ve Abdülhamid devirlerini de ilâve edersek, altı devir olur.” (Tanpınar, 1974: 14).
- <sup>2</sup> Kendisi bu durumu Ahmet Kutsi Tecer’e yazdığı mektupta şöyle ifade eder: “Yazık ki asabım çok bozuk, müdhîş huzursuzluk içindeyim.” (Tanpınar, 1974: 14). “Huzur, Mümtaz’ın bir masal dünyasına benzeyen, güzelliklerle dolu cennet hayatı ile, ezilmiş insanlarla dolu, acılı gerçek dünya arasındaki huzursuzluğunu, yani bir küçük burjuva aydınının estetikzede bulduğu kişisel mutluluğu ile topluma olan sorumluluğu arasındaki bocalayışını dile getirir.” (Moran, 1983: 250).
- <sup>3</sup> Tanpınar’ın insan, sanatkâr ve akademisyen kimliği hakkında daha geniş bilgi için bk. Yunus Balcı, “Bir Sanatkârın Bilim Adamı Olarak Portresi: A. H. Tanpınar”, *Turkish Studies*, Volume 4, Issue 1-1, 2009, s. 5-28.

## KAYNAKÇA

- Alptekin, Turan, (2001), *Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Kültür Bir İnsan*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Balcı, Yunus, (2009), "Bir Sanatkârın Bilim Adamı Olarak Portresi: A. H. Tanpınar", *Turkish Studies*, Volume 4, İssue 1-1, s. 5-28.
- Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (2003), (hzl. Sema Uğurcan), Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, (2008), (hzl. İnci Enginün-Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Moran, Berna, (1983), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, (1982), *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.
- ....., (1972), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- ....., (1992), *Tanpınar'ın Mektupları*, (hzl. Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- ....., (1995), *Yahya Kemal*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- ....., (2002), *Mücevherin Sırrı*, (hzl. İ. Dirin-T. Anar-Ş. Özdemir), YKY, İstanbul.
- ....., (2004), *Edebiyat Dersleri*, (hzl. Abdullah Uçman), YKY, İstanbul.
- ....., (ts.), *Yaşadığım Gibi*, (hzl. Birol Emil), Dergâh Yayınları, İstanbul.



## ÜÇÜNCÜ GÖZ: TANPINAR'DA MEŞRUIYET SORUNU

İbrahim Şahin\*



**Özet:** Tanpınar'ın roman ve hikâyelerinde birinci derecedeki kahramanların ya da kahraman anlatıcıların eylemlerini engelleyen daima bir üçüncü göz vardır. Roman veya hikâye kahramanının arzu nesnesi ile ilişkisini 'seyreden' üçüncü göz, insan ya da eşya veya geçmiş zaman gibi farklı formlarda olabilir. Üçüncü göz yüzünden 'arzu nesnelere' mesafeli kalan Tanpınar roman ve hikâyesinin kahramanları, ulaşamadıkları 'nesneyi' sublime ederek, kendilerini de 'engelleyerek' durumu meşrulaştıracaklardır. Meşrulaştırmanın gerekçesi bazen 'kendilik'i korumak da olabilir. Tanpınar'ın ait olduğu edebî gelenek ve onun roman ve hikâye kahramanlarının, kahraman anlatıcılarının veya bizatihi anlatıcılarının entelektüel kimlikleri hatırlanınca Tanpınar'daki meşruiyet arayışının aslında, modern edebiyat tarihimizin ana paradigmalarından biriyle ilişkili olduğu görülür.

**Anahtar Kelimeler:** Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanpınar ve meşruiyet sorunu, üçüncü göz, toplum ve entelektüeller.

### THE THIRD EYE: THE PROBLEM OF LEGITIMACY IN TANPINAR

**Abstract:** In Tanpınar's novels and short stories there is always a third eye that prevents the actions of the first degree characters or character-narrators. The third eye, which beholds the relationship of the novel or short story character with the object of desire, and is frequently discerned not to approve the character's interest on the object of desire, can be in various forms such as a human being, a thing or the past time. The characters of a Tanpınar novel or short story, who remain distant to their objects of desire because of the third eye, would legitimize the situation by subliming the unattained object and humbling themselves. The justification of this legitimization may as well be retaining "selfness". Bringing into mind the literary tradition to which Tanpınar belongs and the intellectual identities of his novel or short story characters, character-narrators or narrators, it occurs that the search for legitimacy in Tanpınar is in fact related with a principal paradigm of modern Turkish literature history.

**Keywords:** Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanpınar and the problem of legitimacy, third eye, society and intellectuals.

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

Tanpınar roman ve hikâyelerinin birinci derecedeki kahramanları kendilerini izleyen bir üçüncü göz olmadan yaşayamazlar. “Evin Sahibi”nde,<sup>1</sup> “Abdullah Efendinin Rüyaları”nda,<sup>2</sup> “Yaz Yağmuru”nda,<sup>3</sup> “Bir Yol”da,<sup>4</sup> “Yaz Gecesi”nde,<sup>5</sup> *Aydaki Kadın*’da<sup>6</sup>, *Sahnenin Dışındakiler*’de<sup>7</sup> ve hatta şiirlerinde daima bir üçüncü göz, özneyi/özneleri takip eder. “Evin Sahibi”ndeki üçüncü göz yılan simgesiyle var kılınan ölüm ve ölümün varlığından doğan geçiciliktir. Hikâyenin anlatıcı, önce üst kat kiracısı olarak tanımladığı bu simgeyi, daha sonra evin asıl sahibi olarak tanımlayacaktır. Ev, Tanpınar metnlerinin birçoğunda insan bedeni ya da bilinç olarak nitelendiğinden metafor genişleyerek hayat, hayatın sahibi de ölüm olur. Tanpınar “Şiir ve Rüya II”<sup>8</sup> başlıklı yazısında, “evde çılgılık var” dediğinde, biz anlarız ki ev bütün bir insan bedenidir. Fakat Tanpınar’daki dil zenginliği, çoğu zaman okuyucuyu yanıltarak kelimeleri birden fazla metaforik anlamda kullanmasından doğar

Metnini bir yığın simgesel yapıyla kuran romancı ve şairlerde metni kavramayı zorlaştıran bu metaforlardaki anlam değişiklikleridir; ancak metnin yüksek edebî kıymeti de buradan gelir. Herhangi bir Tanpınar metninde insan bedenini karşılayan ev metaforu, bir başka Tanpınar metninde insanlığın evi olarak dünyayı, bir milletin evi olarak kültürü ve medeniyeti karşılayabilir. Bu durumda Tanpınar okuyucusu, ilgili metni birçok anlamda yorumlamak zorundadır. *Beş Şehir*<sup>9</sup> yazarı, sadece roman, hikâye ve şiirlerinde değil denemelerinde ve hatta zaman zaman edebiyat tarihinde dahi aynı dili kullanır. Anlamı dille zorlayan Tanpınar, tıkanıdığı zamanlarda daha önce kullandığı metaforu yeniden kullanır. Fakat estetik zevkini, dil kudretini ciddi bir birikimle sağladığından, kendi dili karşısındaki en acımasız eleştirici de yine Tanpınar’ın kendisidir. Ondaki estetik kabiliyetin bir yanı, Batı edebiyatının yüksek metinlerine, diğer yanı da şahsî tefekkür kabiliyetine dayanır. Üçüncü göz, âdeta o hayran olduğu Batı edebiyatının büyük sanatkârlarıdır. Fakat buradaki fiilî bir otorite müdahalesi değildir; Tanpınar’ın kendi beğenisinin, yazdıklarını başkalarının bakışıyla görebilmesinin ürettiği otoritedir. Kendini ve kendi eserini dışarıdan görebilen Tanpınar, şüphesiz kıyıcı bir mukayeseye girişir ve roman ve hikâyelerindeki kahramanlar, şiirlerindeki ‘ben’ gibi huzursuz olur. Edebiyat tarihimizin ‘kendi’ karşısındaki en acımasız eleştirmeni Tanpınar’dır. Ondaki yazma sıkıntısı, bu üçüncü gözlerin otoriter bakışından kaynaklanmaktadır. Hedeflediği ‘büyük eser’ ideali, basite

olan mesafesi, yükseğe olan tutkusu Tanpınar'ın yazma eylemini zorlaştırmıştır. Tanpınar'ın günlükleri, kendine dönük yoğun bir baskı hissettiğini, bu baskının topluma ve kendine dönük hınç biçiminde ortaya çıktığını ve kendinden ve çevreden intikam almaya kadar ulaştığını göstermektedir. Yazma ve yaratma faaliyetini kısıtlayan bu üçüncü göz baskısından ancak günlükleri yazarken kurtulan Tanpınar, öldükten sonra yayımlanmasını istediği günlükleri yoluyla herkesten intikam alır. O noktada dahi günlüklerini okuyanı gözleyen bir üçüncü gözün kendilik temsili söz konusudur. Çünkü Tanpınar gibi mütereddit bir adamın en kararlı hareketi ölümdür; o konuda kararsız kalamazdı.

Tanpınar metinlerindeki üçüncü gözlerin varlık sebebi meşruiyet sorunudur. Meşruiyet varlık sebebinin otoritenin takdirinde aradığından/bulacağından, edebî formlarda farklı şekillerde görülen üçüncü gözler, aslında Tanpınar kahramanlarının da bir otoriteye tâbi olduğunu ve onun bakışında kendi var oluşunun onaylanmasını arzu ettiğini göstermektedir. Meşruiyet var oluşu, başka birinin takdirinde aramak anlamına geldiğine göre, aynı zamanda öznenin hareketlerini kısıtlayan ciddi bir engelleyicidir:

“Abdullah Efendinin Rüyaları”nda ‘asıl kendini’ meyhanede bırakarak rahatlayan Abdullah Efendi, daha ilk uğrak yerleri olan randevuevinde mekânı insanileştirerek otoriter üçüncü gözü harekete geçirecek zemini hazırlar:

“Ne tuhaf geceydi bu; bir büyü, bir masal içinde başlamıştı, şimdi bu yırtık çarşafı kirli yatağın yarısından fazlasını kapladığı küçük ve mezar kadar dar odada bitiyordu. Bir kenarına ilişmek arzusuyla bu yatağa yaklaştı. Ömründe bu kadar kirli, sefil ve harap bir yatak görmemişti. O kadar eski ve sefil ki, âdeta bu sefalet onu canlı ve biçare bir mahlûk yapıyor, ona bir nevi beşerî talih veriyordu. Abdullah Efendi bu sefil odanın hakikatte bu yatağın mezarı, sırf onun için, onun ölçüsü üzerine yapılmış lahdi olabileceğini düşündü ve bu acayip düşüncenin verdiği marazi hazzın içinde bu sefaletin teferruatını derin derin tatmağa koyulmak üzere idi ki çok ihtiyar, paslı bir sesin kendisinden su istediğini işitti.”<sup>10</sup>

Ses asırlar içinden geliyor gibi boğuktur. Geçmişte odada yaşananları simgeleyen bu ses, Tanpınar'ın, insan rüyasının eşyaya sindiğini ifade eden aforizmasına uygun olarak ortaya çıkar ve keskin bir Rum şivesiyle konuşmaya başlar. Bu sesin sahibi tahtakurusu lekeleriyle çivi deliklerinin baştanbaşa kapladığı sefil duvardan tavana yakın asılmış bir zembilin içinden kendisine istihza ile istihfafla bakan bir ihtiyar çehresidir. En aşağı yüz elli iki yüz yaşlarında bir

erkek olan sesin sahibi korkunç bir şekilde ihtiyarlamış, bir el ayası kadar kalmış buruşuk yüzünü seneler kemire kemire âdeta bir sünger yahut daha iyisi kuru ve çürük bir ceviz hâline getirmiştir.<sup>11</sup> Tek dişli ihtiyar bir yara gibi açılmış ağzının bütün genişliğiyle gülerek 'geçmiş'ten bahsetmeye başlar. Abdullah Efendi merdivenleri dörder dörder atlayarak kendisini dışarı atar.

İkinci ev, birincisinden büsbütün başkadır. Daha az sefil, kadınlar da daha güzeldir. "Arzunun bütün uzviyetinde bir iksir gibi do-laştığı Abdullah Efendi"<sup>12</sup> biraz sonra yaşayacağı hazları hayal ederek odada bir küçük çocuğun bulunuyor olmasına bile razı olur. Abdullah kadınla birlikte olmadan önce üçüncü hatta dördüncü ve beşinci gözler üretir. Odadaki küçük çocuk bütün o üçüncü, dördüncü ve beşinci gözlerin temsilidir. Önce kadının sağ göğsünün yerinde koskocaman bir boşluk olduğunu fark eder. Biraz sonra oda kalabalıklaşır. Duvardaki resimden fırlayan insanlar, kadının olmayan göğsünün yerindeki boşluk gibi 'bakışlar' Abdullah Efendi'nin cinsel haz eylemini imkânsız hâle getirir. Yerinde olmayan göğsün bıraktığı boşluk, hazzın geçiciliğini simgeleştiren baskıcı/otoriter üçüncü gözdür. Duvardaki fotoğraftan fırlayan görüntüler eşyaya sinen geçmiştir ve baskıcı bir üçüncü gözdür. Dolayısıyla bu yapılar Abdullah'ın eşyanın gizli dilini, görünmeyen anlamını görme kabiliyetinden kaynaklanmaktadır. En azından hikâyenin mantığı bize bunu söyler. Fakat odadaki çocuğun varlığı, hikâye gerçekliği içerisinde 'utanç/hacalet' simgesi olarak diğerlerinden ayrılan bir üçüncü göz niteliğindedir. Çünkü çocuğun simgesel değeri masumiyetinden ve saflığından gelmektedir. Tanpınar'da hacalet bir üçüncü göz olarak *Huzur*'da,<sup>13</sup> *Sahnenin Dışındakiler*'de,<sup>14</sup> *Aydaki Kadın*'da,<sup>15</sup> *Yaz Yağmuru*'nda<sup>16</sup> da vardır. Geçicilik, geçmiş ve utanç üçlüsü "Abdullah Efendi'nin Rüyalari"nda Abdullah'ın her eylemini sakatlayan otoriter unsurlardır. Her eylem aşamasında derhal ortaya çıkan Tanpınar'ın üçüncü gözleri, aslında daha önceden üretilmiş, hazır eylemsizlik gerekçeleridir. Hikâyede gereğinden fazla kalabalıklaşan odada sevişmek imkânı ortadan kalktığından Abdullah Efendi dışarı fırlar. Odadaki manzara tam da Tanpınar hikâyesinin/romanının/şiiirinin dilidir. Onun edebî metinlerinde bütün 'şeyler'in dili vardır ve konuşurlar. Abdullah Efendi birinci randevuevinden dışarı fırladığında arkadaşları ile konuşurken hâlâ ihtiyar hayaletin saydığı dört kadının ismini sayıklamaktadır. Eylemi yarım bırakmasına yol açan aslında bilinç düzeyindeki gerçeklik değil, Abdullah Efendi'nin mistik algısıdır. Bu bakımdan an-

latılan sahnelerdeki yapılar, Tanpınar kahramanlarının eşyanın simülâtif doğasını bozmuş olmalarından kaynaklanmaktadır. Onların eşyanın sırrına vukufiyeti, insan davranışlarının görünmeyen anlamlarını idrak, simülasyonu bozan ve fakat eylemi de yarım bırakan meşruiyet kaygısından doğmuş sonuçlardır. Görünenin ötesindeki gerçeği algılama kabiliyetini Abdullah Efendi, hikâyenin daha ilk sahnesinde anlattığı kadarıyla sevgilisini bir Tanrıça'ya dönüştürerek kazanmış ve "Allahsız bir mistik" mertebesine yükselmiştir. Çünkü bilincin algısı beş duyunun verilerinin birinci aşamasıdır ve hakikat ancak eşyanın beş duyu dâhilindeki formu ihlal edilerek anlaşılabilir. Masal ve rüya dili, bilinçdışı gibi yapılar ayrı bir dille beş duyunun sağladığı formel anlamı ihlal edip hakikati kavramak için gereklidir. İbn-i Arabi algısıyla görünen âlem sadece simgedir. Simgesel ise ancak rüya, masal ve şiir diliyle ifade edilebilir. Abdullah Efendi'nin böyle bir gerekçeye ihtiyacı olduğunu daha randevuevindeki ilk teşebbüsünde gördük. Sonraki bütün sahnelerin meşruiyeti artık sağlanmış demektir. Çünkü üçüncü göz, asıl engelleyici meşrulaştırıldığı ve bir hikâye motifi hâline getirildiğinden artık izah gerekmez.

Tanpınar'ın rüyaları esas alan hemen bütün hikâyelerinde, hikâye içinde anlatılan bir rüya veya hikâyede herhangi bir rüya olmasa bile, hikâyenin mevcut dilinin rüya dili olması ondaki meşruiyet endişesinin hazır imkânları hâline gelir. Bu yüzden rüyanın kendisi engelleyici bir üçüncü göz olarak sık sık kullanılır. Rüya Tanpınar'da mucizevî yapısıyla, büyümlü imkânlarıyla, çok anlamlı dünya algısının örnek 'metni' olur. Aynı algı, rüyayı kahramanın reel ilişkiler düzleminden çıkmasının ve sonsuzluk hazzını estetik formda denemesinin de sebebi kılar. Tanpınar kahramanları, kendi algılarını beş duyu realitesi üzerinden meşrulaştırırlar. *Huzur*'da Suad'ın intiharından önce Mümtaz, içinde babasının, Suad'ın ve Suad'ın birlikte olduğu kadının da bulunduğu bir rüya görür. Ertesi gün Mümtaz'ın bütün hayatı değişir. Çünkü bir üçüncü göze dönüşen bu rüya engelleyici kimliği ile Mümtaz'ın "hacalet mistiği" yanını ortaya çıkarmıştır. Engelleyici estetik formlardan rüya, hacalet, suçluluk, günah gibi kahramanın bilinçdışındaki kalıplaşmış, artık kazanamaz, arınılamaz kayıtları ortaya çıkaracaktır. Mümtaz, bahsi geçen rüyadan sonra, tıpkı çocukluğunda annesinin bakışı karşısında hissettiği hacaleti yeniden yaşar. "Evin Sahibi"nde kahraman sürekli rüya görür; bir yanda rüyanın varlığı diğer yanda simgesel 'yılan' onu eylemsiz kılar. Demek ki rüyanın çok anlamlı yapısının bir

benzeri aslında şeylerde de vardır; şeyler de tıpkı rüyalar gibi simgesel anlamları ile algılanıp bizatihi o simgesel anlam, beş duyu algısının yerini tutabilir. Literal anlamlarıyla basitleşen, sıradanlaşan olgular, davranışlar, simgesel anlamlarıyla daha etkileyici, hatta Tanpınar'ın çok kullandığı ifadeyle, daha "korkunç" olabilir. Ölüm ve yılan arasındaki simgesel ilişki, Tanpınar'daki mübalağayı, eşya ile mistik diyalogu doğurur. "Evin Sahibi"ndeki rüyalar, eylemsiz kahramanı, hazdan uzaklaştıracak ve sonunda kahraman "öldüreceği korkusuyla" çok sevdiği karısını terk edecektir. Tanpınar'ın "Rüyalar" başlıklı hikâyesi, üzerinde durduğumuz engelleyici üçüncü göz bahsine en iyi örnek olacak metinlerdendir. Bir romanın veya hikâyenin bölümleri gibi peş peşe birbirinin devamı olan rüyalar, onları gören kahramanın gündelik hayatındaki bütün düzeni bozar. Kahramanın gördüğü rüyaları gerçekliğin yerine koyması ve bu rüyalar ile üzerinde çalıştığı romanın mevzuunun yakınlığı, rüyanın asıl hakikat olduğu ve edebî metinlerin bu hakikati yansıttığı gibi bir iddiayı da içerir. Tanpınar'ın kahramanları, rüyayı hem bir haz nesnesi hem de bir engelleyici olarak kullanırken aslında engelleyicinin varlığı ile doğurduğu sonuçtan -yani engellenmiş olmaktan- da haz alırlar. Böylece edebî metnin kendisi bütün imkânlarıyla bir haz nesnesine dönüşür. Çünkü edebî metnin dili de aslında bir rüya dilidir. Böylece üçüncü göz, her durumda rüyanın kendisidir.

Tanpınar'ın başka metinlerinde hazzı, meşruiyet sorununa bağlı olarak engelleyen üçüncü göz formları da vardır. Öyle ki Tanpınar kahramanları, pozitif gerçeklikle bağlarını koparmamak adına üçüncü gözü devreye sokar ve sonraki aşamada ortaya çıkacak olan 'azabı' böylece engellemiş olurlar. Konunun temelinde yine 'hacale' ama yanı başında toplumsal, ahlakî meşruiyet sorunu vardır. Rünyayı her iki anlamda da, hazzın ve azabın engelleyicisi olarak kullanan Tanpınar'ın, "Yaz Yağmuru" ve *Huzur*'un bazı kısımlarında üçüncü gözü, sonunda azaba dönüşecek bir duygu durumunu engellemek için kullandığını görürüz. "Yaz Yağmuru"nun kahramanı Sabri, bahçedeki ağacı 'okşamakta' olan genç kadını gördüğünde içindeki Hacivat ve Karagöz'le diyalogu başlatır, Hacivat ve Karagöz'le konuşmak anlatıcının söylediğine göre Sabri'nin çocukluğundan kalan bir alışkanlığıdır. Bu izah Hacivat ve Karagöz'ün 'bekçi'liğinin itirafıdır. Aslında "Yaz Yağmuru"nun kadın kahramanı, Tanpınar'ın çok az metninde gördüğümüz animadır.<sup>17</sup> *Sahnenin Dışındakiler*'in<sup>18</sup> Sabiha'sı ile beraber bu hikâyedeki kadın kahra-

man, Tanpınar hikâyelerindeki erkek öznenin dişil karşılıklarıdır. Benzer bir fonksiyonu *Aydaki Kadın*'ın Leyla'sı üstlenir. "Yaz Yağmuru" adlı hikâyenin ilk sahnesindeki okşanan ağaç, açıkça bir fal-lustur ve Tanpınar metinlerindeki erotik imgelerin çokça rastlanan örneklerindedir.

Hikâyede ıslak elbisesini değiştirmek için eve giren kadın ve Sabri arasındaki diyaloga başlangıçta Hacivat ve Karagöz şahitken biraz sonra ev kalabalıklaşır. Evine gelen yabancı kadına karısının elbisesini giydirerek Hacivat ve Karagöz'ün arkasından, evde bulunmayan karısını ve çocuklarını da üçüncü göz kimliğiyle devreye sokan Sabri, artık bütün arzularını engelleyerek kendisini eylemsiz kılacak gerekçeleri bulmuş olur. Fakat buna rağmen, engelleyiciyi güçlendirmek ve arzuyu ortadan kaldırmak için başka üçüncü gözler de hazır- dır. Kadının birkaç gün sonraki gelişinde ise üçüncü göz fonksiyonu- nu karısından gelen mektup üstlenir. Hikâyedeki en ilginç sahne ise uzakta yahut bilinçte olduğu için görünmeyen -eşi ve çocukları, ku- rum olarak evlilik- üçüncü gözler de durumu engellemeye kâfi gel- mediğinde ve kadın Sabri'yi duygusal atmosfere çekip arzunun me- kânını hazırlamaya kalkıştığında odaya hizmetçinin girmesidir.

Mekânı ve zamanı haz nesnesi kılmanın Tanpınar'daki önemli araçları şüphesiz sanattır; musikî, resim, tabiat tasvirleri ve edebi- yat sanatları yetmediğinde, Tanpınar'ın kahramanları, iradesizliği sağlayan alkol ve geceyi kullanırlar. "Yaz Yağmuru"nda zamanı ve mekânı haz ortamı kılacak bu malzemenin hemen tamamı vardır; fakat engelleyicilerin gücü yüzünden, haz askıda kalır. Hizmetçinin odaya girmesiyle askıya alınan haz, meşru bir zeminde ertelenmiş olur. Zaten biraz sonra da Sabri ile kadın kahraman, başka üçüncü gözlerin bakışları altında olmak amacıyla, yani meşruiyet kazan- mak gayesiyle dışarı çıkarlar. Tanpınar'ın hiçbir romanında şimdi- ki zaman çerçevesinde sevişme sahnesi yoktur; fakat geçmiş za- manda gerçekleşen bir ya da birkaç öpüşmenin veya sevişmenin bilgisi vardır. *Huzur*'da bu çerçevede iki sahne 'hikâye' edilir; "Yaz Yağmuru"nda bir, *Sahnenin Dışındakiler*'de yine iki sahne, *Aydaki Kadın*'da ise bu konuya ilişkin sadece iki yerde bilgi verilir. Fakat söylendiği gibi tensel münasebet içeren hiçbir sahne, şimdiki za- man formunda anlatılmamıştır. Tanpınar'ın kahramanlarındaki bu görünme / izlenme / açıkta olma kompleksi, ancak hatıranın imgesi- nin anlatılması yoluyla telafi edilmiştir.

"Yaz Yağmuru"nda hikâye boyunca Sabri, kadın evdeyken git- mesini; evde değilken gelmesini arzu eder. Fakat geldiğinde daima

üçüncü gözlerin baskısı söz konusudur ve gitmesini istemenin asıl sebebi, bu üçüncü gözlerin baskısıdır. Otorite, Tanpınar'ın kahramanlarında ayıplayarak onu hacaletten kaynaklanan azap kompleksine sürüklediği için haz nesnesinin gitmesini istemenin asıl sebebi olmaktadır.

Metnin Tanpınar'ın kendi dilini temsil eden bir anima figürü etrafında inşa edildiğini söylemiştik. Çünkü dil doğası gereği eril değil, dişildir. Aslında baskı kuran, Sabri'nin karısı ya da diğer üçüncü gözler gibi görünse de Tanpınar'ın kendi dilinin dişil doğasıdır. Tanpınar'ın kurtulmaya çalıştığı bu dişil dil, ilk şiir ve hikâyelerinde kullanmaya başladığı ve *Huzur*'da zirveleşen dildir. Hikâyenin son kısmında kadının anlattığı şahsî hikâyenin dili ve metnin ilgili kısmının kuruluşu Tanpınar'ın *Huzur*'daki dilinin ve kurgu tekniğinin yapısına benzemektedir. O zaman Tanpınar, hikâye kahramanlarının meşruiyet yaratarak arzu ettiklerini ıskalamalarına ilişkin yapının bir benzerini, geçmişteki dilinden ve tahkiye tekniğinden kurtulma konusunda yeniden üretmiştir. "Yaz Yağmuru" içindeki üçüncü göz baskısı Tanpınar kahramanlarındaki sürekli gerginlik diyagramının izahı için de kullanılabilir. Çünkü her hacalet, suçluluğu ve gerginliği doğurur. Abdullah Efendi'nin *Rüyaları*'nda doğan gerginlik, eşyanın öteki anlamı deşifre edilerek çözülmeye çalışılmış; fakat sonuçta böyle bir meşruiyet bile Abdullah'ın asıl kendine ulaşmasını sağlayamamıştır. Meyhanede çıkan yangının ortasında kalan asıl Abdullah'ın bir kısmı yanmış, hatta ikinci Abdullah kendi cenazesinde yapacağı konuşmayı bile hazırlamıştır. Hikâyenin sonundaki suçluluk imgesinde bir hararet, gerginlik gerekçesi olarak 'kendinin' ölümüne sebep olmayı hatırlayalım. Bu sahnenin anlamı 'kendiliğe' karşı işlenmiş suçtur. Hazzın peşinde koşan Abdullah, kendiliğine ihanet etmiştir ve bu yüzden suçludur. O zaman Sabri de, hazzın nesnesine karşı eyleme geçtiğinde kendiliğe karşı suç işleyecektir.

"Abdullah Efendinin *Rüyaları*"nın yayın tarihi 1941'dir.<sup>19</sup> "Yaz Yağmuru"nun yayın tarihi ise 1955'tir.<sup>20</sup> Tanpınar'daki kendilik arayışının onun metinlerinde -hem şiir hem de tahkiye- ne kadar önemli bir yer tuttuğunu, aşağı yukarı *Aydaki Kadın*'a kadar izlek olarak sürüp gittiğini hatırlayarak "Abdullah Efendinin *Rüyaları*"ndaki yarı yanmış asıl Abdullah'ın, Tanpınar'ın zaman zaman kurtulmayı denediği dilsel anima yani tahkiye dili olduğu açıktır. Her defasında pişman olarak geri dönen ve asıl kendisi dediği eski dil ve tekniğini kullanan Tanpınar, *Huzur*'la beraber, derin bir azap



içinde bu dil ve teknikten -aslında bütün bir dünya algısı- kurtulmanın sancısını duyar. Suad'ın baskın ironisi ile karşılaşan Mümtaz anima/dişil dil ve teknikten yine de kurtulamaz; fakat *Huzur*'dan sonra onun metinlerindeki bu anima dilin egemenliğinin azaldığı görülür. *Sahnenin Dışındakiler*'in 1950 senesinde tefrika edildiğini,<sup>21</sup> *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün 1954'te,<sup>22</sup> "Yaz Yağmuru"nun ise 1955'te yayımlandığını hatırlarsak dilsel anima yapısından Tanpınar'ın tamamen kurtulmasa bile, *Huzur* ve "Abdullah Efendinin Rüyalari"ndaki egemen dilsel ve kurgusal teknikten az da olsa uzaklaştığını söyleyebiliriz.

Tanpınar'ın en meşhur romanı *Huzur*'da Nuran ve Mümtaz arasındaki ilişkinin fiilî gezme sahnelerinde yanlarına aldıkları daima bir üçüncü vardır. Mesela somut üçüncülerden biri İclal'dir. IV. Murat köşkünü gezerken İclal'in de onların yanlarında olduğunu; sonraki kısımlarda da yanlarında olmasa bile Muazzez ile birlikte daima üçüncü göz fonksiyonunu sürdürdüğünü biliyoruz. IV. Murat köşkünü gezdikten sonra Mümtaz, Nuran'la İclal'i eve bırakır. Okuyucu Mümtaz'ın Nuran'ı bir fırsatını bulup köşkteki eski aynanın karşısında öptüğünü öğrenir. Ayna üçüncü gözdür. Yine iki sevgilinin Mümtaz'ın evinde yalnız kalışının şimdiki zaman formunu hiçbir zaman görmeyiz; çünkü bu sahne ve bütün aşk ilişkisi geçmiş zamanda cereyan ettiğinden üçüncü göz anlatıcının gözü olur. Tanpınar'ın kahramanları daima üçüncü gözlerin bakışları altında yaşar, hisseder ve davranırlar. Aynı romanın geçmiş zamanda gerçekleşmiş vak'asının bütün hüznü aynı evde intihar etmiş birinin, Suad'ın bakışlarındaki eziciliğin sonucudur. Çünkü intihar, bir başka açıdan gizlendiği için meşruiyetini kaybeden bir hazzın bedelidir. Bedel, Suad'ın intihar ederek hazzı azaba dönüştüren intikamında gizlidir. Tanpınar, boğaz gezmelerinde sandalcıyı, Tevfik Bey'in evinde diğer kahramanları somut üçüncü gözler olarak devreye sokarken hiçbir somut otorite bulamazsa geçmişi veya eşyayı devreye sokacaktır. Ay görür, gece sarar, dalgalar konuşur, deniz kucaklar. Kısacası bildiğimiz anlamda mahpusluk, Tanpınar'ın kahramanlarının kaderidir. Çevreyi, diğer adıyla her türlü formu otoriteye dönüştüren ve önemseyen Tanpınar kahramanlarının aslında 'onaylanarak' var oluşlarını gerçekleştirmek istedikleri açıktır. Onaylanmadıkları sürece kendilerini mahpus ve esaret altında hisseden bu kahramanların Tanpınar'ın kullandığı "sükût suikastı" ifadesiyle biyografisine taşınan bir yanı da vardır. Çünkü bu ifade, gören ama susan bir baskıcı aktörün varlığını bizzat Tanpınar'ın ka-

bul ettiğini ve bu aktörün bakışını önemsemediğini göstermektedir. Hem *Sahnenin Dışındakiler*'in Cemal'i, hem de *Huzur*'un Mümtaz'ı için onaylanmak en önemli varoluş kaynağıdır. Onaylanmak isteyen kahraman, bütün bilme ve anlama kabiliyetini deşifre edecek ve böylece 'yetkin' öğretmen kimliğiyle meşrulaşacaktır. *Sahnenin Dışındakiler*'in Cemal'indeki ve *Huzur*'un Mümtaz'ındaki edilgenlik de üçüncü gözün onay arzusunun dönüktür.

Tanpınar'da üçüncü göz sadece anlatmaya çalıştığımız yapı, ilişkiler ve sahneler düzleminden ibaret değildir. Bilhassa dış ve gece yahut dış ve gündüz ya da iç ve gündüz, iç ve gece sahnelerinde kahramanlar insana ilişkin üçüncü gözlerin 'tarassutu' altında olsalar bile, Mümtaz'ın Nuran'ı derhâl eril imgeye terk edişi gibi, arzu nesnesi eril imgeye terk edilir. Bu durumda toplumsal meşruiyet değil, öznenin bilincindeki meşruiyet hedeflenmiş demektir. *Huzur*'da Mümtaz ve Nuran'ın tanışmalarının anlatıldığı vapur güvertesindeki sahnede üçüncü göz vapurdaki yolcular ve onların temsili Adile Hanım ve küçük Fatma; fakat aynı zamanda da güneş ışınlarıdır. Boğaz gezintilerinin gece versiyonunda ise aynı fonksiyonu ay ışığı üstlenir. Ses, ışık, gökyüzü, deniz, dalgalar Nuran'ın da içinde bulunduğu her paragrafta/her sahnede erilleşir. Mümtaz'ın skopofil mizacıyla ilgili olan bu durum kendi eylemlerinin meşru zeminini bulamayan edilgen karakterin, fonksiyon devrinden başka bir şey değildir. Özne kendi eylemini askıya alırken, eylemi başka bir ögeye devrederek onu özne kılar. Skopofil Mümtaz, haz nesnesini başka bir eril güce devretmekle, kendi payına seyretmeyi ve düşünmeyi ayırmıştır; eril imgenin Nuran'ın tenindeki dokunuşları dilin ürettiği birer imge olarak kavranır ve Tanpınar böylece dile erotik süreci gerçekleştirmiş olur. Mümtaz sadece 'büyülenmiş bir bakakalan' kimliğiyle ordadır. Öyle anlaşılıyor ki Mümtaz da tıpkı Tanpınar gibi dili seyreden adamdır.

Eşyanın eşya ile ilişkisinde üçüncü göz olan anlatıcı, bütün ihtimalleri serbest bırakır. Çünkü eşyaya dair bütün ilişkiler bakanın/seyredeninin zihninde meydana gelmekte ve metafor ve imgelerle dile dökülmektedir. Tanpınar'ın imge ve metafor gibi edebiyat teknikleri başka bir meşrulaştırma araçlarıdır. Çünkü gizlilik prensibi, ancak eylemlerin hayalî/imgesel ve metaforik dil yoluyla anlatılmasına imkân vermektedir. O zaman Tanpınar baskıcı otoriteden/üçüncü gözün baskısından, kendini üçüncü göz kılarak ve bütün eylemleri eşyaya devredip onları imgeler yoluyla dile getirerek kurtulur. Böylece süreç, arzu eden ama baskı yüzünden arzuyu erteleyen bire-

yin rahatlamasını sağlayacaktır. Bu rahatlama ancak resimden ve musikiden gelen imgelerle yüklü, ritmi uzun ve kısa cümlelerle sağlanan ve çoğu zaman anlamsıza doğru yürüyen ve her okuyanda süreklilik duygusu uyandıran bir dille gerçekleştirilebilirdi.

“Abdullah Efendinin Rüyaları”nın anlatıcısı bütün hikâye için bir üçüncü gözdür; bütün anlatıcılar tahkiyede ve şiirde, üçüncü gözdür. Anlatıcıların asıl fonksiyonu bir ispiyonu, bir suçüstü durumunu dile dökerek fiilî hâle getirmek olduğuna göre, “Bir Tren Yolculuğu”ndaki anlatıcının konumu tam bir üçüncü göz anlatıcı durumudur.<sup>23</sup> Çünkü bu anlatıcılar, bazen hikâyenin kahramanı da olabilirler.

Tanpınar’daki üçüncü gözün farklı gerekçeleri olmakla beraber, belki en mühimi üçüncü göz vasıtasıyla mesafenin korunma çabasıdır. Çünkü Tanpınar kahramanları ile arzu nesnesi arasında, mesafenin artışına paralel olarak arzunun da artması gibi bir ilişki vardır. Bu durumda öznenin nesneyi, arzuyu artırmak için, bir şekilde kendisinden uzaklaştırması; eğer uzaklaştırıyorsa -mekânsal açıdan- üçüncü göz vasıtasıyla ‘resmîliği mesafeye dönüştürmesi gerekir. Daha önce de söylediğimiz gibi ‘bir ve bütünlük’ durumu gerçekleştiğinde hem arzulayan hem de arzulanan ortadan kalkar, başka bir deyişle arzu boşluğa dönüşür. Arzulanan nesne olmayınca arzu da doğal olarak ortadan kalkacaktır. O zaman bütünlük ve birlik ancak ölüm yoluyla gerçekleşebileceğine göre, Tanpınar kahramanlarının bütünlük tutkusu, ölüm deneyimidir. Arzuyu sürekli kılmak isteyen öznenin nesnesini uzakta tutarak kazandığı başka bir imkân, ‘dil’in bir haz nesnesine dönüşme imkânıdır. Bu ilişkide Tanpınar kahramanları için ‘arzulanan’ sadece bir araçtır. Önemli olan ‘seyredilebilir’, ‘bakılabilir’ bir konumdaki arzu nesnesinin, ‘seyredilebilir’, ‘bakılabilir’ bir dile dönüşmesidir. Bu sisteme imkân veren her türlü ilişkiyi ya da Tanpınar metinleri her türlü özne-nesne ilişkisini bu dili yaratacak bir biçime sokarak mesafeyi korur. Şüphesiz böyle bir durumda gerçek haz nesnesi, metinde arzu edilen nesneymiş gibi görünen değildir; o şey’leri dile getirmiş olan dildir. Çünkü Tanpınar’da çoğu zaman arzu nesnesi gibi görüneni anlatan dilin kendisi, dilin erotik düzeyinin seyredilmesi asıl arzu nesnesidir. Bu durumda her türlü birlik, Tanpınar sanatının düşmanı olacağından hazzın ve günahın, paradoksal bir ikilik olarak farklı zıtlıklar şeklinde daima korunması gerekir.

Aynı roman ve hikâye kahramanları, eğer ‘aşk’ adı altında bir ilişki yaşıyorlarsa, kahraman bu sefer arzunun nesnesini yeryüzün-

de bırakıp kendisinin ruhsal yükselişe geçtiğini ya da nesnesinin yücelip kendisini daima aşağıda bıraktığını fark eder. Böylece yapı, beş duyunun sağladığı imkânların/verilerin ruhsal düzeyde yorumlanmasıyla gerçekleştiğinden dilsel diziliş bu yapının fiziksel görüntüsü olur. Tanpınar'ın ruhsal yükselişi anlatan paragraflarında, dilsel dizilişin ruhsal yükselişle ilişkisi yüzünden edebiyat sanatları birdenbire artar, yoğunlaşır ve dil derinlik izlenimi bırakır. Onun dilindeki derinlik izlenimi, dilin 'imkânsız'ı deneyimlemek çabasıyla kaynaklanmaktadır. Mevcut dilin hem imkânlıyı hem de imkânsızı ifade kabiliyeti olmadığından, çoğu zaman anlam kaybolur; tıpkı öznenin gerçeklikten kopması gibi dil de eşyaya bağlı anlamından sıyrılır, uzaklaşır ve metin dilden bir resme dönüşür.

Üçüncü gözün Tanpınar yazıcılığına sağladığı başka bir imkân da, onun kahramanlarındaki gülünç görünme/olma korkusudur. Daima korkan ve korkunun büyük imkânlar ürettiğine inanan kahraman tedbirli ve günahsız kalmak çabası içine girer. "Teslim" ve "Bir Tren Yolculuğu" adlı hikâyelerde, *Sahnenin Dışındakiler*'de, *Aydaki Kadın*'da hatta "Abdullah Efendinin Rüyalari"nda anlatıcı seyirci konumundadır ve onun baktığı yerden her şey gülünç görünmektedir. Çünkü anlatıcının bakış açısı, eşyanın dilini keşfetmiş, insan jest ve mimiklerinin arka planını kavramış ve böylece anlam zedelenmiştir. Görünen anlamın zedelenmesi, arkasındaki 'boşluk'tan kaynaklanır; boşluk, her türlü anlamı 'sahtelik'le malul kılar. Eğer hakikat, görünen değil ise, görünen sahte, şişirilmiş, anlam olmadığı hâlde 'anlam gibi görünen'dir. Anlamsızlık da anlam da gizlenmiş olduğundan insan algısı bir paradoksun ortasında dil yoluyla kendini mevcut paradoksa teslim eder. "Evin Sahibi"nin Zeynep'e âşık olan kahramanı, bir an 'azap kompleksi'nden kurtulup kendini Tanrı gibi zannederken aslında şişirilmiş boşluğun anlam gibi görünmesiyle büyülenmiştir. Büyüleyen aslında aşktır. Nitekim kısa süre sonra büyük boşluk -evin asıl sahibi simgesel yılan yüzünden ortaya çıkar ve bütün büyüü bozar. "Evin Sahibi"nin tamamında asıl üçüncü göz ölümdür. Hikâyenin kahramanını zehirleyen bu üçüncü gözün kaçınılmaz varlığıdır. Tanpınar'ın kahramanlarındaki tereddüdün ana sebebi de üçüncü gözlerin varlığıdır; üçüncü gözün varlığı yüzünden eylemsiz kalan Tanpınar'ın kahramanlarında daima muhtemel sonucun hayaleti olarak mukimdir.<sup>24</sup> Tanpınar kahramanlarında eylemden önce ortaya çıkan o hayalet, eylemden önce eylemin önüne geçerek eylemi gereksiz kılan anlam sorunudur. Bazen bir boşluk, bazen geçicilik, bazen ölüm, bazen

kendilik gibi kavramlarla anlatılabilecek bu hayalet, bütün Tanpınar kahramanlarının aşamayacağı derecede sublime edilmiştir.

Anlaşılan o ki Tanpınar'ın kahramanlarını eylemsiz bırakan engelleyiciler somut ve soyut görünüşlere sahip ve bu yüzden de hikâyeleri birbirinden farklılaştıran yapı malzemeleridir. Görünüşte somut ve soyut olmak kaydıyla ikiye ayırabileceğimiz bu engelleyicileri, bilinç ve bilinçdışı, hafıza (geçmiş) ve şimdiki zaman gibi başlıklar altında da tasnif edebiliriz. Bir deneyimle elde edilmiş ve bilinçdışında sürekli kılınmış bütün hazların geçici olduğu inancı, böylece kahramanların haz nesnelere vasıtasıyla ulaşabilecekleri hazzı imkânsız kılmış en mühim faktör, en mühim üçüncü gözdür. Hazzın geçiciliğinin temel dayanağı Tanpınar'da haz sonrası oluşan azap-boşluk-ölüm sürecidir. Bir soru formunda aynı problemi kuraçak olsaydık, yapı 'sonra' etrafında kurulabilirdi. "Sonra?" sorusu, öznenin asıl amacının 'sonsuzluk/ süreklilik' tutkusunu açığa çıkarır. Asıl arzulanan demek ki sonsuzluktur. Ölümün varlığı insan davranışlarının, her türlü nesnenin, kısacası bilinç düzeyindeki bütün gerçekliğin 'geçicilik'le lekelenmesiyle, yaranlanmasıyla hastalanmasına yol açar. Her türlü maluliyet bir çeşit kirlenmedir; kirlenmiş olan ise en dipteki yani bilinçdışındaki algı kayıdır. "Abdullah Efendinin Rüyaları"nda, *Huzur*'da, "Yaz Yağmuru"nda, "Yaz Gececi"nde, "Emirganda Akşam Saati"nde yer yer açıkça söylenen eşyanın bünyesindeki bu arıza -geçicilik- onun şiirlerinde ve bazı başka metinlerinde metnin arka planındaki leit-motivedir. Tanpınar dili, kozmosun maluliyetini tamir, tadil ve ıslah için kurulmuş bir dil olmakla, "Acıbademdeki Köşk"ün Sâni Bey'inin mantığını taşır. İcat, ıslah, tadil kusurlu kozmik anlamın yeniden düzenlenmesine yönelik Tanrısal bir iddiadır. Tanpınar birçok XIX. asır feylesofu gibi kozmosu kusurlu bulur. Engelleyiciler yüzünden akim kalan Tanpınar'ın kahramanlarının eylemleri, Tanpınar metinlerinde hem dil hem de anlam düzeylerinde realize edilir. Onun şiirlerindeki ve tahkiyesindeki yükselme ve düşme (yükseliş ve düşüş) simetrisi dil ve düşünce düzeyinde tekrar tekrar organize edilir. Bu iki metafor Tanpınar'ı çok daha evrensel bir izleğe, cennetten kovulma mitine bağlar. Fakat Tanpınar kahramanlarının cennet/ yükselme ideali, yeryüzü ilişkileri boyutu ile vardır; dilin görüntüsü Yunus mantığı ile işler ve cenneti değil, Tanrısal 'bir'i' arzular. Cennet ancak yeryüzündeki arzu ikamesidir; asıl büyük olan Tanrısal birliktir. Hem Tanrısal birlik hem de yeryüzü cenneti arzusu, geçmişte yaşanan ve hafızada saklanan veya form değiştirerek bilinçdışında simgeselleşen ka-

yıtlar yüzünden başarısızlığa uğrar. Bu sorunu daha iyi kavramanın tek yolu Tanpınar dilinin ‘-den dolayı’ kuruluşlarına bakmaktır. Tanpınar metinlerindeki her türlü azap verici düşünüş formunun arkasında ‘-den dolayı’ kuruluşu ile karşımıza talih ve tesadüf gibi mistik etkenler yanında, bu iki mistik faktörün yeryüzü temsilcileri olan insan ve insanın olumsuz tabiatı çıkacaktır. Mahur bestenin bir yanıyla Nuran’ın geçmişine bağlı olan hikâyesi, Adile Hanım, Suad, Fatma, Fahir, II. Dünya Savaşı, kültür ve medeniyet meseleleri *Huzur*’da, basitten hoşlanmama ve bu yüzden asıl amacı ıskalama “Acıbademdeki Köşk”te, uzakta bulunmakla beraber sürekli izleyen eş ve çocuklar ve onların temsil ettiği toplumsal değerler “Yaz Yağmuru”nda daima ‘-den dolayı’nın açılımlarıdır. Demek ki bütün Tanpınar metinlerinde var olduğunu bildiğimiz ‘-den dolayı’ kuruluşları Tanpınar’ın kahramanlarının maluliyet gerekçeleri, bir çeşit maluliyet meşrulaştırmasıdır. Kusurlu olanın kendisi değil kusurlu olanın bizatihi oluş/kozmos olduğunu ima eden bu dilsel yapılar, Tanpınar’daki suçsuzluk çığıdır.

*Huzur*’da Mümtaz’ın yaşadığı ilk cinsel deneyimin benzeri *Sahnenin Dışındakiler*’de de, hafızada kayıtlı bulunan ilk deneyimin ilk imgesi engelleyici üçüncü göz olarak hep saklanır. Tanpınar, ilk imgelerin baskısı altında kıvranan bu kahramanları Jung psikolojisinin arketipleri bağlamında kurgulamıştır. Kendi ayağını ilk deneyimler yoluyla prangalayan bütün Tanpınar kahramanları, insan yaradılışını kusurlu birer otomata dönüştüren tekrarlarıyla sinik birer mistiktir. Hafızada kayıtlı olan ilk imgeyi tolere edebilecek hiçbir vasıtası olmayan bu kahramanlar, sonunda hareketsiz kalıp (eylemsiz) seyretmeyi seçmekle bir ‘vazgeçiş’ imgesine dönüşürler. Her vazgeçiş aslında bir protestodur ve kesinlikle ironiyi doğuracaktır. Onların çoğu kendilerini doğuştan kabahatli sayarken o ilk imgenin mahpusudur. Tanpınar’da ilk imge içinden çıkılamayan, çözülemeyen bir sır imgesi ile yan yana durur ve bir süre sonra hazzı azaba dönüştüren katil olur. Çünkü anlatıcı haz ile azap arasında asılı kalmış bir seyirciye dönüştüğüne göre, asılı kalma durumunu yeni bir yaratma konumuna dönüştürmek gerekir ki bu yeni konum ‘skopofili’dir.<sup>25</sup> Asılı kalmanın meşru sebebi kabahatli doğmak gibi görünse de hazzın geçiciliğini bilen öznenin bu geçicilikten duyduğu azaptan da gizli bir haz alması şarttır. Çünkü onun süreklilik arzusu, ancak asılı kalmayı sürdürmesiyle mümkündür.

Haz da azap da Tanpınar poetikasında ‘bilmek ve anlamak’ tutkusuna hizmet eden iki araçtır. “Yaz Yağmuru”nda korku, insan do-

ğasını açığa çıkararak ama aynı zamanda haz veren bir argüman konumundadır. Hikâyenin kahramanı Sabri için korkan insanın 'muhayyile'sinde meydana gelen değişimleri izlemek haz verici bir seyir durumudur. Burada da bilmek ve anlamak; diğer bir deyişle 'esrar'ı çözmek çabası yani merak asıl mühim etken gibi görünüyor. Öyleyse engelleyicilerin varlık sebebi her durumda insandaki bilmek ihtiyacını tahrik ve tatmin için yeni alanlar açmaktır. Nitekim Tanpınar metinlerinde kahramanları eylemsiz kılan soyut ya da somut; geçmişte ya da şimdideki tüm engelleyiciler kahramanların kendilerini, ötekini ve kâinatı yorumlama aracıdır ve Tanpınar metinlerinin büyük kısmını bu yorumlar teşkil eder. Onun yarım kalan *Aydaki Kadın* adlı romanında Selim'in gençlik yıllarında işlediği 'güناه' bir engelleyicidir ve açık metin düzeyinde yol açtığı psikolojik sonuçlar sayfalarca anlatılır. Aynı şekilde *Huzur*'da sadece hafızadaki engelleyici -üçüncü göz- o ilk cinsel deneyim, Mümtaz'ın psikolojisinde aksamaya sebep olması bakımından bütün vak'ayı idare eder. Engelleyicilerin roman kahramanının ruhsal dengesini bozması, ideal kendilik formunun yaralanması demektir.

Tanpınar neslinin, başta Peyami Safa olmak üzere birçok isminin, edebî metinlerinde ideal kişilikler kurguladıkları bilinmektedir. Bütün nitelikleriyle 'üst ben'in biçimlendirildiği bu üst insan formu, entelektüel kurtarıcı olacağından dengeli/bütünlüklü bir kendiliğe sahip olmalıdır. Modern Türk edebiyatının asrın başında doğan nesline has bu üst insan/üst ben kurgusunun ideal kendilik formunu, genel olarak Tanpınar'da gördüğümüz engelleyiciler bozar.

Demek ki Tanpınar ve neslinin seçkin insan ideali iç bütünlüğünü sağlamış entelektüel birikimli insan tipidir. Fakat bu üst insan modellerini yaralayan ve onları 'malul' duruma düşüren genellikle hafızada saklanan ve 'hacalet'in gerekçesi olan geçmiştir. Kökü Tanzimat dönemi Türk edebiyatında aranması gereken bu maluliyet, Tanzimat dönemi roman edebiyatımızda "alafrangalık" adı altında gördüğümüz gülünç yabancılaşma paradigmasıdır. Roman tarihimizin ilk dönemindeki alafranga tipler, modern edebiyatın XX. yüzyıldaki metinlerinde gördüğümüz aydınların 'ecdadı'dır ve hemen hepsi, entelektüel birikimle beraber üst insan konumuna yükselirken toplumla aralarındaki mesafe yüzünden gülünçleşirler. Onları gülünç bulan toplum yani başkalarının bakışıdır. Tıpkı Tanpınar'ın kahramanlarının başkalarının bakışı önünde meşruiyet aramaları gibi, Tanzimat dönemi roman kahramanları da aslında bir meşruiyet ararlar. Tanpınar'ın Mümtaz'ı, Peyami Safa'nın Samim'i, Oğuz

Atay'ın Hikmet'i modern edebiyat tarihimizin ilk dönemindeki Felâtun'un, Bihruz'un değişerek, dönüşerek geldikleri noktadır.

Tanpınar'daki engelleyici üçüncü gözün kökteki anlamını tespit ettikten sonra, somut engelleyicilerin roman gerçekliğinde de daima somut denge modellerini bozduğunu görürüz. *Huzur*'da somut engelleyici üçüncü göz birden fazladır. Nuran'la Mümtaz'ın tanışma sahnesinde Adile Hanım ve Fatma iki önemli engelleyicidir. Birincisi toplumsal bakışın, ikincisi kişisel hayatın baskısıdır. Dolayısıyla biri çevreden, diğeri Nuran'ın geçmişinden gelen bu iki üçüncü göze daha sonra Mümtaz ve Nuran'ın ortak çevresinden yeni üçüncü gözler katılacaktır. Peşlerini bırakmayan geçmiş, Nuran'ın etrafındaki Fatma ile çevrenin baskısı, diğer üçüncü göz Adile Hanım'la beraber Mümtaz'ın bütünlük projesinin iflasına yol açarlar. Böylece roman gerçekliğinde simgesel bütünlüğün karşılığı olan evlilik, bir başka deyişle sürekli haz engellenmiş olur. Engelleyici baskı, her zaman olumsuz bakışın temsilî figüründen gelmez; olumlu bakışın da baskısı vardır. İhsan üst insan, İhsan-Macide evliliği de yine örnek evlilik modeli olarak birer baskı unsurudur. Böylece olumlu ve olumsuzun ortasında kalan Mümtaz, daima kavram çiftleri arasında bocalayan diğer Tanpınar'ın kahramanları gibi iki bakış arasında yaşadığı gerginlik yüzünden askıda kalır. Eylemsiz bireyin bakakalması, iki ayrı yöne çekiliyor olmanın sonucudur.

"Abdullah Efendinin Rüyaları"nda da aynı yapıyı görmek mümkündür. Herkes gibi olmak arzusunun bakışı ile eşyanın sırrını kavrama kabiliyetini edinme tutkusu arasında kalan Abdullah Efendi yine askıda kalandır. Sıradan insan olarak herkes gibi tüm sahteliği içselleştirerek yaşayabilmek ihtimalinin hayalî bakışının baskısı yüzünden diğer yana geçen Abdullah Efendi, diğer yana geçtiğinde 'absürd' ve 'abes' olanın bakışının baskısı yüzünden yeniden diğer yana geçmek isteyecektir. Hâlbuki o, bilerek ve anlayarak yaşamanın huzuru temin edeceğine inanmaktaydı.

Somut engelleyici üçüncü göz faktörü, Tanpınar metinleri arasında en açık şekilde "Yaz Yağmuru"nda görülebilir. Sabri'nin evine gelen kadınla olan münasebeti daima birileri tarafından izlenir. Birileri uzakta da olsa Sabri'nin arzusunu engelleyen birer kontrol mekanizması olarak işlev görür. Hikâyede uzak üçüncü gözler Sabri'nin eşi ve çocuklarıdır. Evli bir adamın genç bir kadınla aynı evde bulunuyor olmasının doğuracağı ahlakî sorun, simgesel bir meşrulaştırıcı ile aşılacak; fakat Sabri bu sefer yeni bir engelleyici ürete-



cektir. Simgesel meşrulaştırıcı, genç kadının Sabri'nin eşine ait bir elbise giymesidir. Sabri karısına ait bir elbiseyi yabancı bir kadına giydirerek arzu nesnesini meşru zemine çekmek ister. Tanpınar'da bu simgesel değişim aslında erotik imgedir. Benzer bir sahneyi *Huzur*'da, Nuran'a eski zaman elbiselerinin giydirilmesi şeklinde görürüz. Aynı şekilde Tanpınar'ın bir hikâyesinin adı da "Geçmiş Zaman Elbiseleri"dir. Bahsi geçen üç metinde de değiştirmek, erotize etmenin aracı olarak kullanılmıştır. "Yaz Yağmuru"nda Sabri, yabancı bir kadına kendi karısının elbisesini giydirerek onu arzusunun meşru nesnesine dönüştürürken, bilinçteki kadının kendisine ait olmayan bir haz nesnesi olduğu gerçeği arasındaki gidiş geliş erotik hazzı doğurur. Tanpınar romancılığının ve şairliğinin eşya ile olan ilişkisi de bu yapıdan farksızdır. Eşyaya imgeler yoluyla anlam giydiren Tanpınar bilinci, bir yanıla da eşyanın gerçek hüviyetini daima bilir. Bilincin, eşyanın imgesel ve gerçek anlamı arasındaki gidiş geliş erotik durumdur.

Ancak "Yaz Yağmuru"nda eşinin elbisesini giydirerek haz nesnesini meşru zemine çeken Sabri, alkol ve musikînin tesiriyle iradesizleşme ihtimalini gördüğünde yeni bir engelleyici olarak devreye hizmetçiyi sokacaktır. Artık arzusunun nesnesine ulaşmak mümkün değildir; simgesel değişim bile hazzın nesnesini meşru kılamaz ve bütün süreç bir oyun olarak hazzın bizatihi nesnesi olur. Böylece somut haz nesnesinin yerini, soyut bir gidiş geliş, soyut bir proje alacak ve bizatihi oyuna dönüşen bu süreç erotik hazzın kendisi olacaktır. Hikâyenin daha sonraki kısmında Sabri, genç kadınla birlikte yüzmeye giderek fiilî üçüncü gözlerin bakışları altında meşrulaşacaktır. Üçüncü gözlerin önünde olmak suç olarak addedilene engellemektir; suç olarak addedilenden kaçmak, korunmaktır. O zaman üçüncü göz, iradesiz Tanpınar kahramanlarının iradesi olur. Dolayısıyla üçüncü göz bir meşruiyet kompleksidir. Bütün kahramanların kabahatli doğmuş olmakla malul oldukları Tanpınar metinleri, böylece eylemsizleşerek suçluluk kompleksini aşmaya çalışır. Tanpınar'daki meşruiyet kompleksinin bir başka gerekçesi, yukarıda açıklamaya çalıştığımız üst insan idealinin bütünlük endişesini koruma güdüsüdür. Ancak bu kahramanların 'herkesin ortasında olma' durumunun bile, onlardaki bütünlük formunu kurtarmadığını *Huzur*'da açıkça görürüz. *Huzur*'da Nuran ve Mümtaz beraberliğinin anlatıldığı sahnelerin büyük bir kısmı üçüncü gözlerin bakışları altında gerçekleşir. Bu beraberlik geçmiş zamanda gerçekleşmiş olmasına rağmen, iki sevgilinin baş başa kaldıkları ev içi

sahnesi yok denecek kadar azdır. Bütün roman boyunca Mümtaz'ın evindeki bir sahne dışında -çok az ayrıntı verilir- iki sevgilinin ten-sel birlikteliğine ilişkin hiçbir işaret yoktur. Fiilî üçüncü gözlerin tarassutu altındaki bu beraberlik sahneleri, eğer mümkün değilse, daima engelleyici üçüncü göz fonksiyonunu geçmiş, bir başka deyişle hafıza üstlenir. Tanpınar'ın soyut ve somut, en dipten en yüze/en yüzeyden en dibe doğru daima elinde bulundurduğu engelleyicileri vardır.

Talihin ve tesadüfün "Geçmiş Zaman Elbiseleri" ve diğer bazı Tanpınar metinlerindeki rolünü biliyoruz. Talih ve tesadüf çoğu zaman hikâyeyi başlatan iki mühim faktör olmakla beraber yanlarına kahramanın iradesizliğini, bazen de alkolü ve geceyi alarak fonksiyon icra eder. Talihin ve tesadüfün devreye girmesiyle engelleyiciler kadrosunu tamamlayan Tanpınar, en dipteki engelleyiciyi gizlemiş olur. En dipteki engelleyici onun algısında 'büyük makine/büyük mekanizma' olarak geçen esrarlı kuruluştur. Her şey o büyük makinanin bir oyunundan ibarettir. Tesadüf ve talih sadece bir oyun aracı değil, aynı zamanda iki oyun kahramanıdır. Tanpınar'da büyük mekanizmanın temsili olan talih ve tesadüf, bazen bilinçdışı, bazen bilinci, bazen de dünyayı oyun sahnesi olarak kullanırken insanı da aktör olarak seçer. Talihin ve tesadüfün imkânları olumluya yönelik olsa bile, sonuç daima olumsuzdur. Oyun içgüdüsünden gelen talihe ve tesadüfe ilişkin bu irade, insanı gülünç duruma düşüren sonuçlar doğurur. Çünkü oyun, Tanpınar kurgusunun yapısal düzeninin estetik gerekçesidir. Tanpınar kurguları ve şiirleri, yapboz oyunu olarak düzenlenirken alınan haz, oyun kurucunun yaratıcı kudretinin doğurduğu estetik hazdır. Estetik haz talihi ve tesadüfü, tıpkı diğer bütün kurgu malzemesi gibi idare eder. Dolayısıyla kendini bir Tanrı gibi hisseden oyun kurucu, roman ve hikâye malzemesini de birer kukla gibi görecektir. "Yaz Yağmuru"nda Sabri'nin iradesiyle yönlendirilen kadın kahraman ve *Sahnenin Dışındakiler*'de Sabiha için kullanılan "kukla" ifadesi böylece anlamlı hâle gelir. Çünkü Tanpınar oyunlarının yaratıcısı, büyük mekanizmanın ikamesidir. Edebiyat metni sahnesi, kurgusu ve aktörleri olan bir oyun, bir simülatif dünya modelidir. Sonuçta geçicilik esas olduğuna göre kurgu da bir oyun olması sebebiyle geçicidir. Çünkü geçicilik ve simülasyon, edebiyatın doğasında vardır. Tanpınar'da hazdan azaba, azaptan hazza bütün iniş çıkışlar, gidiş gelişler bir oyun gibi seyredilebilir.

Öyle görünüyor ki, üçüncü göz aracılığıyla sağlanmak istenen ruhsal denge, Tanpınar'da bütünlük algısının simgesel dönüşümü-

dür. Meşruiyet bir otorite takıntısı içerdiğine göre, otoriter büyük makine kozmostur. *Sahnenin Dışındakiler* ve “Behçet Beye Mektup” nasıl siyasal otorite karşısında meşruiyet arayışı ise, Tanpınar metinlerinin kurgusal yapısı da büyük mekanizma karşısındaki meşruiyet arayışıdır.

Tanpınar’ın roman, hikâye ve şiirlerinde ‘şeyler’in daima görüyor olmaları, hikâye ve roman kahramanlarının hayatlarını ve şiirin ‘ben’inin evrenini cehenneme çevirir. Çünkü *Huzur* başta olmak üzere birçok Tanpınar metninde şeyler gören, duyan, hissedilen yanlarıyla, kendiliklerinden sıyrılıp ötekine ulaşacak fakat en sonunda yeniden, somut, yetersiz, eksik, malul kendilerine dönecektir. Eşyanın kendi formundan çıkıp ötekine uzanan yolculuğundaki temel amaç eksikliği tamamlamaktır; fakat bu yolculuk her defasında başarısızlıkla sonuçlanır. Abdullah Efendi’nin şeylerin hakikati ile bütünleşmek için çıktığı yolculuk ile Mümtaz’ın yolculuğu ve Tanpınar’daki herhangi bir nesnenin imgeler yoluyla bir başka nesneye doğru ilerleyen yolculuğu arasında hiçbir fark yoktur. Şeyler mevcut formlarıyla malul olduklarından, tamlığı arzulamaktadır; eksiklik ancak öteki ile ‘bir’ olmak suretiyle giderilebilir. Tanpınar’ın 1951 yılında yayımladığı “Yaz Gecesi” adlı hikâyesindeki “Ne tuhaftı bu, her şey daima kendisi kalıyor ve daima bir başka şeye benziyordu.”<sup>26</sup> cümlesi, *Huzur*’da Mümtaz’ın trajik yanılığının arkasından, Tanpınar’ın kahramanlarının bütünlük idealinden vazgeçtiklerini göstermektedir. *Huzur*’a kadar Tanpınar metinlerinde gördüğümüz -bilhassa şiirlerinde- şeylerin bir’e yönelik evrilmesi sadece bir algı sorunudur. Kahramanlardaki parçalanmış kendiliğin aradığı meşruiyet, aslında Tanrısalın temsili olan ve otorite konumundaki üst insan/ üst ben karşısındaki meşruiyettir. Bu durumda roman kahramanı parçalanmış kendiliğinin sadece seyircisidir; pozisyon itibarıyla seyretmek ‘oyuncuyu’ kabahatsiz kılmaz: Çünkü seyreden bu sefer de kendi benine karşı suç işlemiş olur. Tatmin edilmemiş arzunun sorumlusu, parçalanmış kendiliğin başka bir formudur. Her durumda kabahatli olan roman kahramanları, yine de seyretmenin hazzıyla yetinirler. Bir yandan kozmosu, bir yandan kendini seyreden Tanpınar’ın kahramanları bu kadar yoğun ve karmaşık bakışın altında sürekli gergin ve huzursuzdurlar. Böylece kendini kozmosun imgesi kılarak seyreden; seyrettiği algısını edebiyat formuyla dile döken Tanpınar kahramanları, edebî dilin sağladığı hazza razı olacaktır. Çünkü Tanpınar’da edebî verimin kendisi bir haz nesnesidir.

Modern edebiyatın ilk senelerinden itibaren önce Osmanlı münevverinin, sonra da Türk aydınının daima bir meşruiyet sorunu olmuştur. Tanzimat dönemi metinlerindeki alafranga tiplerin eleştirisi bilinen 'havuç ve sopa' hikâyesi görüntüsüyle bir çeşit terbiye mekanizmasıdır. Münevverin, halkın ve onun değerlerinin yanında olmak adına alafranga tiplere hücumu, XIX. asrın sonunda romanımızda görülen Batı kaynaklarıyla beslenmiş roman kahramanlarını öncekilerin yabancı oldukları başka bir duygusal forma sokmuştur. Felâton ve Bihruz ile Ahmet Cemil arasındaki en temel fark, birinci gruptakileri anlatan dil ile ikinci gruptaki Ahmet Cemil'i anlatan dilin farklılığı ve Ahmet Cemil'in kişisel duygu durumunun deşifresidir. Başka bir deyişle Batılı değerlerle ilişkisi bakımından Efruz ve Bihruz'dan farksız olan Ahmet Cemil, Halid Ziya'nın merhamet, acıma, yalnızlık, anlaşılmaşlık gibi duygu durumlarını deşifre eden diliyle, kendi türünün dışına çıkmış, bir çeşit meşruiyet arayışına girmiştir. Burada meşruiyetin ana unsuru 'mağduriyet'tir. Tanzimat'ın ilk dönem romanlarındaki alafranga figürler, romancının dilinde daima gülünç duruma düşürülürken modernleşmenin derecesi konusunda topluma yönelik açık tehditkâr mesajlar içeriyordu. Bunun en güzel örneği, kendisi de bir orta sınıf mensubu olan Ahmet Midhat Efendi'nin orta sınıf ahlâkını savunan romanlarıdır. Hâlbuki Ahmet Cemil alafranga tiplerin insanî bir kisve giydirilerek dönüştürülmüş formudur. Ötekilerden farkı, acı çeken entelektüele dönüştürülerek gizlenmiş olmasıdır. Bu yüzden Halid Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanından sonraki birçok romanda gördüğümüz entelektüel roman kahramanları, *Mai ve Siyah*'ta<sup>27</sup> 'rüşeym' hâlinde gördüğümüz üst insanın sonraki örnekleridir. Halid Ziya'nın, Ahmet Cemil'in duygusal ve düşünsel formasyonunu tespit ve tayin ederken ciddi bir meşrulaşma endişesi taşıdığı açıktır. Türk romanı tarihindeki 'üst insan' örnekleri bu yüzden bir yanlarıyla daima Ahmet Cemil'e bağlıdır. Peyami Safa'nın, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Kemal Tahir'in ve Tarık Buğra'nın romanlarında gördüğümüz benzer kahramanlar toplumun gözünde meşrulaşabilmek adına, görünür ya da görünmez üçüncü gözleri kendi eylemlerinin bekçisi kırlarlar. Bu yapıdaki ironik durum, cemiyet hayatına yönelik eleştiriler içeren entelektüel üst insan figürlerinin garip şekilde kendi meşruiyetlerini toplumsalın nazarında aramalarından kaynaklanmaktadır. Açıkça "inanmamanın gönüllü olarak askıya alınması"<sup>28</sup> demek olan bu yapı, Türk entelektüelinin malul tarafıdır. Başka bir deyişle Tanpınar'daki meşruiyet sorunu, Tanpınar'ın hemen hepsi entelektüel olan kahramanlarının iktidarlarını erteleyip

toplumsala devrettiklerini ve böylece toplumsala yabancı olmadıklarını söyleme biçimidir. Çünkü entelektüel figürler fikir tarihinde entelektüel zorbalıklarıyla, dayatmalarıyla tanınırlar. Fikir ve edebiyat tarihimizde bir yanıyla zorba, bir yanıyla gülünç kabul edilen entelektüel figürlerin, kitleden ayrılmış olma kaygısı böyle bir meşruiyet arayışına yol açmıştır.

## DİPNOTLAR

- 1 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hikâyeler*, 8. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008, s. 96-139.
- 2 *Age.*, s. 11-49.
- 3 *Age.*, s. 143-200.
- 4 *Age.*, s. 73-80.
- 5 *Age.*, s. 260-267.
- 6 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Aydaki Kadın*, Adam Yayınları, İstanbul, 1987.
- 7 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, 7. bs., Dergâh yayınları, İstanbul, 2005.
- 8 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977, s. 35.
- 9 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, 6. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1979.
- 10 *Age.*, s. 24.
- 11 *Age.*, s. 24-25.
- 12 *Age.*, s. 27.
- 13 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, 15. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007, s. 376.
- 14 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 11-112.
- 15 Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 124.
- 16 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 174.
- 17 Anima erkekteki dişi. Bk. Carl Gustav Jung, *İnsan ve Sembolleri*, Okuyanıs Yayınları, İstanbul, 2007, s. 177-188.
- 18 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 261.
- 19 *Age.*, s. 49.
- 20 *Age.*, s. 200.
- 21 Orhan Okay, *Bir Hülyâ Adamının Romanı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2010, s. 357.
- 22 *Age.*, s. 365.
- 23 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 250-259.
- 24 Joseph Vogl, *Tereddüt Üzerine*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 31.
- 25 Skopofili bakmanın hazzı demektir. Bu konuda bk. Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009, s. 286.
- 26 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 261.
- 27 Halid Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1942.
- 28 Franco Moretti, *Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s. 287.

## KAYNAKÇA

- Jung, Carl Gustav, *İnsan ve Sembolleri*, Okuyanıs Yayınları, İstanbul, 2007.
- Leppert, Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009.
- Moretti, Franco, *Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.
- Okay, Orhan, *Bir Hülyâ Adamının Romanı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2010.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Aydaki Kadın*, Adam Yayınları, İstanbul, 1987.

İBRAHİM ŞAHİN

- ....., *Beş Şehir*, 6. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1979.
- ....., *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977, s. 35.
- ....., *Hikâyeler*, 8. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008.
- ....., *Huzur*, 15. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007.
- ....., *Sahnenin Dışındakiler*, 7. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005.
- Uşaklıgil, Halid Ziya, *Mai ve Siyah*, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1942.
- Vogl, Joseph, *Tereddüt Üzerine*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011.

## TANZİMAT ROMANINDA LİLİTH'İN RUH İKİZİ BİR “FEMME FATALE” OLARAK ZEHRA

Özlem Fedai\*



**Özet:** Bu çalışmada Tanzimat edebiyatının ikinci dönem romancılarından Nâbizâde Nâzım'ın *Zehra* romanındaki Zehra karakteri, Tanzimat toplumu kadınının değişen yüzü olarak ele alınmış; bu karakterdeki 'benlik' sevgisi, sevgi açlığı, kıskançlık, intikam duygusu ve kötülük yapma isteği mitolojideki ilk 'femme fatale' (kötü, şeytansı, ölüm getiren) kadın kahraman 'Lilith'e benzetilerek değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Zehra, Lilith, kötülük, intikam, benlik sevgisi.

ZEHRA AS A “FEMME FATALE”, A TWIN OF LILITH,  
IN THE TANZİMAT NOVEL

**Abstract:** In this study the “Zehrâ” character in the novel *Zehrâ* by Nâbizâde Nâzım, a novelist of the second period of the Tanzîmat epoch, is dealt with as the shifting image of woman in the Tanzîmat society; the self-love, longing for love, jealousy, revengeful instinct and desire for doing evil are analysed in parallel view with the mythological “femme-fatale” heroine “Lilith”.

**Keywords:** Zehra, Lilith, evil, revenge, self-love.

### GİRİŞ

1870'li yılların başlarından itibaren Batı'dan ödünç alınarak Türk edebiyatına kazandırılan roman türü, bu yüzyıla gelinceye kadar toplumun her türlü eğilimini elinde tutmuş; sosyal bir ayna hizmeti görmüştür. Tanzimat'tan itibaren çevrilen Batılı romanlardan Osmanlı okuru, Batılı kadın ve erkeklerin bireyselliğini de öğrenmeye çalışmıştır. Zira 1860'larda başlayan çeviri romanlar, bir roman okuru kitlesi yaratmakla kalmamış, okuduklarının çok fazla

\* Yrd. Doç. Dr., DEÜ Buca Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

etkisinde kalan, hayatı romanlardan öğrenmeye çalışan bir okur kitlesi de yaratmıştır. Okurun bu eğiliminde şüphesiz, Tanzimat yazarlarının (özellikle Ahmet Midhat Efendi'nin) pedagojik amaçlarla roman yazmalarının da büyük etkisi vardır. Romanlardan öğrendiği kavramlara bir de 'benlik', 'ben sevgisi' ve 'intikam arzusu'nu eklemiştir. Böylece, bireyselleşmeyi de onun getirdiği marazî hâlleri de önce çeviri, sonra da onların etkisiyle yazılan telif romanlardan öğrenmeye başlamıştır.

Bu çalışmada, Tanzimat edebiyatının ikinci dönem sanatçısı olan, hatta Servet-i Fünun'la Tanzimat Edebiyatı arasında bir ara nesil sanatçısı kabul edebileceğimiz Nâbizâde Nâzım'ın *Zehra* romanındaki Zehra karakterinin psikolojisi üzerinde durulacaktır. Zehra karakterine, hem Tanzimat dönemindeki çeviri romanları okuyarak onlardan ilham alan bir 'okur' hem de kıskançlık ve kötülük dolu eylemleriyle tüm roman kişilerine zarar veren bir roman kahramanı olarak yaklaşılacaktır. Zehra ayrıca kıskanç, hırçın, intikamcı karakter özellikleri, 'ben'liğine düşkünlüğü/ben sevgisi ve yaptığı kötü planlar sebebiyle mitolojik kadın kahraman Lilith ile özdeşleştirilecektir. Böylece Türk romanına bireyselleşmenin girişi ve onun neden olduğu "benliğe saldırıya intikamla cevap verme" gibi durumlar; *Zehra* üzerinden sergilenmeye çalışılacaktır.

## ROMANTİK ÇEVİRİ ROMANLAR VE AĞIR ADIMLA GELEN TANZİMAT ROMANI

Okuru eğitmek isteyen Tanzimat sanatçıları, Batı'nın modernleşme yolunda kat ettiği mesafeyi göstermek, yeni türleri edebiyatımıza getirmek için çeviriye önem verirler. Dolayısıyla bu edebiyatın başlıca yayın organı gazete, hayat biçimi ve kültür açısından model aldığı ülke Fransa'dır. Gazetelerde Fransız toplumunun hayat biçimine, kadın-erkek ilişkilerine dair makaleler yayımlanmış; Fransız edebiyatının klasik ve romantik dönemlerinin eserleri tercüme edilmiştir. Tanzimat sanatçıları bu eserleri kendi yazacakları eserler için ilham kaynağı yapmışlardır.

Bu çeviriler ve arkasından onlara öykünülerek yazılan, çoğunluğu roman olan eserler, bir roman okuru kitlesi yaratmak dışında, okuduklarından etkilenen ve onları hayata geçirmeye çalışan, kurgu değil gerçek zanneden bir okur kitlesi de yaratmıştır. Aynı zamanda bu çeviri romanlar, Osmanlı toplumunun edebî sahada Batı'dan ne kadar geç kaldığının da şahidi olmuştur. *Tercümân-ı Ahvâl*



yayımlanmaya başladığında önce Şinasi'nin, Molieré'e öykünerek kaleme aldığı, görmeden evlenmeyi eleştirdiği töre komedisi *Şair Evlenmesi* (1860) tefrika edilmeye başlanmış, 1871'de *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* yayımlanmıştır. Bu eserler, Türk örf ve âdetlerini, tesadüflere fazla yer veren bir romantizm içinde yansıtır. Oysa bu yıllarda dünya, çağdaş realist ve natüralist edebiyatın en büyük eserleri arasında sayılan ve tüm dünya romanı üzerinde önemli etkileri bulunan iki büyük romanla, *Madame Bovary* (1857) ve *Suç ve Ceza* (1866) ile tanışmıştır.

Flaubert ve Dostoyevski gibi gerçekçi yazarlar, psikoloji biliminin de imkânlarından yararlanarak bireyin varoluş ve kimlik kaygılarını, çevreleriyle uyum sorunlarını, arzularını gerçekleştirme ile gerçekleştirilememenin çatışmasını yansıtan romanlar kaleme almışlardır. (*Madame Bovary*, *Suç ve Ceza* vb.). Böylece bireye ve topluma neşter vurarak modern insanın 'kendini gerçekleştirme' mücadelesini, buhranlarını, modernizmin insan üzerindeki baskısını 19. asrın ortalarında ele alırlar. Oysa onlarla yaklaşık aynı yıllarda eser veren Tanzimat yazarları, yeni gelen türün tüm acemiliğini taşıyan, romantik kurgulu telif eserlerinde, bireyden çok toplumu öne çıkarıp 'çoğul'un peşinde olurlar.<sup>1</sup> Tanzimat yazarları, toplumu zihinsel (akla dayalı) ve duygusal açıdan eğitmek istediklerinden olsa gerek, dünyada yerlerini realizm ile natüralizme bırakmış, klasisizm ve romantizm gibi edebî akımların etkisinde eserler kaleme almış; bu sebeple Batı'dan yaptıkları çevirileri de klasik ve romantik edebiyatın yazarlarından yapmışlardır.<sup>2</sup> Realist bir yazar olan Halid Ziya, sonraki yıllarda evvela onların eserlerini çevirerek romantik bir edebiyatın örnek alınmasına sebep olan yazarları (başta Ahmet Midhat) şiddetle tenkit edecektir. Yazar, yazdığı seri makalelerle Balzac, Flaubert, Zola, Goncourt Kardeşler ve Alphonse Daudet gibi realist ve natüralist yazarları övecektir.<sup>3</sup> Tanzimat romanı, büyük ölçüde Batı'dan aldığı ve kendi yapısıyla kaynaştırdığı romantizmle şekillendiği gibi, Tanzimat okuru da okuduklarından etkilenen ve onları kendi hayatına uyarlayan romantik bir okur olarak tebellür etmiştir.

Bu noktada Tanzimat edebiyatındaki bazı realist romanların kahramanlarının okudukları romantik romanları da anımsamak gerekir. Örneğin Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* adlı eserinde, aşırı romantik mizaçlı alafranga züppe Bihruz'un kütüphanesinde yer alan -bir kısmını okuduğu, bir kısmıyla gösteriş yaptığı- kitaplar, *Graziella*, *Paul ve Virginie*, *Manon Lescaut* ve *Ihlamurlar*

*Altında* gibi romantik dönem romanlarıdır. Yazar, bu romanların sadece adını zikretmez, bir kısmındaki olayı özetler veya eserlerle olay arasında bağlantılar kurar. Nâbizâde Nâzım'ın Zehra'sı ise, kendi ruhuyla özdeşleştirdiği *Monte Cristo*'yu defalarca okuyacak, ondaki intikam alma yollarını öğrenecektir.<sup>4</sup>

Aslında bu romanlarda hedef, aile kuracak genç Osmanlı kadın ve erkek okurlarını bilinçle yetiştirmek, onları başlarına gelebilecek tehlikelere karşı uyarmaktır. Burada bireysel değil toplumsal bir benlik oluşturma, Türk örf ve âdetlerine göre bir yuva kurma esası öne çıkarılmıştır. Ancak *Zehra*'da bireyin kendi benliğini koruma çabası dikkati çeker. Bu yönüyle roman, kendini seven, benliğine düşkün, onu korumak için düşman gördüğü herkesten intikam alan bir baş kahramanı ile diğer Tanzimat romanlarının karakterlerine göre daha bireysel ve Batılıdır.

### İNTİKAMIN DOLAYIMLAYICISI (MÉDIATEUR) OLARAK ZEHRA'NIN MONTE KRİSTO'SU

Réne Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* adlı eserinde, anlatıları oluşturan yapı türleri üzerinde dururken arzunun "öteki" ne göre şekil alan doğasını "üçgen arzu" olarak nitelendirir. Buna göre, üçgeni oluşturan köşeler, özne, nesne ve dolayımlayıcıdan<sup>5</sup> meydana gelir.

Özne, bir anlatıda bahis konusu edilen, düşleri, zaafı, düşüp kalkmaları ve mücadeleleriyle anlatıya egemen olan roman kişisidir. Nesne de öznenin (kahramanın) düşleri, idealleri, kurmayı hedeflediği hayat tarzını simgeler. Dolayımlayıcı ise, özneye arzuladığı şeylerin temel modelini veren bir çeşit rehber, köprü, hatta anahatar durumundadır.

Girard'ın gözüyle ifade edecek olursak, Zehra'yı intikamcı, nefret dolu bir kadın kahramana dönüştüren kitaplar, özellikle de *Monte Kristo*, onun (öznenin), ideallerine ulaşma serüveninde (arzu nesnesi), arzularına kılavuzluk eden (dolayımlayıcı) bir rehberdir.

Nâbizâde Nâzım'ın, 1896'da *Servet-i Fünun* dergisinde yayımlandığı sırada öldüğü, bu yüzden kitap hâlinde göremediği *Zehra*<sup>6</sup> romanındaki Zehra karakteri, Tanzimat'ın babasız,<sup>7</sup> tecrübesiz ve mirasyedi erkek kahramanlarına karşılık olarak çıkarılmış güçlü bir kadın kahramandır. Annesi ölmüş, son derece müşfik ve zengin babasıyla (Şevket Efendi) birlikte yaşayan bu kız, adını bir Tanzimat

romanına verebilecek kadar, kötü huyları ve intikam planlarıyla öne çıktığı gibi, sergilediği bireyleşme çabasıyla da dikkati çeker.

Zehra da, bir roman kahramanı ve bir okur kimliğiyle Tanzimat'ın yetiştirdiği yeni kadın tiplerinden biridir. O da Batı'dan çevrilen romanları okuyan ve onlardan etkilenen bir kadın kahramandır. Bu dönem kadınlarının çoğu gibi hayatı daha çok ev ortamında geçen Zehra, diğer birçok kadın gibi aşkı, nefreti, intikamı, okuduğu -öteki kültüre ait- romanlardan, kabataslak öğrenmiştir. Zehra'ya rehberlik eden bu kitaplar, onun için, bir dolayımlayıcı (médiateur)dır.

Zehra'nın kitapları içinde en önemli kaynağı, dolayımlayıcısı, Tanzimat devrindeki ilk çeviri romanlardan olan *Monte Kristo*'dur. Yazar, onun planları için romanlarından nasıl fikir aldığını şöyle anlatır:

“Romanlarına başvurdu. Monte Kristo'yu belki bir üçüncü defa okumaya başladı. Kontun düşmanlarından ne yolda intikam aldığını tetkik ve taharriye (incelemeye ve araştırmaya) koyuldu.” (s. 95).

Nâbizâde Nâzım, her ne kadar Zehra'nın Suphi'ye âşık olduktan sonra kitaplarda okuduğu aşkları “yalan” kabul ettiğini anlatsa da o, bu kitapların etkisinde kalacaktır:

“Kitaplarda muhabbete dair gördüğü malûmat gayet kabataslak modeller gibi pek nakıs ve ekseriyetle yanlış birtakım evham ve mübalâgattan ibaret idi.” (s. 45).

Zehra'nın da okuduğu “öteki” kültüre ait romanlar, kahramanların kimliğinin biçimlenmesine olumsuz yönde etki etmiş;<sup>8</sup> onların bencil, nevrotik kişilikler olmasını sağlamıştır.

## ÖLDÜREN (“ÖLÜMCÜL”) KADIN TİPİ YAHUT İLK FEMME FATALE: LİLİTH

Mitolojiden ilhamını alan hırslı, sahip olamadığına ölüm getiren kadın tipine Fransızcada “femme fatale” denmektedir. Femme fatale, *Oxford Dictionary of English*'e göre, “ilişkiye girdiği erkeklere sonunda büyük sıkıntılar yaşatan çekici ve baştan çıkarıcı kadın; felakete neden olan kadın” anlamına gelir<sup>9</sup> ki, edebiyatta, sinemada karşılığını bulan şeytansı, fettan, vamp kadın tipleri bu türden kadınlardır.

Femme fatale'in ilk örneklerini, Sümer Tanrıçası İştar'ın ve Tevrat'ta geçen, Âdem'in ilk eşi kabul edilen Lilith'in<sup>10</sup> oluşturduğuna inanılır. Lilith, Tanrı'nın Âdem gibi çamurdan yarattığı, bu sebeple erkeğin kendisinden üstün olmadığına inanan, günahkâr, asi, baştan çıkarıcı, "akıllı, zeki, cinsel yönden aktif" bir kadındır.<sup>11</sup> Zehirli bir sarmaşığı andıran Lilith, hayatına girdiği herkesin mahvına sebep olur.

Asla altta kalmayan, kıskanç ve ihtiraslı Lilith, Âdem'in ikinci eşi ve onun sol kaburga kemiğinden yaratılan Havva'dan bir hayli farklıdır. Havva ne kadar uyumlu, şefkatli, erkeğine karşı itaatkâr ve hizmetkâr ise, Lilith, onun tam tersi özelliklere sahiptir. Âdem'i kendisi için yetersiz göyerek Tanrı'ya bile karşı gelip ağaç gölgesinde uyuduğu bir sırada Âdem'i terk eder. Kanatlarıyla havalanarak uzaklaşan bu kadını, inanışa göre, Tanrı doğurganlık vasfını alarak cezalandırmıştır. Bu sebeple çocuk sahibi olamayan bu kadın, kıskançlığından yeni çocuğu olan çiftlerin de bebeklerini kaçıırır, loğusa annelerin kâbusu olur. Talmud'a göre, gecelerin dişi şeytanı da sayılan "Lilith tarafından baştan çıkarılmaya çalışılan bir erkek kayıptır. O kadın, onun ölüm meleği olacaktır."<sup>12</sup> Erkeğe itaat etmemek gibi özellikleriyle Lilith, Yunan mitolojisinde yer alan balçıktan yaratılmış akıllı ve zeki kadın Pandora'yı da anımsatır.<sup>13</sup>

Başka bir inanışa göre de Lilith, Havva'nın sebep olduğu ilk günahattan sonra kendine cinsel perhiz uygulayan Âdem'i, terk ettikten sonra da rahat bırakmamış; geri dönerek o uyurken dikenli telle çevirdiği bedenine abanıp ondan -ileride insanlığın belaları olacak-kötü yaratıklara hamile kalmış ve onları doğurmuştur.<sup>14</sup> Bu yönüyle de ölüm getiren, şeytansı, kötü kadın yani "femme fatale"nin ilk örneği sayılır.

## TANZİMAT ROMANINDA İKİ "ÖLÜMCÜL" KADIN: MAHPEYKER VE ZEHRA

Tanzimat romanlarında en sık karşımıza çıkabilecek bireysel temalar, aşk, ihtiras, kıskançlık, entrika ve ölümdür. Bu temalar, bazen hepsi bir arada bazense birkaçı birlikte, ilk telif romanımız *Taşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'tan *İntibah*'a, *Sergüzeşt*'ten *Zehra*'ya dek, birçok Tanzimat romanında yer alır. Ancak diyebiliriz ki öne çıkan Tanzimat romanları içindeki kadın tiplerinin hiçbirini, iki güçlü kadın olan, Mahpeyker ve Zehra kadar, ihtiraslı, kıskanç ve intikamcı kimlikleriyle çevrelerine zarar vermemişlerdir.<sup>15</sup> Bu sebeple bu iki

kadını, kendi ihtiraslarını gerçekleştirmek için her türlü kötülüğü göze alabilen “femme fatale”ler sayabiliriz. Âdeta kötülük yaptıkça birey ve karakter olmuş, romanların ve mesajlarının önüne geçmişlerdir.

Mahpeyker (*İntibah*) ve Zehra (*Zehra*), hayatlarına girdikleri insanlara başlangıçta mutluluk vermelerine rağmen, yaradılış itibarıyla hırçın, kötü ruhlu kadınlardır. Mahpeyker, saplantı hâline getirdiği aşkına, Zehra -sözde- evliliğine sahip çıkmak arzusuyla, paradan güç alarak yardımcıları tutmuş ve erkeklerin başına türlü çoraplar örmekten, entrikalar çevirmekten geri durmamışlardır. Arzuladığı erkeği yeniden kazanmak için Mahpeyker, Suriyeli zengin bir Arap olan sevgilisi Abdullah Efendi’yi kullanmış; Ali Bey’i cariye Dilâşub’dan ayırmak için türlü entrikalar çevirmiş, onu öldürmeye kadar giden intikam planları yapmıştır. *Zehra* romanında ise, Zehra’nın annesiz, şefkatsiz büyüdüğünü özellikle vurgulayan yazar, onun doğuştan getirdiği kıskanç mizacı sık sık hatırlatarak intikam fikr-i sabitiyle yaptığı kötülükleri bu sevgi açlığına ve ondaki ‘benlik’ sevgisine bağlamıştır.

Zehra’nın sevgi açlığı ve bencilliği onu kindarlığa itmiş, empati kurma yeteneğini kör etmiş ve bu sebeple etrafına zarar vermiştir. Ondaki kimi hususiyetleri Türk romanında başka kadın kahramanlarda da görebiliriz. Onlar da kimi zaman sevilme konusundaki aşırı arzuları, bencillikleri, kendilerini sevmeleri ile çevrelerine türlü zararlar verirler. Örneğin Reşat Nuri Güntekin’in *Yaprak Dökümü* romanındaki Ferhunde de hayatına girdiği erkeklere ve tüm insanlara felaket getiren bir “femme fatale” kabul edilebilir.<sup>16</sup>

Deniz Kandiyoti, Tanzimat’ın erken dönem romanlarının mesajlarını değerlendirirken iki ana eğilimden söz etmiştir. Bunlar; “*Bir yandan, babanın denetlediği bir düzenin güvenli rahatlığının yokluğunu çeken yetim oğlанда temsil edilen eskiye dönük bir özlem, diğer yandan da arzusunun denetimi olarak tanımlanan ve kurban kadına, cariyeğe yansıtılan eril cinselliğin ataerkil denetimine başkaldırı*”dır. “*Batılılaşmış, alaf-ranga kadının dikkatleri çekmesi ve yakın çevresinin felâketlerinden sorumlu tutulması daha geç bir döneme rastlamaktadır.*”<sup>17</sup> diyen Kandiyoti aslında *Zehra* romanının kahramanı Zehra’yı müjdeler gibidir.

Kocasını Suphi’yi edilgen bir kukla/oyuncak hâline getiren Zehra, bu yönüyle Tanzimat romanlarındaki mağdur kadın tiplerinin kaderini değiştirmiş gibidir. O, ne Şemsettin Sami’nin kadın kahramanını Fitnat gibi, öz babasıyla görmeden evlendirilmek üzere oyuna getirilen mağdur bir kız, ne de Samipaşazâde Sezai’nin *Sergüzeşt*’in-

deki, küçük yaşta Kafkasya'dan getirilip evden eve satılan, ezik, sahipsiz köle kız Dilber gibi zayıf ve çaresiz bir kadındır. Eserin sonunda özgürlüğüne kavuşsa bile Dilber de tıpkı Fitnat gibi sevdiğiyle evlenemeyeceğini bildiğinden intiharı seçmişken Zehra, kendisini aldatıp metresine ev açan kocasından ve metresinden intikam almak için parayla başka bir kadın kiralayıp kocasının başına musallat edecek kadar fettan, kötücül, cesur, ekonomik açıdan da güçlü bir kadındır.

Kıskanç, benliğine düşkün, hastalıklı bir sevgiye sahip olan bu hırçın ve intikamcı kadın, hayatına giren herkesi; kocası Suphi, kayınvalidesi Münire Hanım, cariye Sırrıcemal ve kiraladığı -batakhanedeki bir fahişe- Ürani'yi ölüme sürüklemiştir.

### NEVROTİK, İNTİKAMCI, SEVGİ ARSIZI BİR LİLİTH: ZEHRA

Psikanalist Karen Horney, insanlarda "sevilmek için duyulan şiddetli arzu ile başkalarını yönetmek için duyulan şiddetli istek" in nevrozlarda çok önemli bir itki gücü olduğunu ifade eder. Horney;

"Gerçekten de eğer insan her zaman için kendisine düşman olan ve varlığını tehdit eden bir dünya karşısında büsbütün güçsüz ve çaresiz bir durumda bulunduğunu hissediyorsa, bu durumda sevilmek ihtiyacı her çeşit iyi davranışla karşılaşmanın, başkalarından yardım görmenin, başkaları tarafından beğenilmenin en akla uygun ve en kestirme yolu olarak görünmektedir. (...) Nevrotik bir insan, farkında olmaksızın, sevme yeteneksizliği ile başkalarının sevgisine büyük bir ihtiyaç duyma gibi bir ikilem içindedir"<sup>18</sup>

diyerek nevroitik insanın, sürekli bir endişe ve arayış içinde olduğunu, başkaları tarafından sevilmek için birtakım korunma mekanizmalarına başvurduğunu dile getirir. Ancak bu insan tipi, başkalarını sevme yeteneksizliğinin de farkında değildir.<sup>19</sup>

Horney'in dile getirdiği tüm durumlar, sözde kendini, evliliğini korumak için savunma / korunma mekanizmaları geliştiren, aslında başkalarını sevme konusunda yeteneksiz bir sevgi arsız / hırsız durumundaki Zehra için de geçerlidir. Zehra'nın kötülük planları, onun kıskanç mizacından, okuduğu kitaplardan olduğu kadar benlik sevgisinden, kendini sevmesinden, sevgi açlığından ileri gelir. 'Kendilik sevgisi' ya da 'benlik sevgisi', onda her türlü kıskançlığın, kin ve nefretin, empati yoksunluğunun nedeni sayılabilir. Öyle ki kızının yaradılışını bilen ve onu 'bahtiyar etmek' isteyen babası Şevket Bey, evlenme çağına gelen Zehra'yı Suphi'ye teklif ederken

utana sıkıla; “-Korkarım ki kocasını müteazzi eder (üzer)” (s. 41) diyerek kızının mizacından dolayı duyduğu kaygıyı dile getirir.

Yazar da onu tanıtırken; “(...) Yukarıda anlattığım gibi yaradılıştan kıskanç ve hırçın bir şey olmakla beraber bazen davranışlarında o derece yumuşaklık görünmekte idi ki, bu hâline bakanlar, kendisini yumuşak başlığın canlı örneği sanırdı. İhtimal bu hâl sınırlarının bir gevşekliği zamanına tesadüf etmekte idi.” (s. 42) cümlelerini kullanmış; onun kıskanç ve nevroitik tabiatını, yumuşak görüldüğü zamanlarda bile kendisini korumak için savunma mekanizmaları geliştirdiğini göstermek istemiştir.

“Çocukluğundan beri gayet kıskanç” olan Zehra, “kendisinden iki sene sonra doğan Bedri’yi o derece kıskanır ki, birçok kereler çocuğu âdeta boğmak, kafasını ezmek gibi vahşetlere kadar cür’eti görülmüştü”(r.) (s. 12). Zehra’nın kıskançlığı, sonradan kendisi, kocası, Sırrıccemal ve planına dâhil ettiği Ürani’ye kadar herkesin hayatına mâl olacaktır. Böylece eserde, Zehra’nın nevroitik kişiliğinin ve intikam düşüncesinin çizilen karakterlerin önüne geçtiği görülür. İntikam düşüncesiyle yanan Zehra, aslında çok sevdiği ve kocası Suphi’den boşanmasına rağmen yanında barındırdığı kayınvalidesi Münire Hanım’ın, dilencilik yapacak kadar yoksullaşmasını, sokak ortasında açlıktan ölme aşamasına gelmesini bile fark edememiştir.

Heinz Hartmann, *Ben Psikolojisi ve Uyum Sorunu* adlı kitabında, “ruhsal yaşamı problemsiz, sağlıklı bir yetişkinin de kimi zaman, bazı gerçekliklerin yadsınmasından ve yerine fantezinin konmasından tam olarak kurtulamayacağını” belirterek ‘fantezi’ kavramına dikkati çeker. Hartmann’a göre fantezi, “daima başlangıçtaki gerçek duruma sırt çevrilmesini gerektirse de, aynı zamanda gerçeklik için bir hazırlık işlevi görüp ona daha fazla hâkim olunmasını da sağlayabilir. Gereksinimlerimiz ve hedeflerimiz ile bunları gerçekleştirmenin olası yolları arasında geçici bağlantılar kurarak bir sentez işlevi görebilir.”<sup>20</sup>

Zehra romanında, Zehra’nın fantezisi, bir gün kocası Suphi’yle yeniden bir araya gelebilmektir. Bu roman hakkında bir makale kaleme alan Prof. Dr. Zeynep Kerman “Aslında Zehra’nın istediğinin intikam almak değil, kocasının kendisine dönmesi”<sup>21</sup> olduğunu dile getirir. Ancak burada üzerinde durulması gereken nokta, septik mizaçlı Zehra’nın yarattığı fantezinin, eylemlerine şiddetle yön vermesi, intikam planlarının nedeni olmasıdır. O, Suphi tarafından aldatıldığı, terk edildiği gerçeğini bile yadsıyarak ona yeniden kavuşmak fantezisini gerçekleştirmek ister. Zehra’daki ‘benlik’ duygusu belirgin olduğundan, bir noktadan sonra kocasının ona geri dön-

mesi 'fantezi'si geri planda kalmış; intikam duygusu ve planları öne çıkmıştır denilebilir. Şiddetli bir sevilme arzusu duyduğundan intikam planlarıyla kocasını kendine muhtaç hâle getireceğini ve geri döndüreceğini düşünür.

Zehra, kocası Suphi, Sırrıccemal adlı hizmetçiye ayrı bir ev açıp onu boşadıktan sonra, kafasındaki fanteziye intikam planlarını eklemiş, yeni hayatına alışmak yerine, kendisine yapılan muamelenin intikamını almak için yaşamaya başlamıştır. Hatta bir yerden sonra intikamının sonucunu görmek için yaşayan bir kadın olmuştur. Lilitivârî bir kötücüllükle kendinden geçmiş gibi davranan bu kadın, aldığı intikamdan bir türlü tatmin olamamış, hep daha fazlasını istemiştir. Sonunda, kendisine hizmet etsin diye kayınvalidesi Münire Hanım'ın getirdiği cariye Sırrıccemal intihar etmiş, kayınvalidesi beş parasız kalıp dilenmeye başlamış; eski kocası her şeyini kaybedip sefaletе düştüğü hâlde, hâlâ yüreğine su serpilmemiş, daha fazla kötülük isteyen bir "fettan (femme fatale) kadın" profili çizmiştir. İntikam alacağı kişileri, 'rakip' ya da 'düşman' kabul eden Zehra'nın hastalıklı psikolojisini yazar şöyle anlatır:

"Teşebbüsâtının (yaptıklarının) olanca mesûliyetini (sorumluluğunu) hep başkalarına tahmil etmekte (yüklemekte) idi. (...) Fakat Sırrıccemal'in su'-i akibeti (kötü sonu), Münîre'nin perişanîsi (perişanlığı), Suphi'nin sefaleti yüreğine bir türlü su serpmiyor idi. (...) Rakibi gebermiş, sebab-i felâketi dilenmeye başlamış, muhakkiri hükmen telef olmuş iken bile gönül hâlâ mutmain (tatmin) olamamış idi. (...) İçini yakıp kavuran naire-i hased ve intikamı ((intikam ve kıskançlık ateşini) bir türlü teskin edememiş (yatıştıramamış), belki daha ziyade alevlendirmiş idi. (s. 159-160).

Femme fatale bir figür özelliğiyle Zehra, ona dönmesini istediği kocasına karşı öylesine nefretle doludur ki, intikam almayı planladığı eski kocası ve onun metresini, öldürülmesi gereken 'düşmanları' kabul eder. Onların yok edilmesi için ise her yolu mübah sayar:

(...) "O ateş, damarlarını yakıp kavurmakta idi. 'Düşmanları' eline geçse hemen birer sıkımda boğup gebertecek derecede adelâtında kuvvet ve kudret hissetmekte idi." (s. 95).

Suphi'ye karşı, her şeye rağmen sempati besleyen Zehra, nefret etse de onu "sevimli bir düşman" sayar. Bu hâli, ondaki hastalıklı sevginin ve sevgi açlığının göstergesidir:

"Düşmanlarının mevzi-i ilticalarının (sığındıkları yerin) neresi olduğundan bile haberi yok idi ki. Hiç olmazsa yerlerini bilse, ah bir kere izlerini bulsa! Zeh-



ra, Suphi'yi de düşman addetmekte idi. Düşman, fakat hâlâ sevimli düşman. (...) Fakat mutlaka intikam lâzım, mutlaka nefret lâzım. Ah nefret de güç, intikam da güç." (s. 92).

Zehra'nın zihnini bu cümlelerle okura açan yazar; birkaç sayfa sonra, bu nevroitik roman kahramanının intikam arzusunun şiddetini yeniden hatırlatarak Suphi'ye karşı beslediği marazi sevgiyi yeniden sergiler:

"İntikam' kelimesini telaffuz ettiği zaman sanki intikam almış kadar münbasit olmakta (rahatlamakta) idi. Hırçınlığı son dereceyi bulmuş idi. Nazikter'i haşlar, Münire'yi haşlar, konudan, komşudan tesliyetine (avutmaya) gelenleri haşlar, eline geçeni kırar, herkesi kas kas kavurur idi." (s. 95).

İntikamını yalnız başına alamayacağını bilen Zehra, kendisine yardımcıları da arar. Bunlardan biri, Sırrıccemal ve Suphi'nin evlerini öğrenmek üzere görevlendirdiği Habibe Molla, diğeri de eski kocasını Sırrıccemal'den ayırmak için kiraladığı Rum fahişe Ürani olacaktır:

"Zehra'nın intikamı zihninden çıkardığı yok idi. Birçok planlar tertip etti, lâkin bunların icraatına imkân görememekte idi. Ah yalnız başına bir başına... Bir muin-i maksat (yardımcı) aramakta idi." (s. 93).

Yazar, Zehra'nın 'hasımları'nı yok etmek konusundaki kararlılığını romanda sık sık okura gösterir. Beceriksiz bulunduğu dadısı Nazikter ve Suphi'nin evini öğrenmek üzere tuttuğu Habibe Molla'yı yetersiz göyerek başka planlar yapar:

"İşte intikamının bir kısmını almış idi. Daha alacak pek çok intikamı var idi. Asıl intikamı Suphi'den alacak idi. Zehra, işi yoluna koymuş idi. Nazikter'den, Habibe Molla'dan kat'-ı ümit ettikten (ümit kestikten) sonra, meydan-ı muhasamaya (savaş meydanına) kendi başına çıkmaya karar vermişti." (s. 113).

Sevilme arzusunun şiddeti, Suphi'den son öcünü de alma düşüncesi gibi nedenlerle, romanın sonlarına doğru, Suphi'nin dükkânındaki kâtip, yardımcı Muhsin'le evlenen Zehra, onu üzen diğer kişileri felakete sürüklediği gibi, kendisine karşı şefkatle dolu Muhsin'e de felaket getirmiş; eserin sonunda hem Muhsin hem de ondan olma çocuğu ölmüştür. Zamanla ruhundaki kıskançlık ateşi sönmüş yerini pişmanlığa bıraksa da Zehra, herkesin hayatını içinde barındırdığı zehirle mahvetmiş, romanın sonunda kendisi de mutlu olamayarak ölmüştür.

Zehra'daki kıskançlık duygusuna bağlı yıkıcılık, hem içten gelmekte hem de maruz kaldığı durumlar sonucu şekillenmektedir. Ondaki şüphe ve saplantı tıpkı bir ayırkotu gibi yoldukça fazlaşmıştır. Kıskançlık hissi, gözlerini kör etmiş, 'öteki kadın' olmak düşüncesi 'öç ateşi' ile yanmasına yol açmıştır. Suphi'nin hayatında da Zehra'nın sebep olduğu felaketler, aslında sadece Zehra yüzünden değil, aynı zamanda kendi cinsel zaafı yüzündendir. Suphi'nin, Sırrıcemal adlı cariyeye ayrı bir ev açması, Zehra'yı boşaması, sonradan zaafına yenik düşüp Zehra'nın parayla tuttuğu Ürani'yle yaşamaya başlaması, Sırrıcemal'i de intihara sürükler. Tüm mal varlığını kaybedip ucuz otel odalarında kalacak hâle düşmesine, tulum-bacılık yapmaya başlamasına, başka bir erkekle gördüğü sevgilisi Ürani'yi bıçaklayıp sonunda Trablusgarp'ta hapisteyken ölümüne kadar giden felaketleri yaşamasına da yine kendisi neden olur.

Zehra, kötülük planlarını hep Suphi'nin hayatındaki 'öteki' kadınlara göre yapmıştır. Önce Sırrıcemal'in yaşadığı yeri tespit ettirip ona karşı kin duymaya başlamış; Ürani'yi başlarına musallat ederek kocasından ve Sırrıcemal'den öc almış; ardından Suphi'nin maddî açıdan düşüşünü hızlandıran Ürani'ye nefret beslemiştir. İkinci kocası Muhsin'le evlenme sebebinin ardında da Suphi'ye duyduğu öfke olduğu kadar, Muhsin'in başlangıçta bir kâtipken babasından kalma ticarethaneyi Suphi'nin elinden alması yatmaktadır. Böylece Zehra, zaten Ürani tarafından serveti tüketilen Suphi'nin, yeni kocası vasıtasıyla işinin de elinden alındığını görerek Muhsin'le kaynağını 'kin' duygusundan alan bir evlilik gerçekleştirmişti. Yeni kocasını kullanan bu tavrı da onun kötülük planları arasındadır.

Arno Gruen, *Kendine İhanet* adlı eserinin "Kendinden Kaçış Yolu Olarak Nefret, Kendilik Nefreti ve Kötülük" başlıklı bölümünde, nefretin kendinden kaçış yolu, kendilik nefreti içindeki bireyin kötülük yapmaya açık olduğundan bahseder. Aynı eserde Gruen; "*Bir başka insanın çaresizliği bize kendi çaresizliğimizi hatırlattığında ama bunu zayıflık olarak algılayıp reddettiğimizde, kurban kendimizden nefret etmemize neden olur.*"<sup>22</sup> der. Zehra, kocası tarafından 'ihanel'e uğradığında öylesine nefret ve öfkeyle dolmuştur ki, aynı durumu Sırrıcemal'e yaşatmak için Ürani'yi tuttuğunda, hamile olan Sırrıcemal'in çaresizliğini bilse de yoluna devam etmiştir. Kurban durumundaki Suphi ve Sırrıcemal, Zehra'ya kendi durumunu hatırlatmış, zaman zaman yaptıklarından pişmanlık duymasına neden olmuş; ancak onlara karşı nefretini sürdürmüştür.

Nâbizâde Nâzım, Zehra'daki 'intikam' düşüncesinin şiddetini sık sık dile getirerek onun masum bir kızdan, nefretten beslenen şeytansı bir kadına nasıl dönüştüğünü göstermek istemiştir:

“Zehra, kendisini şu iftirâka (ayrılığa) alıştırbildiyse de gerek Suphî'ye ve gerekse Sırrıccemal'e karşı olan hiss-i adavet (düşmanlık hissi) ve iştiyak-ı intikamı (intikam arzusu) hüküm ve kuvvetten düşmüş değil, belki kesb-i şiddet eylemiş (daha kuvvetlenmiş) idi. Âdeta Zehra bu his ve iştiyak sayesinde yaşamakta idi. Nefret ve intikam!.. İşte hayatını sevk ve idare eden muharrikler bu nefret ile bu intikamdan ibaret kalmıştı.” (s. 91).

Bu incelemede görüleceği gibi, Zehra'yı benzettiğimiz Lilith de Zehra da, intikamın ateşiyle diri kalan kadınlardır. Öyle öfkeli ve intikamcıdır ki, aslında kendilerinden de nefret eder gibidirler. Lilith, (Yahudi mitolojisine göre) Tanrı'nın ceza olarak ondan doğurganlık yeteneğini alması üzerine, yeni doğum yapan kadınların bebeklerini kaçırıp öldürmüş, annelerine loğusalık buhranları yaşatmıştır. Zehra da yeni bir hayat kurma düşüncesini eski kocasından son intikamını almak için gerçekleştirmiş; Sırrıccemal'in üzüntüden çocuğunu kaybetmesine ve intiharına, parayla tuttuğu Ürani'nin bıçaklanmasına, Suphî'nin hapislerde sürünerek sürgünde ölümüne sebep olmuştur. Yaptığı kötülükler hayatındaki yeni başlangıçları da olumsuz nihayetlendirmiştir. Örneğin oyuncağı durumundaki ikinci kocasını ve ondan olan bebeğini kaybetmiş, sonunda kendisi de üzüntüden ölmüştür. Eser, bu hâliyle Tanzimat romanlarının taşıdığı 'kıssadan hisse' geleneğini okura sezdirerek sona erer.

## SONUÇ

Deneysel romanın en belirgin özelliği, hayatın gerçek yüzünü tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermesidir. Bu roman türünü tercih eden yazarlar, sadece gözledikleri olaylardan hareket etmez, kahramanlarının kimi duygu ve tutkulara nasıl cevap vereceklerini ölçmek için birtakım durumlar ve şartlar icat ederler.<sup>23</sup> Deneysel bir roman özelliği gösteren bu romanda eline neşter alan Nâbizâde Nâzım, insanî gibi görülen kimi duyguların başka insanların nasıl mahvına sebep olacağını okuyuculara göstermek istemiştir. Zaafların insanları 'kendi'leri olmaktan çıkarışı, insanların benlik sevgilerinin, kıskançlıklarının kendilerine ve çevrelerine verdikleri zararlar *Zehra* romanında yazarın işaret ettiği noktalardır.

Nâbizâde Nâzım'ın insanın psikolojik dünyasını, ruh çalkantılarını ve bunların sonuçlarını öne çıkararak “kadının kalbiyle oyun

oyanmayacağı” mesajını vermek üzere yazdığı *Zehra*, psikolojik romanın edebiyatımızdaki ilk örneği sayılabilir. *Zehra* karakteri, yazarının bu mesajı iletme düşüncesi için yaratılmış, hastalıklı, kıskanç, aslında kendinden ve bu özelliklerinden hoşnutsuz, küçük yaşlardan itibaren kötülük yapmaya eğilimli, nevrotik bir kadındır. Bu sebeple ondaki yıkıcılık düşüncesi, çevresine yaptıklarıyla ‘ölüm’ ve ‘felaketler’ getirmesi, yuvasını sahiplenemeyip yuvaları bozması Yahudi inanışında, Âdem’in ilk eşi kabul edilen, herkese ölüm ve kötülük getiren mitolojik kadın kahraman Lilith ile özdeşleştirilebilir. Nâbizâde Nâzım bu eserle, Nâmık Kemal’in “Son Pişmanlık Mukaddimesi”nde ifade ettiği gibi, “akla ağza ne gelirse söylemek tarz-ı kudemâ-pesendânesini terk ile tabiat-ı beşeriyenin tahliline çalışmış”<sup>24</sup> insan tabiatının kendisine ve çevresine verebileceği zararı göstermiştir.<sup>25</sup>

## DİPNOTLAR

- 1 Flaubert’in eserleri (özellikle *Madame Bovary*) ancak Servet-i Fünun yazarlarıncâ lâıykıyla tetkik edilecek hatta Halid Ziya, bu romanı örnek olarak *Aşk-ı Memnu*’yu yazacaktır.
- 2 Sosyal kaygılarla yola çıkan Tanzimat yazarları, 17. yy. klasisizm akımı şairlerinin (Shakespeare vb.), romancılarının (Daniel Defoe, Cervantes), tiyatro yazarlarının (Corneille, Racine, Molière) ve 19. asrın ilk yarısının romantik şair (Lamartine) ve yazarlarının (Victor Hugo, J. J. Russo) eserlerini çevirerek kendi eserleri için model almışlardır.
- 3 Bk. Halid Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, (hzl. Nur Gürani Arslan), YKY, İstanbul, 1998, s. 21.
- 4 Oysa Halid Ziya’nın *Aşk-ı Memnu* romanında, Matmazel de Courton, öğrencisi Nihal’e, fazla hayaller kurdurduğu ve kurmacaya inandırdığı için roman okumayı yasaklayacaktır.
- 5 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bk. René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat (Edebi Yapıda Ben ve Öteki)*, (çev. Arzu Etensel İldem), Metis Yayınları, İstanbul, 2001.
- 6 *Servet-i Fünun*, S. 254, 11 Kânûn-ı Sâni 1311 / 23 Ocak 1896; Kitap hâlinde: 1. bs., Âlem Matbaası, Konstantiniye, 1896, 352 s. ; Kullanılan baskı (*Zehra- Karabibik* birlikte): Özgür Yayınları, (hzl. Özlem Fedai), İstanbul, 2004, 207 s.
- 7 Bu konuda bk. Jale Parla, *Babalar ve Oğullar, Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990, 128 s.
- 8 Tanzimat devri romanlarından daha geç bir tarihte yazılsa da Ahmet Midhat Efendi’nin *Jön Türk* (1910) romanındaki Ceylan’ın, Batı kültürü ve eğitimiyle yetiştirilip Batı edebiyatından okumuş olduğu eserlerin onu her şeyin değersizliğine, nihilizme ve bunalma götürdüğünü de burada hatırlatmak gerekir.
- 9 *Oxford Dictionary of English*, Oxford University Press, 2. Edition, 2003, s. 81.
- 10 Bk. Vera Zingsem, *Lilith (Âdem’in İlk Karısı)*, İlyâ Yayınları, İzmir, 2007, 354 s.
- 11 *Age*, s., 11.
- 12 *Age*, s. 57.
- 13 Zeus kendinden ateşi çalıp insanlara veren Prometheus’un kardeşi Epimetheus’a balçıktan yapılmış tanrısal güzellik ve zekâya sahip Pandora’yı eş olarak gönderir.
- 14 Zingsem, *age*, s. 55.
- 15 Bir aileyi parçalayan ve dağılma aşamasına getiren, fettan, baştan çıkarıcı kadın tipleri, Batılı, serbest bir hayatın öne çıktığı Servet-i Fünun romanında (*Aşk-ı Memnu- Bilher, Kırık Hayatlar- Neyyire* vb.) daha çok işlenecektir.
- 16 Nâmık Kemal, *Ali Bey’in Sergüzeştini Havidir*, İstanbul, 1291, 222 s. (Kullanılan baskı: Şule Yayınları, İstanbul, 2002, 158 s.).

- <sup>17</sup> Kıskaç, Avrupai, hep daha fazlasını isteyen bu kadın, asrı hayata meraklı evin kızları Necî ve Leylâ'nın da karakterini bozar. Evde onun istediği hayat biçimi yaşanmaya başlar, eğlence ve moda düşkünlüğü artar, sık sık partiler düzenlenir. Sonunda Ferhunde, kocası Şevket başta olmak üzere tüm ailenin hayatını alt üst eder.
- <sup>18</sup> Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, s. 134.
- <sup>19</sup> Karen Horney, *Çağımızın Tedirgin İnsanı*, (çev. Dr. Ayda Yörükân), Tur Yayınları, İstanbul, 1980, s. 110-111.
- <sup>20</sup> *Age.*, s. 115.
- <sup>21</sup> Heinz Hartmann, *Ben Psikolojisi ve Uyum Sorunu*, (çev. Banu Büyükkal), Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 30.
- <sup>22</sup> Zeynep Kerman, "Zehra Romanı", *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1988, s. 97.
- <sup>23</sup> Arno Gruen, *Kendine İhanet* (Kadın ve Erkeklerde Özerklik Duygusu), (çev. Ülkü Hastürk), Çitimbik Yayınları, İstanbul, 2004, s. 57.
- <sup>24</sup> Emilé Zola, *Le Roman Expérimental* (Deneysel Roman)'da Balzac'ın ve *La Cousine Bette* adlı eserinden hareketle şunları söyler: "Balzac tarafından gözetlenen genel olay bir insandaki nefse düşkünlüğün kendisinde, ailesinde ve toplumda sebep olduğu yıkıntıdır. Balzac konusunu seçer seçmez, gözetlenen olaylardan hareket etmiş, sonra tutkunun mekanizmasının nasıl işlediğini göstermek için Hullo't'u birtakım sınamalardan, çevrelerden geçirerek deneyimini yapmıştır. Burada yalnız gözlemin bulunmadığı besbellidir. Çünkü Balzac topladığı olaylar karşısında sırf fotoğrafçı olarak kalmıyor, kahramanını istediği şartlar içine yerleştirerek işe karışıyor." (Suut Kemal Yetkin, *Edebiyatta Akımlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1967, s. 107-108).
- <sup>25</sup> Kâzım Yetiş, *Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, 2. bs., Alfa Yayınları, İstanbul, 1996, s. 105-107).

## KAYNAKÇA

- Girard, René, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* (Edebî Yapıda Ben ve Öteki), (çev. Arzu Etenel İldem), Metis Yayınları, İstanbul, 2001.
- Hartmann, Heinz, *Ben Psikolojisi ve Uyum Sorunu*, (çev. Banu Büyükkal), Metis Yayınları, İstanbul, 2004.
- Horney, Karen, *Çağımızın Tedirgin İnsanı*, (çev. Dr. Ayda Yörükân), Tur Yayınları, İstanbul, 1980.
- Kandiyoti, Deniz, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayınları, İstanbul, 1997.
- Kerman, Zeynep, "Zehra Romanı", *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1988.
- Nâbizâde Nâzım, "Zehra", *Servet-i Fünun*, S. 254, 11 Kânûn- ı sâni 1311 / 23 Ocak 1896; Kitap hâlinde: 1. bs., Âlem Matbaası, Konstantiniye, 1896, 352 s.; Kullanılan baskı: (*Zehra- Karabibik* birlikte), Özgür Yayınları, (hızl. Özlem Fedai), İstanbul, 2004.
- Nâmık Kemal, *İntibah*, 1. bs., 1876, İstanbul, (Kullanılan baskı, Şule Yayınları, İstanbul, 2002).
- Oxford Dictionary of English*, Oxford University Press, 2. Edition, 2003, p.81.
- Parla, Jale, *Babalar ve Oğullar* (Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri), İletişim Yayınları, İstanbul, 1990.
- Uşaklıgil, Halid Ziya, *Hikâye*, (hızl. Nur Gürani Arslan), YKY, İstanbul, 1998.
- Yetiş, Kâzım, *Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, Alfa Yayınları, 2. bs., İstanbul, 1996.
- Yetkin, Suut Kemal, *Edebiyatta Akımlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1967.
- Zingsem, Vera, *Lilith* (Âdem'in İlk Karısı), İlyâ Yayınları, İzmir, 2007.



## TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE MEVLÂNÂ

Abdullah Harmancı\*



**Özet:** Türk edebiyatının olduğu kadar Türk tasavvufunun da devasa isimlerinden olan Mevlânâ Celaleddin-i Rumi, 'Yeni Türk Edebiyatı'nın roman, şiir, öykü, tiyatro gibi türlerinde işlenmiş, eserleri ve şahsiyetiyle modern edebiyatımızın sayfalarına yansımıştır. Türk öykücülerinin ilgi alanına da girmiş olan Rumi, şahsiyetiyle, eserleriyle, çevresiyle, dönemiyle öykü sanatının imkânları çerçevesinde işlenmeye çalışılmıştır. Makalemizde, öykülerde Mevlânâ'nın nasıl algılandığı ve Mevlânâ vesilesiyle hangi tartışma ya da eleştirilerin konu edildiği soruları cevaplandırılmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Mevlânâ Celaleddin-i Rumi, Yeni Türk Edebiyatı, Türk öyküsü.

### MEVLÂNÂ IN TURKISH STORY WRITING

**Abstract:** *Mevlânâ Jelaluddin Rumi, one of the enormous names of Turkish Sufism as well as Turkish literature, has been treated in some genres of the Modern Turkish Literature such as novels, poems, short stories, theater plays, and he reflected on the mirror of Turkish modern literature with his works and personality. Rumi, who attracted the interest of Turkish short-story writers as well, has been attempted to be treated within the framework of the possibilities of short story with his personality, works, circle of friends and period. In this article, answers to such questions as how Mevlânâ is perceived in short stories and which discussions or criticisms have been treated due to Mevlânâ will be sought.*

**Keywords:** *Mevlânâ Jelaluddin Rumi, Modern Turkish Literature, Turkish story writing.*

### GİRİŞ

Mevlânâ Celaleddin-i Rumi (1207-1273), İslâm tasavvufunun, İslâm kültürünün en önemli simalarından biridir. Yaşadığı dönemde ve sonraki asırlarda, Türk ve dünya kültürüne büyük etkileri ve katkıları olmuştur. Sanatçıları doğrudan etkilemesinin yanında, sanatçıların eserlerinde Mevlânâ'dan bahsettiklerine, Mevlânâ'yı işlediklerine de tanık olunmuştur.

\* Yrd. Doç. Dr., Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi.

XIX. asrın ortalarından itibaren ortaya çıkmış olan modern edebiyatımız içerisinde, şiir, roman, tiyatro gibi türlerde Mevlânâ'nın konu edildiği ve bu eserler üzerine bilim insanları tarafından incelemeler yapıldığı görülmektedir. Türk şiiri, romanı ve tiyatrosunda Mevlânâ'nın nasıl yer aldığına, nasıl işlendiğine dair sorulara cevap arayan incelemeler yapılmış olmasına rağmen, sürdürdüğümüz çalışmalar neticesinde öykücülüğümüz üzerine Mevlânâ'yı ele almış bir incelemenin olmadığını tespit ettik. Bu öykülere geçmeden önce, modern edebiyatımızda Mevlânâ'nın yansımalarını öykü dışındaki türler üzerinden inceleyen çalışmalara kısaca değinelim.

Bunlardan biri Hasan Aktaş'ın *Yeni Türk Şiirinde Mevlânâ Okulu ve Misyonu* adını taşır. Tahir Olgun, Neyzen Tefik gibi şairlerden Cahit Zarifoğlu, Can Yücel gibi imzalara kadar uzanan modern dönem şairlerimizin Mevlânâ'ya ilişkin şiirlerinin tahlil edildiği bu inceleme kitabı, modern şiirimizin Mevlânâ'ya bakışını büyük ölçüde ortaya koymaktadır (Aktaş, 2002). Ramazan Gülendâm'ın "Çağdaş Şiirimizde Mevlânâ ve Felsefesinin İşlenişi" başlıklı bildirisi de gene modern şiirimizdeki Mevlânâ yansımalarını işler (Gülendâm, 2006). Halef Nas'ın "Modern Türk Şiirinde Mevlânâ Etkisi" adlı bildirisi Mevlânâ'nın şiirimizdeki izlerini araştırır (Nas, 2006). İnci Enginün'ün "Romancılarımız ve Mevlânâ" çalışması, romancılığımızdaki Mevlânâ izdüşümlerini verir (Enginün, 1987). Secaattin Tural'ın *Türk Romanında Mevlânâ* adlı incelemesinde ise, Nezihe Araz'dan Cihan Okuyucu'ya, Elif Şafak'tan Ahmet Ümit'e uzanan çizgide, romancılarımızın Mevlânâ'yı ele alış biçimleri üzerinde durulmaktadır (Tural, 2011). Mevlânâ'nın modern tiyatromuza yansımalarını ise Havva Sena Küçük'ün "Mevlânâ'yı Anlatan Oyunlarda Üslup Özellikleri" başlıklı tebliğinde görmek mümkündür (Küçük, 2006).

Biz bu çalışmamızda müstakil olarak Mevlânâ'yı işleyen öyküleri derledik ve bu öykülerdeki Mevlânâ portresini anlamaya/aralamaya çalıştık. Yazarların Mevlânâ'ya nasıl baktıkları, ona hangi anlamları, kıymetleri lâıyk gördükleri, onu nasıl algıladıkları ve yorumladıklarına dair soruları cevaplandırmaya çalıştık. Ayrıca bu vesileyle öykücülerin tartıştıkları ya da eleştirdikleri bazı hususlara da değindik. Araştırmamız sonrasında dokuz yazarın on öyküsüne ulaştık: Müge İplikçi, "Kapı"; Sadık Yalsızuçanlar, "Rumi" ve "Su"; Kâmil Yeşil, "Menakib-ül Arifin'in Kayıp Menkıbesi"; Ali Erkan Kavaklı, "Avrupalı Mevlevî"; Nihan Kaya, "Bir Paket Bulaşık"; Duran Çetin, "Gözlerdeki Mutluluk"; Muhterem Yüceyılmaz, "Kilden



Tuğlalar Yapmak”; Mehmet Harmanlı, “Türbe Ziyareti”; Hüzeyme Yeşim Koçak, “İz”.

Büyük sufinin modern edebiyatımıza nasıl yansıdığı/yansıtıldığı sorusunun bir cephesini cevaplamaya çalışan makalemizde, öyküler yayım yıllarına göre sıralanmıştır.

## MEVLÂNÂ'YI ANLATAN ÖYKÜLER

*Müge İplikçi: “Kapı”*

Amerika'nın Ohio eyaletine bağlı Columbus şehrinde yaşayan, aslen İranlı olan Farah ve aslen Alman olan Grace'in hikâyelerinin anlatıldığı bu metinde, üçüncü önemli kadın, öyküyü bize aktaran Türk akademisyendir. Farah, İranlıdır ve vatanından ayrı kalmanın acısıyla yaşar. Entelektüel birikime sahiptir. İran kültürünü sembolize eden örneklerle, eşyalarla donattığı çok güzel bir evi vardır. Mevlânâ âşığıdır. Alman Grace ise, evleneceği gün müstakbel damat düğüne gelmediği için bütün dünyası yıkılmış bir kadındır. Anlatıcı kahraman, kendi hikâyesi üzerinde fazlaca durmaz. Biri vatansızlığın, diğeri âşık olduğu adamdan ayrı olmanın acısıyla yaşayan bu iki kadına odaklanan öykünün çeşitli bölümlerinde, Mevlânâ'dan alıntılar yapılır. Ancak öykünün odağında Mevlânâ yer almaz. Öykünün başında Mevlânâ'nın İran'a ait olduğunu düşünen Farah'ın bu düşünceleri, anlatıcı tarafından “Mesnevî'nin asıl yurdunun yüreklerimiz olduğunu ikimiz de biliyoruz aslında.” (İplikçi, 2000: 75) cümlesiyle eleştirilir.

Öyküde anlatıcı, Mevlânâ şiirlerinin Farah tarafından okunacağı geceye katılmayı çok istediği hâlde, içinde yaşadığı binanın kapısının kontrolsüz bir biçimde kapanmasından ötürü, bu geceye iştirak edemez. “Kapı”nın burada sembolik bir anlam kazandığını düşünmek mümkündür. Kapı, onun Mevlânâ'ya, Mevlânâ şiirlerine ulaşmasına engel olmuştur. Öyküde Farah vatanından, Grace sevdiği kişiden ayrıken anlatıcı da çok sevdiği Mevlânâ'nın şiirlerden ayrı düşecek, onları dinleme şansına sahip olamayacaktır. Dolayısıyla üç koldan bir ayrılık/kavuşamama çilesi işlenmiştir. Mevlânâ'nın *Mesnevî*'ye ney'in vatanından ayrılığını işleyerek başladığını ve bununla insanın öz yurdundan ayrı oluşunu sembolik bir şekilde anlattığını hatırlarsak, bu öyküde de her kahraman farklı bir ayrılık yaşamaktadır ve her üçü de asıl vatanlarında değildir. Öykünün içine serpiştirilen Mevlânâ şiirleri, öykünün bütünlüğünü güçlendirecek şekilde yerleştirilmiştir.

Öyküde Mevlânâ, kendisine âşık olunan bir büyük şair, bir büyük bilge olarak çizilir. Anlatıcı, Farah'ın Mevlânâ'yı İran'a ait kılmaya çalışması üzerine, "Onunkisine de tam olarak sahiplenme denilemez. Olsa olsa Rumi'ye duyulan büyük bir aşktır bu." (İplikçi, 2000: 75) der.

Öyküde Mevlânâ'nın, öykücünün anlatmaya çalıştıklarını birleştiren, bütünleştiren bir çimento, bir harç işlevi gördüğünü söyleyebiliriz. Birbirinden bağımsız üç kadının hayat hikâyesini anlatan öykü, Mevlânâ'dan yapılan alıntılarla bu üç ayrı hikâyeyi birleştirmeyi hedefler. Mevlânâ, hepsinin kaderine yayılmış olan öz'ü/ruhu sunar bize.

#### *Sadık Yalsızuçanlar: "Rumi", "Su"*

Sadık Yalsızuçanlar, "kısa kısa öykü" olarak bilinen<sup>1</sup> ve öykü türünün bir alt türü şeklinde düşünebileceğimiz edebî türde çok sayıda eser vermiştir. "Rumi" ve "Su" öyküleri de "kısa kısa öykü" adlı alt türün sınırları içinde düşünülmelidir. Yalsızuçanlar'ın İslâm tasavvufuna, kültürüne olan vukûfiyeti, onun "kısa kısa öykü" türünü İslâm tasavvufunun mecazlarıyla, sembollerıyla doldurmasına zemin hazırlamıştır. Çözümleme yapmadan önce her iki "kısa kısa öykü"yü de aşağıya alıyoruz:

#### *"RUMİ,*

*Tanrı'nın tuzağına düşünce kurtuldu kuruntularından. Nisan yağmuru bekleyen sedef gibi ağzı açık kaldı. Benzi safran gibi sararmıştı. Çiçeklerden en çok nergisi sevdi."* (Yalsızuçanlar, 2003: 114).

#### *"SU*

*Büyük Divan'ında aklı yaralayan sözler yazdı Rumi. Suyu benziyorum, aynaya; yüzünden hayaller çalışıyorum. N'olur o karanlıklardaki ab-ı hayat, şehirlere, ovalara aksa, kaynağına değin bana kılavuz olsa."* (Yalsızuçanlar, 2003: 118).

Birinci öykünün ilk cümlesinde, İslâm'ın özgürlük anlayışına gönderme yapılmaktadır. "Tanrı'nın tuzağına düşmek" ona teslim olmaktır. Gerçek kurtuluş, ölmenden önce ölmek, Allah'a sorgusuz teslim olmaktadır. Sedefin içine düşen nisan yağmurları bir süre sonra inciye dönüşürler. Bu öyküde, Allah'ın ilhamlarından inci gibi şiirler çıkartan Mevlânâ, nisan yağmurlarından inci yapan sedeflere benzetilmiştir. Benzinin sararması Allah'tan korkmasına ve nergis çiçeğini sevmesi ise bu çiçeğin de safran rengini andırması olarak yorumlanabilir. Mevlânâ bu öyküde yağmur damlasını inci-leştiren sedefe, renginden dolayı ise safrana benzetilmiştir.

İkinci öyküde Mevlânâ'nın önemli eseri *Divan'a*<sup>2</sup> göndermede bulunulur. Bu öyküde geçen "Suya benziyorum, aynaya; yüzünden hayaller çalıyorum." (Yalsızuçanlar, 2003: 118) cümlesi, eğer Yalsızuçanlar'a ait olarak düşünülürse, Yalsızuçanlar'ın bir aynaya benzeyerek Mevlânâ'nın eserlerinden, hem edebî anlamda hem bir insan olarak etkilendiği sonucuna ulaşabiliriz. Eğer bu cümle Mevlânâ'ya ait olarak düşünülürse, Mevlânâ'nın bir mahlûk olarak Yaratıcı'nın aynası olduğu ve kendi varlığında o büyük varlığın hazinelerini yansıttığı sonucuna ulaşabiliriz. Nitekim tasavvufta ayna, "İnsan-ı kâmilin kalbi. Allah'ın zat, sıfat, isim ve fiillerine mazhar ve tecelligâh olması itibariyle genel anlamda insana, özel anlamda kâmil insana" (Uludağ, 2001: 58) denilmektedir. Yani insanın kendisi bir aynadır ve kendini var eden sanatkârın izini yansıtır. Mevlânâ'nın *Divan'*ındaki şiirler ab-ı hayat olarak tanımlanır ve onun yazara bir rehber olması istenir. Bu öyküde de Mevlânâ, bir rehber, bir kılavuz olarak görülmüş ve gösterilmiştir.

*Kâmil Yeşil: "Menakib-ül Ârifin'in Kayıp Menkıbesi"*

Kâmil Yeşil'in öyküsü, Mevlânâ'dan ziyade Mevlevîliği, Mevlevîlik kültürünü ön plana alması sebebiyle ilgi çekicidir. Öyküde isimleri geçen önemli tarihî şahsiyetler arasında, Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled, onun oğlu Ârif Çelebi, ünlü *Menakib'ül Ârifin'*in yazarı Eflakî Dede, Mevlânâ'nın kâtipliğini yapmış olan Hüsameddin Çelebi, Kadı Seraceddin, Molla Sadreddin, Rasih Efendi bulunmaktadır. Bunların dışında, "Aşçı Dede", "canlar", "muhipler", "müridan" gibi kişi ya da kişi gruplarından da bahsedilir. Ahmed Eflakî sayesinde öykünün geçtiği yılı ve günü biliriz: 15 Şevval 1318 Miladî. Mevlânâ'nın ölümünün üzerinden uzun seneler geçmiştir. Mevlevîliğin ilk halifesi, Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled postta oturmaktadır. Öykünün merkez kişisi ise Sultan Veled'in oğlu ve kendisinden sonra posta oturacak olan Ârif Çelebi'dir.<sup>3</sup>

Mevlevîlik tarihi için çok önemli olan bu kişiler dışında, yazar bizi Mevlânâ Dergâhı'nın iç odalarına götürür ve gerek mekân gerekse dergâhtaki gündelik hayatın akışı hakkında bize bilgiler verir. Şimdi okuyacağımız satırlar, bize, dergâhın en önemli bölümü olan "âsitâne"yi tanıtmaktadır:

*"Ortası dairevî ve altı köşeli. Kısa parmaklıklığı, aralıksız, çivisiz tahtalarla döşenmiş âsitâne. Kapusu kibleye karşı. Onun karşısındaki mihrapda ise şeyhin makamı var. Koyu kırmızı bir postla döşenmiş bu makam. Kapuya yakın sağ canipde üç basamaklı*

bir merdivenden çıkılan mutripteeki Mesnevî'den anlaşılıyor ki orası da Mesnevî'nin makamı." (Yeşil, 2003: 33).

Aşağıdaki satırlar ise, Mevlevîlerin yemek yeme âdetlerini gösteren satırlardır:

"Aşçı Dede, Ârif Çelebi'yi sofraya aldı. Gaşuklar, sapları kenarda ve sağ tarafa ters çevrilmiş, canlar gibi bekleyor idi. Herkesin önünde bir tutam tuz... Herkes Aşçı Dede'nin "Hu, somata sala" deyu desturunu bekleyormuş meğer. Önce tuzdan tadıldı, sonra da yemeğe başlandı. Su istemek için elinde desti ve toprak tasla niyaz vaziyetinde bekleyen canın yüzüne bakmamız kafi. Size su sunan canın elini öpüp tası alıyor, başınızı sofradan sağa çevirip içiyorsunuz suyu. Ve tası dest busı niyetiyle geri veriyorsunuz. Muhipler o zaman hep bir ağızdan 'Aşk olsun' deyu gine mukabelede bulunuyorlar." (Yeşil, 2003: 33).

Kişileri, mekânları, ayinleri büyük bir yetkinlikle anlatan yazar, sema ayini başlamadan önce, Şeyh Sultan Veled'e bir soru sordurtur. Soru Ârif Çelebi'ye yöneliktir: "Tanrımın buyruğunu dutmamak mı daha azim bir günahdır yohsam nehyinden el çekmemek mi?" (Yeşil, 2003: 35). Ârif Çelebi, birincisinin daha büyük bir günâh olduğunu söyler ve buna bir de delil getirir: Hz. Âdem, Allah'ın bir nehyini çiğnemiş; ama şeytan bir emrine karşı gelmiştir. İlki affedilmiş ama ikincisi affedilmemiştir (Yeşil, 2003: 38). Bu soru dışında, öyküde, Mevlânâ hakkında herkesçe bilinen meşhur menkıbeler aktarılır.

Mevlânâ ve çevresindeki kıymetli zevat hakkında anlatılan menkıbeleri derleme kararı alan Eflakî Dede, odasına çekilerek "Menakib-ül Ârifin'in Kayıp Menkıbesi" adlı öyküde olup bitenleri kaydetmeye karar verir. Dolayısıyla öykü, Eflakî Dede'nin ünlü eserinden bir yaprak hâline dönüşür. Okuduklarımız, *Menakib-ül Ârifin'*de<sup>4</sup> bulunması gereken ama her nasılsa esere konulmamış/kaybolmuş olan bir menkıbedir. Eserin arkaik bir dille yazılmış olması da böylece anlam kazanır. Gerek kullanılan kelimelelerin bir bölümü, gerek bu kelimelere getirilen ekler, gerekse fiillerin çekimleri günümüz Türkçesinden farklıdır. Bu da öykünün en renkli yönlerindedir.

Belirtildiği gibi, öykü daha çok Mevlevîlik kültürü ve tarihi açısından önemlidir. Mevlânâ çok bilinen bazı menkıbeleriyle ele alınır. Öyküde Mevlevîlerin yemek yeme âdetlerinden sema ayinlerine, elbiselerinden selamlaşmalarına kadar pek çok alanda nasıl hayat sürdürdükleri yer yer belgesel bir nitelikte gösterilir.

*Ali Erkan Kavaklı: "Avrupalı Mevlevî"*

Alman Wolf Bahn, ruhunu Hristiyanlıkla tatmin edemeyen, arayış içinde olan, evli, orta yaşlı bir adamdır. Karısıyla ve annesiyle sürekli olarak teolojik tartışmalara girer. Onların Hristiyanlığın dogmalarını savunmasından rahatsız olur:

*"(...) yüreğim sancılıydı. İçimde hakikat arama coşkusu, yüreğimde gerçeğe hasret vardı. O günlerde sufizm üzerine kitaplar okuyordum. Kitabın birinde Mevlânâ için 'Doğu'nun büyük bilgisi' deniyordu. Herkesi dergâhına çağıran, herkese ümit dağıtan, herkesi kucaklayan bir daveti vardı. Gel, yine gel! Ne olursan ol! (...) Türkiye'ye gidip bir sufi bulmalı ve sufizm hakkında bilgi sahibi olmalıydım."* (Kavaklı, 2003: 13).

Mevlânâ'nın peşine takılmadan önce, annesiyle de görüşen Bahn'ın onunla yaptığı konuşma, Doğu - Batı ikilemini yansıtmaması bakımından önemlidir:

*"- Sufizm üzerine bir araştırma yapıyorum. Konya'da büyük bir sufi var. -Siz gençler, Doğu'nun büyüsünden bir türlü kurtulamıyorsunuz. Kendi dinimiz neyimize yetmez sanki? -Sanki Hristiyanlık da Doğu'dan gelmedi mi? Doğu'dan gelen bir dine sahip çıkıp ötekilere saldırmak, bana mantıklı gelmiyor; sempatik hiç değil! Yobazlık sizinki! -... Doğu başka, Hristiyanlık başka. Onlar Müslüman. Asıl yobaz onlar! Viyana kaplılarına kadar gelen onlar değil mi? -Haçlılar da adam kese kese sekiz sefer yapıp Kudüs'e kadar gitmiş!"* (Kavaklı, 2003: 14).

Okuduğu kitaplar sayesinde belli bir bilince ulaşmış olan Wolf Bahn, Konya'ya gelir. Mevlânâ Türbesi'nin hâlâ tekke olarak kullanıldığını ve orada dervişler bulunduğunu sanmaktadır. Ancak müzenin kapısından girerken kendisinden bilet istenmesi, derdini anlatabileceği kimselerin olmaması Bahn'ı şaşırtmıştır:

*"- Bilet alacaksın, dediler. Ne bileti, diye soracak oldum. -Burası müze demesinler mi? Şaşırdım. Şoke oldum. Demek ki burası dervişlerin barındığı dergâh değil, müzeydi."* (Kavaklı, 2003: 18).

Bahn, bilet alarak girdiği müzenin kendisini içine doğru çektiğini ve Mevlânâ'nın sandukasının başına geldiğinde ruhunun öpüldüğünü sık sık söyler. Dışarıdaki Konyalılardan umduğunu bulamasa da, Mevlânâ'nın ruhaniyeti ona bir huzur ve sükûnet vermektedir. Sonunda bir rehber yardımıyla Mevlevî olan Süleyman Dede'yi bulur ve Süleyman Dede Bahn'ın hidayetine vesile olur. Bahn, Süleyman adını alır ve Almanya'ya döndüğü zaman orada da küçük bir dergâh kurarak Mevlevî ayinleri yapar.

Öyküde Mevlânâ Hazretlerinin şahsiyetine çok farklı anlamlar yüklenmiştir: 1. Mevlânâ mutluluk veren bir azizdir: “Onları okumak bana büyük bir mutluluk veriyor, mısraları birkaç kere tekrarlıyordum.” (Kavaklı, 2003: 15). 2. Doğu’nun büyük bilgesidir. 3. Mevlânâ’nın manevî şahsiyeti, Bahn’a ilham verir ve hidayete ulaşmasına vesile olur. Yani Mevlânâ Hazretleri, insanların kurtuluşa ermelerinde bir vesiledir. 4. Öyküde Mevlânâ için yazılmış bir şiir vardır ve bu şiirde Mevlânâ, “yemyeşil ışıktan bir iz / yıkanmış bir yaprak gibi temiz” (Kavaklı, 2003: 15) olarak betimlenir.

Öyküde modern dönem, modern hayat ve onun getirdikleri eleştirilir. Türbenin önündeki dükkânlarda Mevlânâ’yı anlatan simgelerin turistik amaçlarla ve bir meta olarak sunulması, türbenin müze yapılması eleştirilir. Bahn, şehre geldiğinde bir muhatap bulamaz ve “Koca şehirde Mevlânâ terbiyesi almış bir derviş yok mu Allah aşkına?” (Kavaklı, 2003: 22) der. Bu daha köklü ve düşündürücü bir eleştiridir. Türk modernleşmesinden eğitim politikalarımıza kadar derinlemesine bir eleştiri potansiyeli barındıran bir yaklaşımdır. Mevlânâ, modern hayata bir eleştiri yöneltmek üzere harekete geçen bir öykücü için asıl olan, doğru olan, hakiki, has, öz olandır. Dolayısıyla bu hakiki çizgiden uzaklaşan modern dünya insanının eksikliklerini, yozlaşmışlıklarını, yabancılaşmışlığını gösterebilmek için böylesi bir ‘ayna’ya ihtiyaç duyulmuştur.

#### *Nihan Kaya: “Bir Paket Bulaşık”*

Öyküyü bize anlatan genç kız, Aslı ve Esra ile birlikte aynı evde kalmaktadır. Anlatıcı kahraman, Mesnevî ile haşır neşirdir ve o gün de evinde Mesnevî okumayı planlamaktadır. Son derece titiz biri olan anlatıcı kahraman, mutfaktaki bulaşıkları gördüğü zaman içindeki manevî huzur kaybolur ve bulaşıkları bir koliye doldurup tezgâhın altına saklar. Daha sonra eve gelen ev arkadaşı Aslı, kendi bulaşıklarını tezgâhın altında görünce şaşırır ve onları yeniden tezgâhın üstüne çıkarır. Bu durumdan rahatsız olan anlatıcı kahraman, bu defa bulaşık kolisini kırmızı bir kâğıtla kaplar ve en azından görünümlü kurtarmaya çalışır. Daha sonra eve dönen Aslı ve Esra, bu kırmızı kutunun kime ait olduğunu ve içinde ne bulunduğunu merak ederek koliyi açarlar.

Son derece sıradan ve belki anlamsız gibi görünen bu olaylar, öykünün ayrıntılarına girildiğinde hiç de sıradan değildir. Öyküyü bize aktaran anlatıcı, *Mesnevî*’nin sırlarının içinde gark olmuş, kendini kalıcı olana, değerli olana yöneltmiş, ince ruhlu biridir. O *Mes-*

*nevî*'nin sırları arasında dolaşırken arkadaşı Aslı, geçici, değersiz işlerle uğraşmaktadır. Aslı öykünün anlatıldığı gün eve ilk gelişinde şunlardan yakınmaktadır:

*"Mahvoldum, bittim! diye söyleniyordu. Günlerdir bir elbisenin peşinde perişan olduk valla. Bir düğme bulabilmek için bakmadığımız yer kalmadı. Koşuşturup duruyoruz. Bu terziye diktirdiğim üçüncü elbise! Mezuniyet balosuna yetişemeyecek diye ödümüz koptu!"* (Kaya, 2004: 30).

Anlatıcının fazla titiz olmasından rahatsız olan Aslı, ertesi gün için de planlar yapar: *"Yarın hava güzel olacaktı, ben de sandaletlerimi giymeye karar verdim. O yüzden hemen gidip pedikür falan yaptırman gerekiyor."* (Kaya, 2004: 31). Aslı ve Esra ile öyküyü bize aktaran genç kızın dünyaları arasındaki uçurum, şu paragrafta da açıkça görülür:

*"Aslı, diğer ev arkadaşım Esra'yla birlikte eve geldiğinde, ben odamda hâlâ çalışmakla meşguldüm. Mevlânâ bir denizdi; kıyısız, hür bir deniz... Aslı ile Esra'ysa yeni açılan iki restorandan hangisinin yemeklerinin daha iyi olduğunu tartışıyorlardı."* (Kaya, 2004: 31).

*"Havada Mesnevî kokusu vardı."* (Kaya, 2004: 28) cümleleriyle başlayan öykünün giriş bölümü, bu cümleye paralel olarak manevî bir atmosfer içinde kurulur. Ancak ev arkadaşı Aslı'nın mutfağı çok kötü hâlde bırakmış olması, bütün bu manevî atmosferi dağıtacaktır: *"Mevlânâ'nın uzun cübbesi, külahı altında salınan yorgun silüeti, açık pencereden yorgun gökyüzüne doğru süzülüp gitmişti. Önümde açık mesnevî karşısında diz çökerek, onu satırlar arasında tekrar bulmaya çalıştım. Fakat tam ona dokunmak üzereyken içinde patlıcan kızartılmış bulanık ayçiçeği yağları..."* (Kaya, 2004: 29) diye devam eden cümleler, öykü anlatıcının iç dünyasının zenginliğiyle dış dünyasının karanlığı, kirliliği arasındaki derin çelişkiyi ortaya koymaktadırlar.

Aslı; giyime, kuşama önem veren tavırlarıyla, makyajı önemsemesiyle, yeni açılan restoranların yemekleri hakkındaki düşünceleriyle, öykü denkleminde, kötüyü, çirkini, karanlığı, fâni, geçici, değersiz olanı, "masiva"yı temsil ederken, anlatıcı kahraman ile Mevlânâ ve *Mesnevî*; kalıcı, değerli, aydınlık, temiz, ilahî olanı temsil eder. Anlatıcı kahraman, Aslı'nın bulaşıklarını temizleyip bir koliye doldurduğu zaman, Mevlânâ, kendisine şöyle seslenecektir: *"Ve toprağa ve suya hikmet ışığı vurdu dedi Mevlânâ! Hepimiz saftık ve bir cevherdik; orada başsız ve ayaksızdık, su gibiydik!"* (Kaya, 2004: 30). Ayrıca öyküde; *"Mevlânâ konuşan biriydi; dilsiz dudaksız-*

*di. Mevlânâ bir denizdi; uçsuz bucaksızdı.*" (Kaya, 2004: 33) cümleleri geçer. Mevlânâ'nın dilsiz dudaksız oluşu, onun edebiyat alanında ve Allah yolunda ne kadar ileri bir noktaya ulaştığını gösterirken deniz olması, eserlerinin ne kadar büyük ve değerli olduğuna işaretler. Kavaklı'nın öyküsünde olduğu gibi bu öyküde de, Mevlânâ; doğru, güzel, hakiki olanın, sahici olanın göstergesidir. Kalıcı, temiz, değerli olanı göstermek ve bu özelliklerden uzakta olana işaret etmek için yazar Mevlânâ'dan yararlanma yoluna gitmiştir.

*Duran Çetin: "Gözlerdeki Mutluluk"*

Konya'dan Kütahya'ya doğru gitmekte olan bir trende, yaşlı bir hacı amca ve ailesi ile orta yaşlı bir bey ve ailesi bulunmaktadır. Öykü, bize Konyalı olduğunu sandığımız orta yaşlı beyin bakış açısından anlatılır. Yaşlı amcanın oldukça dindar olduğu ve içinde bir Konya ve Mevlânâ hayranlığı taşıdığı anlaşılır. Yaşlı öykü kişisi ve ailesi Mevlânâ'yı ziyaret etmişler ve Kütahya'ya dönmektedirler.

Öykünün odağında yer alan bu iki kişinin aralarında konuşma-ya başlamaları, ihtiyar adamın iç dünyasına açılmamızı sağlar:

*"Konya'da yaşamayı isterdim, dedi özlem duyan bir sesle. Mevlânâ'ya olan sevgisini anlatmak için duramadı, cümleleri peş peşe sıraladı: -'Mevlânâ'yı sık sık ziyaret etmek herhâlde huzurumu artırır. Ziyaret ettiğimde çok farklı duygular yaşadım. Manevî bir hava soludum bitmesini hiç istemeden. Anlatamam.' Mevlânâ'dan etkilenmediği her hâlden, konuşmalarının her cümlesinden belliydi. Her Mevlânâ deyişinde, gözleri parlıyor, gözlerindeki mutluluk kompartimana yansıyor ve yüzündeki sevinç ifadesi büyüyordu."* (Çetin, 2007: 108-109).

Öyküdeki ihtiyar adam, sözlerinin arasında Mevlânâ'dan alıntılar yapmakta, onun halk arasında çok bilinen yedi öğüdünden bahsetmektedir.

İhtiyar kişinin gözlerindeki mutluluğa vurgu yapılması ve anlatıcının insanları mutlu eden şeyin "olduğu gibi görünmek" ilkesi olduğunu söylemesi, öykünün mesajını ortaya çıkarmaktadır. Öyküdeki ihtiyar karakterin ve bütün insanlığın huzurlu bir hayat sürmesi, Mevlânâ'nın yedi öğüdünde geçen düsturlara bağlıdır. Mevlânâ bu öyküde, huzurlu bir hayat yaşamının, mutlu olmanın yollarını bizlere gösteren, İslâm'ı derinliğine kavramış bir "mürşit"tir. Ayrıca; *"Sohbeti epeyce ilerletmiştik. Bana Konya'nın güzelliklerini anlattı. Mevlânâ'dan Alaaddin'e... Sırçalı Medrese'den Meram'a... Camilerin güzelliklerinden şehrin temizliğine kadar..."* (Çetin, 2007: 108) cümleleri, Mev-



lânâ'nın Konya'nın "güzelliklerinden" kabul edildiğini gösteren ifadelerdir. Yazar, okurlarına hakikati, doğruyu, güzeli işaret etmek için Mevlânâ'dan yararlanmaktadır ki, bu makalede anılan öykücülerin genelde böyle bir eğilim içinde oldukları ortadadır.

*Muhterem Yüceyılmaz: "Kilden Tuğlalar Yapmak"*

Mevlânâ'nın Şems'ten<sup>5</sup> ikinci ve son kez ayrılışının öyküleştirdiği bu metin, Mevlânâ'nın yaşadığı dönemi anlatması sebebiyle diğer öykülerden ayrılır. "*Kaba kuvvetin başlarına tuğlalar yağdırdığı, barut kokulu, toz dumanlı, kılıçlı kanlı nice zamanlardı yaşadıkları.*" (Yüceyılmaz, 2007: 11) cümleleri, öykünün geçtiği dönemde meydana gelen Moğol saldırılarına gönderme yapar.

Şems'in ayrılık acısını henüz yaşamamış olan Mevlânâ, gerçek anlamda olgunlaşmış değildir. Şems'in gitmesi sonrasında olgunlaşacak ve asıl anlamıyla "Mevlânâ" olacaktır. Öykü bu süreci anlattığı için, Mevlânâ, başlangıçta, henüz tam anlamıyla 'pişmemiş' bir derviş olarak gösterilir.

Şems'in yeniden gideceğini içten içe sezinleyen Mevlânâ, kasvet içindedir:

*"Celaleddin, hasırın üstüne çöktü, yüreğini sımsıkı kavrayan kasvetle kaskatı ke-sildi. Dostu oralarda değil gibiydi. Nasıl geldiyse ilk defa çağrılmadan, yalvar yakar nasıl geldiyse ikinci kez, bir üçüncü gelişi olur muydu acaba? Her gidişinde 'gel' yalvarmalarıyla nefesi tükenenecekti anlaşılan. Bu kasvet, Şems'ten geliyordu. Bırakıp bırakıp gidecek kıymetliye diller fayda etmezdi, nefesler yetmezdi. Bir kuş hafifliğinde uçarak yine ardından büyük teklifiyle onu baş başa bırakacaktı. Bilmiyordu, kimse de söylemiyor ama yüreği bu uğursuz sezgiyi kabullenmişti nedense. Şems yine bırakıp gidecekti."* (Yüceyılmaz, 2007: 10-11).

Şimdi okuyacağımız satırlar, Şems'i kaybetmenin acısını yüreğinde hisseden ve onu durdurmaya çalışan bir Mevlânâ portresini ön plana almaktadır:

*"Çocuk mızımızlanmasını andırır şikâyetleri son bulacak gibi değildi. Sürekli yokluğun korkusundan bahsediyordu. Şems sabırla, metanetle geceye vermişti kulaklarını. Önünde durmadan söylenen, şikâyetler eden dostunun çocukça mazeretlerini tevekkülle dinliyor; ama tıpkı onun medrese talebelerine bugünkü sessiz teması gibi, o da sadece geceyi seyrediyordu."* (Yüceyılmaz, 2007: 11).

Bu pasajda geçen "çocukça", "mızımızlanmak" gibi ifadeler, öyküde Mevlânâ'nın insan olan yönüyle, eksikleriyle, beşerî tarafıyla çizildiğini gösterir.

Şems'ten sonra Mevlânâ'nın nasıl bir olgunlaşma sürecine girdiğini ve gerçek Mevlânâ olma yolunda ne gibi aşamalar geçirdiğini aşağıdaki satırlardan anlarız:

*"Bundan sonrasının, Şemssizlik zamanının neye tekabül edeceğini düşündü bir. Neye olacak, yaş tuğla kalıpları döküldükten sonra ne oluyorsa o olacaktı. Güneşe karşı kuruyacaktı bir zaman. Bağrının en ücra beneğine kadar kuruyacaktı. Sağlam bir ev olsun diye, kurumayı, çatlamayı temrin edecek. Sabrı, çamura karışmış çer çöple beraber kururken yakıcı güneşin altında beklerken öğrenecek." (Yüceyılmaz, 2007: 12).*

Öykünün finalinde ise bu olgunlaşmanın tamamlandığını görmek mümkündür:

*"Küçük çekiçlerin nağmeleri arasında ilerlerken ocak ateşlerinden sıçrayan altın tozları yüzüne gözüne bulanıyor, pul pul yapışıyordu yanık tenine. Geldiğini gören esnaf, işine iyice eğiyordu başını. Çekiçler doğru vuruluyor, altın masuralara ince teller çekiliyordu. Nalbantlar mihlari def çalarcasına usülle çakıyorlar, çarşı müşterisi hemen kenara çekiliyor, gelene yol açıyorlardı. Adımları çekiçlerin, örslerin vuruşunda düzene giriyor, kalbi o seslerin nizamında yepyeni bir gül olup açmaya duran goncanın heyecanı doluyordu. Bu gelen oydu işte, Mevlânâ; beden minaresinden gök kubbeye ezanla inleyen. Onun lafzıyla kendine gelen ve onun mânâsında mânâsını giyinen Mevlânâ." (Yüceyılmaz, 2007: 13).*

Öykü boyunca, insanın olgunlaşması, kilin tuğla oluşuyla örneklenir. Mevlânâ da öykünün başında kil iken sonunda tuğla olmuştur. Mevlânâ bu öyküde, tarihteki asıl şahsiyetine ulaşmadan önce geçirdiği acemilik evresiyle birlikte verilmiştir. Diğer öykülerden farklı olarak burada acı çeken, ayrılık acısından korktuğu için 'mızımızlanan', 'çocukça' tepkiler veren bir Mevlânâ ile karşılaşırız. Ancak öykünün finalinde 'ham'lıktan geçip 'tam'lığa ulaşmış bir veliyi görürüz. Yazarın Mevlânâ'yı öyküleştirmeye niyetinin altında, insanın olgunlaşma evrelerini Mevlânâ üzerinden yansıtmaya gayreti yatar.

*Mehmet Harmancı: "Türbe Ziyareti"*

Yoloğlu yolda gerektir, deyip de dünyayı dolaşan bir gezginin yolu Konya'ya düşer. Aynı zamanda öyküyü bize aktaran bu gezgin, Konya'da ilk olarak Mevlânâ Türbesi'ni ziyaret etmek ister. Ancak türbenin kapısına bir kilit vurulmuştur ve kapısında bir meczup beklemektedir. Durumu anlamaya çalışan anlatıcı-kahramana meczup, "Hazreti Pir, Konya'ya küstü. Türbeyi kilitledi gitti. Beni de nevbete bıraktı. Giderken de dedi ki: 'Konyalılar gece gündüz demeden zi-

yaret ettikleri yeni türbeler yaptılar kendilerine.' (...) 'Konyalı bir gün hatırlarsa türbesini, geri geleceğini de ekledi.'" (Harmancı, 2008: 161) bilisini verecektir.

Konya'yı, Konyalıları, modern hayatı, gökdelenleri, alışveriş merkezlerini, dünyevileşmeyi, dünyayı bir amaç hâline getirip insanın dünya üzerindeki varoluşu sebebini unutmamasını sert ve açık bir şekilde eleştiren Harmancı, öyküsünün mesajını gizleme gereği duymaz. Ârif Nihat Asya'nın "*Kubbe-i Hadra demek / Konya Mevlânâ demek*" dizelerini, sonuna "-mış" eki getirerek tekrar söyleyen anlatıcı kahraman, modern hayata yönelik eleştirisini Konya ve Konyalılar özelinden yapmaktadır. Öykünün iç denklemini, modern hayat eleştirisi üzerinden kuran Harmancı, Mevlânâ'yı da bu denklemde, doğru, hak, hakikat, dinî ve geleneksel olanın yanına koyar. Mevlânâ; özü, hakikati, sahiciyi, doğal temsil eder. Zira bunlardan uzaklaşmış olan Konya'yı terk etmeyi seçmiştir.

Öyküde Mevlânâ'nın, Konya bu yanlışlarından uzaklaştığı takdirde geri geleceğini söylemesi, Harmancı'nın dinî inançlarına bağlı bir yazar oluşunun tabii neticesidir. Zira İslâm dininde Allah'ın rahmetinin gazabını geçtiğine inanılır ve umutsuzluk kesin bir şekilde yasaklanmıştır.

*Hüzeyme Yeşim: "İz"*

Üçüncü tekil anlatıcı ve büyük bir Mevlânâ meftunu olduğunu anladığımız bir kişinin bakış açısından anlatılan öyküde, öykü kişisi bir rüya görmektedir. Rüyasında gördüğü zatın Mevlânâ Hazretleri olduğunu sanmaktadır. Gerek Mevlânâ'ya duyulan hayranlık, gerekse bir rüyanın içinde bulunmamız, yazarın Mevlânâ portresini çok ulvî, çok ruhanî bir noktadan çizmesine sebep olur:

*"Her noktasında ayrı bir özen çekicilik. Fakat renkleri ve yüzünü gönlünce seçemiyordu. Çizgiler birbirinin içine, hayır kendi içine işliyordu. Hayal değildi. Kalabalık içinde dalgalanır gibi görünen vücudu, bir erkeğe göre oldukça zarif hareketleri. Hep bir ateş, kalkışma isteği veren cismi, gözleri..."* (Koçak, 2010: 59).

Rüya esnasında, öykü kişinin oldukça yoğun bir vecd hâli yaşadığı da anlaşılmaktadır:

*"İçinde fıskırmaya hazır bir od yekûnu. En küçük bir harekette, uyarıcıda, akıl almaz bir çağrışım veya... Uyanıverecek ve sonra çıkacak, yaka-cak, çarpacak; dönüp dolaşıp, kafayı bulup gene onda toplanacak serseri bir güç..."* (Koçak, 2010: 59).

Rüyasında gördüğü zatın Mevlânâ olduğuna da emin olamamaktadır:

*“Eteğine yapışsa. ‘Aradığım sensin’ dese. Elini öpüp koklasa. Yakına gelse miydi? Bakamadı. Ya O değilse? Vehimse... O değildir. Kim bilir kimdir. Gitse, bilirdir. Ama dikilmiştir. Netice.. müşkül iştir. İşkillidir. Sevda zor iştir. Sınanmaya kim gelir? Kesilmiştir. Bitiktir, yitiktir.” (Koçak, 2010: 60).*

Öykü kişimize, rüyasında gördüğü zatın “güzide bir Allah sevgilisi, İnci Celaleddin” olduğu söylenmiştir. Mevlânâ’nın öyküde ne derecede ruhanî, yüce bir biçimde çizildiğini ayrıca şu satırlarda görmek de mümkündür:

*“Sesini işitmiyor muydu sanki? Bu köklenmiş duygu cümbüşü ve fikir, bariz âlâmetler; O’nun varlığından, cazibesinden, davetinden başka neydi. ‘Sendin biliyorum’ dedi.” (Koçak, 2010: 61).*

Öykünün finalinde, öykü kişisi, şüphelerinden kurtulmuştur. Rüyasında gördüğü kişinin Mevlânâ olduğu kesinleşmiştir.

*“Türbeye nasıl vardığını bilemedi. Bugün kalabalık değildi. Sanki özel bir tarife uygulanmış gibiydi. İşte, nihayet evindeydi. Kubbe-i Hadra’nın altında; yüreğinde sıcak bir karşıla(ş)ma, ateşli bir bul(uş)ma, dahası kullandığına dair çarpıcı hisler uyandı. Mesut yüreği, bulut kümelerinin üstüne uzanmış, huzurla hülyalara dalmıştı. Çocuklaşmış, şımarık, Hz. Pir’in kulağına fısıldadı: ‘Teşekkür ederim Tatlım!’ Sanki cevap geldi. Damağında garip bir helva tadı belirdi. Yutkundü. Pek de severdi.” (Koçak, 2010: 61).*

Bu öyküde Mevlânâ “güzide bir Allah sevgilisi” olarak anlatılmıştır. Ruhânî, yüce, üstün bir insan olarak çizilmiştir. Öykünün finalindeki satırlar, bir anlamda Mevlânâ’nın kerameti olarak da görülebilir. Öykü kişimiz, Mevlânâ’nın etkisiyle bir vecd hâlini yaşamaktadır. *“Okudukça, eserleriyle haşır neşir oldukça, bir sevgi keşafetiyle değiştiğini; düşmanlıkların, gazap, haset, hurs gibi bencil duyguların azaldığını görüyordu.” (Koçak, 2010: 60)* satırları, Mevlânâ’nın doğru yola ulaştırıcı özelliğe sahip bir ‘mürşit’ olarak da görüldüğüne işaret eder.

Hüzeyme Yeşim Koçak’ın bu öyküde tercih ettiği dil, Osmanlı Türkçesine ait kelimelerin yoğunluğu, öykünün genel atmosferini destekler niteliktedir. Öykü kişisi vecd hâlinde bulunması ve Mevlânâ’nın bir ruhanî, insanüstü bir varlık gibi çizilmesine paralel olarak öyküdeki dilin estetik seviyesi yükselmiş, daha şiirli bir hâl almıştır.

## SONUÇ

Mevlânâ'yı anlatan öykülerin geneline bakıldığında, Mevlânâ'ya aşağıdaki unvan ve derecelerin lâyük görüldüğüne şahit olmaktadır: a. Büyük bir şair, b. Büyük bir bilge, doğunun büyük bilgisi, c. Rehber/kılavuz, d. İnsan-ı kâmil,<sup>6</sup> e. Mutluluğumuza, kişinin hidayetine vesile olan aziz, f. Konya'yı güzelleştiren bir değer, g. Mürşit,<sup>7</sup> h. Ruhanî, yüce, üstün bir zat, keramet sahibi... Bunların dışında, Mevlânâ, a. Yağmur damlasını inciye dönüştüren sedef, b. Rengi safranı andıran bir kutlu kişi, c. Yemyeşil ışıktan bir iz, d. Uçsuz bucaksız bir deniz gibi sıfatlarla da anılmaktadır. Sadece bir öyküde, Mevlânâ, henüz "ham"lık döneminden tümüyle çıkmamış olduğu için, "çocukça", "mızmızlanan" gibi ifadelerle anılmıştır. Ancak bu öykünün sonunda da, Mevlânâ, Şems'in ayrılık acısıyla "ham"lıktan çıkacak ve "tam"lığa erecektir.

Görüldüğü gibi Mevlânâ'ya, mürşit, aziz, şair, bilge gibi nitelmelerle yaklaşılmakta, ona en güzel sıfatlar lâyük görülmektedir. O bir Allah dostudur. Rehberdir. Yol göstericidir. İnsan-ı kâmidir.

Mevlânâ vesilesiyle söz konusu edilen bazı tartışmalar ve eleştirilerle ilgili bulgularımıza gelirse şunları söyleyebiliriz: a. Öykülerde Mevlânâ'nın İranlı olup olmadığı tartışılmış ve bu tartışma; "Mesnevî'nin asıl yurdunun yüreklerimiz olduğunu ikimiz de biliyoruz aslında." cümlesiyle sonuçlandırılmıştır. b. Mevlânâ'nın kimi turistik eşyalar dolayısıyla bir meta olarak kullanılması eleştirilmiştir. c. Mevlânâ dergâhının müze olması, içeriye biletle girilmesi, müzedeki bekçilerin yardım bekleyen kişilere hor davranması da eleştirilen noktalar arasındadır. d. Konya'da Mevlevîliğin detaylarını anlatacak bir muhatap bulunamaması yadırganmış ve tenkit edilmiştir. e. Konya'nın/Konyalıların modern hayata ayak uydurmuş ve bir bakıma dünyevîleşmiş olmaları eleştirilmiştir ki, bu çok köklü ve uzun değerlendirmeleri gerektiren bir husustur. f. Bunların dışında, incelememize konu olan "Menakıb-ül Ârifin'in Kayıp Menkıbesi" adlı öyküde de Mevlevîlik kültürü ele alınmıştır.

Türk öyküsünde Mevlânâ konusunu işleyen metinleri taradığımız zaman, sayısal anlamda oldukça az bir öykü birikimiyle karşılaşırız ki, bu durum şaşırtıcıdır. Zira söz konusu olan kişi Mevlânâ Celaleddin-i Rumi'dir ve modern Türk şiirimizde Mevlânâ'yı anlatan/işleyen şiirlerle kıyaslandığında, öykülerin yekûnu oldukça az sayıda kalır. Bu sayısal azlığa rağmen, öykülerde Mevlânâ portresinin olabildiğince yetkin bir biçimde yansıtıldığı, onun "insan-ı kâ-

mil, mürşit, bilge, aziz, insanı insan olduğu için seven bir şair” gibi özelliklerinin ön plana çıkarıldığı görülür. Şiirlerinden yapılan alıntılar, Mevlânâ'nın uçsuz bucaksız dünyasının derinliğini ve büyüleyiciliğini başarıyla yansıtır. Öykülerde Mevlânâ vesilesiyle söz konusu edilen eleştiriler; modern hayata, modern hayatın isteklerine sorgusuz sualsiz boyun eğmiş insanlara, Mevlânâ'nın simgelerinin turistik eşyalarla metalaştırılmış olmasına, Mevlânâ dergâhının müzeleştirilmesine, dolayısıyla müzeye biletle girilmesine yöneliktir. Bu eleştirilerin temelinde de Mevlânâ'ya duyulan sevgi ve ona verilen değer bulunmaktadır. Mevlânâ Celaleddin-i Rumi, Türk öyküsünün aynasına genel olarak bu çizgilerle yansır.

## DİPNOTLAR

- <sup>1</sup> “Kısa Kısa Öykü” olarak adlandırabileceğimiz ve “öykü” türünün bir alt türü olarak görülebilecek olan bu edebî tür hakkında dilimizde de çeşitli teorik yazılar yazılmıştır. Bunlardan bir kısmı için bk. Salman - Hakyemez, 1997: 5-12.; Kökden, 1997: 16-19.; Duru, 1997: 36-37.; Korkmaz, 2007: 30-36.; Boynukara, 2007: 37-41.
- <sup>2</sup> Mevlânâ'nın ünlü eseri *Divan-ı Kebir* hakkında bk. Gölpınarlı, 1951: 252 vd., Şafak, 2004: 67 vd.
- <sup>3</sup> Mevlânâ'nın yakın çevresi için bk. Gölpınarlı, 1983, Özönder, 2004.
- <sup>4</sup> Mevlânâ hakkındaki menkıbeleri derleyen ve *Menakıbu'l Ârifin*'de toplayan Ahmet Eflakî ve eseri hakkında bk. Gölpınarlı, 1983: 129 vd., Özönder, 2004: 143 vd.
- <sup>5</sup> Mevlânâ'nın hayatında çok önemli bir yeri olan Şems-i Tebrizi ve onun eseri için bk. Gölpınarlı, 1951: 47 vd., Tebrizi, 2006: 10.
- <sup>6</sup> “Allah'ın yeryüzündeki halifesi olması itibarıyla onun bütün isim ve sıfatlarına mazhar olan ve ...varlığın esas mertebelerini tümüyle kendisinde toplayan insan...” olarak tanımlanan ‘insan-ı kâmil’ terimi hakkında daha fazla bilgi için bk. Uludağ, 2001: 186-187.
- <sup>7</sup> “Sırat-ı mustakimi gösteren, dalaletten önce hak yola ileten” olarak tanımlanan ‘mürşit’ terimi hakkında daha fazla bilgi için bk. Uludağ, 2001: 260-261.

## KAYNAKÇA

- Aktaş, Hasan, (2002), *Yeni Türk Şiirinde Mevlânâ Okulu ve Misyonu*, Yort Savul Yayınları, Edirne.
- Boynukara, Hasan, (2007), “Minimalist Öykü”, *Hece Öykü*, S. 19, Şubat/Mart, s. 37-41.
- Çetin, Duran, (2007), *Gözlerdeki Mutluluk*, Beka Yayınları, İstanbul.
- Demirci, İbrahim - Teslim, Enes, (2006), *Mevlânâ Hakkında Şiirler Antolojisi*, İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Konya.
- Duru, Orhan; “Öykünün Biçimleri”, *Adam Öykü*, S. 12, Eylül/Ekim, 36-37.
- Enginün, İnci, (1987), “Romancılarımız ve Mevlânâ”, 2. Millî Mevlânâ Kongresi, Konya.
- Gölpınarlı, Abdülbaki, (1951), *Mevlânâ Celaleddin*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- ....., (1983), *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevilik*, 2. bs., İnkılâp ve Aka, İstanbul.
- Gülendam, Ramazan, (2006), “Çağdaş Şiirimizde Mevlânâ ve Felsefesinin İşlenişi”, Uluslararası Düşünce ve Sanatta Mevlânâ Sempozyumu, Çanakkale.
- Harmancı, Mehmet; (2008), “Türbe Ziyareti”, *Hece Öykü*, S. 25, Şubat/Mart, s. 161.
- İplikçi, Müge, (2000), *Columbus'un Kadınları*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kavaklı, Ali Erkan, (2003), *Avrupalı Mevlevî*, Nesil Yayınları, İstanbul.
- Kaya, Nihan, (2004), *Çatı Katı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Koçak, Hüzeyme Yeşim, (2010), *Edebiyatçıysam Ne Olayım*, Karatay Akademi, Konya.
- Korkmaz, Ramazan, (2007), “Küçürek Öykü ya da Bir Çığlığın Metinleşmesi”, *Hece Öykü*, S. 19, Şubat/Mart, s. 30-36.
- Kökden, Uğur, (2007), “Kısa Kurmaca”, *Adam Öykü*, S. 12, Eylül/Ekim, s. 16-19.

- Küçük, Havva Sena, (2006), "Mevlânâ'yı Anlatan Oyunlarda Üslûp Özellikleri", Uluslararası Düşünce ve Sanatta Mevlânâ Sempozyumu, Çanakkale.
- Nas, Halef, (2006), "Modern Türk Şiirinde Mevlânâ Etkisi", Uluslararası Düşünce ve Sanatta Mevlânâ Sempozyumu, Çanakkale.
- Özönder, Hasan, (2004), *Mevlânâ'nın Gönül Dostları*, İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Konya.
- Salman, Yurdanur - Hakyemez, Deniz, (1997), "Öykülemenin Öyküsü", *Adam Öykü*, S. 12, Eylül/Ekim, s. 5-12.
- Şafak, Yakup, (2004), *Hazret-i Mevlânâ'nın Eserleri*, İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Konya.
- Şems-i Tebrizî, (2006), *Makalat*, Ataç Yayınları, İstanbul.
- Tekin, Mustafa, (2007), "Mevlânâ Bibliyografyası", *İstem*, S. 10, s. 345-398.
- Tural, Secaattin, (2011), *Türk Romanında Mevlânâ*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2011.
- Uludağ, Süleyman, (2001), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Kabcacı Yayınları, İstanbul.
- Yalsızuçanlar, Sadık, (2003), *Sırlı Tuğlalar*, YKY, İstanbul.
- Yeşil, Kâmil, (2003), *Kayıp Dilin Öyküleri*, Birun Yayınları, İstanbul.
- Yüceyılmaz, Muhterem, (2007), "Kilden Tuğlalar Yapmak", *Türk Edebiyatı*, S. 408, Ekim, s. 10-13.





## BİR GENÇ EDEBİYAT DENEMESİ: MAVİ HAREKETİ

Ayşe Ulusoy Tunçel\*



**Özet:** Ankara'da 1952-1956 yılları arasında sanatkârlığa hevesli bir grup liseli genç çıkardığı bir sanat ve edebiyat dergisi olan *Mavi*, döneminde oluşturduğu tartışma ortamı ve ileri sürdüğü görüşlerle Türk edebiyatı tarihinde adından söz ettirmeyi başarmıştır. *Mavi*'nin kendinden sonraki edebî hareketleri şekillendirecek yeterliliği ve dergi etrafındaki toplanmanın bir hareket boyutuna ulaşip ulaşmadığı günümüze değin farklı yorumlarla değerlendirilmiştir. Attilâ İlhan bir süredir çeşitli dergilerde açıkladığı 'sosyal realizm' tezinin esaslarını *Mavi* dergisinde de ortaya koymakta ve çoğu genç ve tecrübesiz olan *Mavi* yazarlarının da 'sosyal realizm'i ve 'imge'yi öne çıkaran bir sanat anlayışını benimsemelerini istemektedir. Attilâ İlhan, *Mavi* dergisindeki yazılarında kırk kuşağı toplumcu şairlerini kendi deyimiyle aktif gerçekçileri, Garipçileri, Fazıl Hüsnü, Cahit Sıtkı, Cahit Külebi, Behçet Necatigil gibi edebî şöhretleri eleştirmektedir. Gelen tepkiler üzerine gençler bir süre sonra Attilâ İlhan'la ve 'sosyal realizm'le alâkaları olmadığını bir yazıyla ilan ederler; fakat edebiyatın yaşayan şöhretleriyle hesaplaşma hareketini devam ettirirler. *Mavi* dergisinde düz yazı ve hikâye alanında öne çıkan yazarlar Güner Sümer, Ferit Edgü, Demir Özlü, Orhan Duru ve Muzaffer Erdost'tur. Derginin şairleri ise Ahmet Oktay, Yılmaz Gruda, Bekir Çiftçi, Ülkü Arman ve Asaf Çiyiltepe'dir. Bu ediplerden bir kısmı *Mavi*'den sonra başka oluşumlar içinde yer almış, bir kısmı ise Bekir Çiftçi, Ülkü Arman gibi sonradan şiiri bırakmıştır. Maviciler, dergide yer alan metinlerde toplumculukla romantikliği bağdaştırmaya çalışmışlardır.

**Anahtar Kelimeler:** Sosyal realizm, toplumsal gerçekçilik, *Hisar* dergisi, Garip Hareketi, İkinci Yeni Hareketi, edebiyat dergiciliği.

### A YOUNG LITERARY ATTEMPT: THE 'MAVİ' MOVEMENT

**Abstract:** *Mavi*, the art and literature journal published by a group of high school teenagers eager to artistry between 1952-1956 in Ankara succeeded to make an indelible impression in Turkish Literature history with the platform and its asserted opinions. Various arguments and opinions recently have been expressed on the sufficiency of *Mavi* in terms of shaping further literal currents and whether the grouping around the journal reached the sizes

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

of such a current. *Mavi* journal, which, at the very beginning, as the name reflects, was a realist journal committed to Anatolian geography and humanity, far from politics and material objectives, lately slipped toward social realism with the contribution of writings sent to the journal by Attilâ İlhan, no more than approximately two years after initial publication. Attilâ İlhan set forth in the *Mavi* journal the principles of the 'social realism' thesis revealed in many other journals for a while, and required many young and naïve *Mavi* authors to adopt an artistic comprehension highlighting 'social realism' and 'image'. Attilâ İlhan, in his writings published in *Mavi* journal, criticized the socialist poets of many generations, with his own expression, the active realists, and literal celebrities such as Garipçiler, Fazıl Hüsnü, Cahit Sıtkı, Cahit Külebi and Behçet Necatigil. Upon the reactions received from the teenagers after a time declared that they were not related with Atillâ İlhan or 'social realism' but they continued the movement of challenging the living celebrities of literature. The writers highlighted in *Mavi* with prose and story were Güner Sümer, Ferit Edgü, Demir Özlü, Orhan Duru and Muzaffer Erdost. The poets of the journal were Ahmet Oktay, Yılmaz Gruda, Bekir Çiftçi, Ülkü Arman and Asaf Çiyiltepe. A part of those litterateurs were included in other formations after *Mavi* and another part including Bekir Çiftçi and Ülkü Arman abandoned poetry. *Mavi*'s writers tried to associate 'romanticism' with 'socialism' in the articles published in journal.

**Keywords:** Social Realism, social reality, Hisar, Garip current, İkinci Yeni current, literary publication.

## GİRİŞ

*Mavi* dergisi 1952-1956 yılları arasında Ankara'da, şairliğe ve yazarlığa yeni başlamış birkaç liseli arkadaşın çıkardığı küçük bir sanat ve edebiyat dergisidir. Şiirlerini basılı görmek isteyen Ankara Atatürk Lisesi öğrencileri Teoman Civelek, Bekir Çiftçi, Ülkü Arman ve Ümran Kıratlı sonradan Maviciler adını alacak grubu oluşturan ilk adımı atarlar. Daha önce *Yol* dergisini çıkaran Teoman Civelek dışında bu genç yeteneklerin hiçbiri henüz rüştünü ispat etmemiştir. Daha sonra derginin sürekli yazarları arasına Attilâ İlhan'ın ve dergiye onunla yazı vermeye başlayan Yılmaz Gruda, Ahmet Oktay, Güner Sümer, Bumin Güney (Fikret Hakan) ve diğer Baylan çevresi sanatçılarının da katılmasıyla dergi vizyonunu değiştirir. *Mavi*'yi yönetenler Özdemir Nutku, Bekir Çiftçi, Ülkü Arman, Güner Sümer ve Ahmet Oktay'dır. *Mavi*'de Demir Özlü, Orhan Duru, Demirtaş Ceyhun, Asaf Çiyiltepe, Avni Dökmeci, Ömer Faruk Toprak, Muzaffer Erdost, Ahmet Oktay, Ali Püsküllüoğlu, Ferit Edgü, Oğuz Arıkanlı, Orhan Çubukçu, Bumin Gaffar gibi isimlerin çeviri, telif, yazı, şiir ve öyküleri yayımlanır.

İlk sayısı 1 Kasım 1952'de yayımlanan *Mavi*, büyük boyda sekiz sayfalık bir dergi görünümünde çıkar. Dergi Teoman Civelek yönetiminde Ekim 1954'e kadar 24 sayı yayımlanır. Bir ay yayımına ara veren dergi, Aralık 1954 tarihinden itibaren tekrar çıkmaya başlar.

Derginin sahibi yine Teoman Civelek'tir; fakat yazı işleri sorumlusu artık Özdemir Nutku'dur. Derginin Mart 1955 sayısı çıkmaz. Nisan 1955 tarihli dergiyi ise *Son Mavi* adıyla sahibi ve yazı işlerini fiilen idare eden Özdemir Nutku imzasıyla karşımızda buluruz. *Son Mavi* 30-3 sayısından sonra yayımına ara verir. Mart 1956'da sahibi Özdemir Nutku, yazı işleri sorumlusu Ümit Serdaroğlu olarak yeniden sanat gazetesi boyutlarında yayımlanmaya başlar. Bu biçimiyle üç sayı çıktıktan sonra bir daha çıkmamak üzere kapanır.

Teoman Civelek tarafından kaleme alınan, *Mavi'nin* beyanname-si niteliğindeki "Mavi'nin Düşündürdükleri" başlıklı yazıda, *Mavi* rengin, hürriyetin ve barışın rengi olarak görüldüğü belirtilirken derginin fikir ve sanatı bir sınıfın veya zümrenin bir kavga bayrağı olarak kullanmayacağı yönündeki tarafsız, barışçı ve bütün memleketi kucaklamayı amaçlayan Anadolu söylemi dikkati çeker.<sup>1</sup>

Teoman Civelek'in "Ölü Şiirimiz" başlıklı yazısı ise Divan şiirine doğrudan bir tepki olmaktan ziyade yeni şiiri ve bu bağlamda kendilerini kabul etmek istemeyen zümreye karşı başkaldırı niteliğini taşıyan bir yazıdır. Civelek'e göre Divan şiirinin ölümüne üzülenler, "yeniye gözlerini kapamışlar, kulaklarını tıkamışlar ve eskinin anılarını içinde uyuklamaktadırlar." Yazar, Divan şiirine saygı duyduğunu belirtmekle beraber Divan şiirini, soyut, dışarı ile ilgisi olmayan, hayattan, tabiattan hatta kendi toprağından bile uzak bir şiir olarak niteler. Bu şiir, diriltile bile dönemin ihtiyaçlarına cevap veremez. Yeni nesil, Anadolu coğrafyasına ve insanına bağlı, yerli bir şiirin peşindedir.<sup>2</sup>

*Mavi'nin* dokuzuncu sayısında Teoman Civelek'in "Sanat'ta Devlet" adlı yazısı dikkatimizi çekiyor. Teoman Civelek, bu yazısında devlet himayesinin edebiyattaki fayda ve sakıncaları üzerinde duracağını belirtmektedir. O güne kadar devletin sanata el uzatmadığını ileri süren Civelek, Türk edebiyatının bütünü ile memleketi anlatan bir edebiyat olması gerektiğini ifade eder. Yazar, Kurtuluş Savaşı'nı takiben 'İnkılâp Edebiyatı' adıyla açılan devreyi edebiyatın sanat cephesini ihmal ettiği için eleştirir. Ona göre yeni nesil 'İnkılâp Edebiyatı' diye açılan bu kötü çığrı gerçek sanat anlayışı ile kapatıp millî edebiyata haysiyetini yeniden kazandırmıştır. Civelek, devletin edebiyatçının şahsını değil, eserlerini himaye etmesi gerektiğini, bu himayenin de herhangi bir dostluk ve kayırma gözetmeden objektif yollarla gerçekleştirilmesinin gerekliliğini vurgular.<sup>3</sup> Teoman Civelek, *Mavi'nin* bir sonraki sayısında da "Sanatta Kalkınma" başlığı altında devletin sanatı himayesinin mahiyeti

üzerinde durmaktadır. Yazar, bu himayenin niteliğini bir program şeklinde sunmaktadır. Yazara göre sanatta kalkınmayı başarabilmek için devlet'in yapacağı ilk iş, bir sanat kurultayı toplamaktır.<sup>4</sup>

*Mavi* dergisi, 9. sayısında, “politik ve maddî amaçlardan uzak, kişioğlunun cılız duygularını, açık saçık resim ve yazılarla kıskırtmadan, kötiye saptırmadan bir dergi, hem de gerçeği benimseyen bir sanat ve fikir dergisi” çıkarmanın güçlüklerinden bahsettikten ve böyle bir çizgiye sahip olduğunu ima ettikten sonra yakında şimdiye kadar yapılmamış bir iş olmak üzere bir “Dünya Edebiyatı Üstün Sayısı” çıkaracağını duyurmaktadır. *Mavi* ikinci yaşına girişinin sevincini, üstün bir sayı çıkararak uzak yakın bütün dostları ile kutlamak kararındadır. 38 milletin edebiyatını bu “Üstün Sayı”yla bir araya getirmeyi hedefleyen *Mavi*, burada yer alacak edebiyatlar üzerine yazarlardan tercüme, şiir, etüt ve yazı beklediğini de haber vermektedir.<sup>5</sup> *Maviciler* derginin 10. sayısında Türk edebiyatını özelliği ve öneminden dolayı ayrı tutup ayrı bir “Üstün Sayı” olarak vermeyi amaçladıklarını bildirirler.

Yayım hayatlarındaki ilk yılı değerlendiren Teoman Civelek'in yazısı derginin çizgisinin değişmediğini göstermektedir. Civelek, sanatı, Türk coğrafyasının şekillendirdiği Türk insanını bütün gerçekleri ile ortaya koyacak bir vasıta olarak gördüklerini dile getirirken bir yandan da dergiyi bir zümrenin kavgaya bayrağı olarak kullanmaya niyetli olmadıklarını tekrar vurgular:

“Sanatı, memleket çevreleri içindeki gerçekleri yaşayış ve yaratış dehası olarak benimsiyoruz. İnsanları ile, yaşayışları ile, düşünce ve duyguları ile, kaderi ile, yani bütünü ile bu toprağı kucaklayacak olan sanatın hasretini çekiyoruz. ‘Mavi’ bu yolda en küçük bir şey yapabilirse ne mutlu bize.”<sup>6</sup>

Yaşını dolduran *Mavi* dergisi, 10. sayısında *Mavi*'nin geldiği noktayı değerlendirebilmek için bazı yazarların *Mavi* üzerine görüşlerini yayımlar.<sup>7</sup> Sait Faik, *Mavi*'nin kavgacı ve hırçın bir dergi olmasını arzuladığını belirtirken Orhan Hançerlioğlu *Mavi*'yi, kendisiyle çelişmeyen, kendisini yalanlamayan; fakat henüz yolunu tamamlayamamış bir dergi olarak görmektedir. Yaşar Nabi Nayır'ın *Mavi* lehine kaydettiği bir tespit, derginin Batı estetik görüşünü benimsemesidir. Ziya Osman Saba, gençlik hevesleriyle dolu, ad edindiği renk kadar temiz, berrak ve ümit verici bulduğu *Mavi* dergisinin, “(...) bu gökyüzü maviliği tek tük kara ‘yerme’ bulutları lekelememiş olsaydı” sözleriyle eleştirilerin de ileri gittiğini ifade eder. Sabahattin Kudret Aksal ise *Mavi*'nin şimdi olduğu gibi gelecekte de yazılarını yeni ya-

yımlamaya başlamış genç sanatçılara yer vermesini istemekte, böylece ‘kuşak dergisi’ kimliğiyle belirli bir özelliğe sahip görünmesini ayırt edici bir nitelik olarak değerlendirmektedir. Yaşar Kemal de yılın en iyi hikâyelerinden birkaçını *Mavi*’de okuduğunu söyleyerek dergiyi desteklemektedir. *Mavi*’yi henüz olgunlaşmamış bir dergi olarak gören Tarık Buğra, Mavicilere dergideki tercümelerin oranının onda bire indirilmesi, gruplaşmanın dışında kalan diğer kıymetlerin de takdir edilmesi gibi önerilerde bulunur. Hüsamettin Bozok, *Mavi*’nin bir yıllık yayım sürecinde iyi bir imtihan verdiğini belirtir. Adalet Cimcoz, derginin başlığının daima mavi zeminli olmasını temenni ederken Mahmut Makal, kolay ciltlenmesi ve saklanması için *Mavi*’nin boyutlarının küçültülmesini tercih eder. Behçet Necatigil ise henüz emekleme devresinde olan bir derginin ‘Üstün Dünya Edebiyatı Sayısı’ çıkarmasını ve yazarlardan dergiyle ilgili görüş bildirmelerini istemesini abes bulduğunu ifade eder. Necatigil’e göre, bu gibi işlerle ilgilenmek yerine öncelikle dergideki yazıların kalitesinin yükseltilmesine gayret edilmelidir.

Necatigil’in sert eleştirisini Mavicilerden O. Tahsin yine sert bir üslûpla karşılar. Bu sert üslûbun dozu Necatigil’in Rilke’den intihaller yapmasını söz konusu edecek boyuta kadar çıkar:

“ ‘Evler’ şairi nasıl konu dışına çıkıp, dergicilere öğüt verdiyse ben de sayın okurlarımın hoş görüsüne sığınarak söze karışacağım. Bugüne dek Necatigil’in sözünü yarı yarıya tutmuş durumdaydım... Sanatı tüm olarak ele aldığım gibi, bir iki şairin, hikâyecinin eserlerini eleştiren yazılar da yazdım... Ama ‘evler’i eleştirmeğe elim değmedi... Tanrı elverirse, bu işi tez günde yapacağım... Yalnız o güne dek Almanca’ mı ilerletip, şairin Rilke’den aşırımlarını ele güne göstermek şartıyla.”<sup>8</sup>

*Mavi* dergisi 13. sayısında bazı yazarların görüşlerine başvurmanın yanı sıra *Mavi*’ye ilgi göstermiş bazı dergi ve gazetelerin de kendisiyle ilgili değerlendirmelerine yer verir. *Mavi*’yi takdir eden dergiler arasında, “*Sanat ve basın âlemimize kızıl ve yeşillerin dadandığı bir zamanda karşımıza çıkan Mavi huzur verdi bize.*”<sup>9</sup> ifadeleriyle *Hisar* dergisi de yer almaktadır.

Sait Faik’in *Mavi*’yi biraz da kavgacı ve hırçın bir dergi olarak görmek istediği yönündeki sözleri üzerine Teoman Civelek, iki sayı sonra “Kavgacı mı”<sup>10</sup> başlıklı bir yazı yazarak *Mavi*’nin bu konudaki çizgisini ortaya koyar. Teoman Civelek, hakiki kıymetlere dikkati çekebilmek için sanat alanında gerçek ve titiz bir eleştirinin ve değer yargıları üzerine tartışmanın gerekliliğini vurgulamakta, *Mavi*’nin

ancak böyle bir 'kavga'yı benimseyebileceğini ifade etmektedir. Civelek'e göre bu kavga yalnız iki kuşağın sanatçıları arasında değil, aynı kuşağın sanatçıları arasında da görülebilir. Civelek, *Mavi*'nin herhangi bir tartışmayı başlatma konusunda sakınmadığını, korkmadığını, yılmadığını, sadece sanat hayatında olup bitenleri gözlemekte olduğunu, ağız ve şahsiyet kavgası haricinde gerçek sanat ve kıymeti ortaya koyacak bir kavga için zamanı kolladığını ifade eder.

*Mavi* dergisi ile Behçet Necatigil arasında başlayan tartışma dergi sayfalarında devam etmektedir. Necatigil, Orhan Tahsin'e verdiği cevapta Rilke'nin şiirlerinin Fransızcaya da çevrildiğini, Rilke'den iddia edilen çalıntıları ortaya çıkarabilmek için Almanca öğrenmeye gerek olmadığını belirtir. Orhan Tahsin de zamanı gelince iddiasını mutlaka kanıtlayacağını söyler. Bir zamanlar bir gazetede yayımlanan şiiri üzerine Behçet Necatigil'in bir arkadaşının "*Behçet, bu şiirin çok kötü*" uyarısı karşısında Necatigil'in "*Ne olacak birader, gazete şiiri*" dediğini hatırlatan Orhan Tahsin'in Necatigil'in şairliğini sorguladığı ve tartışmayı başka bir boyuta çektiği görülür.<sup>11</sup>

Yine aynı sayıda "*Anadolu İzlenimleri*" başlıklı sütunda Maviciler, hareket noktasını Anadolu'dan alan bir sanatı benimsediklerini ifade ederler ve bu sayıdan itibaren dergide köy ve Anadolu gerçekleriyle dolup taşan "*Anadolu İzlenimleri*" adıyla bir sütun açacaklarını haber verirler.<sup>12</sup>

### MAVİ DERGİSİ VE ATTİLÂ İLHAN

*Mavi* dergisinin bu ılımlı çizgisi Attilâ İlhan'ın dergide 'sosyal realizm'i savunan yazarlarının yayımıyla birdenbire değişir. Ahmet Oktay'ın ifadesiyle başlangıçta "*hiçbir rengi olmayan hatta sağ kanat şairlerine bile yer veren dergi*", Attilâ İlhan'ın yazılarıyla toplumsal bir çizgiye çekilmiş ve kavgacı bir üslûbu benimsemiş olur.

*Mavi* dergisi ile Attilâ İlhan arasındaki bağlantıyı "*Kendi Kendisiyle Çelişen Yahut Sokaktaki Adam'a Dair*"<sup>13</sup> adlı eleştiri yazısıyla Ahmet Oktay kurmuştur. Ahmet Oktay, anılarında bu süreci şöyle anlatır:

"Ünlülerden yazı ve şiir istenirken, yazarların siyasal / sanatsal görüş ayrılıkları önemsenmiyor, bu yüzden de dergi bir 'yamalı bohça' izlenimi veriyordu. Dergide yazan ve ortak durumunda bulunan Bekir Çiftçi ile Ülkü Arman, okul arkadaşlarımdı, ama ben toplumcu sanattan yana olduğumdan *Mavi*'de yazmayı düşünmüyordum. O sırada, DTCF'de okuyan Özdemir Nutku da dergiye katıldı.

Derginin bugün bilinen Mavi'ye dönüşmesi için büyük ayrılmalara ve kopmalara yol açacak küçük bir 'ayrıntıya' gereksinimi vardı. O ayrıntı, bendim. Bekir Çiftçi'nin dergide yazmamı istemesi üzerine, hemen o günlerde çıkan Attilâ İlhan'ın Sokaktaki Adam romanıyla ilgili yarı polemik yarı eleştiri bir yazı götürdüm. Attilâ, romanın 'sosyal realist' olmadığını öne süren bu yazıyı 'aculukla' suçlayan ve konuşmak için öteki ciltlerin beklenmesini öneren 'acul' bir yanıt gönderdi. Attilâ İlhan'ın 'imza' olarak dergide görülmesi, gelecek için hem yazımsal hem tecimsel tasarılar yapılmasına yol açtı. Ben İstanbul'a gittim, Attilâ'yı Şişli'deki evinde buldum. (F. Edgü'yle de ilk orada tanıştım.). Derginin 'sosyal realist' bir çizgi izlemesi ve imgeci bir sanatı savunması konusunda görüş birliği sağladı. Ankara'ya dönerek durumu Özdemir, Bekir ve Ülkü'ye anlattım. Onlar derginin sahibi olan Teoman Civelek'i bu değişikliğe hazırladılar. Ama Teoman gönülsüzdü. Zaten kısa süre sonra, Güner Sümer'in de aramıza katıldığı günlerde Mavi'den ayrıldı ve derginin sahipliğini Özdemir Nutku üstlendi."<sup>14</sup>

*Mavi* dergisinin çıktığı dönemde gelişmeleri İstanbul'dan takip eden ve dergiyi pek de ilginç bulmadığını belirten Attilâ İlhan da dergiye nasıl katıldığını ve derginin kimliğinde nasıl bir değişime sebep olduğunu kendi cephesinden şöyle anlatıyor:

"Mavi ile ilişkinin kurulmasına Ahmet Oktay'ın o sıralarda henüz yayımlanmış olan Sokaktaki Adam üzerine yazdığı bir eleştiri sebep olmuştur. Ben bu eleştiriye bir cevap, Mavi'ye de bir mektup yazdım. Arkasından Ahmet Oktay, Güner Sümer ve Bekir Çiftçi Ankara'dan gelerek Şişli'de Bahçeler Sokağı'ndaki evde beni buldular, konuştuk, kaynaştık. Mavi bundan sonra gerçek kimliğini kazandı, rastgele bir heveskâr dergisi olmaktan çıkıp şimdi onu edebiyat tarihine yerleştiren fonksiyonu görmeye koyuldu. Ne var ki ben hiçbir vakit Mavi'yi yönetmedim. Herkesle mektuplaşır, herkese her konu üstündeki düşüncemi söylerdim."<sup>15</sup>

Attilâ İlhan, *Mavi* dergisinde tartışmalara sebep olacak düşüncelerini Paris'te bulunduğu yıllarda şekillendirmiştir. Yazar, *Gerçekçilik Savaşı*'nın 'Önsöz'ünde kendisini 'sosyal realizm' evresine getiren aşamaları özetlerken dönemin siyasî ve edebî yapısına da değinir. Kırklı yıllarda edebiyat çevresinde ikisi iktidardan yana ikisi de iktidara karşı olan dört ayrı grup vardır. Garip üçlüsü ile Behçet Necatigil, Cahit Külebi, Oktay Akbal, Salâh Birsnel, Fahir Onger, Naim Tıralı ve Fazıl Hüsnü gibi bireysel yazan bazı şairleri iktidar yandaşı olarak değerlendiren Attilâ İlhan'ın karşı safta gördüğü gruplar ise sosyalistler ve Turancılarıdır. İlhan, kırk kuşağı şairleri siyasal baskılarla bertaraf edilip ortalık Garipçilere kalınca kırk toplumcularının ikinci kuşağı olarak bir eleştiri hareketi yapmayı planladıklarını, sonra kendisinin Nâzım'ın kurtarılması amacıyla gittiği Paris'te bu planı gerçekleştirdiğini belirtir:

“Orada ‘Kendi Kendime Sanat Konuşmaları’ diye estetik bir platform hazırlığı yaptım, hem 40 kuşağı aktif gerçekçilerinin, hem de Garipçilerin toplumsal gerçekçi eleştirisini planladım, Türkiye’ye döndükten sonra da ‘Mavi’ ya da ‘Sosyal Realizm’ hareketi diye bilinen kampanyayı başlattım. Büyük partiri oldu. Zamanın gençleri katıldılar. (...)”<sup>16</sup>

Attilâ İlhan, Garipçilerin toplumsal eleştirisini Türkiye’de bulunduğuyı yıllarda planlamış, bu düşüncelerle gittiği Paris’te Plekhanov’un estetik tezinden etkilenmiş, bu tezi Kemalizm ile bütünleştirip bir ulusal bileşim çabasına girişmiştir.<sup>17</sup>

*Mavi* dergisi yazarın ‘sosyal realizm’ tezini ortaya koyduğu ilk yayın organı değildir. Bu tez belki zamanın gençlerini de içine çekerek bir hareket oluşturmak amacıyla *Mavi* dergisiyle birlikte sunulmuştur. Ancak Attilâ İlhan ‘sosyal realizm’ üzerine yazılarını daha Paris’te iken Türkiye’deki dergilere göndermeye başlamıştır:

“Yalnız Garipçilere ve toplumcu gerçekçilere olan ilk tepkiyi Mavi’ye bağlamak, Mavi’yle sınırlandırmak bilmem ne dereceye kadar doğru olacaktır? Çünkü, benim bu yoldaki yayımlarımın başlangıcı 51-52’lerde Paris’ten o zamanki Pazar Postası’na gönderdiğim yazılara kadar çıkar. Hadi onları saymadık diyelim, yine de Kaynak’ta, Seçilmiş Hikâyeler dergisinde ve Ufuklar’da yayımlanmış, epeyce de patırtı koparmış olan yazılar Mavi’deki yayınlardan eskidir (...) Mavi, harekete sonradan katıldı. Daha doğru bir deyişle o ana kadar benim tek başına yürütmeye çalıştığım hareket Mavi’li gençlerce de benimsemiş oldu.”<sup>18</sup>

Attilâ İlhan’ın gerçekçilik savaşı *Mavi*’den önce bazı dergilerde başlamış olsa bile bu yazılar *Mavi*’dekiler kadar dikkati çekmemiştir. Yazar, bu bağlamdaki ilk gürültüyü, ikinci Paris dönüşünde mekân tuttuğu, Beyoğlu’nun bütün bir edebiyat kuşağınca bilinen Baylan Pastanesi’nde tezgâhlanan<sup>19</sup> *Mavi* dergisinde açtığı tartışmalarla koparmıştır.

Attilâ İlhan, Mavi hareketine iyi kötü bulaşmış yazar ve şairlerin adlarını da sıralarken kendi yazılarına ilgi gösterenlerin başında Ferid Edgü, Oğuz Arıkanlı, Orhan Çubukçu, Bumin Gaffar (Fikret Hakan), Yılmaz Gruda, Ahmet Oktay, Güner Sümer ve Bekir Çiftçi gibi isimlerin geldiğini söyler. İlhan, özellikle Yılmaz Gruda ve Ahmet Oktay’ın fikirlerine daha bilinçli olarak katıldıkları gibi bir his beslediğini de vurgular.

Attilâ İlhan’ın *Mavi* dergisindeki ilk yazısı 1 Temmuz 1954 tarihli “Sosyal Realizmin Münasebetleri Yahut Başlangıç” adlı yazıdır. Attilâ İlhan, ‘sosyal realizm’in meselelerini konu alan yazısına, Yıl-



maz Gruda, Ahmet Oktay, Ferit Edgü, Oğuz Arıkanlı gibi sanatçıların sosyal realist bir eleştirmecinin sahip olması gereken bilgi ve ölçülerle ilgili kendisinden derli toplu bir açıklama istekleri üzerine kaleme aldığını belirterek başlar. Yazar II. Dünya Savaşı sonrası edebiyat ortamının hâlâ 'Yeni - Eski' bölümlenmesini muhafaza ettiğini söyler. Eskiler gelenekçi bir çizgide varlık gösterirken Batılı olmak isteyen Yeniler de kendi aralarında birkaç gruba bölünmüşlerdir. Bunlar *"şiiirle espriyi karıştıran, tuhaflıkları, sürrealist oyunları 'yeni sanat' diye ortaya süren"* Garipçiler; *"sanatın işçi sınıfı adına siyasî bir realizm yapması hususunda ısrar eden"* H. İ. Dinamo, Rifat Ilgaz, A. Kadir, Ö. F. Toprak, Akıncioğlu gibi aktif realistler; *"dar bir formalizmle bir çocuk realizmi arasında titreşen, şuuraltının yanı sıra eşya metafiziğine yahut içe kapanıklığın krizlerine uzanan"* Fazıl Hüsnü, Cahit Sıtkı, Cahit Külebi, Behçet Necatigil gibi yazarlardır. Osmanlı sanatını başarıyla deviren Yeniler orijinal bir terkibi gerçekleştirmemişlerdir. Servet-i Fünuncuların, Doğu-İslâm geleneğinden ayrılmak istemeyenlerin ve Turancıların oluşturduğu Eskilerin ise ortak yönleri Avrupa düşüncesini ve Batı estetiğini reddetmeleridir. Attilâ İlhan yazısında 'sosyal realizm'e bir başlangıç olmak üzere, Eskiler ve Yenilerle 'sosyal realizm'in münasebetlerini incelemiştir. Ona göre Garipçiler, Batı estetiğini metot olarak değil şekil olarak kavramaya çalışmışlar, bu da onları taklitçi olmaktan kurtaramamıştır. Yanlış anlaşılmuş, yanlış adapte edilmiş bir sürrealizm hareketinden başka bir şey olmayan Garip şiiri dikta partisinin kanatları altında döneminde resmî edebiyat bile addedilebilmiştir. Mizah kavramına fazla takılıp kalan ve şiirde imgeyi tahrip eden bu hareket bir sürü şair olmayan şairler yetiştirmiştir. Kendileriyle çelişen, kendilerini inkâr eden bu hareketin tek olumlu tarafı şiiri Osmanlı yapmacığından kurtarmaları olmuştur. Aktif realistler ise sosyal çevrelerin gerçek tarihî durumlarını görememişler ve ütöpik bir sosyal sanat yapmışlardır. Öte yandan sanatın estetik yanını ihmal etmişler, sanatçının sadece siyasî planda bir iş görmesini istemekle yetinmişlerdir. Kemal Bilbaşar, Rifat Ilgaz gibi sanatçılar kaba bir natüralizme dayanmışlar, bazıları da sosyal çevreleri arkalarında hissedememekten doğan bir kötümserliğe sapsmışlardır. Herhangi bir gruba bağlı olmayan Yenilerin ise hemen hepsi kozmopolit ve taklitçidir. Bunlardan bazıları lüzumundan fazla göklere çıkarılmıştır. *"Sosyal realizm bu piyasa şöhretlerine bu lüzumsuz sanatçılara bütün kudretiyle yüklenecek, onları ya sosyal ve şuurulu bir sanata girecek ya da cinnetle sayıklama arası bir soyutlar ve soyutlamalar alemine itecek, okuyucuları ile (zaten kaç kişi) bağlarını koparacak böylece, gerçekten seçkin (!) ve çok,*

*ama çok küçük bir azınlığın büyük sanatçıları olmalarına yardım edilecektir.*"<sup>20</sup> Öte yandan sanatçılar arasında İlhan Berk, Samim Kocagöz, Orhan Kemal, Cahit Irgat, Suat Taşer gibi isimler 'sosyal realizm'e daha yakın durmaları dolayısıyla istisnai bir grup teşkil ederler. Fakat 'sosyal realizm' bu sanatçıların da eksikleri olduğunu ileri sürmekte ve onlara yönelteceği tenkitlerle bu hatalarını görmelerini ve düzeltmelerini ümit etmektedir.<sup>21</sup>

Dergide Attilâ İlhan imzalı bir diğer yazı "Sosyal ve Estetik Bir Platform Lüzumu"<sup>22</sup> başlığını taşır. Attilâ İlhan sosyal realist sanat görüşünün ilkelerini açıklamaya devam etmektedir. İlhan, sosyal bir sanat görüşünü sosyal realizmin birinci ilkesi olarak belirler:

"Demek ki sanat beşeri bir gerçektir. İnsanlara, insanların esenliğine hizmet ettiği ölçüde şanlanır, şereflenir. Onu bizim günlük ve aynı zamanda, tabii-tarihi serüvenimizden ayırdınız mı; yalancı, rüyacı bir âleme ittiniz mi, sefilleşir, zelilleşir, hastalıklı, karanlık, uyuşturucu bir hâl alır. O daima bizim içimizde, hayatımızdadır. Öyle olmalıdır. Bu hâle göre Sosyal Realizm, zaten adından da anlaşılacağı üzere, sosyal bir sanat görüşüdür. Sanat için sanat tezine karşı gelmektedir. Sanat için sanat tezini güdenlerle çekişmeyi vazife saymaktadır."<sup>23</sup>

'Sosyal realizmin bir diğer özelliği geçmişi inkâr etmemesi, 'Türk edebiyatını içtimaî ve tarihî bağları ile ele alması, değerlendirmesi'dir. Attilâ İlhan'a göre milletin esenliği için çalışacak olan sosyal realistler önce ülkenin, milletin, sanatın ve edebiyatın o günkü durumu tahlil ve tespitle işe başlamalıdır. Ardından 'Sosyal Realist Bir Hareket Programı' belirlenmelidir. Bir sonraki aşama belirlenen programın safha safha uygulanabilmesi için hangi yollardan gitmek ve ne gibi tutumlar takınmak gerektiğinin araştırılmasıdır. Attilâ İlhan, bu yazısında 'sosyal realizm'in Türk sanatının, Türk milletinin ve Türk yurdunun esenliğine hizmet edebilmesi için ilmî-tarihî-içtimaî bir metotla tespit edilmiş sosyal ve estetik bir platformun lüzumundan bahsetmekte bu platformun niteliğini de diğer yazılarında açıklayacağını haber vermektedir.

*Mavi* dergisinin 23. sayısında yer alan "Sosyal Realizmin Halkçılığı, Milliyetçiliği, İstiklâlciliği"<sup>24</sup> adlı yazıda Attilâ İlhan düşüncelerini açıklamaya devam etmektedir. 'Sosyal realizm'in Cumhuriyetçi ve İstiklâlcî niteliğini öncelikle dile getiren Attilâ İlhan, sosyal realistlerin Millî Mücadele'ye, Millî Mücadele'nin kahramanlarına ve bunun içtimaî ve tarihî manasına eserlerinde her zaman hususî bir yer vereceklerini belirtir. Sosyal realistler, tam istiklâl prensibinin yanı sıra Atatürk'ün millî hâkimiyet, halk hâkimiyeti, halkçılık

ve halk teşkilatı prensiplerini de benimsemekte, milletin hâkimiyetine kayıtsız şartsız sahip olmasını istemekte, bu konuda da Atatürkçü bir platform üzerinde durmaktadırlar. ‘Sosyal realizm’ ayrıca Atatürkçülüğün antiemperyalist vasfını da desteklemekte, ona lâyık olduğu değeri vermektedir. ‘Sosyal realizm’in bağlandığı bir diğer ilke ‘milliyetçilik’ ilkesidir. Attilâ İlhan, ‘milliyetçilik’ kelimesi üzerinde son zamanlarda spekülasyonlar yapıldığını belirtir ve ‘sosyal realizm’in Atatürkçü milliyetçiliği benimsediğini ifade eder. Yazısını Atatürk’ün sözleriyle de destekleyen Attilâ İlhan, ‘sosyal realizm’in de benimsediği Atatürk milliyetçiliğinin prensiplerini şöyle sıralamaktadır:

“Atatürkçü milliyetçilik saldırgan ırkçılığı ve aşırı milliyetçiliği reddeden, öbür milletlere ve saadet arzularına saygı besleyen, millî sınırları içinde kendi gücüne güvenerek varlığını korumayı, memleket ve milletin gerçek saadet ve imarını gerçekleştirmeyi hedef edinen, mağrur ve hodbin olmayan bir milliyetçiliktir.”<sup>25</sup>

Attilâ İlhan’ın bu serideki son yazısı “Sosyal Realizmin İktisadî ve Sosyal Tutumu”<sup>26</sup> adıyla yayımlanmıştır. Attilâ İlhan bu yazısında, bağımsızlığını elde etmiş bulunan ve egemenliğine kayıtsız şartsız sahip olan halkın gerçek saadete ulaşması için iktisadî, içtimaî meselelerini de ilmî metotlarla çözmüş olması gerektiğini belirtir. İlhan, Türkiye’de iktisadî hayatı temsil eden hedef kitleyi belirler:

“Memleketimizin iktisadî hayatını omuzları üzerinde taşıyan insanlar köylüler, işçiler, zenaatkârlar, tüccarlar, fabrikatörler ve bunların birbirlerine karşı tutum ve davranışları bizim için iktisadî gayretlerimizi istinat ettireceğimiz esaslar için çok önemlidir.”<sup>27</sup>

Attilâ İlhan bu konudaki görüşlerini de Atatürk’ün ifadeleriyle desteklemektedir. Atatürk’ün; “(...) *Bilhassa iktisadî faaliyetimizi istinat ettireceğimiz esaslar her türlü bilgi ile beraber doğrudan doğruya memleketimizin topraklarını koklayarak ve bu topraklarda bizzat çalışan insanların sözlerini işiterek tespit olunacaktır. Sanayi ve ticaretimiz için dahi aynı mütalâa yapılacaktır. Yeni Türkiye devleti temellerini süngü ile değil, süngünün dahi dayandığı iktisadîyatla kuracaktır.*” sözlerini aktaran Attilâ İlhan, bu işi yaparken iktisadî meselelere devrimci bir gözle bakacaklarını, yeni şartların getirdiği yeni meseleleri yeni hâl şekilleriyle ele alacaklarını ifade eder.<sup>28</sup>

## MAVİ DERGİSİ ODAKLI TARTIŞMALAR

Geleneğe ve Anadolu'ya yönelmesi bakımından *Hisar* dergisini destekler mahiyette yazılar yayımlayan *Mavi* dergisi<sup>29</sup>, özellikle Atillâ İlhan'ın dergide yer alan yazılarından sonra en yoğun polemikleri *Hisar* dergisi yazarlarıyla yapmıştır. Fakat dergi, Atillâ İlhan'ın yazılarıyla toplumsal gerçekçi çizgisini açıkça ilan etmeden önce de bu doğrultudaki yazıları dolayısıyla *Hisar* yazarlarınca zaman zaman eleştirilmiştir. Sözgelisi Ömer Faruk Toprak'ın *Mavi*'de yayımlanan "Toplum ve Sanat"<sup>30</sup> adlı makalesi İlhan Geçer tarafından şöyle eleştirilir:

"Ömer Faruk Toprak *Mavi* dergisinde çıkan 'Toplum ve Sanat' adlı yazısında, malûm toplum dertlerini, sosyal davaları, realite yavelerini tekrarladıktan sonra: 'Dünkü romancı hâlâ 'Boğaziçi Mehtapları'nı sayıklıyor, hâlbuki bugünküler, 'Göl İnsanları'nı, 'Cevizli Bahçe'yi ve 'Kağrı'yı getirdiler. Dünün şairleri mısralarına eflâton akşamları baldır bacakları sokuyor. Bugünküler kerpiç evlerin betona ve çimentoya tahvil edileceğini haykırıyor' derken, aynı kitapta aynı hürriyetleri terennüm ettikleri aziz dostu Suat Taşer'in yukarıya aldığımız serapa şehvet ve baldır-bacak şiirini okumamış mıydı acaba? Sonra bize realite maskesi altında 'Kağrı'yı getiren Sabahattin Ali'nin hakiki hüviyeti bugün herkesçe malum değil mi?'<sup>31</sup>

Teoman Civelek'in "Sanatta Kalkınma" adlı yazısı da *Hisar* dergisinde O. Fehmi Özçelik tarafından devletin sanat işlerine planlı programlı müdahalelerde bulunmaması gerektiği, aksi hâlde bu tavrın, sanatın en önemli unsuru hürriyetle çelişen güdümlü bir sanat ortaya çıkaracağı ileri sürülerek eleştirilir.<sup>32</sup>

*Hisar* dergisinde O. Fehmi Özçelik bir başka yazısında<sup>33</sup> 'sanat için sanat' ve 'halk için sanat' kavramlarını değerlendirirken bizde realizmin yanlış anlaşıldığını, üstelik son zamanlarda bu kavrama 'sosyal realizm' gibi daha parlak bir isim verilerek bu yanlışın başka bir boyutta devam ettirildiğini ileri sürer. 'Sosyal realizm'in 'millî ve milliyetçi' çizgide bir akım olarak takdim edilmesi üzerine yazar, "demek ki bizim millî ve milliyetçi sanatımızın kişileri yaşamak umdunda sıyrılmış, köprü altı serserilerinin ruhunu taşıyacak ha?" yorumunu yapmaktan kendini alamaz. Realizmin bizde, okuyucuları devamlı surette umutsuzluğa sevk eden bir akım olarak işlenmesini eleştirir. Oysa Batılı örneklerde kahramanlar en büyük acılar içinde dahi yarına umutla bakarlar:

"Sanat dediğin insanın ayaklarını biraz yerden kesebilmeli, açıkçası dişe çağırabilmeli, dünyanın bütün karanlıklarını ikide bir başına kakmamalı. Okuyucu bilmiyor

*mu o karanlıkları. O acıyı ben değil de çoğu zaman uzaktan seyreden halkçı sanatçı mı daha iyi duyacak? Halkın yüziüne bu tabasbus neden? Gerçek karamsar, sanat karamsar, bu insanı nereye götürür ve bundan kim faydalanır?”<sup>34</sup>*

O. Fehmi Özçelik, Teoman Civelek’in *Mavi* dergisinde “*Dünden, uzak, uydurma bir iyimserlik dünyası içinde olan şairden bu güne; bir üst zümrenin duygularını okşayan yaldızlı sözlerden başka kala kala ne kaldı?”* cümlesiyle edebiyatta dünü reddeden ve sanat eserlerindeki iyimserliği sahte bir iyimserlik olarak niteleyen tavrını da eleştirir:

“Tekrar sorayım, siz halkçı ve gerçekçi olduklarını iddia edenler insanın gerçekten iyimser olduğu zamanlara, insanın özünde bir iyilik noktası bulunduğuna inanmaz mısınız? İnsan karamsar duyguları içine doldurmuş, donmuş bir kalıp mıdır? İyimser sanata cephe alanların insanları hiç mi gülmez?”<sup>35</sup>

Yazara göre daha ışıklı günlere kavuşabilmek için Tanzimat’tan bu yana her nesil kendi imkânları içinde üzerine düşen vazifeyi yapmıştır.

*Hisar* dergisi ile *Mavi* dergisinin bazı yazarları arasında zaman zaman ortaya çıkan görüş ayrılıkları Ahmet Oktay’ın ‘Kemal Aydın’<sup>36</sup> takma adıyla çıkan ve *Hisar*’ı hedef alan eleştiri yazısıyla tartışma boyutuna geçer. Kemal Aydın, Mehmet Çınarlı’nın “Şiirin Ne Lüzumu Var?”<sup>37</sup> başlıklı yazısından hareketle Çınarlı’yı eski şiire dönmeyi istemekle suçlar:

“İtiraf etmek gerek, bugün kötü şair de var, kötü şiir de. Bu bir gerçeğin ifadesidir ve itiraz aklımızdan bile geçmez. Fakat bu basit gerçeği istismara kalktıkları zaman, yeni şiiri savunmak hakkımızdır. Çınarlı ve benzerleri, yeni şiir yazıldıkça, sevdikçe düştikleri aşağılık duygularından kurtulmak için etrafa saldırıp duruyorlar. Ama boşuna...”<sup>38</sup>

‘Bülent Nafiz’ imzasıyla İlhan Geçer, bu eleştirilere cevap verdiği yazısında *Şairler Yaprağı*’nın düzenlediği anketten bahsettikten sonra, bu ankette Fazıl Hüsnü ve Cahit Külebi’nin beğenilmeyen şairler arasında yer almasını hissî sebeplere bağlar. Yazar, son zamanlarda ileri ve güdümlü sanatçıların Fazıl Hüsnü, Cahit Külebi, Cahit Sıtkı, Behçet Necatigil gibi şairlere karşı bir kampanya başlattıklarını, bu şairleri kötüleyebilmek için fırsat kolladıklarını belirttikten sonra sözü *Mavi* dergisine getirir. *Mavi* dergisinin, bazı sayılarında, *Hisar* onlardan bahsetmediği hâlde *Hisar*’a yönelik eleştirilerde bulunmasına sebep olarak derginin *Yeni Ufuklar*, *Kaynak*, *Seçilmiş Hikâyeler* dergisi gibi dergilerin etkisinde oluşunu ima eder:

“Genç arkadaşların iyi niyetlerle ve sırf sanat endişesiyle çıkarmakta olduklarını sandığımız Mavi’nin yayınlanmasını sevinçle karşılamış ve duygularımızı yine bu sütunlarda belirtmiştik. Bazı şüpheli imzalara zaman zaman yer vermelerini de tecrübesizliklerine hamlediyorduk. Son sayılarında Hisar’a yöneltilen hücumlar, kendilerinden söz açmadığımız hâlde başka bir derginin avukatlığını üzerlerine almaları kimlere hizmet etmek, vasıta olmak istediklerini bize açıkça anlatmış oldu.”<sup>39</sup>

Bülent Nafiz, Kemal Aydın’ın Mehmet Çınarlı’yı “Şiirin Ne Lü-zumu Var?” adlı yazısındaki fikirlerinden dolayı töhmet altında bıraktığını, *Hisar*’ı yeni şiirin düşmanı gibi göstermeye çalıştığını, oysa *Hisar*’ın yeniyi ve güzele daima sayfalarını açarak yaşamaya devam ettiğini belirtir. Yazı şöyle bitmektedir:

“(…) Kemal Aydın efendilerine yaranmak için İlhan Geçer’in Seçilmiş Hikâyeler dergisi hakkındaki yazısını vesile ederek yine bozuk düzen bir ağız kullanmış. Kendisiyle aynı seviyeye inmemek için bu yazıyı cevaplandırmaktan kaçınacağız. Gerekirse efendilerine karşılık veririz.”<sup>40</sup>

Kemal Aydın, *Mavi*’nin ağustos sayısında “Dergiler Arasında”<sup>41</sup> başlıklı yazıda Mehmet Çınarlı’ya, Bülent Nafiz’e ve dolayısıyla *Hisar* dergisine eleştirilerini yöneltir. Mehmet Çınarlı’nın *Hisar*’da yer alan “Bir Yazı Dolayısıyla”<sup>42</sup> adlı yazısında geçen “Sanat sanat içindir tezi, sanat toplum içindir, sanat insan içindir tezlerini de içine alır.” sözünü eleştiren Kemal Aydın, Mehmet Çınarlı’nın bu ifadelerini çelişik bulur. “Sanat eserini topluma empoze etmek başka şey, sanatın sanat için veya toplum için olması başka şeydir.” diyen yazar, toplumdaki bahsedilen sanatla toplumcu sanatın birbirinden farklı şeyler olduğunu vurgular. Mehmet Çınarlı, Kemal Aydın’ın hem bu eleştirilerine hem de daha önceki sayılarda “Ayın Naneleri” başlığıyla kendisinin bazı cümlelerini teşhir eden tavrına *Hisar*’ın eylül sayısında karşılık verir. Mehmet Çınarlı, birkaç sayıdır *Mavi*’nin bütün kadrosunun *Hisar*’a çatmakla görevlendirildiğini, bu satırları yazan genç eleştirmecinin okuduklarını anlamadığı hâlde, “ekmek parası kazanmak için ne olduğunu anlamadığı bir davayı savunmaya çalışan acemi avukatlar gibi” ancak kendisine verilen vazifeyi yaptığını ileri sürer. Kemal Aydın’ın “Bir Açıklama”<sup>43</sup> adlı yazısında, *Hisar*’ın sınırların dışına çıkıp iğrenç ve asılsız ithamlarda bulunmaya devam ettiği takdirde haklarını, isim ve şereflerini kanun ve mahkeme önünde koruyacakları yolundaki açıklamaları karşısında Çınarlı, *Hisar*’ın bazı fikirler ve bu fikirlere sahip yazarlarla mücadele etmeye kararlı fonksiyonunu hatırlatır. *Mavi*’nin de bir zamanlar bu mücadele-

deki gayretlerinden dolayı kendilerini takdir ettiğini belirtir. Çınarlı, *Mavi*'nin iyi niyetli ve hevesli gençlerden oluştuğunu ancak bazı fikir adamlarının etkisine girerek taraflı bir dergiye dönüştüğü belirterek dergideki Attilâ İlhan etkisini vurgular:

“Henüz edebiyat alemine yeni atılmış, bu alemin iç yüzünü tanımamış gençlerin idare ettiği *Mavi*'nin ilk çıktığı günden beri tek endişemiz onun memleketimiz ve edebiyatımız için zararlı saydığımız adamların aleti olmasını önlemek olmuştur. Bunun için kendilerini birçok defalar ikaz ettik (...) Ama onlar bu ikazlarımıza kulak verecek yerde, bizi kendilerine düşman saydılar. Hiç lüzumu yokken bize düşman olan dergilerin avukatlığını üzerlerine aldılar. Her cephesiyle Maviciler'den çok daha iyi tanıdığımız Attilâ İlhan gibi bir adamı başlarına geçirip bize hücumla geçtiler.”<sup>44</sup>

Hisarcılar *Mavi*'ye yönelttikleri eleştirilerinde kendilerini hedef alan Mavici gençlerden ziyade onları yönlendirdiğine inandıkları Attilâ İlhan'a yüklenmişlerdir.

Attilâ İlhan'ın *Mavi*'de çıkan “Sosyal Realizm Münasebetleri yahut Başlangıcı” adlı yazısı *Hisar*'da yankısını bulmakta gecikmez. Bülent Nafiz, yazısında önce *Şairler Yaprağı* dergisinin düzenlediği anketten bahseder. Yazara göre beğenilen fikir yazarları, eleştirmeciler ve denemeciler arasında Attilâ İlhan'ın ve Vedat Günyol'un adının geçmesi, bu iki yazarı beğenmeyenlerin cevaplarının dergide neşredilmemiş olması anketin yanlılığını göstermektedir. Güdümlü edebiyat konusunda Behçet Necatigil'in ve Cahit Külebi'nin fikirlerini de aktaran yazar yazısının devamında Attilâ İlhan'ın *Mavi* dergisindeki söz konusu yazısını eleştirir. Yazara göre Attilâ İlhan, ‘millî ve milliyetçi olmak, Batılı olmak’ gibi birkaç nitelemenin dışında ‘sosyal realizm’i yeterince açıklayamamış, yeni olarak takdim ettiği bu akımın özü ile ilgili söyleyecek başka bir şey bulamamıştır. Üstelik Attilâ İlhan verdiği eserlerle aktif realistler dediği ve eleştirdiği propagandacılarla aynı hizada görünmektedir. Kâğıt üzerinde kalan, uygulanmayan birkaç nazariye haricinde ‘sosyal realizm’le ‘aktif realist’ metot arasında bir fark görünmemektedir:

“Paris serserilerinin karanlık maceralarından bahseden, yaşama gücünden sıyrılmış insanların saadetlerinden çok felâketlerini büyülterek yaymaya çalışan, insanlara umut değil karamsar bir tedirginlik, sevgi değil bir öfke ve nefret aşılama çabasıyla aktif realist metotla sosyal realizm arasındaki fark nedir? Kâğıt üzerinde kalarak çoğunluğun hiçbir zaman okuyamayacağı birkaç nazariye mi?”<sup>45</sup>

Bülent Nafiz, yazısını bitirirken böyle bir girişimin putları kıracağı teranesiyle değil daha dürüst bir metot ve maksadın izahıyla başlaması gerektiğini tekrar hatırlatmaktadır.

*Mavi* dergisinin eylül sayısı, içeriğiyle Attilâ İlhan'ın Türk edebiyatının bazı değerlerine karşı başlattığı hesaplaşma hareketinin gençler tarafından da benimsendiğini ve derginin yavaş yavaş toplumsal gerçekçi bir çizgiye kaydığını göstermektedir. Ahmet Oktay, "Fazıl Hüsnü'nün Evveli Sonrası" başlıklı yazısında Fazıl Hüsnü'nün şairliğini üç devreye ayırarak inceledikten sonra şu yargıya ulaşır:

"Görülüyor ki yirmi yıldır büyük şair diye önümüze çıkarılan, hakkında kuru methiyeler yazılan Dağlarca hiç de büyük bir şair değildir. Hattâ yirmi yıldır, aynı daire içinde dönüp durduğundan, itiyatlarından vazgeçemediğinden, zaman zaman vasatın altına bile düşmüştür. Ne yapmak istediğini, nereye gideceğini bilmemektedir. Buna rağmen, şiirin günlük yaşayışımızla, aydınlıkla bir ilgisi olmadığına, onun bir kelime sanatı, bir 'nazenin balon' olduğuna inanan, bazı çevreler Dağlarca'yı sevmekte devam edecektir. (...) Hakikaten güzel şeyler yazdığı anda ki buna ömrümüz vefa etmeyecektir, kendisini alkışlamaya hazırız."<sup>46</sup>

Aynı sayının "Dergiler Arasında" başlıklı sütunlarında 'Vedat Ünal' takma adıyla Güner Sümer, Bülent Nafiz'in *Hisar* dergisinin ağustos sayısında yer alan *Şairler Yaprağı* dergisi ve anketiyle ilgili eleştirilerine cevap vermektedir. Bülent Nafiz'in anketin yanlılığı konusundaki iddialarını doğru bulmayan Vedat Ünal, "Biz 'Şairler Yaprağı' editörleri ile Attilâ İlhan ve Vedat Günyol arasında Bay Bülent Nafiz'in kastettiği cinsten bir dostluk bağıntısı kuramadık." dedikten sonra anketin tarafsızlığını ispatlamaya girişir:

"Hem zannımızca ne Vedat Günyol'un ne de Attilâ İlhan'ın böyle bir anketle lanse edilmeye ihtiyaçları yoktur. Kaldı ki ankete cevap verenlerin arasında Attilâ İlhan'la Vedat Günyol'u saymayan şu kadar sanatçı var. Onların cevabı neden neşredildi acaba? Sonra baktık Attilâ İlhan'ı beğenenler arasında *Hisar* dergisi yazı kurulundan Bay Osman Fehmi Özçelik de var. Attilâ İlhan'ı beğenmesi veya beğenmemesi bir yana bu suali Bay Osman Fehmi Özçelik'e de sormaları anketçilerin tarafsızlığını ve iyi niyetlerini de göstermez mi?"<sup>47</sup>

Vedat Ünal, *Hisar* dergisinin, dergileri, kişileri ve zümreleri mânâlı mânâsız itham ettiğini ileri sürdükten sonra *Yenilik* dergisinin ağustos sayısında yer alan ve Mavicileri ima eden şu ifadeleri aktarır: "Bir takım yazar taslakları eleştirme heveslileri çoluk çocuk dergilerinde günün şöhretlerine dil uzattıyor ve meşhur olabilmek için güneşi balçıkla sıvamağa bile razı oluyorlarmış." Vedat Ünal, yazıda kastedilen gü-



nün şöhretlerinin veya güneşlerinin Fazıl Hüsnü, Tarık Buğra ve Salâh Bırsel, bu güneşleri balçıkla sıvamaya razı olanların ise Maviciler olduğunu anlamakta güçlük çekmediklerini belirtir. Yazarın bu şöhretlerle ilgili değerlendirmeleri dergideki Attilâ İlhan'ın etkisini ve yürütülen değersizleştirme kampanyasının şiddetini göstermesi bakımından dikkate değerdir:

“Küçük bir mum ışığı kadar bile aydınlığı olmayan bu kişileri güneş gibi gören bu küçük yıldızcığa hatırlatırız ki bizim nesil, kendinden önce gelen ve sırtlarını birbirlerine dayayıp sıkıca yapıştıkları yerlerini kimselere vermek istemeyen kof şöhretlerle teker teker hesaplaşacaktır. Ve işte bu hesaplaşmanın neticesinde kurumaya mahkûm olan piç otları'nın kimler olduğu ortaya çıkacaktır.”<sup>48</sup>

Vedat Ünal'ın, aynı sütunlarda *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinden ve bu derginin söz konusu sayısında öne çıkan Metin Eloğlu ve Muzaffer Erdost'un hikâyeciliğinden ise övgüyle söz ettiğini görürüz.

İlhan Geçer'in “Dergiler Arasında” başlıklı yazısı *Mavi* dergisinin 23 ve 24. sayılarında çıkan eleştirilere cevaptır. İlhan Geçer, düşüncelerini; “*Maviciler son sayılarının kocaman bir sayfasını Fazıl Hüsnü'yü yermeye ayırmışlar. Bize de sütunlar dolusu küfrediyorlar. Her hâlde ustaları öyle akıl öğretmiş olacak. Bu bozuk ağızlara karşılık vermekten kaçınacağız. Sanatın, edebiyatın nezahetini bozmaya gönlümüz asla razı olmuyor. Hem zaten kem göz sahibine aittir.*”<sup>49</sup> sözleriyle ifade ettikten sonra ‘Sinek-Beyi’ takma adıyla, “Ti”, “Kervanın Başındaki” ve “Yalova Kaymakamı” başlıklı sütunlarda *Hisar*'ı eleştiren yazılara karşılık veriyor:

“Yazısına koyduğu ‘Ti’, ‘Kervanın Başındaki’, ‘Yalova Kaymakamı’ gibi başlıklarla ne türlü bir yazar olduğunu ortaya koymuş bulunan Sinek-Beyi’ne bir kere daha hatırlatalım ki, fikre küfürle mukabele ancak acizlerin, bilgisizlerin başvuracağı çaredir.”<sup>50</sup>

Ümit Yaşar Oğuzcan'ın *Hisar*'da yayımlanan “Topyekûn Attilâ İlhan”<sup>51</sup> adlı yazısı da Attilâ İlhan'ın çizgisini eleştiren bir başka yazıdır. Attilâ İlhan'ı bütün yazı ve şiirleriyle tanıtmak amacıyla olduğunu belirterek yazısına başlayan Ümit Yaşar Oğuzcan, başarılı bir şair olan Attilâ İlhan'ın zamanla şairliğini politik fikirlerine feda ettiğini, bu anlayışla yazılan *Sisler Bulvarı* adlı son şiir kitabının sevenlerini hüsrana uğrattığını belirtir. Attilâ İlhan, ‘sosyal realizm’ etkisiyle şiirlerinde Türkiye’yi tamamen ‘aç, fakir, dirliksiz, düzensiz ve hürriyetsiz’ göstermeye çalışmakta ve Atatürkçülük adıyla

ideolojisini maskeleymektedir. Attilâ İlhan'ın şiirlerinden örneklerle düşüncelerini destekleyen Ümit Yaşar şu sonuca varır:

“Attilâ İlhan, ifratla tefrit arasında bocalayan, realitelere gözlerini kapamış bir şairdir. (...) O hâlde (sosyal realizm) dediği dava ve doktrini sosyal meselelerde realiteden mahrum olduğuna göre (reel sosyalizm) şeklinde değiştirmek mümkündür. İşte reel sosyalizmi sosyal realizm adı altında benimseyen Attilâ İlhan, evvela kendisini, sonra etrafında toplananları aldatmakta, başkaları tarafından istismar edildiği gibi, başkalarını istismar etmeğe çalışmaktadır. Bu gayesinde ne dereceye kadar muvaffak olacaktı? Bilinemez?”<sup>52</sup>

Attilâ İlhan'ın şiirlerini değerlendiren Ümit Yaşar Oğuzcan, şairin az çok şairlik vasfına sahip olmakla beraber ifade ve şiiriyet bakımından zayıf olduğunu ve bu zaaflarının da geleceğe kalmasına engel teşkil ettiğini söyler. Aslında, “*Ondan; kendi tabiriyle ‘Gazi Anadolu’nun kaderini ve kederini içinde sevimsiz ideolojiler kokmıyan gerçek mısralar hâlinde duymayı ne kadar isterdik.*” diyen Ümit Yaşar da Attilâ İlhan'da temel olarak şairin sanata ideolojinin penceresinden bakan tavrını eleştirmektedir.

*Hisar* dergisi Kasım 1954'teki sayısında “Sosyal Realizmin Mahiyeti, Yeni Türk Sanatındaki Yeri, Fayda ve Zararları Nelerdir?” adlı bir anket başlatır. Bu ankete Peyami Safa, Nurullah Ataç, Orhan Hançerlioğlu, Cahit Külebi, Baki Süha Ediboğlu, Behçet Kemal Çağlar, Mehmet Kaplan ve Abidin Mümtaz Kısakürek katılırlar. Nurullah Ataç ve Cahit Külebi bu konuda bir fikirleri olmadığını belirtirler. Orhan Hançerlioğlu da ‘sosyal realizm’ hakkında bir şey bilmediğini ifade ederken sanatta ekollerle ilgili genel bir yorum yapar. Sanatta bir ekole bağlanmayı doğru bulmadığını ve ekollerin sanatın arkasından gittiğini, önünden yürüdükleri zaman ortaya çıkan ürünün sanat değil taklit olacağını vurgular. Baki Süha Ediboğlu da sanatta bir ekole bağlı kalmaya sıcak bakmadığını, bu yöntemin sanat eserini bir fikir yığını hâline getireceğini belirttikten sonra ‘sosyal realizm’ ile ‘mefkûreci sosyalizm’ arasında ince bir çizgi olduğunu, bunlardan birincisi diğerinin yerine geçtiği takdirde sanat adına iyi sonuçlar doğurmayacağını ifade eder. Behçet Kemal Çağlar, sanatın cemiyet için, dava için telakki edilmesinin yeni bir mesele olmadığını, Şinasi'den Tefrik Fikret'e, Ziya Gökalp'ten Mehmet Âkif'e Türk edebiyat tarihinde kendini cemiyete adayın sanatçıların bulunduğunu belirtir. Çağlar'a göre asıl mesele sanatın emrine girdiği davanın niteliğidir: “*Şair bir hummanın içinden sayıklayan adamdır. Ruhuna bu hummayı veren pekâlâ bir iman ve dâva ateşi de olabilir. Yeter ki o ateş çörelendiği ruhu yakan bir kızıl ateş olmasın.*”<sup>53</sup>

Sosyal realizmi 'Marksçı sosyalizm'in bir sanat kolu olarak tarif eden ve bu kolun peşin bir siyasî, sosyal hükme göre ayarlanmış hayat sahnelerini anlattığı için realizmle değil romantizmle ilişkisi olabileceğini belirten Peyami Safa ise bu tabire karşı daha katı bir tutum sergiler:

"Bizde sosyal realizmi savunanlara bakınız hepsinin yazılarında köylü ve işçi sınıfının zulme uğradığı intibamı veren, bazen gerçek, bazen çok defa da uydurma hayat sahneleri yer alır. Hangi gerçekten bahsediyorlar? Köylü daima mazlum, kaymakam daima zalim midir? Hain köylü ve iyi kalpli kaymakam yok mudur?"<sup>54</sup>

Peyami Safa'ya göre bilakis bu sahtelikle mücadele her gerçekçi ve gerçek sanatkâr ve fikir adamının borcudur. Mehmet Kaplan'ın ve Abidin Mümtaz Kısakürek'in cevabı ise *Hisar*'ın bir sonraki sayısında yayımlanır. Mehmet Kaplan da 'sosyal realizm'i '*cemiyet hayatını gerçeğe uygun bir surette tasvir etmek*' şeklinde tarif ettikten sonra cemiyet meselelerinin edebiyat konusu hâline gelmesinin Tanzimat'la birlikte başladığını, Cumhuriyet döneminde de Halide Edip, Yakup Kadri, Peyami Safa, Reşat Nuri gibi yazarların romanlarında hep sosyal meseleleri ele aldıklarını ifade eder. "*Bugün bu tabiri kullananlar, adını açıkça söyleyemedikleri başka bir şeyi kastediyorlar sanıyorum. Bu da sosyal hadiselerin materyalist ve Marksist bir zaviyeden ele alınmasıdır.*" diyen Mehmet Kaplan, fertle cemiyet arasındaki münasebetin bin bir şekilde tecelli ettiğini, bunu Marksistlerin yaptığı gibi sadece sınıf zaviyesinden görmenin hatalı olduğunu belirttiikten sonra "*Cemiyet meselelerine ferdin kaderi zaviyesinden bakmak bence gerçeğe daha uygundur.*" yorumunu yapar. Mehmet Kaplan cevabını şu sözlerle bağlar:

"Sosyal realizm, tabiatın, Tanrının, aşkın ehemmiyetsiz olduğunu iddiaya kalkarsa beşerî hakikatlerin pek çoğunu hiçe saymış olur. Çünkü Tanrı, tabiat, kadın, cemiyet gibi 'insanın hikâyesine giren' varlıklardır."<sup>55</sup>

Mavicilerle Hisarcılar arasındaki kalem kavgaları Ekim 1954'te *Mavi*'nin kapanmasıyla son bulmuştur. Ancak *Hisar* yazarlarının, Attilâ İlhan'ın *Mavi*'den önce bazı dergilerde başlattığı 'sosyal realizm' hareketini de onaylamadıklarını ve eleştirdiklerini biliyoruz. Söz gelimi Mehmet Çınarlı'nın "*Yeni Şiir ve Yeni Bir Eleştirmeci*"<sup>56</sup> adlı yazısı bu mahiyetteki yazılardan biridir. Mehmet Çınarlı, söz konusu yazısına sanatta yeni kavramını tartışarak başlar. Sanat ve edebiyat sahasında 'yeni' kavramının "*şimdiye kadar denenmemiş bir*

*tarz ve şekilde*” anlamıyla kullanılması gerektiğini belirten Çınarlı, bu anlamda yeni bir şaire ise çok zor rastlanabilecekken antolojilerde yüzlerce şairin yeni şair sıfatıyla takdim edildiğini ileri sürer. Türk edebiyatında ‘yeni şiir’, ‘yeni şair’ kavramlarının müşterek bir tarifi olmadığı için bu kavramlar edebiyat dünyasında bitip tükenmeyen kavgalara sebep olmaktadır. 1930’lu yıllarda edebiyat dünyasına böyle bir kavga sonucu yerleşen ‘yeni şiir’e şimdi de Attilâ İlhan, *Kaynak* dergisinde yayımlanan “Sıkı Durun, Putlar Sıkı!”<sup>57</sup> yazısıyla rahat vermemektedir. Mehmet Çınarlı Attilâ İlhan’ın *Kaynak* ve *Seçilmiş Hikâyeler* dergilerinde çıkan ve dergilerin yeni şairlerin başı olarak öne çıkardıkları Cahit Sıtkı Tarancı’yı bile ‘eski zaman modası’ telakki eden yazılarıyla yeni şiir konusunda kafaları daha da karıştırdığını ileri sürer. Attilâ İlhan, “*şiiri bir propaganda vasıtası sayan veya onu siyasi, iktisadi bir makeden ayırmayan malûm gruba mensuptur.*” Cahit Sıtkı, Cahit Külebi, Fazıl Hüsnü, Behçet Necatigil gibi şairleri bu gruba dâhil olmadıkları için eleştirmekte, yeniliklerini, şairliklerini tamamen inkâr etmektedir. Mehmet Çınarlı yazısını şöyle bitiriyor:

“Ben burada adı geçen değerli şairleri savunmak niyetinde değilim. Onların içinde buldukları hareketsizlikten kurtulup, Attilâ İlhan ve arkadaşlarının karşısına bizzat ‘kabadayıcı’ çıkmalarını, onlara gerçek şairin ne olduğunu anlatmalarını bekliyorum.”<sup>58</sup>

Attilâ İlhan, Mehmet Çınarlı’nın eleştirilerine “Sosyal Realizmin Yeri”<sup>59</sup> adlı yazısında karşılık verir: “*Gelenekçi düşüncenin temsilcisi Hisar Dergisi’nde M. Çınarlı, ‘Yeni Şiir ve Yeni Bir Eleştirmeci’ başlığını taşıyan bir yazı yayımladı. Belki göreniniz olmuştur. Yazar, ‘yeni şiirin ne mânâya kullanıldığının anlaşılmadığını’ belirttikten sonra; çeşitli tarihlerde, çeşitli yerlerde çıkmış yazılarımızı kalemine dolayıp, şahsımıza ve düşüncelerimize saldırıyor.*”<sup>60</sup> diyerek söze başlayan Attilâ İlhan, Mehmet Çınarlı’nın, bir tezat olarak “*Batılı bir Türk sanatı yapmak isterken ‘muhafazakâr’ alaturka, Osmanlı düşüncesine cephe almış, yeni Türkiye’nin yeni ve Batılı sanatını yapmaya heveslenmiş*” Cahit Sıtkı, Cahit Külebi, Fazıl Hüsnü, Behçet Necatigil gibi şairleri korumaya çalıştığını, bu şairleri benimsemediği hâlde benimser görünerek ve kendilerine karşı kışkırtarak meydanı alaturkacı şairlere bırakmak niyetinde olduğunu belirtir. Attilâ İlhan yazısına şöyle devam eder:

“Beyhude gayret! Bizim ‘öncüler’le alıp veremediğimiz aramızda halli gereken bir meseledir. Yeni Türk sanatının çağdaş bir sanat olacağı noktasında, ayrılığımız yoktur. Aksini adı geçen arkadaşlar iddia etmedikçe; ben bir Cahit

Sıtkı'yı, bir Behçet Necatigil'i; bir Mehmed Çınarlı'ya karşı sonuna kadar savunurum. Fakat çağdaş bir sanat yapmak bahsine gelince, bu işi ağızlarına yüzlerine bulaştırdıklarını, derinleşemediklerini, gerekli bileşime varamadıklarını söylerim. Eserleri ortadadır. (...) Bu bakımdan M. Çınarlı'nın ortalığı bulandırarak istemesi boşunadır. Akıntıya kürek çekiyor."<sup>61</sup>

Mehmet Çınarlı, *Hisar*'ın bir sonraki sayısında Attilâ İlhan'ın *Yeni Ufuklar* dergisinde çıkan ve bazı sanatçıların değerleri konusunda sanatçıları tekrar düşünmeye davet eden yazısı üzerine deşunları söylemektedir:

"Yeni Ufuklar dergisinde Attilâ İlhan dört mühim adamdan bahsediyor. 'Acaba bu mühim adamlar kimlerdir?' diye fazla merakla düşmeyeceğinizi umarım. Attilâ İlhan'ın mühim dediğı kimler olabilir? Elbette, Samim Kocagöz, Cahit Irgat, İlhan Berk, Orhan Kemal gibi fikirdaşları...

Sayın eleştirmeci 'sosyal sanat', 'geniş halk yığınları için sanatını kullanmak' gibi beylik yaveleri tekrarladıktan, Cahit Sıtkı, Cahit Külebi, Oktay Akbal, Samed Ağaoğlu gibi gerçek sanatçılara bir kere daha atıp tuttuktan sonra şöyle diyor: 'Bütün bu sıraladıklarımızdan sonra menşei orta hâlli olan genç sanatçıların bu dört mühim adamı onlara hak ettikleri ehemmiyeti vererek okumaları gerekir diyeceğiz. Bu, ilkin onların attıkları adımı atabilmek bilâhare onların tahlil ve tenkidini yapabilmek için elzendir.' Ben yalnız 'menşei orta hâlli olan genç sanatçılara' değil- zengin, fakir, genç, ihtiyar herkese bu dört mühim adamı dikkatle okuyup takip etmelerini tavsiye ederim. Bu suretle onların ehemmiyetlerinin nereden geldiğı de kolaylıkla anlaşılacaktır. 'Onların attıkları adımı' atmaya gelince: Allah genç sanatçılarımızı böyle bir talihsizlikten korusun."<sup>62</sup>

Attilâ İlhan'ın *Mavi*'den önce çeşitli dergilerde başlattığı 'sosyal realizm' hareketini eleştiren yazarlardan biri de İlhan Geçer'dir. İlhan Geçer, *Hisar*'da dergileri değerlendirdiğı yazısında sözü Attilâ İlhan'a getirerek Attilâ İlhan'ın *Kaynak*'ta yayımlanan "Yeni Edebiyatımızda Tek Parti Zihniyeti" adlı yazısında ileri sürdüğü Tek Parti zihniyetinin siyasetten başka sanatta da etkili olduğunu, resmî partinin kendi sanat görüşü dışında kalmış sanatçıları kale almadığı veya küçümsediğı, hatta daha serbest fikirli yazarları da cezalandırdığı yönündeki iddiaları eleştirir. İlhan Geçer, Attilâ İlhan'ın; "Tek parti sanat armağanları ile, dergileri ile ve bu iş için tutulmuş adamları ile yeni Türk edebiyatını kendi istediğı ve anladığı mânâda biçimlemeye geçmişti." sözleriyle bu iddialarını her zaman olduğu gibi örneklerle desteklemediğini ve demagoji yaptığını ileri sürer. Sanatçılarımızın resmen kabul edilmiş bir sanat görüşüne göre değil, diledikleri gibi yazmış ve çizmiş olmalarına Yahya Kemal'in, Cahit Sıtkı'nın, Cahit Külebi'nin, Ahmet Muhip'in, Fazıl Hüsnü'nün ve Zi-

ya Osman'ın eserleri kuvvetli delillerdir. Yazar, Attilâ İlhan'ın serbest fikirli diye kötü akıbetlere sürüklendiklerini ima ettiği şairlerin durumunu değerlendirirken *Hisar*'ın toplumsal gerçekçi sanat hareketini onaylamadığını bir kez daha da vurgular.<sup>63</sup>

Mehmet Çınarlı'nın, "Hep Aynı Metod"<sup>64</sup> başlıklı yazısı şiiri bir propaganda aracı olarak değerlendirdiği için yine Attilâ İlhan'ı eleştiren bir yazıdır. Mehmet Çınarlı, Attilâ İlhan'ın *Seçilmiş Hikâyeler*, *Yeni Ufuklar* ve *Kaynak* dergilerinde şairleri değerlendirirken hep aynı ölçüyü kullandığını, dolayısıyla hareket noktasının, ileriye sürdüğü fikirlerin ve vardığı neticelerin şiir sanatı bakımından bir kıymeti olmadığını belirtir. Çınarlı, Attilâ İlhan'ın *Yeni Ufuklar*'ın mayıs sayısında yayımladığı yine aynı taktikle yazılmış "Sosyal Realizmin Yeri" başlıklı makalesini de hatırlatır. Attilâ İlhan ve arkadaşlarının Mustafa Kemal'i ve milliyetçiliği, gerçek niyetlerini gizlemek için bir maske gibi kullandıklarını, kendi takip ve taklit ettikleri birkaç isimden ibaret saymak suretiyle Batı'yı kendi tekellerine aldıklarını ileri sürer. *Hisar*'ı gelenekçilik, İslâmcılık, Osmanlıcılık hatta mürtecilikle suçlayan Attilâ İlhan, 'Doğu-İslâm-Türk sanatının şanlı geleneğinden bahsederken kendisiyle çelişmektedir. Mehmet Çınarlı, Attilâ İlhan'ın iddia ettiği gibi '*sadece, millî çerçevede içerisinde ve donmuş olarak kalmak*' istemediklerini, Attilâ İlhan'ın kendisine mâl etmeye çalıştığı 'hem Batı hem de Türk kaynaklarından beslenen bir sanat yaratmak' fikrini önce *Hisar*'ın ileri sürdüğünü belirtir. Mehmet Çınarlı, Attilâ İlhan'ın söz konusu yazısında kendisine yönelttiği suçlamaları da cevaplar:

"Ben havayı bulandırmak istiyor, onun çattığı kimseleri kabadayıca karşısına çıkmaları için kışkırtıyormuşum. Bundan da çok şey umuyormuşum. 'Batılı olmak isteyen sanatçılar' birbirlerini yiyecekler, biz de fırsattan istifade kendimizi ortaya sürecekmiz. Böyle bir plan ancak Attilâ İlhan gibilerin kafasında kurulabilir. Biz politikayı sanat olarak kabul etmediğimiz gibi, sanatın politikasını yapmaktan da nefret ederiz."<sup>65</sup>

Ayhan Sarısmailoğlu'nun *Hisar* dergisinde yer alan "İyimser Sanata Çağrı"<sup>66</sup> adlı yazısı da Attilâ İlhan'ı ve 'sosyal realizm'i konu almaktadır. Attilâ İlhan'ın çeşitli dergilerde 'sosyal realizm' adıyla, temellerini açıkça ve sadelik içinde anlatamadığı bir propagandaya giriştiğini söyleyen yazar, amacı insanı yüceltmek ve sevdirmek olan sanatın Attilâ İlhan ve benzeri yazarların ellerinde iğrenç, karanlık, tiksindirici ve aşağılık bir mahiyete büründüğünü söyler. Yazı, realist yazarları iyimser sanata davet eden ifadelerle bitmektedir.

Mehmet Çınarlı'nın Mavicileri, bazı adamların aleti olmakla suçlayan eleştirilerini içeren yazısından birkaç ay sonra Mavicilerin 'sosyal realizm'le ilgileri olmadığını ilan ederler. Attilâ İlhan'a göre Mehmet Çınarlı'nın bu yazısı<sup>67</sup> Attilâ İlhan'la 'Maviciler'in arasında açmak amacıyla tasarlanmış ve yazılmış izlenimini vermektedir. *Mavi*'nin 25. sayısında derginin 'sosyal realizm'le ilişkisi olmadığına dair bir yazı yayımlanır:

"Bazı gazete ve dergilerde Mavi, 'sosyal realizm' organı olarak gösterilmektedir. Dergimizin sosyal realizmle hiçbir ilişkisi yoktur. Mavi, bu konudaki gerçeği ortaya çıkarabilecek tartışmalara, zemin hazırlayabilmek ümidiyle Attilâ İlhan'ın yazılarına sütunlarında yer vermiştir. Dergimiz bu konuda bir anket hazırlamakta olup, anket sonunda kendi görüşünü de okuyucularına bildirecek, sosyal realizm karşısındaki durumu etraflı olarak açıklayacaktır."<sup>68</sup>

Attilâ İlhan Mavici gençlerin kendisinin ve 'sosyal realizm'in aleyhinde yayımlanan birkaç yazıdan ürktüklerini, Attilâ İlhan'dan 'sosyal realizm'le ilgili tanıtıcı bir yazı yazmasını kendileri istedikleri hâlde sonradan yaygaracı, korkak ve inkârcı davrandıklarını ve hatta bunun kendisine oynanmış bir oyun olduğunu ima eder.

Derginin yirmi beşinci sayıda bahsedilen ve *Mavi* yazarlarının 'sosyal realizm'le ilişkisini açıklayacak olan anketin 26. sayıdan itibaren yayımlanmaya başlayan cevapları Attilâ İlhan'dan ve 'sosyal realizm'den hiç bahsedilmeksizin edebiyatın yaşayan şöhretleriyle hesaplaşma hareketinin tüm hızıyla devam ettiğini gösterir. "*Bugün Türk Edebiyatının kabul edilmiş bir değerler sistemi vardır. Bu değerler sisteminin okuyucu önünde tartışılmasına taraftar mısınız? Niçin?*" şeklinde düzenlenen anket sorusuna cevap veren Mavicilerin hedefleri Orhan Veli, Cahit Sıtkı, Cahit Külebi, Fazıl Hüsnü, Behçet Necatigil, Melih Cevdet, Metin Eloğlu, İlhan Tarus, Tarık Buğra, Samim Kocagöz, Naim Tıralı, Haldun Taner, Oktay Akbal ve Salâh Bırsel gibi sanatçıların yalancı şöhretlerini okuyuculara göstermektir.

Bekir Çiftçi'ye göre;

"Günümüz şöhretleri, bu şöhretlerini verdikleri eserlere değil, evvelce giriştikleri haklı 'tasfiye'yi başarıyla sonuçlandırmalarına ve gerçek değerlerini ortaya çıkaracak tartışmalardan (şimdiye kadar) kaçınabilmelerine borçludurlar. Gerçekten, bu sanatçılar, ortalığı velveleye vererek, bir iki ünlü ve zar atmakta usta eleştirmecinin koltuğu altında bugünkü yerlerine geçmişlerdir. (...) Bu öncüler başladıkları işi, metotsuzluk ve yeniliğin esas karakterini anlayamamış olmalarından dolayı bitirememişler, yıktıklarının yerine yenisini, daha güzelini koyamamışlardır."<sup>69</sup>

Sanatçıları teker teker değerlendiren Bekir Çiftçi kendilerine düşen vazifeyi de şöyle açıklar:

“Bu durumda yeni nesle kayıtsız şartsız bir vazife düşmektedir. Edep sınırlarını aşmadan insafı elden bırakmadan, şahsiyata düşmeden ve nihayet eser vermeyi ihmal etmeden bugünkünü ‘tasfiye’ etmek. Böyle bir teşebbüsün vereceği sonuç ne olursa olsun Türk Edebiyatına büyük faydalar sağlayacağı muhakkaktır... Şöyle ki, eğer bu teşebbüsü başarırırsak, özlediğimiz tasfiye bir hayli kolaylıkla olacak, gerçek değerler ortaya çıkacaktır. Yok eğer bugünküler haklıysa bizi yine bir hayli kolaylıkla mat ederek değerlerini Türk edebiyatseverleri önünde bir kere daha ispatlamış olacaklardır.”<sup>70</sup>

Bekir Çiftçi'nin cevabı, Attilâ İlhan'ın ‘sosyal realizm’ ilkesini mesnetsiz ve boş bir sanat görüşü olarak nitelemesi ve bunu bir değer ölçüsü kabul etmediğini itiraf etmesi bakımından da dikkate değerdir.<sup>71</sup>

Değerler üzerinde durmayı, tartışmayı, hepsinin hata ve sevaplarını ortaya koymayı savunan Ahmet Oktay da Bekir Çiftçi ile aynı görüştedir. Ahmet Oktay'a göre; *“bir kargaşalık ve yıkıcılık devresinde, bu devrin anlayışıyla sempatische olan ve fakat aslında değersiz bir sürü isim, edebiyatımızın üstüne oturmuş ve Türk edebiyatına hizmet gibi sorumlu bir işin şerefine sahip çıkmışlardır.”*<sup>72</sup> Ahmet Oktay'ın değersiz bir sürü isim nitelemesi altında ima ettiği sanatçılar yine aynı isimlerdir. Bu sanatçılar yenilik hareketinin öncüleri olmakla beraber bu hareketin muhtevasını iyi anlayamadıkları için deformasyona uğramışlar, muhtevada bir yenilik yapamamışlar ve yeni değer ölçüleri ortaya koyamamışlardır:

“Kendisini daima hayırla anacağımız Orhan Veli bile, nereye varmak istediğini açıklayamadığından, savunduğu halkçı sanatın ilkelerini iyi tespit etmediğinden sosyal hicve sürüklenmiş ve bu hâl kötü taklitçileri yüzünden edebiyatımıza hayli zarar vermiştir. Yenilik hareketiyle uzaktan yakından hiçbir ilgisi olmayan eskinin artığı ve vasat bir şair olan Fazıl Hüsni büyük bir şair diye yutturulmaya çalışılıyor. Megolamani hastalığına yakalanmış bir Birsnel, tekerlemelerini ve paradokslarla dolu ilkelerini değişmez gerçekler diye empoze ediyor. Necatigil, ağlamaklı ve can sıkıcı kafiyelerle donatılmış mısralarla eski-lerin seviyesine düşüyor.”<sup>73</sup>

Oktay, bu sanatçıların dokunulmaz olmadıklarını ileri sürmekte ve gerçek bir eleştirinin gerekliliğinden bahsederek yazısını bitirmektedir.

*Mavi'* nin 26. sayısında görüşlerine yer verdiği son yazar Tahsin Yücel'dir. Yücel, genel bir değerler sisteminden ziyade bazı çevre-



ler için kabul edilmiş bir değerler sistemi olabileceğini belirterek sözlerine başlar. Tahsin Yücel, isim vermeden edebiyat ortamı ile ilgili bazı tespitlerde bulunur. Değersiz isimlerin çoğu zaman abartıldığını, bu arada bazı değerli sanatçıların köşede bucakta kalabildiğini ifade eder. Bazı konularda zamanın etkisini beklemeden tartışmaya girmenin yararlı olabileceğini söyleyen Yücel, bu hesaplaşma hareketinde diğer Mavicilere göre daha ılımlıdır:

“Her şeyden önce tarafsız olmalıyız, sahte değerleri silelim derken, yeni yeni sahte değerler çıkarmamalıyız ortaya, ön yargılardan kaçınmalı, şahsî kaygılardan uzak olmalıyız. Ama bizde böyle davranabilecek kaç yazar gösterebiliriz?”<sup>74</sup>

Soruşturma kapsamında görüşlerine başvurulanan diğer sanatçılar Bumin Güney, Demir Özlü ve Güner Sümer’dir. Bumin Güney; *“yenilerin eskilerden hesap sorması kadar tabii bir şey olamaz.”* demekte ve yeni neslin bu konudaki kararlılığını vurgulamaktadır:

“Geliyoruz. Ve bu gelişle de büyük savaş başlıyor. Biraz zorlu olacak. Acı olacak. Epey sürecek. Belli. Ama bu gerekiyor. Varsın onlar bizi, ukâla, anaşist ve şöhretleri yenerek isim yapmaya çalışan çocuklar olarak görsünler... Boş hepsi. Geliyoruz.”<sup>75</sup>

Demir Özlü ise büyük sanat eserlerinin mutlaka bir düşünce itişile ortaya çıktığını söylemekte, sanat eserinin toplumsal olaylardan soyutlanamayacağını ifade etmektedir. Demir Özlü’ye göre sanatçı; *“yapıtını yazmadan önce özünü bilecektir. Aksi hâlde önce yapıt yazılır, sonra özü düşünülür. Böyle yalnızca sezgilerle, duygularla yazanlar çocukluk anıları, masallar yazabilirler. İnsani ve toplumsal yapıtlar ortaya koyamazlar. Özleri, öze varan yöntemleri yoktur, düşünceden mahrumdurlar.”*<sup>76</sup>

Özlü’nün öncülere yönelttiği eleştiriler de bu noktada yoğunlaşmaktadır:

“Öncüleri bu türlü yazarlara benzetiyorum. Zamanları için faydaları, faydasızlıkları tartışılmalıdır. O vakit ortaya bu gerçekler çıkacak. Örneğin, Haldun Taner, zamanımızda değerli bir yazar sayılıyor. Oysa Taner sanatçı bile sayılmamalı.”<sup>77</sup>

Güner Sümer de Türk edebiyatının değerler sisteminin okuyucu huzurunda enine boyuna tartışılması gerektiğini, meydanın boş bulunduğu bir sırada gerçek birer kıymet gibi gösterilmeye çalışılan imzaların çoğunun Türk edebiyatını temsil kabiliyetinden uzak ol-

duğunu belirtmekte, o da arkadaşları gibi bir grup yazara yüklenmektedir:

“Örneğin, bir Akbal, gözünü gerçeklere kör edip çocukluk günlerinin tatlı düşleri içinde gezinmekle yetinmiştir diyoruz. Bir Külebi, yıllar yılı beylik kafiyeler düşürmekten, bir Salâh Birsnel Hacıvatlık, bir Haldun Taner, meddahlık yapmaktan bıkip usanmamıştır diyoruz... Bir Fazıl Hüsnü, kıymetli iki üç mısra yazabilmek için sayfalar doldurmaktan, okuyucunun kafasını ağrıtmaktan ve üstelik şiirlerinin büyük bir kısmında dar bir formalizmin içine sıkışıp kalmaktan kendini kurtaramamış, bir Necatigil, sosyal muhtevayı şiirlerinden irak tuttuğu gibi uzun müddet ne diyeceğini bilememiş, dokunsanız yıkılacak cinsten bir estetik bünye içinde bazı lafları geveleyip durmuştur diyoruz...”<sup>78</sup>

*Mavi* dergisi 28. sayıdan itibaren *Son Mavi* adıyla çıkmaya başlar. Teoman Civelek dergiden tamamen çekilmiş; Özdemir Nutku, derginin hem sahibi hem de yazı işlerini fiilen idare eden isim olmuştur. Çevreden gelen eleştiriler üzerine ‘sosyal realizm’le ilgisi olmadığını “Bir Açıklama” ile duyuran Maviciler, Attilâ İlhan’ın başlattığı, öncülere yönelik tasfiyecilik programını “Soruşturma” kapsamında uygulamaya -Attilâ İlhan’dan ve ‘sosyal realizm’ kavramından hiç bahsetmeden- devam ederler. ‘Sosyal realizm’i reddeden açıklamayı takip eden üç sayı boyunca da dergide herhangi bir yazısına rastlamadığımız Attilâ İlhan ancak 28. sayıda “Abbasın Yol Defterinden” adlı yazısıyla karşımıza çıkar. Attilâ İlhan yazısına *Hisar* dergisinin düzenlemiş olduğu “*Sosyal Realizm’in mahiyeti, yeni Türk sanatındaki yeri, fayda ve zararları nelerdir?*” konulu soruşturmayı tenkit ederek başlar. Ona göre soruşturmaya cevap veren isimler ‘sosyal realizm’e kıpkırmızı bir Rus damgası vurmaya çalışmaktadır. Ardından ‘sosyal realizm’i bir kez daha açıklayan Attilâ İlhan, özellikle *Türk Sanatı* dergisinin, kendisinin *Gerçek ve Barış* dergilerinde yayımladığı eski yazılarını ortaya çıkararak aleyhinde başlattığı karalama kampanyasından söz açar. Attilâ İlhan, eski yazılarında komünizmi değil, sosyalizmi savunduğunu, bunun da kanuni bir suç teşkil etmediğini belirtir.<sup>79</sup>

Derginin 28. sayısında Orhan Duru, Muzaffer Erdost ve Yılmaz Gruda’nın soruşturmaya verdikleri cevaplar yayımlanır. Orhan Duru bir tasfiye hareketinin gerekliliğini şu cümlelerle ifade eder:

“Dünün sevilerek okunan yazarları, dünün yenilikçi yazarları artık -belki de bir gurur meselesi yaparak- değişmekten, zorunlu olan bir yenileşmeden çekiniyorlar. Üstelik genç yazarları yollarından alıkoymaya kalkanlar da oluyor. Ne yapsalar bu davranış yürüyecektir. Orası başka. Ama açıktır ki bu bizim, ılımlı yazarların edebiyat alanından çekilmeleri gerekiyor.”<sup>80</sup>

Muzaffer Erdost da sanat ve fikir değerlerinin günden güne değişmek zorunda olduğunu, bu sebeple kalıcı değer gibi bir kavramı geçerli bulmadığını vurgulamakta, dünün gerçek bir değer taşıyan sanatçıları işlevlerini tamamlamış gördüğü için bu tasfiye hareketini savunmaktadır. Yılmaz Gruda'ya göre de söz konusu sanatçılar, "sanata bir 'hoş-vakit öldürme aracı' gözüyle bakanlar için var ve değerlidirler." Gruda bu meseleyi tartışmanın eleştiri hayatını da renklendireceğini ve eleştiriye yeni ve genç değerler kazandıracığını belirterek dikkatleri başka bir noktaya çekmektedir.

Türk edebiyatının değerler sisteminin tartışılmasına ilişkin soruşturma, Attilâ İlhan'ın derginin 29. sayısında yayımlanan cevabı ile tamamlanmıştır. Attilâ İlhan, "Böyle bir tartışmanın bayrağını galiba biz açtık." diyerek söze başlamakta, *Mavi*'nin dışında *Evrim*, *Şiir Sanatı*, *Şairler Yaprağı*, *Şimdilik* gibi bazı genç ve yiğit dergilerin desteklemesiyle birlikte bütün yenilerin bu tartışma ve hesaplaşma hareketine katılacağı öngörüsünün kısa sürede gerçekleştiğini öne sürmektedir. Yeni ve millî bir sanat yönteminin ancak sosyal ve realist bir yolda kurulabileceği tezini tekrarlayan Attilâ İlhan, *Mavi* dâhil hiçbir yeni derginin 'sosyal realizm'i henüz benimsemediğini, hatta bu dergilerin koparılan şamatanın etkisi altında 'sosyal realizm'e biraz da kuşku beslediklerini hatırlatmaktadır. Bazı sanatçıların Attilâ İlhan'ı taklitçilikle suçlandıklarını hatırlatan Attilâ İlhan, bu tutumun aynı metodun benimsenmesinden kaynaklandığını ve bir 'taklit'in söz konusu olmadığını ileri sürmektedir. Attilâ İlhan, 'sosyal realizm'i savunanların ortaya bu anlayışla bir eser koyamadıkları yönündeki ithamları da cevaplar. Ona göre bu yolda başarılı eserler ortaya konulmamış olması metodun kötülüğünü değil kendilerinin başarısızlığını göstermektedir. İlhan, Ahmet Oktay haricinde hiç kimsenin düzenli ve sistemli bir biçimde öncülere hesap sormadığını da belirtiyor. Hesaplaşma hareketine katılan fakat bunu 'sosyal realist' bir yöntemle değil de gelişigüzel yürüten gençlerin geleceğini öncülerin şimdiki vaziyetine benzeten İlhan, hesaplaşma hareketinin sürdürülmesinin gerekliliğini söylerken bunun da 'sosyal realist' bir çizgide gerçekleştirilmesini ısrarla vurgulamaktadır. Attilâ İlhan, gençlerin 'sosyal realizm'e ilgi göstermeden bu hesaplaşma hareketini yürüttüklerini kale almaz görünmekte, öncülerin 'sosyal realizm' ilkeleri ışığında yargılanmasına yönelik projesini bir grubun ideali gibi biz söylemiyle yansıtmaktadır.

Attilâ İlhan'ın *Mavi*'deki son yazısı, "Orhan Veli Takımı ya da Eleri Üstünde Yürüyen Şiir"<sup>81</sup> başlığı altında Garip Hareketini eleştiri-

ren yazısıdır. Attilâ İlhan, Garip Akımıyla birlikte şiirden veznin, kafiyenin, benzetmelerin ve diğer söz sanatlarının yavaş yavaş uzaklaştırıldığını belirtir. Bir yandan biçimci davranışları korurken bir yandan da alayla karışık bir toplumcu sanat rüzgârına kapılan bu şiir anlayışının bir moda hâline geldiğini ileri sürer. Garip şiiri ile ilgili değerlendirmelerine şöyle devam eder:

“Memleketin, Türk sanatının, hatta Avrupa sanatının koşullarını bilmiyorlar; neyin nereden geldiğini, neden geldiğini aramıyorlardı. İşin içinde asıl rol oynayan Batı’daki bir şiir tutumu ile karşılaşmaları, onu sevmeleri; ve Batı şiirini, tarihinin bir anında; üç aşağı beş yukarı kendi heves ve istekleriyle yoğunlaştırarak, Türkiye’ye aktarmak çabasıydı. (...) Bu bakımdan Garipçiler hem aldıkları örnekler, hem de kendi biçim sıkıntıları yüzünden, daha başlangıçta toplumsal, özcü ve gerçekçi bir sanat taraflısı değildiler. Öykünmeyle karışık bir bileşim hevesi onları yeni şiir dediğimiz oyuna sürüklemişti.”<sup>82</sup>

Attilâ İlhan, Garip şiirinin öne çıkan temalarından biri olan ‘yaşama sevinci’nin de özden ve gerçekten yoksun olarak işlendiğini, bu yaşama sevincinin “*sadece gerçekten sökülmiş, havada, soyut olarak alınmış bir adamın yaşama sevinci*”nden ibaret kaldığını ifade etmiştir. Attilâ İlhan’ın Garip şiirini eleştirdiği bir başka nokta Garip Hareketinin imajı dışlamasıdır. Çünkü ona göre sanatçı, sanat eserinde âdeta yeniden yarattığı günlük gerçeklerden toplumsal gerçeklere ancak bir imajlar zinciri ile uzanabilir. Attilâ İlhan, Garipçilerin *Yaparak* dergisinden sonra yöneldikleri toplumsal şiir yazma heveslerini de “*toplumsal ve gerçekçi bir şiir için, ilkin toplumsal ve gerçekçi bir yöntem tutmak gerekmez mi*” diyerek eleştirmektedir: “*Toplumsal sanatçı toplumsal gerçeği ‘image’ hâlinde duyar, dil yoluyla örer. Ama öbürleri toplumsal gerçeğin dışında bir dil oyunculuğu peşindedirler. Burada eğlenirken toplumsal gerçekçiliğe eğildiler mi, ellerinin üstünde yürümeye başladılar demektir.*” İlhan, şiirin tamamına yayılan hicvin de şiirin mesajını zedelediğini düşünmektedir. Ona göre Garipçiler toplumsal anlamıyla imaja ve öze dönmedikçe, ciddi bir öz şiir yapmaya çalışmadıkça toplumsal şiirin belirmesine imkân da yoktur.

Garip Hareketini değerlendiren bir başka yazı, Ahmet Oktay’ın *Mavi*’de yer alan “Orhan Veli’nin Yeri”<sup>83</sup> başlıklı yazısıdır. Yazı, Türk şiirinde Garip Hareketinin ve Orhan Veli’nin konumunu ele alır. Ahmet Oktay’a göre Orhan Veli’ye gelene kadar Türk şiiri şekilci ve ferdiyetçi bir yapıya sahiptir. Bu tarzın ara sıra gerçekten güzel örnekleri verilmişse de 1930-1940 yıllarına kadar şiirimiz dışı güzel, fakat içi boş bir durumdadır. Ahmet Oktay, Orhan Veli’nin Türk şiirinin bir dönüm noktasını teşkil ettiğini belirterek yazısına

başlar. Orhan Veli halkçı bir sanatkârdır. Dolayısıyla bu tespit onu, bazı snob çevrelerin, şiiri sırf kelimedenden ibaret sananların, sosyal kavramlarla ilgili olmadığını söyleyenlerin şiiri olmaktan kurtarır. Ahmet Oktay, Orhan Veli'nin iki hatası olduğu görüşündedir. Bunlardan biri, şiiri süsten, yapmacıktan kurtarmak adına imajı şiirden kovmasıdır. Oktay tespitlerine şöyle devam ediyor:

“Bu hâlin Orhan Veli'nin kendi şiirine etkisi pek fazla olmamışsa da, kendinden sonrakileri yanlış bir yola sürüklediği gerçektir. Edebiyatsız edebiyat söz sanatlarına değil, süse, yapmacığa, kötüye karşıydı. Yoksa 'zanaatsız', ustalısız bir eser tasarlanamaz. İmaj, şiirin ilk değilse bile, önemli, unutulmaması gereken ilkelerinden biridir. Aksi hâlde elimizde kelimelerin kuru matematiğinden, tekerlemeden başka bir şey kalmaz. Şiirden imajı kovmak, istismarcıların, yaratıcı kabiliyeti olmayanların da hayli işine yaramıştır. (...) Orhan Veli, yıkıcılık hareketinde başarılı olmuşsa da, yeni ve millî bir sanatın ilkelerini koyamamıştır.”<sup>84</sup>

Orhan Veli'nin bir diğer hatası halkçı sanatın bizzat kendisine aykırı olan hicve yönelmesidir. Bu hiciv şiirin söz konusu ettiği insanların psikolojisini yansıtmamasını engellemiştir. Ahmet Oktay, yazısını Orhan Veli'yle ilgili şu sözlerle bağlıyor: “*Orhan Veli, doğru bildiğini yılmadan savunan namuslu bir insan, koca bir kültür kurumuna 'hayır' diyebilmiş eksik bir öncü ve eksik bir şairdi.*”

*Mavi*'de Garip Hareketini eleştiren bir diğer yazı Güner Sümer'in *Mavi* dergisindeki soruşturmaya verdiği cevaba karşı çıkan Nurettin Şafgil'e karşı yazdığı yazıdır.<sup>85</sup> Güner Sümer'e göre Orhan Veli ve arkadaşları Batılı bir estetik yapı kurma çabasını göstermişler, yeni bir biçim getirmişler, halkçı sanata bir giriş yaparak halkçı sanat için gerekli olan zemini hazırlamışlardır. Orhan Veli'nin arkasından gelenler ise halkçı sanatı, toplumcu sanatı, hatta Batılı sanatı bırakıp yeni fildişi kuleleri kurmuşlardır. Kimisi çocukluk düşlelerinin içine gömülüp gitmiş, kimisi sanatı iki üç espriden ibaret saymış, kimisi evindeki sükûnun lafını etmekle yetinmiştir. Kimisi de formalizm gibi tehlikeli bir yola girmiştir. Güner Sümer, Şafgil'in; “*Mavicilerin yanıldıkları nokta, her on yılda yeni bir edebiyat neslinin çıkmayacağıdır. Çünkü edebiyatta nesiller sosyal değişikliklerin ve büyük fikir akımlarının sonuçları olarak belirirler.*”<sup>86</sup> eleştirisine karşı ise sosyal değişikliklerin zaten otuz yıl önce genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla ortaya çıktığını; ancak bunun sanat eserine yansımadığını ileri sürmektedir. Şafgil, söz konusu yazısında Mavicileri Osmanlı anlayışını mağlûp eden öncülerin yolunu tıkamakla, dolayısıyla Osmanlı üstatlarının ekmeğine yağ sürmekle itham etmek-

tedir. Güner Sümer mağlûp edilen Osmanlı anlayışının *Hisar, Toprak, Türk Düşüncesi, Türk Sanatı* gibi dergilerde kısa bir süre sonra tekrar hortladığını, öncülerin ise buna müdahale etmek yerine kendi köşelerine sinerek yazmaya devam ettiklerini belirtir. Güner Sümer'in vurguladığı bir başka nokta genç neslin Attilâ İlhan'la ilişkisinin körü körüne bir bağlılık olmadığı "Yeni Batılı Türk Edebiyatı'nın Selameti" için genç neslin gerekirse Attilâ İlhan'la, gerekirse de kendi üyeleriyle tartışmaya her zaman hazır olduğudur.

Mart 1956 tarihli 31. sayıda yer alan "Soruşturmanın Getirdiği" başlıklı imzasız yazı 26. sayıda açılan soruşturmayı değerlendirmektedir ve Mavicilerin son bildirisi niteliğindedir. Yazı, "Öncülere Dair", "Sorum Üzerine", "Gerçeklere Doğru", "Yeni Bir Estetik Gerekliliği", "Çağrı" olmak üzere beş bölümden oluşmaktadır. Bu yazıya göre soruşturmanın ortaya koyduğu birinci gerçek, öncülerin yeni sanatı yayma, sevdirmeye ve yeni kuşaklara yararlı olma işini başardıkları; fakat Batılı, ilerleyen bir edebiyat kuramadıklarıdır. Maviciler, "*beşerî yönü toplumsal yönüne denk bir gerçekçilik*" istediklerini de vurgulamaktadırlar. Yazıda 'sosyal realizm'den bahsetmeyen Mavicilerin bu cümleyle Attilâ İlhan'ın şiirine gönderme yaptıkları görülüyor. Yazıda şu ifadeler de dikkati çekicidir:

"Dış ve iç gerçeği bir arada, eşit ağırlıkta verebilmek için, iç ve dış konuşmalar, şuuraltı sıçramaları, gerçeküstü imajlar, ölçülü soyutlamalar kullanılabilir. Yapılacak iş, bunları tek başına değil, belli bir özü anlatmak, o özü daha etkileyici ve daha bütün bir hâle getirmek için kullanmaktır. Öncüleri bu yönden de yeterli bulamıyoruz. Onlar ya şip-şak fotoğraf çekiyor, ya da kendi kendileriyle konuşuyorlar."<sup>87</sup>

Yazıda Kurtuluş Savaşı'ndan ve Atatürk devrimlerinden söz ediliyorsa da bu yazıdaki belirgin kaygı Memet Fuat'ın da işaret ettiği gibi 'taklit' olmayan, 'özlü' bir 'Batılı edebiyat' kurmaktan öteye geçmemektedir.<sup>88</sup>

### MAVİ DERGİSİ BİR AKIM YARATABİLMİŞ MİDİR?

*Mavi* dergisinin faaliyetlerinin bir akım çapında değerlendirilip değerlendirilemeyeceği tartışılan bir konudur. Derginin yönlendiricilerinden Ahmet Oktay, Attilâ İlhan ve kendisi dışında o dönemde dergide yazan hiçbir şairin toplumculuğa bağlanmamış olduğunu, bu durumun da ortak bir çizgi belirlenmesini güçleştirdiğini belirtir.<sup>89</sup> Ahmet Oktay'a göre *Mavi*, genç kuşaktaki memnuniyetsizliğin

açığa vurulmasına imkân tanıyan, dönemin edebî iktidarına karşı çıkan bir dergi olmuştur. *Mavi*'nin bir hareket gibi görünmesinin ve öyle kabul edilmesinin nedeni olan tek asgarî müşterek döneminde ilkesiz bir muhalefetin sözcülüğünü üstlenebilmiş olmasıdır. Bu muhalefet ise doğrudan doğruya yazarlardan kaynaklanmış ve yazarlara yönelmiştir. Garip şiirinde dile gelen insan sanayileşme / kentleşme öncesi bir işçi ve memur kesimini yansıttığı hâlde *Mavi* dergisi dışa bağımlı kapitalistleşme sürecinin başlatıldığı yılların kent bireyine hitap etmiştir. *Mavi*'nin 'imge'ye önem vermesinin ve o dönem yazarlarından bazılarının Attilâ İlhan'a özgü sayıp kınadıkları bir tür romantizmi savunmalarının sebebi de karmaşık bir hayat ortamına girecek olan kent bireyini hedef almasıdır. Dergi olarak beklentileri karşılamamış yani onları edebî ürünlere dönüştürememiştir. Çünkü Türkiye'nin içinde bulunduğu sosyo-ekonomik ve kültürel koşullar *Mavi* dergisinin eline -bir başlangıç cümlesi olmak- gibi tek bir fırsat verebilmiştir. Bununla birlikte *Mavi*'nin bir kuşak yetiştirdiğinin görmezden gelinemeyeceğini ileri süren Ahmet Oktay, biçim-içerik ilişkilerinin daha kuramsal bir düzeyde çözümlenmesi gereksinimini uyandırmış; iktidardaki 'biçem' ve 'izlekler'in bir ötesi olduğunu sezdirmiş olan bu kuşağın 'İkinci Yeni'ye de yol açmak gibi bir tarihî misyonu bulunduğunu vurgular. Ahmet Oktay, *Mavi*'de anlaşmaya varılan tek ilkenin imgesellik olduğunu, bu girişimin daha sonraları 'İkinci Yeni' diye vaftiz edilecek evrimin başlangıcını oluşturduğunu ileri sürmüştür.<sup>90</sup>

*Mavi*'de kendi adının yanı sıra "Kemal Aydın" takma adını da kullanarak yazılar yazan Ahmet Oktay, otuz yıl sonra yaptığı bir değerlendirmede dergideki yazılarının zaman zaman tutarsız ve taraflı bir kalemin ürünü olduğunu itiraf etmiş, çoğu genç olan bu kuşağın kültürel donanımlarındaki yetersizliklerini ve tez canlılıklarını buna sebep olarak göstermiştir:

"Yıllar sonra bulabildiğim üç beş Kemal Aydın yazısını okuduğumda, yazarın dönemin siyasal / ideolojik biçimlenmelerine, kendisi de o biçimlenmeler içinde olduğu için mesafeli bakmadığı, fazla içerden konuştuğu kanısına vardım. Ama, aynı şey, *Mavi*'nin yazarlarından Ferit Edgü'nün edebiyat sorunlarına bakışında da görülebiliyor. Demek ki yazınsal bağlamda olduğu kadar siyasal bağlamda da bir itişme kakışma dönemi olan o yıllar, gençleri, kültürel donanımlarının eksikliği ve tez canlılıkları dolayısıyla, bugünkünden daha keskin biçimde militan yapabilen yıllarmış"<sup>91</sup>

Ahmet Oktay, derginin çeşitli görüşleri bağdaştırmaya çalışan çelişkili yapısından da söz etmiş, çelişkilere rağmen bütünleşebil-

melerini edebiyat ortamındaki üretim biçiminin yetersizliğine bağlamıştır.<sup>92</sup>

*Mavi*'nin sağ kanattan eleştirilere hedef olduğu ve sonunda parasızlık yüzünden kapadığını belirten Ahmet Oktay, *Mavi* dergisi çevresinde gerçekleştirilen eyleme hareket denilmemesi gerektiğini söyler. "Hareket' sözcüğü, hangi düzeye ait olarak kullanılırsa kullanılsın (askerî, siyasî, edebî) bir ilke birliğini öngerektirir." diyen Oktay, Maviciler arasındaki dostluğun bu girişimi hareket boyutuna taşımaya kâfi gelmeyeceğini ifade eder. Nermin Uygur'un; "Dağcı, kendi yolunu kendi yapan kişidir." sözünü hatırlatan yazar, yıllar sonra, Güner Sümer, Ülkü Arman, Bekir Çiftçi, Özdemir Nutku ve kendisini ima ederek "Dağcı olmak isteyen beş kişinin adıdır *Mavi*." değerlendirmesini yapar.<sup>93</sup>

Demir Özlü ise çok renkli bir patlama olan fakat kısa bir süre devam eden 'Mavi' hareketinin döneminin sancısını taşıdığını ileri sürer. Özlü'ye göre *Mavi*'deki yazıların öne çıkardığı bunaltı, düşler, nostalji, simgeler ve imge gücü bu eyleme bir hareket düzeyi verebilir. Özlü, 'Mavi' hareketini, daha çok öykü metinlerinde kendini gösteren romantik bir edebiyat hareketi olarak değerlendirir. Fakat bu üslûp 'belâgat'î de içeren Fransız Romantizmi'nin tersine yalın, fısıltılı, sevgiyle dolu ve metafizik'tir. Demir Özlü, Güner Sümer, Asaf Çiyiltepe ve kendisinin Gérard de Nerval'den çok etkilendiklerini, kendisinin ayrıca Behçet Necatigil'in tavsiyesiyle okuduğu Alman romantiklerinin de tesirinde kaldığını belirtir.<sup>94</sup>

Demir Özlü, *Mavi* dergisiyle ilgili bir değerlendirme yaparken dergideki edebî metinlerle diğer metinleri birbirinden ayırarak hareket etmek gerektiğini ileri sürer. *Mavi*'deki şiirler ve öyküler, genç yazarların bilinç-altlarının, yarı-bilinçlerinin döküldüğü metinler olduğu için bilhassa önemlidir. Özlü, *Mavi* dergisinin ancak Attilâ İlhan'ın yazılarıyla edebiyat tarihinde bir yer bulacağını iddia edenlerin tersine kuramsal yazıları hareketten ayırmakta, derginin ve hareketin kimliğini edebî metinlerin temsil ettiğine inanmaktadır. Yazar, antik sanatın tersine romantik sanatın bütün zıt öğeleri birleştirme eğilimi taşıdığını, bu eğilimin *Mavi* için de geçerli olan konu özgürlüğünü, söz sanatlarındaki cesareti ve edebî türlerin biçimlerini alt üst etmeyi içerdiğini belirtir. Maviciler söz sanatlarını Divan şiiri örneklerinde olduğu gibi salt sanat olarak kullanmamışlar, bu sanatların içlerini özle doldurmuşlardır. Demir Özlü, bu geçişi fark etmek için Asaf Çiyiltepe'nin, Yılmaz Gruda ile Ahmet Oktay'ın o dönemde yazılan şiirlerini gözden geçirmenin yeteceği-



ni ileri sürüyor. Yazar, Mavicilerin öykü sanatında gerçeküstücü olduklarını, benzetme, öğretilme vb. yollarla gerçeküstücü öğeleri bol bol kullandıklarını, bununla birlikte gerçeküstücü teknikleri kullanırken de kendilerini özgürleştirdiklerini, sözgelimi bir şeyler anlatmak derdinde oldukları için gerçeküstücülerin otomatik yazı yöntemine kısmen yer verdiklerini ifade eder. Güner Sümer'in sınırlarla dolu hikâyeleri bu tespitte örnek gösterilebilir. Mavi Hareketi bu öğelerin yanında edebî metinlerde görülen yaratıcı coşkusu ve geleneksel edebiyat çevrelerini ve biçimlerini yadsıması ile de romantik bir çıkıştır. Özlü'ye göre; *"Mavi'nin yazınsal metinlerinde, ne o dönemin yalınkat gerçekçi anlatımının, ne şive taklidinin, ne de köylülüğün zerrisi vardır. Tersine coşku, yenilik, yazınsal üslûp, simgeler, bilinçaltı, öğretilmeler ve benzetmeler vardır."*<sup>95</sup>

*Mavi'*yi imgelere yaslanan genç ve yenilikçi bir edebiyat hareketi olarak nitelendiren Demir Özlü, derginin yazar kadrosu konusunda da bilgi veriyor:

"Ahmet Oktay'la Yılmaz Gruda derginin önde gelen şairleriydiler. İmgesel bir şiir yapısı kurmaya çalışıyorlardı. Sonradan şiiri bırakan Bekir Çiftçi ile Ülkü Arman onların ardında yer alıyorlardı. Mavi dergilerinde Asaf Çiyiltepe'nin nefis şiirleri vardır. Cemal Süreya o dönemde, Yeditepe'de yazardı. Fakat şiirin yapısıyla Mavici sayılabilir, düzyazı, hikâye yazarları Orhan Duru ile Muzafer Erdost'un da, Mavi'de pek görünmedikleri hâlde Mavici sayılabilecekleri gibi. Güner Sümer'in imgesel-romantik, nostaljik şiirini de buna eklemek gerekir. Temel öykü yazarları Güner Sümer, Ferit Edgü ve bendik sanırım. Ama, tek öyküleri yayınlanmış Kişot'la Kıl Güngör'ü (Algan) da unutamam."<sup>96</sup>

Demir Özlü'ye göre, derginin imge'ye dayalı bir edebiyat ürettiği hâlde eleştiri alanında Atillâ İlhan'ın eserleri açıklamakta yetersiz kalan yarı ideolojik 'sosyal realizm' kuramını benimsemesi ve bu kuramla Orhan Veli hareketini eleştirmesi de bugünden bakınca eleştirilebilecek bir durumdur. *Mavi* dergisinin Behçet Necatigil ve Salâh Bırsel kuşağını da acımasızca eleştirdiğini belirten Demir Özlü, *Mavi'*nin kendi yolunu açmak için böyle davrandığını belirtir. *Mavi'*nin kendinden önceki kuşağa çatmasının da, bu hareket kadar naif bir olay olduğunu belirten Özlü, ne kadar naif olursa olsun açıklanabilecek bir edebiyat hareketi niteliği taşıyan *Mavi'*nin güzel basımlı kitaplarda toplanıp el altında bulundurulması gerekirken 1950 kuşağı ile birlikte sessizliğe, yitişe, unutuluşa terk edildiğini ileri sürer. Demir Özlü, *Mavi'*yi edebî ilkelerindeki birlikle öne çıkan bir edebiyat hareketi olarak değerlendirmiştir:

“Mavi dergisindeki genç edebiyat denemesinin kendi niyetlerini aşan bir renkliliği, bir yaratma gücü, Türk yazınına değiştirme gücü vardı sanırım. Bu yüzden dergi de hareket de unutulmuş değil! Bütünü yaratıcı bir imgeler yığındır Mavi deneyimi.”<sup>97</sup>

Mavicilerden Bekir Çiftçi de derginin bir gençlik hevesiyle kurulduğunu, Teoman Civelek dışında dergide yazan gençlerden o tarihte rüştünü ispatlamış kimsenin bulunmadığını ve başlangıçta daha doğrusu Attilâ İlhan aralarına katılınca kadar da tutarlı bir amaçları olmadığını ifade eder. Bekir Çiftçi, dergide yazan gençlerin hepsinin Yenişehirli olmalarını da *Mavi*'yi yönlendiren bir ortak özellik olarak belirtme gereği duymuştur. Çünkü o dönemde Yenişehir'in sakinlerini çoğunlukla, Kurtuluş Savaşı'na katılmış, ilk Meclis'lerde, devlet kuruluşunda önemli görevler almış bürokrat burjuvazi, Atatürkçü ve antiemperyalist kişiler oluşturmaktadır. Yazar, *Mavi*'nin Attilâ İlhan'ın yazılarıyla kişilik kazanmaya başladığını söyler. Ahmet Oktay'ın, Attilâ İlhan'ı, savunduğu 'sosyal realizm' kavramını eserlerinde uygulamamakla suçlayan bir yazısına Attilâ İlhan'ın cevap yazması gençleri heyecanlandırmış, Çiftçi'nin deyişiyle adam yerine konulduklarını düşünerek yazıyı aynen yayımlamışlar ve sosyal realist olmuşlardır. Bol simgeli ve toplumsal içerikli bir estetik arayış içinde olan bu tecrübesiz gençlere Attilâ İlhan ve dergideki yazıları bir takım ruhu kazandırmıştır.

O dönemde kendilerine çok fiyakalı gelen varoluşçuluğa da özendiklerini belirten Bekir Çiftçi'ye göre *Mavi*, ağır ve haksız suçlamalardan korkarak '*sosyal realizmin organı değilim*' dediği için batmıştır. Ülkü Arman'la birlikte sanatın yeterince bir işlevi olmadığını düşünerek gazeteciliğe başlayan Bekir Çiftçi, Mavi Hareketinin alanını başka sanat dallarıyla genişletir. *Mavi*'nin tiyatroya, resme ve yontuya da sığırdığını; Güner Sümer'le, Sermet Çağan'la 'Sahne Z' olarak, 'Ankara Sanat Tiyatrosu' olarak yaşamaya devam ettiğini belirtir. Bekir Çiftçi, *Mavi*'yi, otuz yıl sonra bile varlığını sürdüren geniş kapsamlı bir akım olarak değerlendirmiştir:

“Mavi dergi olarak hevesti, rastlantı idi, akım olarak tutarlıydı, doğruydı, çağdaştı, Türkiyeliydi. Dergi olarak 'Mavi' tarihe karıştı, birçok 'Mavi'ci toprak oldu. Teoman Civelek, Ülkü Arman, Asaf Çiyiltepe, Güner Sümer, Sermet Çağan... Akım olarak Mavi'ye otuz yıl sonra bile 'bitti' diyemiyorum.”<sup>98</sup>

*Mavi* yazarlarından Orhan Duru da *Mavi* dergisi çevresinde başlayan edebiyat akımının bir döneme damgasını vurduğunu, hatta daha sonraki dönemlerde de etkili olduğunu, Mavicilerin bu

süreçte tutarlı bir düşünce ve dünya görüşü arama çabasına giriştiklerini belirtir. Duru, yıllar sonra yaptığı değerlendirmede edebiyat alanını eleştiri, deneme ve felsefî yazılar açısından boş bulduklarını ve bu boşluğu doldurmaya çalıştıklarını, 'bu belki de kendi boşluğumuzdu' ifadeleriyle genç ve tecrübesiz olduklarını itiraf eder. Maviciler yerleşmiş edebiyat hareketine karşı çıkmak gereği duymuş, *Mavi*'den sonra gelen 'İkinci Yeni' bu başkaldırmayı bir sonuca ulaştırmıştır. 'Sosyal realizm'den bahsedildiği hâlde, şiirselliği yadsıyan Orhan Veli kuşağına bir tepki olmak üzere romantizme yaslanan bir edebiyat geliştirilmesi ve her ikisinin uzlaştırılabilmesi için uzun süre çalışılması da *Mavi*'nin bir çelişkisidir. Orhan Duru, eksiklerine rağmen *Mavi* dergisinin bağınaz olmayan, özgür ve araştırmacı bir ortam yaratılmasına önemli katkılarda bulunduğu kanısındadır.<sup>99</sup>

Yılmaz Gruda, *Mavi* dergisinin, 50 kuşağının görüldüğü *Kaynak*, *Şairler Yaprağı*, *Pazar Postası*, *Yeni Ufuklar* gibi dergiler içinde en ses getiren dergi olduğunu söyler. Yılmaz Gruda'ya göre 'Mavi', 'Garip Hareketi ve onu destekleyenlere karşı cesur tavırlarıyla edebiyat tarihinde örneğine rastlanmayacak nitelikte bir harekettir:

"Mavi hareketi "bir gün eski şiirden bıkararak, biraz farklı bir şiir yazma isteğiyle' ortaya atılan Garip üçlüsü ile üçlü'nün 'rant'ından çimlenen 'tâbiler ve ilâhiri'yi tek tek 'teşrih' masasına yatan soylu, ıslıl ıslıl bir hareketti. Türk edebiyatında öylesi bir hareket bir daha görülmedi. Bu gidişle de 'görülmeyecek galiba!"<sup>100</sup>

Yılmaz Gruda da Ahmet Oktay gibi hareketin kendilerine yönelen sert eleştirilerden korktukları için değil, parasız kaldıkları için devam edemediğini belirtir.

Özdemir Nutku'ya göre 1950'li yılların başından ortalarına kadar sürmüş olan Mavi Hareketi, Türkiye'nin toplumsal ve siyasal gelişmesinin doğal bir sonucu olarak görülmelidir. Coşkulu, içten ve acemice olan bu genç hareket, bazen birkaç hedefe yönelerek sevimsizleşmesine rağmen bir hesaplaşma dönemi başlatmış, o zamana kadar süregelen sırt sıvazlamalara, dost kayırmalarına karşı ilk sert hareket olarak herkesi şaşırtmıştır. Maviciler, ağır aksak övgülerle dolu bir edebiyat hayatına kırbaç etkisi yapmış ve ortalığı hareketlendirmiştir. Ayrıca ulusal bir edebiyat için neler yapılabileceği konusunda bir tartışma alanı oluşturmaya çalışmışlar, ilk kez, arkadan değil, yüze karşı, mertçe, dobra dobra bir hesaplaşmayı başlatmışlardır. Nutku birbirine hiç de benzemeyen birçok genç şair ve

yazarı bir araya getiren ve bilinçli bir başkaldırıya hazırlayan gücün aynı dünya görüşünün ve aynı coşkulu dürüstlüğün paylaşılması olduğunu söyler. Derginin iki amacı vardır: O dönemdeki edebiyat değerleri üstünde bir tartışma başlatmak ve sürekli onaylandıkları için bir tekdüzeliğin içine düşmüş şair ve yazarları yeni baştan değerlendirmek. Nutku bunlardan ilkinin çabuk başarıldığını ve değerler üzerinde bir tartışmanın gerçekten başarıldığını, ikincisinin ise daha uzun sürdüğünü belirtir.<sup>101</sup>

Tevfik Akdağ, Mavi Hareketi ile ilgili yaptığı değerlendirmede önceleri gençlerin alçakgönüllü bir dergisi olarak çıkan *Mavi*'nin Attilâ İlhan'ın yazılarıyla sanki yeni bir hareketin adı gibi öne sürüldüğünü, hâlbuki derginin Türk edebiyatında hiçbir iz bırakmadan silinip gittiğini ileri sürer:

“Cumhuriyet Halk Partisi çizgisinin dağınık, karmaşık ve kapalı bir yorumundan ve savunmasından başka bir şey olmayan bu yazılar, bu birkaç gencin dışında ilgi görmemiş, etkinlik yaratmamış, Attilâ İlhan'ın bir çıkış yapma, kendini bir öncü olarak görme ve o günkü gençleri çevresinde toplama sevdasından öteye geçememiştir. Gerçekten Mavi dergisinin kapanmasıyla birlikte 'Mavi Hareketi' adı da, hiçbir yenilik ve özgünlük getirmedeği için, Türk edebiyatında en küçük bir iz bırakmadan silinip gitmiştir.”<sup>102</sup>

Tarık Dursun K., Teoman Civelek yönetiminde çıkan *Mavi*'de çeşitli takma adlarla hikâyeler, kitap eleştirileri, sinema yazıları ve denemeler yazdığını; fakat sonradan devreye giren Ahmet Oktay, Yılmaz Gruda ve Attilâ İlhan'la birlikte bir tür başkaldırı eylemine aracı yapılan *Mavi*'yle bir ilişkisi olmadığını belirtir. Tarık Dursun K.'ya göre aslında bir kuşağı yetiştiren ve yönlendiren tek dergi Avni Dökmeci'nin *Kaynak* (1948-1956) dergisidir. Attilâ İlhan pek de başarılı olmayan tekil başkaldırılarına *Kaynak* dergisinde başlamıştır. Tarık Dursun K., Teoman Civelek'in derginin izlediği çizgiden rahatsız olup yönetimden ayrılmasını da Civelek'in *Mavi*'den önceki dergicilik tecrübelerine bağlıyor.

Mavi Hareketinin içeriden son değerlendirmesini dergiyi bir 'hareket' boyutuna taşıma noktasında tartışılan isim olan Attilâ İlhan'la yapacağız. Attilâ İlhan'a göre Mavi Hareketi İnönü diktası döneminin yaygın şiiri 'Garip' üzerine gençlerin oluşturduğu ilk ciddi tepkidir:

“Genç bir ozanın adını duyurabilmesi, sesini işittirebilmesi, şiirlerini yayımlatabilmesi için, o tarihte resmî yeni şiir sayılan Orhan Veli ağzıyla şiir yazması, bu ağza yatması baş koşuldu. Bu sultaya ilk karşı çıkışı Mavi dergisi çevre-

sinde toplananlar denemişler, böylelikle toplumcu bir ozan kuşağının yeniden belirmesine olanak hazırlamak istemişlerdir.”<sup>103</sup>

Attilâ İlhan, Mavi Hareketinin, daha önceki aktif realist toplumcu şiirin de soldan ilk eleştirisi olduğunu söyler. Özgürlükçü, bağımsız ve bireyselliği reddetmeyen bir sosyalizm platformu da ilk defa açık seçik olarak, bu çerçevede içerisinde edebiyat hayatına getirilmiştir.<sup>104</sup> İlhan, ‘sosyal gerçekçi’ terimini ilk defa Mavicilerin kendilerini tanımlamak için kullandığını, dolayısıyla ‘Mavi’nin tepkisinin aktif gerçekçilere yönelik olduğunu belirtme gereği de duyar. Bütün bunların yanında Mavi Hareketi zamanın Batıcılığına ve Yunan/Latin hayranlığına da ilk ciddi tepki olma özelliğini taşır. Yazar Mavi Hareketi ile ilgili yaptığı bir değerlendirmede bu hususu şöyle açıklıyor:

“Mavi Hareketi, kapsamlı bir ulusal bileşim hareketi nitelikleri gösterdiğinden dolayı, zamanın yaygın Batıcılığına, Yunan / Latin hayranlığına da ciddi bir tepki oluşturuyor; bunu, Mustafa Kemal’in ‘mazlum milletler’ milliyetçiliğine ve anti-emperyalizmine, halkçılığına ve devletçiliğine bağlı bir inkılâpçılık olarak savunuyordu. Müdafaa-i Hukuk doktrininin böyle va’zedilişi, sonradan 27 Mayıs Atatürkçülüğü dediğimiz bir toplumculuğun (Doğan Avcıoğlu, İlhami Soysal, İlhan Selçuk, Uğur Mumcu) hareket noktasını teşkil edecekti.”<sup>105</sup>

Atillâ İlhan’ın bu hareketle ilgili üzerinde önemle durduğu bir başka nokta, ‘Mavi’yle ‘İkinci Yeni’ arasındaki bağı da oluşturan imge meselesidir. İlhan, Plekhanov’un Cernişevski’den geliştirdiği imge estetiğini Türkiye’de ilk defa *Mavi*’nin gündeme getirdiğini söyler.<sup>106</sup> ‘Mavi’nin ‘Birinci Yeni’yi hırpalayarak açtığı boşluğa soyut ve apolitik bir şiir olan ‘İkinci Yeni’ yerleşmiştir. Attilâ İlhan, ‘Mavi’den ‘İkinci Yeni’ye geçiş sürecini şöyle değerlendirir:

“Hesaplaşma hareketi başladığında, siyasal iktidarı kaybetmiş de olsa, resmî şiir Garip şiiriydi. Mavi Hareketi (toplumsal gerçekçilik), ulusal olması düşünülen bir bileşimle, toplumcu sanatı öne geçirme teşebbüsüdür. ‘Soğuk Savaş’, bunu tehlike sayıp teşebbüsü torpillemiş, giderek İkinci Yeni ‘resmî şiir’ olmuştur; ikisi arasındaki bağı Oktay Rifat oluşturuyor.”<sup>107</sup>

‘İkinci Yeni’, Mavi Hareketinin getirdiği imge estetiğinin içini boşaltmakla yetinmiş, bu da ‘İkinci Yeni’ hareketini büyük bir yenilik olarak edebiyat tarihindeki yerine oturtmuştur:

“Toplumsal gerçekçi öz şiiri, imge şiiri; toplumsal ve insancıl görevinden boşaltıldı ve imge düzeni boşa çalıştırılarak büyük bir yenilik yapılmış oldu.

Edebiyat tarihine elbette ikinci diktanın şiiri diye geçecek olan İkinci Yeni hikâyesinin bam teli işte buradadır.”<sup>108</sup>

Attilâ İlhan, kendisini eskimekle suçlayan şairlerin de bir zamanlar bu gerçeği dile getirdiklerini söyler. Mesela Demir Özlü, ‘Mavi’den bu yana Türk şiirine Attilâ İlhan’ın getirdiği bir duygu ve imaj düzeninin hâkim olduğunu yazmıştır. İlhan Berk, ‘İkinci Yeni’ şiirinin aslında Attilâ İlhan şiirinin imaj temeline yaslandığını söylemiştir.<sup>109</sup>

Attilâ İlhan’a göre Mavi Hareketinin sona ermesinden kısa bir süre sonra harekete katılan şairlerden bir kısmı İkinci Yeni Hareketini desteklemişler, hikâyecilerin bir kısmı ise yarı gerçeküstücü, yarı varoluşçu bir yolu tercih etmişlerdir.<sup>110</sup> İkinci Yeni Hareketini eleştiren Attilâ İlhan, önceden Mavi grubu içinde yer almış, sonradan İkinci Yeni’ye katılmış sanatçıları da şiddetle eleştirmiştir:

“İkinci Yeni soytarlığına bir bakıma Orhan Veli kuşağının artıkları sahip çıkmışlar, bir bakıma bizim kuşağın yozlaşmış adları katılarak kendilerine güç katmak istemişlerdir. Bence, yeni yetişen ozan kuşağının bundan öncekilerden en büyük farkı doğrudan doğruya toplumcu olarak yetişmelerinde beliriyor. Gerek Garip şiirinden gerekse İkinci Yeni sululuğundan şiirimize bulaşmış, hâlâ daha bazı yayın organlarının sinsi sinsi Türk okuruna gerçek Türk şiiriymiş gibi yaymaya uğraştığı biçimci estetik, yeni delikanlıların hiç ragbet etmediği yoz bir oyundur artık.”<sup>111</sup>

Bu sanatçıların, hareketin ardından Attilâ İlhan ve ‘sosyal realizm’ kavramını da yeniden değerlendikleri görülür. Attilâ İlhan’ın deyimiyle en içten, en hızlı Mavicilerden Güner Sümer, Ağustos 1956’da *Pazar Postası*’nda yer alan bir yazısında Attilâ İlhan’la arasındaki kopukluğu şöyle özetler:

“Bekir’le (Çiftçi) beraber, Baylan Pastanesi’nin bir köşesine oturmuş, limonatalarımızı yudumluyoruz. Az sonra Attilâ İlhan çıkageliyor. Merhabalaşıyoruz. Oturuyor. Önce şuradan buradan derken söz, Attilâ’nın Seçilmiş Hikâyeler dergisinin son sayısında, genç kuşağı kınayan yazısına geliyor. Ve böylelikle bir tartışma kapısı da, kendiliğinden açılıyor. Tartışmamızın merkez noktası şu: İki yıldır, bir Mavi serüveni içinde, neler yapılmıştır?”<sup>112</sup>

Güner Sümer’e göre aslında Mavi Hareketi, faydası göz ardı edilemeyecek olan bir hesaplaşma hareketi başlatmıştır. Hesaplaşma hareketinden önce Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın adı, yenilik gücü üzerinde tartışmaya bile lüzum görülmezken hareketten sonra Dağlarca’nın avantgarde bir sanatçı olmadığı ortaya çıkmıştır. Mavi Hare-

keti içindeki sanatçılar okuyucuyu şüpheyeye çağırılmışlardır. ‘Öncüler’ denilen kuşağın gerçek değerinin üzerinde düşünülmesi bile bu hesaplaşma hareketinin ürünüdür. Attilâ İlhan’ın Mavi Hareketi içindeki konumunu da değerlendiren Güner Sümer, ‘öncüler’le hesaplaşma noktasında gençlerin Attilâ İlhan’la omuz omuza verdiklerini; fakat mahiyeti tam olarak ortaya konulamayan ‘sosyal realizm’e yanaşmadıklarını ileri sürer.<sup>113</sup>

Demir Özlü, “Düşünceye Dayanan Edebiyat”<sup>114</sup> adlı yazısının ardından yine *Pazar Postası*’nda çıkan “Hürriyet Meselesi Karşısında”<sup>115</sup> başlıklı yazısında Attilâ İlhan’ın “Toplumcu ve Gerçekçi Sanat Geleneğine Saygı”<sup>116</sup> başlıklı yazısına itiraz etmekte, o zamana kadar yapılan toplumcu halkçı sanat çabalarının yenilerin çalışmalarına bir temel olamayacağını, Attilâ İlhan’ın çalışmalarının ise toplumcu bir edebiyat için yanlış yönler gösterdiğini ileri sürmektedir.

Attilâ İlhan, daha sonra yazdığı bir değerlendirme yazısında Mavicilerin çok genç olduklarını ve siyasî bilinçlerinin henüz oluşmadığını belirtmektedir. İlhan, “*Sosyal realizmle ilgisi olmadığını açıkladıktan sonra Mavi çok yaşamamıştır.*” sözleriyle ‘Mavi’yi kendi yazılarıyla anlam kazanan bir hareket olarak görmekte, ‘Mavi’nin ölümünü de ‘sosyal realizm’le ilişkisini reddetmesine bağlamaktadır. İlhan’a göre Türk sanat hayatına Mavi Hareketi kadar çok ve geçerli ad takabilen bir başka edebiyat hareketi yoktur.<sup>117</sup>

Mavi Hareketi ile ilgili şimdiye kadar yapılmış birkaç derli toplu değerlendirmeden biri de dışarıdan bir kişinin, Memet Fuat’ın yayımladığı yazıdır.<sup>118</sup> Memet Fuat’a göre ise *Mavi*, Attilâ İlhan’ın ‘sosyal realizm’ konusundaki yazılarını içerdiği için önem kazanmış, sözü edilmiş, unutulmamış bir dergidir. Memet Fuat’ın vurguladığı bir başka nokta, derginin her yönüyle bir amatör dergisi oluşudur. Maviciler, ünlü isimlerle yan yana görünmek hevesine kapılmışlar, kolay yazı toplayamadıkları için kim ne verirse alıp basmışlar, ‘soruşturma’, ‘yıldönümü’, ‘anma’ adı altında dergi sayfalarını alıntılarla doldurmuşlar ve dergide yazıları varmış gibi kendilerini takdim etmişlerdir. Üstelik derginin yazarları, kuramsal konularda ortak bir görüş geliştirmeden ‘tasfiyecilik’ hareketine girişmişler, büyük büyük sözlerle önceki kuşağın sevilen sanatçılara satışmışlardır. Mavicilerin dergideki yazıları ve şiirleri de tavırları kadar amatördür. Memet Fuat, Mavi Hareketi ile ilgili değerlendirmelerini şu yargılarla bir sonuca bağlıyor:

“Mavi çevresinde önce yalnız Maviciler, sonra Maviciler ile Baylıncılar gruplaşmışlardır. Attilâ İlhan’a kapılarını kapatan Mavi’de Baylıncıların yazmaya devam etmeleri, Attilâ İlhan ‘Soruşturma’yı Sosyal Realizm’e bağlamaya çalışırken, dergi adına kaleme alınan özetleme yazısında Sosyal Realizm’den hiç söz edilmemesi, daha bir sürü uyumsuzluk, ‘Mavi Hareketi’ diye bir hareketten söz edilemeyeceğini açıkça göstermektedir.

Ortada yalnızca Attilâ İlhan’ın Sosyal Realizm’i anlatan, savunan yazıları vardır.”<sup>119</sup>

Memet Fuat, Mavicilerin iddialarının tersine, Mavi’nin kendi içinde tutarlı bir yapı arz etmediği, Attilâ İlhan’ın yanında yer almayan gençlerin kendi ilkelerini de oluşturamadıkları ve Türk edebiyatının geleceğini etkileyecek bir güce ulaşamadıkları için Türk edebiyatında Mavi Hareketi diye bir hareketten bahsetmenin mümkün olmadığını belirtmektedir. Memet Fuat ‘Mavi’den ‘İkinci Yeni’ye uzanan köprüyü de başka bir şekilde kurmaktadır:

“Attilâ İlhan’ın Sosyal Realizm’i 1950’lerin genç sanatçılarını gerçekten etkilemiş olsaydı, örnekse Maviciler ‘Bir Açıklama’cılığa sapmayıp bu ilkelerle başarılı ürünler ortaya koyabilseydiler, ya da Baylıncılar soyut sanata kaymaya çok daha yatkın, Fransız café’ciliğine özenen, dil bilen, bir görüşe bağlanıp kalamayacak, küçük kentsoylu çocukları olmasaydılar, Türk edebiyatında İkinci Yeni dönemi belki de hiç yaşanmazdı.”<sup>120</sup>

Öner Ciravoğlu, Attilâ İlhan’ın dergiciliğini değerlendirdiği bir yazısında İlhan’ın *Mavi* dergisi serüveninden de bahseder. Ciravoğlu’na göre İlhan, aynı dönemde benzer yazıları Vedat Günyol yönetimindeki *Yeni Ufuklar*’da da yayımlamış olmasına rağmen bu yazılar belki de derginin konumu nedeniyle *Mavi*’dekiler kadar konuşulamamış, önemleri ancak o yazılar kitaplaştığında anlaşılmıştır. Ciravoğlu, Attilâ İlhan’sız bir *Mavi* dergisinin kolay kolay hatırlanmayacağını, edebiyat tarihimizdeki öneminin bir künye bilgisinden öteye gidemeyeceğini belirtir.<sup>121</sup>

Mustafa Şerif Onaran ise Teoman Civelek’in derginin ilk sayısında yayımlanan “Mavi’nin Düşündürdükleri” adlı tanıtım yazısından hareketle *Mavi*’nin devrimci bir kimlik kazanmayı amaçladığını, önemli fikir adamlarına yer vermek istediğini; ancak bu amacının, Attilâ İlhan’ın ‘Toplumsal Gerçekçi’ akıma yol açan dizi yazılarından sonra anlam kazanmaya başladığını belirtir. Onaran’a göre *Mavi* yine de önemli bir varlık gösterememiştir.

Dergilerine özgürlük ve barışın simgesi olarak gördükleri ‘Mavi’ adını vermelerini Mavicilerin toplumcu duyarlılığı yaşatma özlemle-



ri olarak değerlendiren Onaran, Özdemir Nutku'nun evinde yapılan toplantılara katılmış, derginin hazırlık çalışmalarının da yakından tanığı olmuştur. Onaran, daha çok yazılarını yeni yayımlamaya başlayan genç sanatçılardan oluşan Mavicilerin, kendilerini kanıtlanma coşkusu içinde dergi için söylenmiş gönül alma sözlerini benimsediklerini, buna rağmen kendilerine yöneltilen eleştirilere katlanamadıklarını belirtiyor, buna örnek olarak ise Behçet Necatigil ile derginin yazarlarından Orhan Tahsin arasındaki tartışmayı hatırlatıyor. Ahmet Oktay'ın *Mavi*'de Attilâ İlhan'ın *Sokaktaki Adam* romanı üzerine yazdığı eleştiriyi ve Attilâ İlhan'ın açıklamasını da toplumcu duyarlığı tetiklemesi bakımından dergiye ivme kazandıran bir tartışma olarak değerlendiren Onaran'a göre; “*yer yer incitici olsa bile, bu düzeyli tartışmalar (...) ‘Yeni Toplumcular’ın çıkışını hazırlayan çalışmalar olarak Mavi’nin işlevini göstermektedir.*” Mavi Hareketi, toplumsal gerçekçiliğin anlatılmasında değil -ki Attilâ İlhan bile bu oluşumu bulmamıştır- çağdaş edebiyatın öncü sayılan ozanlarını böyle bir görüşle irdelerken değer yargılarını yeniden gözden geçirmesiyle bir görev üstlenmiş ve şu sorunların tartışılmasıyla bir önem kazanmıştır:

“Garpciler ‘bobstil’ miydi? ‘Aktif realizm’ yandaşı görülen ‘Kırk Kuşluğu Toplumcuları’ şiiri siyasetin aracı olarak mı görüyordu? Kişiliği belirlenmeyen kimi ozanlar ‘dar bir formalizmle bir çocuk realizmi arasında titreşen’, ‘şuuraltının yanı sıra eşya metafiziğine yahut içe kapanıklığın krizlerine uzanan’ ozanlar mıydı?”<sup>122</sup>

1950’li yılların Ankara’ında *Mavi*, *Pazar Postası* ve *Türk Dili* dergilerinin birbirleriyle örtüşen dergiler olduğunu, dolayısıyla Mavicilerin zaman zaman *Pazar Postası*’nda ve *Türk Dili*’nde yazdıklarını belirten Onaran, *Mavi*’ye ‘edebiyat hareketi’ niteliğini kazandırabilecek olan özelliğin, siyasetin oyununa gelmeyen ve edebiyata geniş bir soluk aldırın bir gerçekçilik anlayışını benimsemeleri ve ‘Yeni Toplumcular’ın oluşmasına imkân hazırlamaları olduğunu da ifade eder.<sup>123</sup>

Cemal Süreya ise ‘Mavi’yi, edebiyatımızda ismi olup kendisi olmayan hareketlerden biri olarak değerlendirir ve onu bu özelliğinden dolayı ‘Fecr-i Âti’ye benzetir:

“Edebiyatımızda ‘Mavi’ neyse, Fecr-i Âti de odur. Adı olup kendi olmayan. Günümüzde bir tek Mavi’ci kalmış: Yılmaz Gruda. Yazdıklarından öyle anlaşılıyor. Şiirlerinden değil, ‘Mavi’ için yazdıklarından.”<sup>124</sup>

Cemal Süreya, Mavi Hareketinin önderliğini yapan Attilâ İlhan'ın da bu işi fazla abarttığı kanaatindedir: "*Mavi dedim de, Attilâ İlhan için şöyle düşünürdüm: Nükleer bir ciddiyetle çelik çomak oynayan Türk genci.*"<sup>125</sup>

## SONUÇ

Önceleri 'mavi' renginin simgelediği doğrultuda, Anadolu coğrafyasına ve insanına bağlı, politikadan ve maddî amaçlardan uzak, gerçekçi bir dergi hüviyetinde olan *Mavi* dergisi, yayımından yaklaşık iki sene sonra Attilâ İlhan'ın dergiye gönderdiği yazılarla 'toplumsal gerçekçi' bir yapıya bürünür. Attilâ İlhan *Mavi* dergisinde yayımlanan yazılarında kendi sanat anlayışının sentezi olarak belirlediği 'sosyal realizm' görüşünün merceğinden 'Garipçiler'i, 'aktif realistler'i ve Fazıl Hüsnü, Haldun Taner, Behçet Necatigil, Cahit Sıtkı, Cahit Külebi gibi sanatçılardan oluşan 'Öncüler' grubunu eleştirmiştir. Dönemindeki sağ kanattan dergilerle zaman zaman çelişen *Mavi* dergisi en hararetli tartışmaları *Hisar* grubu yazarlarıyla yapmıştır. Genellikle eski şiir, yeni şiir, toplumcu sanat, toplumdans bahsedenden sanat ve sosyal realizm gibi konularda yoğunlaşan bu tartışmalar söz konusu kavramların belirginleşmesine yardım etmiş, dönemin düşünce hayatını zenginleştirmiştir. Dergilerde yer alan anketler de *Mavi* odaklı tartışmaların bir diğer ayağını oluşturur.

*Mavi*'nin Türk edebiyatına katkısı sorgulandığında değerlendirilmesi gereken Demir Özlü'nün de belirttiği gibi kuramsal yazılar ve tartışmalar değil dergideki edebî metinlerdir. Şiirde imge'yi öne çıkaran bireysel ve romantik karakterli bu ürünlerin 'İkinci Yeni'nin yolunu açtığı iddia edilir. Bu bağlantı özellikle Attilâ İlhan'ın imge'ye dayalı, romantik şiiri kanalıyla kurulmaktadır. Oysa Attilâ İlhan şiiri ve bu şiirin beslendiği kuram *Mavi* dergisiyle ortaya çıkmamış, onunla son bulmamış ve sadece *Mavi*'ye özgü olmamıştır. Öte yandan kendi şiirinden türediği iddia edilen 'İkinci Yeni'nin en sivri eleştirmeni de Attilâ İlhan'dır. İlhan, dili aşkın bir gerçeklik olarak almaktan her zaman kaçınmış, dili dışsal gerçeklikten koparan, imge ve dili birbirinden ayıran İkinci Yenicileri de 'imgeyi içeriğinden boşaltmak'la suçlamıştır. İkinci Yeniciler, imge kavramının dilin dışında kalan ana köklerini kavrayamayarak (ruhbilimsel durum - toplumsal psikoloji - toplumsal ilişkilerin ağı - ekonomik düzen) onu yozlaştırmışlar, dolayısıyla imgeye yaslanmadan özcü sanat yapmak isteyen Birinci Yeniciler gibi biçimciliğin çukuruna düşmüşlerdir.<sup>126</sup>

Attilâ İlhan'ın sanatı gençleri etkilemiş ve 'İkinci Yeni' şiirine zemin hazırlamışsa dahi bu etkileşim doğrudan *Mavi* kanalıyla gerçekleşmemiştir. Bununla birlikte *Mavi*'deki metinler ve kuramsal yazılar da imge'yi öne çıkaran ve beşerî yönü toplumsal yönüne denk bir gerçekçilik gözeten yazılar olmaları itibarıyla Attilâ İlhan'ın sanatına paralellik gösterir. Fakat bu paralellik Attilâ İlhan'ın -Mavicilerin pek de benimsemediği- 'sosyal realizm' tezi üzerinden oluşmamıştır. Demir Özlü Attilâ İlhan'ın Mavicileri sadece şiirlerindeki nostaljik ton ve benzetmelerindeki benzeyenle benzetilene cesaretle yan yana getirişindeki tutumuyla etkilediğini söyler.

Bu noktada ilk bakılması gereken metinler Attilâ İlhan'ın eserleri değil, *Mavi* dergisindeki irili ufaklı metinlerdir. Bu metinlerdeki gerçeküstü imajlar, soyutlamalar, şuuraltı sıçramaları, konu özgürlüğü, edebî türlerin biçimlerini alt üst etme girişimleri ve kent bireyine hitap edilmesi 'Mavi'nin 'İkinci Yeni'yle kesişen yanlarıdır. 'Mavi', toplumsal içerikli bir edebiyat hareketi olmaya çalışsa da şiirselliği yadsıyan Orhan Veli kuşağına bir tepki olarak romantizme yaslanan bir edebiyat geliştirmiştir. Ahmet Oktay, Demir Özlü, Ferit Edgü gibi bazı Mavicilerin 'Mavi' serüveninin ardından 'İkinci Yeni'ye de yakınlık duyduklarını biliyoruz. *Mavi*'deki metinlerde beliren bazı eğilimler ileride Demir Özlü ve Ferit Edgü kanalıyla 'İkinci Yeni' çizgisinin hikâye ve romanda gündeme getirilmesine zemin hazırlamıştır. 'Mavi'nin bir doğurganlığı söz konusu edilecekse eğer belki bu noktada aranmalıdır.

Attilâ İlhan'a göre *Mavi* Hareketi 'Garip' üzerinde gençlerin oluşturduğu ilk ciddi tepkidir. Maviciler toplumcu bir şair kuşağının yeniden belirmesine imkân hazırlamak istemişlerdir. 'Mavi' aktif realist toplumcu şiirin soldan ilk eleştirisidir. Özgürlükçü, bağımsız ve bireyselliği reddetmeyen bir sosyalizm platformunun ilk defa edebiyat hayatına katılmasıdır. 'Sosyal gerçekçi' terimini ilk defa Maviciler kendilerini tanımlamak için kullanmışlardır. İmaj estetiğini Türkiye'de ilk defa 'Mavi' gündeme getirmiştir. Eğer *Mavi* Türk edebiyatında ilk defa ve tek başına Attilâ İlhan'ın tezlerini temsil eden bir yayım organı olsaydı, Maviciler de topyekûn bir şekilde Attilâ İlhan'ın kuramlarını benimseyip bu ilkelerle şekillenen edebî ürünler bütününe imza atabilseydiler bu görüşleri onaylamak mümkün olabilirdi.

Bununla birlikte genç ve tecrübesiz yazarlardan oluşan ve Ahmet Oktay'ın tespitiyle okur'dan ziyade genç kuşak yazarlarının ilgisini çeken *Mavi* dergisinin, kimi akımlar, edebî değerler ve edebi-

yatın bazı konuları üzerinde -haklı veya haksız, yerli veya yersiz, taraflı veya tarafsız- 'özgür' bir tartışma ortamı yaratarak Türk tenkit tarihine bir renk kattığı söylenebilir.

## DİPNOTLAR

- 1 Teoman Civelek, "Mavi'nin Düşündürdükleri", *Mavi*, S. 1, Kasım 1952.
- 2 Teoman Civelek, "Ölü Şiirimiz", *Mavi*, S. 5, Mart 1953.
- 3 Teoman Civelek, "Sanat'ta Devlet", *Mavi*, S. 9, 1 Temmuz 1953.
- 4 Teoman Civelek, "Sanatta Kalkınma", *Mavi*, S. 10, Ağustos 1953.
- 5 "Dünya Edebiyatı Üstün Sayısı", *Mavi*, S. 9, 1 Temmuz 1953.
- 6 Teoman Civelek, "İkinci Yıla Girerken", *Mavi*, S. 13, Kasım 1953, s. 3.
- 7 "Mavi Üstüne", *Mavi*, S. 13, Kasım 1953, s. 3, 6.
- 8 O. Tahsin, "Mavi Üstüne", S. 13, Kasım 1953, s. 6.
- 9 "Basınımızda Mavi", *Mavi*, S. 13, Kasım 1953, s. 7.
- 10 Teoman Civelek, "Kavga mı", *Mavi*, S. 15, Aralık 1953, s. 1.
- 11 "Bir Tartışma Üzerine", *Mavi*, S. 15, Aralık 1953, s. 2.
- 12 "Anadolu İzlenimleri", *Mavi*, S. 15, Aralık 1953, s. 3.
- 13 Ahmet Oktay, "Kendi Kendisiyle Çelişen Yahut Sokaktaki Adam'a Dair", *Mavi*, S. 19, 1 Mayıs 1954, s. 5.
- 14 Ahmet Oktay, *Gizli Çekmece*, 2. bs., Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2004, s. 224.
- 15 Attilâ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2004, s. 109.
- 16 Attilâ İlhan, "Önsöz Yerine", *Gerçekçilik Savaşı*, 4. bs., Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 11-18.
- 17 Yazar Plekhanov etkisinin imge boyutunu *Hangi Batı*'da şöyle dile getirmektedir: "Toplumcu bir estetikte imgenin oynadığı büyük rolü üretim ilişkilerinden toplumsal ilişkilere, toplumsal ilişkilerden toplumsal psikolojiye, oradan kişisel psikolojiye akıp giden 'toplumsal içlem' kavramını ben kendi hesabıma en iyi bu yazıları okuyarak kavramışım. Plekhanov'un yöntemi akıllıca kullanılan bir ustalığı, adamı allak bullak eden bir sanat tarihi bilgisi vardır." (Attilâ İlhan, *Hangi Batı*, 5.bs., Bilgi Yayınları, İstanbul, 1999, s. 95).
- 18 İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, s. 108.
- 19 İlhan, *Hangi Batı*, s. 26.
- 20 Attilâ İlhan, "Sosyal Realizmin Münasebetleri Yahut Başlangıç", *Mavi*, S. 21, 1 Temmuz 1954, s. 1-2.
- 21 Agy.
- 22 Attilâ İlhan, "Sosyal ve Estetik Bir Platform Lüzumu", *Mavi*, S. 22, 1 Ağustos 1954, s. 1, 7.
- 23 Agy.
- 24 Attilâ İlhan, "Sosyal Realizmin Halkçılığı, Milliyetçiliği, İstiklâlciliği", *Mavi*, S. 23, 1 Eylül 1954, S.4-5, 7.
- 25 Agy.
- 26 Attilâ İlhan, "Sosyal Realizmin İktisadî ve Sosyal Tutumu", *Mavi*, S. 24, Ekim 1954, s. 1, 6.
- 27 Agy.
- 28 Agy.
- 29 "Az mı saldırıya uğradı bu dergi? Az mı alay edildi? Belki bunların içinde haklı olanları da vardı. Ama 'Hisar'ın her şeye rağmen beğenilecek, sevilecek, övülecek bir yönü var: Bütün bu hücumların ortasında sağa sola sapmadan dosdoğru yolunda yürüyor. Yolu apaydınlık, tertemiz. Günümüzde bazı dergiler yabancı ideolojilerin savaşıldığını yaparken Hisar'ı nasıl sevmeyiz, nasıl beğenmeyiz. Bir de Munis Fâik Ozansoy'un "Düşündüğüm Gibi"sinde o insanı çileden çıkartan iri iri lafları olmasa, daha da beğeneceğiz Hisar'ı.", "Dergiler Arasında", *Mavi*, S. 9, Temmuz 1953, s. 7.
- 30 Ömer Faruk Toprak, "Toplum ve Sanat", *Mavi*, S. 3, Ocak 1953, s. 2.
- 31 İlhan Geçer, "Sanat Dergileri Arasında", *Hisar*, S. 35, Mart 1953, s. 2,16.
- 32 O. Fehmi Özçelik, "Gazetelerde-Dergilerde", *Hisar*, S. 40, Eylül 1953, s. 16-17.
- 33 O. Fehmi Özçelik, "Dergiler Arasında", *Hisar*, S. 48, Nisan 1954, s. 14.

- 34 Agy.
- 35 Agy.
- 36 1950'li yıllarda takma isimler kullanan bazı yazarların bu uygulamalarının 'kimlik' ya da 'ötekilik' sorunundan kaynaklanmadığını, tamamen siyasi ve ticarî kaygılara dayandığını belirten Ahmet Oktay, yazarların takma isimleri tercih edişlerinin diğer sebepleri olarak yazarın bazı kitaplarını asıl adına yakıştıramadığını ya da aynı sayıda aynı adla iki üç yazı yayımlamanın yakışsız bir davranış sayıldığını gösterir. Yazar bu takma adı nasıl seçtiği ve bu adla çıkan yazılarının mahiyeti hakkında yıllar sonra şu açıklamaları yapar: "Bu adla Mavi'nin kimi sayılarında 'Dergiler' sütununu yazıyor, ara sıra tiyatro eleştirileri de yayımlıyordum. Kemal Aydın Şairler Yaprağı gibi dergilerde de görünüyordu. 1950'li yıllarda Ankara'da yaşıyor ve o zamanki adıyla Devlet İstatistik Enstitüsü'nde çalışıyordum. Bölüm şefimiz Suzan Aydın adlı bir hanımdı. Bölüm arkadaşlarımdan birinin adı da Kemal'di. Bu iki adın birleşiminden doğan Kemal Aydın'ın takma ad gibi anlaşılmayacağına, sahici biri olarak kabul göreceğine inanmıştım (...) Kemal Aydın, dergiler arasında dolaşırken Hisar gibi edebiyat / sanat konularında 'muhafazakâr' ve siyasal sorunlarda da 'sağcı' olan yaygın organları ve yazarlarıyla didişiyordu..." (Oktay, Gizli Çekmece, s. 208).
- 37 Mehmet Çınarlı, "Şiirin Ne Lüzumu Var?", *Hisar*, S. 49, Mayıs 1954, s. 3-4.
- 38 Kemal Aydın, "Dergiler Gazeteler Arasında", *Mavi*, S. 20, Haziran 1954, s. 7.
- 39 Bülent Nafiz, "Dergiler Arasında", *Hisar*, S. 51, Temmuz 1954, s.16-18.
- 40 Agy, s. 17-18.
- 41 Kemal Aydın, "Dergiler Arasında", *Mavi*, S. 22, 1 Ağustos 1954, s. 7.
- 42 Mehmet Çınarlı, "Bir Yazı Dolayısıyla", *Hisar*, S. 51, Temmuz 1954, s. 18.
- 43 Maviciler, "Bir Açıklama", *Mavi*, S. 22, 1 Ağustos 1954, s. 4.
- 44 Mehmet Çınarlı, "Dergiler Arasında", *Hisar*, S. 53, 1 Eylül 1954, s. 15-16.
- 45 Bülent Nafiz, "Dergiler Arasında", *Hisar*, S. 52, 1 Ağustos 1954, s. 17-18.
- 46 Ahmet Oktay, "Fazıl Hüsnü'nün Evveli - Sonrası", *Mavi*, S. 23, 1 Eylül 1954, s. 2, 7.
- 47 Vedat Ünal, "Dergiler Arasında", *Mavi*, S. 23, Eylül 1954, s. 7.
- 48 Agy., s. 7.
- 49 İlhan Geçer, "Dergiler Arasında", *Hisar*, S. 54, 1 Ekim 1954, s. 17.
- 50 Agy.
- 51 Ümit Yaşar Oğuzcan, "Topyekûn Attilâ İlhan", *Hisar*, S. 54, 1 Ekim 1954, s. 8-12.
- 52 Agy.
- 53 Behçet Kemal Çağlar, "Sosyal Realizmin Mahiyeti, Yeni Türk Sanatındaki Yeri, Fayda ve Zararları Nelerdir?", *Hisar*, S. 55, 1 Kasım 1954, s. 10.
- 54 Safa, agy., s. 10.
- 55 Mehmet Kaplan, *Hisar*, S. 56, 1 Kasım 1954, s. 6-7.
- 56 Mehmet Çınarlı, "Yeni Şiir ve Yeni Bir Eleştirmeci", *Hisar*, S. 44, Aralık 1953, s. 6-7.
- 57 Attilâ İlhan, "Sıkı Durun, Putlar Sıkı!", *Kaynak*, S. 82, 1 Temmuz 1953.
- 58 Çınarlı, agy.
- 59 Attilâ İlhan, "Sosyal Realizmin Yeri", *Yeni Ufuklar*, S. 24, Mayıs 1954.
- 60 Agy.
- 61 Agy.
- 62 Mehmet Çınarlı, "Dergiler Arasında", *Hisar*, S. 45, Ocak 1954, s. 15.
- 63 İlhan Geçer, "Dergiler Arasında", *Hisar*, S. 49, Mayıs 1954, s. 15-16.
- 64 Mehmet Çınarlı, "Hep Aynı Metod", *Hisar*, S. 50, Haziran 1954, s. 3-4.
- 65 Agy.
- 66 Ayhan Sarısmailoğlu, "İyimser Sanata Çağrı", *Hisar*, S. 50, Haziran 1954, s. 5.
- 67 Mehmet Çınarlı, "Dergiler Arasında", *Hisar*, S. 53, Eylül 1954, s. 14.
- 68 "Bir Açıklama", *Mavi*, S. 25, Aralık 1954, s. 4.
- 69 Bekir Çiftçi, *Mavi*, S. 26, Ocak 1955, s. 7.
- 70 Agy.
- 71 Agy.
- 72 Ahmet Oktay, *Mavi*, S. 26, Ocak 1955, s. 9
- 73 Agy.

- 74 Tahsin Yücel, *Mavi*, S. 26, Ocak 1955, s. 10.
- 75 Bumin Güney, *Mavi*, S. 27, Şubat 1955, s. 6.
- 76 Demir Özlü, *Mavi*, S. 27, Şubat 1955, s. 7.
- 77 Agy.
- 78 Güner Sümer, *Mavi*, S. 27, Şubat 1955, s. 6-7.
- 79 Attilâ İlhan, "Abbasın Yol Defterinden", *Son Mavi*, S. 28, Nisan 1955, s. 3-4, 26.
- 80 Orhan Duru, *Son Mavi*, S. 28, Nisan 1955, s. 6.
- 81 Attilâ İlhan, "Orhan Veli Takımı ya da Elleri Üstünde Yürüyün Şiir", *Son Mavi*, S. 30, Temmuz 1955, s. 3-5, 17-18.
- 82 Agy.
- 83 Ahmet Oktay, "Orhan Veli'nin Yeri", *Mavi*, S. 26, Ocak 1955, s. 3-4, 27-29.
- 84 Agy.
- 85 Güner Sümer, "Şafgil'e Karşıt", *Son Mavi*, S. 28, 1 Nisan 1955, s. 16-17, 28.
- 86 Agy.
- 87 "Soruşturmanın Getirdiği", *Mavi*, S. 31, Mart 1956, s. 3-4.
- 88 Memet Fuat, "Mavi Hareketi Nedir?", *İncelemeler*, Adam Yayınları, İstanbul, 2002, s. 141.
- 89 "Dünyanın Dönüştürülmesi Gerekliğine İnanmak", Ahmet Oktay ile Söyleşi, (hızlı Doğan Hızlan), *Gösteri*, S. 13, Aralık 1981.
- 90 Oktay, *Gizli Çekmece*, s. 220-227.
- 91 *Age.*, s. 208.
- 92 *Age.*, s. 224-225.
- 93 *Age.*, s. 221.
- 94 Demir Özlü, "Güner Sümer ve Mavi Hareketi", *Yazko Edebiyat*, S. 41-42, Mart-Nisan 1984, s. 145-148.
- 95 Agy.
- 96 Demir Özlü, "30 Yıl Öncesinden Bir Edebiyat Hareketi: Mavi Dergisi", *Milliyet Sanat*, S. 61, Aralık 1982, s. 44.
- 97 Agy., s.44
- 98 Agy, s. 6.
- 99 Agy, s. 6.
- 100 Agy, s. 6.
- 101 Agy, s. 7.
- 102 Agy, s. 5.
- 103 "Üç Şair, Üç Eleştirmen Necatigil'den Sonra 1960 Kuşağı Şairlerimiz Üstüne Görüşlerini Açıkladılar", *Milliyet Sanat*, S 73, 24 Mart 1974, s. 7.
- 104 Attilâ İlhan, "30 Yıl Öncesinden Bir Edebiyat Hareketi: Mavi Dergisi", *Milliyet Sanat*, S. 61, Aralık 1982, s. 7.
- 105 Agy., s. 6.
- 106 Agy., s. 6.
- 107 İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, s. 217.
- 108 *Age.*, s. 266.
- 109 *Age.*, s. 265-266.
- 110 *Age.*, s. 232.
- 111 "Üç Şair, Üç Eleştirmen Necatigil'den Sonra 1960 Kuşağı Şairlerimiz Üzerine Görüşlerini Açıkladılar", s. 7.
- 112 Güner Sümer, "Burası İstanbul", *Pazar Postası*, 19 Ağustos 1956; İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, s. 171-172.
- 113 İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, s. 171-172.
- 114 Demir Özlü, "Düşünceye Dayanan Edebiyat", *Pazar Postası*, 8 Temmuz 1956, s. 7, 11.
- 115 Demir Özlü, "Hürriyet Meselesi Karşısında", *Pazar Postası*, 29 Temmuz 1956; İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, s. 172.
- 116 Attilâ İlhan, "Toplumcu ve Gerçekçi Sanat Geleneğine Saygı", *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*, S. 34-35, Aralık 1954, s. 58-62.

- 117 "30 Yıl Öncesinden Bir Edebiyat Hareketi", s. 7.  
 118 Memet Fuat, "Mavi Hareketi Nedir?", *Adam Sanat*, S. 2, Ocak 1986, s. 41-51.  
 119 Agy.  
 120 Agy., s. 51.  
 121 Öner Ciravoğlu, "Gerçekçilik Barikatlarında Tek Başına", *Kitaplık*, S. 50, Kasım-Aralık 2001, s. 223-226.  
 122 Mustafa Şerif Onaran, "Mavi", *Varlık*, S. 1169, Şubat 2005, s. 62.  
 123 Agy., s. 63.  
 124 Cemal Süreya, *Günler*, 2. bs., YKY, İstanbul, 1996, s. 247.  
 125 Agy., s. 248.  
 126 İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, s. 105.

## KAYNAKÇA

- Ciravoğlu, Öner, "Gerçekçilik Barikatlarında Tek Başına", *Kitaplık*, S. 50, Kasım-Aralık 2001.  
 Civelek, Teoman, "Mavi'nin Düşündürdükleri", *Mavi*, S. 1, Kasım 1952.  
 ....., "Ölü Şiirimiz", *Mavi*, S. 5, Mart 1953.  
 ....., "Sanat'ta Devlet", *Mavi*, S. 9, Temmuz 1953.  
 ....., "Sanatta Kalkınma", *Mavi*, S. 10, Ağustos 1953.  
 ....., "İkinci Yıla Girerken", *Mavi*, S. 13, Kasım 1953.  
 ....., "Kavga mı", *Mavi*, S. 15, Aralık 1953.  
 Çınarlı, Mehmet, "Bir Yazı Dolayısıyla", *Hisar*, S. 51, Temmuz 1954.  
 ....., "Dergiler Arasında", *Hisar*, S. 53, 1 Eylül 1954.  
 ....., "Yeni Şiir ve Yeni Bir Eleştirmeci", *Hisar*, S. 44, Aralık 1953.  
 ....., "Dergiler Arasında", *Hisar*, S. 45, Ocak 1954.  
 ....., "Hep Aynı Metod", *Hisar*, S. 50, Haziran 1954.  
 ....., "Dergiler Arasında", *Hisar*, S. 53, Eylül 1954.  
 Geçer, İlhan, "Sanat Dergileri Arasında", *Hisar*, S. 35, Mart 1953.  
 ....., "Dergiler Arasında", *Hisar*, S. 49, Mayıs 1954.  
 ....., "Dergiler Arasında", *Hisar*, S. 54, 1 Ekim 1954.  
 Hisar, "Sosyal Realimin Mahiyeti, Yeni Türk Sanatındaki Yeri, Fayda ve Zararları Nelerdir?", S. 2, Kasım 1954.  
 Hisar, "Sosyal Realizmin Mahiyeti, Yeni Türk Sanatındaki Yeri, Fayda ve Zararları Nelerdir?", S. 55, 1 Ekim 1954.  
 İlhan, Attilâ, *Hangi Batı*, 5. bs., Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1999.  
 ....., *Gerçekçilik Savaşı*, "Önsöz Yerine", (Temmuz 1980), 4. bs., Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2000.  
 ....., *İkinci Yeni Savaşı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2004.  
 ....., "Sıkı Durun, Putlar Sıkı!", *Kaynak*, S. 82, 1 Temmuz 1953.  
 ....., "Sosyal Realizmin Münasebetleri Yahut Başlangıç", *Mavi*, S. 21, 1 Temmuz 1954.  
 ....., "Sosyal ve Estetik Bir Platform Lüzumu", *Mavi*, S. 22, 1 Ağustos 1954.  
 ....., "Sosyal Realizmin Halkçılığı, Milliyetçiliği, İstiklâlciliği", *Mavi*, S. 23, 1 Eylül 1954.  
 ....., "Sosyal Realizmin İktisadî ve Sosyal Tutumu", *Mavi*, S. 24, Ekim 1954.  
 ....., "Toplumcu ve Gerçekçi Sanat Geleneğine Saygı", *Seçilmiş Hikâyeler*, S. 34-35, Aralık 1954.  
 ....., "Sosyal Realizmin Yeri", *Yeni Ufuklar*, S. 24, Mayıs 1954.  
 ....., "Abbasın Yol Defterinden", *Son Mavi*, S. 28, Nisan 1955.  
 ....., "Orhan Veli Takımı ya da Elleri Üstünde Yürüyen Şiir", *Son Mavi*, S. 30, Temmuz 1955.  
 ....., "Mavi", *Varlık*, S.679, Ekim 1966.  
 Mavi, "Dünya Edebiyatı Üstün Sayısı", S. 9, Temmuz 1953.  
 Mavi, "Mavi Üstüne", S. 13, Kasım 1953.  
 Mavi, "Basınımızda Mavi", S. 13, Kasım 1953.  
 Mavi, "Bir Tartışma Üzerine", S. 15, Aralık 1953.

- Mavi*, "Anadolu İzlenimleri", S. 15, Aralık 1953.  
*Mavi*, "Dergiler Arasında", S. 9, Temmuz 1953.  
*Mavi*, "Bir Açıklama", S. 25, 1 Ağustos 1954.  
 Memet Fuat, "Mavi Hareketi Nedir?", *Adam Sanat*, S. 2, Ocak 1986.  
 ..... , *İncelemeler*, Adam Yayınları, İstanbul, 2002.  
*Milliyet Sanat*, "Üç Şair, Üç Eleştirmen Necatigil'den Sonra 1960 Kuşağı Şairlerimiz Üstüne Görüşlerini Açıkladılar", S. 73, 24 Mart 1974.  
 Nafiz, Bülent (İlhan Geçer), "Dergiler Arasında", *Hisar*, S. 51, Temmuz 1954.  
 ..... , "Dergiler Arasında", *Hisar*, S. 52, 1 Ağustos 1954.  
 Oğuzcan, Ümit Yaşar, "Topyekûn Attılâ İlhan", *Hisar*, S. 54, 1 Ekim 1954.  
 Oktay, Ahmet, *Gizli Çekmece*, 2. bs., Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2004.  
 ..... , "Kendi Kendisiyle Çelişen Yahut Sokaktaki Adam'a Dair", *Mavi*, S. 19, 1 Mayıs 1954.  
 ..... , "Fazıl Hüsnu'nün Evveli - Sonrası", *Mavi*, S. 23, 1 Eylül 1954.  
 ..... , "Orhan Veli'nin Yeri", *Mavi*, S. 26, Ocak 1955.  
 ..... , "Ahmet Oktay ile Söyleşi -Dünyanın Dönüştürülmesi Gerekliğine İnanmak", *Gösteri*, (hzl. Doğan Hızlan), S.13, Aralık 1981.  
 Onaran, Mustafa Şerif, "Mavi", *Varlık*, S. 1169, Şubat 2005.  
 Özcan, Mustafa, "Mavi Hareketi ve Tartışmalar", Selçuk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Basılmamış Doktora Tezi, Konya, 1979.  
 Özçelik, O. Fehmi, "Gazetelerde-Dergilerde", *Hisar*, S. 40, Eylül 1953.  
 ..... , "Dergiler Arasında", *Hisar*, S. 48, Nisan 1954.  
 Özlü, Demir, "Hürriyet Meselesi Karşısında", *Pazar Postası*, 29 Temmuz 1956.  
 ..... , "Düşünceye Dayanan Edebiyat", *Pazar Postası*, 8 Temmuz 1956.  
 ..... , "Güner Sümer ve Mavi Hareketi", *Yazko Edebiyat*, S. 41-42, Mart-Nisan 1984, s. 145-148.  
 Sarımailoğlu, Ayhan, "İyimser Sanata Çağrı", *Hisar*, S. 50, Haziran 1954.  
 Sümer, Güner, "Şafgîl'e Karşıt", *Son Mavi*, S. 28, 1 Nisan 1955.  
 ..... , "Burası İstanbul", *Pazar Postası*, 19 Ağustos 1956.  
 Süreya, Cemal, *Güvercin Curnatası*, -Cemal Süreya ile Konuşmalar- (hzl. Nursel Duruel), YKY, İstanbul, 1997.  
 ..... , *Günler*, 2. bs., YKY, İstanbul, 1996.  
 Tahsin, Orhan, "Mavi Üstüne", *Mavi*, S. 13, 1 Kasım 1953  
 Toprak, Ömer Faruk, "Toplum ve Sanat", *Mavi*, S. 3, Ocak 1953.  
 Ünal, Vedat (Güner Sümer), "Dergiler Arasında", *Mavi*, S. 23, Eylül 1954.



## SANATA TEŞVİKTE VE MİLLÎ DUYGULARIN CANLANDIRILMASINDA EDEBÎ MÜSABAKALARIN ROLÜ: CUMHURİYET GAZETESİNDE 1925 YILINDA DÜZENLENEN “İSTİKLÂL HARBİ” KONULU HİKÂYE YARIŞMASI

Mehmet Güneş\*



**Özet:** Türk toplumunda halkın edebiyata ilgisinin artmasında gazetelerin önemli rolü olur. 7 Mayıs 1924 tarihinde yayın hayatına atılan *Cumhuriyet* gazetesi de ilk sayısından itibaren edebiyata dikkate değer yer vermiştir. Bu çalışmada *Cumhuriyet* gazetesinde 1925 yılında düzenlenen “İstiklâl Harbi” konulu hikâye yarışmasından hareketle, sanata teşvikte ve millî duyguların canlandırılmasında edebî müsabakaların rolü tespit edilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *Cumhuriyet* gazetesi, edebî müsabaka, hikâye, İstiklâl Harbi, Millî Mücadele, sanat, ödül.

THE ROLE OF LITERARY COMPETITIONS IN PROMOTING ART  
AND REVITALIZING NATIONALISTIC EMOTIONS: THE SHORT  
STORY COMPETITION ON “INDEPENDENCE WAR”, ORGANIZED  
IN 1925 BY CUMHURİYET NEWSPAPER

**Abstract:** Newspapers have played an important role in Turkish society in increasing popular interest in literature. *Cumhuriyet*, which has been published since 7 May 1924, has given considerable coverage to literature. In this study, through the literary competition organized by *Cumhuriyet* in 1925 on “Independence War”, the role of literary competitions in promoting art and revitalizing nationalistic emotions has been analysed.

**Keywords:** *Cumhuriyet*, literary competition, short story, Independence War, National Struggle, art, prize.

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

## GİRİŞ

Kitap ve dergilere göre günceli daha fazla temsil eden gazeteler; şiiirlere, hikâye, roman ve piyes tefrikalarına, makale ve eleştirilere yer verdiği için okuyucularının edebiyatla daha fazla ilgilenmelerine vesile olur. Edebî ürünlere yer veren gazeteler, kitap ve dergilerle karşılaştırıldığında hem daha geniş bir kitleye hitap eder hem de daha fazla okurun edebiyatla ilgilenmesini sağlar.<sup>1</sup> Şinasi *Tercüman-ı Ahvâl* (1860) gazetesinin “Mukaddimesi”nde gazete aracılığıyla halkın eğitilmesi gerektiğini ifade eder. İlk dönem gazeteleri “halkı eğitmek gibi bir misyon” üzerinde ittifak eder. Bu gazetelerin sayfalarında edebiyat da bu ilke çerçevesinde yer bulur.<sup>2</sup> Gazeteler Türk edebiyatına yeni edebî türlerin girip yayılmasına yardım ederek yeni edebiyatın kurulmasını sağlar. Türk edebiyatında tercüme-telif tiyatro ve romanların ilk örnekleri gazeteler aracılığıyla tanınır; yine ilk makale, tenkit ve deneme örnekleri gazetelerde yer alır. Şinasi’den itibaren münferit şiiirler de gazetelerde yayımlanır.<sup>3</sup>

Gazetelerde çoğunlukla tecrübeli ve tanınmış bir şairin denetiminde açılan edebiyat köşeleri, gönderilen şiiirlerin yayımlandığı şiiir sütunları ve “musâhabe-i edebiyeye”ler de yeni yetişen şairler için birer dersane ve laboratuvar, devrin ileri gelen şairleri içinse kendilerini yenileme, edebî görüşlerini serdetme vazifesi görür.<sup>4</sup> Gazetelerde düzenlenen “edebî müsabaka”lar da genç yazarlara kendilerini ifade etme, yeteneklerini ortaya çıkarma fırsatı sunar. Halkın sanata yönelmesinde de etkili olan ödüllü sanat yarışmaları, yazarlarına kendilerini ifade edip duygu ve düşüncelerini, sanat anlayışlarını geniş kitlelerle paylaşma fırsatı sunar. Bu yarışmalar sayesinde geniş kitlelerin sanata ilgisi artırılır; gizli yetenekler keşfedilir. Yarışmaya katılan eserler aracılığıyla halka bazı değerler aktarılarak halk eğitilmeye çalışılır.

CUMHURİYET GAZETESİNDE “İSTİKLÂL HARBİ”  
KONULU EDEBÎ MÜSABAKA

İnkılâp geçiren memleketlerde sanata büyük görev düştüğünü söyleyen Hasan Âli Yücel, insanlığın büyük davalarının halka ilimle anlatılmasının zor oluşu nedeniyle modern toplumlarda bu görevi sanatın üstlendiğini ifade eder.<sup>5</sup> Yurdun işgalden kurtarılışından kısa süre sonra, geniş okuyucu kitlesine hitap eden *Cumhuriyet* gazetesinde<sup>6</sup> “İstiklâl Harbi” konulu “edebî müsabaka”ya ait duyurularda halkın sanata ilgisinin artırılmasının ve genç yeteneklerin keş-

fedilip geliştirilmesinin amaçlandığı açıkça belirtilir. Yarışma aracılığıyla halkın millî bilincini canlandırmak, millî duygularını güçlendirerek halka özgüven kazandırmak; İstiklâl Savaşı'na katılan ünlü komutanlar ve meçhul askerleri edebî eserlerde yaşatmaya çalışmak hedeflenir.<sup>7</sup>

*Cumhuriyet* gazetesindeki “İstiklâl Harbi” konulu edebî müsabaka ödüle lâıyk hikâyelere okuyucuların oylarıyla karar verilmesi, o devir için oldukça önemli bir uygulamadır. Okuyucunun tercihinin/oyunun önemsenmesi objektif bir değerlendirmenin kanıtı, halkın “birey” olarak dikkate alındığının da göstergesidir. Gazetenin hikâye yarışması düzenlenmesinde Atatürk'ün sanata ve sanat-kârlara verdiği önem<sup>8</sup> de etkilidir. Sanatın toplum hayatındaki önemini “*Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir.*” sözleriyle vurgulayan Atatürk, yaşadığı müddetçe sanat-kârlara ve sanat eserlerine ilgi gösterir. O hayattayken, Türk edebiyatında azımsanamayacak sayıda eser yazılır.<sup>9</sup>

*Cumhuriyet* gazetesinde İstiklâl Savaşı konulu hikâye yarışması düzenleneceği ilk kez 4 Ağustos 1925 tarihli 444. sayının ikinci sayfasında ilan edilir. Aynı duyuru sırasıyla 8 Ağustos 1925 (S. 448, s. 2), 11 Ağustos 1925 (S. 451, s. 2), 14 Ağustos 1925 (S. 454, s. 2), 16 Ağustos 1925 (S. 456, s. 2), 17 Ağustos 1925 (S. 457, s. 2) tarihlerinde de yayımlanır. “*Cumhuriyet*’in Mükâfatlı Edebî Müsabakası” başlıklı ilanlarda asıl hedefin edebiyata teşvik olduğu tekrarlanır, İstiklâl Harbi’ne ait bir “kahramanlık menkıbesi”ni başarılı biçimde tasvir eden en büyük manzum ya da mensur bir küçük hikâyeyle katılabileceği belirtilir. Azami yüz elli satırı geçmemesi gereken hikâyelerin, ağustosun sonuncu gününe kadar *Cumhuriyet* idarehane-sindeki edebî müsabaka memuru namına gönderilmesi istenir. İşlenen konuların başka eserlerden adapte edilmemiş/aşırılmamış olması hususu da vurgulanır. Duyuruda yarışmanın işleyiş sürecine ilişkin teknik hususlar belirtilmekle birlikte hikâyeye yazıcılarına konuyu ele alış ve kurgulayısta herhangi bir kısıtlama getirilmemektedir. Yine üç numaralı hikâyeden yarışma sonuna kadar yayımlanan hikâyeye metinlerinin üst kısımda, edebî müsabaka için gönderilen hikâyelerin edebî heyet tarafından seçildikten sonra beğenilenler ayrılıp gazetede yayımlandığı, yayımlanan hikâyelerden hangisinin en iyi olduğuna okuyucuların karar vereceği, en çok okuyucu oyu alan hikâyelerin ödül alacağı bildirilmektedir. Dereceye giren hikâyeye yazarlarına verilecek ödüllerin miktarları belirtildikten sonra yarışmaya katılan okuyuculardan bazılarının da ödüllendirilece-

ği “Hikâyelerin intihâbına iştirak eden karilerimize de kur’a ile bir aded bir senelik, bir aded altı aylık, bir aded üç aylık abone ihdâ edilecektir.” notuyla bildirilmektedir. Okuyuculardan en çok beğendikleri hikâyeyi numaralarıyla birlikte saklayıp daha sonra gazete idaresine göndermeleri rica edilmektedir.

17 Kânûn-ı evvel/Aralık 1925 tarihinde (S. 578, 17 Kânûn-ı evvel/Aralık 1925, s. 3) yarışmaya katılan son hikâye yayımlanıp yarışmanın bittiği ilan edilir. Yarışmaya toplam 47 hikâye<sup>10</sup> katılır. Yarışmanın bittiğine dair duyuru 21 Kânûn-ı evvel/Aralık 1925, 21 Kânûn-ı evvel/Aralık 1925 ve 22 Kânûn-ı evvel/Aralık 1925 tarihlerinde de yayımlanır. 17 Kânûn-ı sâni/Ocak 1926 (S. 609, s. 2) ve 18 Kânûn-ı sâni/Ocak 1926 (S. 610, s. 2) tarihlerinde de yarışmanın ne zaman sonuçlanacağına dair notlar vardır:

“Karilerimizin, evvelce müsabakamızdan intihab ettikleri hikâyelerinin numara ve serlevhasını muvazzah adresleriyle matbaamıza göndermeleri hakkında tayin ettiğimiz müddet hitâm bulmuştur. Bugünden itibaren müsabakaya iştirak etmek üzere İstanbul’dan gönderilecek adresler ve hikâye isimleri kur’aya idhâl edilmeyecektir. Ancak taşradan eski tarihle iştirak eden karilerin hakları ziyâ’a uğramamak münhasıran taşra karileri için olmak üzere 20 Kânûn-ı sâni akşamına kadar gelecek mektuplar ku’raya idhâl edilecektir.

21 Kânûn-ı sâni’den itibaren iştirak eden yüzlerce karimizin intihab eyledikleri hikâyeler ve adresleri tefrîk ve tasnif olunacak ve birkaç gün zarfında netice i’lân edilecektir.”

30 Kânûn-ı sâni/Ocak 1926 tarihinde çıkan 622. sayının birinci sayfasında müsabaka sonuçlarının bir gün sonra açıklanacağı bildirilir. 31 Kânûn-ı sâni/Ocak 1926 tarihinde 623. sayıda birinci sayfada müsabaka sonuçları açıklanır. Üç bini aşkın okuyucunun oylamaya katıldığı da belirtilir. Ali İlhami’nin “Gavur Ali” hikâyesinin 525 oyla birincilik, Tal’at Midhat’ın “Yunan’ın Posta Çavuşu” hikâyesinin 412 oyla ikincilik, Haluk Cemal’in “Fedakâr Kumandan” hikâyesinin ise 369 oyla üçüncülük ödülüne lâyık görüldüğü duyurulur. Birincinin 40, ikincinin 20, üçüncünün 10 lira ödülleri alınmaları için gazete idaresine başvurmaları ve gazetede basılmak üzere birer adet fotoğraflarını da getirmeleri rica edilir. Müsabaka ilanının sol tarafında *Cumhuriyet* gazetesi başyazarı Yunus Nadi’nin küçük kızı Nilüfer Nadi’nin -müsabakaya katılanlar arasında kura çekerken çektiği- fotoğrafı yayımlanır. Gazetede ilk üçe giren hikâyeler duyurulduktan bir gün sonra 25 üstü oy alan diğer hikâyeler de en çok oy alandan en az alana doğru sıralanarak ilan edilir. Bu listeden arta kalan 13 hikâyenin 1’den 20’ye kadar oy aldıkları be-

lirilmekle birlikte kaçır oy aldıkları özel olarak açıklanmaz. 25 oy üstü alan 34 hikâyenin sıralaması şu şekildedir:

Sıra	Yazar Adı	Hikâye Adı	Oy Sayısı
1	Ali İlhami	Gavur Ali	525
2	Tal'at Midhat	Yunan'ın Posta Çavuşu	412
3	Haluk Cemal	Fedakâr Kumandan	369
4	Muhittin Rıza	Ona Dokunma	230
5	Süha	Cephane Islanmasın da	190
6	Nevhîz Ziya	Hasan'ın Kezban'ı	95
7	Abdüselam	Demir Onbaşı	94
8	Tevfik Abdurrahman	Adsızlar	91
9	Midhat Vehbi	Tannastan Bir Parça	89
10	Vasfi	Ayşe Nine	86
11	M. M. H.	Kahraman Turgut	83
12	Hikmet	Ölümü Öldüren Çavuş	80
13	Faruk Şükrü	Türbe Tepe	77
14	Selim Sırrı	Emine'nin Nişanlısı	75
15	Sinan Ali	Marmut Gibi Sesler Çıkarırken	70
16	Muazzez Yusuf	Ayşe	67
17	S...	Meçhul Asker	63
18	Abidin Ali	Vatan Aşkı	57
19	H. Nihal	Hasan Dayı	53
20	Rebî'a Ârif	Emine Nine'nin Son Fedakârlığı	52
21	Emel Ferid	Türk Gelinciği	50
22	Fahrettin Rıza	İstiklâl Harbinin Esrârından Kadın	48
23	Muayyen Memduh	Dilsiz	48
24	Fahri Şahin	Boyun Eğmeyen Türk	44
25	Şadan Nâil	Türk'ün Sözü	42
26	Demir Melek	Denizde Bir Pusu	41
27	Âsım Rıza	Kalaycıklı Salih	38
28	Melahat Hamdi	Vazife Aşkı	35
29	F.	Öç	33
30	Erdoğan	Sahte Nöbetçiler	31
31	Bedî' Süheyl	Bir İ'dam	31
32	Celalettin Said	El Oğlu	30
33	M. Fahri Ârif	Bir Hatıra	29
34	M. Ferid	Elefteriyos Palas Vak'ası	25

3 Şubat 1926 tarihli 626. sayının birinci sayfasında “Gavur Ali” başlıklı hikâyesiyle birincilik ödülüne lâyık görülen ve fotoğrafı yayımlanan Ali İlhamî'nin Anadolu-Bağdat Demiryolları Müdüriyet-i Umumîyesi memurlarından olduğu belirtilir. “Gavur Ali” hikâyesi bu sayıda tekrar yayımlanarak hikâyenin konusu okuyuculara hatırlatılır, daha önce okuyamayanların okuması sağlanır. 4 Şubat 1926 tarihli 627. sayının birinci sayfasında Tal'at Midhat'ın “Yunan'ın Posta Çavuşu” başlıklı hikâyesinin ikinciliğe lâyık görüldüğü bildirilir. Bir fotoğrafı da yayımlanan Tal'at Midhat'ın genç hikâyecilerden olduğu, önceki yıl *Vatan* gazetesi tarafından düzenlenen “Küçük Hikâye Müsabakası”na da katılıp hikâyesinin “tanınmış” edebiyatçılardan oluşan edebî heyet tarafından birinciliğe lâyık görüldüğü belirtilir. Onun “istikbalin en kıymetli ve kuvvetli hikâyecilerinden biri” olacağı tahmin edilir - temennisinde bulunulur. “Fedakâr Kumandan” hikâyesiyle üçüncülüğe lâyık görülen Haluk Cemal'in herhangi bir fotoğrafı ya da biyografisine ilişkin bilgi yayımlanmamıştır.

Yarışmanın duyurusunda hikâyelerin manzum ya da mensur olabileceği belirtildiği için yarışmaya katılan hikâyeler çoğunlukla mensur olmakla birlikte manzum hikâyeler de vardır. Örneğin M. F.'nin “Hasret”, Vasfi'nin “Ayşe Nine” hikâyesi manzum metindir. Yarışmaya katılmaya lâyık bulunan hikâyeler, çoğunlukla İstanbul'dan gönderilmekle birlikte Londra'dan Emel Ferid'in “Türk Gelinciği”, Ankara'dan Muayyen Memduh'un “Dilsiz”, Trabzon'dan Âsım Rıza'nın “Kalaycıklı Salih” adlı hikâyeleriyle yarışmaya katıldıkları görülmektedir. Yine bazı hikâyelerde “Darüşşafaka'dan” (Vasfi), “Muallim” (Hikmet) vb. ifadelerle yazarlar, kendilerinin hangi kurum ya da meslek grubuna dâhil olduklarını belirtmektedirler.

Bazı hikâyelerde aktarılan hadisenin gerçekliğini vurgulamak için özgün teknikler denenmiştir. Örneğin Süha'nın “Cephane İslanmasın da...” hikâyesinde anlatılan hadisenin gerçek olduğunu vurgulamak için metnin baş tarafında; *Cumhuriyet*'in edebî müsabaka ilanını okurken, İstiklâl Harbi'nde İnebolu mevki' kumandanlığı emrinde çalışmış olan bir arkadaşının kendisine anlattığı, İnebolu'da gördüğü kahramanlık sahnelerinden birini hemen yazdığını belirten not vardır. Cevat Fehmi'nin “Ayrılmış Sahifeler” hikâyesinde olayın gerçekliği vurgusunu güçlendirmek için hikâyenin bir askerinin hatıra defterinden oluştuğu belirtilmektedir. Yine Muhittin Rıza'nın “Ona Dokunma” hikâyesinde epigraf olarak “muhayyel

hikâye değil, olmuş bir vak'a" notu vardır. Abdüsselam'ın "Demir Onbaşı" hikâyesinde "Şehit Miralay Nazım Bey'in Aziz Ruhuna" epigrafi bulunur, hikâye anıların aktarımından oluşur. Sinan Ali'nin "Marmut Gibi Sesler Çıkarırken" hikâyesinde de hikâye kişisi Pehlivan'ın gerçek bir kişi olduğunu vurgulamak için "Pehlivan İstiklâl Harbinde düşman gerilerinde duran bir akın kolunun kumandanı idi." notu vardır.

"İstiklâl Harbi" konulu yarışmaya katılmaya lâyık bulunan hikâyeler aşağıda "İşgal Karşısında Türk Halkının Direniş ve Mücadelesi", "İşgal Karşısında Türk Halkının Maruz Kaldığı İşkenceler ve Yaşadığı Sıkıntılar", "Millî Mücadelede Türk Kadını", "Millî Mücadele Karşıtlığı" ve "Yunanlılara Bakış" başlıkları altında incelenmiştir.

## 1. İŞGAL KARŞISINDA TÜRK HALKININ DİRENİŞ VE MÜCADELESİ

İstiklâl Savaşı'nın Türk halkının fedakârlığı, azim ve kararlılığı sayesinde kazanıldığı, yaşadığı acılara ve karşılaştığı güçlülere rağmen varoluş mücadelesini sonuna kadar sürdürdüğü -birçok roman, hikâye, şiir ve tiyatro eserinde işlendiği gibi- *Cumhuriyet* gazetesindeki "İstiklâl Harbi" konulu "edebî müsabaka"da yayımlanan hikâyelerde de ifade edilir. Asırlarca bağımsız yaşayıp yurt sevgisini kutsayan Türk halkı, yurdun işgalini namusa sürülen lekeyle eşdeğer tutar; canını ve malını yurdu uğruna feda eder. Esir olarak ya da başka milletin hâkimiyeti altında yaşamaktansa ölmeyi tercih eder. Fahri Şahin'in "Boyun Eğmeyen Türk" hikâyesinde Hasan Ağa'nın işgal karşısında teslimiyetçi davranan İmam'a ve ailesine yaptığı telkin ve tavsiyeler bu bağlamda dikkate değerdir. Hasan Ağa'nın İmam'a söylediği; "Düşmanın alçakçasına âmâline yarayacağına, canavarcasına arzularına râm olmaktan onların önünde şerefsiz bir namla gezmekten şerefli bir gurur ile bir mezarı doldurmak daha hayırlıdır. Evlatlarının ırzlarını düşünmüyor musun?" şeklindeki tepki ve telkin içeren sözleri, yurt savunmasının kutsallığının ve Türk halkının onuruna / namusuna bağlılığının da göstergesidir. Hasan Ağa, Yunanlıların ve yandaşlarının tarafında yer alanların baskınına uğrayınca da ailesine benzer telkinde bulunur: "Karıcığım, kızlarım. Sizinle ölmek. Namusunuz, alınız pâk olarak mı, tarihe kavuşmak. Yoksa, yarınki âkıbeti, bir kahpe olarak sağ mı kalmak istersiniz?" Hasan Ağa'nın kızı Ayşe de onuruyla ba-

ğimsız yaşamayı en büyük değer olarak görür: “Ölelim baba. Hep beraber. Bizim ölmemizle namusumuz kurtulacak. Bu alçak düşman daha Türk’ün şehâmetinin, necabetinin, gayb olmadığına şahid olacaktır.”<sup>11</sup> Hasan Ağa, düşmana teslim olmaktansa çocuklarıyla birlikte kendisini yakıp ölmeyi tercih eder.

M. Fethi’nin “Çakır Efe” hikâyesinde; “Zeybekler bilirlerdi ki Çakır gibi efeler dururken Aydın iline kara günler doğmaz, doğsa bile uzun sürmezdi.” ifadesiyle zeybeklerin şahsında Türk halkının bağımsızlığına düşkünlüğü vurgulanır. Birinci Dünya Savaşı’nda beş yıl boyunca bütün sınırlarda “hakiki bir Türk”, “hakiki bir efe” gibi savaştan Çakır Efe, köyüne dönünce biricik aşkı Ayşe’yle nişanlanır. Ancak bir gün sonra Yunan işgaline karşı direnmek için ortadan kaybolur. Çakır Efe, Durmuş dayı adlı kişiye “Yunanlı Anadolu toprağını bastıkça efelere düğün şerbeti haramdır. İnşallah yakında içeriz dayı. Ayşe’ye söyle üzülmesin, İzmir aşkı yanında onun da aşkını kalbimde daima saklayacağım.” şeklindeki sözlerle yurt sevgisini, bireysel aşka üstün tuttuğunu vurgular. Durmuş Dayı’nın “Efeler! Zeybekler! Yunanlı Anadolu toprağında durdukça şerbet değil, içeceğimiz su bize haram olsun...”<sup>12</sup> sözleri de halk üzerinde oldukça etkili olur; köyün delikanlıları bir bir direnişçilere katılmaya başlar. Çakır Efe’nin çetesi Yunanlılara karşı oldukça çetin mücadele verir. Yunanlıların kurduğu pusuyu fark eden Çakır Efe, faciayı önlemek için kendisi tehlikeye atılır. Büyük bir dinamit parçasını alan Çakır Efe, çalılarının arasına dalar. On dakika sonra koca top etrafındaki bir sürü Yunanlı ile beraber şiddetli bir gürelemeden sonra bir duman arasında havaya dağılır. Belirli bir süre Yunanlılara karşı direniş gösterilir. Ancak patlama esnasında Çakır Efe de havaya uçup kahramanca ölür.

Haluk Cemal’in “Fedakâr Kumandan” hikâyesinde Yunanlılara esir düşen bir Türk komutanı, kendisine Türk ordusuna ilişkin bilgiler sorulması üzerine uzun süre konuşmamak için direnir. Yurdu-na gönülden bağlı olduğu gibi ailesine de bağlı olan komutan, kendisine yöneltilen sorulara cevap vermemesi durumunda öldürüleceğinin, dolayısıyla da eşi ve çocuklarının sahipsiz kalıp perişan olacaklarının farkındadır. Türk ordusuna ilişkin bilgiler vermesinin de yurdunun ve milletin felaketine neden olacağını bilincinde olan komutan, çözümünü dilini dişleriyle kopartıp Yunan subaylarına fırlatmakta bulur.

Mehmet Adnan’ın Büyük Taarruz günlerini konu alan “Büyük Şehit” hikâyesinde şehitlik yüceltilir. Kumandan Nâzım, annesin-



den gelen mektuptaki “Oğlum Nâzım (...) öldürmesini ve bu vatanı kurtarmasını bilmiyorsan öl öyle şeref kazan!...”<sup>13</sup> ifadelerinden etkilenir. Mustafa Kemal’in beklentisine uygun bir başarı da gerçekleştiremediğini düşününce kahramanca ölür/kendisini ölüme sürükler.<sup>14</sup>

S.’nin “Meçhul Asker” hikâyesinde ölmek üzere olan bir Türk askeri, yere dökülen kanıyla beyaz gömleğine Yunanlıların yakınlarda bir köprüye bomba koyduğunu yazıp göğsüne sarar. Böylece Türk askerini tehlikeye karşı uyararak son görevlerini yerine getirir. Yazar, Türk askerinin fedakârlığını oldukça çarpıcı ve trajik biçimde ifade etmektedir. Muayyen Memduh’un “Dilsiz” hikâyesinde ailesinden gizli, Millî Mücadele’ye katılan “Dilsiz” kahramanca çarpışır, birçok yararlılık gösterir, kendi köyünün de işgalden kurtulmasına yardımcı olur. Anlatıcı; “Ölmüştü. Şerefle, intikamın her zerresini tatlı tatlı emerek ölmüştü! O vakit dilini anladılar. ‘Toprak ebedî renge, ana mezarı yavrusuna kavuşmuştu!..’”<sup>15</sup> şeklindeki sözlerle kahramanca şehit olan Türk askerini yüceltir.

Faruk Şükrü’nün “Türbe Tepe” hikâyesinde “Bu bir ma’reke, bir mahşer, bir kıyâmetti, mukaddes ana toprağına bir dakikada yüzlerce şehid nihayetsiz bir vecd-i istiklâl ile kapanıyor ruhlar, ölümü ölümle hayran ediyordu.” ve “Ecel burada gönülleri ürkütmeyen ve gönüllere kudret veren bir tecelli idi.” ifadeleriyle şehitlerin yurt ve millet sevgisini içselleştirdikleri vurgulanır. Yine bu hikâyede Türbe Tep’e’de çıkan çatışma esnasında vurulan genç zabıt sendeleyip düşerken dudağından “Yaşasın Anadolu...” sözleri döküldüğü, ölmek üzere olan bir Mehmetçiğin de “Başkumandan’a selam... ben gidiyorum”<sup>16</sup> diye haykırdığı ifade edilir.

Tal’at Midhat’ın “Yunan’ın Posta Çavuşu” hikâyesinde kendisi de gazi olan Ali Ağa’nın babası 93 Harbi’nde, bir oğlu da Çanakka- le Muharebesi esnasında ölür. O, diğer oğlunun hatta kendisinin de yurdu uğruna şehit olmasını arzular. Cephe gerisinde yol üzerinde bir köyde yaşayan Ali Ağa, Yunanlılara ilişkin öğrendiği bilgileri hemen Türk ordusuna bildirir. Ali Ağa, oğlunun memleketin “kan ağladığı”, köylerinin işgal altında “inim inim inlediği zamanda”, yurdun perişan hâlini hiç düşünmeyişine üzülmür; oğlunun, yakınlarındaki bir köyde babası Türk fakat annesi Rum olan bir kızla evlenmesini kabullenemez. “Oğlunun ne de olsa damarlarında Rum kanı dolaşan bir kızı sevmesi, sonra onunla evlenmesi” ihtiyar Ali Ağa’yı “can evinden vur”ur. Oğlunun bu tavrı dolayısıyla o, Yunanlılardan daha çok nefret eder. Bu nedenle Yunanlıların posta ça-

vuşunun yakınlarından geçeceğini öğrenen Ali Ağa, uzaktan posta çavuşunu izleyip öldürür. Ancak Ali Ağa oğlu Ârif'in de Yunan'ın posta çavuşu görüntüsü verip Türklerin lehinde çalıştığını kazayla oğlunu öldürünce anlar. Ölümünden kısa süre önce oğlu ona durumu açıklamaya çalışır: "Baba... Yunanlıyı geberttim... Raporlar. Koyunumda... Kumandan istemiş... Arka yoldan gide..."<sup>17</sup> Ancak sözlerini tamamlayamadan ölür.

Melahat Hamdi'nin "Vazife Aşk" hikâyesinde düşmanın/Yunanlıların silah ve asker sayısı bakımından kendilerinden üstün olması Türk zabitlerini üzse, endişelendirse de onlar bu olumsuzluk ve eksikliklere rağmen zaferi kazanacaklarına inanırlar. Nitekim Türkler, kırk sekiz saat süren, kendilerine de kayıplar verdiren muharebeyi Necip adlı bir genç subayın azim ve kararlılığı sayesinde büyük üstünlükle kazanırlar. Bu muharebe esnasında kendisini büyük tehlikelere atan Necip adlı Türk askeri de kahramanca şehit olur.

A. Nihal'in "Hasan Dayı" hikâyesinde iki oğlu I. Dünya Savaşı esnasında ölen Hasan dayı Karadeniz'den Millî Mücadelecilere silah taşır. Gemisinde iki Türk subay, iki de makineli tüfek olan Hasan dayı, Yunanlıların kendisini yakalanmasından korkar. Düşman askerlerinin yaklaştığını fark edince kendisinin ve oğlunun canını tehlikeye atarak subayların tüfeklerle birlikte bir sandalla kaçmalarını sağlar. Tevfik Abdurrahman'ın "Adsızlar" hikâyesinde de İstanbul'dan Anadolu'ya yapılan silah kaçakçılığı işlenir. İşgal kuvvetleri, Türk askerlerinden silahları nasıl temin ettiğini açıklamalarını ister. Aralarından Demir adlı asker, elini yaralı göğsüne götürüp "İşte bu silahları buradan alıyoruz." diyerek Türk askerindeki millî ruha/bilince dikkati çeker. Silahın temin edildiği yerin ve kaçakçılık yönteminin öğrenilmesinin yurdun işgalden kurtarılmasını engelleyeceğinin farkında olan Türk askerleri, yurda ve millete ihanet etmek yerine işkenceyle ölmeyi göze alırlar.

Muhittin Rıza'nın "Ona Dokunma" hikâyesinde Bursalı Ali Onbaşı'nın babası, oğlunun şehâdetini sevinçle karşılar; oğluyla gurur duyar:

"-Allah'ıma bin şükür... Tevekkeli kimse beni yolumdan çeviremedi evlat, meğer ben bu gün için büyüttüğüm Aliş'i cennetin kapısında gözümle göreceğim. Tanrı'nın sevgili kulu olduğumu şimdilik anladım. Hamdolsun, şükürler olsun sana... Yâ Rabbi."<sup>18</sup>

Onun bu tavrı yıllardır cephede bulunup birçok ölüme ve fer-yada tanık olan anlatıcıyı hayrete düşürür. "Allah'ım bu ne ulvî

manzara, Türk ruhundaki büyüklüğün bu ne asil misaliydi...” diyerek bu anı sürekli hatırlayan anlatıcı, Bursalı ihtiyarın “asil” duruşu dolayısıyla, o tarihten itibaren bütün Bursalılara daha fazla hürmet gösterir.

Abidin Ali’nin “Vatan Aşkı” hikâyesinde Yüzbaşı’nın yanağında jandarma kumandanı iken Ödemiş dağlarında bulunan İpsiz Efe’yle aralarında çıkan çatışmadan kalma iz vardır. Uzun süre intikam almak için İpsiz Veli’nin izini süren Kumandan, Millî Mücadele esnasında kendi müfrezesindeki askerler arasında onun da olduğunu fark eder. Yüzbaşı öfkesini dizginlemeye çalışır, İpsiz Veli de eşkıyalık yaptığı günleri hatırlamak istemez. “Vatan aşkı” onların arasındaki düşmanlık ve kını bitirir.

Millî Mücadele’nin zaferle sonuçlanmasında farklı yaş ve sınıftan halkın desteği etkili olur. Süha’nın “Cephane Islanmasında...” hikâyesi de bu bağlamda dikkate değerdir. İnebolu’da cephanelerin kağınlara yerleştirilmesine yardım eden bir ihtiyar, kendisine çalışmamasını söyleyenlere; “Beni bu şerefli vazifeden alıkoymak muvafık mı evladım; hiç olmazsa bizim de bu kadarlık bir yardımımız dokunsun...”<sup>19</sup> karşılığını verir. Abdusselam’ın “Demir Onbaşı” hikâyesinde savaşın kazanılmasında teknolojik güç kadar pratik zekânın, yöntemin de rolü olduğu ifade edilmektedir. Dedesi 93 Harbi’nde, babası da Yunan Harbi’nde ölen Demir Onbaşı’nın, taarruz emri alınan bir gecede Yunanlıların tel setlerinin önündeki kazıkların dibine dinamit paketlerini bağlaması sayesinde büyük bir zafer kazanılır. Yine Mehmet Ziya’nın “Küçük Kahraman” hikâyesinde Merkez ordusuna kılavuzluk yapan çocuk pratik zekâsını işleterek onları hemen yanında Türk askerlerinin bulunduğu bir uçurumun yakınına getirerek pusuya düşürüp teslim aldırır. Erdoğan’ın “Sahte Nöbetçiler” hikâyesinde de hile ve tuzağın zafer kazanmadaki rolü vurgulanır. Şadan Nail’in “Türk’ün Sözü” hikâyesinde Ahmet’in Yunanca bilmesi gizli görev için tercih nedeni olur. Ahmet düşman karargâhını tarassut edip planlarını öğrenerek Türk komutanlarına bildirmek üzere görevlendirilir. M. Ferid’in “Elefteriyos Palas Vak’ası” hikâyesinde gizli teşkilatların rolü işlenir. M. M. H.’nin “Kahraman Turgut” hikâyesinde Turgut adlı denizcinin gösterdiği kahramanlık haması ve dramatik bir anlatımla ifade edilir.

## 2. İŞGAL KARŞISINDA TÜRK HALKININ MARUZ KALDIĞI İŞKENCELER VE YAŞADIĞI SIKINTILAR

19. asrın ikinci yarısından itibaren uzun süren savaşlar dolayısıyla Türk halkı büyük sıkıntılar yaşar. İstiklâl Harbi yıllarında düşman askerleri, işgal ettikleri yerleşim birimlerindeki halkın malına, namusuna zarar verir. Düşman askerlerinin işkencelerine maruz kalan halkın yaşadığı maddî sıkıntılar *Cumhuriyet* gazetesinde düzenlenen “İstiklâl Harbi” konulu “edebî müsabaka”da yayımlanan hikâyelerde de vurgulanır.

Ragıp Muhtar “Nal Sesleri” hikâyesinde düşman askerlerinin masum halka yaptığı işkenceleri; “Akşama kadar kasaba, çobanları dağıtılmış bir sürü gibi kadın ve çocuktan ibaret kaldı.” şeklinde ifade eder. Kasabayı işgal eden düşman askerleri, erkekleri camiye doldurup işkence ederler, sonra da onların bulunduğu mekânı yakarak şehri viraneye çevirirler. Celaleddin Said’in “El Oğlu” hikâyesinde de düşmanların masum Türk kadınlarına yaptıkları işkencelerden söz edilir. Yine Selim Sırrı’nın “Emine’nin Nişanlısı” hikâyesinde yaşlı bir nine köyü basan düşman askerlerinin halka uyguladıkları işkenceleri, cephede yaralanıp evlerinde tedavi olan İbrahim Çavuş’a anlatır:

“Aman oğul ne kötü, ne Allah’tan korkmaz herifler. Beli iki büklüm ihtiyarları dövdüler. Dile alınmaz edepsizlikler ettiler. Bereket büyük pašalarından biri geldi de biraz zulmün önü alındı. Bizlere atlarını tumar ettirdiler, gübre taşıttılar, seksen yaşında adamlara zorla şarap içirip sarhoş ettiler. Ama belalarını da buldular. Şükürler olsun bugünleri de gördük. Bizim askerin yaklaştığını duyunca can kaydına düştüler, her şeyi bırakıp pabuçsuz kaçtılar.”<sup>20</sup>

Yazar, yaşlı bir ninenin şahsında Millî Mücadele yıllarında Türk halkının yaşadığı acıları dramatize eder.

S.’nin “Meçhul Asker” hikâyesinde düşman askerlerinin yaptığı tahribat; “Zavallı köy... ateşler içinde idi. Tahta minaresi beyaz dumanlar arasında açmış kızıl bir lâleye benziyordu...”<sup>21</sup> şeklinde ifade edilir.

Emel Ferid’in “Türk Gelinciği” hikâyesinde Güllü adlı genç kızın şahsında Yunan işgali dolayısıyla Türk halkının göçmek zorunda kalışı işlenir. Güllü, kendi evlerinin yanışını uzaktan çaresizce seyreder. Anlatıcı, tahribatın Güllü üzerinde yarattığı sarsıntıyı; “Hayalinde, bir şimşek süratiyle, sırmalı elbiseleri, komşu düğünlerde toplanmış telleri ve daha nice, nice güzel eşyası geçti. Demek,

onlar da bu kızıl ve kara şeyin içinde yanıyorlardı.”<sup>22</sup> şeklinde basit biçimde ifade eder. Yunanlılar önce Güllü'nün babası Hacı Ahmet'i, sonra da onu acımasızca kurşunlayarak öldürürler.

Hikmet'in “Ölümü Öldüren Çavuş” hikâyesinde Fransızların Ayntab'ı/Antep'i işgali işlenir. Bu çatışma esnasında İbrahim Çavuş'un gösterdiği kahramanlık Fransızlar tarafından da takdir edilir. Yazar, Antep halkının İstiklâl Savaşı yıllarında verdiği mücadeleyle ondan 8 asır önce Ehl-i Salib'e/Haçlı ordusuna karşı verilen mücadele arasında benzerlik kurar.

Uzun yıllar süren savaşlar Türk halkını psikolojik, ekonomik olarak yıpratır, birçok yuvanın dağılmasına neden olur. Millî Mücadele günlerinde bu acılar had safhaya varır. N. S.'nin “Şehidin Parası” hikâyesinde bu husus dramatize edilir. Hasan Çavuş, annesinin kendisine yazdığı son mektupta parasız kaldığını söylemesi üzerine onun açlıktan ölmesinden endişelenir. Çarpışma esnasında yaralanınca kendisinin ölmek üzere olduğunu fark eder; hemşerisi/köylüsü Ömer'den cebinde kalan parasını annesine ulaştırmasını ister. Ömer onun emanetini ulaştırır, ancak kendisi açlıktan ölür. Hikâyede Türk askerinin samimiyeti oldukça trajik bir üslûpla ifade edilmektedir.

M. Fethi'nin “Çakır Efe”, Kudsi Rıza'nın “Kel Osman”, Âsım Rıza'nın “Kalaycıklı Salih”, F.'nin “Öç” hikâyelerinde İstiklâl Savaşı'nda çilekeş Anadolu insanları işlenir. Bu hikâyelerde uzun süren savaşların, düşman işgalinin nişanlı ya da evli gençlerin hayatlarını parçaladığı dramatik bir üslûpla ifade edilir. Muzaffer Şadi'nin “Yanığın Emine Abla” hikâyesinde İstiklâl Savaşı'na katılan bir askerın aşkı işlenir. Nevhîz Ziya'nın “Hasan'ın Kezban'ı” hikâyesinde yeni evli çiftlerin yuvalarının dağıldığı ifade edilir. Sinan Ali'nin “Marmut Gibi Sesler Çıkarırken” hikâyesinde İstiklâl Savaşı'nın nasıl ocaklar yıktığı, “kundağa iki küçük annelerini bekliyorlardı” ifadeleriyle vurgulanır.

### 3. MİLLÎ MÜCADELE'DE TÜRK KADINI

*Cumhuriyet* gazetesindeki yarışmaya katılan hikâyelerde Millî Mücadele günlerinde Türk kadının yurt sevgisini bireysel sevgilerinden üstün tuttuğu, kendi acılarını unutup yurdu savunmaya çalıştığı vurgulanır. Türk kadını yaşadığı onca acıya rağmen metin olmayı başarır, kendi ölçüsünde yurt uğruna mücadele eder, çevresindekilere de telkinde bulunur. Vasfi'nin “Ayşe Nine” hikâyesinde

Ayşe Nine iki oğlunun aynı günde şehit olduğunu öğrenir. Daha önce eşi de şehit olan Ayşe Nine üçüncü oğluna da;

-Git oğlum nöbet bugün de senin  
Mübarek ülkeneye olsun siper demir bedenin  
Sarıl silahına bitsin şu yurdun elemi.  
Yaşın on altı, baban Türk, anan şehit harri  
Damarlarında babandan miras olan kan var.  
Bu yurdu düşmana çiğnetme git hemen kurtar!  
Baban şehit idi, kardeşlerin şehit oldu  
Çabuk yetiş o yeşil yurda kargalar doldu.  
Git oğlum onlara ateş ve yıldırım yağdır  
Esir olup yaşamaktansa ölmek evlâdır.<sup>23</sup>

şeklinde telkinde bulunur. Çilekeş bir Anadolu kadınının ağzından oldukça basit biçimde ve dramatik üslûpla ifade edilen bu duygu ve düşünceler Türk kadının yurt savunmasına verdiği önem ve değeri gösterir. Ayşe Nine üçüncü oğlu şehit olunca kendisi gönüllü olarak mücadeleye katılır. Ayşe Nine kağnısıyla mermi taşıırken öküzü hastalanır. Ancak o, bu kez de silah kuşanıp mücadeleye destek olmak ister. Rebi'a Ârif, "Emine Nine'nin Son Fedakârlığı" hikâyesinde Emine Nine oğluna telkinde bulunur:

"- Git Mehmet'im, sen de vazifene git. Dün sürdüğün güzel topraklarımıza bugün düşmanın bastığına nasıl tahammül edilir? Bu ölümlü dünyada ihtiyar anan belki bir daha geldiğini göremez. Hiç olmazsa vatana duygusu temiz bir evlat vermekle teselli bularak gözlerimi kaparım."<sup>24</sup>

Mehmet de kahramanca şehit olur. Muazzez Yusuf'un "Ayşe" hikâyesinde de nişanlısı askere gittiği için üzülen Ayşe'yi teselli etmeye çalışır:

Böyle yiğit nişanlısı olan kız  
Hiç ağlar mı?.. Sonra yurda vefasız  
Deriz sana... haydi kardeş metin ol,  
Nineciğine olacaksın kanat koll..  
Haydi yürü anacağına git sarıl,  
Belli olur, bundan Türk kızı asıl!..<sup>25</sup>

Turgut'un "Zafer Anası" hikâyesinde İhtiyat Zabiti Durmuş'un annesi; "yurdumuz kurtulsun; düşman kovulsun da" diyerek kendi kendisine telkinde bulunur; oğlunun ölümü karşısında oldukça soğukkanlı davranır. Hem oğlunun intikamını almak hem de yurdun kurtuluşuna katkıda bulunmak için ineğiyle birlikte cepheye gider. Taşdığı cephane sandığını da; "Evlatlar! Bir şehit annesinin

verdiği bombaları yüz Yunan öldüreceğinize kanaat etmedikçe atmayacaksınız.”<sup>26</sup> tembih ve telkiniyle askerlere teslim eder.

Süha'nın “Cephane İslanmasın da...” hikâyesinde İnebolu'da kağını taşıyan bir kadın eski, yamalı örtüleri bebeğinin üzerine değil de cephanenin üzerine örtme nedenini “O, alışkındır beğim. Cephaneler ıslanmasın da, bize bir şey olmaz.”<sup>27</sup> şeklinde açıklar. Bu sözlerle Anadolu insanının acıyı kanıksadığı, yoksulluğu kabul ettiği vurgulanır; yurt sevgisini evlat sevgisinden dahi üstün tuttuğu ifade edilir. Cevat Kâzım'ın “Emine” hikâyesinde askerine kova kova su taşıyan Emine adlı genç kızın şahsında Türk kadınının kendi ölçüsünde Millî Mücadele'ye destek olduğu vurgulanır.

Türk kadınlarının cephanesandıklarını sırtlarında taşıdıkları, Fahrettin Rıza'nın “İstiklâl Harbi'nin Esrârından... Kadın!..” hikâyesinde de vurgulanır. Binnaz Nine, anlatıcıya kağını taşıırken karşılaştıkları zorluklardan söz eder: “Oğlum dedi geç kaldık. Beş araba kırıldı, iki öküz öldü, bunların cephanelerini başka arabalara yükledik, öküzler çekemiyorlar. On sandık cephaneyi sıra ile sırtımızda taşıyoruz. (...)” Kadınların hâlini gören anlatıcı, bir hafta önce eşini Sakarya'da kaybeden Hatice adlı kadının söylediği; “*Hey dağlar yüce dağlar / Yüreğim kara bağlar / Ben yârimi kaybettim / Gözlerim her an ağlar*”<sup>28</sup> türkünün sözlerini de işitince gurur ve hüznü bir arada yaşar.

M. Attila'nın “Kahpe Zeynep” hikâyesinde İstiklâl Savaşı'nın Kahpe Zeynep'in bile millî duygularını canlandırdığı “Esir olmayan temiz ülkesini Yunan denen ifritlere terk etmeyecekti. Tasasız kalbinde hep bu aşkın ateşi yandı... Buna karar verdiği günden beri yaşamağı mânâsız, ölümü zevkli buluyordu.” sözleriyle ifade edilir. Maiyetindekiler, Zeynep'in mücadeleye katılmasına karşı çıkarken Sarı Efe ise Zeynep'in de görevlendirilmesini ister. Bir Yunan zabıtini baştan çıkararak öldüren Zeynep, son çatışmaya gitmeden önce dilini keser, eyleminin nedenini şu şekilde açıklar: “Dilimi, işkenceler altında kıvrılırken yılanlar gibi ötmesin diye kestim. Bu gece Yunan zabıtinin kucağında son günahımı işleyeceğim. Esir olmayan milletim. Kahraman efem için. (...)”<sup>29</sup> Zeynep kahramanca savaşarak yurdu uğruna kendisini feda eder. Ancak Zeynep'in Yunanlılara destek olduğundan şüphelenilir, Sarı Efe onu öldürür. Daha sonra Yunan karargâhına giden Sarı Efe, Zeynep'e hediye ettiği hançeri orada görünce onun Yunan zabıtini öldürdüğünü anlar. O vakitten sonra vicdanı sürekli onu rahatsız eder, Yunanlılara öfkesi daha da artar.

#### 4. MİLLÎ MÜCADELE KARŞITLIĞI

Yarışmaya katılmaya uygun görülen hikâyeler arasında Türk halkının Millî Mücadele'ye karşı olumsuz tavır aldığı sadece iki hikâyede ifade edilir. Ali İlhami, "Gavur Ali" hikâyesinde Gavur Ali, köy hocasının hutbeden halka "halife ordusunun müttefiki Yunanlılar"ın onların köylerine de geleceğini söyleyip onlara yardım ve destek olunması gerektiği telkininde bulunduğu tanık olur; "Gavur Ali sizin gibi Müslüman olamaz!" diyerek oldukça sert tepki gösterir. Köy hocasının tavrını değiştirmesi üzerine Gavur Ali'nin söylediği "Kumandanım! Hilâfet ordusunun imamı ihtidâ etti; hakikat ordusundan hidayet istiyor."<sup>30</sup> şeklindeki ifadeleri de bu bağlamda dikkate değerdir. Bedî' Süheyl de "Bir İdam" hikâyesinde Anzavur taraftarlarıyla Millî Mücadeleciler arasında çıkan çatışmaları işler.

#### 5. YUNANLILARA BAKIŞ

Türk halkı İstiklâl Savaşı esnasında Yunanlılara karşı çetin mücadele verdiği, birçok cephede onlarla savaştığı için, Millî Mücadele devam ederken ve zaferden sonra yazılan edebî eserlerde Yunanlılara olumsuz bakış kendisini açıktan hissettirir. *Cumhuriyet* gazetesindeki yarışmaya katılan birçok hikâyede de Yunanlılara olumsuz bakış, onlara duyulan nefret bazen satır aralarında bazense açıktan ifade edilir. M. Attila'nın "Kahpe Zeynep" hikâyesinde olumsuz bakış, "Yunan askerinin kanlı başı kendi kolları arasında duruyordu..." ve "Yunan zabitin kandan gözükmeyen başı göğsünün üzerinde duruyor, kanlı kızıl bir hançer yatak üzerinde parıldıyordu..."<sup>31</sup> şeklinde geçer. Zeynep, Yunan zabitini baştan çıkartıp öldürür. Sarı Efe, Zeynep tarafından öldürülen Yunan zabitin kellesini maiyetindeki askerlerin önüne fırlatır. Zeynep'i haksız yere öldüren Sarı Efe'nin Yunanlılara öfkesi dinmez; her gece Zeynep'in mezarının başına "kesik Yunan başları" getirir. Hikâye içerisindeki bu argümanlar hep Yunanlılara nefreti vurgulamak için geçer.

Ali İlhami'nin "Gavur Ali" hikâyesinde köy halkının, halifeye karşı gelmemek için Yunanlıların işkencelerine boyun eğdiği ifade edilir. Köyün hocasının kızı Ayşe, kendisine para uzatıp sarkıntılık eden Yunan zabitin kafasında testiyi parçalar. Bu hadise üzerine Yunan jandarmaları evlerini basıp onları işkenceyle götürür. Bu durumu öğrenen Gavur Ali ve Millî Mücadeleciler Yunanlılara saldırır. Ayşe'ye âşık olan Gavur Ali, ona sarkıntılık eden Yunan subayının kellesini koparır.



Yarışmaya katılan hikâyelerde Yunanlılar çoğunlukla “kahpe” ve “alçak” sıfatlarıyla, “kan”, intikam ve nefret içeren kelime/kavramlarla birlikte telaffuz edilir. M. Fethi'nin “Çakır Efe” hikâyesinde Yunanlıların eyleminden “Dün kahpe Yunan Aktepe'ye yerleştirmek için büyük bir topu uçuruma sürüklüyordu. O topu oraya yerleştirdikten sonra her tarafa hâkim olacak, civardaki köyleri yakacak, taş taş üstüne bırakmayacaktı.” şeklinde söz edilir. Muayyen Memduh “Dilsiz” hikâyesinde Yunanlıların yenilgi sonrasındaki eylemlerini “Düşman cezasını bulmuş, kaçıyor, -kahpeler gibi- arkadan vurmaya alışan bu yüz­süz kitle, mert Türk yumruğu önünde zelil, kaçıyor, ölüyor ve... teslim oluyordu!”<sup>32</sup> şeklinde aktarır. Vasfi'nin “Ayşe Nine” hikâyesinde eşi ve üç oğlu cephede ölen Ayşe Nine, “Yunan öldürmeğe yemin” eder.

Tal'at Midhat'ın “Yunan'ın Posta Çavuşu” hikâyesinde Ali Ağa'nın, annesi Rum olan, “damarlarında Rum kanı dolaşan” bir kızla evlenen oğluna olan tepkisinden söz edilir. Kendisine Yunanlı görüntüsü veren oğul ise -kendisi de ölmek üzere iken- Yunanlı öldürdüğünü babasına gururla anlatır. Demir Melek'in “Denizde Bir Pusu” hikâyesinde İstiklâl Savaşı yıllarında denizlerde Yunanlılara ağır darbe indiren Türk donanmasının büyük ganimet elde ettiği ifade edilir. Bir denizci subayı ya yurt uğruna ölünmesi gerektiğini ya da düşmanın hazinesini millete hediye götüreceğini söyler.

F.'nin “Öç” hikâyesinde Fatma'nın şahsında Türk kadınının Yunanlılara duyduğu nefret ifade edilir. Yunanlıların köylerini işgal edip katliamlar yapması üzerine Fatma'nın nişanlısı Mehmet Pehlivan, on beş delikanlıyla birlikte dağa çıkar. Yörede katliam gerçekleştiren Yunanlılar, Fatma'nın babasını öldürüp kendisine de tecavüz edince Fatma da dağa çıkar. Fatma, bir Yunan'dan hamile kalmış olmayı onuruna yedirmez. Bu ıstırabını nişanlısı Mehmet'le de paylaşır: “Ben bir piç anası, hem de gavurdan doğan bir piçin anası olmamalıyım. Senin kanının canlanacağı yerde irin pıhtısı yaşamamalı, anladın mı Mehmet?” Yaşamak istemeyen Fatma, kendisini feda ederek Yunanlılara büyük darbe indirip onlardan öcünü alır. Anlatıcı, Fatma'nın bu eylemiyle İstiklâl Mücadelesi uğrunda ölenlerin hepsinin intikamını aldığını; “İnfilakın her defası Sakarya meydanında şehit olan Mehmetlerin başlarına Fatma'nın kavrulmuş, simsiyah saçlarından bir çelenk ördü, Yunan ordusunun maneviyatına bir çekiç vurdu.”<sup>33</sup> şeklinde ifade eder.

Muazzez Yusuf'un “Ayşe” hikâyesinde geçen; “*Dua edin... Yurdumuza düşmanı / Sokmayalım... Varsın hepimizin kanı / Feda olsun...*

*Tek o Yunan gelmesin! / Kirli eli ocağımıza değmesin...!*"<sup>34</sup> mısıralarıyla yurdun Yunanlılardan kurtarılması temenni edilir.

Bazı hikâyelerde oldukça acımasız Yunanlı portresi çizilir. M. Fahri Ârif'in "Bir Hatıra" hikâyesinde "kahpe düşman" olarak söz edilen Yunanlıların, nefes bile almakta zorlanan hasta bir kişiyi yatağında öldürüp çocuklarını yetim bırakmasından nefretle söz edilir. S.'nin "Meçhul Asker" hikâyesinde kılık değiştirip köprüye bomba koyan üç Rum'un, köprünün yanması hadisesinden "şenlik" olarak söz ettiği ifade edilir. Haluk Cemal'in "Fedakâr Kumandan" hikâyesinde Yunanlıların esir düşen bir Türk komutanına yaptığı işkencelerden söz edilir. Anlatıcı bu işkence aracılığıyla Yunanlılara olan nefretini "Bir Türk kumandanına böyle çirkin, vahşi bir muamele. İşte Yunan medeniyet ve terbiyesini gösteriyor..."<sup>35</sup> sözleriyle ifade eder. Sinan Ali'nin "Marmut Gibi Sesler Çıkarırken" hikâyesinde Yunanlı asker Pire Mehmet'i öldürüşünü övünçle anlatır. Pire Mehmet'in eşi düşman askerinin üzerine atılınca dört kişi onu "çöp" gibi Marmaris sahiline fırlatır; içlerinden biri de denizin içinde kadını boğmaya çalışır. Farklı yazarlar tarafından yazılmalarına karşın hikâyelerde nefret ve intikam duyguları benzer biçimde ifade edilmektedir.

## SONUÇ

*Cumhuriyet* gazetesinde düzenlenen "İstiklâl Savaşı" konulu hikâye yarışmasına katılan hikâyelere genel olarak bakıldığında eserlerin teknik olarak oldukça zayıf, savaş tasvirleri ve olay aktarımının ağırlıkta olduğu görülür. Hikâyelerin büyük çoğunluğunda olay cephedeki ya da cephe gerisindeki akislerinin aktarımından ibarettir. Dil, üslûp, anlatım tekniği olarak oldukça zayıf olan bu hikâyelerin büyük çoğunluğu olay ve savaş tasviri ağırlıklıdır. Ancak Selim Sırrı'nın "Emine'nin Nişanlısı", M. Fethi'nin "Çakır Efe", Tal'at Midhat'ın "Yunan'ın Posta Çavuşu" hikâyelerinde konu diğerlerine göre biraz daha ustaca kurgulanmıştır.

Bazı hikâyelerde ise İstiklâl Savaşı fon işlevi görmektedir. Örneğin Selim Sırrı'nın "Emine'nin Nişanlısı" hikâyesi, İbrahim Bey adlı İstanbullu subay ile Emine adlı köylü kızı arasındaki aşk, şehirli erkekle köylü kızın birbirlerine ve aşka bakışları üzerine kurulmuş/kurgulanmıştır. Kurgu, teknik ve üslûp olarak diğer hikâyeye göre daha başarılı olan bu hikâyenin ödüle lâyık görülmeşiğinde, eser içinde aşk ve aşka bakışın ön planda olup İstiklâl Savaşı'na ise

çok az yer verilmesinin etkili olması olasıdır. Ödüle lâyık görülen “Gavur Ali” ve “Yunan’ın Posta Çavuşu” başlıklı her iki hikâyeye de İstiklâl Savaşı’nın cephe gerisinin akislerini ve halkın savaş karşısındaki tavrını işlemektedir. Her iki hikâyede de savaş sahnelerinden çok kişilerin savaşa bakışları, işgal karşısında hissettikleri tedirginlikleri, azim ve kararlılıkları, Millî Mücadele’ye bakışları başarılı biçimde yansıtılmaktadır. Ancak bu hikâyelerin edebî nitelik olarak çok güçlü oldukları da söylenemez.

Yarışmaya katılan hikâyelerin büyük çoğunluğunda Anadolu halkının Millî Mücadele’ye destek olduğu vurgulanır. Uzun yıllar yaşadıkları ıstırap ve yoksulluklara, karşılaştıkları güçlülere rağmen zaferden umutlarını yitirmedikleri; zaferin kazanılması için de mücadelede kararlılıklarını sürdürdükleri ifade edilir. Bununla birlikte çok az hikâyede halktan bazı kişilerin Millî Mücadele’ye karşı oldukları gösterilmeye çalışılır. Örneğin birincilik ödülüne lâyık görülen “Gavur Ali” hikâyesinde oldukça olumsuz, Millî Mücadele karşıtı bir imam portresi çizilmektedir. Osmanlı Hükûmeti’ni temsil eden imam, Millî Mücadele’ye karşıdır ve hutbelerinde halka halifenin emriyle Yunanlılara destek olmalarını tavsiye/telkin etmektedir. İmamın -Yunanlıların tacizine maruz kalan- kızını, dinsiz olduğu için halk tarafından dışlanan Gavur Ali’nin kurtarması da çarpıcıdır. Yine hikâyenin sonunda Gavur Ali’nin “Kumandanım! Hilâfet ordusunun imamı ihtidâ etti; hakikat ordusundan hidayet istiyor.” şeklindeki ifadeleri, Osmanlı Devleti’nin ve onu temsil eden her unsurun olumsuzlandığının göstergesidir. Ancak bu hikâyenin birincilik ödülü almasının bu bakışla doğrudan ilişkili olduğunu iddia etmek için somut bir kanıt da yoktur. Nitekim seçim, üç bini aşkın okuyucunun oyuyla yapılmıştır ve ikinci olan “Yunan’ın Posta Çavuşu”, üçüncü olan “Fedakâr Kumandan” hikâyeleriyle yüksek oy alan diğer hikâyelerde benzer bakış açısı ya da olumsuz imaj görülmez. Hikâyelerin büyük çoğunluğunda Yunanlılara olumsuz imaj yöneltmiş; Yunanlılar, nefret ve intikam duygularıyla anılmıştır.

“Edebî Müsabaka”nın duyurularında genç yeteneklerin keşfedilmesinin de amaçlandığı söylenmekle birlikte yarışmaya katılan, hatta ödül almaya lâyık görülen hikâyelerin yazarları bugün ne yazık ki hatırlanmamaktadır. Söz konusu hikâye ve yazarlarının bugün hatırlanmayışları, bu hikâyelerinin edebî nitelik bakımından zayıf olmalarıyla birlikte hikâyelerin gazete sütunlarında kalıp kitap olarak yayımlanmayışıyla da ilgilidir.

EK  
KRONOLOJİK SIRAYLA CUMHURİYET GAZETESİNDEKİ  
“İSTİKLÂL HARBİ” KONULU EDEBÎ MÜSABAKAYA  
KATILAN HİKÂYELER

1. Mehmet Ziya, “Küçük Kahraman”, *Cumhuriyet*, S. 462, 22 Ağustos 1925, s. 4.
2. M. Attila, “Kahpe Zeynep”, *Cumhuriyet*, S. 471, 31 Ağustos 1926, s. 4.
3. Süha, “Cephane İslanmasın da”, *Cumhuriyet*, S. 472, 1 Eylül 1925, s. 4.
4. Muazzez Yusuf, “Ayşe”, *Cumhuriyet*, S. 487, 16 Eylül 1925, s. 4.
5. Selim Sırrı, “Emine’nin Nişanlısı”, *Cumhuriyet*, S. 488, 17 Eylül 1925, s. 3.
6. Cevat Kâzım, “Emine”, *Cumhuriyet*, S. 489, 18 Eylül 1925, s. 3.
7. Mehmet Adnan, “Büyük Şehid”, *Cumhuriyet*, S. 490, 19 Eylül 1925, s. 4.
8. Fahrettin Rıza, “İstiklâl Harbi’nin Esrârından... Kadın!..”, *Cumhuriyet*, S. 493, 22 Eylül 1925, s. 3.
9. Celalettin Said, “El Oğlu”, *Cumhuriyet*, S. 494, 23 Eylül 1925, s. 3.
10. Fahri Şahin, “Boyun Eğmeyen Türk”, *Cumhuriyet*, S. 496, 25 Eylül 1925, s. 3.
11. Turgut, “Zafer Anası”, *Cumhuriyet*, S. 497, 26 Eylül 1925, s. 3.
12. M. F., “Hasret”, *Cumhuriyet*, S. 499, 28 Eylül 1925, s. 3.
13. Ragıp Muhtar, “Nal Sesleri”, *Cumhuriyet*, S. 500, 24 Eylül 1925, s. 3.
14. Tefîk Abdurrahman, “Adsızlar”, *Cumhuriyet*, S. 502-503, 1-2 Teşrîn-i evvel/Ekim 1925, s. 3.
15. S..., “Meçhul Asker”, *Cumhuriyet*, S. 504, 3 Teşrîn-i evvel/Ekim 1925, s. 4.
16. Cevat Fehmi, “Ayrılmış Sahifeler”, *Cumhuriyet*, S. 507, 6 Teşrîn-i evvel/Ekim 1925, s. 3.
17. M. Fethi, “Çakır Efe”, *Cumhuriyet*, S. 512, 11 Teşrîn-i evvel/Ekim 1925, s. 3.
18. Tal’at Midhat, “Yunan’ın Posta Çavuşu”, *Cumhuriyet*, S. 514, 13 Teşrîn-i evvel/Ekim 1925, s. 4.
19. Yok
20. Muzaffer Şadi, “Yanığın Emine Abla”, *Cumhuriyet*, S. 518, 17 Teşrîn-i evvel/Ekim 1925, s. 3.
21. M. Ferid, “Elefteriyos Palas Vak’ası”, *Cumhuriyet*, S. 521, 20 Teşrîn-i evvel/Ekim 1925, s. 4.
22. Kudsi Rıza, “Kel Osman”, *Cumhuriyet*, S. 525, 24 Teşrîn-i evvel/Ekim 1925, s. 4.
23. Âsım Rıza, “Kalaycıklı Salih”, *Cumhuriyet*, S. 533, 2 Teşrîn-i sâni/Kasım 1925, s. 4.
24. Melahat Hamdi, “Vazife Aşkı”, *Cumhuriyet*, S. 534, 3 Teşrîn-i sâni/Kasım 1925, s. 3.
25. Vasfi, “Ayşe Nine”, *Cumhuriyet*, S. 536, 5 Teşrîn-i sâni/Kasım 1925, s. 3.
26. Emel Ferid, “Türk Gelinciği”, *Cumhuriyet*, S. 537, 6 Teşrîn-i sâni/Kasım 1925, s. 3.
27. Ali İlhami, “Gavur Ali”, *Cumhuriyet*, S. 538, 7 Teşrîn-i sâni/Kasım 1925, s. 3.
28. F., “Öç”, *Cumhuriyet*, S. 539, 8 Teşrîn-i sâni/Kasım 1925, s. 3.
29. Bedî Süheyl, “Bir İdam”, *Cumhuriyet*, S. 540, 9 Teşrîn-i sâni/Kasım 1925, s. 3.
30. Hikmet, “Ölümü Öldüren Çavuş”, *Cumhuriyet*, S. 542, 11 Teşrîn-i sâni/Kasım 1925, s. 4.

31. Demir Melek, "Denizde Bir Pusu", *Cumhuriyet*, S. 545, 14 Teşrîn-i sâni/Kasım 1925, s. 3.
32. Zâfir Adnan, "Küçüğün İntikamı", *Cumhuriyet*, S. 548, 17 Teşrîn-i sâni/Kasım 1925, s. 3.
33. N. S., "Şehidin Parası", *Cumhuriyet*, S. 549, 18 Teşrîn-i sâni/Kasım 1925, s. 3.
34. Şadan Nail, "Türk'ün Sözü", *Cumhuriyet*, S. 552, 21 Teşrîn-i sâni/Kasım 1925, s. 3.
35. Midhat Vehbi, "'Tannas'tan Bir Parça", *Cumhuriyet*, S. 553, 22 Teşrîn-i sâni/Kasım 1925, s. 4.
36. Erdoğan, "Sahte Nöbetçiler", *Cumhuriyet*, S. 554, 23 Teşrîn-i sâni/Kasım 1925, s. 3.
37. M. M. H., "Kahraman Turgut", *Cumhuriyet*, S. 556, 25 Teşrîn-i sâni/Kasım 1925, s. 4.
38. Muhiddin Rıza, "Ona Dokunma", *Cumhuriyet*, S. 558, 27 Teşrîn-i sâni/Kasım 1925, s. 3.
39. M. Fahri Ârif, "Bir Hatıra", *Cumhuriyet*, S. 559, 28 Teşrîn-i sâni/Kasım 1925, s. 3.
40. Rebi'a Ârif, "Emine Nine'nin Son Fedakârlığı", *Cumhuriyet*, S. 560, 29 Teşrîn-i sâni/Kasım 1925, s. 4.
41. Muayyen Memduh, "Dilsiz", *Cumhuriyet*, S. 561, 30 Teşrîn-i sâni/Kasım 1925, s. 3.
42. Nevhîz Ziya, "Hasan'ın Kezban'ı", *Cumhuriyet*, S. 562, 1 Kânûn-ı evvel/Aralık 1925, s. 3.
43. Abidin Ali, "Vatan Aşkı", *Cumhuriyet*, S. 567, 6 Kânûn-ı evvel/Aralık 1925, s. 3.
44. Faruk Şükrü, "Türbe Tepe", *Cumhuriyet*, S. 569, 8 Kânûn-ı evvel/Aralık 1925, s. 4.
45. A. Nihal, "Hasan Dayı", *Cumhuriyet*, S. 573, 12 Kânûn-ı evvel/Aralık 1925, s. 3.
46. Haluk Cemal, "Fedakâr Kumandan", *Cumhuriyet*, S. 575, 14 Kânûn-ı evvel/Aralık 1925, s. 4.
47. Abdüsselam, "Demir Onbaşı", *Cumhuriyet*, S. 576, 15 Kânûn-ı evvel/Aralık 1925, s. 3.
48. Sinan Ali, "Marmut Gibi Sesler Çıkarırken", *Cumhuriyet*, S. 578, 17 Kânûn-ı evvel/Aralık 1925, s. 3.

## DİPNOTLAR

- <sup>1</sup> Selçuk Çıkla, "Tanzimat'tan Günümüze Gazete-Edebiyat İlişkisi", *Türkbilgi*, S. 18, Bahar 2009, s. 35.
- <sup>2</sup> A. Cüneyt İssı, "Yenileşme Devri Gazeteleri, Edebiyatın Yenileşme Döneminde Gazeteye İlişkisi, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Dağınık Birkaç Dikkat", *Hece*, S. 94, Ekim 2004, s. 41.
- <sup>3</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Aşır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 251.
- <sup>4</sup> Fatih Andı, *Servet-i Fünun'a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişmeleri*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 20.
- <sup>5</sup> Hasan Âli Yücel, "Sanat ve İnkılâp", *Yücel*, S. 27, Mayıs 1937, s. 92.
- <sup>6</sup> 7 Mayıs 1340/1924 tarihinde yayın hayatına atılan *Cumhuriyet* gazetesi, ilk sayısından itibaren edebiyat köşesini zenginleştirerek edebiyatın topluma yayılmasını, toplumun da edebi-

- yata ilgi göstermesini sağlamaya çalışır. “Her Gün Bir Hikâye” başlığı altında Hasan Bedrettin, Aka Gündüz, Ziya Gökalp, Ahmet Kadri, Nadir Sabri, Mehmet Refik vd. birçok yazarın hikâyeleri yayımlanır. Kemal Rağıp’ın *Bir İzdıvancın Hikâyesi* bu gazetede ilk yayımlanan tefrika romanlardandır. *Cumhuriyet*’te Batı edebiyatından çeviri romanlar da yayımlanır. Yine gazetede “Çocuk Sütunu” başlığı altında çocuk edebiyatı ürünlerine de yer verildiği görülür. Yunus Nadi “*Yeniğin*”den *Cumhuriyet*’e Kadar” başlığı altında gazetenin ilk sayısından itibaren anılarını tefrika hâlinde yayımlar. Bu tefrikalar arasında “Karanlıkların Yıldız: Mustafa Kemal Paşa” (S. 128, 14 Eylül 1924, s. 3) ve “Türk Milleti Ölemez ve Ebediyen Ölmeyecektir” (S. 150, 7 Teşrin-i evvel 1924, s. 3) başlıkları dikkate değerdir. Falih Rıfkı’nın “Bolu’da Neler Gördüm”, Mehmet İlhami’nin “Peşte’den Mektup”, Faik Sabri’nin “Paris’te Sanat Sergileri”, Ruşen Eşref’in “Afyon Karahisar’da” vb. seyahat yazılarıyla hem yurt ve yurt dışına dair izlenimler hem tarihî ve coğrafi bilgiler aktarılır. Ziya Gökalp’in meşhur “Roman”, “Roman ve Hayat” makaleleri de bu gazetede yayımlanır. Yine Kemal Rağıp, “Bizde Sahne Hayatı” başlığı altında tiyatroya ilişkin eleştiri yazıları yayımlar.
- 7 Mehmet Fuat Köprülü, bu yarışmadan yaklaşık bir yıl sonra yazdığı “İnkılâp ve Edebiyat” başlıklı yazısında millî zaferi kazanan, millî inkılâpları yaratan asil ve orijinal Türk ruhunun edebî eserlere yansıtılmayışını; Anadolu’nun saf, temiz Türk halkının hayatını ve esrârını anlatacak eserlerin yazılmamış olmasını büyük eksiklik olarak görür; millî ruhun edebî eserlere yansıtılması gerektiğini söyler (Köprülü, 1926: 82). Aslında *Cumhuriyet* gazetesindeki bu yarışmayla adım atılmıştır. Birkaç yıl sonra “İnkılâp Edebiyatı” başlıklı yazısında Türk edebiyatının “ruh” ve “teknik” olarak “inkılâp yoluna yabancı kalmış gibi” olduğunu söyleyen Kâzım Nâmi Duru da Türk edebiyatında öncelikle “Türk’ün millî vasıfları”nın görülmesi gerektiğini savunur. Ona göre, Türk edebiyatı “kendini millî vasıflarını tebarüz ettirdiği gün orijinal bir edebiyat yarat”ılacağını; Türk inkılâbının da bu millî vasıflardan biri hâline geldiği için edebiyatın “inkılâplaşmış” olacağını savunur (Duru, 1933: 3). Cumhuriyetin ilerleyen yıllarında birçok sanat yarışması da düzenlenir. Örneğin Cumhuriyet’in onuncu yılını kutlamak amacıyla 1933 yılı içinde bazı etkinlikler düzenlenir, kanunlar çıkarılır ve özellikle dönemin yazarlarına İstiklâl Savaşı’nı ve inkılâpları anlatacak eser yazmaları yolunda telkinlerde bulunulur, görevler verilir. Cumhuriyet’in onuncu kuruluş yıl dönümü için yazılıp bastırılan 25 kitap içinde İstiklâl Savaşı’nı çeşitli yönleriyle ele alan eserlerin hepsi piyes türündedir (Çıkla, 2006: 45-67). Yine ilki 1939’da olmak üzere 1940’lı yıllarda CHP, içlerinde edebiyatçıların da yoğun olarak yer aldığı sanatçıları ödüllendirmek için “CHP Sanat Mükâfatları” adı altında bazı yarışmalar düzenler ve sanatçılardan kimisine ödül verir (Çıkla, 2007: 29-46). “1943-1944 Edebiyat Müsabakası I” de de manzum şiir, mensur şiir, küçük hikâye, çocuk hikâyesi türlerinden biriyile yarışmaya katılınabileceğinin belirtildiği yarışmada her bir tür için ayrı jüri oluşturulmuştur. Ahmet Kutsi Tecer (manzum şiir), Ahmet Hamdi Tanpınar (mensur şiir), Reşat Nuri Güntekin (küçük hikâye), Tezer Taşkıran (çocuk hikâyesi) vb. ünlü şair ve yazarlar da jüri üyeleri arasındadır. Bu yarışmaya ilişkin ayrıntılı bilgi için bk. *1943-1944 Edebiyat Müsabakası I*, Ankara Maarif Matbaası, Ankara 1944.
- 8 Atatürk’ün sanata ve sanatçılara bakışı ve verdiği önem için bk. Mustafa Özbacı (1988), “Atatürk’ün Kültür ve Sanat Anlayışı”, *Atatürk’e Armağan*, Sönmez Matbaası, Samsun, s. 97-107.; Önder Göçgün (1987), “Atatürk ve Edebiyat”, *Erdem* (Atatürk Kültür Merkezi Der-gisi), S. 9, Eylül 1987, s. 563-607.
- 9 Mehmet Kaplan, *Atatürk Devri Türk Edebiyatı*’nda İstiklâl Savaşı esnasında bin bir örnekle kendisini gösteren “destanî ruh”un devam ettiğini; bu ruhun Türk tarihine şekil veren en eski, en sürekli ve en kuvvetli duygunun devamı olduğunu; Atatürk devrinde bu ruhun tarihî veya aktüel tecellilerini şiir, piyes, roman, hikâye veya destan türlerinde ifade eden pek çok eserin yazıldığını belirtir (Kaplan, 1981: XXII-XXIII).
- 10 Hikâye metinlerinin üst tarafında “müsabaka no” bulunmaktadır. Tevfik Abdurrahman’ın “Adsızlar” hikâyesinin ilk yarısı 502. sayıda (1 Teşrin-i evvel/Ekim 1925, s. 3), ikinci yarısı ise 503. sayıda (2 Teşrin-i evvel/Ekim 1925, s. 3) yayımlanır. Her iki hikâyenin müsabaka numarası “14”tür. S...’nin 504. sayıda yayımlanan “Meçhul Asker” hikâyesinin müsabaka numarası da “15”tir. Ancak Tal’at Midhat’ın 514. sayıda yayımlanan “Yunan’ın Posta Çavuşu” hikâyesinin müsabaka numarası “18” olarak belirtilmekte iken, Muzaffer Şadi’nin 518. sayıda yayımlanan “Yanığın Emine Abla” hikâyesinin müsabaka numarası ise “20” olarak belirtilmiş ve bu hikâyeden sonra ise sırayla devam edilmiş, son hikâyenin müsabaka nu-

- marası da “48” olarak görünmektedir. Bu nedenle yarışmaya katılan toplam hikâye sayısının 47 olduğunu söylemek daha doğru olacaktır.
- 11 Fahri Şahin, “Boyun Eğmeyen Türk”, *Cumhuriyet*, S. 496, 25 Eylül 1925, s. 3.
- 12 M. Fethi, “Çakır Efe”, *Cumhuriyet*, S. 512, 11 Teşrin-i Evvel/Ekim 1925, s. 3.
- 13 Mehmet Adnan, “Büyük Şehid”, *Cumhuriyet*, S. 490, 19 Eylül 1925, s. 4.
- 14 Bu hikâye, fırka kumandanı Nâzım Bey’in intihar ettiği yorumu yapılmasına müsaittir. Her ne kadar bu metin kurgu ürünü olsa da yanlış anlaşılmaya fırsat vermemek için gazetenin 22 Eylül 1925 tarihli 493. sayısında, 3. sayfada Nâzım Bey’in tarihî kişiliğine ilişkin bilgi verilmektedir. Miralay Nâzım Bey, tarihî gerçekte Yunanlıların Eskişehir’e taarruzları esnasında kumandasındaki kıt’ât ile düşmana karşı kahramanca savaşır ve şehit olur. Nâzım Bey, Millî Mücadele’ye önemli katkılarda bulunmuştur. Bu nedenle “O kıymetli ve muazzez şehidin yanında ve civarında bulunmak münasebetiyle sûret-i şehâdetine vâkîf olan zâbitân ve ümerâmızdan bize ulvî menkıbeyi tafsilâtıyla yazmalarını rica ederiz.” diyerek onun kahramanlığının, tarihî gerçeğe uygun olarak yazılması istenmektedir.
- 15 Memduh Memduh, “Dilsiz”, *Cumhuriyet*, S. 561, 30 Teşrin-i sâni/Kasım 1925, s. 3.
- 16 Faruk Şükrü, “Türbe Tepe”, *Cumhuriyet*, S. 569, 8 Kânûn-ı evvel/Aralık 1925, s. 4.
- 17 Tal’at Midhat, “Yunan’ın Posta Çavuşu”, *Cumhuriyet*, S. 514, 13 Teşrin-i evvel/Ekim 1925, s. 4.
- 18 Muhittin Rıza, “Ona Dokunma”, *Cumhuriyet*, S. 558, 27 Teşrin-i sâni/Kasım 1925, s. 3.
- 19 Süha, “Cephane İslanmasın da”, *Cumhuriyet*, S. 472, 1 Eylül 1925, s. 4.
- 20 Celalettin Said, “El Oğlu”, *Cumhuriyet*, S. 494, 23 Eylül 1925, s. 3.
- 21 S..., “Meçhul Asker”, *Cumhuriyet*, S. 504, 3 Teşrin-i evvel/Ekim 1925, s. 4.
- 22 Emel Ferid, “Türk Gelinciği”, *Cumhuriyet*, S. 537, 6 Teşrin-i sâni/Kasım 1925, s. 3.
- 23 Vasfi, “Ayşe Nine”, *Cumhuriyet*, S. 536, 5 Teşrin-i sâni/Kasım 1925, s. 3.
- 24 Rebi’a Ârif, “Emine Nine’nin Son Fedakârlığı”, *Cumhuriyet*, S. 560, 29 Teşrin-i sâni/Kasım 1925, s. 4.
- 25 Muazzez Yusuf, “Ayşe”, *Cumhuriyet*, S. 487, 16 Eylül 1925, s. 4.
- 26 Turgut, “Zafer Anası”, *Cumhuriyet*, S. 497, 26 Eylül 1925, s. 3.
- 27 Süha, “Cephane İslanmasın da”, *Cumhuriyet*, S. 472, 1 Eylül 1925, s. 4.
- 28 Fahrettin Rıza, “İstiklâl Harbi’nin Esrârından... Kadın!..”, *Cumhuriyet*, S. 493, 22 Eylül 1925, s. 3.
- 29 M. Atilla, “Kahpe Zeynep”, *Cumhuriyet*, S. 471, 31 Ağustos 1926, s. 4.
- 30 Ali İlhami, “Gavur Ali”, *Cumhuriyet*, S. 538, 7 Teşrin-i sâni/Kasım 1925, s. 3.
- 31 M. Atilla, “Kahpe Zeynep”, *Cumhuriyet*, S. 471, 31 Ağustos 1926, s. 4.
- 32 Memduh Memduh, “Dilsiz”, *Cumhuriyet*, S. 561, 30 Teşrin-i sâni/Kasım 1925, s. 3.
- 33 F., “Öç”, *Cumhuriyet*, S. 539, 8 Teşrin-i sâni/Kasım 1925, s. 3.
- 34 Muazzez Yusuf, “Ayşe”, *Cumhuriyet*, S. 487, 16 Eylül 1925, s. 4.
- 35 Haluk Cemal, “Fedakâr Kumandan”, *Cumhuriyet*, S. 575, 14 Kânûn-ı evvel/Aralık 1925, s. 4.

## KAYNAKÇA

- Andı, Fatih, (1997), *Servet-i Fünun’a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişmeleri*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Çıkla, Selçuk, (2006), “Cumhuriyetin Onuncu Yıl Dönümü Anısına Yapılan Edebî Yayınlar”, *turkishstudies.net*, c. I, S. 1, Yaz 2006, s. 45-67.
- ....., (2007), “1940’lı Yıllarda Düzenlenen Sanat Yarışmaları ve Önünü Sanat Armağanları”, *İlmî Araştırmalar*, S. 23, Bahar 2007, 29-46.
- ....., (2009), “Tanzimat’tan Günümüze Gazete-Edebiyat İlişkisi”, *Türkbilgi*, S. 18, Bahar 2009, s. 34-63.
- Duru, Kâzım Nâmi, (1933), “İnkılâp Edebiyatı”, *Varlık*, S. 1, 15 Temmuz 1933, s. 3.
- Göçgün, Önder, (1987), “Atatürk ve Edebiyat”, *Erdem* (Atatürk Kültür Merkezi Dergisi), S. 9, Eylül 1987, s. 563-607.
- İssi, A. Cüneyt, (2004), “Yenileşme Devri Gazeteleri, Edebiyatın Yenileşme Döneminde Gazeteyle İlişkisi, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Dağınık Birkaç Dikkat”, *Hece*, S. 94, Ekim 2004, 40-43.

- Kaplan, Mehmet vd., (1981), *Atatürk Devri Türk Edebiyatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- [Köprülü], Mehmet Fuat, (1926), "İnkılâp ve Edebiyat", *Hayat*, S. 5, 30 Kânûn-ı evvel 1926, s. 82.
- Özbalcı, Mustafa, (1988), "Atatürk'ün Kültür ve Sanat Anlayışı", *Atatürk'e Armağan*, Sönmez Matbaası, Samsun.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, (1997), *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.
- Yücel, Hasan Âli, (1937), "Sanat ve İnkılâp", *Yücel*, S. 27, Mayıs 1937, s. 92-94.



## İKİNCİ YENİ VE ETKİSİNDEKİ ŞİİRDE ZAMAN ALGILARI

Hayrettin Orhanoglu\*



**Özet:** Zaman, Divan şiirinde dünyevî olanın sınırları içinde ele alınırken çoğu kez bir şikâyet mevzuudur. Aradan yüzyılların geçmesine ve sanayileşme çağının büyük kırılmasına rağmen günümüz şiirlerinde de zamandan hâlâ şikâyet edilmektedir. Ancak 'içsel zaman'dan sayılabilir nesnel zamana geçişi de sembolize eden bu zaman algılarının şairlerin bakışına göre nasıl şekillendiği üzerine pek durulmamıştır. Bu çalışmada özellikle şehirleşme ile modernleşme sancılarının arttığı 1950 sonrasında şiirlerde şairlerin zaman algıları söz konusu edilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Zaman, şiir, bilinç, imge, algı.

### CONCEPTIONS OF TIME IN POST-1950 TURKISH POETRY

**Abstract:** Time is often a matter of grievance, as dealt with within the boundaries of worldly, in classic Turkish poetry. Despite the several centuries that have passed and the spectacular breakthrough of the industrialization era, time is still complained of in contemporary poetry. However, it's not thoroughly discoursed how such perceptions of time, which also symbolize the transition from 'innate time' to objective and quantitative time, are shaped according to the aspects of the poets. In this study the perceptions of time in the period of post-1950, when the travails of urbanization and modernization spectacularly increased, are discussed.

**Keywords:** Time, poetry, consciousness, simulacrum, perception.

### GİRİŞ

İkinci Yeni şairleri arasında sayılan kimi şairlere yönelik bu çalışmamızda şiirlerdeki zaman algılarını ele alırken zamanın bir kaçış menfezi yahut eşığı olarak telakki edildiğini gördük. Bunun arka planında özellikle bu dönemde adı geçen şairlerin varoluşçuluk çevresinde modern dünyanın bunalımını yansıtırken bundan kurtulma çabası içinde şimdiki zamandan bir diğer ifadeyle yaşanan zamandan memnuniyetsizliklerini tespit ettik. Bu çabada her şey-

\* Dr.

den önce sanat, bir ifade aracı olagelmıştır. Özellikle şiirin penceresinden bakıldığında yalnızca bu dönemin değil İkinci Yeni sonrası şiire de bu anlayışın sirayet ettiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla şiirleri taranan şairlerin ürünlerinde yalnızca zaman vurgusunu değil, bunların arkasındaki felsefî dayanakları da araştırmak istedik. Bir diğer deyişle yalnızca zamana ait vurgular değil zamanı temsil eden, zamana bakışta etkili olan değerleri ve nihayet kaçış noktalarını anlamaya çalıştık.

Hem kendisi hem de nesnesi için ölçülemeyen ve boşluklar barındıran yapısıyla geleneği izleyerek 'yekpare zaman'ın peşinde olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ifade ettiği art arda gelişile tek bir zamanmış gibi algılanan zaman algısı, aslında bilinçte yaratılmış, 'zihinsel zaman'dan başka bir şey değildir. Bununla birlikte modern algıda bilince ait parçalanmışlık, tıpkı nesne gibi zamana da sirayet eder. Yalnızca bilinçle değil, bilincin nesneyi algılayışıyla da tanımlayabileceğimiz bu parçalanmış zaman algısını çoğu kez, şiirsel öznenin tavrından da yakalayabilmemiz mümkündür. Bu bilince yapay bir zamansal bütünlük olarak 'içsel zaman'<sup>1</sup> yahut 'mito-poetik bilinç'<sup>2</sup> olarak da bakmak mümkündür.

Zaman, dinamik bir nitelik arz eder. Sürekli değişir. Geçmişteki olayların, bulgu ve açıklamaların önem ve anlamı durağan değildir; bu önem ve anlam asırdan asıra, dönemden döneme değişebilir. İmgenin her çağda, her sanatçıda hatta sanatçının her eserinde farklılaşması sebebiyle imge, sanat eserinde zamanı belirleyen bir araç konumundadır. Çünkü imge, geçmişte aranılmaktaysa, sanatçıyı geçmişe götürebilir.<sup>3</sup>

Modern sanatçının amacı, zamana ve mekâna kayıtsızlık değildir. Amaç, zamanın akışını olabildiğince yumuşatmak ya da zamanın akışını hissettirmemektir. Bu da zamanın her adımda yeni bir imgeye dönüşmesini beraberinde getirir. Sanatçı, bu bakışla tıpkı şiirleri gibi anlamı da sınırlayacaktır: "*Anahtarı yalnız bende bulunan bir odaya girer gibi okurum kendi şiirimi. Onun hatıraları bendedir.*"<sup>4</sup>

Yalnızca sanatçıda değil şiirsel özneye karşı karşıya kalan okurda da var olan bu tutumun belirli bir zaman ve mekân algısından çok yukarıda belirtildiği gibi kaotik bir algıya dönüşmesini öngören ve üst üste çakışan zamanlarla belirginleşen mito-poetik bilincin varlığı, şüphesiz ki modern sanatta da yabancılaştırıcı bir etki olarak karşımıza çıkarır. Bu etkinin en kolay izlenebilir imgelerinden biri de zamandır.

Zeynep Sayın'ın Certeau'dan aktardığı gibi artık modern Batı düşüncesi yalnızca idea ve nesnenin görüntüsü arasındaki ayırmadan değil geçmiş ve bugün arasındaki ayırmadan da yararlanmaktadır.<sup>5</sup> Zamana ait bu bakış, geçmiş ve şimdiki zamanı birbirinden ayırmakla kalmaz, hemen ardından zamanı algılayan şiirsel özne aracılığıyla sanata da yansır.

Zaman, geleneksel sanatta başlı başına bir imge olmamakla birlikte, modern sanat algısı içinde neredeyse sanat eserinin tümüne sirayet eden bir güce dönüşmüştür. Octavio Paz'ın öngörüsü de bu yargıyı örnekler bir görüştür:

“Modern çağın şairleri değişimin ilkesini aradılar; başlayan çağın şairleri olan bizler tüm değişimin kökü olan değiştirilemez ilkeyi arıyoruz. (...) Bu yılın sonu ile başlayan şiir, ne gerçekten başlamıştır ne de başlangıç noktasına dönmüştür; bu karşılıklı bir yeniden-başlayış ve sürekli bir dönüştür. Şimdi başlayan şiir, başlangıcı olmadan, zamanın kesişimlerini ve yakınsama noktalarını arar. Darmadağınık geçmiş ile yerleşmemiş gelecek arasında, şiirin şu olduğunu ileri sürer.”<sup>6</sup>

Zamansızlık isteği her an değişen ve her an yeniden başlayan ve biten bir zaman dilimiyle, şimdiki zamanla ifade edilir.

İmge, zamanla birlikte ele alındığında ilk aklımıza gelen şair, hiç şüphesiz Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. “*Ne içindeyim zamanın / Ne de büsbütün dışında*” mısralarındaki ‘ben’ ve zamanın iç içeliği, Tanpınar'ın diğer eserlerine de aksetmiştir.

	İÇ-DIŞ	Belirli	
BEN	—————	—————	ZAMAN
	Ne İÇ - Ne DIŞ	Belirsiz	

Burada da görüleceği üzere Tanpınar, ben'e ait tasavvurlarında zamanla birlikte ilerler. Ancak bu zaman dilimi ‘an’ fikrine yaslanır ve parçalanıp bölünemez. Bu zaman dilimi bölünebilecek bir zaman dilimi değildir. Bu zaman dilimi ‘an’dır. Daha önce de belirtildiği gibi bu ‘an’ şimdiki zamanla özdeşleştirilir.

<u>ZAMAN – yekpare / parçalanmaz – tanımlanamaz – belirsiz</u>	
<u>MEKÂN – rüya / uyuşmuş – tanımlanamaz – belirsiz</u>	
BEN – rüzgârda uçan tüy – tanımlanamaz – belirsiz <sup>8</sup>	

Ben'in varoluşu, ancak içe dönük bir deneyin üstlendiği zamanın algılanmasıyla anlaşılabilir. Buna göre Tanpınar, var oluşunu akıl değil sezgi yoluyla kavrar. Yukarıdaki ben tasavvurlarında dik-

katleri çeken husus da zamanın imgeleşerek merkezîleşmesi, zamana, ölüme ve hayata dair tecrübe (geçmiş) ya da tasavvurlarda (gelecek) temel unsur hâline gelmesidir. Özellikle modern şiirle öne çıkan zaman ve bellek imgesi, bu yönüyle incelenmeye değer bir husustur. Ancak burada unutulmaması gereken bir başka soru, şiirsel ben'in tıpkı zaman gibi bir bütün hâlinde mi yoksa parçalanmış olarak mı tahayyül edileceğidir.

Geçmiş, gelecek ve şimdinin bir aradalığı sanatta ve özel olarak edebiyatta bilinç akışı olarak nitelenmiş ve Proust, Joyce, Faulkner, Woolf başta olmak üzere pek çok yazarın kullandığı bir teknik olmuştur.

Bergson, "anın gerçekliği"<sup>9</sup> ile tanımladığı zamanı ele alırken üç ayrı zaman fikri yerine tek bir zamanı yani şimdiki zamanı getirerek zaman konusundaki düşüncede bir devrim gerçekleştirir. Bergson'da zaman, daha çok bir akışa benzeyen 'süre' olarak vardır ve bu 'süre' ancak sezgi yoluyla doğrudan bilinebilir.

Sezgi yoluyla, içeriden kavradığımız, en azından tek bir gerçeklik vardır. Bu, olagelen benliğimiz, zamandaki akışında kendi kişiliğimizdir. Benliğimiz süregiden bir değişim ve ilerleme içindedir. Dış dünyadaki hareketliliğin sonsuzluğunu ve değişimini anlamının tek yolu kendi içimizdeki değişimi sezmektir. Bütün yer değiştirmelerimiz ve hareketliliğimiz kendi benliğimizin farkına varmak için içeriye yöneldiğinde ilkin algımızın farkına varırız ki bu dış dünyanın maddiliğinden kaynaklanır. Ardından farkına varacağımız ilk şey anılar olacaktır. Benliğimizi mekân değil, zamansal bir akış belirler. Bu açıdan benliğimizin süresinin içsel ve saltık bilgisine ulaşmak yine benliğimizle mümkündür.<sup>10</sup>

Biz geçmişten, gelecekte ve şu andan bahsettiğimizde, aslında şimdiki anın üç farklı şeklini kastetmekteyiz. Şeylerin geçmişini hayal ettiğimizde belleğimizi kullanırız. Bunlar, o şeyler geçmişte olurken zihnimizde bıraktığı izlenimdir. O hâlde üç zaman ayrımı yoktur. Buna karşılık tek bir zaman vardır: Şimdiki zaman. Yani şu anın geçmişi ve geleceği olarak vardır. Ruh veya zihin varlığını yitirmiş geçmişi ve henüz varolmamış geleceği şimdiki zaman içinde varlığa getirir. Varolan hep şu andır. Zamanın bir süreklilik sıfatı vardır. Bu şudur: Zaman, gelecekteki beklentilerin geçmişe doğru gelişmesi ve bunun devam etmesidir. Örneğin saatler bu geçen zamanın belleğe yerleşmesini sağlayan aletlerdir. Bütün hayatımıza bir anda sahip olamayız.<sup>11</sup>

Hatıralar da belleğin bize hissettirdiği tek bir zaman diliminden hareketle Bergson gibi bizi hep şimdiki zamandaymışız gibi düşündürmeye sevk eder. *“Bu anılar, olduğu gibi, kişiliğimin derinliklerinden kopmuş, onlara benzeyen algılarca da yüzeye çekilmiştir; bunlar kesinlikle ben olmadan zihnimin yüzeyinde dururlar.”*<sup>12</sup>

Zamanı görülebilir, elle tutulabilir, nesnel bir zaman algısıyla, şimdiki zamanla ifade eden modern sanatçıya göre; *“Hiçbir canlı varlık yoktur ki yavaş yavaş kendi sonuna geldiğini duyumsamasın; yaşamak yaşlanmaktır. Ancak, aynı biçimde, bir yumağın sürekli sarılmasına da benzetilebilir; çünkü geçmişimiz peşimizden gelir, izlediği yol boyunca topladığı şimdiyle durmadan kabırır. Bilinç demek, bellek demektir.”*<sup>13</sup> Belleğin de zamanla nesneleştiği tek şey ise ölümdür.

Deleuze, Bergson’dan hareketle hatıraların yalnızca kendi kendinde saklı olabileceğini, geçmişin şimdide aralıksız devam edebileceğini belirtir.<sup>14</sup> Buna göre hatıra, olduğu yerdedir ve ancak biz, birdenbire geçmişe yerleşiriz, kendine özgü bir katmana sızır gibi geçmişe sızırız.<sup>15</sup>

Geçmiş, şimdiki zamana irca edildiğinde sanatçı, geçmişte yaşıyor gibi görünse de hep şimdiki zamanda gerçekleşen bir varoluşu temellendirmek zorundadır. Bu bağlamda zamanı şiirlerinde konu edinen şairlere yakından baktığımızda da zamanın çoğu kez şimdiki zamanda konumlandırıldığını görürüz.

Örneğin mitolojik içerikli şiirler yazan Melih Cevdet Anday’ın şiirlerindeki birden fazla zaman algısı, dönemin diğer şairlerinden farklı bir şekilde karşımıza çıkar. Anday, olay ya da duruma geçmişte yer alan bir zaman diliminden bakar. Melih Cevdet’in zaman algısı, nesnel ve ardışık olmayan zamanları içerir. Bu algının çıkış noktası, mitolojik kurgular içeren ve olayların ön planda tutulduğu belirli bir geçmiş zamandır. Bir başka deyişle bu geçmiş, tarihsel ama daha çok mitolojik bir tavra aittir. Anday, bu bakış açısını Adnan Benk, Tahsin Yücel ve Nuran Kutlu ile yaptığı bir konuşmada da belirginleştirir:

*“Genellikle mantık uyarınca geçmişten geleceğe doğru demek gerekir. Ben tersini söylüyorum. Gelecekte geçmişe doğru, diyorum. Burda zaman kavramını başka türlü anladığım ortaya çıkıyor. Yani genellikle herkesin inandığı gibi geçmişten geleceğe doğru gitmez, gelecekte geçmişe doğru da gidebilir. Daha doğrusu geleceği kavramak belki de bizi geçmişe götürülebilir. Kısacası başka türlü bir tarih anlayışı söz konusu. Ama tarih derken tarih bilimini kastetmiyorum. (...) Anakronik olaylar ve kişiler bir araya gelebilir. Benim birçok şiirimde işlediğim tema budur.”*<sup>16</sup>

Çünkü Melih Cevdet'e göre;

"Şiir, bilinmeyen bir dünyanın söylemidir; ozan bu bilinmeyen dünyayı yaratırken sözcüklerin arasında yeni bağlantılar kurar, başka bir deyişle imgeler yaratır; bu imgelerin karşılıkları yoktur. Şiirin bir nesnesi yoktur; ama içeriği vardır, bu içerik, şiir yazıldıktan sonra ortaya çıkar, o da belki ve onu çoğun, okur yakıştırır, bulur."<sup>17</sup>

Anday'da şiirsel zaman, bir denemesinde de birbirine karışmış hâlde yaşanan bir iç içelik barındırır:

"Tarihsel zaman başka bir biçime giriyor, hatta yok oluyor, ortaya anakronik bir geçmiş, giderek zamansız bir geçmiş bütünü çıkıyordu. Bu geçmiş bir sıra olaylardan kurulu bir zincir değil, bütün bu olayların iç içe girdiği eşzamanlı bir görünüm oluveriyordu artık. *Göçebe Denizin Üstünde* adlı kitabımdaki birtakım şiirlerde bu zaman sorununa takılmıştım, o zamanki düşüncelerimi daha da geliştirdim, geçmişle gelecek birbirine karışıyordu ve şimdiki zaman şaşkıncu bir kaypaklık içinde eriyordu. Sanki Paris'in doğması ile İlion'un yakılması arasındaki süre hiç geçmemişti ve bu bakımdan orakl tümünden yitiriyordu anlamını ya da zaman dışı bir saltığın kendi kendine konuşması oluyordu. (...) Geçmiş zaman bakımından arılaştırmayı denedim. Böylece uzaktan bakıldığında düş, düşün yorumu, önlem ve savaş tek bir parça durumuna giriyordu. Bu yolla, konudan zaman sorununa geçmek olanı elde etmeyi düşündüm."<sup>18</sup>

Tahsin Yücel, Melih Cevdet'in şiirlerinde 'an' fikrinin etrafında dönüp durulduğunu belirtir:

"[Z]aman, bu şiirlerde, çoğu kez en küçük birimine: 'an'a, [...]indirgenmiş olarak belirir karşımızda, belirmelerinin her birinde de bir uzam parçası ya da uzamda bir oluntu, bir değişim eşlik eder kendisine."<sup>19</sup>

Hasan Bülent Kahraman da Anday'ın şiirlerinde zamansal belleğin sık sık ortaya çıktığını söyler:

"Zamanın belleği, nesnenin belleği vardır. Buna mukabil insan, bellekle doğrudan ilişkilendirilemez. İnsan ansır. Bellek böylece dolaylılık kazanır. Bu, birbirine bağlı iki ögeden kaynaklanmaktadır kanımca."<sup>20</sup>

Kahraman'a göre;

"Modernizmin Proustgil 'istençsiz anımsama' (souvenir involanttaire) dediği şey, bu anımsamanın özünü oluşturur. Bu anımsamada somut bir geçmiş bilgisi ya da somut ve geçmişte kalmış bir tek an söz konusu değil-

dir. Geçmişin tümüyle şimdide yaşanan / yaşayan yeniden inşası, yeniden yaratımı (recreation) söz konusudur. Bu, bir anlamda hayalî olanın somutlaştırılmasıdır.”<sup>21</sup>

‘An’ fikrinin düşlerle açıklandığı “Şaşırtıcı Karşılaşma” şiirinde de buna benzer bir yaklaşım söz konusudur.

*Yaşamak ansımak mıdır yoksa?  
Sanmam, biz de bir sestik belki  
Birileri için yıllar önceki  
Şaşırtıcı bir karşılaşmada. (Şaşırtıcı Karşılaşma)<sup>22</sup>*

Yaşamayı hatıralarla değil bir sesle tanımlayan Anday, düşlerle karışık sanrılar içinde zamana bakar.

Anday’a göre zamansal imge, bu açıdan bakıldığında sürekli hatırlamaya dönük bir içerikle karşımıza çıkar. Ancak hatırlanan zaman, şiirsel öznenin yaşadığı, tecrübe ettiği bir süreye ait değildir. İnsan, bu süreyi düşlerle hatırlamaya çalışır. Düşlerin de içeriğinde yer alan zaman, gerçeküstü şiirin temelini de oluşturan zamandışı bir tasavvurdan oluşur. Bu yüzden Melih Cevdet’te imgeler, zamandışı bir içerik taşır. İmgenin düşlerde yaşanan gerçekliği, onun şiirlerindeki zamansızlığını da besler:

“(…) her gece düş de görüyorduk, ama düşlerin ölçülebilir bir niteliği yoktu. Onların hızını bulan hiçbir bilim adamı yetişememiştir. Kaç saniyede, kaç imge geçer düşte? Hız, ölüme yakın bir şeydir. Hızı ölçülemeyen düşler tam bir bilgiye elverişli değildir. Zamansız bir toprağın çocuklarıdır onlar.”<sup>23</sup>

*Melez yapraklar, sararması yasaklanmış,  
Bitimsiz bir zamanın can sıkıntısında,  
Hatmi alı ışıklarla karıştırılan  
Huysuz kuşların dağıttığı rüzgar.  
Başka bir yüzyılın rengi bu,  
İlkel bir oymağın kurban sunağı,  
Bunamış bir papağan gibi dilsiz,  
Eski günler düşünde bir gökyüzü. (Yaz Sonu Şiirleri)<sup>24</sup>*

Zamanın neredeyse silinip gittiği bu şiirde de Anday, tabiatın canlılığı arasından zamanın belirsizliğine gömülür. Başı ve sonu olmayan bu zaman derin bir can sıkıntısını beraberinde getirir.

Aynı şiirin diğer dizelerinde de Anday, bu zaman algısının bir başka cephesini yansıtır:

*Küçük bir inanç yeter bana,  
 Ve güze inanabilirdim,  
 Ama biter mevsim, öteki başlar,  
 Saf değil doğa, oyalandım  
 Ama kanmadım, bana ne isli yağmurdan,  
 Çinko sesinden, hem güvenemem ağaca,  
 Düşünemem oluklardan akıp gideni,  
 De ki, benim zamanım başka. (Yaz Sonu Şiirleri)<sup>25</sup>*

Sürekli akan bir zamanın nesnelere ve tabiatla olan iç içeliği şiirsel özneyi huzursuz kılar. Bu yüzden Anday, bir başka zamana sığınmak ister. Bu zaman da hiç şüphesiz tabiatın soyutlanan bir zaman algısıdır.

Anday, “Güneşte” şiirinde de zamansızlık olarak adlandırılabilir bir zaman algısını sık sık “yağmursuzluk”, “süreksizlik” gibi kelimelerle dile getirir:

*Çünkü saatler dardır, her şeyi almaz  
 Güneşte çözülür ve kayarlar bir yana.  
 Mısırlar güçlkle büyürken yağmursuzluk  
 Kaygılandırır dilsiz bahçevanı.  
 Sessiz kuşlar, bir keçi, ağır işde ağaçları.  
 Bir araba geçti incelmış yoldan  
 El salladı biri, belki tanıdık,  
 Belki değil, süreksizliğin eş anlamı.  
 Ve denizin yorgun çağındaydı çocuklar  
 Çılgınlıkları titretir balkondaki sarmaşığı,  
 Çünkü dardır saatler, sığmaz bir araya  
 Dalgınlık, deniz ve sardunya.  
 Rüzgâr alıp götürdü balıkçı teknelerini  
 Uzaktaki kılıçlara, ki bilemeyiz  
 Hangi derinlikte dölleyerek denizi  
 Gidiyorlar öyle ağırbaşlı, doğuya. (Güneşte)<sup>26</sup>*

Tabiatın seçilen deniz imgesiyle su ve zaman ilişkisini de gündeme getiren Melih Cevdet, zamanın durağanlaştığını, sessizlikle, saatlerin darlığıyla açıklar. Tabiatın diğer unsurları gibi insan da bu durağan zamana uyum sağlamış ve suskunlaşmıştır. Zamanın bu darlığı yahut belirsizliği, insan ve tabiata da sırayet eder. İnsan da belirsizleşmiş “süreksizliğin eş anlamlı”sı olmuştur.



Zaman imgesi, “Yağmurun Altında” şiirinde de yer alır. Şair, 20. yüzyıla ait nitelendirmeleri öznelleştirerek belirli bir zamanı belirsizleştirme yoluna gider:

*Yirminci yüzyılı yaşadım  
Ertelenmiş bir yüzyıldı bu  
Yıkık bir sur yazgımızın uydusu  
Bekletir ömrü yürüyen ayla birlikte  
Bırakmaz günün adını koyalım.*

*Yanıtız bir yaşamdı erdemimiz  
Herkes içindi ve kimse içindi  
Okunmamış bir yazı, umudu doyuran,  
Duaları düşünmek neye yarar  
Kurgular tutuşturdu bacalardan. (Yağmurun Altında)<sup>27</sup>*

Tıpkı dize yapısında olduğu gibi imge anlayışında da karmaşık bir imge yapısına ulaşmaya çalışan Anday, “Kolları Bağlı Odysseus”ta, Garip şiirinden çok uzakta dış dünyaya değil daha çok tinselliğe atıfta bulunan mitolojik bir evren çizer.

Yücel Kayıran, şairdeki bu zamansızlığı şimdiki zamana atfeder:

“Sürekli şimdiki zamandan oluşan bir zamansızlıktır burada söz konusu olan. Zamanın bu niteliği, anlamsal koşutluğunu insanın varoluşunda da bulur. Geçmiş boyutundan soyutlanmış bir zaman anlayışı, insanın varoluşundaki koşutluğu anısız ve belleksiz imgelerde bulur. (...) Gelecek boyutundan soyutlanmış bir zaman sürecinin insan varoluşundaki koşutluğu ise umutsuzluk imgesinde görülür. (...) Yani Anday’ın şiirinde, umutsuzluk tarihsel ve sosyo-ekonomik bir kategori olarak değil, zamana ait bir kategori olarak belirir.”<sup>28</sup>

*Hepsini gördüm ayrı ayrı,  
Kuşların zamanı tunç rengindedir.  
Tanrılardır taşın zamanı,  
Denizin zamanı ölür dirilir.*

...  
*Ve havlamayan dev köpekleriyle  
İnsanın zamanı.... Olmayan  
Ama hayalet bir yasemin gibi kokan,  
Toprağımız eşelendikçe. (Zamanlar) <sup>29</sup>*

Zamanı tanrısallıkla ve kimi zaman tabiatın dışında düşünen Anday, “Zamanlar” şiirinde de bunu örnekler. Bu zamansızlığın

içinde en belirgin tavır ise şiirde de belirtildiği gibi “ölümsüz”lük ile “insanın zamanı... Olmayan” dizesindeki vurgudur.

Orhan Koçak’a göre Anday’ın “Güneşte” şiirinde kullanılan imgelelerde imgeye ilişkin üç yön söz konusudur ve bu üç yönden ilki zaman’dır. Zaman, onun şiirlerinde hem ardışık hem de eş zamanlı bir uğraktır:

“Varılan bir kavuşma ve doluluk anı yoktur. (...) Geçmişte ve gelecekte de yokluk ve ayrılık vardır: Şiirin başında her şey çözülmüş ve kaymıştır, sonunda da çözülecek ve gidecektir. Bir şimdiki an vardır. Anday’ın şiirinde; ama bu an geçmişin ve geleceğin iki yönlü saldırısı altındadır hep, kalma ve toplama gücüne hiç sahip olmamıştır. (...) Güneşte’nin üçüncü anı, imge anı, imgenin aslında olmadığı sessizce kabul edildiği andır, *bir susuş an[ı]; bilerek susma, hiçliği bile bile varlık yanılmasına teslim olma anı.*”<sup>30</sup>

Anday’da mistik bir dünyadan çok mitolojik (mythical) bir dünya tasavvuru söz konusudur. Bu dünya algısında şiirsel özne, beklendiğinin aksine mitolojik bir ölüm düşüncesinden çok nesnel ölüme göndermelerde bulunur. Mitolojik dönem kahramanlarının hikâyelerindeki kahramanca ölüm beklentisi, bu şiirlerde yerini, bireysel ve sıradan bir ölüm korkusuna bırakır. Biraz ötede ölümün beklentisi bile bu korku eşliğini aşmaya yetmez:

“Âraf, hem inançsızlığımızın hem de korkaklığımızın imidir, insan, cennetle cehennemden başka bir şey daha olsun istemiştir. Yaşamla ölüm arasında da böyle bir yer vardır. Karşıtlık yaratır onu, zaman yalnız orada işler, yaşamda ve ölümdede değil. Sürekli ile süreksizin arasına düştüm kaç kez. Durmak da yürümek de şaşırtıcı idi.”<sup>31</sup>

Tanrı’nın, tarihin akışına ve insanın kaderine müdahalelerinden bahseden mitolojiler, tabiatı ve tarihi hiçbir doğa ötesi müdahaleye izin vermeyecek ölçüde kapalı bir sistem olarak düşünen modern insanın bilimsel dünya görüşünden tamamen uzaktır. Ancak aynı irreal dünya, hem belirli hem de belirsiz bir zamanı içerdiğinden Melih Cevdet’in zaman imgelerine de yansır.

Sanat da mitolojiler gibi kendi özünde bir felsefe tohumunu barındırır. Bu yargı, en çok Melih Cevdet’in şiirleri söz konusu olduğunda kaydedilmeye değer bir yargıdır.

Bu ifadeleri topladığımızda Melih Cevdet Anday’da üç ayrı zaman algısını görmemiz mümkündür. Bunlardan ilkinde, belirsiz bir geçmişe dönerek zamanın tarihselleştirildiğini görürüz. İkinci aşamada zaman, bu kez geçmişten bugüne çekilmeye çalı-

şılır. Son olarak da şairin de belirttiği gibi *Göçebe Denizin Üstünde*'ki şiirlerinde zamandışı bir zaman algısı söz konusudur. Zamanın belirsizleşerek sonsuzlaşma eğiliminin göze çarptığı bu şiirlerde zaman, hem vardır hem de yoktur. Anday'ın durağan zaman imgelerini kullandığı şiirler, belirsiz bir zaman diliminden tabiata ve insana bakar.

Zamanı mitik algılar çerçevesinde ele alan Melih Cevdet'in aksine Cemal Süreya, zamanı içten içe nesnelere somutlaşan ve gündelik hayatla buluşturan bir algı çerçevesinden ele alır. Dolayısıyla ondaki zaman algısı, somut verilere dayanır. Hatta *Papirüs*'te yayımladığı başyazıların birinde de bunun altını özellikle çizer. Ona göre şiirde evrensel mitolojilere yönelmek yerine kendi efsanelerimizden yola çıkılmalıdır. Çünkü her sanatçı gerçeğin çevresinde kendi toplumunun birikmiş algılarıyla döner.<sup>32</sup>

Cemal Süreya'nın şiirlerinde ağırlıklı olarak şimdiki zamana ait bir kurgunun varlığı hissedilmekle birlikte şimdiki zamana ait bu tasavvurların temelinde çocukluğa ait geçmiş zamanın izlerini görmemiz mümkündür.

Cemal Süreya'da geçmiş ve şimdiki zaman ilişkisi Blanchot'nun da dediği gibi bir yanılısama olarak karşımıza çıkar: "*Geçmiş, boşluktur ve sadece çok yönlü bir ayna oyunu sonucunda, kaderi geçmek olan bir şimdiki zaman, geçmişe tutunup kalacakmış yanılısamasıyla ortaya çıkmaktadır, onu da olaylarla doldurulmuş sanarak, böylece evcilleştirip ür-kütücülükten uzaklaştırmak*"<sup>33</sup> tayız.

Bu sebeple onun şiirlerinde Ece Ayhan'da olduğu gibi tarihin ve dolayısıyla zamanın elle tutulur tarafını görürüz. Bu yönüyle toplumcu gerçekçi poetikaya çok yakın duran Cemal Süreya, Celali İsyancılarından, Pir Sultan'dan söz eder.

"Kısa Türkiye Tarihi", "Hükümet", "Ç Vitamini" gibi şiirler, zamanın tarihle açıklandığı şiirlerdir. "Göçebe" şiiri de bunlardan biridir:

*Ve bu dağlar böyle eşkiya güzelliği taşıdıka  
Patronun karısını zimmetine geçirip  
Amasya'dan Kars'a kaçmakta olan sayman yardımcısıyla  
Alevilikten konuşuyoruz uzun süre  
Yanımdaki hep bir gazetede Marilyn Monroe'nun  
resimlerine bakıyor  
Marilyn Monroe öldü diyorum ona  
Ölümü siyah bir kâkül gibi alına düşürmesini bildi*

*Şimdiyse Cennette Nietzsche'nin metresi olması gerekir  
Bunları diyorum daha ne varsa diyorum (Göçebe)*<sup>34</sup>

Göçebe şiiri, şairin olaylarla açıkladığı bir zaman diliminde, bir otobüs yolculuğunda tarihe bir isyankârlık manzumesi olarak bakışını örnekler. Tarih, bir olaylar bütünüdür. Ece Ayhan'da olduğu gibi bir alaylama, bozma ile bakılmasa da tarih, onda kusurludur. Eğer insanlar haklarını alamamışsa onlara adaletten söz etmenin anlamı yoktur.

Cemal Süreya, ikinci ve asıl zaman algısını toplumcu gerçekçi poetikadan yola çıkarak oluşturamaz. O, bireysel olandan hatta çocuklukla örtüşen korkularla etrafı çevrilen bir zamandan söz edecektir daima. Bu sebeple şiirlerinde zamanın bu ikinci boyutunu daha çok görürüz. Bu algıda onun gizli tarihini yani çocukluğa ait korkularını görürüz. Zamanı, bu korkuların penceresinden seyreden şair, ağırlıklı olarak şimdiki zamana ait bir kurgunun varlığını hissettirmekle birlikte aslında çocukluğa ait geçmiş zamanın izlerini bırakır.

*Bir çocuktun sen  
Bir çocuktun sen, bir bardak duruyordu eşikte;  
Dolu bir bardak duruyordu eşikte.*

(Yüreğinin Yaban Argosu)<sup>35</sup>

Bu şiirde de görüleceği üzere çocukluğa dair izlenimlerin yer aldığı geçmiş zaman, şimdiki zaman gibi sunulmaktadır. Suyun zamanla olan ilişkisinin vurgulandığı şiirde, bardağın doluluğunun hem çocuklukta yaşanan mutluluğa hem de zamana atfedildiği düşünülmektedir. Bu durağanlığın hemen ardından şiirin devamında karşılaştığımız "birdenbire" kelimelerinin sıkça tekrarı yine zamanla ilişkilendirildiğinde şiirsel öznenin birçok olumsuzlukla karşılaşacağının habercisi gibi görünür:

*Birdenbire açıldı yüzün  
Birdenbire keskin karanfil kokusu kanurtulmuş merakın  
Birdenbire doruklarda dev bir atın nal izleri  
Birdenbire tırkazından kurtulmuş kan sıcaklığı  
Birdenbire farkına varılması bu gece de dün geceki  
gibi sallanan bir fenerin*

(Yüreğinin Yaban Argosu)<sup>36</sup>

Şiirin ana dokusuna yansıyan bu ani değişiklik, zaman imgeleleriyle sunulur. Bardağın doluluğu ve kargaşanın hüküm sürdüğü

evin bu hâlinin bir gece önce de aynı şekilde “kan sıcaklığı”yla ve “sallanan” bir fenerle devam etmesi dikkati çekicidir. Oysa fenerin sallanması, ışığın titremesi, nesnelere gibi olayların da tam mânâsıyla algılanmasını engeller. Hareketlilik yahut hızlilik, şiirin başındaki durağanlığı yerle bir ederken çocukluğun masal imgelerine karışmış derin korkusunu da yeniden canlandırır. Şiirde geçmiş ve bugünün yanında çocukluk ve ben’e ait izlenimlerin de verilmesi şairin zaman algılarına üst üste çakışmış benlik tasavvurlarıyla bir cevap aradığını hatırlatmaktadır.

*Merdivenlerin oraya koşuyorum  
Beklemek gövde kazanması zamanın  
Çok erken gelmişim seni bulamıyorum  
Bir şeyin provası yapıyor sanki.*

*Kuşlar toplanmışlar göçüyorlar  
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni (İki Kalp)<sup>37</sup>*

“Merdivenlerin oraya koşuyorum / Beklemek gövde kazanması zamanın” dizelerinde gövdeleşen bir zaman algısından söz eden Süreya, merdivenlerle zamanın ilişkisini Ahmet Hâşim’den daha farklı kurular. Zaman, bu şiirde ağır ağır çıkılan bir merdiven değildir. Bizat zamanın bir bedene kavuşması söz konusudur. Bu beden de şiirsel öznenin kendi bedenidir. Nitekim “Çok erken gelmişim seni bulamıyorum” dizesinde bu yönelimi görebiliriz.

“İki Kalp” şiirindeki geç kalınlık duygusu ise şiirdeki “göç” olgusuyla daha da perçinleştirilmiş gibidir. Şimdiki zamandan duyulan rahatsızlığın belirgin bir şekilde sezildiği şiirde hayat için de olumsuz yargılara varılır. Şiirsel özne, kendisinin dışında gelişen olaylara seyirci olduğunu düşünür. Zaman algısı da bu algıya yardım eder. O, bu hayata erken gelmiştir.

*Bir çocuktun sen  
Bir çocuktun sen, bir bardak duruyordu eşikte;  
Dolu bir bardak duruyordu eşikte. (Yüreğinin Yaban Argosu) <sup>38</sup>*

Bu şiirde de görüleceği üzere çocukluğa dair izlenimlerin yer aldığı geçmiş zaman, şimdiki zaman gibi sunulmaktadır. Suyun zamanla olan ilişkisinin vurgulandığı şiirde, bardağın doluluğunun hem çocuklukta yaşanan korkulara<sup>39</sup> hem de zamana atfedildiği düşünülmektedir. Dolu bir bardağa bakan çocuk, onu uzaktan tanımlamakla birlikte aslında içindeki tamlık özlemini de dile getirmektedir.

Şiirin ilk iki dizesinde 'gövde'leşen, nesnelleşen bir zaman algısından söz eden Süreya, merdivenlerle zamanın ilişkisini Ahmet Hâşim'den farklı bir bakış açısıyla ele alır. Zaman, bir bekleyişi ifade eder. Ancak bu bekleyiş, buluşma yerine erken gelmiş bir zihnin bekleyişidir. Nitekim "Bir şeyin provası yapılıyor sanki" dizesinde de şairin erken gelinmesinden duyulan sıkıntı dile getirilir. Şiirsel öznenin anlayamadığı, tasavvur edemediği bir şeyin provası yapılmaktadır. Bu da ihtimal ki ölümdür.

Cemal Süreya, "Siz, Saatleri" adlı mensur şiirinde de soyut zamana ait yargılarını dile getirir:

"Siz saatleri yaşadınız. Zamantaşlarını. Niceldir saatler. Adsızdırlar. Renklerini, kokularını kişiselliklerden alırlar. Aylar birbirinin içinden yürüyebilir. Ağustosta bile Marta gönderme vardır. Yine de gönderme mevsim mantığıyla sınırlıdır.

Günlerse bambaşka. Bir günün öbürünün önüne geçmesine izin yok. Günün gizi hem kişiselliğimizde, hem de onun kendi kişiselliğinde.

Siz saatleri yaşadınız. Henüz sözcük hâline dönüşmemiş ya da bir sözcük karşılığı oluşmamış durumlar yarattınız. Tanıgınızım.

Aylar ayları açıklıyor.

Saatler saatleri kum saatiyle açıklayabiliyor.

(...)

Denetçi anlamaz, tarihçi atlar, terzi bir araya getiremez, sanatçı elden kaçırır.

(...)

Gerçek neydi biliyor musunuz: Her şey.

Yüzyıl sonra bugün yaşayan hiçbir anne, hiçbir sevgili, hiçbir bebek, hiçbir bıldırcın, hiçbir balina, hiçbir örümcek, hiçbir aslan, hiçbir ceylan, hiçbir yılan varolmayacak. Ayrı bir kardeşlik kanıtı değil mi? Hayat kanıtı. Birbirimizin her yönden çağdaşız." (Siz, Saatleri) <sup>40</sup>

Cemal Süreya'nın çok bilinen şiirlerinden biri olan "Cigarayı Attım Denize" adlı şiirde de zamana dair beklentiler dile getirilir:

*Biz eskiden de en aşağı böyleydik senlen  
Bir bulut geçiyorsa onu görürdük  
Bir minarenin keyfine diyecek yoksa onu  
Bir adam boyuna yoksulluk ediyorsa onu  
Ne zaman hürlüğün barışın sevginin aşkına  
Bir cigara atmışsak denize  
Sabaha kadar yandı durdu (Cigarayı Attım Denize)<sup>41</sup>*

Cemal Süreya'nın şimdiki zamana bağlılığının sıkça vurgulandığını gördüğümüz bu şiirinde zamanın hiç geçmemesi beklenir. Aşk, zamanın bu algılanışında en temel etkenlerden biridir.

Zamanın ölüme dönük yanını vurgulayan Cemal Süreya, burada yalnızca sınırlanmış reel zamanı yaşayan insanlara ait yargılarını vurgular. Ona göre, insanların sınırlanmış zamana bağlılığı, yaşanmamış zamanlara işaret eder. Kimse zamanın gerçek değeri ve mahiyeti hakkında gerçek bir yargıya sahip değildir. Oysa gerçek, insanların nesnel olarak algıladığından farklı gelişmektedir. Zaman, tabiattaki canlılar kadar insanları da unutturacak kadar güçlü bir unutturma gücüne sahiptir. Bu bağlamda zamanı dinle özdeşleştirerek şiirin sonunda iki dinden söz eder: *"İki din var: siyah ve beyaz. Gerisi?..."*

Geçmiş ve bugün, hayat ve ölüm bu dinin taraflarıdır. Bunların dışında kalanlar ise anlamsızdır.

Genel olarak bakıldığında Cemal Süreya şiirinde zaman imgeleleri, iki ana çizgide ilerler. İlkinde Cemal Süreya'nın şiirsel özneleri için çocukluğun getirdiği mutsuzluk söz konusuken ikinci zaman algısında Süreya, bu kez şimdiki zamana kadın ve aşk imgeleriyle tutunur. Geçmiş ve şimdiki zaman algısının kendi içinde farklılıklarının hâkim olduğu şiirlerde zaman algısının çocuk ve kadın (aşk) imgelerine bağlantısı şairin kendi yaşantısıyla açıklanabilir. Annenin erken ölümü ve üvey bir anneyle yaşanan tecrübelerin, şairin zamana olumsuz bir değer atfetmesine yol açtığını düşünebiliriz. Oysa zaman, ikinci zaman algısında yaşanması gereken bir süreci ifade eder. Hep şimdiki zamanda kısacık bir anda kalınsın istenir. Bir sigaranın denize atılması ve sönmesi arasındaki zamanın daha da fazla benimsenmesi bu aşkın ve dolayısıyla şimdiki zamanın yaşanırılığına bağlıdır. Çünkü Deleuze'ye göre;

*"Bizim içimizde olan zaman değildir, ya da en azından özel olarak bizim içimizde değildir, asıl biz zamanın içindeyiz ve bu sıfatla, onun tarafından, onu etkileyerek bizi belirleyenden her zaman ayrılırız. Birliğimiz varlığını koruduğu hâlde, içsellik kendi kendimizi oymamızı, kendi kendimizi bölmemizi, kendi kendimizi ikiye ayırmamızı sürdürür. Sonuna kadar gitmeyen bir ikiye ayırma, çünkü zamanın sonu yoktur, ama sınırsız mekânı oluşturan bir kayma, bir dalgalanma gibi zamanı oluşturan bir baş dönmesi, bir salınım vardır."*<sup>42</sup>

İlhan Berk'i incelenen şairler içerisinde zamana nesnelere yaklaşan ancak nesnelere geçiciliğini vurgulamaktan uzak duran bir

şair olarak anmalıyız. İlhan Berk'in şiirinde zaman aşlamaz bir sorun değildir. O bu engeli zamanı tarihselliğin çerçevesinde düşünerek aşmak ister. Çünkü "*Çağımıza zamanları karıştırarak bir bakmam vardır.*" der.<sup>43</sup>

Tarihin olay yönünü ön plana çıkararak şiirlerinde Berk, onlarda kavram, isim ve sıfatlara yönelir. Taht, prens, çadır, otağ gibi adlar etrafında kurduğu iktidar imgesine yönelişinde de bu tarih merakı öne çıkar. Bunu okuduğu tarih kitaplarına bağlayan şair şöyle açıklar: "*Ne zamandır tarih kitapları okuyorum. Tarihte büyük bir şiir buluyorum. Özellikle, ilkçağ tarihlerinde yalın bir güzellik var.*"<sup>44</sup> Dolayısıyla şairi ilgilendiren tarih değil onda bulduğu kurgudur. Kurgunun dil aracılığıyla gelmesi de bu sebeple şaşırtıcı değildir. Çünkü asıl önemli olan, geçmişin ne anlattığı değil nasıl anlatıldığıdır.<sup>45</sup>

İlhan Berk'te hayatın algılanışı dönemin diğer şairlerine göre benzerlikler taşımasına rağmen birtakım farklılıklar da içerir:

"Yaşamın gerçekliği düşsel bir zaman dışı tasarımıyla dışlanmıştı. Doğanın devimi durmuş, gecenin kendine özgü devimi başlamıştır. Gizemli bir güçten kaynaklanan us dışı bir devimlilik bu. 'Kısa kısa gülen bir bataklık'tır gece, 'ölümün kendisi gibi ağır bir yıkıntı'dır. Gizemli gücüyle de, zaman dışına sürdüğü varlıklar dünyası üzerinde etkilidir."<sup>46</sup>

İlhan Berk, özellikle "*Kimlikname*" kitabındaki şiirlerinde İstanbul'u ve genel olarak Anadolu'yu soyut bir tarih anlayışıyla değil, olayın geçtiği dönemin içinden bakarak ele alır. Zaman, bugünün içinden bakılarak geçmişe yönelişin de çıkış noktasıdır.

Eser Gürson, İlhan Berk'in şiirlerinin iki ana unsur etrafında döndüğünü belirtir. Gündüz vakti ve düzyazımsı şiir. İlkinde içeriğe ait zamansal sınırlama, diğerinde ise biçime ait bir vurgu göze çarpar:

"Dışa, çevreye, genel olarak doğaya dönüklüğü onu betimleyici bir şair kılar. Betimleyici yönü ise, şiirsel omurganın genel olarak dramatik etkili dize yapısından uzak, düzyazımsı bir şiir-metin çıkarır ortaya. Betimlemedeki söyleyiş ilginçliği, fantastik benzetmeler, çoğu zaman şiirsel metin düzeyine bile çıkmayan betim deneyimleri düzeyinde kalır."<sup>47</sup>

René Magritte'in "*Işık İmparatorluğu*" adlı tablosundaki ışık ve gölge oyunlarına benzer<sup>48</sup> bir yaklaşımla İlhan Berk'in gündüzle gece arasındaki çatışmayı şaşırtıcı bir biçimde okura fark ettirmeden aynı kareye sığdırmak istemesi olarak da görebileceği-



miz yaklaşım onun gerçeküstücü tavrının da odağını oluşturur. Gündüzün içinde barındırdığı karanlığın da farkında olan Berk, her iki zaman dilimini de çapraşık bir canlılık içinde sunar. Akşamın karanlığı içinde fark edilemeyecek görüntüler, anı-imgeler yoluyla bir bir gözümüzde canlandırılır. “Sesler” şiirinde bu çatışma açıkça görülür:

*Akşama doğru bir uçtan bir uca gittim kenti  
Eskici dükkânları gibi kokuyordu çarşı  
Eski evler gibi  
Bir şekerçi şekerlerini bağıırıyordu avcunda bir çocuğun eli<sup>49</sup>*

Duyularla aktarılan bu görsel imgelerin kullanımını şairin karanlığın etkisini silmek istemesiyle açıklamak mümkündür. Çoktan silinip gitmiş bir geçmiş izleğinin akşamın karanlığı içinde anı imgeler yoluyla yeniden canlandırılmasının kökeninde şairin şimdiki zamana bağlılığı yatar. Ancak sözü edilen geçmiş zamanın içinde hatıraların izleri de görülebilir.

Eser Gürson’un İlhan Berk için öngördüğü yargı aslında gerçeküstü imgelere yönelen diğer şairler için geçerli bir yargıya dönüşür. Ancak gece, gündüzü düşlemek; gündüz ise gecenin karanlığını silmek için çapraşık bir ikilemi barındırır. Şairlerin; “gece ve gündüz karşısındaki tavrı, onun ruhsal yapısının doğal bir sonucudur. Gece, ruhsal açıdan bungun bir karmaşa, yaşama açısından dar bir çember içinde tutsak kalma anlamı taşıyan bir fobi oluşturmuştur. Gündüz ise genişleme, kaostan kurtulma, yalnızlığı silkip atma, yaşama sevincine ulaşma demektir.”<sup>50</sup>

Bu bağlamda şairin zamanı, üç boyutlu kullanmayı sevdiğini de hesaba kattığımızda zaman, bir algı olarak kaosun görünür olan ifadesi şeklinde karşımıza çıkar. Onun şu sözü de bunu kanıtlar niteliktedir: “geçmiş, şimdiki, gelecek zamanı karıştırmayı severim.”<sup>51</sup>

Tarih ve dolayısıyla zaman, tıpkı İlhan Berk’te olduğu gibi Ece Ayhan’da da diğer imgelerin önüne geçen önemli bir vurgudur. Ancak bu, bireysel bir vurgu aracılığıyla değil “geniş bir perspektiften”<sup>52</sup> elde edilebilen bir bakış sayesinde. Zaman, bu açıdan bakıldığında hem nesnel olarak öne çıkar hem de geçmiş ve şimdiki zamanı vurguladığı için kimi zaman belirsizleşerek zaman dışı bir vurguya dönüşür. Bir başka deyişle Ece Ayhan, diğer imgelerinde olduğu gibi zamanı da tek bir açıdan ele almaz.

Ahmet Oktay, *Şair ile Kurtarıcı* adlı çalışmasının “Türk Şiirinde Tarih İlgisi” adlı bölümünde şairlerin tarihe ilgisini iki yaklaşımla

açıklar. Bunlardan ilki, tarihi egzotik bir malzeme deposu olarak gören romantik yaklaşım; diğeri ise bugünün ve geleceğin yeniden kazanılması, kurtarılması amacıyla tarihi bir derslik olarak gören modernist yaklaşımdır.<sup>53</sup>

Ece Ayhan da kendini konumlandırırken tarihe bakış açısını şöyle dile getirir:

“Ben, tarihte de, insan ilişkilerini, katmanları az buçuk kurcalayan bir vakanüvis sayılır muyum bilemem, ya da bir kronikçi? Ya da bir kadastrocu ya da bir nüfus memuru? Yani kısacası, konumunu ve durumunu belli etmeyen bir kütükçü!”<sup>54</sup>

Şair bir başka yazısında da tarihe bakışını şöyle açıklar:

“Ben, tarihten de bir kopuş istiyorum. Şiddetle gerçekleşen bir kopuş. Patlama noktası bence tarih ve coğrafyanın dışında olmalı. Yani ‘ben neyim?’ diye sormak istiyorum. Yılların içinden geliyorum.”<sup>55</sup>

Ece Ayhan, “Yort Savrul”daki ilk dizeden itibaren tarihi konu edinir. Tarih atlaslarıyla yazılacak şiirlerden söz eder. Diğer dizelerdeki tarih ve gerçeği arama, gerçek ve şiir, sivillik ve çocukluk ilişkileri, tarihin kim tarafından hangi üslûpla ve nasıl dile getirilmesi gerektiğini özetler. “Sadrazam Alayı” şiirinde de zaman imgesi bu tarih kurgusu üzerinden okura sunulur:

1. Bir sadrazam ölmüş; faytonu yokuş aşağı Sirkeci’ye götürülüyor eller üzerinde. Kara bir gemiyle Eyüp Sultan’a gömülecektir.
2. Yerine atanan bir istimbota da rıhtıma yanaşmış sarı şeritli ak. Yukarı hükümete iktidara çıkıyor.
3. İki alay karşılaşır yol ortasında. Bir gelgit. Ağır ve sert bakarlarm birbirlerine durmak eylemi. (Sadrazam Alayı)<sup>56</sup>

“Sadrazam Alayı”, geçmiş zaman aracılığıyla bugün ve bugüne ait iktidar anlayışlarının tartışıldığı bir şiirdir. İktidara ait bir sembol olarak karşımıza çıkan sadrazamın cenazesi “kara” bir gemiyle Eyüp Sultan’a taşınır. Ancak cenaze “yokuş aşağı” indirilirken sadrazamın yerine geçen bir başkası da “istimbota” olarak nitelendirilirken bu kişi de yukarıya, iktidara doğru yürür. Kısır döngü, iktidar ilişkilerinde daima yer alır. Dolayısıyla daha geniş bakıldığına hemen her dizede hatta her kelimedede şiirin iktidar sembolizmi üzerine kurgulandığını görürüz. Fayton,

hükûmet, sarı şerit, iktidar gibi kelime ve imgeler, iktidar kavramını sembolize eder.\*

Enis Batur da Ece Ayhan'ın şiirlerindeki tarih kurgusuna işaret ederek onun tarih anlayışının "ölü geçmiş"lerden oluştuğunu belirtir:

"Şairin yaşamadığı bir döneme bakması, kalıntılardan, tarihsel yazılardan yararlanması 'barok bilinci' şiire, Türk şiirinin yabancı olduğu bir görünüm kazandırır: masalsılık. Toz tutmuş bir görkeme 'estetçe' bakış, onun önündeki şaşkınlık, şiirin bu niteliğini yoğunlaştırır, gizem havasına sokar. Şairde gizemi aşma çabası da görülür. Duyguların düşünceye çoğunlukla üstün gelmesi, şiirle çöküş dönemi arasındaki zaman ayrımı, estetik şiirleri lirik bir çerçevede gösterir."<sup>57</sup>

Hulusi Geçgel de tarih ve şiir ilişkisini sorgularken Ece Ayhan'ı diğer toplumcu şairlerden ayıran niteliklere değinir. Ona göre; "*kitleler' adına yazılan bu şiirler, (...) masalsı bir atmosferde çok uzak bir tarihi ya da Tanzimat sonrası yakın bir tarihi şiirleştirirken, hep gerçek hayat sahnelerinden yola çıktığını vurgulamaktadır.*"<sup>58</sup>

Ece Ayhan'ın şiirlerindeki tarih, ansiklopedik bir nitelik taşır. Şair bunun için tarih ve sanat kitaplarına, halk türkülerine, İstanbul ile ilgili hikâyelere, kişisel gözlemlerine, argo deyimlere, anılara başvurur.

Ece Ayhan, şiirlerinde çoğu zaman okuyucusunu bilgilendirme gayesi güder. Bu yüzden verdiği bilgiler, her ne kadar birbirinden kopuk izlenimler içerse de imgelere de bu bilgilenme sürecinden yola çıkılarak ulaşılabilir. Şair, şairliğinin yarısında tarihçi de olmalıdır.<sup>59</sup> Bu açıdan Ece Ayhan'ın şiirlerinde zaman imgesine bakarken onun zamanı bizatihi bir problem olarak algılamadığını görülebiliyoruz. Zaman, onda varoluşsal bir sorun değil aksine tarihî bir süreçtir. Bir diğer deyişle zaman, tarihî olayları içeren parçalı bir bütünlüktür.

"Yort Savrul" şiiri de bu açıdan şiirle tarih ilişkisini yorumlayan bir metin olarak karşımıza çıkar:

\* Ece Ayhan'ın şiirlerinin odağında temel imge olarak "tarih" ve "iktidar" yer alır. Şairin çocuk imgesinde en az bu iki imge kadar yoğunlaştığını söyleyebiliriz. Şair, bunu geçmişine yönelerek gerçekleştirmez. Toplumsal kaygıların öne çıktığı bir sembol olarak tarih ve iktidar karşısında çocuk, şairin hemen her aşamada insana, bireysel olana yönelişinin sembolüdür. İnsan güçsüzdür. Tıpkı bir çocuk gibi. Dolayısıyla güçsüzlüğün odak noktasında bir çocuk vardır daima. Ancak çocuğa yüklenen güçsüzlük, ondaki saflığı, duruluğu bertaraf etmez.

1. *Atlasları getirin! Tarih atlaslarını!  
En geniş zamanlı bir şiir yazacağız*
2. *Harbi karşılık verecek ama herkes  
Göğünde kuş uçurtmayan şu üç soruya:*
3. *Bir, Yeryüzüne nasıl dağılmıştır  
Tarihi düzünden okumaya ayaklanan çocuklar?*
4. *İki, Daha yavuz bir belge var mıdır ha  
Gerçeği ararken parçalanmayı göze almış yüzlerden? (Yort Savrul)<sup>60</sup>*

İronik ya da 'ölü' bir geçmiş tasavvurlarıyla zamanı sorunsallaştıran Ece Ayhan'ın belki de en önemli çıkış noktası, belirsizleştirilerek elde edilebilecek geniş bir zaman algısıdır. Ancak bu geniş zaman vurgusu, geçmiş, şimdi ve gelecek vurgusunun gelecekte yaşandığı ideal bir dünyaya ulaşmak için öne sürülür.

Sezai Karakoç, incelenen şairler içerisinde zamana çoğu kez geleniğın penceresinden bakan bir şairdir. Ona göre zaman, en küçük biriminden itibaren yaşanmak ve farkına varılmak içindir.

*Gel kalbini saat yap odamıza  
Saatin içine kutsal sözler yaz  
Güneş yap aşka güzel ölümleri uslu ölümleri  
Gel mesut odalar içinde çözümler güzel bulmaca  
Güzel ve mağrur ve katil (Tahta At) 61*

Karakoç'a göre kutsal olan ve olmayan zaman vardır ve şiirsel özne, bu şiirde zamanı yeniden diriltir, şenlendiren birine seslenir. Zaman, kutsallığı, saflığı temsil eden ve bir saatle özdeşleştirilen kalple birlikte anılır. Kalbin olumluluğu kesbeden anlamı, zamana da aktarılır. Ancak bu zaman dilimi sayılan zamandan farklı olarak inanca dayalı, geleneksel bir zaman algısıdır.

Sezai Karakoç, geniş bir zaman algısına yaslanırken olaylara bağlı olarak zaman dışı tasavvurlara da yönelir. Ancak zaman, bu yönüyle soyut bir karakter taşımaz. Aynı ayrı kişiliklerin şahsında bu kişilere ait zaman da belirli semboller aracılığıyla şiirde yerini alırken hem telmih yoluyla geçmiş zamana, hem de modern zamana atıflar yapıldığını görebiliriz. Karakoç'a göre;

"Zaman, mekân, dil ve düzlem ayrımlarını minyatür bir bakış açısıyla kaynaştırır. Her doku, her renk, hem kendi renk ve dokusunu korur, hem de diğer renk ve dokuları etkiler. Bu etkileşim de ebrüdur. Bir karışım, birliktelik ve ye-

ni bir kimlik. Her kimlik ve kişilik bütünü içinde kendi özelliklerini dönüştürerek korur. Ebrû bir bütün oluşturur: Uygarlığımız gibi..."<sup>62</sup>

Sezai Karakoç, şiirlerinde zamana aşırı bir değerlilik atfetmeden öznelere geniş bir zaman anlayışında konumlandırır. Şiirlerinde ağırlıklı olarak şimdiki zamanın etkisi hâkimken bu algı diğerlerinin aksine şimdiki zamanın yüceltilmesi olarak görülmez. Ahmet Oktay da bu görüştedir. Ona göre; "bütünüyle bugünde yaşamaktadır Karakoç ve ancak buradan geçilebileceğini söylemektedir bir başka uzam-zamana. Burada'nın reddini öngördüğünden ötürü imgeleri ne kadar da somut olabilmektedir."<sup>63</sup>

Karakoç'ta diğer şairlere göre benzer yönler bulmamıza rağmen, onun sürekli bugünü geçmişle karşılaştırdığını görürüz. Bir diğer deyişle Karakoç, geçmiş ve bugün arasında bağlantılar kurarak olaylara, insanlara dair hükümler verir. Ona göre geçmiş, belirli bir zaman diliminden ibaret iken şimdiki zaman, geleneksel yaşayış dinamiklerinden uzaklaştıran bir zaman dilimidir. Ancak dönemin diğer şairlerinde olduğu gibi geçmiş zaman, Karakoç'ta yalnızca çocuklukla sınırlı değildir. Zaman zaman Asr-ı Saadet dönemine, kimi zaman da daha eski çağlara atıflarda bulunur. Oysa şimdiki zaman, hafif dansların çağıdır:

*Dostlarımız geldi hafif danslar geldi  
Şeker verdik aslan yeleleri aldık kırk kapı açtık  
Kırk kapı açtık Mavi Sakal öldü  
Kırk odanın içinde güzel aslanlar güldü  
Sen güldün Asya güldü hafif danslar geldi (Tahta At) 64*

Karakoç, Antik Yunan, Türk ve İslâm motiflerinde de yer alan su ve yolculuk imgelerini bolca kullandığı "Tahta At" şiirinde ölümü güzelleştiren çağlara atıflar yapar. Aynı eğilim, zamanın modern imgelerle görünümüne de yansır. "Balkon" şiiri de bunlardan biridir.

*Gelecek zamanlarda  
Ölüleri balkonlara gömecekler  
İnsan rahat etmeyecek  
Öldükten sonra da (Balkon) 65*

Karakoç, bu şiirinde gelecek zamana atfen, ölümlerin balkonlara gömüleceğini belirtirken hem gelecek zaman tasavvurunu hem de apartmanlara balkon yapan modern mimari anlayışına karşı çık-

maktadır. Şairi gelecek zamana karşı çıkışa hazırlayan sebepler arasında çocuk ölümleri vardır:

*Çocuk düşerse ölür çünkü balkon  
Ölümün cesur körfezidir evlerde (Balkon) 66*

Balkon, ölümün hayata karşı zafere ulaştığı bir mekândır. Bu sebeple balkon bir tabut, bir mezarlıktır. Ancak öte yandan tüm bu izlenimlerin geçtiği şimdiki zamandan çıkılarak gelecek zamana yapılan atıflar dikkatleri çeker. Şair, kendi kendine şimdiki zamanın neye yarayacağını sorar. Şimdiki zamandan ve gelecek zamandan umutlu olmak ister. Bu da belirli bir şarta bağlıdır. Oysa gelecek, “kara gözlü” bir zalimin tasallutu altındadır. Bu yüzden mimarlar balkonsuz evler yapmayacak ve şair de ölümler de umutlarını erteleyeceklerdir. Şair, geleceği de karamsar bir bakış açısıyla değerlendirir. Aşağıdaki mısralarda da bu kaygı kendini fazlasıyla hissettirir:

*Benim geçmiş zaman içinde yan gelip yattığıma bakma  
Ben geleceğin kara gözlü zalimlerindenim (Köşe) 67*

Bu bakımdan Sezai Karakoç’un incelenen diğer şairler arasında farklı bir yerde durduğunu söylememiz gerekmektedir. Ona göre zaman ve özellikle şimdiki zaman, yalnızca ölümün penceresinden bakılamayacak kadar geniş ve umut dolu bir geleceğe açılır. Zaman algısına Tanrı ile birlikte hep aşkla sevilen kadını da ekleyen Karakoç, gelecekte daima umutludur. İnsanlık, sevgi ve umutla var olur. Bir başka ifadeyle zaman Karakoç’ta öne çıkan ve ‘sorunsal’a dönüştürülen bir imge değildir. Zamanı sorunsallaştıran tanımlama ve sınırlamaların aksine Karakoç, dönemin genel eğiliminin aksine geçmişe de sorgulayıcı bir olumsuzlama ile bakmaz.

Zaman algısı, Hilmi Yavuz’da hemen her imgede olduğu gibi çok yönlü bir ele alışla bedeninin ölümlülüğünü ve dolayısıyla ben’le ilgili derin şüpheli barındırır. Bu çok katmanlı bakış, üst üste bindirilmiş algılar hâlinde şiirlerde yer alır. Dolayısıyla okuyucu, diğer imgelerde olduğu gibi zaman imgesinde de zamanı çok katmanlı bir okumayla karşılaşır. Zaman, ben’in ölümlülüğüyle zamanı sorunsallaştıran felsefenin uhdesindeki hâliyle birlikte algılanır:

*Zaman, dilsiz çocuk, Zaman...  
bana neler söylemek istedin?  
sözcüklere yağan kar’dın*

*izini yitirdim bakışlarda  
bir külün içinden okuyuşlarda  
kar'dın, kendini küredin (Küller ve Zaman) 68*

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!*"<sup>69</sup> 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) 70*

Zaman "Yineleme Sonnet'si" adlı şiirde de görüleceği üzere nesnelere üzerinden somutlaştırmaya gidilerek tanımlanmaya çalışılır. Ancak bu nesne, 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) 71*

Aynada tahayyül edilen geçmişle görülen şimdiki zaman arasındaki çatışma, bedende odaklanır. Zaman, bu çatışmanın en önemli imgesidir. İçeride elde edilen geçmiş, beden şimdiki zamana yaptığı atıfla birdenbire silinir. Araya giren "lanetli" görüntü, şimdiki zamana ait bedendir. Bu görüntü, yaşanan büyüyü bozmuş, geçmişe yapılan yolculuğun hayalini alt üst etmiştir.

*akşama doğru'yum ben, batış gibi'yim... bilmem  
neden bu ayna çölü, neden çorak bu söylem? (Dağınık Sonnet) 72*

Şair, zamanla özellikle de akşamla birlikte hareket eder. Akşama doğrudur, batış gibidir. Akşamla birlikte gelen karamsarlık, onu ağırlaştırmış, bir ayna çölüne atıvermiştir.

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."<sup>73</sup>

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 zamanın akıcılığı, sürekliliği ve saydamlılığı (nesneliliği) vurgulanır.

*rüzgârlı camlar! sizden baktığım  
zaman saydam, vurulmuş  
ve derinden  
boyunlarıyla yeşil güneşler, orda  
uğultulu, başıboş atlarıyla gülüşler  
rüzgârlı camlar gibi görünüyordular (Dil ve Zaman) 74*

Tıpkı ayna imgesi gibi camın da saydamlığı ve daha önemlisi akıcılığı, suyun zamanla kurulan ilişkisinde önemli bir rol oynar.

Hilmi Yavuz'un temel imgelerinden biri olan "erguvan" imgesi de zamanla kurulan ilişkide yerini alır. Zaman, erguvan bir zamandır. Ancak Hilmi Yavuz'da bu erguvanî zaman Tanpınar'ın zaman algısına benzer bir algı taşır. Ayrıcalıklı bir an'la eşdeğer olan erguvan zamanın, "Aynalar ve Zaman" şiirinde olduğu gibi nesnelere yanında renklerle de somutlaştırıldığı 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) 75*

“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)<sup>76</sup>

Akşam imgesinin “kül” kelimesiyle açıklanması, şairin akşama, dolayısıyla da zamana bakışını özetler mahiyettedir. Akşam bu yüzden “depresif” ve “manik”tir: *ben kimden koptumdu, akşamlar depresif, manik* (Çökmüş Bir Kent İçin Sonnet)<sup>77</sup>

“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...”<sup>78</sup>

Hilmi Yavuz’un şiirlerindeki zaman, yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere geçmişle ilişkilendirilip bir hesaplaşma olarak tasavvur edilir. Zaman imgesinin şairin kendini sorgulaması ve hemen ardından bir hesaplaşma alanı olması da dikkati çekicidir.

Şairin şiirlerindeki zaman imgelerine genel olarak bakıldığında zaman, ölümü hatırlatan özel bir öneme sahiptir. Bedeni yalnızlaştıran akşamla birlikte zamanın algısı, onun şiirlerinde zaman ve ölüm bağıntısını güçlendiren bir yargıya dönüştürür. Zamanla birlikte yaşlanan 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 bir diğer bakış, onun dil aracılığıyla şimdije olan bağlılığıdır:

*bildiklerim uzuyor ve bir bir aynaları  
kırıyor, otuz ayna, olmayacak, sabaha*

*yeniden diril artık, aynaların külünden;  
kanatların bir öykü, parıldıyor bugünden...*

(Simurg İçin Sonnet)<sup>79</sup>

Geçmiş, bu şiirde herhangi bir belirlilik içermemesine rağmen şimdiki zamandan daha fazla bir değer taşır. Şimdiki zaman, geçmiş karşısında utanılacak bir çağdır.

Geçmiş, bu dönemin çoğu şairi gibi Cahit Zarifoğlu'nda da bir sorun olarak karşımıza çıkar. Ancak Sezai Karakoç dışında onun diğer şairlerden ayrıldığı tarafı, zamanın özellikle ölümlülüğe yaptığı vurguda değil geçmiş zamanın onda izlenilecek bir yol, bir iz hâlinde tasavvurundadır. Hikâyelerinde de vurguladığı ülküsel bir zaman dilimi, masalsı, düşsel bir dille aktarılır. Bu iz, "Yedi Güzel Adam" şiirindeki gibi yaşanması gereken bir zaman dilimidir.

*Aklım eski izlerde şimdi  
İz demek  
Bir geniş  
Bir kendine dönük bir en ileriye  
Yol demek (Yedi Güzel Adam)<sup>80</sup>*

Şairin düşünce dünyasına dönük bu ülküsel zamanda aradığı ve bulduğu şeyler, inanca, değerlere aittir. Bu şiirde kimi zaman masalsı bir zamana yönelinse de inancın yönlendirdiği bir zaman düşüncesi hakimdir.

*Bu insanlar dev midir  
Yatak görmemiş gövde midir  
Bir yara açar boyunlarında  
Kolkola durup bağırdıklarında (Yedi Güzel Adam)<sup>81</sup>*

Zarifoğlu'nun şiiri, kültürü merkeze alan bir şiir değildir. Bir diğer deyişle tarih ve olaylar, şiire bir malzeme olarak girer. Dolayısıyla zamanın kurgulanması da söz konusu değildir. Görüntünün bellekteki dili olan imgeler, bu yüzden sinematografik bir akış hâlinde düşüncenin ışığını daha da belirginleştirmek için sıralanır. Onun şiirinde, bireyin bütün varlığıyla bir dışı vurumu hâlinde gerçekleşen tenselliğini de bu bağlamda düşünülebiliriz. Zarifoğ-

lu'nun şiirinde zaman, kavranılması istenilen düşüncenin kendisiyle var olan, bir bireyi oluşturan varoluş sebebidir.

Zarifoglu, dış dünyanın akla dayalı imgelerle bulunduğu modernlik sürecinde *İşaret Çocukları* ile çocukların yalın ama sorgulayıcı bilincini üstlenmiştir. Bu sebeple zaman da bir sorgulama sürecidir:

*Öyle sofralar gördüm ki  
İnsan kasları vardı tabaklarda  
O eğik gövdeler önünde yalnızlık  
Herşeyi birbirinden uzağa çarpıyordu  
Bir kadın  
Bir erkek (Aşka Dair) <sup>82</sup>*

Düşüncesinin itiraz noktalarını oluşturan bütün gerekçelerini elde tutan Cahit Zarifoglu, şiirlerinde zamanın ölüme dair yanını, bu gerekçelerle ele alır. Zaman, ölümün habercisi değildir. Aksine ölüm, bir müjdedir. Oysa başkalarının ölümü, modernlikle uzaklara savrulan kadın ve erkek, birer gövde yahut kas hâlinde sofralardadır. Bu bir çarpıklık ancak gerçeküstü bir yanlış olmalıdır. Bu yanlışlığa verilebilecek en güzel cevap ise aşktır.

## SONUÇ

Hemen her devirde bir hâkimiyet unsuru olarak karşımıza çıkan zamanın günümüzdeki algısı çoğunlukla şimdiki zaman kurgularıdır. Ancak çoğu kez yanılır ve şimdiki zamanı yalnızca yaşanan andan ibaret sayarız. Oysa şimdiki zamanın da bir geçmişi vardır ve ona bir hatıra şeklinde sahibizdir.<sup>83</sup>

Ele alınan şiirler bağlamında bu dönemde şairler, tarih algısıyla zamana yaklaşırlarken tarihi bir yapboz mantığıyla olayların ışığında yargırlar. Bu yargılar kimi zaman bir alay, bir yergidir. Dolayısıyla geçmişle bir hesaplaşma alanıdır zaman. Bugünü tanımlamak, ancak geçmiş yargılayarak anlamakla mümkündür gibi bir sonuca ulaşırlar.

1950 sonrası Türk şiirinde varoluşçuluğun da etkisiyle zaman tasavvurlarında, şimdiki zamanın da etkisinden söz edebiliriz. Şairlerin zamanı gerek mitolojik ve gerekse tarihsel bir şekilde kurgulamaları bu sonucu değiştirmemektedir. Hangi tasavvurda ele alınırlarsa alınsınlar, daima bugünden, kendi varoluşlarından hareket etmektedirler. Bedene ve bireysel varoluşa ait bu merkezileştirme, ço-

ğu kez şairleri toplumsal olandan uzaklaştırarak yoğun bir ben algısına yöneltmiş; ben ve ten değişimini zamanın aralıkları arasından bir sonuç olarak tanımlamaya sevk etmiştir. Çünkü zaman, var olanın aradığını, ten olarak yitimini belirginleştiren bir olgudur. Bu sebeple şairler, kendi dünyalarını oluşturamamanın umutsuzluğuna kapılırlar. Varoluş, kendi üzerine kapanmış bir yalnızlıktır onlar için. Bu dönem şairleri de zamanın bu ağır etkisini üzerlerinden atamamışlardır. Tek çıkış yolu ise ya çocukluk yahut da genel olarak başvurulduğu gibi aşktır. Ancak ister tarihselleştirilmiş isterse aşkla tanımlanıyor olsun zamanın yine şairlerin üzerinde yıkıcı bir etkiye sahip olduğunu görmekteyiz. Şairlerin çoğunun farklı dünya görüşlerine sahip olmasına rağmen aynı noktada buluşmaları da buradan kaynaklanmaktadır.

## DİPNOTLAR

- 1 Bk. Edmund Husserl, "İçsel Zaman Bilinci", *Cogito*, S. 11, 1997, s. 17-28.
- 2 Mito-poetik kavramı, buradaki anlamıyla üst üste çakışan zaman algıları ile herhangi bir eserin bir başka eserde yeniden üretilmesi sonucunda üst üste yazılan metinler olarak düşünülmüştür. Mito-poetik konumlama, herhangi bir sınırlandırmanın kabul edilemeyeceği bir niteliğe sahiptir. Klasik zaman algısının aksine mitopoetik bilinç, belirli bir zaman ve mekânla değil aksine birbirinden bağımsız ancak sanatçının muhayyilesinde çeşitli imgelemin kullanılabilmesi için yeniden bir araya getirilen zaman parçacıkları olarak anlaşılmalıdır. Çünkü zamansal belirlilik, belirli bir yerde olma isteğinin aksine belirsizlik heyecanı olarak da algılanabilir. Tutum belirleme, yaratıcı bilincin yani sanatçının bilincinin sınırlarını zorlayan dolaylı bir dışa çıkma isteğini ifade eder.
- 3 Bergson'dan aktaran Gilles Deleuze, *Bergsonculuk*, (çev. Hakan Yücefer), Otonom Yayınları, İstanbul, 2005, s. 88-89.
- 4 Cahit Zarifoğlu, *Yaşamak*, Beyan Yayınları, İstanbul, 1997, s. 86.
- 5 Zeynep Sayın, *Mihhat Şen ve Beden Sayısı*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999, s. 109.
- 6 Octavio Paz, *Öteki Ses*, (çev. Murat Varlı), İnkılâp Yayınları, İstanbul, 1997, s. 56.
- 7 Bahadır V. Bayrıl, "Tanpınar Şiirine Bir Giriş", *Şiir Atı*, Kitap 3, İstanbul, 1987, s. 36.
- 8 Agm., s. 38.
- 9 Gaston Bachelard, "Anın Sezgisini'nden Seçmeler", (çev. Alp Tümertekin), *Cogito*, S. 11, Şubat 1998, s. 63.
- 10 Henri Bergson, *Metafizik Giriş*, (çev. Barış Karacasu), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998, s. 10.
- 11 A. Kadir Çüçen, "Ortaçağ Felsefesinde Zaman Kavramı", *Felsefe Dünyası*, S. 20, Bahar 1996, s. 76.
- 12 Bergson, *age.*, s. 10.
- 13 *Age.*, s. 11.
- 14 Gilles Deleuze, *Bergsonculuk*, (çev. Hakan Yücefer), Otonom Yayınları, İstanbul, 2005 s. 85-86.
- 15 *Age.*, s. 88.
- 16 Orhan Kahyaoğlu, *Güneşte Ayıklanmış*, İstanbul, 2004, s. 39-40.
- 17 Melih Cevdet Anday, "Ozan ve Aydın", *İmge Ormanları*, Adam Yayınları, İstanbul, 1994, s. 33.
- 18 Melih Cevdet Anday, *Rahatı Kaçan Ağaç*, Adam Yayınları, İstanbul, 2000, s. 323.
- 19 Tahsin Yücel'den aktaran, Yalçın Armağan, "Melih Cevdet Anday Şiirinde Zaman", Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2003, s. 37.

- 20 Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, Buke Yayınları, İstanbul, 1999, s. 213.
- 21 Akt. Kahraman, *age.*, s. 215.
- 22 Anday, *Rahatı Kaçan Ağaç*, s. 328.
- 23 *Age.*, s. 35.
- 24 *Age.*, s. 9.
- 25 *Age.*, s. 15.
- 26 Anday, *Rahatı Kaçan Ağaç*, s. 231.
- 27 *Age.*, s. 271-272.
- 28 Bk. Yücel Kayıran, "Melih Cevdet Anday'ın Şiirine Bir Giriş Denemesi", *Sombahar*, S. 23, Mayıs-Haziran 1994, s. 52-57.
- 29 Anday, *Rahatı Kaçan Ağaç*, s. 329.
- 30 Orhan Koçak, "Güneşte Çözülenler Anday'ın Şiirinde İmge", *Melih Cevdet Anday Günleri*, (hzl. Şükrü Erbaş), Edebiyatçılar Derneği Yayınları, Ankara, 1995, s. 124
- 31 Melih Cevdet Anday, *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*, Adam Yayınları, İstanbul, 1998, s. 33.
- 32 Cemal Süreya, "Şiir Anayasaya Aykırıdır", *Papirüs'ten Başyazılar*, Cem Yayınları, İstanbul, ts., s. 27-28.
- 33 Maurice Blanchot, *Öteye Adım Yok Ötesi*, (çev. Nami Başer), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, s. 33.
- 34 Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, YKY, İstanbul, 2011, s. 61.
- 35 *Age.*, s. 93.
- 36 *Age.*, s. 93.
- 37 *Age.*, s. 241.
- 38 *Age.*, s. 93.
- 39 Bk. Yusuf Alper, "Psikodinamik Açından Cemal Süreya ve Şiiri IV: Depresyon Psikodinamiği ve Cemal Süreya", *Türkiye'de Psikiyatri* c. VII, S. 4, 2006.
- 40 Süreya, *Sevda Sözleri*, s. 237.
- 41 *Age.*, s. 21.
- 42 Gilles Deleuze, *Kritik ve Klinik*, (çev. İnci Uysal), Norgunk Yayınları, İstanbul, 2007, s. 43.
- 43 İlhan Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul 2001, s. 82.
- 44 *Age.*, s. 79.
- 45 *Age.*, s. 82.
- 46 Eser Gürson, *İlhan Berk'i Derleyip Toplama Denemesi*, YKY, İstanbul, 2007, s. 16.
- 47 *Age.*, s. 7.
- 48 René Magritte'in "Işık İmparatorluğu" adlı tablosunda (1954) karanlığın içinde ışıkları yanan bir ev tasviri yer alır. Evi geceye münhasır kılan zaman dilimi ile gökyüzünün tasviri aslında farklı bir zaman diliminde olduğumuzu hatırlatır. Evin zamanı akşam ya da gece iken gökyüzünün aydınlık, bulutsuz bir gündüz vaktini işaret etmesi ilk bakışta fark edilmese de önemli bir ayrıntıdır. Sanatçının geceyle gündüzü aynı tablo içinde çelişkisiz bir biçimde soyutlaması gerçeküstüçülüğe getirdiği yeni bir yorum olarak göze çarpar. Bu konuda daha geniş bilgi için bk. Cathrin Klingsöhr-Leroy, *Gerçeküstüçülük (Surrealizm)*, Taschen ve Remzi Kitabevi Ortak Yayınları, İstanbul, 2006., s. 68-69
- 49 İlhan Berk, *Toplu Şiirler*, YKY, İstanbul, 2003, s. 709.
- 50 Gürson, *age.*, s. 20.
- 51 Enver Ercan, *Şiir Uçar Söz Olur*, Yön Yayıncılık, İstanbul, 1994, s. 19.
- 52 Kahraman, *age.*, s. 259.
- 53 Ahmet Oktay, *Şiir ve Kurtarıcı*, Korsan Yayınları, İstanbul, 1992, s. 116-126.
- 54 Ece Ayhan, "Güzel Şeyler Ancak Bir Kötülükten Çıkar", *Aynalı Denemeler*, YKY, İstanbul, 2007, s. 14.
- 55 *Age.*, s. 11.
- 56 Ece Ayhan, *Bütün Yort Savul'lar!*, YKY, İstanbul, 1999, s. 223.
- 57 Orhan Kahyaoğlu, *Mor Külhani*, Ne Kitaplar Yayınları, İstanbul, 2004, s. 27.
- 58 Hulusi Geçgel, "Çanakkaleli Bir Şair: Ece Ayhan ve Şiiri", *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılı*, S. 3, Mart 2005, s. 6.

- 59 Bk. Ayhan, *Aynalı Denemeler*.
- 60 Ayhan, "Bütün Yort Savul'lar", s. 119.
- 61 Sezai Karakoç, *Şiirler III Körfez, Şahdamar, Sesler*, 3. bs., Diriliş Yayınları, İstanbul, 1982, s. 71.
- 62 Abdurrahim Karadeniz, "Zamana Adanmış Sözler'in Minyatür ve Ebrûlî Bakış Açısı", *Hece*, (Sezai Karakoç Özel Sayısı), S. 73, Ocak 2003, s. 207.
- 63 Ahmet Oktay, *Şairin Kanı*, YKY, İstanbul, 2001, s. 242-243.
- 64 Karakoç, *age.*, s. 72.
- 65 Karakoç, *age.*, s. 116.
- 66 *Age.*, s. 116.
- 67 *Age.*, s. 85.
- 68 Hilmi Yavuz, *Erguvan Sözler*, Can Yayınları, İstanbul, 1998, s. 108.
- 69 Ercan Yılmaz, "Senin Her Şi'rinde Geçmiş Bir Yaz Görünür", *Hilmi Yavuz Kitabı*, (hızlı İbrahim Halil Baran), Yom Yayınları, İstanbul, 2006, s. 63.
- 70 Yavuz, *Erguvan Sözler*, s. 186.
- 71 *Age.*, s. 210.
- 72 *Age.*, s. 212.
- 73 Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, (çev. Nurdan Gürbilek), Metis Yayınları, İstanbul, 1995, s. 111.
- 74 Yavuz, *Erguvan Sözler*, s. 98.
- 75 *Age.*, s. 118.
- 76 *Age.*, s. 146.
- 77 *Age.*, s. 193.
- 78 Hilmi Yavuz, *Şiir Henüz*, Est & Non Yayınları, İstanbul, 1999, s. 40.
- 79 Yavuz, *Erguvan Sözler*, s. 205.
- 80 Cahit Zarifoğlu, *Şiirler*, Beyan Yayınları, İstanbul, 2010, s. 120.
- 81 *Age.*, s. 120.
- 82 *Age.*, s. 232.
- 83 Emmanuel Levinas, *Zaman ve Başka*, (çev. Özkan Gözel), Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s. 71.

## KAYNAKÇA

- Alper, Yusuf, "Psikodinamik Açından Cemal Süreya ve Şiiri IV: Depresyon Psikodinamiği ve Cemal Süreya", *Türkiye'de Psikiyatri*, c. VII, S. 4, 2006.
- Anday, Melih Cevdet, *İmge Ormanları*, Adam Yayınları, İstanbul, 1994.
- ....., *Rahatı Kaçan Ağaç*, Adam Yayınları, İstanbul, 2000.
- ....., *Ölümsüzlük Ardında Gilgamiş*, Adam Yayınları, İstanbul, 1998.
- Armağan, Yalçın, "Melih Cevdet Anday Şiirinde Zaman", *Bilkent Ün. Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Ankara, 2003.
- Ayhan, Ece, *Aynalı Denemeler*, YKY, İstanbul, 2007.
- ....., *Bütün Yort Savul'lar!*, YKY, İstanbul, 1999
- Bachelard, Gaston, "Anın Sezgisinden Seçmeler", (çev. Alp Tümertekin), *Cogito*, S. 11, Şubat 1998.
- Bayrıl, V. Bahadır, "Tanpınar Şiirine Bir Giriş", *Şiir Atı*, Kitap 3, İstanbul, 1987.
- Benjamin, Walter, *Son Bakışta Aşk*, (çev. Nurdan Gürbilek), Metis Yayınları, İstanbul, 1995.
- Bergson, Henri, *Metafizik Giriş*, (çev. Barış Karacasu), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998.
- Berk, İlhan, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001.
- ....., *Toplu Şiirler*, YKY, İstanbul, 2003.
- Blanchot, Maurice, *Öteye Adım Yok Ötesi*, (çev. Nami Başer), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.
- Çüçen, A. Kadir, "Ortaçağ Felsefesinde Zaman Kavramı", *Felsefe Dünyası*, S. 20, Bahar 1996.
- Deleuze, Gilles, *Kritik ve Klinik*, (çev. İnci Uysal), Norgunk Yayınları, İstanbul, 2007.
- ....., *Bergsonculuk*, (çev. Hakan Yücefer), Otonom Yayınları, İstanbul, 2005.
- Ercan, Enver, *Şiir Uçar Söz Olur*, Yön Yayıncılık, İstanbul, 1994.
- Geggel, Hulusi, "Çanak kaleli Bir Şair: Ece Ayhan ve Şiiri", *Çanak kale Araştırmaları Türk Yılığ*, S. 3, Mart 2005.
- Gürson, Eser, *İlhan Berk'i Derleyip Toplama Denemesi*, YKY, İstanbul, 2007.

- Husserl, Edmund, "İçsel Zaman Bilinci", *Cogito*, S. 11, Ocak 1997.
- Kahraman, H. Bülent, *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, Buke Yayınları, İstanbul, 1999.
- Kahyaoglu, Orhan, *Güneşte Ayıklanmış*, Ne Kitaplar Yayınları, İstanbul, 2004.
- Karadeniz, Abdurrahim, "Zamana Adanmış Sözler'in Minyatür ve Ebrûli Bakış Açısı", *Hece*, (Diriliş Özel Sayısı), S. 73, Ocak 2003.
- Karakoç, Sezai, *Şiirler III, Körfez, Şahdamar, Sesler*, 3. bs., Diriliş Yayınları, İstanbul, 1982.
- Kayıran, Yücel, "Melih Cevdet Anday'ın Şiirine Bir Giriş Denemesi", *Sombahar*, S. 23, Mayıs-Haziran 1994.
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin, *Gerçeküstüçülük*, Taschen ve Remzi Kitabevi Ortak Yayınları, İstanbul, 2006.
- Koçak, Orhan, "Güneşte Çözülenler Anday'ın Şiirinde İmge", *Melih Cevdet Anday Günleri*, (hzl. Şükrü Erbaş), Edebiyatçılar Derneği Yayınları, Ankara, 1995.
- Levinas, Emmanuel, *Zaman ve Başka*, (çev. Özkan Gözel), Metis Yayınları, İstanbul, 2005.
- Oktay, Ahmet, *Şairin Kanı*, YKY, İstanbul, 2001.
- ....., *Şiir ve Kurtarıcı*, Korsan Yayınları, İstanbul, 1992.
- Paz, Octavio, *Öteki Ses*, (çev. Murat Varlı), İnkılâp Yayınları, İstanbul, 1997.
- Sayın, Zeynep, *Mithat Şen ve Beden Yazısı*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999.
- Süreya, Cemal, *Papirüs'ten Başyazılar*, Cem Yayınları, İstanbul, ts.
- ....., *Sevda Sözleri*, YKY, İstanbul, 2011.
- Yavuz, Hilmi, *Şiir Henüz*, Est & Non Yayınları, İstanbul, 1999.
- ....., *Erguvan Sözler*, Can Yayınları, İstanbul, 1998.
- Yılmaz, Ercan, "Senin Her Şi'rinde Geçmiş Bir Yaz Görünür", *Hilmi Yavuz Kitabı*, (hzl. İbrahim Halil Baran), Yom Yayınları, İstanbul, 2006.
- Zarifoğlu, Cahit, *Şiirler*, Beyan Yayınları, İstanbul, 2003
- ....., *Yaşamak*, Beyan Yayınları, İstanbul, 1997.





## TARİHİN YENİDEN OKUNUP YORUMLANMASINDA EDEBİYAT METNİNİN ROLÜNE DAİR BİR ÖRNEK: REHA ÇAMUROĞLU'NUN *SON YENİÇERİ* ROMANINDA YENİÇERİ-BEKTAŞİ İMAJI

Gürkan Yavaş\*



**Özet:** Reha Çamuroğlu, özellikle son on yılda yayımlanan ve ilgi gören romanlarıyla tanınıyor olmakla birlikte, esasen tarih alanında yaptığı çalışmalarla da önem taşıyan araştırmacı bir yazardır. Türk din tarihinin başta Alevilik, Bektaşilik gibi alanlarında ve Osmanlı İmparatorluğu'nun çok tartışılan kurumlarından biri olan yeniçeriliğin tarihi konusunda yaptığı bilimsel çalışmalar önemlidir. Çamuroğlu, 1980'li yıllardan itibaren görülmeye başlanan, tarihin üstünlüğü değerlendirilmiş ya da resmî tarih çizgisinde anlatılmış dönemlerini yeni bir bakış açısıyla kurgusal metinlere konu etme eğilimine uygun olarak yazdığı *Son Yeniçeri* romanında, Yeniçeri Ocağı'nın ilgasına dair yeni bir imaj ortaya koyar. Tarihçi olarak kaleme aldığı *Yeniçerilerin Bektaşiliği ve Vaka-i Şerriyye* isimli kitabında yeniçerileri olumsuzlayan tarih görüşüne karşı çıkan yazar, romancı olarak da Türk okuyucusunun belleğinde var olduğuna inandığı olumsuz yeniçeri imajını yıkmaya çalışır. Makalemizde, bu çabanın bir ürünü olarak gördüğümüz *Son Yeniçeri* romanını eleştirel bir gözle değerlendirecek, romanın Türk tarihsel romancılığı içindeki yerini tespit etmeye çalışacağız.

**Anahtar Kelimeler:** Tarih, edebiyat, tarihsel roman, Reha Çamuroğlu, *Son Yeniçeri*, yeniçeriler, Bektaşilik.

### AN EXAMPLE OF THE ROLE OF LITERARY WORK ON REREADING AND INTERPRETING HISTORY: THE JANISSARY-BEKTASHI IMAGE IN REHA ÇAMUROĞLU'S NOVEL *SON YENİÇERİ*

**Abstract:** Reha Çamuroğlu, although known through his novels that have been published and drawn attention within the recent decade, is essentially a researcher and writer notable for his work on historical matters. His study on Turkish religious history, especially on Alevi and Bektâşi subjects and the controversial Janissary institution, is deemed important. Çamuroğlu, in his novel *Yeniçeri*, which was written according to his tendency of reinterpreting overlooked historical matters or those overrun by official historianship taking them

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

*as subjects in fictional work with a new perspective, which style has been emerging since the 1980's, postulates a new imagery of the Jannissary order. Having objected to the outright negation of the Jannissary in his scholarly work Yeniçerilerin Bektaşılığı ve Vaka-i Şerriyye, he tries to override the negative Jannissary imagery which he believes to exist in the memory of the Turkish reader as a novelist. In this article I have analysed Son Yeniçeri, which I understand as a product of the aforementioned endeavor, and place it within the Turkish historical novel sub-genre.*

**Keywords:** history, literature, historical fiction, Reha Çamuroğlu, Son Yeniçeri, the Jannissaries, Bektâşi order.

## GİRİŞ

İnsan, içinde bulunduğu zaman diliminden çok daha önceleri olup bitmiş bir olay hakkında pekâlâ detaylı bir fikir sahibi olabilir, bu konuda zihninde güçlü bir algıyı barındırabilir. Geçmişî daima merak eden ve kendisi gibilerin “eskiden” ne yaptıklarını öğrenmeye çalışan insan, elbette bu noktada öncelikle tarih biliminden yardım istemek durumundadır. Tarih metinlerini okuyup bu metinler yardımıyla ‘eskide’ olup bitenleri öğrenirken bir süre sonra sözünü ettiğimiz ‘eski dünya’ hakkında bir algı üretmeye, bunu yaşatmaya ve etrafında da ifade etmeye başlar. O hâlde bugün içinde bulunduğumuz zaman diliminde, geçmişe dair algılarımızın temelinde tarih biliminin olduğunu söylemek yanlış olmaz. Geçmişe dair bilinen ya da bilinmeyen her şeyin tarihçinin sorumluluğunda olduğunu söyleyip basit bir genellemenin içine hapsolacak değiliz. Ancak geçmişe dair merak edilenlerin öğrenilmesinde, öğrenilenlerin ışığında yeni bir ‘eski dünya hayali’ yaratılmasında tarih metninin önemi inkâr edilemeyecekken onun bu konuda rakipsiz olduğunu düşünmek de doğru değildir. Burada devreye kurgusal metinler, bizim üzerinde duracağımız bağlamda edebiyat metinleri girmektedir. Giriş mahiyetindeki bu satırlarda, tarih ve edebiyatın geçmişi hakkında uzun uzadıya bilgi vermek, hem makalemizin sınırlarını aşmakta hem de münhasıran tartışmak istediğimiz konuya doğrudan bir katkı sağlamamaktadır. Ancak tarihin yeniden okunup yorumlanmasında edebiyat metninin önemi üzerinde kısaca durmak, konumuza giriş bakımından da yerinde olacaktır.

Dünyada olup bitenlerle ilgilenen ve bunları içinde bulunulan zaman dilimine belli bir nesnellik çerçevesinde taşıyan tarihçinin karşısında, nesnellik konusunda biraz daha esnek davranabilme yetkisine sahip olarak bu olup bitenlere bakan ve bunları yorumlayan bir edebiyatçı vardır.<sup>1</sup> Dolayısıyla geçmişte yaşananların öğre-

nilmesi ve bunlara dair bir algı edinilmesinde çıkış noktası tarih olurken bunun yanında edebiyatın da görmezden gelinemeyecek bir işlev üstlendiği anlaşılır. Geçmişin tarihten mi yoksa edebiyat metinlerinden mi, -yaygın deyimiyile- romandan mı öğrenileceği sorusu hâlâ güncel olmakla birlikte, burada bu sorunun haklı ve mantıklı olduğu bilgisini saklı tutarak, edebiyat metinlerinin tarihsel olay ve dönemlere ilişkin yarattığı algı üzerinde durmak istiyoruz. Bu algının, çok kere tarih metinlerinin ortaya çıkardığı gerçeklerden güçlü olduğunu, en azından toplumsal bellekte güçlü bir şekilde yer edinebildiğini söylemek ise edebiyat metninin gücüyle doğru orantılıdır.

Etkisi bugünlere kadar uzanmış bir tarihsel olay, en az iki tarafın mücadelesi sonucunda ortaya çıkmış tarihsel bir olgu, içinde bulunulan zamanda hatırlanmaya değer bulunarak kurgusal bir metne konu olduğunda, yaşanmış olayın sonucuna dair bir görüşü, bir imajı da beraberinde getirmektedir. Tarihte yaşanıp bitmiş, etkisi bugün de süren veya sürmeyen olayları tarih kitaplarından okumak ve bu şekilde düşünce dünyamızda onları yeniden kurgulamak, kendimize göre bir algı yaratmak her zaman için mümkünken bunu konusunu tarihten almış kurgusal bir eserin içinden yapmak öteden beri daha cazip görünmektedir. Türk edebiyatında konusunu tarihten alan romanların geçmişi Türk romanının doğuşu kadar eski olmakla birlikte, bu konuda bugüne değin birbirinden farklı eğilim ve çizgilerin varlığı göze çarpar. Bizim bu makalede üzerinde duracağımız Reha Çamuroğlu'nun *Son Yeniçeri* romanı ise, 1980 sonrası Türk yazarlarında gözlenen "tarihin anlatılmamış, üstünkörü geçilmiş ya da değişik yansıtılmış olaylarının"<sup>2</sup> yeniden işlenmesi anlayışına bağlı olarak kaleme alınmıştır. Buna göre Türk tarihinin çok önemli bir dönemi, farklı bir bakış açısıyla yeniden okunmakta, yorumlanmakta ve bu döneme ilişkin daha önce edinilen algının en azından okuyucu nezdinde tartışılmaya açılması amaçlanmaktadır.

Reha Çamuroğlu'nun *Son Yeniçeri* adlı romanı 2000 yılında yayımlanmıştır.<sup>3</sup> Yazar, ilk romanı olan *İsmail*'i 1999 yılında yayımlamadan önce, okuyucularının karşısına tarihçi olarak yaptığı araştırmalarıyla çıkıyordu. Bir tarihçi olarak Türk din tarihinin kimi dönemlerini, özellikle heterodoks İslâm anlayışını benimseyen grupların tarihini inceleyen Çamuroğlu, Alevilik, Bektaşilik, Babalılık ve Yeniçeri Ocağı konusunda yayımladığı kitaplarıyla tanınıyordu. Yeniçeri Ocağı'nın ilga edilmesi ve Bektaşilik tarikatının yasaklanması ise yazarın özellikle ilgilendiği ve hakkında kitap yazdığı bir konu

olarak öne çıkmaktadır. Çamuroğlu, 1991 yılında yayımladığı *Yeniçerilerin Bektaşiliği ve Vaka-i Şerriyye* isimli kitabında, adından da anlaşılacağı üzere yeniçerilerle Bektaşilerin ilişkisini irdelemekle birlikte özellikle Yeniçeri Ocağı'nın ilga edilmesini sorgulamakta, öteden beri benimsenen kimi olguları ciddi bir biçimde eleştirmektedir.<sup>4</sup> Bir tarihçi olarak yazdığı bu kitabından yaklaşık dokuz yıl sonra yayımladığı *Son Yeniçeri*'de de aynı konulara romancı duyarlılığı ile yaklaşan yazar, yukarıda sözünü ettiğimiz, tarihsel olayların algılanmasında edebiyat metinlerinin rolü noktasında önemli bir örnek vermiş olur. Makalemizde, bu örnek üzerinde durulacak, yazarın bir tarihçi olarak öne sürdüğü itiraz ve görüşleri, romancı olarak başlı başına bir imaja dönüştürme gayreti açıklanmaya çalışılacaktır.

### TÜRK TARİHÇİLİĞİNDE YENİÇERİLİK KURUMUNA BAKIŞ

Türk tarih yazıcılığındaki genel kanı, Yeniçeri Ocağı'nın ilgasının önemli ve olumlu bir olay olduğu şeklindedir. Osmanlı Devleti'nin XIX. asra gelinceye kadar devam eden gerilemesinin temel nedeni olarak gösterilen yeniçeriler, peş peşe kaybedilen savaşlar ve yaşanan geniş toprak kayıplarının başta gelen sorumluları olmakla suçlanmaktaydılar. Temel konumuz olmamakla birlikte, bu çerçevede yapacağımız değerlendirmelere bir dayanak teşkil etmesi bakımından bazı tarihçilerin meseleyle ilgili görüşlerine değinmek yararlı olacaktır. Osmanlı tarih yazıcılığı içinde Yeniçeri Ocağı'nın ilga edilmesiyle ilgili temel eser, hiç şüphesiz Esad Efendi'nin yazdığı *Üss-i Zafer*'dir.<sup>5</sup> Ocağın ilga edilmesinden hemen sonra, yaşananların etkisi henüz devam ederken bizzat olayların içinde ve devletin/sistemin yanında yer almış birisi tarafından yazılan bu eser,<sup>6</sup> tarafsız olmayışı ve üslûbu dolayısıyla çokça eleştirilmişse de kendisinden sonra birçok tarih kitabına kaynaklık etmesi bakımından göz ardı edilemeyecek bir öneme sahiptir.<sup>7</sup> Bu eserin kanonik bir tarafı olduğunu da ifade etmek gerekir. Bildirimizin ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı bir şekilde üzerinde duracağımız gibi, Reha Çamuroğlu'nun yeniçerilerle ilgili yaygınlık kazanmış birtakım görüşlere itiraz edişinin temelinde, bu eserin yattığını söylemek yanlış olmaz. Bu eserle birlikte Türk tarih yazıcılığında oluşan olumsuz yeniçeri imajı, elbette bu kurumun kaldırılmasını da aynı şekilde olumlu ve dahası miladî bir olay olarak değerlendirme eğilimini beraberinde getirmiştir. *Üss-i Zafer*'den başka, özellikle Cumhuriyet döneminde yazılan tarih kitaplarının ileri sürdüğü görüşler de sö-

zünü ettiğimiz genel kanının oluşmasında başlıca etkenlerdir. Bunların içinde İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Enver Ziya Karal ve Niyazi Berkes gibi isimleri saymak gerekir. Cumhuriyet sonrası Türk tarih yazıcılığının saygın birer mensubu olan bu isimler, Türk modernleşmesinin aşamaları üzerinde dururken şüphesiz yeniçerilere özel bir önem vermişlerdir. Mesela Niyazi Berkes, *“Yeniçerilerin sırf modern askerlik eğitimine, silâh ve disipline karşı olduklarını sanmak yanlıtıdır. Bunlar, her çeşit askerlik eğitimine ve meslekleşmesine karşıydılar.”* diyerek bu grubun “istemazük” şeklinde özetlenebilecek tavrını vurgulamakta ve bir yerde kaldırılışının kaçınılmaz olduğunu ifade etmektedir.<sup>8</sup> Burada görüşleri üzerinde durmak istediğimiz bir başka tarihçi ise Enver Ziya Karal’dır. Cumhuriyet sonrası Türk tarih yazıcılığında önemli bir yere sahip olan Karal, meşhur eseri *Osmanlı Tarihi*’nin beşinci cildinde, Yeniçeri Ocağı ile ilgili önemli saptamalarda bulunur. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, yeniçerilerle ilgili değerlendirmelerde genellikle esas alınan mevzu, II. Mahmud’un önderliğindeki modernleşme çabalarıdır. Karal’ın da aynı çerçevede içinde hareket ettiği görülür. Yeniçeri Ocağı’nın yeniden düzenlenmesi konusuna özellikle değinen Karal, bu konuda yapılanları anlattıktan sonra yeniçeriler için ağır ifadeler kullanır:

“Devlete ve millete **düşmanın bile yapamayacağı hainlikleri yapan** ve ancak kendi çıkarını düşünen bu kanun bilmez, **hiçbir değer tanımayan çeteleşmiş ocağın** akıbeti üzerinde durmak sırası gelmişti. (...) bu kanun tanımaz çete, Selim III.ü alçakçasına öldürmüş, Rus harbinde, Yunan isyanlarında **koraklık göstererek devletin şerefini ayaklar altına da almıştı.**”<sup>9</sup> (Vurgular bana ait, G.Y.).

Karal’ın bu ifadeleri gerçekten dikkati çekicidir. Ocağın ilga edildiği tarihten başlayarak oluşan ve yaygınlaşan olumsuz imajın, Cumhuriyet sonrasında Karal gibi saygın tarihçilerin hükümleriyle daha da yerleşik bir hâle geldiği açıktır. Çamuroğlu’nun tarihçi olarak tartışıp itiraz ettiği ve romancı olarak da bir ‘imaj mücadelesi’ verdiği düşünce, tam olarak da budur. Zaten onun *Yeniçerilerin Bektaşiliği ve Vaka-i Şerriyye*’de sürekli olarak göndermede bulunup itiraz ettiği tarihçiler arasında, İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Enver Ziya Karal ve Niyazi Berkes gibi isimler özellikle öne çıkmaktadır.

Yeniçeri Ocağı’nın ilga edilmesiyle Bektaşilik tarikatının yasaklanması da paralel bir çizgi üzerinde ilerler. Yeniçerilerin zaman içinde Bektaşî dergâhına intisap etmeleri, bu tarikatın baba ve dervişlerinin etkisi altında iş görmeleri, kendi aralarında Bektaşî usûl

ve erkânına göre yaşayıp bu kurumun heterodoks İslâm yorumunu benimsemeleri, iki kurumun birlikte hedef hâline gelmeleri sonucunu doğurmuştur. Yeniçeri Ocağı'nın ilga edilmesi ve Bektaşîlik tarikatının yasaklanması ile ilgili değerlendirmelerde, yaşananların bir zorunluluk olduğu vurgusu, hemen hiç değişmeyen bir unsurdur. Yeniçerilerin ortadan kaldırılması ve Bektaşî dergâhı mensuplarının yakalanması bir süre sonra toplu imha hareketine dönüştüğü hâlde, bunun büyük bir katliam olarak nitelenemeyeceği yolunda değerlendirmeler de vardır. Ahmet Yaşar Ocak, Bektaşîlikle ilgili önemli makalesinde, söz konusu olayda şedit tavrıyla öne çıkan II. Mahmut'un bile "*birkaç küçük tekke şeyhinin idamından başka bir yola gitmemiş*" olduğunu ifade eder.<sup>10</sup> Tabii burada önemli bir ayrıntıya da dikkati çekmek gerekir. Reha Çamuroğlu'nun sürekli "yeniçeri-Bektaşîler" ifadesini kullanarak andığı grup, çoğu zaman birlikte hareket etse ve aynı akıbete uğrasa da zaman zaman farklı muameleyle de karşılaşmıştır. Ahmet Yaşar Ocak'ın yeniçerilerden ayrı olarak zikrettiği Bektaşî şeyhlerinin idamı meselesi, münhasıran bu konuyu irdeleyen çalışmalarda da benzer şekilde ifade edilir. Örneğin Yeniçeri Ocağı'nın ilgasından sonra Bektaşîlik tarikatının vaziyetini inceleyen Mesut Ayar, şüphesiz çoğu zaman bu iki grubu birlikte değerlendirirse de özellikle idamlar konusunda Bektaşîleri ayrı tutmak eğilimindedir. Bektaşîlerin idamında Ahmet Yaşar Ocak'ın görüşlerine paralel bilgiler veren Ayar, meselenin yeniçeriler için farklı olabileceğini de kabul etmektedir:

"Burada karıştırılmaması gereken şey, bilhassa **idam infazlarının azılı yeniçerilere uygulanmış** olduğudur. Yeniçerilerle sıkı bağlantıları olup devrin yönetimine karşı halkı ayaklandırmak gibi faaliyetlerde bulunmayan Bektaşîler için böyle bir durum söz konusu olmamıştır."<sup>11</sup> (Vurgular bana ait, G.Y.)

Hâlbuki biraz sonra göreceğimiz gibi, Çamuroğlu'nun hem tarih kitaplarında hem de romanı *Son Yeniçeri*'de bu iki grubu birlikte değerlendirmek gibi bir eğilimi vardır. Yeniçerilerin Bektaşîliği konusuna özel bir önem veren, kitabında bu konuyu münhasıran da inceleyen yazar, diğer taraftan uğradıkları akıbet konusunda iki grup için aynı hükümleri verir.

Özellikle klasik dönem Osmanlı İmparatorluğu'nda en temel ve önemli askerî güç olan yeniçeriler, doğrudan padişaha bağlı bir yapı olarak hem onu korumakla yükümlüydüler hem de düzenlenen seferlerde onun komutası altında savaşmakla. Zaman içerisinde özellikle Avrupa ordularının modern ve üstün bir sevi-

yeye yükselmesi, buna bağlı olarak Osmanlı ordularının peş peşe yaşadıkları mağlubiyetler, bir sorumlu arayışını da beraberinde getirdi. Yenilgi özellikle askerî alanda yaşandığı ya da öncelikle bu alanda fark edildiği için sorumlu arayışları da bu alanı kapsayacak şekilde genişletildi. İlk göze çarpan şüphesiz ki Osmanlı ordusunun temel gücü olan yeniçerilerdi. Burada Osmanlı gerilemesinin sebepleri ya da ordu teşkilatının bozulma tarihi hakkında detaya girecek değiliz. Ancak ordu teşkilatının bozulması ve buna bağlı olarak Yeniçeri Ocağı'nın işlevselliğini yitirmesi konusu bizim açımızdan da önemlidir. Bu bozulma ve işlevselliğini yitirme durumu vurgulanırken kimi hususların özellikle ön plana çıkarıldığı görülür. Yukarıda sözünü ettiğimiz genel kanıya kaynak teşkil eden bozulma sebeplerini birkaç başlık altında topladıktan sonra, Çamuroğlu'nun bu başlıklar hakkındaki görüşlerini ve itirazlarını söz konusu etmek, arkasından da *Son Yeniçeri* romanında bu hususları nasıl bir kurgu etrafında işlediğini tartışmak yerinde olacaktır.

Yeniçeri Ocağı'nın bozulması, işlevselliğini yitirmesi ve ilga edilmesi noktasında ileri sürülen belli başlı görüşler şunlardır:

1. Yeniçeri Ocağı içinde var olan sıkı disiplin ve hiyerarşik yapı zaman içinde bozulmuş, bunun yerini bazı iltimas ve istismar hareketleri almaya başlamıştır. Zamanla bu durum yaygınlık kazanarak önüne geçilemez bir noktaya ulaşmıştır.

2. Yeniçerilerin evlenme yasağının bir süre sonra gevşetilmesi, hatta zamanla birçok yeniçerinin aile kurmasına izin verilmesi, onların temel bir kuralını ortadan kaldırmıştır.

3. Osmanlı maliyesinin bozulması bir süre sonra yeniçerilere ödenen ücreti de azaltmış, bunun sonucunda yeniçeriler askerlik dışında bazı meslekler edinmeye başlamışlardır. Bir süre sonra yeniçerilerin İstanbul içinde ikinci birer meslek sahibi olarak yaşama-ya başladıkları ve askerlik hayatının gerektirdiği asgari düzenden bile uzaklaştıkları görülmüştür.

4. Böylece özellikle İstanbul içinde bağımsız bir yapı gibi örgütlenen yeniçerilerin bir süre sonra devlet aygıtının işleyişini engelleyen bir kuruma dönüştükleri, zor kullanarak hem ahaliyi hem de devlet yönetimini bezdirdikleri anlaşılmıştır.

5. Ocağın ilga edilmesi "hayırlı olay"dır. Böylelikle Osmanlı Devleti, modernleşme çabalarına önünde kendisini sürekli engelleyen bir güç olmadan devam edebilmiştir.

Yukarıda kabaca sınıflandırılan ve pekâlâ daha detaylandırılabilir bu görüşler doğrultusunda yeniçerilerin ortadan kaldırılmasının bir zorunluluk hâline geldiği görüşü daha önce de ifade ettiğimiz gibi son derece yaygındır. Ocağın kaldırılışı, bir zorunluluk olmaktan da öte devletin sağlıklı bir şekilde yaşayabilmesi için hayatî bir noktada değerlendirilmiş, bu ilga “hayırlı olay” anlamında “Vaka-i Hayriyye” ismiyle anılagelmiştir. Reha Çamuroğlu, hem tarihçi kimliği ile yazdığı *Yeniçerilerin Bektaşiliği ve Vaka-i Şerriyye* isimli kitabı, hem de edebiyatçı olarak yazdığı *Son Yeniçeri* adlı romanında bu algıyı yıkmaya çalışmış, en azından bu algının beslendiği kaynaklara olan itirazını açık bir şekilde ifade etmiştir. *Yeniçerilerin Bektaşiliği ve Vaka-i Şerriyye* isimli kitabının isminden başlayarak bir itiraz içinde olan yazar, her şeyden önce “Vaka-i Hayriyye” ifadesine karşıdır.<sup>12</sup> Bir olayın toplumun her kesimi için hayırlı sonuçlar doğuramayacağını ifade eden Çamuroğlu, tarihî bir olayın isimlendirilmesi yoluyla herhangi bir tarih görüşünün topluma dayatılmasını kabul etmez. Vaka-i Hayriyye, bu şekildeki yaygın isimlendirme nedeniyle hayırlı bir iş gibi algılanmış ve bu algı köklü bir şekilde toplumsal bellekte yer edinmiştir. Yazarın amacı, bu olayın tarihini yeniden yazmak değil, daha önce yazılan tarihlerin dayattığı kimi görüşleri tartışmaya açmaktır. Çamuroğlu, önce tarih kitabı, arkasından da romanıyla bu görüşleri tartışmış, yeni bir algı yaratılıp yaratılamayacağını göstermek istemiştir.

## REHA ÇAMUROĞLU’NUN BİR TARİHÇİ OLARAK YENİÇERİLİK KURUMUNA BAKIŞI

*Yeniçerilerin Bektaşiliği ve Vaka-i Şerriyye* adlı kitabında Çamuroğlu, yeniçerilere dair değerlendirmelerinde onların heterodoks yapısı üzerinde bilhassa durur. Daha sonra Yeniçeri Ocağı’nın ilga edilmesi sürecinde ve özellikle bu süreçte dinin ve din adamlarının kullanılması noktasında çokça vurgulanacak olan yeniçerilerin heterodoksluğu (Sünnilik dışı/cemaat dışı olma), yazar için sorunlu bir konu değildir. Yeniçerilerin kuruluşundan beri Bektaşî dergâhına mensup olamayacağını, bu iki kurumun XVI. asırdan itibaren kaynaşmaya başladığını söyleyen yazar, zaman içinde bu kaynaşmanın yoğunlaştığını, bunun yeniçerilerin devletten ve ulemeden kopuşunu hızlandırdığını belirtir (*Yeniçerilerin Bektaşiliği ve...*, s. 14). Bu kopuş yeniçerilerin zaten var olan heterodoks eğilimlerini güçlendirdiği gibi, ulemanın ve onun etkisindeki devlet aygıtının da zaman içinde Yeniçeri Ocağı’na bakışını olumsuz yönde etkilemiştir. Hete-



rodoksi konusunda öncelikle üzerinde durulan, yeniçerilerin İslâm akaidine gerekli özeni göstermemeleridir. İslâm'ın şartlarından namaz kılma, oruç tutma gibi ibadetleri ya da içki içmeme gibi yasakları çok da fazla dikkate almayan yeniçeriler, zaman içinde bu tavırları nedeniyle suçlanmışlardır. Ancak Çamuroğlu'na göre öteden beri heterodoks özellikler taşıyan yeniçerilerin bir süre sonra ya da zamanının geldiği düşünülüğünde zındıklık, kâfirlik, dinsizlik gibi suçlamalarla karşılaşmaları politik bir tavırdan başka bir anlam ifade etmez. Çamuroğlu'na göre de bir yerde yeniçerilerle hesaplaşma kaçınılmazdı. Çünkü devletle yeniçeriler arasında bir iktidar savaşı vardı. Bu savaş kapsamında yeniçeriler hem İstanbul'da hem de imparatorluk coğrafyasının farklı köşelerinde bir 'sivil direniş' hareketine de öncülük ediyorlardı. Bu sivil direniş ve yeniçeri-Bektaşî ikilisinin yaşattığı heterodoks anlayış, devlet, ulema ve en genel anlamda Osmanlı için ciddi bir tehdit oluşturuyordu (*Yeniçerilerin Bektaşîliği ve...*, s. 17-18).

Yeniçeri -ulema ilişkisinde açıkça ulemaya mesafeli duran Çamuroğlu, bu iki grubun birbiriyle ilişkisinde bir süre sonra nefret duygusunun galebe çaldığını söyler. Uzun asırlar boyunca sırtını yeniçerilere dayamış olan Osmanlı, bir süre sonra dengenin aleyhine bozulduğunu görünce bir başka dayanak noktası olan ulemaya yanaşmış ve ondan yana tavır almıştır. Ulemanın yeniçerilere olan tavrı ise son derece nettir: "*Ulemanın gözünde Hıristiyanlık bile Bektaşîlikten daha saygıdeğer ve güvenilirdir.*" (*Yeniçerilerin Bektaşîliği ve...*, s. 52). Bu görüşten de anlaşılacağı gibi Sünni ya da Ortodoks İslâm yorumunun dışındaki gruplara daima kuşkuyla yaklaşan ulema, bir süre sonra bu grupların önderi hâline gelen yeniçeri-Bektaşîlere de aynı yaklaşımı göstermiş, imha edilmeleri aşamasında birinci derecede bir rol oynamaktan kaçınmamıştır. *Son Yeniçeri* romanındaki kimi yeniçerilerin, örneğin Habip'in de zaman zaman ifade edeceği gibi ulemanın yeniçerilere uzaktan ve kibirli bakışı Yeniçeri Ocağı için asla kabul edilecek gibi değildir. Çünkü yeniçeriler devletin cefasını savaş meydanlarında kendileri çekerken ulemanın İstanbul'da oturup hazır yediğini düşünmektedirler. İstanbul'daki 'rahat ulema' ibadetini yapabilirken her türlü maddî imkândan yoksun yeniçerilerin savaş meydanlarında bu ibadetlerini yapabilmeleri mümkün değildi ve Çamuroğlu'na göre yukarıda ifade edilen sebepler nedeniyle de heterodoks eğilimlere kapılmaları son derece olağan ve anlaşılırdı. Yeniçerilerin ulema ile ilişkisi, Çamuroğlu'nun hem tarihçi hem de romancı olarak üzerinde önemle durdu-

ğu bir konudur. Yukarıda ifade edilen unsurlardan başka, yeniçerilerin devletle olan ilişkilerinde de ulemanın mutlak bir etkisi olduğundan söz edilebilir. Yeniçeri Ocağı'nı ilga etmeyi aklına koyan ve bu doğrultuda her türlü tedbiri almaktan çekinmeyen II. Mahmut, bunu din kisvesi altında gerçekleştirebilmek için ulemayı kullanmaktan da geri kalmaz. Ulemanın yeniçeri-Bektaşîler hakkındaki görüşü bilinirken ve yeniçerilerin zındık, dinsiz oldukları şeklindeki suçlamalar yine ulema marifetiyle İstanbul içinde yayılırken iki tarafın da rahatlıkla kullanabileceği bir zemin yaratılmış oluyordu. Düzenli orduya geçişte yeniçerileri en önemli engel olarak gören II. Mahmut, öteden beri kuşkuyla baktıkları yeniçerilerin heterodoks anlayışını kendileri için de bir tehdit olarak görmeye başlayan ulemanın desteğine muhtaçtı. Çamuroğlu'nun tespitlerinin ışığında söylemek gerekirse ocağı ilga edebilmek için ulemanın fetvasına ihtiyaç duyan II. Mahmut'un yanında, Sünni İslâm yorumunu tehdit eden yeniçeri-Bektaşîleri bertaraf edebilmek için devlet aygıtının şedit gücünden medet uman bir ulema vardı. Bu iki kesim ortak bir girişimle ocağın ilgasını sağladı.<sup>13</sup> Çamuroğlu'nun özellikle vurgulamaya çalıştığı bu ittifak, din ve devlet ikilisini buluşturduğu gibi, olayın daha sonra yorumlanması aşamasında da bu iki unsurun gözetilmesi sonucunu doğurdu. Çamuroğlu, hem *Yeniçerilerin Bektaşîliği ve Vaka-i Şerriyye* isimli kitabında bir tarihçi, hem de *Son Yeniçeri'* de bir romancı olarak bu ittifakın masumiyetini sorgulamaktadır. Özellikle *Son Yeniçeri'*deki iki roman karakterinin, Arif Ağa'nın ve Sabit'in, idealize edilmiş birer yeniçeri olarak dillerinden düşürmedikleri "din ü devlet için..." ifadesi, sonrasında yaşananlar düşünüldüğünde önemli bir tenakuz yaratmaktadır.

Yeniçeri Ocağı'nın bozulması konusunda ileri sürülen görüşlerden başta geleni, daha önce de ifade edildiği gibi ocaktaki disiplin anlayışının büyük ölçüde erozyona uğramasıdır. Yeniçeriler, bir süre sonra savaş konusunda isteksiz davranıp padişah adına isyan bastıracakken isyan eden bir kitle hâline dönüşünce sözünü ettiğimiz bozulma eleştirisiyle karşılaşılır. Çamuroğlu'nun bu konudaki bozulma eleştirilerine itirazı dikkati çekicidir. Ona göre yeniçeriler, savaştan kaçarken ve istedikleri hayat standardını elde edebilmek için ayaklanırken bir kültür yaratmış olurlar (*Yeniçerilerin Bektaşîliği ve...*, s. 10). Bunun "sivil" bir kültür olduğunu, zamanla halk içindeki huzursuz grubun da bu kültürden beslenip başı sıkıştığında sırtını yeniçerilere yasladığını ifade eden yazar, bunun bir kazanım olarak değerlendirilmesinde ısrarcıdır. Doğrudan doğruya askerî bir

güç olarak oluşturulan bir yapının daha sonra sivil bir harekete öncülük ettiğini ya da askerî niteliği öne çıkmış bir toplumda (ki bu niteliği yaratan da büyük ölçüde yeniçerilik kurumu değil midir?) sivil bir kültürün net bir şekilde ortaya çıktığını söylemek, zannedildiği kadar kolay görünmemektedir. Aslında yazarın bu söylemi, hem kendisinin de kabul ettiği çeşitli tarihî gerçeklere, mesela Osmanlı yayılmacılığının büyük ölçüde yeniçeri gücüne dayandığı gerçeğine, hem de kendi romanı *Son Yeniçeri*'de oluşan algıya uygun düşmektedir. Daha sonra da üzerinde duracağımız gibi romanda Sarı Abdullah ve bir nebze de olsa Sabit dışındaki yeniçeri-Bektaşlıların; örneğin Arif Ağa'nın ve yeniçeri ortalarından Habip'in hiç de sivil yanları ön plana çıkmış roman kişileri olmadıkları görülür. Ancak burada bir nüansa dikkat çekebilmek için romandaki Bektaşî şeyhlerinden Abdi Baba'nın söylediklerini alıntılama gerekebilir:

*"Bunlar Hacı Bektaş Ocağı'nın kökünü kurutmak, yeryüzünden silmek isterler. Yaptıklarının başka izahı yoktur. (...) Mesele yeniçerinin cenkteki beceriksizliği ya da becerikliliği değildir. (...) Yeniçeri inkânsızlıktan sefil edilmedi, her denilene 'eyvallah' demediği için sefil edildi."*<sup>14</sup> (*Son Yeniçeri*, s. 291-292).

Bu sözlerdeki "her denilene eyvallah dememek" ifadesi dikkati çekicidir. Yeniçerilerin bugün modern anlamdaki ordu yapısına benzemediği, yani eskilerin silsile-i meratib dedikleri hiyerarşik yapı içinde her söylenenin uygulandığı bir sistemlerinin olmadığı vurgusu, yazarın belirtmeye çalıştığı 'sivil' imajla ilgili olabilir. Gerktiğinde itiraz edip irade gösteren bu grup, yeri geldiğinde toplum içinde alternatif bir kültür odağı yaratabildiği için sivil bir yapıya benzetiliyordu.

Yukarıda ifade edilen noktalara ilave olarak yeniçerilerin düzenli orduya geçişte bir engel oluşturdukları, Nizam-ı Cedit gibi düzenli ordu örneklerinin faaliyetlerini engelleme girişiminde buldukları da yine öne sürülen bir başka eleştiridir. Bu eleştiriye de haksız bulan Çamuroğlu, yeni bir askerî teşkilatlanmaya karşı çıkmanın her türlü modern girişime karşı çıkmak anlamına gelmediğini ifade ederken buradaki toptancı ve genellemeci tavrın karşısında durur (*Yeniçerilerin Bektaşılığı ve...*, s. 38). Ona göre yeniçeriler sivil kimliklerini kaybedip bir kışlanın içine hapsolmek istemiyorlardı. Burada da devreye yukarıda değindiğimiz 'sivillik' tartışmasının girdiği görülür. Ayrıca bir başka önemli nokta da yeniçerilerin bozulması ya da işlevselliğini kaybetmesi yolundaki suçlamaların sonunda yapılmak istenenin, ocağın yeniden düzenlenmesi ya da iş-

levsel hâle getirilmesi değil, bir “*punduna getirilip yok edilmesi*” olduğudur (*Yeniçerilerin Bektaşîliği ve...*, s. 48). Çamuroğlu’nun bu görüşü, yeniçerilerin asla ıslah edilemeyecek bir başıbozuk takımı, devletin başına bela olmuş bir grup asker olarak görülmelerine yönelik güçlü bir itirazdır. Yazar bu itirazını hem *Yeniçerilerin Bektaşîliği ve Vaka-i Şerriyye*’de hem de *Son Yeniçeri*’de sık sık tekrarlar. Özellikle *Son Yeniçeri*’de artık her şey için çok geç kalındığını düşünen bir grup, devletin kendileri hakkındaki kararı çoktan verdiğini, dolayısıyla uzlaşma çabalarının boşuna olduğunu ve son ana kadar çarpışmak gerektiğini düşünür. Olaylar da bu minvalde ilerler ve yeniçeriler son ana kadar çarpışmak zorunda kalırlar. Çamuroğlu da hesaplaşmanın kaçınılmaz olduğunu görmekte, müzakere, uzlaşma, bekleyip görme gibi taktiklerin sadece zaman kazandırdığının ya da kaybettirdiğinin farkındadır. Romandaki yeniçerilerin kendi aralarındaki diyaloglarda da bu görüşün etkilerini açık biçimde görmek mümkündür.

Yeniçeri Ocağı’nın ortadan kaldırılış biçimi ise başlı başına üzerinde durulan bir konu olarak önemlidir. Bir kurum ilga edilmektedir; ancak bu son derece kanlı bir şekilde olmaktadır. Kurgusal bir esere konu olmak bakımından son derece elverişli gibi görünen bu olay, öncelikle Çamuroğlu’nun araştırmasına konu olmuştur. Yeniçerilerin ortadan kaldırılma gerekçeleri ile ilgili itirazlarını yukarıda sıraladığımız yazar, bu grubun ortadan kaldırılış şeklini ise bir kıyım olarak değerlendirmektedir. Tüm ahalinin karşılarında yekvücut olabilmesi için haklarında şiddetli bir karalama kampanyası yürütülen ve günü geldiğinde ağır bir topçu ateşi altında ezilen yeniçeriler kanlı bir şekilde ortadan kaldırılmışlardır:

“**Yoğun top ateşi karşısında güçleri büyük ölçüde kırıldı**, kışlaları yanmaya başladı. Ana güçleri kırıldığında **İstanbul’un her yanında büyük bir takip başladı**. Hem kışlalarda **oda oda kanlı çarpışmalar sürüyor** ve hem de İstanbul sokak sokak kanlı bir iç savaşa sahne oluyordu.” (*Yeniçerilerin Bektaşîliği ve...*, s. 58; Vurgular bana ait, G.Y.).

Yukarıda alıntılıdığımız satırların romandaki karşılıkları ise daha ayrıntılı ve çarpıcıdır. *Yeniçerilerin Bektaşîliği ve Vaka-i Şerriyye*’de olayın gerçekleşme şeklinden çok olaya giden süreci değerlendiren yazar, burada kısaca değindiği imha şeklini romanında çok daha etraflı ve dramatik bir şekilde işlemeye çalışır. İleriki satırlarda da görüleceği üzere roman tekniğinin gerektirdiği ölçüde olayla ilgili ayrıntılara yer veren yazar, roman kişileri bağlamında da yaşanan kat-

liamın insanlar üzerindeki psikolojik etkisini işler. Romanda çok fazla yer verilmeyen ancak asıl sorumlu olarak görüldüğü için daima olumsuzlanan II. Mahmut'la ilgili değerlendirmeler ise daha çok *Yeniçerilerin Bektaşîliği ve Vaka-i Şerriyye*'de yer alır. Türk modernleşmesinin önemli dönemeçlerinde etkin bir rol oynadığı için çoğu zaman olumlu bir şekilde hatırlanan II. Mahmut, Çamuroğlu'nun kaleminde son derece sert bir şekilde yargılanır:

*“Türkiyeli modernistlerin Mahmud-ı Adli'si, yeniçeri-Bektaşîleri ezerken fetoa alıp sancak-ı şerif çıkartacak kadar Müslüman, Müslüman Mehmet Ali Paşa'dan korktuğunda Hıristiyan kardeşi Rus çarının ordularını İstanbul'a çağıracak kadar da modernidir.”* (*Yeniçerilerin Bektaşîliği ve...*, s. 63; Vurgular bana ait, G.Y.).

II. Mahmut'un şedit bir padişah olduğu yönünde yaygın bir görüş varsa da ona yönelik eleştirilerde bu denli sert bir dil kullanmak pek de alışılmış bir üslup değildir. Çamuroğlu, bu ocağın ilga edilmesine, bu ilganın hayırlı bir olaymış gibi nitelenmesine karşı çıkmaktan başka, bu işi yapanları da son derece net bir şekilde yargılayıp mahkûm etmekten kaçınmaz. Elbette burada en büyük payı da II. Mahmut alacaktır. Daha sonra da söz konusu edeceğimiz gibi *Son Yeniçeri*'de II. Mahmut'un yeri oldukça sınırlıdır. Olaya büyük ölçüde yeniçeriler açısından bakılan bu romanda II. Mahmut, sarayında kararlar veren zalim ve despot bir hükümdar olarak anılır. Ancak yine de romana dair küçük bir ayrıntıya burada yer vermek gerekebilir. Doksan yaşını aşmış bir ihtiyar olarak yeniçerilerin yok edilmesine tanık olan Arif Ağa, tüm yaşananlar karşısında sessiz ve etkisiz kalmayı kendisine yediremez. Sokaklarda yeniçeri avının yapıldığı bir sırada evinin önüne çıkar ve âdeta genç bir ocakçı gibi meydan okur, silahını kullanır. Oracıkta öldürülen Arif Ağa'nın cesedi ile karşılaşan karısı Hatice Hanım; *“söyleyin Sultan Mahmud'a (...) söyleyin ona ki bu vurduğunuz piri fani, onun rüyalarına girecek, iki cihanda yakalarını elden bırakmayacaktır.”* (*Son Yeniçeri*, s. 420) diyerek yeniçeri-Bektaşîlerin II. Mahmut'a duyduğu nefreti açıkça haykırır. Romanda bunun bir kadın tarafından adlı adınca ifade edilmesi de ayrıca öne çıkan bir unsurdur.

### ÜÇ YENİÇERİ, ÜÇ FARKLI YAKLAŞIM

Buraya kadar Reha Çamuroğlu'nun tarihçi kimliğiyle ortaya koyduğu görüşler üzerinden bir tartışma yürütülmeye çalışıldı ve kısmen *Son Yeniçeri*'de yer alan bazı unsurlardan yararlandı. Yazarın tarihçi olarak öne sürdüğü itirazları, bir süre sonra romancı ola-

rak tekrar gündeme getirdiği; ancak bu sefer bir imaj mücadelesi verdiği görülür. Bu mücadele, Türk okurunun daha önce edindiği olumsuz yeniçeri algısıyla ilgilidir. Dolayısıyla *Son Yeniçeri* romanı, okuyucu nezdindeki algının değiştirilmesine bir katkı sağlamak, tarihçiler arasında yeniden tartışılması gerektiği söylenen bir konunun okuyucu zihninde de en azından bir kez daha düşünülmesine imkân tanımak için yazılmıştır, denebilir. Yazarın bu amacına koşut olarak, makalemizde romanın çok ayrıntılı bir tahlilinden çok yeniçeri-Bektaşî imajına dair noktalar üzerinde durmak, tercih edilen bir yöntem oldu. Dolayısıyla bu noktadan itibaren yazarın yeniçeri-Bektaşî grubuna dair tespitlerinin romandaki izleklerini, zaman zaman roman kişileri bağlamında, zaman zaman da romanda öne çıkmış unsurların ışığında ortaya koymak mümkün olacaktır.

Yeniçeri Ocağı'nın bozulması ve temel işlevinden uzaklaşması sorunu, *Son Yeniçeri* romanında etraflıca işlenen ve başta gelen bir konudur. Yazar, burada üç farklı roman kişisi üzerinden üç farklı görüşü işler ve böylelikle konu hakkında okuyucu üzerinde derinlemesine bir algı yaratmaya çalışır. Üçü de yeniçeri olan bu roman kişilerinin yeniçerilik kurumuna dair değerlendirmeleri ve mesleklerini icra etme biçimleri farklıdır. Ayrıca yaşananlar karşısında aldıkları tavır ve öne sürdükleri düşünceler de büyük ölçüde farklılıklar gösterir. Yeniçeriler denilip geçilen bu grubun içinde de söz konusu olaya ilişkin çok farklı düşünceler olabileceğini ortaya koyan yazar, aslında burada önemli bir mesaj da vermektedir. Gerek geleneksel tarih yazıcılığında, gerekse bu geleneksel tarih yazıcılığının etkisinde kalan kurgusal metinlerde, tarihî birer işlevi olan gruplar hakkında kimi genellemeler yapılır. Bunlar her zaman toplu hâlde hareket eden, aynı şeyleri düşünen ve aynı tepkileri veren kalabalıklar gibi düşünülür ve haklarında bu doğrultuda hükümler verilir, imajlar yaratılmaya çalışılır. Hâlbuki bizim burada üzerinde durduğumuz *Son Yeniçeri* romanında olduğu gibi, bazı örneklerde ise durum farklıdır. Bu gruplar içinde farklı insanlar olduğu ve bunlar vasıtasıyla farklı düşünceler de üretilebildiği gösterilir bu metinlerde. Böylelikle okuyucu için olaylar hakkında hüküm vermek kolay bir şey olmaktan çıkıp aksine güçleşir. Zaten tarihsel kurgu metinlerinin önemli bir işlevi de yaşananlar hakkında bir daha düşünülmesini sağlamak ve daha önce başkaları tarafından verilen hükümleri yeniden sorgulayabilmek için yeni bir zemin yaratabilmektir. *Son Yeniçeri*'de bu zemin, sözünü ettiğimiz roman kişileri etrafında yaratılmaya çalışılır.

Romandaki bu üç kişi Arif Ağa, Sabit ve Habip'tir. Romanın baş kişisi sayabileceğimiz Sarı Abdullah'ı (Müslüman olmadan önceki ismiyle Michaul oğlu Petru) Hotin Kalesi'nde esir olarak alan, daha sonra Müslüman olmasını sağlayan Arif Ağa, geleneksel bir yeniçeri olarak öne çıkar. Onun 'geleneksel yeniçeri tipi'ni temsil ettiğini söylemek yanlış olmaz. Arif Ağa'nın Sarı'yı esir aldığı gün doğduğunu öğrendiği oğlu Sabit ise üzerinde duracağımız bir başka roman kişisidir ve 'idealize edilmiş yeniçeri tipi'ni temsil etmektedir. Buna karşılık Sabit'in çocukluk arkadaşı olan Habip ise 'bozulmuş yeniçeri tipi'ne bir örnek teşkil eder.

Üzerinde öncelikle durulması gereken roman kişisi, tarihsel çerçevenin de gerektirdiği şekilde Arif Ağa'dır. Arif Ağa, kadim bir yeniçeridir ve aileden ocağa girmiş, dolayısıyla hayatında bu işten başka bir meslek tanımamıştır. Yeniçeri Ocağı'nın saygın bir ismi olmakla birlikte çorbacılık unvanını bir türlü alamamıştır.<sup>15</sup> Arif Ağa açıkça ifade etmese de bunu içinde bir ukde olarak saklamıştır. Ancak daha sonra oğlu Sabit'in çok kısa zamanda çorbacılık makamına yükselmesiyle bu özlemini bir ölçüde giderebilmiştir. Arif Ağa'nın roman içindeki başta gelen özelliği geleneksel bir yeniçeri zabiti olmasıdır. Buradaki 'geleneksel' ifadesini kimi unsurlarla zenginleştirmek gerekebilir. Arif Ağa uzun yıllarını savaş meydanlarında geçirmiş, kendi tabiriyle 'din ü devlet' için çarpışmış bir askerdir. Asker olarak doğmuş, öylece yaşamış, hatta sonunda yeniçerilik uğruna ölmüştür. Yeniçerilerin militarist yönünü son derece güçlü bir şekilde vurgulayan şedit ve atılgan bir yapısı vardır. Aksiyoner bir tiptir ve Osmanlı yayılcılığındaki önemli rolünün farkındadır. Diğer taraftan Arif Ağa'nın Bektaşî olduğunu ve dolayısıyla 'sivil ve insancıl' bir tarafının bulunduğunu da eklemek gerekir. Onun bu tarafını Hotin Kale'sinde esir aldığı Petru ile ilişkilerinde gözlemlemek mümkündür. Petru'yu kendisine esir eden, dolayısıyla şiddet kullanmaktan çekinmeyen Arif Ağa, aynı gün oğlunun doğumunu haber aldığı için onun canını bağışlar. Ancak bu kadar şedit ve acımasız olan bir yeniçerinin Hotin Kalesi'nde boğazına kılıç dayayarak esir aldığı ve kendisine köle yaptığı bir Hristiyanı, bir müddet sonra din değiştirmeye ve kendisine damat olmaya teşvik ederken "dinde zorlama olmaz" diyerek son derece insancıl bir yöntemle 'yola getirmesi' oldukça düşündürücüdür. Çamuroğlu'nun hem *Yeniçerilerin Bektaşîliği ve Vaka-i Şerriyye*'de, hem de *Son Yeniçeri*'de öne çıkardığı bu tenakuz önemlidir. Savaş meydanlarında bir ölüm makinesine dönüşen yeniçeriler, özellikle İstanbul'da

ve daha çok da Bektaşî dergâhının etkisi altında buldukları zamanlarda son derece insancıl bir hüviyete bürünmektedirler. Bu hüviyet, yazarın yaratmaya çalıştığı yeniçeri imajı ile örtüşür (*Son Yeniçeri*, s. 43-46).

Arif Ağa zaman içinde ocağın kötülediğini görmüş ve birtakım tedbirler alınmasına taraftar da olmuştur. Arif Ağa'nın bu noktada son derece kontrollü bir yaklaşım sergilediğini söylemek gerekir. Yeniçerilerin bozulduğunu düşünse de ocakçılık yapmaktan asla geri durmaz ve ocağın selametini her şeyden önce düşünür. Ancak özellikle devlete isyan noktasında genç ve hareketli yeniçerilere hak vermediği gibi, isyan marifetiyle padişah devirmeyi asla kabullenemez. Geleneksel bir yeniçeri tipi olduğunu söylediğimiz Arif Ağa'nın başta gelen özelliklerinden birisi de padişaha mutlak bir şekilde bağlı olmasıdır. Yeniçerilerin sık sık ve olur olmaz şeyler için isyan etmelerini de bozulmalarına bir işaret kabul eden Arif Ağa, fazla talepkâr bulduğu yeniçerilerin zamanla "kendilerini din ve devlete adayan" anlayışlarından uzaklaştıklarını düşünür:

"Bizim kulaklarımız 'istememük, isterük' sesleriyle tırmalanır. **Ne çok istemeler böyle. Ne çok istedikleri vardır.** Değer mi bir yalan dünyada bir göz açıp kapayıncaya kadar geçecek bir ömür için bu kadar alçalmaya?" (*Son Yeniçeri*, s. 322; Vurgular bana ait, G.Y.).

Sürekli geçmişteki nam sahibi yeniçerileri veya kendilerine örnek aldıkları Hz. Ali, Battal Gazi gibi kahramanları hatırlayan Arif Ağa bu devirlerin geçtiğinin farkındadır. Yeniçeri Ocağı'nın sözü edilen kahramanları unutmaktan başka, Mimar Sinan gibi neferler de yetiştiremediğini söyleyen Arif Ağa kaçınılmaz sona yaklaşıldığını görmekle birlikte, hem ocakçılığın gelen bir saikle hem de ata mirası olarak gördüğü mesleğine duygusal bağlılığı nedeniyle Yeniçeri Ocağı'nın ilgası esnasında çok sevdiği ve mutlak bağlılık duyduğu padişahına meydan okumuş, ocak için hayatını vermekten çekinmemiştir.

Arif Ağa'nın oğlu Sabit, isminden başlayarak bir geleneğin temsilcisi olduğunu gösterir. Arif Ağa'nın geleneği devam ettirmesi için oğluna uygun gördüğü bu isim, romanın sonuna kadar işlevselliğini yitirmez. Romanın sonunda yeniçerilere yönelik takibattan kurtulmuş bir hâlde eve dönen Sabit, evin tek erkeği olarak kalmış Sarı Abdullah'a; "*Eyvallah Sarı Aşam (...) Fakir hâlâ Sabit'tir.*" diyerek selam verir (*Son Yeniçeri*, s. 435). Bu ayrıntı üzerinde durmak gerekir. Yukarıda Sabit'in idealize edilmiş bir yeniçeri tipi olduğunu



söylemiştik. Ancak buradaki idealin gelenekten beslendiğini vurgulamak bir zorunluluktur. Çünkü hem Arif Ağa hem de Sabit, sürekli ideal olanı tarif ettikleri, yani içinde bulunulan durumdan şikâyetçi oldukları hâlde geçmişe ve geleneksel olana göndermede bulunmaktan vazgeçmezler. Geçmişin namlı yeniçerileri Sabit'in dilinden hiç düşmez. Bu durum, onun değişmeyen bir tarafı olduğunu ortaya koyar. Sabit, babası tarafından da gelecek için idealize edilmiş bir kahraman olarak görülmek ve gösterilmekle birlikte, daima geçmişin ve geleneğin de bir taşıyıcısı olmuştur. Onun misyonunda bu taraf oldukça güçlüdür.

Sabit, çocuk yaşta babasından aldığı eğitimle askerliğe başlar ve genç yaşta Yeniçeri Ocağı'na katılarak kısa zamanda zabıt ve çorbacı olur. Her seferinde babasının gölgesi üzerinde olduğu hâlde başına buyruk davranmaktan çekinmeyen bu yeniçeri neferi, çok genç yaşta sefere çıkar, babasının karşı olduğunu bildiği hâlde savaş esnasında serdengeçti olmak ister. Burada cesareti ile kısa zamanda ocak içinde sivrilir ve sözünü ettiğimiz ideal yeniçeri tipine ilişkin özellikleri ile temayüz eder:

“Bütün silahım, rahmetli dedemin kılıncı. **Zülfikâr gibi kesiyor. Hazreti Ali gibi döne döne kesiyorum.** (...) Ben bu cengi yapmasam yarın düşman belki de Edirne'de, İslambul'da olacağı için yaparım. Zehra Nenem, Hatice Anam, Zeynep Ablam için yaparım. Esnafım, Mehmed Babam, **Ezanı Muhammedi, Devleti Osmani için yaparım.** Yoksa ne işim var buralarda. **Bir köşede derviş olur yaşarım.**” (*Son Yeniçeri*, s. 192; Vurgular bana ait, G.Y.) .

Yukarıda alıntılıdığımız cümlelerin sahibi Sabit, kendisi için yeniçeriliğin anlamını ifade ederken çağdaşı olan yeniçerilerden (tabii başta çocukluk arkadaşı Habip'ten) ayrılan yönünü vurgulamış ve hayata bakışını da özetlemiş olmaktadır. Sabit'in yeniçerilikten maddî bir beklentisi yoktur. Dünya malına düşkün olmayan bu genç yeniçeri, kendisine verilenle yetindiği gibi, başka meslekler edinene de mesafelidir. Asker olmasa bir köşede Bektaşî dervîşi gibi yaşayacağını söyleyen Sabit'in bu maddiyattan uzak tavrı önemlidir. Savaşta serdengeçtilik için gönüllü olması, bu şekilde şehit olmaktan hiç çekinmemesi, evlenip aile kurmaktan imtina etmesinin dışında mücerretlik ikrarı vererek her türlü şehvetten uzak durma gayreti de göstermektedir ki bu yeniçeri neferi, aynı zamanda bir dervîş edası taşımaktadır. Kendisini bir amaç uğruna feda etmekten çekinmeyen, dolayısıyla mistik bir yanı olan Sabit, her şeye rağmen içinde bulunduğu sosyal ortamın sorumluluğu ile hareket eder.

Sabit'in yeniçerilik kurumuna bakışı, romanda öne çıkan bir unsurdur. Yeniçeri Ocağı'nın bozulduğu ve işlevselliğini yitirdiği eleştirilerini, romanında bir yeniçeri neferinin gözlemleriyle karşılamaya çalışan yazar, sözünü ettiğimiz idealize edilmiş yeniçeri tipini ortaya koyarken adı geçen eleştiri konularına bilhassa değinir. Sabit çocuk denecek yaşta dâhil olduğu ocakta cesareti ve atılganlığıyla sivrilirken bir taraftan da etrafını gözlemeye çalışır. Ocak içinde ve yeniçeri neferleri arasında gördüğü her olumsuzluğa dikkat eden, bunlar hakkındaki düşüncelerini etrafıyla paylaşmanın yanında kimi girişimlerde de bulunan Sabit, burada statik bir tip olmaktan çok aksiyoner tarafla öne çıkar. Öncelikle dikkat ettiği konu, savaş sonrası yaşanan yağma ve esir paylaşımı meselesidir. Gittiği seferlerde gördüğü manzara onun için üzücü olmuştur. Yukarıda da ifade edildiği gibi, yeniçeriliği "din ü devlet" için yapan Sabit, savaş meydanlarındaki yağma girişimleri ve esir kavgaları karşısında hayrete düşer (*Son Yeniçeri*, s. 187). Ona göre yeniçerinin içinde bulunduğu durum perişanlıktan başka bir şey değildir. Buna sebep de Kanuni Sultan Süleyman zamanında konan kuralların çiğnenmesi, zaman içinde ocağa yapılan müdahaleler ve keyfi tasarruflardır. Ocağın bozulmasının bir süreç meselesi olduğunu söyleyen Sabit, öteden beri söylenegelen olumsuzlukları tek tek sıralar ve kendince bir durum tespiti yapar:

"Din ü devleti bugünlere Hacı Bektaş Ocağı getirdi. **Ama bugün içinde bulunduğu durumla getirmedi.** Getiremezdi zaten. **Ocak adım adım bozuldu. İçine esnaf doldu.** Börekçi, manav, sandalçı, berber, daha beteri işsiz güçsüz pırpır taifesi envai çeşit adam. (...) Gördüm ki **geride evi barkı olanların akılları hep geridedir.** Ev bark ne demek? Sana bakan boğazlar. Bu ne demek? Mal mülk hırsının başladığı yer. Çoluğa çocuğa bakmak, onlara mal bırakmak, kendinden sonrasını düşünmek yarını, öbür günü, daha sonraki günü düşünmek." (*Son Yeniçeri*, s. 223; Vurgular bana ait, G. Y.).

Bu satırlardan da anlaşılmaktadır ki aslında Sabit bugün de yaygın olan kaniya benzer bir düşüncededir. Ancak onun bu söyledikleri, ocak bu hâle geldi, iyice bozuldu, onu ortadan kaldırmaktan başka çare yok, anlamına gelmez. Sabit'in istediği ocakta iyileştirme yapılması, daha doğrusu geçmişteki ideal düzene geri dönüşmesidir. Yeniçerilerin devletin başına bela oldukları, artık faydadan çok zarar getirdikleri gibi genelleyci hükümlere uygun bir zemin yaratmak yerine, olayları ocağın içinden birisinin gözüyle aktarmaya çalışan yazar, başlangıçta da ifade ettiğimiz gibi, Sabit'in düşünceleri üzerinden olayı yeniden düşünme fırsatı verir. Sabit'in tespit-

lerinde gerçekçi bir tutum takındığı; ancak iş bir çözüm yolu üretmeye geldiğinde ise tavrının epeyce naif kaldığı görülmektedir. Herhâlde yazarın da kabul ettiği bir gerçek, Yeniçeri Ocağı'nın bu hâliyle daha fazla devam edemeyeceğidir. Ancak burada ortaya çıkan hayatî soru, hemen herkesin kabul ettiği bu bozulmaya nasıl bir çare bulunabileceğidir. Sabit'in düşüncelerinin naif kaldığını söyledikten sonra ne yapılacağı sorusuna cevap vermek kolay olmamakla birlikte, *Son Yeniçeri* romanıyla yaratılmak istenen algıda, en azından tek çarenin ocağı ortadan kaldırmak ve yeniçerileri kılıçtan geçirmek olmadığı vurgulanmaya çalışılır. Sabit gibi düşünüp hareket edenlerin olduğu bir ortamda, ocağı ilga ve imha etmek, herkesi kılıçtan geçirmek, sadece toptancı ve olabildiğince kötü bir 'çözüm'e gitmektir. Sabit'in romandaki varlığı, girilen eylemin hiç de âdil olmadığını göstermektedir.

Sabit'in yukarıda özetlenen düşüncelerine karşılık öne çıkan bir başka roman kişisi ise yine bir yeniçeri neferi olan Habip'tir. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi Habip, 'bozulmuş yeniçeri tipi'ne bir örnektir ve onun düşünceleri romanda, Sabit'inkiler kadar olmasa da yoğun bir şekilde işlenmiştir. Habip, Sabit'in çocukluktan arkadaşıdır ve onunla birlikte çekirdekten yetişme bir yeniçeri neferidir. Ancak Sabit'e göre çok daha hareketli ve ölçüsüz diyebileceğimiz bu tip, davranışlarının önünü ardını hesaplamadan yaşaması nedeniyle en başta Sabit'in şiddetli hücumuna uğrar. Aslında Habip'in oldukça açık sözlü bir yeniçeri olduğunu söylemek gerekir. Ocaktaki bozulmanın farkında olan bu yeniçeri, bunda herkesin sorumluluğu bulunduğunu düşünmekte ve şöyle veya böyle kendi menfaati için çalıştığı bir ortamda idealistçe davranmanın sadece boşuna bir gayret olduğunu söylemektedir. Yeniçerilerin bir benlik davası güttüklerini, buna kendilerinin de dâhil olduğunu belirten Habip, Hz. Ali gibi bütün Yeniçeri Ocağı'nın imrenerek hatırladığı bir kahramana benzemek ister, ancak buradaki kaygısı farklıdır; o böyle bir kahraman olarak anılmak, nam salmak ve üstünlüğünü pekiştirmek niyetindedir. Habip, hemen her konuda Sabit'in düşüncelerine zıt şeyler söyler; sadece söylemekle kalmaz, bunları yaşar da. Yeniçerilerin ölüm oyununu sevdiğini söyleyen Habip için savaşmak, mistik yönü olan bir eylem değil, tam tersine maddî getirileriyle kazançlı bir kapıdır. Sabit'in şahsında idealize edilen yeniçeri tipinin karşısında olan Habip, evlenme yaşağına karşı çıkmaktan başka ocak içindeki oğlanca eğilimlere de kapılır. Hatta hayattaki en yakın arkadaşı Sabit'le bu yüzden kavga eder.

Sabit'le Habip'in düşünceleri arasındaki zıtlık, romandaki en önemli unsurlardan biridir. Yazar, Yeniçeri Ocağı'nın durumunu bu iki roman kişinin şahsında somutlaştırmak istemiştir. Aynı zaman diliminde ocakta bulunan ve sözü dinlenen bu yeniçeriler, uygulamada iki farklı noktaya savrulmuş gibi gözükseler de sonuçta yine ortak hareket etmek zorunda kalırlar. İdeal olanı vurgulayan ve her seferinde bu şekilde hareket edilmesini öğütleyen Sabit, bir süre sonra olayların çığırından çıktığını ve devletin kendilerini harcamak için kararlı olduğunu görür. Sonuçta yapılacak tek şey Habip gibi son dakikaya kadar mücadele etmektir. Çamuroğlu'nun *Yeniçerilerin Bektaşiliği ve Vaka-i Şerriyye*'de anlattığı yeniçeri odalarının ağır top ateşine tutulması ve odalardaki kanlı çarpışmalar, sokak sokak devam eden iç savaş manzaraları ve yeniçerilere karşı yürütülen amansız takip, romanda da kurgusal yönüyle yoğun bir şekilde işlenmiştir. Odalardan çıkamayan ve burada katledilen Habip 'ibret-i âlem' olsun diye bir ağaçta sallandırılırken Sabit son ana kadar çarpışmış ve Belgrat ormanlarında uzun bir süre saklanıp gizlice eve dönebilmiştir.

### SARI ABDULLAH VE BEKTAŞİLİK ETKİSİ

Yukarıda yeniçeriliğe bakış bağlamında tahlil etmeye çalıştığımız üç roman kişinin dışında, üzerinde durulması gereken biri daha vardır. O da Müslüman olduktan sonra Sarı Abdullah diye anılmaya başlanan Michael oğlu Petru'dur. Onun hikâyesini daha sonra ele almamızın nedeni, bu roman kişinin yeniçerilikten çok Bektaşilik bağlamında öne çıkmış olmasıdır. Aslında *Son Yeniçeri*, çoğunlukla onun bakış açısıyla ve onun ağzından anlatılan bir romandır. Sarı Abdullah, esir alınmak suretiyle İstanbul'a getirilmiş ve esir olarak bulunduğu evin tercihleri nedeniyle bir süre sonra Bektaşî dergâhına intisap etmiştir. Daha önce de ifade edildiği gibi Arif Ağa'ya damat olmak gibi 'ayrıcalıklı bir statü'nün de sahibidir. Kendisini "... marangoz ustası, Tarikatı Ali Bektaşîyye'nin bir muhibbi, Sarı Abdullah" olarak tanıtır (*Son Yeniçeri*, s. 371). Görüldüğü gibi, Bektaşî olmakla birlikte Yeniçeri Ocağı'na kayıtlı olmayan Abdullah'ın görevi daha çok sefere giden erkeklerin geride bıraktığı kadınlara göz kulak olmak, aileye sahip çıkmaktır. Savaşçı bir yönü olmayan, şiddete maruz kalıp İstanbul'a getirildiğinden beri sakin bir hayat sürmeye özen gösteren Abdullah'ın Bektaşî tarikatıyla ilişkisi, Arif Ağa ve Sabit gibi yeniçeri-Bektaşîlere göre çok daha yoğundur. Dönemin İstanbul'unda son derece yaygın olan Bektaşî

dergâhlarına ve kahvelerine devam eden Abdullah, buralarda Abdi Baba isimli Bektaşî babasından istifade eder, sohbetlerine katılır. Yeniçerilerin de itibar ettikleri bu Bektaşî dervişinin oldukça muhalif bir çizgide olduğunu söylemek gerekir. Bu muhalefet, bilge bir tavır eşliğinde ifade edilmekle birlikte, yazarın daha önce tarihçi kimliğiyle özetlediği bazı yaklaşımlara da büyük oranda benzerlik gösterir. Şiddetten uzak ancak yeniçerilerle bir fikir ve gönül birliğine dayalı bu muhalif zemin, Bektaşîlik tarikatının romandaki en güçlü ifadelerinden biridir.

Yeniçeri Ocağı'nın ne zaman Bektaşî tarikatına bağlandığı meselesi, bizim dışımızda ve tartışmalı bir konudur. Ancak daha önce de ifade ettiğimiz gibi, Çamuroğlu bu bağlantının en başından beri söz konusu olamayacağını, iki grubun kaynaşmasının 18. asırdan itibaren yoğun bir şekilde ortaya çıktığını düşünmektedir. *Son Yeniçeri* romanı da 1780 senesinden 1826'daki Yeniçeri Ocağı'nın ilgasına kadar geçen süreyi kapsadığı için bu dönemde yoğun bir yeniçeri-Bektaşî kaynaşmasından bahsedilebilir. Bu kaynaşmayı yukarıda zikrettiğimiz kısımlardan takip etmek mümkündür. Bunlara ilaveten, genel yargıyı değiştirmeyecek biçimde, bazı Bektaşî ritüellerine de roman kişileri bağlamında zaman zaman yer verildiğini söylemek gerekir.

Reha Çamuroğlu, bir tarihçi olarak yeniçerilerin heterodoks İslâm anlayışı üzerinde durmuş ve bunu önemli bulmuştur. Elbette bir tarafta heterodoks uygulamalardan bahsedilirken karşı tarafa Ortodoks İslâm yorumunun yerleştirilmesi ve bunun da Osmanlı toplumsal hayatı içinde ulema üzerinden gerçekleştirilmesi kaçınılmazdır. Romanda da bunun sözünü ettiğimiz şekilde yapıldığı görülür. Romancı, bilhassa ulemanın koyu bir Sünni yorumla dayattığı İslâm anlayışına karşı yeniçeri-Bektaşîleri bir zenginlik ve alternatif kültür odağı olarak öne çıkarır. Ayrıca romanında, yukarıda zikredilen Bektaşîlik kültürü içindeki uygulamalara ilave olarak yeniçerilerin heterodoks İslâm anlayışlarından da örnekler verir. Bu ayrıntılardan az da olsa burada söz etmek, konunun daha iyi anlaşılmasına yardımcı olabilir.

Yeniçerilerin ulemaya bakışları, ulemanın kendilerine karşı taktığı tavırdan çok da farklı değildir. Sürekli din eksenli eleştirilere hedef olan yeniçeriler, romandaki diyalog ve ayrıntılardan da anlaşılacağı gibi, bu konuda farklı bir yaklaşım sahibi olmaya niyetli değillerdir. Onların ulemaya bakışlarındaki temel ölçüt şudur: Yeniçeriler ulemanın İstanbul'da ve rahat bir hayat sürdüğünü, ken-

dileri sınır boylarında savaşırken başkent in emniyetli havasında herkes hakkında ileri geri konuşup fetva verebildiğini söylerler. Aşağıda alıntılacağımız satırlar bu bakışı son derece net bir şekilde ortaya koyduğu için önemlidir:

“Ulemanın efendileri derlermiş ki, ‘Bunlar dinsiz, dinimizi korumuyorlar.’ Yoldaşlar sorarım size, kaç yüzyıldır ocaklı cenk meydanında bir şey-hülislam görmüş müdür? Biz orada Sancaklı Şerif’i korumak için can verir, can alırken, bunlar neredeydi? İstanbul’da varlarına var katıyorlardı. Vakıflarını büyütüyorlar, bizim koruduğumuz hudutların içini emiyorlardı. Şimdi onlar Müslüman, biz dinsiz! Bakın şu Allah’ın işine!” (Son Yeniçeri, s. 408; Vurgular bana ait, G. Y.).

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere yeniçerilerle ulema arasında ciddi bir münaferet vardır. Bu karşılıklı nefretin boyutları zaman içerisinde genişlemiş, bir müddet sonra kaçınılmaz bir savaşa dönüşmüştür. Romanın geneli için konuşulduğunda, yeniçerilere karşı hatırı sayılır bir muhabbet beslediği görülen yazar, ulema konusunda da tersine bir eğilim içindedir. Ulemanın sert ve tavizsiz tavrından hoşlanmıyor gözük en Çamuroğlu, roman içinde ulemadan bir kişiye az da olsa bir rol ya da söz hakkı vermeyerek daha dengeli sayılabilecek bir yoruma da müsaade etmemiş olur. Okuyucu için ulema hakkında fikir sahibi olmak, ancak yeniçerilerin düşündükleri ve söyledikleri bağlamında mümkündür.

Romanda ulemanın tavrı özellikle ocağın ilgası aşamasında öne çıkarılmıştır. Çamuroğlu’nun bir tarihçi olarak yaptığı değerlendirmelerde de gördüğümüz gibi, ulema ile II. Mahmut’un bu konuda bir ittifakı vardır. Bu ittifak, daha önce sözünü ettiğimiz zemin üzerine oturur. Romanda bu ittifakı ve üzerinde yükseldiği zemini yoğun bir şekilde işleyen yazar, ulemanın özellikle camileri kullandığını anlatır. İstanbul ahalisini yeniçeriler aleyhine örgütlemek, böylelikle ocaktan ebediyen kurtulmak isteyen II. Mahmut, ulemadan aman dilerken camilerin kilit bir önem arz ettiği görülür. Cami cemaatinin yeniçeriler aleyhine kışkırtıldığı romanda, mutlak yenilginin biraz da bu nedenle geldiği yorumu öne çıkar.

Yeniçeriler için mutlak yenilgi, elbette ocağın ilga edilmesi, öncesinde bütün yeniçerilerin şiddete maruz kalmaları ve çok önemli bir kısmının ağır topçu ateşi altında ve çarpışmalarda katledilmesi, kalanların da amansız bir takibe uğramaları şeklinde ifade edilebilir. Buna bağlı olarak Bektaşî tarikatı dağıtılmış, hemen tüm tekke-lerinde tahribat yaşanmış, hatta yeniçeri-Bektaşîlerin mezarları da-

hi yıkılmıştır. Çamuroğlu'nun bir tarihçi olarak yaptığı bu tespitle-  
rin romanında da hatırı sayılır bir yer tuttuğunu söylemek gerekir.  
Romanın son bölümlerinde yer verilen şiddetli çarpışma sahneleri-  
nin okuyucu üzerindeki dehşet duygusunu yoğunlaştırmak amacı  
taşıdığı açıktır. Şiddetli bir topçu ateşi altında ezilen yeniçerilerin  
bir nefer dahi sağ bırakılmamak üzere yok edilmeye çalışıldığının  
anlatıldığı romanda, çatışma sonrasındaki manzaraya dair bölüm,  
yaşanan dehşet duygusunu yansıtmaya bakımından anlamlıdır:

“Atmeydanı, bir ceset dağı hâline gelmişti. Kimisinin boynuna yazılar asıl-  
mış, nasıl zındık, nasıl hain oldukları anlatılıyordu. (...) Daha dün cenkte ga-  
ziydiler. (...) işte yerinde yellere esen Eski Odalar. Sadece ceset kokusu. (...) Din  
ü devlete isyan eden uğursuzların elebaşısı, mülga Yeniçeri Ocağı otuz yedin-  
ci Orta odabaşısı, asi, zındık, Habib!” (*Son Yeniçeri*, s. 422-423).

Yeniçerilerin yok edilmelerine giden süreçte önemli bir yeri olan  
heterodoksi meselesinin romanda kendisine yer bulduğunu yukarı-  
da belirtmiştik. Ulema ile ilişkilerden bağımsız olarak yeniçeri-Bek-  
taşilerin Ortodoks İslâm'ın gerektirdiği ölçüler dışında yaşadıkları,  
romanda çeşitli örneklerle de ortaya konulur. Bunlardan birkaçını sı-  
ralamak gerekirse şunlar söylenebilir: Arif Ağa'nın evinde haremlik-  
selamlık ya da kaç-göç gibi bir uygulamaya rastlanmaz. Evin kadın-  
ları çok kere erkeklerle birlikte evin sosyal yaşantısına katılırlar.<sup>16</sup>  
Hatta Arif Ağa'nın annesi Zehra Hanım, bir Bektaşî olarak tarikat  
mensupları arasında tanınan ve hatırı sayılan bir kadındır. Çok kere  
şiddet eğilimli bir profil çizen Arif Ağa'nın, evde kadınlara karşı çok  
daha müşfik bir tavır içinde olduğu açıktır. Annesi Zehra Hanım'ın  
ev içindeki ağırlığı hissedilir derecededir. Beş kuşaktır Bektaşî olan  
bu kadın, tarikat kurallarını son derece iyi bildiği gibi, bu konuda  
yol gösterici bir role de sahiptir. Ev içindeki içkili sohbetlere zaman  
zaman katılan Zehra Hanım'ın udu ile meclisleri şenlendirdiği de  
olur (*Son Yeniçeri*, s.157). Zehra Hanım'ın şahsından hareketle ro-  
mandaki kadın karakterlerle ilgili birkaç saptama yapmak müm-  
kündür. Oldukça güçlü bir profil çizen Zehra Hanım'ın bu gücü,  
özellikle Bektaşîlik bağlamında ve birer yeniçeri olan evin erkekleri-  
ni desteklemek noktasında ortaya çıkmaktadır. Romancının burada  
Zehra Hanım'ı ya da diğer kadın karakterleri birer anne, eş ya da  
salt kadın olarak ele almadığı, onları daha çok Türk cemiyet hayata-  
nın genel yapısına nispetle rahat hayatlarını öne çıkarabilmek için  
kullandığı görülür. Bunun da Bektaşîliğin kadının sosyal hayattaki  
yerine bakışını olumlu yapmak amacıyla yapıldığı anlaşılır.

Yeniçeri-Bektaşîlerin heterodoks eğilimleri konusunda, roman içindeki bir bölümden alıntı yapmak, konunun daha iyi anlaşılabilmesi için yerinde olacaktır. Arif Ağa ve Sarı Abdullah, Sabit'in çocukluktan çıkıp idrak dönemine girdiği bir sırada, kendi yaşantıları ile ilgili ona bilgi verirken şöyle bir ifade kullanırlar:

*"Yolun abdesti, tüm kötü huyları bırakıp, övülecek niteliklerle davranıp, her zaman temiz kalple müşşidin eteğine yapışmaktır. Yolun orucu, yalan ve zararlı şeyler söylemekten kaçınmaktır. Yolun haccı, müşşidin kalbine girmektir. Yolun zekâtı, dünya nimetlerinden el çekmek ve bu fakirlikle övünmektir."* (Son Yeniçeri, s. 84).

Burada kullanılan bazı sözcüklere dikkat etmek gerekir. Sürekli tekrarlanan yol, fakir, Hak erenler, baba erenler gibi birtakım ifadeler, yeniçeri-Bektaşîlerin dâhil oldukları inanç dünyasını göstermesi bakımından son derece önemlidir. Yukarıdaki ifadeden de anlaşılacağı üzere, abdest, oruç, hac, zekât gibi ibadetlere bilinen tanımları dışında bazı yorumlar getirilmektedir. Buna göre, bu ibadetlerin bilinen Sünni yorumlarının dışında farklı uygulamalarla da yerine getirilebileceği inancı, en azından romandaki yeniçeri-Bektaşîler arasında vardır ve yaygındır.

Bütün bunlar, yeniçeri-Bektaşîlerin Ortodoks İslâm'ın sosyal hayat konusundaki katı yorumunun dışında kalmaya itina ettiklerini vurgulamakla birlikte, bu insanların Türk cemiyetinde görece daha rahat bir hayat sürdüklerini de göstermek ister gibidir. Aynı zamanda İslâm'ın şart koştuğu namaz kılmak, oruç tutmak ve içkiye yaklaşmamak gibi ibadet ve davranışların öteden beri uzağında olan yeniçeri-Bektaşîler, asla bunu bir kusur gibi algılamadıklarından başka, bu taraflarının ahali tarafından bilindiğini söylerler ve zamanı geldiğinde bu durumun aleyhlerinde kullanılmasını ise asla affedemezler. Bu, daha çok ulemanın tavrı bağlamında ortaya çıkan ve yazarın sıklıkla vurguladığı bir durumdur.

## SONUÇ

Reha Çamuroğlu, *Son Yeniçeri*'nin başında dikkat çekici bir epigrafa yer verir: *"Efendinin kaderi kölesinin alınanda yazılıdır."* Yazarın bu atasözünden çıkarılabilecek mesajı özellikle tartışmak istediği son derece açıktır. 'Efendi'nin en genel anlamda Osmanlı, 'köle'nin de yeniçeri olarak kabul edildiği bu yaklaşım tarzı, aslında romanda ifade edilmek istenen düşüncenin de esasını oluşturur. Buna göre Osmanlı'nın kölesi olan ve ona hizmet eden yeniçeri, bir süre sonra



efendisiyle birlikte ortak bir kaderin içinde yaşamaya başlamıştır. Yeniçeri Ocağı'nın özellikle kuruluş ve klasik dönemlerinde devşirmelerden oluşturulması bağlamında, tarihî bir gerçeğe de işaret edebilecek olan bu atasözünde, esas vurgulanmak istenen nokta kader meselesidir. Kader meselesine geçmeden önce efendi ile kölenin ne dereceye kadar beraber, ne dereceye kadar ayrı oldukları konusunda bazı değerlendirmelerde bulunmak gerekebilir. Efendi olarak görülen Osmanlı, esas itibarıyla hanedanı, ordusu, bürokrasisi ve özellikle de romanda vurgulandığı üzere ulemasıyla büyük bir sistemin adıdır. Bu atasözünün epigraf olarak seçilmesinden de anlaşılmaktadır ki yazar, başlangıçtan itibaren Osmanlı ile Yeniçeri Ocağı arasına bir çizgi çekmek niyetindedir. Ancak romanın dikkatle ve eleştirel bir gözle okunması durumunda da anlaşılacaktır ki bu çizgiyi çekmek zannedildiği kadar kolay değildir. Bir kere Osmanlı yayılmacılığının temelinde yatan, büyük ölçüde yeniçerilerin temin ettiği askerî güçtür. Bu güç, kudretli bir sistem olarak asırlar içinde ortaya çıkan Osmanlı'nın asla göz ardı edilemeyecek bir unsurudur. Romanda da bunu açık bir şekilde görmek mümkündür. Yeniçeriliği 'din ü devlet' için yaptığını sürekli vurgulayan Sabit ve geleneksel yeniçeri çizgisinin başta gelen temsilcisi Arif Ağa'nın, daha önce özetlenen tavırları dikkate alındığında, kolayca sistemin dışında tutulamayacakları anlaşılır. Aralarına çizgi çekilmek istenen bu iki kesimin zamanla ayrıştıkları, bir menfaat çatışmasına tutuştukları ve bunun doğal bir sonucu olarak yaşanan savaşın da nihayet bir tarafı galip kıldığı anlaşılmaktadır. Ancak bu sonradan yaşanan ayrılık, iki tarafı ezelden itibaren ayrı düşünmeyi gerektirmeyeceği gibi, böyle bir yaklaşım romandaki birçok unsura da aykırılık teşkil eder. Hiçbir genellemeye mahkûm olmadan söylemek gerekirse Kosova'da ya da İstanbul'un fethedilişindeki rolü nedeniyle olumlanan yeniçeri, örneğin Viyana bozgunu nedeniyle nasıl tek sorumlu ilan edilip kötülenemeyecekse, aynı şekilde Osmanlı yayılmacılığının bir numaralı vurucu gücü olduğu hâlde her türlü militarist eylemden arındırılıp salt bir alternatif kültür odağı şeklinde de değerlendirilemez. Şüphesiz bu tarz değerlendirmeler, çok kere şikâyet edilen tek taraflı bakış açılarının bir sonucu olarak kabul edilecektir. Bu bağlamda *Son Yeniçeri* romanı, sözünü ettiğimiz bakış açılarını tartışmak ve meseleyi yeniden düşünmek noktasında hayatî bir katkı sağlarken farklı; ancak öncekiler gibi katı bir görüş sahibi olmak konusunda temel bir dayanak olarak görülemez. Bu, romanın temel işlevi arasında yer alan bir unsur da değildir.

Biraz önce dikkat çektiğimiz kader meselesi ise daha ilginç görünmektedir. Osmanlı'yı efendi olarak gören yazar, onun kaderini de kölesinin, yani yeniçerilerin altında okumaktadır. Buna göre kölesini öldüren, dolayısıyla bir yerde onun kader çizgisini sona erdiren efendi, kendi kaderini de şekillendirmiş olur. Yazarın bu bakış açısını şöyle yorumlamak da mümkündür: 1826'da Yeniçeri Ocağı'nı şiddet kullanarak ilga eden Osmanlı, üzerinden bir asır geçmeden ve benzer bir şiddete maruz kalarak tarih sahnesinden çekilmiştir. Her türlü yeni yoruma açık gibi duran bu değerlendirmenin, özellikle romanın başına konan epigrafla ilgili olduğunu vurgulamak gerekir. Bu atasözü, bu düşünceyi okuyucunun zihninde uyandırmak ve roman hakkında peşin bir imaj oluşturabilmek adına seçilmiş gibi görünmektedir.

Reha Çamuroğlu, en genel anlamda söylemek gerekirse, tarihin öteden beri saptadığı birtakım olgulara eleştirel bir gözle bakmak gerekliliği üzerinde durur. Hem tarih kitaplarında hem de romanlarında büyük ölçüde bunu gerçekleştirme yoluna gider. Bir romancı olarak, tarihin es geçilen ya da 'yanlış' yorumlanan dönemlerini yeniden ele almak gerektiğine inanır. Kendisini ilgilendiren bir tarihsel dönemi de bu endişeyle ele alıp romanına konu eder. Türk okuyucusunun belleğinde yerleşik bir hâle gelen olumsuz yeniçeri algısına karşı yeni bir imaj oluşturabilmek için, hem yeniçeriler denilip geçilen bu gruba kendince daha eleştirel ve eşitlikçi bir tavırla yaklaşır, hem de her şeyin görüldüğü ya da gösterildiği şekilde olmayabileceğine dair düşüncesini örneklemeye çabalar. Farklı karakter özellikleri gösteren yeniçeri tiplerinden Bektaşî derviş ve babalarına, Bektaşî tarikatının da etkisiyle kadınların sosyal yaşantıdaki görece daha katılımcı rolüne kadar geniş bir yelpazede sunulan bu örnekler, sözünü ettiğimiz olumsuz imajın yıkılıp yerine daha olumlu, en azından daha dengeli bir imajın yerleşebilmesini hedefler.

Reha Çamuroğlu, bir imaj mücadelesi verirken ve bunu tarihçi kimliğinin ötesine geçip romancı kimliğiyle gerçekleştirmeye çalışırken edebiyat metnine politik bir görev de yüklemiş olur. Türk edebiyatında politize edilmiş ya da ideolojik bir çerçeve içinde tutulmuş metinlerin geçmişi epey eskilere gitmekle birlikte, Çamuroğlu'nun bu genelleme içinde değerlendirilmesi doğru olmayabilir. *Son Yeniçeri*, roman kişileri bağlamında, tarihteki kargaşa dönemlerinin insan psikolojisine etkisini yansıtmaya açısından kayda değer bir eserdir ve bu yönü nedeniyle salt politize edilmiş metinler kategorisinde değerlendirilemez. Ancak diğer taraftan başından

itibaren bir imaj mücadelesi verip yeni bir imaj inşasına katkı sağladığı için politik bir değerlendirmenin uzağında da kalamaz. Çamuroğlu'nun bu romanı, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Abdullah Ziya Kozanoğlu, Mehmet Turhan Tan gibi romancıların başlattıkları tarihsel roman çizgisine, öne çıkarılan kahramanlar ve vurgulanan olaylar bağlamında taban tabana zıtken belli bir ölçüde yakınlık da gösterir. Buna göre, Cumhuriyet'in ilk yıllarında daha çok resmî tarihin sınırları içerisinde kalarak Türk okuyucusunun zihninde bir tarih ve tarihî kahraman imajı yaratmaya çalışan Kozanoğlu, Tan gibi romancıların aksine Çamuroğlu'nun oluşturmaya çalıştığı imaj, resmî tarihin görmezden geldiği ya da farklı gösterdiği tarihî olaylar ve kahramanlarla ilgilidir. Çamuroğlu, bir yanıyla 1980'li yıllardan itibaren görülmeye başlanan ve tarihsel romancılığımızda 'çok seslilik' olarak nitelenebilecek bir tarza bağlanırken diğer taraftan da romanında belli bir noktaya yoğunlaşması, bir grubu özellikle öne çıkarması, buna koşul olarak karşı gruba çok fazla söz hakkı tanımaması gibi nedenlerden dolayı da başlangıçtaki geleneksel çizgiye yaklaşıp. Bu iki çizgi arasında kendine özgü bir yer edinmeye çalışan yazar, yine de resmî tarihçiliğin katı yorumlarına karşılık romanlarında yeni bir düşünce zemini yaratabildiği, bunu güçlü roman kişileri ve sürükleyici bir anlatım tarzıyla destekleyebildiği için kayda değer bir romancıdır. *Son Yeniçeri*, yazarın bu bağlamda değerlendirilmesi gereken başlıca romanıdır.

## DİPNOTLAR

- 1 Şenel Gerçek, "Türk Romanında Tarihin Yeniden Kurgulanışı", Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1998, s. 3. Tarih ile edebiyat metninin, münhasıran da romanın ilişkisi konusunda bu eserin 1-7. sayfaları arasında ayrıntılı teorik bilgi bulmak mümkündür.
- 2 Bu konuda Nâmik Kemal'in *Cezmi*'sinden başlayarak 1980'li yıllara gelinceye değin Türk tarihsel romanının geçirdiği süreç hakkında detaylı bilgi için bk. agt., s. 11-17.
- 3 İlk baskısı 2000 yılında Doğan Kitap tarafından yapılan *Son Yeniçeri*, daha sonra Everest Yayınları arasından okuyucuya sunulmuştur. Bu makalede esas alınan ise kitabın yedinci baskısıdır. Bk. Reha Çamuroğlu, *Son Yeniçeri*, 7. bs., Everest Yayınları, İstanbul, 2007.
- 4 Reha Çamuroğlu, *Yeniçerilerin Bektaşlığı ve Vaka-i Şerriyye*, 5. bs., Kapı Yayınları, İstanbul, 2009.
- 5 Bu eserin Latin harflerine aktarılmış ve açıklamalı bir şekilde hazırlanmış baskısı için bk. Es'ad Efendi, *Üss-i Zafer/Yeniçeriliğin Kaldırılmasına Dair*, (hzl. Mehmet Arslan), Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2005.
- 6 *Üss-i Zafer*'i Latin harflerine aktararak yayımlayan Mehmet Arslan, eserin başındaki değerlendirmelerinde, "Vak'a-i Hayriye esnasında Yeni Odalar'ın ve Et Meydanı'nın zaptını ve kışlaların yanmakta olduğunu ilk önce gelip sadrâzama müjdeleyen de Es'ad Efendi'dir." diyerek Esad Efendi'nin "tarafsızlığı" konusunu önemli ölçüde aydınlatmış olmaktadır. Bk. agt., s. XXXIV.
- 7 *Üss-i Zafer*'den başlayarak yaygınlaşan yeniçerileri olumsuzlama ve Yeniçeri Ocağı'nın ilga edilmesini yenilik hareketleri için bir milat sayma anlayışı, eserleri üzerinde değerlendirmelerde bulunacağımız Reha Çamuroğlu'na kadar kimi eleştirilere uğramıştı. Mesela Arslan,

- Üss-i Zafer’le ilgili değerlendirmelerinde, Mustafa Nuri Paşa’nın *Netâyicü’l-Vukû’ât*’ındaki ifadelerle yer verir. Nuri Paşa, yeniçerilere yöneltilen eleştirileri haklı bulmakla birlikte, onları karalamanın ve aşığılamanın ise sonraki nesiller üzerinde olumsuz bir etki yaratacağını söyler. Bu görüş, Reha Çamuroğlu’nun şiddetle itiraz ettiği ve bizim de üzerinde duracağımız genel kanıya yönelik eleştiriler için önemli bir başlangıç noktası kabul edilebilir. Bu konuda bk. *age.*, s. XXXVII-XXXVIII.
- <sup>8</sup> Niyazi Berkes, *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, Doğu-Batı Yayınları, İstanbul, ts., s. 117.
- <sup>9</sup> Enver Ziya Karal, *Osmanlı Tarihi: Nizam-ı Cedid ve Tanzimat Devirleri (1789-1856)* c. V, 8. bs., Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2007, s. 145, 148.
- <sup>10</sup> Ahmet Yaşar Ocak, “Bektaşilik”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. V, İstanbul, 1992, s. 378.
- <sup>11</sup> Mesut Ayar, *Bektaşilikte Son Nefes/Yeniçeriliğin Kaldırılmasından Sonra Bektaşilik*, Giza Yayınları, İstanbul, 2009, s. 53.
- <sup>12</sup> Reha Çamuroğlu, *Yeniçerilerin Bektaşiliği ve Vaka-i Şerriyye* (Bu kitaptan yapılacak bundan sonraki alıntılarda, yukarıda ayrıntılı künyesini verdiğimiz bu baskı esas olmak üzere, sayfa numaraları alıntının yanında verilecektir.)
- <sup>13</sup> Çamuroğlu’nun bu konudaki görüşlerinin ayrıntıları için bk. *age.*, s. 53, 58.
- <sup>14</sup> *Son Yeniçeri* romanından yapılacak alıntılarda sayfa numaraları, yukarıda ayrıntılı künyesi verilen baskı esas olmak üzere, alıntının yanında gösterilecektir.
- <sup>15</sup> Yeniçeriler hiyerarşik yapıları içinde ortalara ayrılmaktadırlar. Her bir ortanın komutanı çorbacı olarak anılır. Yazar da romanı içinde bu tarz tanımlara yer verir ve bunları dipnotlar şeklinde düzenler.
- <sup>16</sup> Reha Çamuroğlu, Bektaşî tarikatında ya da buna benzer heterodoks yapılanmaların içinde kadınların oynadıkları role dair farklı eserlerinde de değerlendirmelerde bulunur: “*Sözgelimi, Bektaşiliğin ikinci saygın kişisi kadıncık ana’dır. Heterodoks dervişlerin ayaklanmalarında erkek, kadın ve çocukların bir arada dövuştüklerini görürüz. Birlikte eğlenceler düzenlenir, şaraplar içilir, danslar edilir.*” Bu konuda bk. Reha Çamuroğlu, *Tarih, Heterodoksi ve Babaîler*, 5. bs., Kapı Yayınları, İstanbul 2005, s. 141.

## KAYNAKÇA

- Ayar, Mesut, *Bektaşilikte Son Nefes/Yeniçeriliğin Kaldırılmasından Sonra Bektaşilik*, Giza Yayınları, İstanbul, 2009.
- Berkes, Niyazi, *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, Doğu-Batı Yayınları, İstanbul, ts.
- Çamuroğlu, Reha, *Tarih, Heterodoksi ve Babaîler*, 5. bs., Kapı Yayınları, İstanbul, 2005.
- ....., *Son Yeniçeri*, 7. bs., Everest Yayınları, İstanbul, 2007.
- ....., *Yeniçerilerin Bektaşiliği ve Vaka-i Şerriyye*, 5. bs., Kapı Yayınları, İstanbul, 2009.
- Es’ad Efendi, *Üss-i Zafer/Yeniçeriliğin Kaldırılmasına Dair*, (hzl. Mehmet Arslan), Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2005.
- Gerçek, Şenel, *Türk Romanında Tarihin Yeniden Kurgulanışı*, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1998.
- Karal, Enver Ziya, *Osmanlı Tarihi: Nizam-ı Cedid ve Tanzimat Devirleri (1789-1856)*, c. V, 8. bs., Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2007.
- Ocak, Ahmet Yaşar, “Bektaşilik”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. V, İstanbul, 1995, s. 373-379.

## KELİMELERLE RESİM YAPANLAR – Yeni Türk Edebiyatında Edebî Portre Türüne Bir Bakış –

Seda Özbek\*



“Yüz bedenin ruhudur.”  
Ludwig Wittgenstein

**Özet:** Esasen resim, heykel gibi güzel sanat dallarında kullanılan “portre” terimi edebî bir tür adı olarak kişilerin fizikî ve ruhî özelliklerinin tasvir edilmesi şeklinde tanımlanabilir. Edebiyatımızda genellikle hatıra, biyografi, otobiyografi, mülakat gibi diğer türlerle iç içe geçmiş olarak karşımıza çıkan portre türünün pek çok müstakil örneğini görmek mümkündür. Yine mensur portrelerin yanı sıra pek çok manzum portrelere / otoportrelere de rastlamaktayız. Bu çalışmada Yeni Türk Edebiyatında mensur fizikî portreler üzerinde durulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Portre, tasvir, anı, biyografi, edebî tür, mülakat.

### ONES PAINTING WITH WORDS

**Abstract:** In fact, the term of ‘portrait’ used in the art branches like painting and sculpture can be defined as the name of a literal class describing people’s physical and psychological features. To see independent examples of the portrait genre in Turkish literature is possible, connected with other genres, especially memoir, biography, autobiography, interview. We also find many portrait/auto-portrait in verse in addition to prose. In this study, prose physical portrait in New Turkish Literature is emphasised.

**Keywords:** Portrait, description, memory, biography, literal genre, interview.

### GİRİŞ

Portre kelimesi; “(Fr. Portrait) 1. Bir kimsenin yağlı boya, fotoğraf vb. bir yolla yapılmış resmi. 2. Bir kimsenin, bir şeyin sözlü veya yazılı tasviri” olarak tanımlanır.<sup>1</sup> Fransızcada “portrait” sözcüğünün anlamı “insan resmi”dir. Edebiyatta ise bir şahsı okuyucuya tanıtmak gayesiyle o şahsı tasvir etmektir.<sup>2</sup>

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

“Portre, konu aldığı kişiye büyük ölçüde benzeyen ve daha çok baş ve omuzları kapsayan resim türüdür. Portre kelimesi Orta Çağ’da ‘yeniden üretmek’ anlamına gelen protraho sözcüğünden gelir. Resimde, çizimde ya da heykelde, ölü ya da sağ, gerçek ya da düşsel bir kişinin bireysel özelliklerini betimleyen figürler portre olarak adlandırılır. Sanatçının kendi özelliklerini betimlediği türseyse ‘kendi portresi’ (otopotre) denir.”<sup>3</sup>

Kişinin sadece dış görünüşünün anlatıldığı portreye fizikî portre denir. Fizikî portre yazılırken tanıtılmak istenen kişinin diğer insanlardan ayrılan bedensel özellikleri iyi bir gözlemlerle belirlenir ve bu özellikler tasvir edilir. Anlatılan kimsenin, fizik yapıları -yüz hatları, saçları, gözleri, kirpikleri, kaşları, burnu, ağzı, dişleri, kulakları, vücudu, boyu, kilosu vb.- özgün bir biçimde ortaya konulmalıdır. Fizikî portresi çizilen şahıs okuyucuların belleğinde ne derece kesin çizgilerle canlanıyorsa, portre yazısı o ölçüde başarılı olmuş demektir.

Orhan Okay *Silik Fotoğraflar* adlı eserinde fizikî portre hakkında şu değerlendirmede bulunur:

“Tanıdığımız insanları anarken hiç kaybolmayan fizik yapılarını da anlatışımız, her hâlde şahsiyetlerinin bir parçasını maddî varlıklarında görmüş olmamızdan kaynaklanıyor. Beden yapısı ile karakter arasında mevcut olduğuna inandığımız ilişkiler, paralellikler doğru olmasaydı bunca karakterolojileri, kıyafetnâmeleri boşu boşuna doldurmaya gerek kalmazdı. Zaman zaman tanıdıklarımın portresini çizerken böyle bir karakteroloji yapma iddiasında, hatta niyetinde de değdim. Bu belki o şahsiyeti yakından tanımamış olanların muhayyilesinde biraz daha tecessüm etmesine yardım etmek arzusunda olduğumdandır.”<sup>4</sup>

Dış görünüşün iç dünyayı yansıttığı inancı kıyafetnâme<sup>6</sup> denilen eserlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Tanıtılmak istenen kimsenin iç âleminin, fikirlerinin, duygularının, zevklerinin, alışkanlıklarının, inançlarının, zaaflarının vs. anlatıldığı portreye ise ruhî portre (tinsel / moral portre) adı verilir. Ruhî portrede kişinin psikolojisi, düşünceleri, sahip olduğu değerler, ahlâkı, alışkanlıkları dile getirilir. Portreye konu olan kişiye ait düşünceleri ve anlayışları daha etkili bir şekilde ortaya koymak için onun sözlerine de yer verilebilir. Çoğu zaman fizikî portre ile ruhî portre iç içe verilir.

Portre yazıcılığı tamamıyla sübjektif bir eylemdir. Yazar, portresini çizdiği şahsı, kendi gözleriyle görür, kendi kulaklarıyla işitir, kendi duygu ve düşünce atmosferiyle algılar. Bütün bu sübjektifliklere rağmen fizikî portreler farklı kalemlerin hemen hemen aynı

mürekkebiyle de çizilebilir. Söz gelimi Ruşen Eşref Ünaydın, Abdülhak Şinasi Hisar ve Hakkı Süha Gezgin eserlerinde Süleyman Nazif'in fizikî özelliklerini kendi bakış açılarıyla verirler. Üçü de değişik yer, zaman ve mekânda aynı insana farklı gözlerle bakmıştır. Tüm bu farklılıklara rağmen bu üç yazarın Süleyman Nazif üzerinde birleştiği nokta, ilk bakışta dikkati çeken ve değişmeyen özelliği yüzünün esmerliği, ön dişlerinin beyazlığı, çıkıklığı ve gözlerinin çakmak çakmaklığıdır.

Ruşen Eşref Ünaydın'ın kaleminden Süleyman Nazif;

"Kendisini pek neşeli gördüm. Çenesindeki uzun kısmından ziyade, yanaklarındaki kısa tarafları ağarmış sakalları, esmer teninin buruşup gerilmesine göre daima kıpırıyor; kırantalaşmış bıyıkları ve sakalları arasında, yüzünün esmerine tezat teşkil eden sık ve beyaz dişleri hemen her cümlesinde bir tebesümle görünüyordu. Sert ve sıcak bakışlı siyah gözleri daima oynuyordu."<sup>6</sup>

Abdülhak Şinasi Hisar'ın gözünden Süleyman Nazif;

"Onun pek şarklı ve hatta Asuri bir çehresi ve manzarası vardı. Ekser koyu renkli esvaplar giyer, güler ve söylerdi. Son zamanlarına doğru yanları beyazlaşmış siyah bir sakalı, iri ve esmer bir yüzü, çıkık dişli bir ağız üstüne açılan irice dudakları ve bu simayı sanki örten ve ona bütün mânâsını veren siyah, parlak, zeki ve cevval gözleri vardı."<sup>7</sup>

Hakkı Süha Gezgin'in ifadeleriyle Süleyman Nazif;

"Esmere yakın bir renk. Ama öyle esmer ki, içinde erimiş koyu bir pembeğin de izi sezilir. Gür, sert bir kaş çatışı altında, siyahlığı ve derinliği artan bir çift göz. Gülerken bile keskinliği yumuşamayan bakışlar. Sakalının şurasına burasına serpilmiş gümüş teller, şakaklarına doğru çoğalıyor. Üst dudağı ileriye atılan asabî bıyıklarla örtülü. Ön dişleri sönmeyen bir şimşek gibi azıcık dışarıda... Geniş, ihtiraslı bir ağız ve kuvvetli bir çene..."<sup>8</sup>

cümleleriyle tasvir edilirler.

Bir diğer örnek Yusuf Ziya Ortaç ile Hakkı Süha Gezgin'in kelimeleriyle çizilen İbn-ülemin Mahmut Kemal'in fizikî portresidir. İki farklı portrede dikkati çeken husus, İbnülemin Mahmut Kemal'in heybetli burnu ve çatık kaşlarıdır:

"Beyazıt'ta, eski sahaflar çarşısından geçiyordum. Acayip bir adam gözüme ilişti: Fes kenarları kulak uçlarına değen, esmer, kuru bir adam. Haziran sıcağında arkasındaki neftimsi paltoyu çıkarmamıştı. Boynunda hâlâ bir şal sarılıydı. Ayağında kaloş kunduralar, kaşlarında öfke, gözlerinde gazap, burun kanatları fena bir koku almış gibi nefretle kırışık, siyah ve kalın bıyıklar altın-

da çizilemiş dudakları neredeyse birisini paylayacak. Solunda ve yarım adım gerisinde de saygı ile giden bir sakallı... Sahafklar telâşla yerlerinden kalkıp selamlıyorlar onu. Kimisine baştan savma bir el işareti yapıyor, kimisini de azarlıyordu galiba... Bu adam, meşhur Biyografi = Tercüme-i Hâl ve Bibliyografî = Kitabiyat bilginimiz İbnülemin Mahmut Kemal Bey'miş. Arkasındaki gölge adam da kardeşi Kemal Bey!"<sup>9</sup>

"Üstadın rengi yağızdır. Teninde zamanının donuklaştırdığı tunç esmerliği görülür. Geniş alnında kılıç yarısı gibi derin yarıklar, yüzünde yine kılıç gibi keskin çizgiler var. Çatık kaşları hiddet uçurumları üstüne atılmış iki köprüye benzer. Bunların altındaki uçurumların dibinde çağlıtı duyulmayan alevden iki ırmak akıyor sanırsınız. Mağrur ağzında gürlemek için yaratılmış bir hâl seilir. Muhteşem burnu yüzüne başka bir heybet verir."<sup>10</sup>

Portre yazılarında soğuk realizm yoktur. Kuru bir üslûbun yerini içten, sıcak, samimi bir ifade tarzı alır. Bu yazılarda amaç, okuyucuya sözü edilen şahsın biyografik bilgisini vermek değil, onun ete kemiğe bürünmüş hâli olan "insanî" yönünü ortaya çıkarmaktır.

Örneğin "başıyla başı dertte olan" Ahmet Hâşim "Başım" adlı şiirinde "gövdesi üstünde duran ifrit" olarak nitelendirdiği yüzünü nefretle anlatır. Bir gün Yakup Kadri'ye "Önce şu alnının çıkıklığını düzeltsem acaba nasıl olurum? Sonra baktım ki, burnum da küçülmeye, biçime girmeye muhtaçtır. Haydi onu yaptım farz edelim; ya gözlerimin rengini nasıl değiştirebilirim?"<sup>11</sup> diye dert yanar. Rengini bile değiştirmek istediği bu gözler için Hakkı Süha Gezgin; "renkleri çiğ fakat bakışları zeki iki göz" derken Yusuf Ziya Ortaç; "gözbebeklerinde altın, demir, bakır karışık bir maden parçasının bütün renk ve ışıklarını görürdünüz" diyerek onun bakışındaki ahenge dikkati çeker.

Eski Türk edebiyatında ayrıntılı portrelere pek az rastlanır. Oğuz Kağan Destanı'nda, Dede Korkut Kitabı'nda vb. tabiat varlıklarına benzetmeler yapılarak çok kısa portrelere yer verilmiştir. Dinî edebiyatın en tanınmış türlerinden olan hilye ve siyer gibi eserler Hz. Muhammed'in özellikle dış görünüşünü tasvir eder. Şairlerin hayatlarını ve şiirlerini öznel bir bakış açısıyla değerlendiren tezkirelerde şairlerin fiziksel görünüşleri, yüz güzellikleri, boy bos, şişmanlık veya zayıflıkları genel görünüşleri ile ilgili portre kıvrımlarına rastladığımızı belirtmekte yarar vardır.<sup>12</sup>

Tanzimat edebiyatında roman türünün gelişmesiyle birlikte dış görünüşler yanında kişilikleri de canlandıran portre yazıları gitgide ustalık kazanır. Özellikle roman ve hikâyelerde portre örneklerine rastlamak mümkündür. Fakat bunlar kurmaca eserler olduğu için biz bu metinlere yer vermedik. Yine fotoğraf sanatçılarının ede-



biyat dünyasından ünlü kişilerin fotoğraf portrelerinden oluşan eserleri de bu çalışmanın dışında tutulmuştur. Şahin Kaygun'un 1982 yılında yayımlanan *Portreler* adlı eseri ile Ara Güler'in *100 Yüz* isimli eseri bunlardan bazılarıdır.

Yeni Türk edebiyatında edebî portre türünü müstakil edebî portrelere ek olarak anı portre, söyleşi portre, biyografi portre gibi alt başlıklara ayırabiliriz. Anı portreler hatıra türü içerisinde değerlendirilen eserlerin bünyesinde aynı zamanda 'portre' özelliği taşımasından ileri gelir. Söz gelimi Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* olarak kaleme aldığı hatıra türündeki eserinde on bir edebiyatçıya dair hatıralarını aktarırken onların fizikî ve ruhî portrelerini de verir. Yine Ruşen Eşref Ünaydın, edebî röportaj kategorisinde değerlendirdiğimiz *Diyorlar ki* adlı eserinde edebiyat dünyamızdan on sekiz sanatkârın sadece edebî görüşlerini vermekle kalmaz, aynı zamanda onların portrelerini de okuyuculara sunar. Biyografi portreler ise, yazarların bizzat gördüğü, yakından tanıdığı kişileri anlattıkları eserler ve yakından incelenen hayatların kaleme alındığı eserler olmak üzere ikiye ayrılır. Ahmet Hamdi Tanpınar *Yahya Kemal* adlı eserinde Yahya Kemal'in portresini de okuyuculara sunar. Orhan Okay *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti* adlı doktora çalışmasında Beşir Fuad'ın beden yapısı ve karakteri hakkında bilgiler verir.

Yazımızın konusu olan mensur fizikî portre örneklerini taşıyan eserleri ilk yayım yıllarını göz önüne alarak aşağıdaki şekilde tasnif etmek mümkündür:

A. *Müstakil Eserler*: Yusuf Ziya Ortaç, *Portreler* (1960); Yusuf Ziya Ortaç, *Bizim Yokuş* (1966); Yahya Kemal Beyatlı, *Siyasî ve Edebî Portreler* (1968); Haldun Taner, *Ölür İse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil* (1979); Vecihi Timuroğlu, *Yazınımızda Portreler* (1991); Hakkı Süha Gezgin, *Edebî Portreler* (1997); Beşir Ayvazoğlu, *Defterimde Kırk Suret* (1996); Zuhal Tekkanat, *Cemal Süreya Portresi* (1998); Enis Batur, *Kurşunkalem Portreler* (1999); Mehmet Behçet Yazar, *Edebiyatçılar Âlemi* (1999); Orhan Okay, *Silik Fotoğraflar* (2001); Abdülhak Şinasi Hisar, *Geçmiş Zaman Edipleri* (2005), Hilmi Yavuz, *Yüzler ve İzler* (2006).

B. *Anı Portre Kitapları*: Refik Halid Karay, *Tanıdıklarım* (1922); Hüseyin Cahid Yalçın, *Tanıdıklarım* (1936); Halid Fahri Ozansoy, *Edebiyatçılarımız Geçiyor* (1939); Oktay Akbal, *Şair Dostlarım* (1964); Samet Ağaoğlu, *Aşına Yüzler* (1965); Baki Süha Edipoğlu, *Bizim Kuşak ve Ötekiler* (1968); Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* (1969); Necip Fazıl Kısakürek, *Babiâli* (1975); Mehmet Çınar-

lı, *Sanatçı Dostlarım* (1979); Nihad Sâmi Banarlı, *Kitaplar ve Portreler* (1985); Salim Şengil, *Anılarda Kalan Portreler* (1991); Taha Toros, *Ma-zî Cenneti* (1992); Halil Soyuer, *Şair Dostlarım* (2004).

C. *Söyleşi Portre*: Ruşen Eşref Ünaydın, *Diyorlar ki* (1918); Hikmet Feridun Es, *Bugün de Diyorlar ki* (1932); Mustafa Baydar, *Edebiyatçı-larımız Ne Diyor?* (1960); Gavsî Ozansoy, *40 Yıl Sonra Diyorlar ki* (1962).

D. *Biyografi Portre*: Ahmet Midhat Efendi, *Beşir Fuad* (1888); Ya-kup Kadri Karaosmanoğlu, *Ahmet Hâşim* (1934), *Atatürk* (1946); Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret* (1946); Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal* (1967); Orhan Okay, *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Natüralis-ti* (1969); Nazan Bekiroğlu, *Şâir Niğâr Hanım* (1998).

Edebî portrelere örnek olarak verdiğimiz eserler hiç şüphesiz bu kadarla sınırlı değildir. Zikrettiğimiz portre kitaplarının tamamından örnekler vermek de bu makalenin hacmini epeyce aşacaktır. Biz, ilgimizi çeken fizikî portrelerden örnekler vermeyi tercih ettik. Yine, kelimelerle çizilen portrelerin kalemle çizilmiş hâli arasındaki benzerliğin derecesini göstermek adına, Yusuf Ziya Ortaç'ın *Portreler* isimli eserindeki Münif Fehim'in çizdiği resimlerden birkaç örnek vermenin uygun olacağını düşünüyoruz.

## FİZİKİ PORTR EÖRNEKLERİ

### a. Müstakil Edebî Porte Kitaplarından Örnekler

Orhan Okay, *Silik Fotoğraflar* adlı eserinde şair, yazar, akademisyen, hattat vs. pek çok meslekten portrelere yer vermiştir. Bu portreler, hatıralarla harmanlanarak okuyucuya sunulur.

Orhan Okay, *Silik Fotoğraflar*'ın önsözünde portre ile ilgili şu değerlendirmelerde bulunur:

“Burada portrelerini ve bazı özelliklerini verdiğim kişilerden bazıları ile hayatta sadece birkaç kere karşılaştım, bazılarıyla ise daha yakından, hocalık - öğrencilik, arkadaşlık ve dostluk ilişkilerim oldu. (...) Yakından gördüklerimin, üzerimdeki intibalarıyla beraber yer yer birkaç çizgiyle fizyonomilerinden ve beden yapılarından da bahsetmek lüzumunu hissettim. Eski kıyafetnâmelerden yeni karakterolojilere kadar çok gevezelik edilmiş olan beden yapısı ile şahsiyet arasındaki ilişkiler konusuna meraklı olanlar için küçük ipuçları vermek istedim.

Abdülhak Hamid, Makber mukaddimesinde kitabını okuyanların bir kabristanı ziyaret etmiş olacaklarını söyler. Hatıra ve portre yazıları ise bana göre Makber'den daha fazla kabristan ziyaretini andırıyor.”<sup>13</sup>

Eserde Nihad Sâmî Banarlı'nın portresi şu şekilde verilir:

“Nihad Sâmî Bey ortadan biraz daha kısa boyluydu ve bu tiptekilerin ekseriyeti gibi kalın tabanlı ayakkabısı, yaz-kış başından çıkarmadığı ve itina ile sağ kaşının üzerine indirdiği fötr şapkasıyla ilk bakışta dikkati çekiyordu. İri-ce adımlarla ve dizlerinin üzerinde biraz yaylanır gibi bir yürüyüşü vardı. Güzel bir İstanbul Türkçesiyle konuşurdu, yazılı bir metni, belki daha doğrusu bir şiir metnini inşad eder gibi, ahenkli, tannân, vurguları ve tonları hissedilir derecede belirli bir konuşma. Buna daha az belirli jest ve mimikleri de ilâve edebiliriz. Bu çok göze çarpan tavır ve konuşma tarzının, muzip ve zalim öğrenciler tarafından kolayca taklit edildiğini tahmin etmek zor değildir.”<sup>14</sup>

Hakkı Süha Gezgin 1939 ve 1941 tarihleri arasında *Yeni Mecmua* dergisinde toplam doksan üç şahsiyetin portrelerini çizmiştir. Beşir Ayvazoğlu tarafından derlenip 1997 yılında yayımlanan *Edebî Portreler*'de hemen hemen her şahsiyet öncelikle fizikî özellikleri verilerek okuyuculara tanıtılır. Beşir Ayvazoğlu eser hakkında şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

“Toplam doksan üç portreden sadece on kadarı yazıldığı sırada hayatta olmayan şahsiyetler hakkındadır. Bu metinler, portresi çizilen şahsiyetlerin çoğunu yakından tanıyan bir yazarın kaleminden çıktığı için, edebiyat tarihimiz açısından ayrı bir önem taşımaktadır.

Tarihî şahsiyetlerin çoğunun, tasvir yasağı sebebiyle, maddî varlıkları bakımından karanlıklar içinde kalmasına hayıflanılan Hakkı Süha, her portreye, ele aldığı şahsiyetin dış görünüşünü tasvir ederek başlıyor. Daha söz konusu şahsiyet ‘mânâ ve ruh’ bakımından tahlil eden Hakkı Süha'ya göre, bir portrenin gerçekten bu adı taşıyabilmesi için, ‘bahsettiği şahsiyetin hem gövde, hem ruh çizgilerini belirtmesi lâzım gelir.”<sup>15</sup>

Burada dikkati çekmek istediğimiz bir nokta var. Hakkı Süha Gezgin, Beşir Ayvazoğlu'nun da dediği gibi anlattığı şahsiyetlerin özellikle ve öncelikle fizikî görünümelerini vermeyi yeğlemiştir. Her şahsiyet öncelikle fizikî portreleri bakımından okuyucuya tanıtılır. Edebî portre dediğimiz zaman, adından da anlaşılacağı üzere akla gelmesi gereken ilk eser Hakkı Süha Gezgin'in *Edebî Portreler*'idir. Bu eser sadece edebiyatçıların değil musikîşinasların da portrelerini ilave etmektedir. Eserdeki doksan üç portrenin hepsini buraya almak mümkün olmadığı için birkaç örnek vermekle yetineceğiz.

Sait Faik Abasıyanık:

“Uzun bir boy, endamlı bir yapı, şişkin şakaklar üstünde kabarıklığı çoğalan sarı saçlar. Galiba her rastladığı berbere girdiği için, bu saçlar hiçbir zaman

iyi kesilmez. Şapkasının markası ne olursa olsun, başında iyi durduğu görülmemiştir.

Çıkık elmacıklı Türkmen yüzünde açık mavi gözleri birer hülya penceresini andırır. Akları hemen daima kanlıdır. Öyle dalgın bakarlar ki, yüzüne saptıkları vakitlerde de sizi görüp görmediklerini pek kestiremezsiniz.

Geniş ağızda dudak yok, gülüş vardır. Medhe güler, iltifata güler, hidde-te, siteme, tenkide güler.”<sup>16</sup>

#### Sabahattin Ali:

“Şişkin elmacıklarının pembe baharı üstüne ak saçları dökülür. Fakat bu dökülüşte o renk tezadını yumuşatan, tabiileştiren öyle bir tatlılık var ki, hiç yadırgamazsınız. Gövdesine göre biraz büyük başı, erimiş kurşun renkli gözleri, çıkık elmacıkları ile Şimal Türk’ünü andırır. Konuşmasını daha âhenkli yapan cana yakın pelteklığı en kesin hükümlerini yumuşatır.”<sup>17</sup>

#### Peyami Safa:

“İnce cılız bir boyun üstünde kocaman bir baş. Yorgun çizgili bir yüz. Solgun bir ten, ağır kıvılcıklı, azıcık şiş kapaklar altında, henüz uyanmış hissi veren, dalgın, derin, fakat boş gözler. Bu boşluk duygusu belki de onlardaki maviliğin tesiridir.

Keskin bir çizgiyle düşen alında bakışlarının tutunamadan kayar ve kemerli mağrur burnuna takılıp kalır. Peyami Safa’yı en çok galiba bu mağrur burun ve acı mânâlı ağız anlatıyor.”<sup>18</sup>

#### b. Söyleşi Portre Örnekleri

Ruşen Eşref Ünaydın, 1916-1918 yılları arasında Türk edebiyatında isim yapmış belli başlı şair, edip ve mütefekkirleri ziyaret ederek onların edebiyat hakkındaki duygu, düşünce ve görüşlerini okuyuculara sunar. “Edebî ziyaret ve mülakatlar” şeklinde isimlendirilen bu edebî röportajların bir kısmını 1916’da *Servet-i Fünûn* ve *Türk Yurdu* mecmualarında neşreder, 1917 ve 1918 yıllarında daha programlı bir bütün olarak *Vakit* gazetesinde yayımlar ve çok geçmeden 1918 yılında *Diyorlar ki* adıyla kitap hâlinde bastırır. Bu eser, Şemsettin Kutlu tarafından sadeleştirilerek 1972 yılında Latin harflerine aktarılmıştır. Ruşen Eşref Ünaydın, eserde Abdülhak Hamid (Tarhan), Nigâr Hanım, Samipaşazade Sezai Bey, Halid Ziya (Uşaklıgil), Cenap Şahabettin, Hüseyin Cahid (Yalçın), Süleyman Nazif, Rıza Tevfik (Bölükbaşı), Mehmet Emin (Yurdakul), Halide Edip (Adıvar), Hamdullah Suphi (Tanrıöver), Ziya Gökalp, Köprülüzade Mehmet Fuat, Ömer Seyfettin, Refik Halid (Karay), Fazıl Ahmet

(Aykaç), Ahmet Hâşim ve Ali Kemal ile yaptığı edebî röportajları yayımlarken aynı zamanda adı geçen edebiyatçıların fizikî ve ruhî portrelerini de anlatır.

Ortamin samimiyetini ve sıcaklığını hissettirme kudretine sahip olan yazar, bu isimlerden Samipaşazade Sezai ile edebiyat üzerine yaptığı mülakattan sonra biraz evvel gördüğü yüzü kendi zihin ay-nasından yansıtarak okuyuculara sunar:

“Alın tepesinden yüksek, yassıca büyük bir baş, çökük iki yanak ve onların zayıflığıyla daha büyümüş sivri bir burun. Çukur şakaklar, gayet kalın ve kısa siyah kaşların altında derine saklanmış gözler, simasının zayıflığını daha faz-lalaştırır ve rengini uçuklaştıran kalın, uzun beyaz bıyıklar, çıkıkça bir omuz, içereleğe bir göğüs, asabi bir mizâc, nazik, asil ve saf bir ruh!..”<sup>19</sup>

Kuvvetli bir gözlem gücü olan Ruşen Eşref Üneydin mülakat sı-rasında, edebiyatçının hâl ve hareketlerini, mülakatların yapıldığı ortamı vs. en ince ayrıntılarına değin tasvir eder. Öyle ki Refik Ha-lid ile yaptığı mülakatta Refik Halid sohbetin başında; “*Siz böyle, Hüseyin Cahid Bey’de filan yaptığınız gibi bizim odayı da tarif edecek mi-siniz?(...)Bana da evvela eski edebiyat için mi soracaksınız?*” diye sorar. Bu durum mülakatların edebiyat çevreleri tarafından takip edildi-ğinin de göstergesidir. Ruşen Eşref’in gözünden Refik Halid Ka-ray’ın fizikî portresi şöyle verilir:

“Aralıkları fasiladâr hafif siyah kaşların altında uzun kirpikler arasından insana munis bir istihza parıltısıyla bakan iri gözlü, uzunca kambur ve çok ma-nidâr burunlu bu sima, kendisini hepimize hayli özletmişti. Onu bu sefer gayet sade ve daha durgun gördüm. Sadakor gömlek yakasından çıkan boynu daha incelmış; süzgün yüzüne geldiği diyarların esmerliği çökmüş; üzerine sert, si-yah saçlar dökülen alnuna gurbet yıllarının izleri toplanmış... Sesine, hareketle-rine şakrak bir ihtiyar nüktesi ve saçlarına gayet seyrek birkaç ak düşmüş...”<sup>20</sup>

Abdülhak Şinasi Hisar’ın gazete ve dergi sütunlarında kalmış anı portre muhtevalı yazıları Tahsin Yıldırım tarafından 2005 yılında *Geçmiş Zaman Edipleri* adıyla yayıma hazırlanmıştır. Eserde Nâmık Kemal, Ziya Paşa, Abdülhak Hamid, Necip Âsım, Şair Nigâr Hanım, Halit Ziya, Tevfik Fikret, Ahmet Hikmet, Tunalı Hilmi, Süleyman Na-zif, Cenap Şahabettin, Ziya Gökalp, Halid Raşid, Yahya Kemal, Ah-met Hâşim, Ziya Osman Saba, Selim Nüzhet Gerçek gibi pek çok is-me yer verilir. Abdülhak Şinasi Hisar, anlattığı şahısların fizikî ve ru-hî portrelerini vermeyi ihmal etmez. Bu isimlerden Mehmet Rauf’un deyim yerindeyse hayat felsefesini; “*Bütün ömrü iki kutup arasında ça-balıyordu: Biri edebî yazıları neşretmek ve edebî şöhretini yükseltmek; diğ-*

*ri de, bu yazılar ve bu işlerle hayatını koruyan parayı kazanmak” ifadesiyle özetleyen Abdülhak Şinasi, onun fizikî portresini şöyle çizer:*

“Tıknaz ve hayli kısa boylu, beyaz tenli, kırmızımtrak yüzlü, sarı saçlı, sarı bıyıklı, miyop, açık renk elbiseli, yüksek yakalıklı, kalın camlı gözlüklerinin arkasından bulanık bakışlı, hiç sesi duyulmayan, genç, ufak tefek bir insandı. Hemen biraz mahcubiyetten kızaran bir adam ki hüviyeti biraz silik kalır ve gördüğümüz muhtelif fotoğraflarında da mübhem kalırdı”<sup>21</sup>

Aynı eserde portresi çizilen bir diğer şahıs Şahabettin Süleyman’dır. Genç yaşta hayatını kaybeden Şahabettin Süleyman’ın parmakları sigara tutmaktan sapsarıdır, sigaranın, alkolün etkisiyle pürüzlü bir sesi vardır:

“Kalıpsız ve tepesi kalkık bir fes, uzun bir boy, ergenliklerin kapladığı bir yüz, sarı bir ten, siyah saçlar, gözlüğün camları arkasında büyüyen ve titrekleyen siyah gözler, sarı ve yosunlu dişler, kirli tırnaklı esmer eller! Onu düşündüğüm zaman bunlarla bir de muttasıl uçlarına kadar içtiği küçük sigaralarını hatırlıyorum ve bu sigarayı tutan parmakları bir kehrüba suyu ile boyanmış gibi sapsarıydı. Şahabettin Süleyman’ın sesi de biraz kısık, alkolün, nikotinin ve tasannuun tesirleriyle çatal çatal olmuş bir sestî ve galiba hafif bir tarzda peltekti. Yahut onun biraz telâffuzu bozuktu. Sözleri sigarasının dumanlarına dökülüp karışmış gibi, fikirleri vuzuhtan mahrum geliyor, iyi görülmeyen gözleri bu karışık çehre hakkında muayyen bir fikir vermiyor, o, fakat parmaklarında bir kordon sallayarak yüksekten âmirane bir şeyler söylüyordu. Bütün bu hüviyetleriyle biraz dumanlı, biraz silik, biraz kendine mahsus, biraz malûm, biraz âmiyane ve bazı kadınların sevdikleri çirkinlikte bir tip teşkil ediyordu. Rum bir de metresi vardı.”<sup>22</sup>

### *c. Hatıra Portre Örnekleri*

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, 1969 yılında yayımlanan *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*’nda Mehmet Rauf, Şahabettin Süleyman, Refik Halid, Ahmet Hâşim, Yahya Kemal, Cenap Şahabettin, Süleyman Nazif, Abdülhak Hamid, Tevfik Fikret, Abdülhak Şinasi Hisar ve Halide Edip Adıvar ile ilgili hatıralarını anlatırken onların portreleri hakkında da bilgi verir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu eserin ön-sözünde şöyle der:

“Oysa ben Gençlik ve Edebiyat Hatıraları adını taktığım bu yazılara ne bir hayat felsefesi ne de bir otobiyografya niteliği vermek niyetindeyim. Hele bunlarda elli altmış yıllık fikir ve edebiyat tarihimiz üzerinde bir deneme yapmak hiç aklımdan geçmiyor. Göreceksiniz ki o devir boyunca tanıdığım şair ve yazarları anlatırken kronolojik bir sıra bile takip etmemişimdir; kendimi hafızamın serbest seyrine bırakmışımdır.”<sup>23</sup>

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun eserinde en çok yer verdiği şahsiyetlerden biri de Ahmet Hâşim'dir. Yazar, Ahmet Hâşim'in fizikî ve ruhî portresini birlikte verir:

"(...) O beni gülümser gözlerinin ucuyla süzüyor, ben ona şaşkın şaşkın bakıyordum. 'Gülümser gözlerinin ucuyla' dedim. Evet, Ahmet Hâşim, herkes gibi ağzıyla gülümsemiyordu. Bir istihzayı mı yoksa bir sempatiyi mi ifade ettiği anlaşılamayan gülümsemeleri onun mavi gözlerinin ucunda idi. Mavi gözleri dedim. Belki şaşacaksınız. Zira, Şi'r-i Kamer şairinin yüzünü sade resimlerinde görmüş iseniz ve hele onun Bağdatlı olduğunu biliyorsanız, Ahmet Hâşim'i mutlaka karayağz bir insan sanmaktasınızdır. Nitekim, ben de kendisini görünceye dek öyle sanıyordum ve karşıma Ahmet Hâşim diye beyaz tenli, kumral bir genç adam çıkınca hayrete düşmüştüm."<sup>24</sup>

Halid Fahri Ozansoy'un *Edebiyatçılar Çevremde* isimli eseri 1970 yılında yayımlanmıştır. Bir hatıra niteliğinde olan bu kitapta yazar, önsöz niyetine "Hayalleri İle" başlığı altında edebiyatçıları en bariz özellikleriyle anlatmıştır. Şiirin tamamını buraya almak mümkün olmadığından birkaç kıta vermekle yetineceğiz:

*Gözlerim tepelere bakan bir pencerede,  
Her dostu hatırlarım, sorarım:- Neredesin?  
Salâhattin Enisle Enis Behiç nerede?  
Nerede ilk şairlik kardeşim Hakkı Tahsin?  
(...)  
Gelse Servet-i Fünûn sahibi Ahmet İhsan,  
Vay beyim iltifatı yine bol bol dilinde;  
Gelse Abdülhak Hamid, o büyük şair insan,  
Makber'e dalmış gibi Hindin bir sahilinde  
(...)  
Gelse Ercüment Ekrem gözlüğünü bir silse  
Postuna kurulsa da Eviya-yı Cedid'in;  
Gelse İsmail Habib bir şiir incelese,  
Kısa kes cancağızım dese Ömer Seyfettin.  
(...)<sup>25</sup>*

Halid Fahri Ozansoy'un çevresindeki edebiyatçılardan biri Ali Canip Yöntem'dir. Yazar, Ali Canip Yöntem'i Ömer Seyfettin'e çok benzetir:

"Sanki gözlerinin altından, gözlerini kısarak cin gibi hâlâ bakıyor bana... O toparlacık ve kısacık boyu ile değil de, en çok o gözleri ve gözlükleri ile be-liren bir varlık gibi idi. Zekâ, bilgi ve nükte, esrarlı bir hava ile kaynaşarak, o

araştırmacı ve biraz muzip bakışlardan mı dolmuştu benliğine? Üstelik onu Ömer Seyfettin'den de ayıramazdım. Yan yana yapışık iki fotoğraf gibi görürdüm ikisini de... o kadar beraber, o kadar can ciğer dosttular."<sup>26</sup>

Yusuf Ziya Ortaç'ın 1966 yılında Akbaba Matbaası'nda basılan *Bizim Yokuş* isimli eseri Bâbîali'de geçen elli yıllık bir serüveni anlatır. Yazar, hatıralarını anlatırken çeşitli kesimden insanların portrelerini de verir. Edebiyat ve basın dünyamızın renkli kişilerinin anlatıldığı eserden *Sabah* gazetesi İdare Müdürü Ulvi Bey'in fizikî portresi şu cümlelerle tasvir edilir:

"Bir Ulvi Bey'i vardı Bizim Yokuş'un: Yeşille mavi karışık, griye çalan iki göz. Uzunca bir çene üstünde genişçe bir kafa. Daima taralı, sık, dalgalı saçlar. Pantolon, her gün sabahtan akşama kadar ütülü. Gömleğin yakası ve kolları günün her saatinde bembeyaz. Masasına toz konmak yasak."<sup>27</sup>

Yusuf Ziya Ortaç'ın hatıralarıyla harmanlaştırdığı bir diğer eseri *Portreler*'dir. 1960 yılında yayımlanan eserin önsözünde; "*Batıda zengin hatıralar vardır. Biz bu yönden de züğürtüz. Hatıralarını yazmış, padişah, vezir, serdar tanıyor musunuz? Evet, diyemeyeceğiniz kadar az, değil mi? (...) Şimdi o cömert, âlicenap iltifatları biraz olsun ödeyebilmek için yazdıklarımı okurken tekrar uyanan hatıralarımı da katarak bir araya topluyorum.*" diyerek yirmi dört kişi hakkında değerlendirmelerde bulunur: Abdülhak Hamid, Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin, Halid Ziya, Hüseyin Cahid, Süleyman Nazif, Rıza Tevfik, Mehmet Âkif, Celâl Sahir, Abdullah Cevdet, Midhat Cemal, Ahmet Hâşim, Emin Bülent, Ziya Gökalp, Mehmet Emin, Ömer Seyfettin, Enis Behiç, Yahya Kemal, Ercüment Ekrem, İbrahim Alâattin, Halil Nihat, Reşat Nuri, Mahmut Yesari, İbnülemin Mahmut Kemal. Bunlardan Ömer Seyfettin'in fizikî portresi şöyle verilir:

"Hızla açılan kapıdan içeri girişi, hayır girişi değil atılışı hâlâ gözümün önündedir. Bu kadar gergin vücut, bu kadar kıvılcıktan insan o gün bugündür hâlâ görmedim. Göğsü alabildiğine ileride, omuzları gerideydi. Sarı, uçları az, kıvrık bıyıkları vardı. Kaşlar seyrek ve altın kumralı... Saçlar da öyle... Hafif çiçek bozuğu yüzünde alayla acı karışık tuhaf bir gülümseme hiç eksik olmuyordu. Kirpiksiz gözleri bir noktada duramayan, iki damla mavi ışıktı. Elinizi sıkışından anlıyordunuz çok kuvvetliydi. Bu adam Ömer Seyfettin'di."<sup>28</sup>

Necip Fazıl Kısakürek'in 1975 yılında yayımlanan *Bâbîali*'de fizikî ve ruhî portre örneklerine rastlamak mümkündür. Eserde Abdülhak Hamid'in fizikî portresi şu cümlelerle dile getirilir:



“80 yaşına rağmen dökülüp gitmemiş ve beyazları arasında siyah teller kalmış, yatık ve taralı saçlar... Açık, ferah, saygı ve güven verici, saray cephesi gibi bir alın... Sağdaki yukarıya kalkık ve çatık, bir çift hiddetli kaş... Göz kapaklarının ve göz altlarının kıvrımlarında şahsiyet mühürü çizgiler... İştihâ habercisi irice bir burun, büyükçe kulaklar ve gayet zarif, rengi saçlarına denk bir sakal.”<sup>29</sup>

*d. Biyografi Portre Örnekleri:*

Bu kategoride ele aldığımız eserlerden biri Orhan Okay'ın *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti* isimli eseridir. Akademik bir çalışma olan bu eserde Orhan Okay “Beşir Fuad'ın Beden Yapısı ve Karakteri Üzerine Bir Deneme” başlıklı bölümde Beşir Fuad'ın beden yapısı ve karakteri arasındaki ilgiye dikkat çekmiştir. Bileklerini keserek intihar eden, ölüm sırasında hissedilenleri bilimsel bir gözlem olarak kaydetmeyi amaçlayan Beşir Fuad'ın beden yapısı ile ilgili tek gözlem Ahmet Midhat Efendi'ye aittir:

“Uzuna karib orta boylu, tknaz vücutlu, gayet mütenasib endamlı, kaviyü'l-bünye bir babayığit olup beyaz pembe bir çehre üzerinde siyah ve gümrah bir çift kaş ile kumral bıyıkları cemalinin ziynet-i esasiyesi olduğu gibi, mütenasip ağzı ve burnu ve yumru çenesi ve gayet güzel dişleri her görenin nazar-ı muhabbetini celp edecek bir cemâl-i merdane teşkil ederdi. Hele gözünden saçılan zekâ nurları ilk nazarda kendisinin gayet seriü'l-intikal bir genç olduğunu tanıttırırdı.”<sup>30</sup>

Akademik bir diğer çalışma Nazan Bekiroğlu'nun *Şâir Nigâr Hanım* adlı eseridir. “Güftesi garplı, bestesi şarklı” olarak nitelendirilen Şâir Nigâr Hanım'ın fizikî portresi şu cümlelerle verilir:

“Komşu yalının oğlu olmak sebebiyle, kendisini yakından tanıyan Abdülhak Şinasi ise, Nigâr Hanım'ın 'bir de güzellik şöhreti' olduğunu belirtmekte ve bir portre çizmektedir: 'Macar Osman Paşa'nın kızı olarak bilinen Nigâr Hanım'ın yüzü büyükçe, kemikli, gözleri büyük, parlak saçları da gür ve siyahtı.' Aynı yazara göre Nigâr Hanım açık buğday tenlidir, ağzı ve burnu küçük ve gayet biçimlidir. Boyu çok uzun olmayan şâirenin, hastalık dönemlerine ait olması gereken bazı fotoğraflarında da gördüğümüzün dışında zayıf olduğu söylenemez; ama kilolu da sayılmaz.”<sup>31</sup>

Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret* isimli çalışmasında beden yapısı ile karakter arasındaki ilgiye<sup>32</sup> dikkat çeker ve Fikret'in beden yapısına karşılık gelen ruhî karakterini sınıflandırır. Haddinden fazla hassasiyet, insandan kaçma, çekingenlik, ciddiyet, garabet, mahcupluk, ürkeklik, ince hislilik, titizlik, tabiat ve kitap sevgisi gibi vasıflara sahip olan Fikret'in fizikî özellikleri şöyledir:

“Fikret’in beden yapısı ‘piknik’e yakın ‘atletik’tir. Daha Galatasaray’da iken resim hocası ona ‘şişman’ adını takmıştır. Dr. Rıza Tefvik de, Fikret’in mektepte iken ‘iri cüsseli, ağır vücutlu, pek kuvvetli ve sağlam’ olduğunu söylüyor. Hocası Abdurrahman Şeref de Fikret’in ‘on altı on yedi yaş çağlarında müdevver çehrelî, esmerce benizli, mütenasibü’l-âzâ bir şâkird’ olduğunu hatırlamaktadır. Arkadaşı Cenap, Fikret’i şu şekilde tasvir etmektedir: ‘Vasatın fevkinde bir kamet ve esmerin dúnunda bir renk; kalkan gibi hücum ve müdafaya hazır bir vücut üstüne omuzların fevkalâde genişliğine nisbetle küçük bir baş... Fikret’in bütün âteş-i hayatı gözlerinde idi... Fikret’in bazusunu görünüz, pehlivan dersiniz; fakat ellerine bakınız, prens diyeceksiniz. Büyük şairin bacakları pek uzun değil, fakat hatveleri pek genişti...”<sup>33</sup>

Örnekleri çoğaltmak mümkündür. Her devirde her yazar/şair/araştırmacı tanıdığı tanımadığı insanları kelimelerle anlatma yoluna gitmiştir. Kalemîni fırça, kâğıdını tuval olarak görenler anlatıkları şahısların kelimelerle çizilen portrelerini böylelikle farklı bir yöntemle okuyucuların zihinlerine kazımıştır.

## SONUÇ

İnsanın dış görünüşünün anlatıldığı fizikî portreler yazılırken tanıtılmak istenen kişinin diğer insanlardan ayrılan bedensel özellikleri kuvvetli bir gözlemden sonra tasvir edilir. Amaç, anlatılan kimsenin fizik yapısını özgün bir biçimde ortaya koymaktır.

Ele aldığımız fizikî portrelerde, portresi çizilen şahısların daha çok yüz özellikleri üzerinde durulduğunu görmekteyiz. Alın, gözler, kulaklar, burun, ağız, çene vb. Bununla birlikte portresi çizilen şahsın boyu ve kilosu, hâl ve hareketleri, giyim kuşamı, nev-i şahsına münhasır tavırları da anlatılmaktadır.

Fizikî portrelerin genellikle iyimser bir bakış açısıyla yansıtıldığını söylemek mümkündür. Tabiatı gereği sübjektif bir eylem olan portre yazıcılığı bir yandan da objektif bir karakter sergiler. Hiç kimse yuvarlak bir yüzü dikdörtgen şeklinde tasvir etmemiştir. Sadece üslûptan kaynaklanan ifade tarzı farklılığı vardır.

Fizikî ve ruhî portrelerin biyografi, otobiyografi, hatıra, röportaj gibi diğer türlerle iç içe olduğunu söylemek mümkündür. Bu portreler kimi zaman diğer türlerde satır arasına gizlenmiş, kimi zaman ise müstakil olarak karşımıza çıkmıştır.

Edebî portrelerde edebiyat dünyasına damgasını vurmuş isimler, ete kemiğe bürünmüş “insan” halleriyle anlatılmıştır. Beden yapısı ve karakter arasındaki ilişki, madde ile ruh arasındaki bağ, “su-

ret"ın "siret"e şahit olduğuna dair yaygın inanç, edebî portrelerin önemini daha da artırmaktadır.

## DİPNOTLAR

- 1 *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1998, s. 1818.
- 2 Seyit Kemal Karaalioğlu, *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1969, s. 572.
- 3 Ümit Özkanlı, *Sanat ve Sanatçı Bağlamında Otoportre ve Portre*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya, 2006, s. 6.
- 4 Orhan Okay, *Silik Fotoğraflar*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2001, s. 89.
- 5 Kıyafetnâme bir kimsenin saç, göz, kulak, el, ayak vb. uzuvlarına ve dış görünüşüne bakıp o kişinin ahlâk ve karakter yapısı hakkında hükümler koyan, yani zâhirden bâtını tespit ve tahmine çalışan ilim dalıdır. Vücut yapısı ile ahlâk arasındaki münasebetlerin -katiyet göstermese de- mevcudiyeti bir gerçektir. İslâm'dan önce dünyanın birçok ülkesinde bu ilim sahası ile meşgul olunmuş, bu hususta çeşitli fikirler ortaya atılmış ve eserler yazılmıştır. İnsanı tiplere göre ayırma M.Ö. V. yüzyılda yaşamış olan Hipokrat tarafından yapılmıştır. Bu konuda Türkçe bilinen ilk müstakil eser Hamdullah Hamdî'nin *Kıyafetnâme*'sidir. (...) Lokman Çelebi'nin *Kıyafetnâme*'sinden bir örnek: "Sarı saç hoş hâlli olur. Siyah saçlı emîn ve adil olur. Siyaha meyilli olan iyi tavırlı, dürüst ve mert olur. Sarıya meyilli (kumral) saçlı kişi mutedil mizaçlı ve heybetli olur. Hz. Musa'nın hâli buna misal teşkil eder... Yine hükema, bükümlü saçlı olmak iyidir, az tüylülük kıyaset, fırsat ve latif tabiata delildir, derler." Erzurumlu İbrahim Hakkî'nin *Kıyafetnâme*'sinden:

"Kim ki saçı serd olur  
Akl ile cür'et bulur  
Kim ki saçı nerm olur  
Ebleh ü bi-serm olur  
Kim ki saçı sarıdur  
Kibr ü gazab kârudur  
Kim ki saçıdur kara  
Sabrı var anı ara  
Kumral ise saç güzel  
Sahibidür bî bedel  
Saçı az olan latif  
Oldı arif ü zarîf  
Saçı az olsa zenün  
Fehmi az olur anun"

(*Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Dergâh Yayınları, c. V, İstanbul, 1982, s. 339-341.)

- 6 Ruşen Eşref Ünaydın, *Diyorlar ki*, Dersaadet-Kanaat Matbaası, 1334, s. 111-112.
- 7 Abdülhak Şinasi Hisar, *Geçmiş Zaman Edepleri*, Selis Kitaplar, İstanbul, 2005, s. 209.
- 8 Hakkî Süha Gezgin, *Edebî Portreler*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2005, s. 283.
- 9 Yusuf Ziya Ortaç, *Portreler*, Akbaba Yayınları, İstanbul, 1960, s. 183.
- 10 Gezgin, *age.*, s. 153.
- 11 Beşir Ayvazoğlu, *Ömrüm Benim Bir Ateşti Ahmet Hâşim'in Hayatı, Sanatı, Estetiği, Dramı*, 3. bs., Kapı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 222.
- 12 Bu konuda geniş bilgi için bk. Harun Tolasa, *Sehî, Lâtîfi, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2002, s. 98-123.
- 13 Orhan Okay, *Silik Fotoğraflar*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2005, s. 10.
- 14 *Age.*, s. 89.
- 15 Gezgin, *age.*, s. 19.
- 16 *Age.*, s. 263.
- 17 *Age.*, s. 256.
- 18 *Age.*, s. 236.

- 19 Ünaydın, *age.*, s. 46.  
 20 *Age.*, s. 249.  
 21 Abdülhak Şinasi Hisar, *Geçmiş Zaman Edebiyatı*, Selis Kitaplar, İstanbul, 2005, s. 255.  
 22 *Age.*, s. 293.  
 23 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, 2. bs., İletişim, İstanbul, 2000, s. 12.  
 24 *Age.*, s. 80-81.  
 25 Halit Fahri Ozansoy, *Edebiyatçılar Çevremde*, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara, 1970, s.IX.  
 26 *Age.*, s. 58  
 27 Yusuf Ziya Ortaç, *Bizim Yokuş*, Akbaba Yayınları, İstanbul, 1966, s. 82.  
 28 Yusuf Ziya Ortaç, *Portreler*, Akbaba Yayınları, İstanbul, 1960, s. 121.  
 29 Necip Fazıl Kısakürek, *Bâbüâli*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 1976, s. 137.  
 30 Orhan Okay, *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Naturalisti*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008, s. 64.  
 31 Nazan Bekiroğlu, *Şâir Nigar Hanım*, 2. bs., Timaş Yayınları, İstanbul, 2008, s.150.  
 32 Bu konuda geniş bilgi için bk. Ernest Kretschmer, *Beden Yapısı ve Karakter*, (çev. Dr. Mümtaz Turhan), Ankara, 1943.  
 33 Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*, 11. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008, s. 63.

## KAYNAKÇA

- Ayvazoğlu, Beşir, *Ömrüm Benim Bir Ateşti Ahmet Hâşim'in Hayatı, Sanatı, Estetiği, Dramı*, 3. bs., Kapı Yayınları, İstanbul, 2006.  
 Bekiroğlu, Nazan, *Şâir Nigar Hanım*, 2. bs., Timaş Yayınları, İstanbul, 2008.  
 Gezgin, Hakkı Süha, *Edebî Portreler*, Ötüken, İstanbul, 2005.  
 Hisar, Abdülhak Şinasi, *Geçmiş Zaman Edebiyatı*, Selis Kitaplar, İstanbul, 2005.  
 Kaplan, Mehmet, *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*, 11. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008.  
 Karaalioglu, Seyit Kemal, *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1969.  
 Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, 2. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.  
 Kısakürek, Necip Fâzıl, *Bâbüâli*, 2. bs., Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 1976.  
 Okay, Orhan, *Silik Fotoğraflar*, 2. bs., Ötüken Yayınları, İstanbul, 2005.  
 ..... *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Naturalisti*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008.  
 Ortaç, Yusuf Ziya, *Portreler*, Akbaba Yayınları, İstanbul, 1960.  
 ..... *Bizim Yokuş*, Akbaba Yayınları, İstanbul, 1966.  
 Ozansoy, Halid Fahri, *Edebiyatçılar Çevremde*, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara, 1970.  
 Özkanlı, Ümit, *Sanat ve Sanatçı Bağlamında Otoportre ve Portre*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya, 2006.  
 Pala, İskender, "Kıyâfetnâme", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, c. V, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1982.  
 Tolasa, Harun, *Sehî, Lâtîfi, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2002.  
*Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1998.  
 Ünaydın, Ruşen Eşref, *Diyorlar ki*, Dersaadet - Kanaat Matbaası, 1334.

## DOĞUMUNUN 160. VE ÖLÜMÜNÜN 75. YILI DOLAYISIYLA ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN BİBLİYOGRAFYASI

Oğuzhan Karaburgu\*



**Özet:** Birkaç nesli görecektense kadar uzun bir ömür süren Abdülhak Hâmid (1852-1937), Türk edebiyatındaki yeri ile paralel olarak hakkında pek çok eser verilmiş önemli isimlerden biridir. Abdülhak Hâmid hakkında verilen eserler de onun şahsiyeti etrafında süregelen tartışmalar gibi övgü ve yergi gibi zıt iki kutbu barındırır. Doğumunun 160. ve ölümünün 75. yılı dolayısıyla hazırlanan bu bibliyografyada, önceki çalışmalar gözden geçirilmiş ve günümüze kadar ulaşan çizgide eklemeler yapılmıştır. Bibliyografya Abdülhak Hâmid'in kendi eserleri hakkında yazılan eserler olmak üzere iki ana bölümden oluşmaktadır. Bibliyografya kayıtlarında kronolojik dizim tercih edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Abdülhak Hâmid Tarhan, bibliyografya, Tanzimat Edebiyatı, araştırma, şair-i âzam.

### A BIBLIOGRAPHY OF ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN IN HIS 160. BIRTH AND 75. DEATH ANNIVERSARY

**Abstract:** Abdülhak Hâmid (1852-1937), who was so long lived that he met several generations, is an important figure in Turkish literature, whose name entertained as many works as to be paralleled with such importance. Similar to unceasing discourses around his name, the works that have been written about Abdülhak Hâmid polarize between praise and diatribe. In this bibliography, collected on account of his 160. birth and 75. death anniversary, previous similar studies have been examined and additions have been made including recent works. The bibliography consists of two sections, one covering the work of Abdülhak Hâmid and the other comprising works written about him. Chronological indexing has been applied in the bibliographic records.

**Keywords:** Abdülhak Hâmid Tarhan, bibliography, Tanzimat Era Literature, research, the greatest poet.

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

Abdülhak Hâmid Tarhan, Türk edebiyatının en önemli simalarından biridir. Şahsiyeti ve eserleri edebiyat tarihinde ona ayrı ve özel bir yer açmıştır. Aynı zamanda Türk şiirinin “şair-i âzam”ı olarak da kabul edilen Abdülhak Hâmid hakkında bu zamana kadar yazılan eserler, onun bu ayrı ve özel yerini pekiştirecek mahiyettedir. Abdülhak Hâmid’in birkaç nesli görece kadar uzun yaşaması, onu hem gündemde tutmuş hem de eserleri hakkında çokça yazılmasında önemli bir etken olmuştur. Fakat Abdülhak Hâmid hakkında kaleme alınan yazılarda fark edilir derecede bir ifrat-tefrit çizgisi vardır. Kimileri onun büyüklüğüne iman etmiş ve onu dâhi olarak görmüş; kimileri de eserlerini ve kendisini en sert dille eleştirerek esasında edebiyat için bir kıymet ifade etmekten çok uzak olduğuna dair düşünceler ileri sürmüştür.

Abdülhak Hâmid hakkında ilk bibliyografya çalışması İsmet Binark ve Nejat Sefercioğlu<sup>1</sup> tarafından 1971 yılında yapılmıştır. Yayınlanışının üzerinden kırk bir yıl geçen bu çalışmadan sonra Abdülhak Hâmid hakkında yazılan pek çok makale ve kitap olmuştur. Bu eser ile bizden önce yapılan bibliyografya dikkatlice taranmış, kimi hataları düzeltilmiş, yeni yayınlar eklenmiş, eskiyen kimi kaynaklar da güncellenmiştir.<sup>2</sup>

Ömer Faruk Akün’ün büyük bir dikkat ve emek ile ortaya koyduğu “Abdülhak Hâmid’in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler”<sup>3</sup> isimli hacimli yazısında Abdülhak Hâmid’in eserlerinin yayım tarihleri ile ilgili kargaşa ve yanlışlıklar düzeltilmiştir. Abdülhak Hâmid’in eserlerinin yayım tarihleri bu kaynaktan alınmıştır.

Abdülhak Hâmid hakkında sadece makale ve kitaplar yazılmamıştır. Buna ilaveten hakkında lisans düzeyinden profesörlük takdim tezine kadar pek çok tez de yapılmıştır. İstanbul Üniversitesi’nin İstanbul Darülfünunu olduğu günlerden başlamak üzere Edebiyat Fakültesi ve Türkiyat Enstitüsü bünyesinde yapılan tezlerin künyeleri ve tezler hakkında kısa bilgiler Özden Taner’in<sup>4</sup> tarafından bir makale olarak yayımlanmıştır. Çalışmamızın tezler kısmında bu makaleden faydalanılmıştır. Ayrıca Yüksek Öğrenim Kurumu’nun tez veri tabanı taranarak güncel tezler de eklenmiştir.

Abdülhak Hâmid bibliyografyasının hazırlanması esnasında faydalandığımız bir diğer çalışma da İhsan Sâfi’nin *Hâmidname*<sup>5</sup> isimli eseri olmuştur. Bu eserde Abdülhak Hâmid hakkında çeşitli zamanlarda farklı kişilerce kaleme alınmış altmış yedi yazıya yer verilmiştir.

Abdülhak Hâmid hakkında yazılan makale ve kitapların kaynakça kısımları da imkânlar ölçüsünde taranarak bibliyografya tamamlanmaya çalışılmıştır.

Bu bibliyografya çalışması iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Abdülhak Hâmid'in kendi eserleri türlerine ayrılıp kronolojik olarak dizilmiştir. Kitap olarak basılmadan önce tefrika edilen ya da tefrika edildiği hâli ile kitaplaşmamış eserlerinin künyeleri detaylı şekilde verilmiştir. Abdülhak Hâmid'in *Hakan* isimli tiyatro eserinin dışında kalan diğer eserleri eski harflerle yayımlanmıştır. Bu kitapların İnci Enginün tarafından yeni harflerle yayımlanan baskılarının künyeleri de bu kısımda verilmiştir.

Bibliyografyanın ikinci bölümünde Abdülhak Hâmid hakkında yapılan çalışmalara yer verilmiştir. Bu bölümde öncelikle Abdülhak Hâmid ile ilgili tezler, ardından kitaplar, yayım tarihlerine göre tasnif edilmiş olarak makale, bildiri, ansiklopedi maddesi, bölüm, haber ve duyurular, en son da Abdülhak Hâmid ile ilgili yayımlanmış özel sayıların künyeleri<sup>6</sup> yer almaktadır. Bu bölümde de bibliyografya kayıtları kronolojik olarak sıralanmıştır.

Bibliyografya hazırlanırken önemsiz gibi görülebilecek gazete haberleri de dikkatle değerlendirilmiş ve bibliyografyaya dâhil edilmiştir. Hangi bilginin kimin işine yarayacağını önceden bilmek mümkün değil. Kıyıda köşede kalmış bir gazete haberi bile bazen karanlıkta kalmış bir kısmı aydınlatılabilir ve yeni çalışmaların yapılmasına vesile olabilir.

Bir kısım bibliyografya kayıtlarında eksiklikler fark edilebilir. Bu eksiklikler daha önce hazırlanan çalışmalardaki bilgilerin aktarılmasından kaynaklanmaktadır. İmkânlar ölçüsünde kütüphanelerimizin mevcut durumu da göz önüne alınarak bibliyografya künyeleri tamamlanmaya çalışılmıştır. Millî Kütüphane'nin süreli yayınları dijital ortama aktarmış olması bu konuda bizim yolumuzu oldukça kısaltmıştır.

Bibliyografya çalışmaları meşakkatli ve uzun zaman alan çalışmalardır. Bu yolda bizden önce yapılan çalışmalar yayımlanmamış olsaydı, bizim çalışmamız büyük ölçüde eksik kalacaktı. Bu bakımdan yapılan bu bibliyografya çalışması bizden önce yapılan çalışmaların zaman içerisinde eskiyen yanlarının tadili ve yeni bilgilerle güncellenmiş hâlidir.

Bu çalışma ile Abdülhak Hâmid Tarhan bibliyografyası tamamlanmıştır diyemeyiz. Bütün dikkatimize rağmen göremediğimiz ka-

yıtların olması imkân dâhilindedir. Fakat bizden sonra bu tür bir çalışmayı sürdürecektir olanlara daha az hatalı bir kaynak sunduğumuz söyleyebiliriz.

## 1. KENDİ ESERLERİ

### I. Şiir Kitapları

- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Sahra*, Mihran Matbaası, İstanbul, 1879.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Makber ve Ölü*, Matbaa-i Âmire, İstanbul, 1885.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Divaneliklerim yahud Belde*, Dikran Karabetyan Matbaası, İstanbul, 1885.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bunlar Odur*, Dikran Karabetyan Matbaası, İstanbul, 1885.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bâlâdan Bir Ses*, F. Löfler Matbaası, İstanbul, 1885.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Hacle*, Matbaa-i İdare-i Şirket-i Mürettibiyeye, İstanbul, 1886.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bir Sefilenin Hasbihali*, Karabet ve Kasbar Matbaası, İstanbul, 1886.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Validem*, İçtihad Matbaası, İstanbul, 1329.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *İlham-ı Vatan, Âsâr-ı Müfide Kütübhanesi*, İstanbul, 1916.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Garam*, Matbaa-i Âmire, İstanbul, 1923.

### II. Tiyatro Kitapları

- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Macera-yı Aşk*, Fehmi Efendi Matbaası, İstanbul, 1873. (Bu eserin daha sonra birinci perdesi manzum olarak da yayımlanır. (*Servet-i Fünun*, S. 1037, 7 Nisan 1327/21 Rebiulahir 1329/20 Nisan 1910, s. 531-538).
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Sabr u Sebat*, Mekteb-i Sanayi Matbaası, İstanbul, (1875).
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *İçli Kız*, Basiret Matbaası, İstanbul, 1875.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Duhter-i Hindu*, Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul, 1876.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Nazife*, Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul, 1876.



- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Nesteren*, Victor Goupy Matbaası, İstanbul, 1878.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Tarık yahut Endülü's Fethi*, Mahmut Bey Matbaası, İstanbul, 1879.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's Sâlis*, Mihran Matbaası, İstanbul, 1880.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *İbn-i Musa yahut Zatü'l Cemal*, İstanbul, 1880 (Tefrika, *Vakit* gazetesinde), Matbaa-i Âmire, 1917.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Eşber*, Mihran Matbaası, İstanbul, 1880.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Sardanapal*, Selanik, 1908 (Tefrika, *İttihad ve Terakki* gazetesi- S. 41 (28 Teşrîn-i evvel 1324 – 10 Teşrîn-i sâni 1908) – S. 69 (1 Kânun-ı evvel 1324 – 14 Kânûn-ı evvel 1908). 29 sayı tefrika edilmiştir.), Âsâr-ı Müfide Kütübhanesi, İstanbul, 1917.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Zeynep*, İkdam Matbaası, İstanbul, 1909. (*İkdam*, S. 5221-5280, 24 Teşrîn-i sâni / 7 Aralık 1908 – 6 Şubat 1909, 31 tefrikadır.)
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *İlhan*, Tanin Matbaası, İstanbul, 1911.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Liberte*, (Tefrika *Türk Yurdu* dergisi) 1913. *Türk Yurdu*, (1) S. 13, 1329; s. 390-394; (2) S. 14, 1329; s. 433-436; (3) S. 15, 1329, s. 472-475; (4) S. 16, 1329; s. 516-518; (5) S. 17, 1329, s. 545-547; (6) S. 18, 1329, s. 557-579; (7) S. 19, 1329, s. 609-610; (8) S. 20, 1329, s. 689-690; (9) S. 21, 1329, s. 737-739; (10) S. 22, 1329, s. 785-788; (11) S. 23, 1329, s. 817-820; (12) S. 24, 1329, s. 849-852; (13) S. 25, 1329, s. 881-885; (14) S. 26, 1329, s. 913-916; (15) S. 27, 1329, s. 956-960; (16) S. 28, 1329, s. 977-980; (17) S. 29, 1329, s. 1009-1012; (18) S. 30, 1329, s. 1041-1045; (19) S. 31, 1329, s. 1073-1077; (20) S. 32, 1329, s. 1105-1111; (21) S. 33, 1329, s. 1137-1142.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Turhan*, Yeni Osmanlı Matbaası, İstanbul, 1914.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Finten*, Âsâr-ı Müfide Kütübhanesi, İstanbul, 1916. *Servet-i Fünun*, S. 389-454, 13 Ağustos 1314/25 Ağustos 1898 – 11 Teşrîn-i sâni 1315/23 Kasım 1899; *Musavver Terakki*, 2. sene, S. 1-4, 19 Ağustos 1314/1 Eylül 1898 – 10 Eylül 1314/22 Eylül 1898; *Hak*, S. 1-81, 1 Mart 1328/14 Mart 1912 – 20 Mayıs 1328/2 Haziran 1912.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Abdullahü's-Sagîr*, Âsâr-ı Müfide Kütübhanesi, İstanbul, 1917.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Tayflar Geçidi*, Âsâr-ı Müfide Kütübhanesi, İstanbul, 1917.

- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Yadigâr-ı Harb*, Âsâr-ı Müfide Kütübhanesi, İstanbul, 1917.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Ruhlar*, İkdam Matbaası, İstanbul, 1922.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Yabancı Dostlar*, İstanbul, 1924-1925, II. cilt (Eserin üçüncü kısmı *Servet-i Fünun*'da S. 10, 15, 18, 20, 22, Tarih: 1340-1341, tefrika edilir.) *Servet-i Fünun*, S. 10/1484, 22 Kânûn-ı sâni 1340, s. 150-151; S. 15/1489, 26 Şubat 1340, s. 231-235; S. 18/1492, 19 Mart 1341, s. 278-279; S. 20/1494, 2 Nisan 1341, s. 310-312; S. 22/1496, 16 Nisan 1341, s. 342-343.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Arziler*, Mahmut Bey Matbaası, İstanbul, 1925.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Cünun-ı Aşk*, 1925-1926, (Tefrika *Vakit* gazetesi ve *Servet-i Fünun*'da). *Vakit*, S. 2648, 13 Mayıs 1341 - S. 2718, 26 Temmuz 1341 tarihleri arasında 62 tefrika yayımlanmıştır. Eser tefrika edilirken 24, 29 Mayıs, 9, 13, 17, 21, 23, 26, 30 Haziran ve 3, 4, 5, 21 Temmuz tarihlerinde eserin tefrikası atlanmıştır ama sırası bozulmamıştır. (1) S. 2648, 13 Mayıs 1341, s. 3; (2) S. 2649, 14 Mayıs 1341, s. 3; (3) S. 2650, 15 Mayıs 1341, s. 3; (4) S. 2651, 16 Mayıs 1341, s. 3; (5) S. 2652, 17 Mayıs 1341, s. 3; (6) S. 2653, 18 Mayıs 1341, s. 3; (7) S. 2654, 19 Mayıs 1341, s. 3; (8) S. 2655, 20 Mayıs 1341, s. 3; (9) S. 2656, 21 Mayıs 1341, s. 3; (10) S. 2657, 22 Mayıs 1341, s. 3; (11) S. 2658, 23 Mayıs 1341, s. 3; (12) S. 2660, 25 Mayıs 1341, s. 3; (13) S. 2661, 26 Mayıs 1341, s. 3; (14) S. 2662, 27 Mayıs 1341, s. 4; (15) S. 2663, 28 Mayıs 1341, s. 4; (16) S. 2665, 30 Mayıs 1341, s. 4; (17) S. 2666, 31 Mayıs 1341, s. 4; (18) S. 2667, 1 Haziran 1341, s. 4; (19) S. 2668, 2 Haziran 1341, s. 4; (20) S. 2669, 3 Haziran 1341, s. 4; (21) S. 2670, 4 Haziran 1341, s. 4; (22) S. 2671, 5 Haziran 1341, s. 4; (23) S. 2672, 6 Haziran 1341, s. 3; (24) S. 2673, 7 Haziran 1341, s. 4; (25) S. 2674, 8 Haziran 1341, s. 4; (26) S. 2676, 10 Haziran 1341, s. 4; (27) S. 2677, 11 Haziran 1341, s. 4; (28) S. 2678, 12 Haziran 1341, s. 4; (29) S. 2680, 14 Haziran 1341, s. 4; (30) S. 2681, 15 Haziran 1341, s. 4; (31) S. 2682, 16 Haziran 1341, s. 4; (32) S. 2684, 18 Haziran 1341, s. 4; (33) S. 2685, 19 Haziran 1341, s. 4; (34) S. 2686, 20 Haziran 1341, s. 4; (35) S. 2688, 22 Haziran 1341, s. 4; (36) S. 2690, 24 Haziran 1341, s. 4; (37) S. 2691, 25 Haziran 1341, s. 4; (38) S. 2693, 27 Haziran 1341, s. 4; (39) S. 2694, 28 Haziran 1341, s. 4; (40) S. 2695, 29 Haziran 1341, s. 4; (41) S. 2697, 1 Temmuz 1341, s. 4; (42) S. 2698, 2 Temmuz 1341, s. 4; (43) S. 2699, 6 Temmuz 1341, s. 4; (44) S. 2700, 7 Temmuz 1341, s. 4; (45)

S. 2701, 8 Temmuz 1341, s. 4; (46) S. 2702, 9 Temmuz 1341, s. 4; (47) S. 2703, 10 Temmuz 1341, s. 4; (48) S. 2704, 11 Temmuz 1341, s. 3; (49) S. 2705, 12 Temmuz 1341, s. 4; (50) S. 2706, 13 Temmuz 1341, s. 4; (51) S. 2707, 14 Temmuz 1341, s. 4; (52) S. 2708, 15 Temmuz 1341, s. 4; (53) S. 2709, 16 Temmuz 1341, s. 4; (54) S. 2710, 17 Temmuz 1341, s. 4; (55) S. 2711, 18 Temmuz 1341, s. 4; (56) S. 2712, 19 Temmuz 1341, s. 4; (57) S. 2713, 20 Temmuz 1341, s. 4; (58) S. 2714, 22 Temmuz 1341, s. 4; (59) S. 2715, 23 Temmuz 1341, s. 4; (60) S. 2716, 24 Temmuz 1341, s. 4; (61) S. 2717, 25 Temmuz 1341, s. 4; (62) S. 2718, 26 Temmuz 1341, s. 4.

*Servet-i Fünun*, S. 1545/71, 25 Mart 1926 - S. 1554/80, 27 Mayıs 1926, tarihleri arasında 6 tefrika yayımlanmıştır. (1) S. 1545/71, 25 Mart 1926, s. 290-291; (2) S. 1547/73, 8 Nisan 1926, s. 322-323; (3) S. 1549/75, 22 Nisan 1926, s. 354-356; (4) S. 1550/76, 29 Nisan 1926, s. 370-371; (5) S. 1551/77, 6 Mayıs 1926, s. 386-387; (6) S. 1554/80, 27 Mayıs 1926, s. 18-19.

- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Hakan*, Akşam Matbaası, İstanbul, 1935.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Kanuni'nin Vicdan Azabı*, (Yayımlanmadı).

### III. Hatırat

- ✓ 8 Ocak 1924-26 Haziran 1924 tarihinde *İkdam* gazetesinde, 58 kısım hâlinde tefrika edilir. 8 Temmuz 1340/1924-17 Mart 1341/1925 tarihinde *Vakit* gazetesinde, 77 kısım hâlinde tefrika edilir.

### IV. Günlük

- ✓ 28 Mart 1341-10 Mayıs 1341/1925 tarihinde *Vakit* gazetesinde tefrika edilir.

### V. Mektuplar

- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Mektuplar I-II*, (hzl. Süleyman Nazif), Âsâr-ı Müfide Kütüphanesi, İstanbul, 1916.

### VI. Eserlerimi Nasıl Yazdım?

- ✓ *Resimli Ay*, c. V, S. 53/5, Temmuz 1928, s. 17-18.
- ✓ *Resimli Ay*, c. V, S. 54/6, Ağustos 1928, s. 15-17.
- ✓ *Resimli Ay*, c. V, S. 55/7, Eylül 1928, s. 4-5.

- ✓ *Resimli Ay*, c. V, S. 56/8, Teşrîn-i evvel 1928, s. 21-22.
- ✓ *Ülkü*, S. 51, Mayıs 1937, s. 195-204. (Abdülhak Hâmid'in ölümü üzerine çıkarılan özel sayıda *Resimli Ay* dergisinde yayımlanan (temmuz ve ağustos) ilk iki kısmın Latin harflerine aktarılmış hâlidir.)

*Yeni Harflerle Yayınları*

- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Şiirleri-1 (Sahra, Divâneliklerim, Bunlar O'dur)*, (hzl. İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1979 (2. bs., 1991).
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Şiirleri-2 (Makber, Ölü, Halce, Bâlâdan Bir Ses, Validem)*, (hzl. İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1982 (2. bs., 1997).
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Şiirleri-3 (Hep Yahut Hiç, İlham-ı Vatan)*, (hzl. İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1982 (2.bs. 1999)
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Hatıralar*, (hzl. İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1994.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Mektuplar-I*, (hzl. İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1995.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Mektuplar-II*, (hzl. İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1995.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Tiyatroları-1 (Sabr u Sebat, İçli Kız, Liberte, Yedigâr-ı Harb)*, (hzl. İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Tiyatroları-2 (Cünûn-ı Aşk, Yabancı Dostlar)*, (hzl. İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Tiyatroları-3 (Duhter-i Hindû, Finten)*, (hzl. İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Tiyatroları-4 (Eşber, Sardanapal)*, (hzl. İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Tiyatroları-5 (Tarık, İbn Musa, Tezer, Nazife, Abdullahü's-Sagîr)*, (hzl. İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Tiyatroları-6 (Kanbur)*, (hzl. İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Tiyatroları-7 (Macera-yı Aşk, Nesteren, Zeynep, Hakan)*, (hzl. İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002.

## 2. HAKKINDAKİ KAYNAKLAR

## 1. Tezler

- ✓ Semahat Şevki, *Abdülhak Hâmid'in Hayatı ve Eserleri*, İstanbul Darülfünunu Edebiyat Fakültesi, 1928, 88 s.
- ✓ Hilal Kayı, *Tanzimat Nesrine Umumi Bir Bakış, Şinasi, Ziya Paşa, Nâmık Kemal, Abdülhak Hâmid, Recâizade Mahmud Ekrem*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Mezuniyet Tezi, 1940-1941, 44 s.
- ✓ Bedrünnisa Kudyal, *Nâmık Kemal, Ekrem, Hâmid'de Tenkid ve Edebî Nazariyeler*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Mezuniyet Tezi, 1940-1941, 119s.
- ✓ Ahmet Kabaklı, *Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Mezuniyet Tezi, 1947-1948, VI + 162 s.
- ✓ Asım Bezircioğlu, *Tarık Yahut Endülüs Fethi Piyesi*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Mezuniyet Tezi, 1949-1950, VII-I+287 s.
- ✓ Nimet Karagöl, *Abdülhak Hâmid'in Hatıratı* İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Mezuniyet Tezi, 1949-1950, 271 s.
- ✓ Gündüz Akıncı, *Abdülhak Hâmit Tarhan (Hayatı, Eserleri ve Sanatı)*, Ankara Üniversitesi, DTCE, Doktora Tezi, 1950.
- ✓ Ömer Faruk Akün, *Makber'den Önce Abdülhak Hâmid Tarhan'da Ölüm Temi*, İÜEF, Doçentlik Tezi, İstanbul, 1950.
- ✓ Kaya Can, *Abdülhak Hâmid Üzerinde Edebiyat Coğrafyası Bakımından Bir Araştırma*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Mezuniyet Tezi, 1951-1952, 96 s.
- ✓ Sermet Uysal, *Hâmid'in Piyelerinde Shakespeare Tesiri*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Mezuniyet Tezi, 1952-1953, 95 s.
- ✓ Nurten Kızıldaş, *Hâmid'in Küçük Şiirleri*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Mezuniyet Tezi, 1957, 321s.
- ✓ Nihat Memik, *Abdülhak Hâmid'in Kullandığı Vezinler Üzerinde Bir Araştırma*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Mezuniyet Tezi, 1953,108 s.
- ✓ M. Orhan Okay, *Abdülhak Hâmid'in Eserlerinde Muhayyilenin Tezahür Şekilleri*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Mezuniyet Tezi, 1955, V + 111 s.
- ✓ Ümran Selman, *Makber Üzerinde Bir Araştırma*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Mezuniyet Tezi, 1955-1956, 63 s.
- ✓ Sevim Güntekin, *Abdülhak Hamid'in Finten Piyesinde Tabiat Unsurları Üzerinde Bir Araştırma*, İÜEF, TDE Bölümü, Mezuniyet Tezi, 1957, 56 s.

- ✓ Melek Karaca, *Liberte Üzerine Bir Araştırma*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Mezuniyet Tezi, 1957, 48 s.
- ✓ Yüksel Gözler, *Abdülhak Hâmid'in Eşber Piyesinde Benzetme Unsurları*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Mezuniyet Tezi, 1957, 55 s.
- ✓ Ayten Cebecioğlu, *Makber'in Sistemantik Lüğati*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Mezuniyet Tezi, 1958, IV+424 s.
- ✓ Zühal Ergenç, *Abdülhak Hâmid'in Tiyatrolarında Menfi Kadın Tipleri*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Mezuniyet Tezi, 1960, 99 s.
- ✓ Tomris Arıca, *Belde ve Sahra'nın Sistemantik Lüğati*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Mezuniyet Tezi, 1964, XIII+310 s.
- ✓ Halil İlhan, *Ölü ve Hacle'nin Sistemantik Lüğati*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Mezuniyet Tezi, 1965, XXXVIII+257 s.
- ✓ Muammer Kiraz, *Garam, Belde ve Sahra'nın Lüğati*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Mezuniyet Tezi, 1966, VII+262 s.
- ✓ Saadet Onat, *Abdülhak Hâmid: Cünûn-ı Aşk (Metin ve Tahlili)*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Mezuniyet Tezi, 1968-1969.
- ✓ Yakup Kavas, *Abdülhak Hâmid, Duhter-i Hindû (Metin ve Tahlili)*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Mezuniyet Tezi, 1975-1976.
- ✓ Mustafa Baltacı, *Abdülhak Hâmid, Macera-yı Aşk (Metin ve Tahlil)*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Mezuniyet Tezi, 1975-1976.
- ✓ İdris Nasr Mahgoob, *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Konusunu İslâm Tarihinden Alan Piyesleri*, İÜEF, TDE Bölümü, Doktora Tezi, İstanbul, 1977, IV+231 s.
- ✓ Etem Çalık, *Abdülhak Hâmid'in Mektupları Üzerine Bir İnceleme*, Atatürk Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 1979.
- ✓ Belkıs Gürsoy, *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatro Eserlerinde Kadın*, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Doktora Tezi, Erzurum, 1981.
- ✓ Adalet Kuzuimamlar, *Süleyman Nazif'in Abdülhak Hâmid Hakkındaki Değerlendirmeleri*, Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 1986.
- ✓ Nezihe Midilli, *Abdülhak Hâmid'in Hususî Mektupları ve Bunlar Üzerinde Edebî Kültürel Tespitler*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya, 1991.
- ✓ Aliye Aren, *Abdülhak Hâmid'de Benzetme Sanatı*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1993, 143 s.
- ✓ Hayrettin Ayaz, *Tanzimat Şiirinde Metafizik Konular (Şinasi, Ziya Paşa, Nâmık Kemal, Recaizade M. Ekrem, Abdülhak Hâmid, Muallim*

- Naci), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Elazığ, 1995, 206 s.
- ✓ Gıyasettin Aytas, *Tanzimat Tiyatrosunda Sosyal Meseleler*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara, 1996, 465 s.
  - ✓ İsmail Süphandağı, *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Piyeslerindeki Fikir Motifleri*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Van, 1997, 153 s.
  - ✓ Kemal Erol, *Abdülhak Hâmid'in Şiirlerin Ölüm Teması*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Van, 1998, 160 s.
  - ✓ Müzeyyen Buttanrı, *Türk Edebiyatında Tarihî Tiyatro (Başlangıcından 1950'ye Kadar)*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Doktora Tezi, İstanbul, 2002, 1102 s.
  - ✓ Ayşe Ulusoy, *Şiirli ve Manzum Türk Tiyatrosunun Doğuşu (1866-1908)*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara, 2003, 392s.
  - ✓ Aynur Demircan, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Aydınlik Bir Yüz: Abdülhak Hâmid Tarhan*, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve SBE, Yüksek Lisans Tezi, 2003, 128 s.
  - ✓ İhsan Sâfi, *Arşiv Belgelerine Göre Abdülhak Hâmid Tarhan* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul, 2004.
  - ✓ Fatma Aykut, *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Şiirlerinin Ana Yardımcı Fiillerle Kurulan Birleşik Fiiller Bakımından İncelenmesi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2009, 232 s.
  - ✓ Oğuzhan Karaburgu, *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları Üzerinde Bir Araştırma ve İnceleme*, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Denizli 2010, 542 s.
  - ✓ Aysun Bakar, *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Konusunu Tarihten Alan Manzum Tiyatroları*, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli, 2010. 215 s.
  - ✓ Veysel Öztürk, *Türk Şiirinin Romantik Kökleri: Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Şiirlerinde Romantik Öznellik*, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul, 2010, 397 s.
  - ✓ Kenan Mermer, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Değişen Paradigmada Metafizik Farklılık: Abdülhak Hâmid Tarhan*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara, 2010, 355 s.
  - ✓ Refika Altıkulaç Demirdağ, *Abdülhak Hâmid'in Eserlerinde Millî ve Felsefî Unsurlar*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara, 2010, 387 s.

## II. Kitaplar

- ✓ Fikripaşazâde Ömer Lütfü, *Tecrübe-i İntikaad -Duhter-i Hindû*, Türk Matbaası, Kahire, 1905, 35 s.
- ✓ Şahabeddin Süleyman, *Abdülhak Hâmid-Tenkidat-ı Edebiyye, Hayatı ve Sanatkâr*, Cihan Matbaası, Dersaadet, 1913, 29 s.
- ✓ Reşit Kemal, *Abdülhak Hâmid-Süleyman Nazif*, Yenilik Kütüphanesi, İstanbul, 1917, 52 s.
- ✓ Faik Ali Ozansoy, *Şair-i Âzama Mektup*, Cihan Biraderler Matbaası, İstanbul, 1339 (1920), 15 s.
- ✓ Zekeriya Rıza [Gökayten], *Şâir-i Âzam*, Matbaa-i Ebüzziya, İstanbul, 1927, 32s.
- ✓ İsmail Hikmet Ertaylan, *Abdülhak Hâmid*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1932, 44 s.
- ✓ İbrahim Necmi Dilmen, *Abdülhak Hâmid ve Eserleri*, İstanbul, Kanaat Kütüphanesi, 1932, 94 s.
- ✓ İbrahim Alaettin Gövsa, *Nazif'ten Hâmid'e Ahretten Mektuplar*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1932, 32 s.
- ✓ Lüsüyen Abdülhak Hâmid, *Lettres a Abdülhak Hâmid (1920-1927)*, Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi, İstanbul, 1932, 192 s.
- ✓ Lüsüyen Abdülhak Hâmid, *Perspectives Lettres a Abdülhak Hâmid (1920-1927)*, Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi, İstanbul, 1934, 220 s.
- ✓ Ahmet Cevat Emre, *Abdülhak Hâmid-Hayatı, Seçme Şiir ve Yazıları*, Çığır Kitabevi, İstanbul, 1937, 28 s.
- ✓ Kunt Ozan, *Abdülhak Hâmid Tarhan*, Arkadaş Basımevi, İstanbul, 1937, 119 s.
- ✓ Necip Fazıl Kısakürek, *Abdülhak Hâmid ve Dolayısıyla*, Karaelmas Basımevi, Zonguldak, 1937, 17 s.
- ✓ Orhan Seyfi Orhon, *Abdülhak Hâmid: Hayatı ve Eserleri*, Cumhuriyet Kütüphanesi, İstanbul, 1937, 62 s.
- ✓ Ziya Halis, *Hâmid Töreni Hâtırası*, Kenan Basımevi, İstanbul, 1937, 16 s.
- ✓ Alişan Reşid Tanural, *Hâmid, Ölümünden Sonra*, Büyük Şairler Serisi 1, Tefeyyüz Kitaphanesi, İstanbul, 1938, 120 s.
- ✓ *Büyük Şair Abdülhak Hâmit Tarhan'ın Makberinin Başında Söylenen Nutuklar*, Maarif Basımevi, İstanbul, 1940, 21 s.
- ✓ Ali Nihat Tarlan, *Tanzimat Edebiyatında Hakiki Müceddit*, Maarif Matbaası, İstanbul, 1940, 21 s.



- ✓ Murat Uraz, *Abdülhak Hâmid Hayatı-Seçme Şiir ve Yazıları*, Semih Lütü Erciyas, Sühulet Kitabevi, İstanbul, 1941, 120 s.
- ✓ Hıfzı Tevfik Gönensay, *Hâmid'in Son Yılları, Son Şiirleri*, Vakıf Matbaası, İstanbul, 1943, 87 s.
- ✓ Ali Nihat Tarlan, *Abdülhak Hâmid*, İÜEF TDE Mezunları Cemiyeti Yayını, İstanbul, 1947, 15 s.
- ✓ [İsimsiz], *Abdülhak Hâmid'in Üç Eseri*, Kanaat Yayınevi, İstanbul, 1948, 406 s.
- ✓ Ziya Karamuk, *Abdülhak Hâmid Tarhan ve Şiirleri*, Kâğıt ve Basım İşleri Anonim Şirketi, İstanbul, 1948, 79 s.
- ✓ Fevziye Abdullah Tansel, *Hususî Mektuplarına Göre Nâmık Kemal ve Abdülhak Hâmid*, Güneş Matbaası, Ankara, 1949, 172 s.
- ✓ Esat Cemal Paker, *Siyasî Tarihimizde Kırk Yıllık Hariciye Hatıraları*, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1952, 155 s.
- ✓ Hikmet Dizdaroğlu, *Abdülhak Hâmid Tarhan-Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Varlık Yayınları, Türk Klasikleri: 26, İstanbul, 1953, 126 s.
- ✓ Ferit Ragıp Tuncor-Selahattin Arıkan, *Timur, Colomp, Abdülhak Hâmid*, Mozart, Işıl Matbaası, İstanbul, 1954, 64 s.
- ✓ [İsimsiz], *Abdülhak Hâmid Tarhan*, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, 1954.
- ✓ Ali Gündüz Akıncı, *Abdülhak Hâmid Tarhan-Hayatı, Eserleri ve Sanatı*, Ankara Üniversitesi, DTCF Yayınları: 93, TTK Basımevi, Ankara, 1954, 302 s.
- ✓ [İsimsiz], *Abdülhak Hâmid*, Emek Basım-Yayımevi, Ankara, 1955, 16 s.
- ✓ Kaya Bilgegil, *Abdülhak Hâmid'in Şiirlerinde Ledünni Meselelerden Allah: Allah ve Onun Vücûdunu İfade Eden İsimler* (Mevzûun Filoloji Bakımından Tedkiki), c. I, AÜ İlahiyat Fakültesi Yayınları, Osman Yalçın Matbaası, İstanbul, 1959, 240 s.
- ✓ Âsım Bezirci, *Abdülhak Hâmid ve Târık yahut Endülüüs Fethi*, Oluş Yayınları, İstanbul, 1966, 112 s.
- ✓ [İsimsiz], *Abdülhak Hâmid, Hayatı, Şahsiyeti, Eserlerinden Seçmeler*, Edebiyat Yayınevi, Ankara, 1968, 96 s.
- ✓ İsmet Binark - Nejat Sefercioğlu, *Ölümünün 34. Yıldönümü Müna-sebetiyle Abdülhak Hâmid Tarhan Bibliyografyası*, Millî Kütüphane Cilt ve Basımevi, Ankara, 1971, 35 s.
- ✓ M. Orhan Okay, *Abdülhak Hâmid'in Romantizmi*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 1971, 58 s.
- ✓ Sakin Öner, *Abdülhak Hâmid Tarhan*, Toker Yayınları, İstanbul, 1974, 158 s.

- ✓ Münevver Ayaşlı, *Dersaadet*, Bedir Yayınevi, İstanbul, 1975, 256 s.
- ✓ Yusuf Mardin, *Abdülhak Hâmid'in Londrası*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1976, 384 s.
- ✓ Zeynep Kerman (Hzl.), *Samipaşazâde Sezai'nin Hikâye-Hatıra-Mektup ve Edebî Makaleleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1981, s. 358-361.
- ✓ Rıza Tevfik Bölükbaşı, *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazat-ı Felsefyesi*, (hzl. Abdullah Uçman), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1984. (1. bs., Kanaat Matbaası, İstanbul, 1334, 547 s.)
- ✓ İnci Enginün, *Abdülhak Hâmid Tarhan*, KTB Yayınları, Ankara, 1986, 96 s.
- ✓ Âsım Bezirci, *Abdülhak Hâmid, Yaşamı, Çağı, Şairliği, Oyun Yazarlığı, Seçmeler*, Altın Kitaplar, İstanbul, 1991, 253 s.
- ✓ Taha Toros, *Mazi Cenneti*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, 272 s.
- ✓ İsmail Yerguz, *Lüsiyen Hanım'dan Abdülhak Hâmid'e Aşk Mektupları*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1997, 202 s.
- ✓ Petra de Brujin, *The Two Worlds of Eşber, Western Orientated Verse Drama and Otoman Turkish Poetry by Abdülhak Hâmid Tarhan*, Research School CNWS, Leiden, Netherland, 1997, 289s.
- ✓ Taha Toros, *Türk Edebiyatından Altı Renkli Portre*, İSİS, İstanbul, 1998, 173 s.
- ✓ *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu Bildirileri*, 12 Nisan 1997, İSAR, İstanbul, 1998, 167 s.
- ✓ Yılmaz Taşçioğlu, *Abdülhak Hâmid Tarhan*, Şule Yayınları, İstanbul, 1999, 168 s.
- ✓ Âsım Bezirci, *Abdülhak Hâmid*, Evrensel Basım Yayım, İstanbul, 2000, 256 s.
- ✓ İnci Enginün, *Abdülhak Hâmid Tarhan*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2001, 167 s.
- ✓ İhsan Sâfi, *Abdülhak Hâmid Tarhan, Hayatı, Sanatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*, Hikmet Neşriyat, İstanbul, 2002, 168 s.
- ✓ Sema Uğurcan, *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Tarih*, Akademi Kitabevi, İzmir, 2002, 314 s.
- ✓ İhsan Sâfi (hzl.), *Karlar Altında Nevbahar, Lüsiyen Tarhan'ın Hatıraları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006, 244 s.
- ✓ İhsan Sâfi, *Altın Suyuna Batırılmış Bir Hayat, Abdülhak Hâmid Tarhan*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006, 399 s.
- ✓ İhsan Sâfi, *Hâmidname*, Kutup Yıldızı Yayınları, İstanbul, 2006, 452 s.

- ✓ İhsan Sâfi, *Mahpus Şarkısı*, Kutup Yıldızı Yayınları, İstanbul, 2006, 450 s.
- ✓ Ali İhsan Kolcu, *Abdülhak Hâmid'in Poetikası*, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum, 2010, 72 s.
- ✓ Can Dünder, *Lüsyen, Tarihe Gizlenmiş Bir Aşkın Hikâyesi*, Can Yayınları, İstanbul, 2010, 541 s.
- ✓ Oğuzhan Karaburgu, *Şairin Sahneye Düşen Gölgesi: Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatro Eserleri Üzerinde Bir İnceleme*, MEB Yayınları, Ankara, 2011, 592 s.

III. Makale/ Bildiri/Madde/Bölüm/Haber

-1879-

- ✓ Ahmet Mithat, "Sahra", *Tercüman-ı Hakikat*, 28 Kânûn-ı sâni 1294 (10 Şubat 1879).

-1886-

- ✓ Mehmet Selahi, "Makber'i Ziyaret", *Saadet*, S. 336, 16 Şubat 1886.

-1888-

- ✓ Cenap Şahabettin, "Hacle", *Mecmua-yı Muallim*, 24 Şubat 1303 (1888).

-1906-

- ✓ Florinalı Nâzım, "Şâir-i Dahi ve Ferid, Abdülhak Hâmid", *Meram*, S. 6, 18 Kânûn-ı Evvel 1324 (1906), s. 179-181.
- ✓ Müfid Râtip, "Abdülhak Hâmid'in Meşhur Eseri Tezer ve Burhanettin Bey Rüfekası", *Aşiyân*, c. II, S. 25, 1324 (1906-1907), s. 402-405.
- ✓ Saffet Nezihi, "Tiyatro Tenkidi: Tezer", *Musavver Malumat*, c. I, Şubat-Mart 1324 (1906-1907), s. 18-19.

-1909-

- ✓ Celal Sahir Erozan, "Yine Tezer Hakkında", *Servet-i Fünun*, c. XXXVI, S. 929, 5 Mart 1325 (1909), s. 291-295, 299-300.
- ✓ Celal Sahir Erozan, "Musahabe-i Temaşaiyye: Tezer'in Tekrarı ve Finten'den Bir Muhavere", *Servet-i Fünun*, c. XXXVI, S. 934, 16 Nisan 1325 (1909), s. 376-380.
- ✓ Celal Sahir Erozan, "Musahabe-i Temaşa: Tarık Bin Ziyat, Abdülhak Hâmid", *Servet-i Fünun*, S. 956, 17 Eylül 1325 (1909), s. 313-316.

- ✓ Müfid Râtib, "Temaşa Tenkidi: Finten Temsili Hakkında", *Musavver Muhit*, c. II, S. 23, Nisan 1909, s. 27.

-1911-

- ✓ Rıza Tevfik [Bölükbaşı], "Abdülhak Hâmid-Abdülhak Hâmid Bey İçin", *Servet-i Fünun*, c. XL, S. 1037, 7 Nisan 1327 (1911), s. 538-542.
- ✓ Mehmet Fuat [Köprülü], "Abdülhak Hâmid'in Şiirleri", *Servet-i Fünun*, c. XL, S. 1037, 7 Nisan 1327 (1911), s. 542-545.
- ✓ Fazıl Ahmet [Aykaç], "Abdülhak Hâmid İçin", *Servet-i Fünun*, c. XL, S. 1037, 7 Nisan 1327 (1911), s. 545-546.
- ✓ Mehmet Ali Tevfik [Yükselen], "Eşber ve Horace", *Servet-i Fünun*, c. XL, S. 1037, 7 Nisan 1327 (1911), s. 546-548.
- ✓ Süleyman Nazif, "Abdülhak Hâmid Bey", *Servet-i Fünun*, c. XLI, S. 1044, 26 Mayıs 1327 (1911), s. 75-79.

-1913-

- ✓ Ali Canip [Yöntem], "Hâmid-Fikret", *Türk Yurdu*, c. V, S. 20, 10 Temmuz 1329 (1913), s. 679-688.
- ✓ [İmzasız], "Abdülhak Hâmid Bey Şerefine Dün Keşide Olunan Ziyafet Münasebetiyle", *Tasvir-i Efkâr*, S. 689, 23 Şubat 1328/8 Mart 1913.
- ✓ Celal Sahir Erozan, "Abdülhak Hâmid", *Türk Yurdu*, c. IV, S. 14, 18 Nisan 1329 (1913), s. 455-463.
- ✓ [İmzasız], "Abdülhak Hâmid Beyin Tercüme-i Hâli", *Türk Yurdu*, c. IV, S.13, 4 Nisan 1329 (1913), s. 385.
- ✓ Süleyman Nazif, "Liberte Hakkında Birkaç Söz", *Türk Yurdu*, c. IV, S. 13, 4 Nisan 1329 (1913), s. 385-389.
- ✓ Mehmet Fuat [Köprülü], "Abdülhak Hâmid Müceddid", *Türk Yurdu*, c. IV, S. 13, 4 Nisan 1329 (1913), s. 394-402.
- ✓ Ali Canip [Yöntem], "Hâmid Şair", *Türk Yurdu*, c. V, S. 13, 4 Nisan 1329 (1913), s. 402-413.
- ✓ Müfid Râtib, "Abdülhak Hâmid'in Şahsiyyet-i Temaşaiyyesi", *Türk Yurdu*, c. V, S. 13, 4 Nisan 1329 (1913), s. 413-418.
- ✓ [İmzasız], "Abdülhak Hâmid'e Dair- Düşünceler ve Duygular", *Türk Yurdu*, c. IV, S. 13, 4 Nisan 1329 (1913), s. 418-430.

-1914-

- ✓ Muhyittin, "Abdülhak Hâmid", *Yeni Edebiyat*, Kitaphane-i İslâm ve Askerî. İbrahim Hilmi Matbaası, İstanbul, 1330 (1914-1915), s. 184-196.

-1916-

- ✓ [İsmail Suphi] Soysallıoğlu, "Finten'in Temsili", *Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası*, c. I, S. 6, 26 Teşrîn-i sâni 1332 (9 Aralık 1916), s. 122-123.
- ✓ Yusuf Ziya Ortaç, "Finten", *Türk Yurdu*, S. 16, 12 Teşrîn-i evvel 1332 (25 Ekim 1916).
- ✓ Yusuf Ziya Ortaç, "Tahrîz ve İntikad: Finten", *Türk Yurdu*, y. 4, S. 120, 13 Teşrîn-i evvel 1332 (26 Ekim 1916).

-1917-

- ✓ Süleyman Nazif, "Abdülhak Hâmid Beye", *Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası*, S. 33, 15 Eylül 1917, s. 113-114.

-1919-

- ✓ Cenap Şahabettin, "Abdülhak Hâmid – Tasvir", *Peyam-ı Edebî*, S. 1 (44), 14 Ağustos 1335 (1919), s. 1.
- ✓ Cenap Şahabettin, "Abdülhak Hâmid – Sanatı - 1", *Peyâm-ı Edebî*, S. 3 (46), 28 Ağustos 1335 (1919), s. 1.
- ✓ Cenap Şahabettin, "Abdülhak Hâmid – Sanatı - 2", *Peyâm-ı Edebî*, S. 4 (47), 4 Eylül 1335 (1919), s. 1.
- ✓ Cenap Şahabettin, "Abdülhak Hâmid - Makber", *Peyâm-ı Edebî*, S. 5 (48), 11 Eylül 1335 (1919), s. 1.
- ✓ Cenap Şahabettin, "Abdülhak Hâmid - Sahra", *Peyâm-ı Edebî*, S. 6 (49), 18 Eylül 1335 (1919), s. 1.
- ✓ Cenap Şahabettin, "Abdülhak Hâmid – Hacle", *Peyam-ı Edebî*, S. 8 (51), 2 Teşrîn-i evvel 1335 (1919), s. 1.
- ✓ Cenap Şahabettin, "Abdülhak Hâmid – Kavaid-i Temaşa", *Peyam-ı Edebî*, S. 9 (52), 9 Teşrîn-i evvel 1335 (1919), s. 1.

-1921-

- ✓ Falih Rıfki [Atay], "Abdülhak Hâmid Viyana'da", *Akşam*, S. 1531, 27 Kânûn-ı evvel 1337 (1921).

-1922-

- ✓ Fevzi Lütfi, "Ruhlar", *Dergâh*, c. III, S. 26, 5 Mayıs 1338 (1922), s. 27-28.
- ✓ Yahya Kemal [Beyatlı], "Makber ve Ölü", *Tevhid-i Efkâr*, 28 Ağustos 1922.

✓ Yahya Kemal [Beyatlı], “Ruhlar”, *Tevhid-i Efkâr*, 17 Nisan 1922.

-1923-

- ✓ Florinalı Nâzım, “Şair-i Âzam Abdülhak Hâmid Beyefendi ve Tercüme-i Halleri”, *Süs*, c. I, S. 22, Kasım 1923, s. 8-9, 12-13.
- ✓ Süleyman Nazif, “Bir Mukaddime”, *Garam*, Matbaa-ı Âmire, İstanbul 1923.

-1924-

- ✓ Ârif Dünder, “Nesteren”, *Millî Mecmua*, S. 12, 12 Haziran 1340 (1924), s. 251.
- ✓ Cenap Şahabettin, “Abdülhak Hâmid ve Yabancı Dostlar”, *Servet-i Fünun*, S. 1475, 20 Teşrîn-i sâni 1340 (1924), s. 6.
- ✓ [İmzasız], “Deha ve İrfanın Selâmlık Resm-i Alisi (Abdülhak Hamit Bey’in 75. Sal-i Hayatı Vesilesiyle İstanbul Alem-i Tefekkürünün Yaptığı Parlak Merasim)”, *Servet-i Fünun*, S. 1487, 12 Şubat 1340 (1924).
- ✓ Faik Ali, “Abdülhak Hâmid ve Yabancı Dostlar”, *Servet-i Fünun*, c. 57, S. 1475, 27 Teşrîn-i sâni 1340 (27 Kasım 1924), s. 6-7.
- ✓ İsmail Habip [Sevük], “Abülhak Hâmid”, *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, 1340 (1924), s. 210-344.
- ✓ Mehmet Fuat [Köprülü], “Makber Münasebetiyle”, *Bugünkü Edebiyat*, İktbal Kütüphanesi, İstanbul, 1924, s. 201-207.

-1925-

- ✓ Ali Canip [Yöntem], “Abdülhak Hâmid”, *Millî Mecmua*, S. 32, 1 Mart 1925, s. 530.
- ✓ Hasan Âli [Yücel], “Abdülhak Hâmid”, *Millî Mecmua*, S. 32, 1 Mart 1925, s. 520-529.
- ✓ İsmail Hikmet [Ertaylan], “Abdülhak Hâmid”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, c. II, Bakü, 1925, s. 349-484.
- ✓ Necmettin Halil, “Hâmid Günü Vesilesiyle”, *Millî Mecmua*, S. 32, 1 Mart 1925, s. 531.
- ✓ Süleyman Nazif, “5 Şubat’ta Gördüklerim (Abdülhak Hâmid’in 75. Yaşı Münasebetiyle)”, *Resimli Gazete*, S. 76, 14 Şubat 1341 (1925).
- ✓ Şerif Yusuf, “Abdülhak Hâmid”, *Millî Mecmua*, S. 32, 1 Mart 1925, s. 509-515.

-1927-

- ✓ M. Selahattin, "Üstad-ı Âzam Abdülhak Hâmid'in Nezdinde Bir Saat", *Yeni Kitap*, S. 7, Kasım 1927, s. 2-7. (Muharrem Dayanç, hzl. "Üstad-ı Âzam Abdülhak Hâmid'in Nezdinde Bir Saat", *Yeni Kitap Dergisinde On Yazar-On Mülakat*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2009, s. 89-95).
- ✓ Süleyman Nazif, "5 Şubat 1927 Cumartesi 77nci Sene-i Devriyesi", *Büyük Gazete*, S. 15, 3 Şubat 1927.

-1928-

- ✓ Halid Fahri [Ozansoy], "Darülbedayi'de Tezer", *Servet-i Fünun*, c. LXIII, S. 1964, 22 Mart 1928.
- ✓ Vasfi Mahir, "Abdülhak Hâmid'e Cevap", *Servet-i Fünun*, c. 64, S. 1671, 23 Ağustos 1928, s. 235.

-1929-

- ✓ Lüsiyen Abdülhak Hâmid, "Yıldönümü - Perspektif'ten", *Cumhuriyet*, 22 Nisan 1929.
- ✓ Nâzım Hikmet Ran, "Putları Yıkıyoruz: Abdülhak Hâmid, No. I", *Resimli Ay*, Haziran 1929.
- ✓ Peyami Safa, "Hâmid Dahi midir?", *Hareket*, 22 Mayıs 1929.
- ✓ Peyami Safa, "Hâmid Münakaşası", *Hareket*, 15 Haziran 1929.

-1930-

- ✓ Mustafa Nihat Özön, "Abdülhak Hâmid", *Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul Devlet Matbaası, İstanbul, 1930, s. 62-83.

-1932-

- ✓ Cenap Şahabettin, "Abdülhak Hâmid'e Mektuplar", *Cumhuriyet*, S. 2944, 18 Temmuz 1932.
- ✓ Nâmık Kemalzâde Ali Ekrem, "Abdülhak Hâmid'e Mektuplar", *Cumhuriyet*, S. 2945, 19 Temmuz 1932.
- ✓ Samipaşazâde Sezai, "Abdülhak Hâmid'e Mektuplar", *Cumhuriyet*, S. 2959, 2 Ağustos 1932.

-1933-

- ✓ Cenap Şahabettin, "Abdülhak Hâmid ve Tenkit", *Yolların Sesi*, S. 6, 28 Şubat 1933, 121-125.

-1934-

- ✓ Abdülhak Şinasi [Hisar], "Abdülhak Hâmid'in Çocukluk Zamanı", *Ülkü*, c. II, S. 12, Ocak 1934, s. 436-439.
- ✓ Faruk Nafiz Çamlıbel, "Hâmid'in 83üncü Yılı", *Hakimiyeti Millîye*, 11 Şubat 1934, s. 2.
- ✓ Va-Nu, "Lüsiyen Abdülhak Hâmid Hanım", *Haber*, 21 Mayıs 1934.

-1935-

- ✓ İsmail Habip Sevük, "Abdülhak Hâmid", *Edebî Yeniliğimiz*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1935, s. 154-216.

-1936-

- ✓ Necip Fazıl Kısakürek, "Manzara 3: Hâmid", *Ağaç*, S. 6, 18 Nisan 1936, s. 1-2.

-1937-

- ✓ Ağâh Sırrı Levent, "Abdülhak Hâmid", *Yeni Türk*, c. V, S. 54, Haziran 1937, s. 975-977.
- ✓ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Abdülhak Hâmid", *Her Ay*, S. 3, Mayıs 1937.
- ✓ Ahmet İhsan Tokgöz, "Abdülhak Hâmid'in Hatıralarından", *Ülkü*, c. IX, S. 51, Mayıs 1937, s. 191-193.
- ✓ Ahmet Yılmaz, "Büyük Şair Abdülhak Hâmid, Hayatı, Edebî Şahsiyeti ve Eserleri", *Taşan*, S. 37, 1 Haziran 1937, s. 2-4.
- ✓ Ali Kâmi Akyüz, "Hâmid ve Makber", *Yeni Türk*, c. V, S. 54, Haziran 1937, s. 964-966.
- ✓ Ali Kâmi Akyüz, "Onu İlk Görüşümle Son Görüşüm", *Gündüz*, c. III, S. 14, Mayıs 1937.
- ✓ Ali Mustafa Soylu, "Abdülhak Hâmid'in Ölümü Münasebetiyle", *Gediz*, S. 1, Nisan 1937, s. 15.
- ✓ Ali Rıza Korap, "Ölen Hâmid, Yaşayan Hâmid", *Bilgi Yurdu*, S. 7, Mayıs 1937.
- ✓ Ali Süha Delilbaşı, "Abdülhak Hâmid'e Dair Düşünceler", *Ülkü*, c. IX, S. 51, Mayıs 1937, s. 193.
- ✓ Cahit Sıtkı Tarancı, "Makber Şairi İçin", *Gündüz*, c. III, S. 14, Mayıs 1937.
- ✓ Cemil Sena Ongun, "Düşünen Hâmid", *Gündüz*, c. III, S. 14, Mayıs 1937.



- ✓ Ercüment Ekrem Talu, "Hâmid'in Arkasından", *Son Posta*, 15 Nisan 1937, s. 3.
- ✓ Faik Ali Ozansoy, "Büyük Matem", *Marmara*, y. 2, S. 8-9, Ekim 1937.
- ✓ Faruk Nafiz Çamlıbel, "Hâmid", *Yücel*, c. V, S. 27, Mayıs 1937.
- ✓ Fazıl Ahmet Aykaç, "Hâmid Hakkında İhtisaslar", *Cumhuriyet*, 21 Nisan 1937, s. 3.
- ✓ Feridun Kandemir, "Abdülhak Hâmid Ebediyete Tevdi Edilirken Büyük Şaire Yapılan Son Hürmet Vazifesi", *Cumhuriyet*, 15 Nisan 1937, s. 5.
- ✓ Feridun Kandemir, "Abdülhak Hâmid", *Cumhuriyet*, 15 Nisan 1937, s. 5.
- ✓ Feridun Kandemir, "Türk Şiirinin Dâhisi Sönerken", *Cumhuriyet*, 14 Nisan 1937, s. 7.
- ✓ Fevziye Abdullah Tansel, "Hâmid ve Makber", *Ülkü*, c. IX, S. 51, Mayıs 1937, s. 205-209.
- ✓ Hakkı Süha Gezgin, "Hâmidsiz Kaldık", *Yeni Türk*, c. V, S. 54, Haziran 1937, s. 972.
- ✓ Halid Fahri Ozansoy, "Hâmid Neden Büyüktür?", *Son Posta*, 15 Nisan 1937, s. 3.
- ✓ Haluk Şehsuvaroğlu, "Hâmid", *Yücel*, c. V, S. 27, Mayıs 1937, s. 81.
- ✓ Hasan Âli Yücel, "Hâmid'in Hayatı", *Ülkü*, c. IX, S. 51, Mayıs 1937, s. 165-174.
- ✓ Hasan Âli Yücel, "Son Eserinden Bir Parça", *Ülkü*, c. IX, S. 51, Mayıs 1937, s. 175-176.
- ✓ Hasan Âli Yücel, "Abdülhak Hâmid'in Talihi", *Akşam*, 19 Nisan 1937.
- ✓ Hıfzı Şevket, "Hâmid Hakkında Bugün Edebiyatçılar ve Münekkitler Ne Diyor?", *Akşam*, Nisan 1937.
- ✓ Hüseyin Cahid Yalçın, "Hâmid'in Ölümü", *Yedigün*, c. IX, S. 215, 21 Nisan 1937, s. 5.
- ✓ Hüseyin Cahid Yalçın, "Matbuat Hayatı-Hâmid'in Ölümü", *Fikir Hareketleri*, c. VII, S. 183, Nisan 1937, s. 12-13.
- ✓ İbrahim Alaettin Gövsa, "Hâmid", *Yedigün*, c. IX, S. 215, Nisan 1937, s. 4-7, 8.
- ✓ İffet Halim Oruz, "Büyük Şair", *Yeni Türk*, c. V, S. 54, Haziran 1937, s. 970-971.
- ✓ İsimsiz, "Abdülhak Hâmid Tarhan (5 Şubat 1851-12 Nisan 1937)", *Ülkü*, c. IX, S. 51, Mayıs 1937, s. 161-162.

- ✓ [İmzasız], "Bir Okuyucunun Notları: Abdülhak Hâmid", *Ülkü*, c. IX, S. 215, Mayıs 1937, s. 230-231.
- ✓ [İmzasız], "Bütün Memleket Büyük Hâmid'in Hatırasını Andı", *Cumhuriyet*, 22 Nisan 1937, s. 3.
- ✓ [İmzasız], "Büyük Hâmid Dün Gözyaşları Arasında Defnedildi", *Akşam*, 15 Nisan 1937.
- ✓ [İmzasız], "Büyük Şaire Muazzam ve Millî Bir Cenaze Merasimi Yapıldı", *Cumhuriyet*, 15 Nisan 1937, s. 7.
- ✓ [İmzasız], "Büyük Şairin Karşısında Son Dakikalar", *Yedigün*, c. IX, S. 215, Nisan 1937, s. 14-16.
- ✓ [İmzasız], "Elim Bir Zayi Büyük Şair Abdülhak Hâmid Tarhan Vefat Etti", *Akşam*, 13 Nisan 1937.
- ✓ [İmzasız], "Hâmid Hakkında Fikirler", *Yücel*, c. V, S. 27, Mayıs 1937, s. 82-83.
- ✓ [İmzasız], "Hâmid İhtifali", *Cumhuriyet*, 16 Nisan 1937, s. 3.
- ✓ [İmzasız], "Hâmid'e Dair Edebiyattan Akisler", *Cumhuriyet*, 14 Nisan 1937, s. 5.
- ✓ [İmzasız], "Hâmid'i Kaybettik", *Cumhuriyet*, 13 Nisan 1937, s. 1, 6.
- ✓ [İmzasız], "Hâmid'in Ölümü", c. IX, S. 215, Mayıs 1937, s. 224-229.
- ✓ [İmzasız], "Şâir-i Âzam Abdülhak Hâmid'i Kaybettik", *Tali*, 13 Nisan 1937.
- ✓ İsmail Habip Sevük, "Abdülhak Hâmid'e Ait Son Hatıralar", *Cumhuriyet*, 17-18 Nisan 1937, s. 3.
- ✓ İsmail Müştak Mayakon, "Abdülhak Hâmid", *Ülkü*, c. IX, S. 51, Mayıs 1937, s. 177-182.
- ✓ Kemal Tahir [Demir], "İstanbul Belediyesinin Bir Hâmid Müzesi Kurmasını Bekliyoruz", *Yedigün*, c. IX, S. 215, Nisan 1937, s. 17.
- ✓ Mehmet Fuat [Köprülü], "Hâmid'in Sanatı", *Ülkü*, c. IX, S. 51, Mayıs 1937, s. 226.
- ✓ Mehmet Halid Bayrı, "Abdülhak Hâmid'e Dair", *Yeni Türk*, c. V, S.54, Haziran 1937, s. 973-974 .
- ✓ Mithat Cemal Kuntay, "Hâmid Hakkında", *Gündüz*, c. III, S. 14, Mayıs 1937.
- ✓ Muammer Necip Arda, "Abdülhak Hâmid'e Dair", *Varlık*, S. 94, 1 Haziran 1937, s. 3.
- ✓ Nahid Sırrı Örik, "Abdülhak Hâmid'in Tiyatro Eserleri", *Ülkü*, c. X, S. 55-56, Eylül-Ekim 1937, s. 3-13; 136-137.

- ✓ Necip Fazıl Kısakürek, "Abdülhak Hâmid-I", *Varlık*, S. 98, 1 Ağustos 1937, s. 1-3.
- ✓ Necip Fazıl Kısakürek, "Abdülhak Hâmid-II", *Varlık*, S. 99, 15 Ağustos 1937, s. 3-5.
- ✓ Nurullah Ataç, "Abdülhak Hâmid", *Haber Akşam Postası*, 13 Nisan 1937.
- ✓ Nurullah Ataç, "Son Dersi", *Haber Akşam Postası*, 15 Nisan 1937.
- ✓ Nusret Sefa [Coşkun], "Ölen Hâmid-Yaşayan Hâmid", *Yeni Türk*, c. V, S. 54, Haziran 1937, s. 978-979.
- ✓ Ömer Rıza Doğrul, "Şark Edebiyatında Eşi Henüz Doğmayan İnkılâpçı", *Tan*, Nisan 1937.
- ✓ Pertev Demirhan, "Abdülhak Hâmid", *Ülkü*, c. IX, S. 51, Mayıs 1937, s. 222.
- ✓ Pertev Demirhan, "Eski Bir Hatıra: Merhum Abdülhak Hâmid'in 15 Mayıs 1919'da Yazdığı Bir Şiir", *Cumhuriyet*, 16 Nisan 1937, s. 3.
- ✓ Peyami Safa, "Abdülhak Hâmid Meselesi", *Cumhuriyet*, 30 Haziran 1937, s. 2.
- ✓ Peyami Safa, "Bir Cenaze Arkasından Fısıltılar", *Gündüz*, c. III, S. 14, Mayıs 1937.
- ✓ Peyami Safa, "Hâmid Gününden Sonra", *Cumhuriyet*, 22 Nisan 1937, s. 2.
- ✓ Peyami Safa, "Ubeydullah ve Hâmid", *Cumhuriyet*, 13 Ağustos 1937.
- ✓ Sadi Irmak, "Abdülhak Hâmid", *Yeni Türk*, c. V, S. 54, Haziran 1937, s. 957-959.
- ✓ Sadi Sunam, "Abdülhak Hâmid Tarhan", *Aksu*, S. 16, Mayıs 1937, s. 7-10.
- ✓ Samih Fethi, "Hâmid'in Babası, Dedesi, Kardeşi", *Cumhuriyet*, 15 Nisan 1937, s. 3.
- ✓ Samih Fethi, "Layemut Hâmid", *Cumhuriyet*, 14 Nisan 1937, s. 3.
- ✓ Şevket Aziz Kansu, "Hâmid'in Antropolojik Tetkiki", *Ülkü*, c. IX, S. 51, Mayıs 1937, s. 183-186.
- ✓ Şükrü Kaya, "Hâmid İçin: O, Hayata, Vatana Bağlı Canlı Bir Varlıktı", *Cumhuriyet*, 16 Nisan 1937, s. 1.
- ✓ Şükrü Kaya, "Hâmid İçin", *Yeni Türk*, c. V, S. 54, Haziran 1937, s. 955-956.
- ✓ Şükrü Kaya, "Hâmid'e Dair", *Ülkü*, c. IX, S. 51, Mayıs 1937, s. 163-164.

- ✓ Şükûfe Nihal, "Hâmid", *Yeni Türk*, c. V, S. 54, Haziran 1937, s. 968-969.
- ✓ Türker Acaroğlu, "Abdülhak Hâmid Niçin Türk Edebiyatının Devamıdır?", *Yücel*, S. 28, 1 Haziran 1937.
- ✓ Vedat Nedim Tör, "Sanatkâr Hâmid", *Ülkü*, c. IX, S. 51, Mayıs 1937, s. 187-190.
- ✓ Ziyaettin Fahri Fındıkoğlu, "Hâmid Bir Feylesof mudur?", *Yeni Türk*, c. V, S. 54, Haziran 1937, s. 960-963.

-1938-

- ✓ Fevziye Abdullah Tansel, "Makber'de Leyla ve Mecnun ile Hüsn ü Aşk Tesirleri", *Ülkü*, c. X, S. 59-60, Ocak-Şubat 1938, s. 454-461; 541-544.
- ✓ İsmail Hami Danişment, "Abdülhak Hâmid'in Hayatı", *Karaelmas*, S. 1, 13 Nisan 1938, s. 16.
- ✓ Necip Fazıl Kısakürek, "Abdülhak Hâmid", *Karaelmas*, S. 1, 13 Nisan 1938, s. 4-12.
- ✓ Orhan Şaik Gökyay, "Abdülhak Hâmid'in Dili", *Karaelmas*, S. 1, 13 Nisan 1938, s. 32.

-1939-

- ✓ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Makber'in Son Tab'ı Münasebetiyle", *Oluş*, c. 1, S. 23, Haziran 1939, s. 366.
- ✓ [İmzasız], "Hâmid'e Dair", *Oluş*, c. I, S. 23, Haziran 1939, s. 366-368.
- ✓ Mehmet Kaplan, "Hâmid ve Makber'e Dair", *Yeni Ses*, S. 5 (9), Nisan 1939.
- ✓ Nazan Hami Danişment, "Ölümünün Üçüncü Yıldönümü Münasebetiyle Bir Zeybek Ailesinin İrsiyet Tarihinden: Abdülhak Hâmid'de Şiir Atavizmi", *Türklük*, S. 2, Mayıs 1939, s. 81-89.
- ✓ Orhan Şaik Gökyay, "Makber'in Son Neşri Münasebetiyle", *Oluş*, S. 19, 7 Mayıs 1939.
- ✓ Selahattin Güngör, "Asrî Mezarlığın 1 Numaralı Ölüsü Makber Şairinin Makberinde", *Cumhuriyet*, S. 5358, 14 Nisan 1939.

-1940-

- ✓ [İmzasız], "Abdülhak Hâmid'in Bir Mektubu", *Konya*, S. 31, Ocak 1940, s. 16.
- ✓ [İmzasız], "Abdülhak Hâmid'in Ölüm Yıldönümü, Yeni Mezar Töreni", *Ulus*, 13 Nisan 1940.

- ✓ Eminittin Çeliköz, "Dahi Şair Abdülhak Hâmit", *Kaynak*, S. 87, 19 Nisan 1940, s. 280-282.
- ✓ Fevziye Abdullah Tansel, "Abdülhak Hâmid'in Karakterine Ait Notlar", *Ülkü*, c. XV, S. 87, Mayıs 1940, s. 223-224.
- ✓ İsmail Hami Danişmend, "Abdülhak Hâmid'e Ait Hatıralar", *Türklük*, c. III, S. 13, Nisan 1940, s. 375-384.
- ✓ Nahit Sırrı Örik, "Hâmid ve Tiyatrosu Hakkında Birkaç Umumi Düşünce", *Varlık*, c. X, S. 161, Mart 1940, s. 426-427.
- ✓ Nazan Hami Danişmend, "Nesr-i Mukaffa", *Türklük*, c. III, S. 13, Nisan 1940, s. 385-388.

-1941-

- ✓ F. Sacid Ülkü, "Hâmid'in Felsefesi, Tezat Bakımından Tabiat ve Hâmid", *Yeni Adam*, S. 329, 18 Nisan 1941.
- ✓ Faruk Nafiz Çamlıbel, "Abdülhak Hâmid'i Nasıl Tanıdım?", *Yedigün*, c. XVIII, S. 488, Temmuz 1941, s. 5.
- ✓ Hakkı Süha Gezgin, "Hâmid'in Eserleri", *Vakit*, 5 Haziran 1941, s. 2.
- ✓ [İmzasız], "Hâmid'in Eserleri, Lüsyen Hanım Üniversiteye Terk Etmek İstiyor", *Tasvir-i Efkâr*, 6 Haziran 1941, s. 3, 5.

-1942-

- ✓ Ahmet İhsan Tokgöz, "Hâmid", *Servet-i Fünun*, c. XCI, S. 2382, Nisan 1942, s. 253-255.
- ✓ Hikmet Dizdaroğlu, "Sahra Pastoral mıdır?", *Yücel*, c. XVII, S. 94, Aralık 1942, s. 90-93.
- ✓ İsmail Hami Danişment, "Büyük Şairimizin Manzum Terceme-i Hâli", *Cumhuriyet*, 13 Nisan 1942
- ✓ İsmail Hami Danişment, "Hâmid'in Otobiyografisi", *Cumhuriyet*, 13 Nisan 1942, s. 2
- ✓ Necdet Sancar, "Abdülhak Hâmid Tarhan'a Dair", *Tanrıdağ*, c. I, S. 4-9-13-15, 1942, s. 7-10; 7-9; 8-9; 9-10.
- ✓ Süleyman Kazmaz, "Hâmid'de İnsan", *Ülkü*, 16 Mayıs 1942.

-1943-

- ✓ Hikmet Dizdaroğlu, "Eşber'de Vatanseverlik ve Aşk Duygusu", *Yücel*, c. XVI, S. 95-96, Şubat 1943, s.129-132.
- ✓ İsmail Habip Sevük, "Abdülhak Hâmid'den Hariciye Hayatına Dair Hatıralar", *Doğu*, c. I, S. 7-8, 5 Haziran 1943, s. 10-11.

-1944-

- ✓ Hıfzı Tevfik Gönensay, "Hâmid, Eserleri Münasebetiyle Küçük Bir İzah", *Vakit*, 21 Nisan 1944, s. 2.
- ✓ Lüsyen Tarhan, "Abdülhak Hâmid'den Hatıralar", *Vakit*, 13 Nisan 1944-16 Haziran 1944.
- ✓ Mehmet Kaplan, "Ekrem ve Hâmid Üzerinde Lamartine'in Tesiri", *İstanbul*, c. I, S. 12, 1944, s. 4-5.
- ✓ Türker Acaroğlu, "Abdülhak Hâmid Tarhan Niçin Şark Edebiyatının Deva mıdır?", *Yücel*, c. XVII, S. 98, Haziran 1944, s. 53-55.

-1945-

- ✓ Ali Canip Yöntem, "Abdülhak Hâmid Tarhan", *Aylık Ansiklopedi*, c. I, 1 Mayıs 1944-30 Nisan 1945.

-1946-

- ✓ [İmzasız], "Abdülhak Hâmid ve Emperyalizm", *Söz*, S. 1, 15 Mayıs 1946, s. 3-5.
- ✓ Cevdet Perin, "Abdülhak Hâmid'in Eserinde Fransız Tesiri", *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*, İstanbul, 1946, s. 156-203.
- ✓ Hasan Basri Yüce, "Abdülhak Hâmid ve Hayranları", *Ülkü*, S. 118, 1 Ağustos 1946.
- ✓ Nurullah Ataç, "Karalama Defterinden: Abdülhak Hâmid", *Ulus*, 22 Nisan 1946, s. 2.

-1947-

- ✓ Emin Ali Çavlı, "Hâmid'in Yaşı", *Her Hafta*, c. II, S. 16, Ekim 1947, s. 13.
- ✓ Hasan Basri Yüce, "Hâmid'i Anmak İçin", *Sanat ve Edebiyat*, S. 31, 12 Nisan 1947.
- ✓ Lüsiyen Abdülhak Hâmid, "Abdülhak Hâmid Tarhan", *Kadın*, S. 7, 12 Nisan 1947, s. 7.
- ✓ Lüsiyen Abdülhak Hâmid, "Bir Ölüm Yıldönümü", *Kadın*, S. 7, 12 Nisan 1947, s. 9.
- ✓ Niyazi Ahmet Banoğlu, "Lüsyen Tarhan Anlatıyor: Büyük Hâmid'e Ait Hatıralar", *Ulus*, 8 Haziran 1947, s. 3-9.
- ✓ Nurettin Sevin, "Hâmid", *Sanat ve Edebiyat*, S. 31, 12 Nisan 1947, s. 2.
- ✓ Nurettin Sevin, "Ölümünün 10. Yıldönümünde Abdülhak Hâmid'den Hatıralar", *Sanat ve Edebiyat*, S. 31, 12 Nisan 1947, s. 2.

✓ Nurullah Ataç, "Söyleşi: Hâmid", *Ulus*, 13 Nisan 1947, s. 2.

-1948-

- ✓ Celalettin Emrem, "Abdülhak Hâmid'in Tenkit Edilen Tarafları", *Ülkü*, S. 20, Ağustos 1948, s. 9-11.
- ✓ İsmail Hami Danişment, "Abdülhak Hâmid'in Nesebi ve Ailesi", *Cumhuriyet*, 13 Nisan 1948, s. 2.
- ✓ Mithat Cemal Kuntay, "Gazi Mustafa Kemal ve Şair Abdülhak Hâmid", *Çınaraltı*, S. 5, 14 Nisan 1948, s. 8-9.

-1949-

- ✓ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Hâmid'in ve Kemal'in Sanatına Dair", *Büyük Yol*, S. 7, Mayıs 1949.
- ✓ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Türk Şiirinde Büyük Ürperme: Hâmid", *Şadırvan*, c. I, S. 3, Nisan 1949, s. 4-5.
- ✓ Celal Nuri İleri, "Balâdan Bir Ses'e Dair", *Şadırvan*, c. II, S. 5, Nisan 1949, s. 14.
- ✓ Emin Ali Çavlı, "İslam Ansiklopedisinde Abdülhak Hâmid Faslı", *Akşam*, 22 Temmuz 1949, s. 2.
- ✓ Emin Ali Çavlı, "İslâm Ansiklopedisindeki Hâmid Maddesi İçin Edebiyat Fakültesine Verilen Rapor", *Tasvir*, 14 Temmuz 1949, s. 2.
- ✓ Gülseren Ülken, "Hâmid'de ve Byron'da Sardanapal", *Şadırvan*, c. I, S. 13, Haziran 1949, s. 10-12.
- ✓ Gülseren Ülken, "Hâmid'in Byron'dan Ayrıldığı Taraflar", *Şadırvan*, c. I, S. 14, Temmuz 1949, s.10.

-1950-

- ✓ Hikmet Dizdaroğlu, "Nâmık Kemal ve Abdülhak Hâmid", *Yücel*, S. 6, Ocak 1950, s. 36-38.

-1951-

- ✓ Emin Ali Çavlı, "Abdülhak Hâmid'in Doğum Tarihi", *Tarih Hazinesi*, c. I, S. 7, Şubat 1951, s. 343-345.
- ✓ Nurullah Ataç, "Kendini Beğenmek", *Pazar Postası*, 5 Ağustos 1951.
- ✓ Cahit Tanyol, "Abdülhak Hâmid", *Bizim Dağarcık*, S. 3, 25 Mayıs 1951, s. 42-43.

-1952-

- ✓ Ahmet Kabaklı, "Edebiyatta Saygısızlar", *Hisar*, Ağustos 1952.
- ✓ C. Kazar, "Hâmîd'den Külebi'ye", *Pazar Postası*, 13 Nisan 1952.
- ✓ Cahit Külebi, "Abdülhak Hâmîd'in Getirdikleri", *Türk Dili*, c. I, S. 6, Mart 1952, s. 18-21.
- ✓ Cahit Külebi, "Hâmîd'i Anarken", *Türk Dili*, c. I, S. 9, Haziran 1952, s. 37-38.
- ✓ Cahit Tanyol, "Abdülhak Hâmîd", *Varlık*, S. 380, Mart 1952, s. 5-6.
- ✓ Emin Ali Çavlı, "Hâmîd'in Doğum Tarihi Tartışmasında Yeni Safha", *Cumhuriyet*, 3 Şubat 1952, s. 2.
- ✓ Haluk Şehsuvaroğlu, "Abdülhak Hâmîd ve Sami Paşazâde Sezai", *Akşam*, 2 Mart 1952, s. 5.
- ✓ Haluk Şehsuvaroğlu, "Abdülhak Hâmîd'in Doğduğu Yalı", *Akşam*, 10 Şubat 1952.
- ✓ Haluk Şehsuvaroğlu, "Atatürk ve Büyük Şair", *Akşam*, 9 Mart 1952, s. 5.
- ✓ [İmzasız], "Şair-i Âzam Abdülhak Hâmîd'i Anarken", *Yeni İstanbul*, 6 Şubat 1952, s. 3.
- ✓ [İmzasız], "İki Kalpli Adam", *Milliyet*, 26 Mart 1952, s. 4.
- ✓ [İmzasız], "Hâmîd'in Yedi Ceddiyle Dedesi", *Milliyet*, 8 Nisan 1952, s. 4.
- ✓ İsmail Habip Sevük, "Ölümünün 15. Yılında Abdülhak Hâmîd", *Cumhuriyet*, 13 Nisan 1952, s. 2.
- ✓ İsmail Habip Sevük, "Abdülhak Hâmîd", *Cumhuriyet*, S. 9952, 14 Nisan 1952, s. 2.
- ✓ İsmail Hami Danişment, "Hâmîd'in Doğum Günü", *Milliyet*, 9 Ocak 1952, s. 2.
- ✓ İsmail Hami Danişment, "Hâmîd'in Doğum Günleri", *Milliyet*, 10 Şubat 1952, s. 2.
- ✓ Kurtuluş Baki, "Gene Hâmîd", *Pazar Postası*, 18 Mayıs 1952.
- ✓ Mehmet Faruk Görtünca, "Abdülhak Hâmîd'in 100. Doğum Yılı", *Hergün*, 2 Ocak 1952.
- ✓ Munis Faik Ozansoy, "Abdülhak Hâmîd, Doğumunun 100. Yılı Münasebetiyle", *Hisar*, c. II, S. 23, Mart 1952, s. 3-4.
- ✓ Nurullah Ataç, "Dergilerde", *Türk Dili*, c. I, S. 11, Eylül 1952.
- ✓ Nurullah Ataç, "Dergilerde", *Türk Dili*, c. I, S. 9, Haziran 1952.
- ✓ Nurullah Ataç, "Şiir Üzerine", *Pazar Postası*, S. 51, 27 Ocak 1952.
- ✓ Rasuhi Baykara, "Şimdiye Kadar Neşredilmemiş İki Vesika: Abdülhak Hâmîd'in Yazdığı İki Arıza", *Tarih Dünyası*, c. III, 31 Ocak 1952, s. 28-29.



- ✓ Rifat Necdet Evrimer, "Abdülhak Hâmid", *Vatan*, 15 Nisan 1952, s. 2, 4.
- ✓ Rüşdü Şardağ, "Hâmid'den Kalan Şey", *Yeni İstanbul*, 2 Şubat 1952, s. 3.

-1953-

- ✓ Ali Gündüz Akıncı, "Hâmid'in Sanatı Üzerine", *Türk Dili*, c. III, S. 25, Ekim 1953, s. 11-16.
- ✓ Hikmet İlaydın, "Merkad-i Fatih'i Ziyaret", *Fatih ve İstanbul*, c. I, S. 1, 29 Mayıs 1953, s. 1-10.
- ✓ Mithat Cemal Kuntay, "Abdülhak Hâmid ve Efganlı Cemalettin", *Ayda Bir*, S. 8, 1 Şubat 1953.
- ✓ [İmzasız], "Ölümünün Yıldönümünde Abdülhak Hâmid'in Bir Mektubu", *Türk Dili*, c. III, S. 27, Aralık 1953, s. 136-137.
- ✓ İsmail Habip Sevük, "Hâmid'in Hayat Bahtiyarlığı", *Cumhuriyet*, 6 Ağustos 1953, s. 2, 4.
- ✓ Nâzım Kemal, "Abdülhak Hâmid", *Yeni Sabah*, 18 Nisan 1953, s. 2.
- ✓ Semih Mümtaz, "Abdülhak Hâmid", *Son Saat*, 20 Nisan 1953, s. 3.
- ✓ Nâzım Kemal, "Hâmid ve Ölüm", *Yeni Sabah*, 10 Ağustos 1953, s. 2.
- ✓ Turhan Erker, "Sır, Abdülhak Hâmid", *Hürses*, 13 Eylül 1953, s. 2

-1954-

- ✓ Abdülkadir Karahan, "Abdülhak Hâmid Tarhan", *Türk Sanatı*, c. I, S. 20, Şubat 1954, s. 4-5.
- ✓ Hikmet Dizdaroğlu, "Abdülhak Hâmid Tarhan", *Türk Sanatı*, S. 20, Şubat 1954, s. 4-5.
- ✓ Nâzım Kemal, "Hâmid ve Makber", *Yeni Sabah*, 9 Ağustos 1954, s. 2.
- ✓ Necdet Sancar, "Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserleri", *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni*, c. III, S. 2, 1954, s. 171-184.
- ✓ Mustafa Baydar, "Ölüm Yıldönümü Münasebetiyle Hâmid ve Makber", *Cumhuriyet*, 18 Nisan 1954, s. 3.
- ✓ Semih Mümtaz, "A. Hâmid", *Son Saat*, 26 Nisan 1954, s. 3.
- ✓ Sermet Sami Uysal, "Hâmid'in Piyesleri ve Kaynakları I-II", *Türk Düşüncesi*, S. 6-7, Mayıs-Haziran 1954, s. 420-424; 32-37.

-1955-

- ✓ Abdülhak Şinasi Hisar, "Abdülhak Hâmid'n Köşkü", *Türk Yurdu*, S. 251, Aralık 1955.

- ✓ Behçet Kemal Çağlar, "Gündüz Akıncı'nın Tezi Dolayısıyla: Abdülhak Hâmid'e Dair", 20. *Asır*, 28 Temmuz 1955, s. 22.
- ✓ Cahit Tanyol, "Ölümünün Yıldönümü Günlerinde Abdülhak Hâmid", *Cumhuriyet*, 13 Nisan 1955, s. 2.
- ✓ Füzûzan Hüsrev Tökin, "Hâmid Sorumludur", *Doğuş*, Aralık 1955.
- ✓ Hasan Âli Yücel, "Hâmid'e Gazel", 20. *Asır*, 16 Haziran 1955, s. 14.
- ✓ [İmzasız], "Abdülhak Hâmid Hakkında Londra Sefirinin Bir Mektubu", *Akşam*, 2 Nisan 1955.
- ✓ [İmzasız], "Büyük Şair Abdülhak Hâmid'in Doğumu", *Son Posta*, 5 Şubat 1955, s. 2.
- ✓ [İmzasız], "Tanınmış Şairlerimizden Abdülhak Hâmid'in Ölümü", *Son Posta*, 13 Nisan 1955, s. 2.
- ✓ Mithat Cemal Kuntay, "Açıl Ey Edebiyat Tarihi", *Son Posta*, 8 Temmuz 1955, s. 3, 7.
- ✓ Murtaza Gürkaynak, "Büyük Şair Abdülhak Hâmid'in Ölüm Yıldönümü", *Yeni Asır*, 13 Nisan 1955, s. 2.
- ✓ Necdet Rüştü Efe, "Abdülhak Hâmid", *Zafer*, 6 Mart 1955, s. 3.
- ✓ Nurullah Ataç, "İşin Kolayı", *Son Havadis*, 22 Haziran 1955.
- ✓ Suut Kemal Yetkin, "Okunmayan Eserler: Abdülhak Hâmid", *Türk Dili*, c. V, S. 50, Kasım 1955, s. 94-97.
- ✓ Suut Kemal Yetkin, "Edebiyatçıların Sorumluluğu", *Varlık*, S. 424, Haziran 1955.
- ✓ Şemsettin Kutlu, "En Doğru Cevap", *Zafer*, 16 Eylül 1955, s. 3.
- ✓ Turhan Dilligil, "Tiyatro Klasikleri ve Finten", *Zafer*, 7 Ekim 1956, s. 2.
- ✓ Vecdi Bürün, "Abdülhak Hâmid ve Bir Eser", *Son Saat*, 7 Temmuz 1955, s. 2.

-1956-

- ✓ Ali Gündüz Akıncı, "Makberin Değeri", *Hisar*, c. IV, S. 64, Nisan 1956, s. 4.
- ✓ Fazıl Yenisey, "Abdülhak Hâmid", *Şehir*, 12-13 Nisan 1956, s. 1, 5; 1.
- ✓ [İmzasız], "Abdülhak Hâmid Tarhan", *Türkiye Ansiklopedisi*, c. I., Ankara 1956.
- ✓ Lütfi Ay, "Ankara'da İlk Temsiller: Büyük Tiyatro'da Finten", *Türk Dili*, c. VI, S. 62, Kasım 1956, s. 113-115

- ✓ Munis Faik Ozansoy, "Abdülhak Hâmid ve Finten", *Devlet Tiyatrosu*, S. 29, Ekim 1956, s. 9-10.
- ✓ Munis Faik Ozansoy, "Abdülhak Hâmid ve Finten", *Zafer*, 15 Ekim 1956, s. 2.
- ✓ Necmi Onur, "Abdülhak Hâmid Nasıl Ölmüştü", *Hafta*, c. II, S. 52, Aralık 1956, s. 31.
- ✓ Nihat Sâmî Banarlı, "Hâmid'in İntikamı", *Hürriyet*, 14 Ocak 1956, s. 2.
- ✓ Nurettin Artam, "Gene Hâmid ve Makber", *Ulus*, 18 Nisan 1956, s. 2.
- ✓ Nurettin Artam, "Hâmid'den Bir Özet", *Ulus*, 9 Kasım 1956, s. 2.
- ✓ Ömer Faruk Akün, "Hâmid'in Merkad-i Fatih'i Ziyaret Manzumesi ve İçindeki Görüşler", *İÜEF TDE Dergisi*, c. VII, S. 1-2, Şubat 1956, s. 61-104.
- ✓ Özdemir Nutku, "Finten", *Pazar Postası*, 7 Ekim 1956.

-1957-

- ✓ Necmi Onur, "Abdülhak Hâmid'in Son Gecesi", *Sinemascope*, 9 Şubat 1957, s. 8.
- ✓ Orhan Seyfi Orhon, "Unutulan Bir Yıldönümü", *Havadis*, 19 Haziran 1957, s. 2.

-1958-

- ✓ Cevdet Kudret Solok, "Şair-i Âzam", *Varlık*, c. XXVI,, S. 492, 15 Aralık 1958, s. 6-7.
- ✓ [İmzasız], "Abdülhak Hâmid'in Doğumu", *Ulus*, 5 Şubat 1958, s. 3.
- ✓ Metin Doğanalp, "Abdülhak Hâmid'in Hayranı Amerikalı Bir yazar Geldi", *Milliyet*, 28 Mart 1958, s. 3.
- ✓ Önder Şenyapılı, "Doğum Yıldönümü Münasebetiyle, Abdülhak Hâmid Tarhan", *Demokrat İzmir*, 6 Şubat 1958, s. 2.

-1959-

- ✓ [İmzasız], "Abdülhak Hâmid Nasıl Öldü?", *Her Gün*, S. 5, 11 Kasım 1959.
- ✓ Sermet Sami Uysal, "Abdülhak Hâmid, Çevre ve Ölüm", *Vatan*, 11 Ağustos 1959, s. 2.

-1960-

- ✓ Behçet Kemal Çağlar, "23 Yıl Sonra Hâmid", *Vatan*, 19 Nisan 1960, s. 2.

- ✓ Cevdet Kudret Solok, "Finten Üzerine Shakspeare Etkileri", *Varlık*, S. 524, 15 Nisan 1960, s. 10-11.
- ✓ Hikmet Dizdaroğlu, "Abdülhak Hâmid'in Şiirlerinde Ledünnî Meselelerden Allah, I. Allah ve O'nun Vücudunu İfade Eden İsimler", *Türk Dili*, c. IX, S. 100, Ocak 1960, s. 218-221. (M. Kaya Bilgegil'in aynı adlı eserinin tenkit ve tahlili.)
- ✓ Necdet Sançar, "Abdülhak Hâmid Unutulabilir mi?", *Türk Yurdu*, c. II, S. 2, Mayıs 1960, s. 41-42.
- ✓ Şemsettin Kutlu, "Abdülhak Hâmid'e Dair", *Zafer*, 7 Şubat 1960, s. 2.

-1961-

- ✓ Cevdet Kudret Solok, "Finten Üzerinde Shakespeare Etkileri", *Varlık* S. 524, 15 Nisan 1961, s. 10-11.
- ✓ Mehmet Kaplan, "25. Ölüm Yıldönümünde Abdülhak Hâmid", *Türk Yurdu*, S. 299, Ağustos 1962, s. 41-42.

-1962-

- ✓ Ali Canip Yöntem, "Türk Dili Cemiyetinin İlk Kurultayı-Abdülhak Hâmid", *Hatıralar, Vesikalar, Resimlerle Yakın Tarihimiz (Birinci Meşrutiyetten Zamanımıza Kadar)*, c. II, S. 16, Haziran 1962, s. 68-70.
- ✓ Fikret Âdil Kamertan, "Abdülhak Hâmid'in 25. Ölüm Yıldönümü", *Son Havadis*, 14 Nisan 1962, s. 2.
- ✓ Fikret Âdil Kamertan, "Anılar", *Son Havadis*, 17 Nisan.1962, s. 2.
- ✓ Fikret Âdil, "Abdülhak Hâmid'in 25. Ölüm Yıldönümü", *Son Havadis*, 14 Nisan 1962.
- ✓ [İmzasız], "Abdülhak Hâmid'in Şimdiye Kadar Yayınlanmamış Bir Mektubu", *Kalem*, 30 Mayıs 1962, s. 15-16.
- ✓ Melih Cevdet Anday, "Hâmid İçin", *İkdam*, 14 Nisan 1962, s. 2
- ✓ Necip Fazıl Kısakürek, "Abdülhak Hâmid", *Son Posta*, 15 Nisan 1962, s. 2.
- ✓ Refîî Cevat Ulunay, "Abdülhak Hâmid", *Milliyet*, 15 Nisan 1962, s. 3.

-1963-

- ✓ Ahmet Kabaklı, "Yaşatıyor muyuz?", *Tercüman*, 19 Nisan 1963, s. 2.
- ✓ Faruk Nafiz Çamlıbel, "Ölümsüz Ölülerden Biri: Abdülhak Hâmid", *Tasvir*, 13 Nisan 1963, s. 2.

- ✓ Turgut Etingü, "26. Ölüm Yılında Şair Abdülhak Hâmid", *Hayat*, S. 16, 11 Nisan 1963, s. 15-16.
- ✓ Yusuf Ziya Ortaç, "Abdülhak Hâmid", *Portreler*, İstanbul, 1963, s. 7-11.

-1964-

- ✓ Füzûzan Hüsrev Tökin, "Ölüm Yıldönümü Münasebetiyle Abdülhak Hâmid", *Ekspres*, 13 Nisan 1964, s. 2.
- ✓ İnci Enginün, "Abdülhak Hâmid ve Samipaşazâde Sezai'nin Londra İntibaları", *Türk Dili ve Edebiyatı*, S. 13, 31 Aralık 1964, s. 123-150.
- ✓ Kenan Akyüz, "Finten", *Türkojoloji Dergisi*, c. I, S. 1, Ocak 1964, s. 15-50.
- ✓ Şemsettin Kutlu, "Ölümünün 27. Yıldönümünde Abdülhak Hâmid", *Cumhuriyet*, 13 Nisan 1964, s. 3.

-1965-

- ✓ [İmzasız], "Abdülhak Hâmid'in Eşi Lucien Hanım Ağır Hasta", *Ekspres*, 30 Ocak 1965, s. 3.
- ✓ [İmzasız], "Hasta Olan Lucien Hanım: 'Hâmid Unutuluyor' Deddi", *Yeni İstanbul*, 31 Ocak 1965, s. 3
- ✓ [İmzasız], "Hâmid'in Hatıratı", *Yeni İstanbul*, 31 Ocak 1965, s. 3-4.
- ✓ [İmzasız], "Şair-i Âzam'ın Son Eşi", *Haber*, 31 Ocak 1965, s. 1, 5.
- ✓ [İmzasız], "Çok Acı Bir İtiraf Hâmid Unutuluyor", *Havadis*, 31 Ocak 1965, s. 5.

-1966-

- ✓ Halid Fahri Ozansoy, "Abdülhak Hâmid'in Alınganlığı", *Tercüman*, 12 Mart 1966, s. 2.
- ✓ Halid Fahri Ozansoy, "Abdülhak Hâmid'in Sayısız Aşkaları", *Tercüman*, 22 Şubat 1966, s. 2.
- ✓ Hikmet Feridun Es, "Türk Edebiyatının İlham Perilerinden Biri Öldü", *Hayat*, c. II, S. 31, Temmuz 1966, s. 14-15.
- ✓ [İmzasız], "Abdülhak Hâmid'in Eşi de Vefat Etti", *Yeni İstanbul*, 18 Temmuz 1966, s. 1.
- ✓ [İmzasız], "Lüsiyen Hanım Toprağa Verildi", *Sabah*, 19 Temmuz 1966
- ✓ [İmzasız], "Abdülhak Hâmid'in Karısı Lüsiyen Hanım Vefat Etti", *Sabah*, 18 Temmuz 1966, s. 1.

- ✓ [İmzasız], "Lüsyen Hanım Dün Defnedildi", *Cumhuriyet*, 20 Temmuz 1966.
- ✓ [İmzasız], "Lüsyen Hanımın Cenazesi Bugün Kaldırılıyor", *Her Gün*, 18 Temmuz 1966.
- ✓ İsmail Hami Danişment, "Abdülhak Hâmid'in Son Günleri ve Son Eseri", *Yeni İstanbul*, 5 Ağustos 1966, s. 7.
- ✓ Metin Doğanalp, "Abdülhak Hâmid'in Hayranı Bir Amerikalı Yazar Geldi", *Milliyet*, 28 Mart 1966, s. 3.
- ✓ Mustafa Nihat Özön, "Türk Tiyatrosuna Toplu Bir Bakış", *Türk Dili*, S. 178, Temmuz 1966.
- ✓ Muzaffer Uyguner, "Abdülhak Hâmid ve Tarık Piyesi", *Varlık*, c. XXXIII, S. 673, Temmuz 1966, s. 13.
- ✓ Orhan Seyfi Orhon, "Lüsyen Hanım", *Son Havadis Gazetesi*, 22 Haziran 1966, s. 2.
- ✓ Şevket Rado, "Tanınmış Edebiyatçılar İstanbul'un Nerelerinde Oturuyorlar?", *Hayat Tarih*, c. I-II, S. 12-1, Ocak-Şubat 1966, s. 5-11; s. 19-22.
- ✓ Tahir Karaoğuz, "Lucienne Hanımın Son Günleri", *Hayat*, c. II, S.31, Temmuz, 1966, s. 15.

-1967-

- ✓ Abdülkadir Karahan, "Çağının Şâir-i Âzâmı Abdülhak Hâmid Tarhan", *Türk Kültürü*, c. V, S. 55, Mayıs 1967, s. 16-19.
- ✓ Ahmet Caferoğlu, "Abdülhak Hâmid'in Stilistik Kelime Yaratıcılığı", *İÜEF TDE Dergisi*, S. 15, Temmuz 1967, s. 1-12.
- ✓ Cevdet Kulu, "Bugün Unutulmuş Olan Bir Devrin Şair-i Âzâmı Abdülhak Hâmid Tarhan", *Kalkınan Dünya*, c. II, S. 29, Haziran 1967, s. 22-31.
- ✓ Faruk Kadri Timurtaş, "Abdülhak Hâmid", *Son Havadis*, 17 Nisan 1967, s. 1, 5.
- ✓ Faruk Kadri Timurtaş, "Abdülhak Hâmid", *Türk Kültürü*, c. V, S. 55, Mayıs 1967, s. 12-15.
- ✓ Güler Güven, "Abdülhak Hâmid'den Samipaşazâde Sezai'ye Mektuplar'", *İÜEF TDE Dergisi*, S. 15, Temmuz 1967, s. 71-92.
- ✓ Kemal Eraslan, "Duhter-i Hindu'da Vahşet", *İÜEF TDE Dergisi*, S. 15, Temmuz 1967, s. 46-54.
- ✓ Cevdet Kulu, "Bugün Unutulmuş Bir Devrin Şair-i Âzâmı Abdülhak Hâmid Tarhan", *Kalkınan Dünya*, S. 29, Haziran 1967, s. 22-31.

- ✓ Münevver Ayaşlı, "Şâir-i Âzam Abdülhak Hâmid Beyefendi", *Yeni İstanbul*, 3 Şubat 1967, s. 1.
- ✓ Necdet Sancar, "Abdülhak Hâmid ve Türkçülük", *Türk Yurdu*, c. VI, S. 5, Mayıs 1967, s. 8-9.
- ✓ Ömer Faruk Akün, "Abdülhak Hâmid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler", *İÜEF TDE Dergisi*, c. XV, S. 15, 1 Temmuz 1967, s. 107-159.
- ✓ Özden Tanerinc, "Abdülhak Hâmid Hakkında Türkoloji Bölümü Tez Çalışmaları", *İÜEF TDE Dergisi*, c. XV, 1 Temmuz 1967, s. 93-106.

-1968-

- ✓ Ahmet Kabaklı, "Abdülhak Hâmid", *Türk Edebiyatı*, c. II, İstanbul, 1968, s. 629-655.
- ✓ Fevziye Abdullah Tansel, "Bir Hariciyecimizin Abdülhak Hâmid Hakkında Notları", *Türk Kültürü*, S. 71, Eylül 1968, s. 868-675.
- ✓ Halid Fahri Ozansoy, "Abdülhak Hâmid", *Tercüman*, 25 Nisan 1968, s. 2.
- ✓ Halid Fahri Ozansoy, "Tokatlıyan Oteli, Finten Piyesinin Kutlanması ve Ötesi", *Tercüman*, 16 Mayıs 1968, s. 2.
- ✓ Hasan Pulur, "Şair-i Âzâmın Hazin Tecellisi", *Milliyet*, 13 Nisan 1968, s. 5.
- ✓ M. Zerrin Akgün, "Ölümünün 31. Yıldönümü Münasebetiyle Abdülhak Hâmid ve Felsefesi", *Adalet*, 13 Nisan 1968, s. 2.
- ✓ Refîî Cevat Ulunay, "Abdülhak Hâmid Hakkında", *Milliyet*, 30 Mayıs 1968, s. 3.
- ✓ Refîî Cevat Ulunay, "Hâmid'in Ölüm Yıldönümü", *Milliyet*, 7 Nisan 1968, s. 3.

-1969-

- ✓ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Abdülhak Hâmid", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul, 1969, s. 272-277.
- ✓ Ahmet Muhip Dıranaş, "Ahmet Muhip Dıranaşla Finten Üzerine Bir Konuşma", (Konuşan: Kenan Harun), *Devlet Tiyatrosu*, S. 47, Kasım 1969, s. 22-24.
- ✓ Munis Faik Ozansoy, "Abdülhak Hâmid ve Finten", *Devlet Tiyatrosu*, S. 47, Aralık 1969, s. 20-21.
- ✓ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Abdülhak Hâmid", *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, Ankara, 1969, s. 239-266.

-1970-

- ✓ Akyüz, "Abdülhak Hâmid Tarhan", *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*, Ankara, 1970, s.119-178.
- ✓ Halid Fahri Ozansoy, "Abdülhak Hâmid", *Edebiyatçılar Çevremde*, Ankara, 1970, s. 162-166.
- ✓ Şevket Bohça, "Abdülhak Hâmid", *Zafer*, 13 Nisan 1970, s. 2.
- ✓ Vasfi Mahir Kocatürk, "Abdülhak Hâmid", *Büyük Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara, 1970, s. 671- 680.
- ✓ Yahya Kemal Beyatlı, "Abdülhak Hâmid", *Siyasî ve Edebî Portreler*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul,1970, s. 1-5.

-1971-

- ✓ Feridun Nafiz Uzluk, "Hekimbaşı Yahısı", *Vakıflar Dergisi*, S. 9, 1971, s. 251-259.
- ✓ Kudret Sinan, "Hiçbir Yerde Neşredilmemiş Mektuplarıyla Abdülhak Hâmid'in Hayatından Yapraklar", *Hayat Tarih*, S. 4-5, Mayıs-Haziran 1971, s. 64-69; 30-34.
- ✓ Nihat Sâmi Banarlı, "Abdülhak Hâmid Tarhan", *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, c. II, MEB Yayınları, İstanbul, 1971, s. 925-947.

-1972-

- ✓ Feham Ülgen, "Abdülhak Hâmid'in Hayatı Boyunca Oturduğu Evler", *Hayat Mecmuası*, c. II, S. 8-9, Eylül-Ekim 1972, s. 14-19; 66-71.
- ✓ Ruşen Eşref Ünaydın, "Abdülhak Hâmid", *Diyorlar ki*, İstanbul, 1972, s. 5-16.

-1973-

- ✓ Feham Ülgen, "Abdülhak Hâmid'in Ecdadı 1-2", *Hayat Tarih Mecmuası*, c. I, S. 3-4, Nisan-Mayıs 1973.

-1974-

- ✓ Tahir Alangu, "Abdülhak Hâmid", *100 Ünlü Türk Eseri*, Milliyet Yayınları, c. I, İstanbul, 1974, s. 679-691.

-1975-

- ✓ Adile Ayda, "Abdülhak Hâmid", *Hisar*, S. 218, Ekim 1975.
- ✓ Mehmet Kaplan, "Külbe-i İştihak", *Şiir Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1975, s. 69-77.



-1976-

- ✓ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, 1976, s. 500-592.
- ✓ Konur Ertop, "Abdülhak Hâmid'in Londrası", *Cumhuriyet*, 20 Kasım 1976.
- ✓ Mehmet Kaplan, "Garam'daki Felsefî ve İçtimaî Fikirler", *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1976, s. 301-313.
- ✓ Mehmet Kaplan, "Hâmid ve Annesi", *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1976, s. 353-368.

-1978-

- ✓ Sabri Esat Siyavuşgil, "Abdülhak Hâmid", *İslâm Ansiklopedisi*, c. I, MEB Yayınları, İstanbul, 1978, s. 68-73.
- ✓ Seyit Kemal Karaalioğlu, "Abdülhak Hâmid Tarhan", *Resimli Motifli Türk Edebiyatı Tarihi*, c. II, İstanbul, 1978, s. 407-457.

-1979-

- ✓ İsmail Parlatır, "Nesteren Üzerine Hâmid-Ekrem Yazışması ve Hâmid'in Bir Mektubu", c. VIII, *DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Enstitüsü Türkoloji Dergisi*, 1979, s. 123-168.

-1980-

- ✓ Mehmet Kaplan, "Finten", *Hisar*, S. 267, Şubat 1980.
- ✓ Melih Cevdet Anday, "Yanlışt Üstüne", *Cumhuriyet*, 29 Ağustos 1980.
- ✓ M. Kaya Bilgegil, "Abdülhak Hâmid Üzerinde Bidil Tesiri", *Yakın Çağ Türk Kültürü ve Edebiyatı Üzerine Araştırmalar II*, Erzurum, 1980, s. 137-143.
- ✓ M. Kaya Bilgegil, "Abdülhak Hâmid'in Bilinmeyen Bir Manzumesi", *Yakın Çağ Türk Kültürü ve Edebiyatı Üzerine Araştırmalar II*, Erzurum, 1980, s. 144- 160.

-1981-

- ✓ Ahmet Başpınar, "Abdülhak Hâmid Tarhan ve Doğa", *Fırat Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 1, 1981, s. 93-106.
- ✓ Kenan Akyüz, "Abdülhak Hâmid Tarhan", *Türk Ansiklopedisi*, c. XXX, 1981, s. 435-439.

- ✓ Şemsettin Kutlu, "Abdülhak Hâmid Tarhan", *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı Antolojisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1981, s. 138-192.

-1982-

- ✓ Doğan Hızlan, "Abdülhak Hâmid", *Cumhuriyet*, 13 Mayıs 1982.
- ✓ Fahir Şenyuva, "Abdülhak Hâmid Tarhan (1852-1937)", *Yeni Defne*, S. 13, Ağustos 1982, s. 5-9.
- ✓ Kenan Akyüz, "Abdülhak Hâmid Tarhan", *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, Mas Matbaacılık, İstanbul, 1982, s. 29-32.
- ✓ Muzaffer Uyguner, "Abdülhak Hâmid", *Yazko Edebiyat*, S. 25, Kasım 1982.
- ✓ Oktay Akbal, "Bir Başka Yüze Güler İnsan", *Cumhuriyet*, 17 Mart 1982.

-1984-

- ✓ Saim Sakaoğlu, "Abdülhak Hâmid'in Sabr u Sebat Adlı Eserinde Atasözleri ve Deyimler", *Mehmet Kaplan'a Armağan*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1984, s. 221-246.

-1985-

- ✓ Tahir Özçelik, "Abdülhak Hâmid'i Tanıyor musunuz?", *Günlümüzde Kitaplar*, S. 62, Şubat 1985.

-1987-

- ✓ Cemal Kutay, "Ölümünün 50. Yılında: Abdülhak Hâmid", *Sanat Olayı*, S. 59, Nisan 1987, s. 25-26.
- ✓ Konur Ertop, "Abdülhak Hâmid / Ölümünün 50. Yılı Bir Dahinin Yükselişi ve Çöküşü", *Milliyet Sanat*, s. 165, Nisan 1987, s. 27-30.
- ✓ Mehmet Kaplan, "Finten Piyesinde Çatışan Şahıslar, Değerler ve Hayaller", *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar II*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1987, s. 144-152.
- ✓ Mehmet Kaplan, "Devran-ı Muhabbet", *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar II*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1987, s. 153-166.
- ✓ Nermin Suner Pekin, "Abdülhak Hâmid Tarhan", *Türk Edebiyatı*, S. 163, Mayıs 1987, s. 47-49.
- ✓ Taha Toros, "Ölümünün 50. Yılında Şair-i Âzam Abdülhak Hâmid-Büyük Şairin Aşkı-I/II/II", *Milliyet*, 12-13-14 Nisan 1987.

-1988-

- ✓ İbnülemin Mahmut Kemal İnal, "Hâmid Bey", *Son Asır Türk Şairleri*, c. I, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1988, s. 544-555.
- ✓ İsmail Parlatır, "Abdülhak Hâmid Tarhan", *Büyük Türk Klasikleri*, c. VIII, İstanbul, 1988, s. 434-461.

-1989-

- ✓ Niyazi Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi-I*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1987, s. 106-123.
- ✓ Selim İleri, "İstanbul Salonları ve Abdülhak Hâmid 1-10", *Milliyet*, 16-17-18-19-20-21-22-23-24-25 Ocak 1989.

-1990-

- ✓ Hüseyin Tuncer, "Zavallı Çocuk-Vuslat ve İçli Kız Piyeslerinin Mukayesesi", *Millî Kültür*, S. 79, Aralık 1990, s. 67-69.

-1991-

- ✓ Belkıs Gürsoy, "Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatro Eserlerinde Kadın", *Türk Yurdu*, S. 391, Mayıs 1991, s. 52-55.
- ✓ İnci Enginün, "Abdülhak Hâmid Tarhan", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, s. 40-50.
- ✓ İnci Enginün, "Abdülhak Hâmid ve Halk Kültürü", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, s. 327-334.
- ✓ İnci Enginün, "Cünûn-ı Aşk", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, s. 51-61.
- ✓ İnci Enginün, "Hâmid'de Uykusuzluk", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, s. 587-590.
- ✓ İnci Enginün, "Hâmid'in Şiirlerinde Atatürk", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, s. 458-464.

-1992-

- ✓ İnci Enginün, "Abdülhak Hâmid'in Oyunlarında İngilizler", *Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992, s. 142-148.
- ✓ İnci Enginün, "Abdülhak Hâmid'in Eserlerinde Grek ve Latin Mitolojisiyle İlgili Unsurlar", *Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992, s. 266-273.
- ✓ İnci Enginün, "Byron ve Hâmid'in Sardanapal Piyesleri Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma", *Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992, s. 78-100.

- ✓ İnci Enginün, "Hâmid Hakkında İngilizce Neşriyatta Bulunan Bazı Notlar", *Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992, s. 101-104
- ✓ Mehmet Kaplan, "Tabiat Karşısında Abdülhak Hâmid I-II", *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992, s. 314-330; 331-352

-1993-

- ✓ Kâzım Yetiş, "Abdülhak Hâmid'e Yapılan Tenkitler-I (Talim-i Edebiyat Çerçevesi)", *Türk Dili*, S. 500, Ağustos 1993.

-1995-

- ✓ "Lüsiyen Hanım'dan Abdülhak Hâmid'e Mektuplar", (çev. İ[smail] Y[erguz]), *Kitaplık*, S. 16, Temmuz-Ağustos 1995, s. 56-58.

-1996-

- ✓ Hülya Argunşah, "Mektuba Kaside Yahut Abdülhak Hâmid'in Mektupları", *Dergâh*, c. VII, S. 80, Ekim 1996, s. 10-11.
- ✓ Şerif Aktaş, "Millî Romantik Duyuş Tarzı ve Türk Edebiyatı-IV: Abdülhak Hâmid Tarhan (1852-1937)", *Türkiye Günlüğü*, S. 41, Temmuz-Ağustos 1996, s. 95-103.

-1997-

- ✓ Baki Asiltürk, "Abdülhak Hâmid'in Avrupa İzlenimleri", *İnci Enginün'e Armağan*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1997.
- ✓ Hülya Argunşah, "Abdülhak Hâmid Karşısında İnci Enginün", *İnci Enginün'e Armağan*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1997, s. 119-128.
- ✓ [İmzasız], "Aşk Mektupları", *Milliyet*, 25 Mayıs 1997, s. 10.
- ✓ İnci Enginün, "Lüsiyen Hanım-Abdülhak Hâmid", *Lüsiyen Hanım'dan Abdülhak Hâmid'e Aşk Mektupları*, (çev. İsmail Yerguz), Oğlak Yayınları, İstanbul, 1997.

-1998-

- ✓ Abdullah Uçman, "Abdülhak Hâmid-Rıza Tefrik", *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu Bildirileri*, (12 Nisan 1997), İSAR, İstanbul, 1998, s. 29-40.
- ✓ Adnan Akgün, "Arşiv Belgelerinde Abdülhak Hâmid", *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu Bildirileri*, (12 Nisan 1997), İslâm Tarih Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı: İSAR, İstanbul 1998, s. 99-106.

- ✓ Emel Kefeli, "Hâmid'in Batılı Kaynakları: Victor Hugo", *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu Bildirileri*, (12 Nisan 1997), İSAR, İstanbul, 1998, s. 53-63.
- ✓ Fabrizio Beltrami, "Lüsyen Hanım'ın Kont Soranzo ile Evlenme Belgesi", *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu Bildirileri*, (12 Nisan 1997), İSAR, İstanbul, 1998, s. 119-120.
- ✓ İnci Enginün, "Abdülhak Hâmid Tarhan", *TDVİA*, c. I, İstanbul, 1998.
- ✓ Mefail Hızlı - Murat Yurtsever, "Abdülhak Hâmid Tarhan'a Ait Bir Bölük Mektup", *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c. 7, S. 7, 1998.
- ✓ Mehmet Kaplan, "Abdülhak Hâmid", *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 61-64.
- ✓ Mehmet Kaplan, "Hâmid'e Yeniden Dönerken", *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 68-72.
- ✓ Mehmet Kaplan, "Makber Mukaddimesi", *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 65-67.
- ✓ Nur Gürani - Arslan, "Abdülhak Hâmid'in İki Eserinin Byron'ın Sardanapalus Adlı Oyunu ile Karşılaştırılması" *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu Bildirileri*, (12 Nisan 1997), İSAR, İstanbul, 1998, s. 41-51.
- ✓ Nüket Esen, "Batı Hakkında Bir Doğulunun Eseri Olarak Finten", *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu Bildirileri*, (12 Nisan 1997), İSAR, İstanbul, 1998, s. 21-27.
- ✓ Oğuz Karakartal, "Abdülhak Hâmid ve İtalya", *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu Bildirileri*, (12 Nisan 1997), İstanbul, İSAR, 1998, s. 107-118.
- ✓ Şehnaz Aliş, "Abdülhak Hâmid'in Finten Piyesinin Dört Unsur Nazariyesine Göre Tahlili", *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu Bildirileri*, (12 Nisan 1997), İSAR, İstanbul, 1998, s. 65-80.
- ✓ Zeynep Kerman, "Abdülhak Hâmid ve Kadınlar", *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu Bildirileri*, (12 Nisan 1997), İSAR, İstanbul, 1998, s. 11-19.

-1999-

- ✓ Abdullah Uçman, "Abdülhak Hâmid Tarhan", *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, c. II, YKY, İstanbul, 1999.
- ✓ Şükrü Elçin, "Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Soy Kütüğü Üzerine", *Türk Kültürü*, S. 429, Ocak 1999, s. 20-28.

-2000-

- ✓ Güneri Civaoglu, "Ölümü Öldürememek", *Milliyet*, 12 Kasım 2000, s. 21.
- ✓ İnci Enginün, "Abdülhak Hâmid'e Mektuplar", *Araştırmalar ve Belgeler*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2000, s. 447-470.
- ✓ İnci Enginün, "Hâmid ve Çocukları", *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s. 471-491.
- ✓ İnci Enginün, "Tarihî Kaynak Olarak Hâmid'in Hatıraları", *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s. 26-31.

-2002-

- ✓ Mehmet Törenek, "Abdülhak Hâmid'in Şiirinde Ben'in Görünümü", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 20, Temmuz 2002, s. 145-156.
- ✓ Murat Koç, "Mektuplarda Edebiyat Dünyamız 1: Abdülhak Hamid Tarhan'ın Mektupları", *İlmi Araştırmalar*, S.13, 2002, s.85-110.
- ✓ Sema Uğurcan, "Abdülhak Hâmid'in Eserlerinde Osmanlı Tarihi". *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, S. 6, 2002, s. 107-114.

-2003-

- ✓ Abdullah Uçman, "Abdülhak Hâmid ve Yahya Kemal'e Dair İki Mektup", *İlmî Araştırmalar*, S. 16, 2003, s. 159-170.
- ✓ Sema Uğurcan, "Abdülhak Hâmid Tarhan'da Hayat - Eser İlişkisi", *Türklük Araştırmaları Dergisi*, S. 13-14, Eylül 2003, s. 87-96.
- ✓ Sezgin Gök - Kaan Oğuzcan, "Tarihi Edebiyat ile Renklendiren Şair: Abdülhak Hâmid Tarhan", *Hürriyet Gösteri*, S. 251, Eylül 2003, s. 54-57.

-2004-

- ✓ Taner Timur, "Unutulmuş Bir 'Şair-i Azam' Abdülhak Hâmid: Şiir, Köylüler ve Kadınlar", *Evrensel Kültür*, S. 153, Eylül 2004, s. 10-13.
- ✓ Taner Timur, "Abdülhak Hâmid: Diplomasi, Toplum ve Siyasal Rejim", *Evrensel Kültür*, S. 154, Ekim 2004, s. 24-27.

-2005-

- ✓ Ali Erol, "Tabiat Karşısında İki Şair: Abdülhak Hâmid Tarhan ve Alıkul Osmonov", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, c. V, S. 2, Aralık 2005, s. 199-205.

- ✓ Kemal Erol, "Abdülhak Hâmid'in Şiirlerinde Ölüm Tefekkürü ve Mezar Tasavvuru", *Millî Eğitim*, c. XXXIII, S. 168, 2005, s. 30-47.

-2006-

- ✓ Beşir Ayvazoğlu, 1924, *Bir Fotoğrafın Uzun Hikâyesi*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 73-81; 227-231.  
✓ İnci Enginün, "Abdülhak Hâmid Tarhan", *Tanzimat Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006, s. 411-555.

-2007-

- ✓ Çiğdem Kılıç, "Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Oyun Önsözleri ve Tiyatro Anlayışı", 1. *Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri*, (23-26 Ekim 2007), Isparta, 2007, s. 377-382.  
✓ Tarık Özcan, "Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatrolarında Trajik Durum", *Nevin Önberk Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Sempozyumu-I Tiyatro*, Ankara, 2007, s. 165-174.

-2008-

- ✓ Senem Timuroğlu, "Finten'de 'Öteki' Söylemi", *Varlık*, S. 1211, Ağustos 2008, s. 60-63.

-2009-

- ✓ Enver Töre, "Türk Tiyatrosunun Kaynakları", *Turkish Studies*, S. 4, Kış 2009, s. 2181-2348.  
✓ İhsan Sâfi, "Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Tarih ve Hükümdarlar", *Turkish Studies*, S. 4, Kış 2009, s. 1905-1930.  
✓ Mehmet Şeker, "Abdülhak Hâmid'in İngiliz İslâm Cemiyeti Kurucusu Quilliam hakkında Bir Raporu", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (Hüseyin Ayan Özel Sayısı), S. 39, 2009, s. 297-305.

-2010-

- ✓ Gürkan Yavaş, "II. Abdülhamid'e Dair Manzum Bir Oyun: *Liberte*", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S. 3, Ocak-Haziran 2010, s. 137-149.  
✓ Oğuzhan Karaburgu, "Abdülhak Hâmid Tarhan'daki Nâmık Kemal - Tiyatro Eserlerinden Hareketle Abdülhak Hâmid Tarhan'da Nâmık Kemal Tesiri", *Doğumunun 170.Yılında Uluslararası Nâmık Kemal Sempozyumu Bildiri Kitabı* (Nâmık Kemal Üniversitesi, 20-22 Aralık 2010), c. II, Tekirdağ, 2010, s. 637-643.

-2011-

- ✓ Oğuzhan Karaburgu, "Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatro Eserlerine Yeni Bir Tasnif Teklifi", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S. 6, Temmuz-Aralık 2011, s. 273-284.
- ✓ Önder Göçgün, "Abdülhak Hâmid, Şiir Sanatı ve Eserleri", *Edebiyatımızdan İzler, Araştırma ve İncelemeler*, c. I, Pamukkale Üniversitesi Yayınları, Ankara, 2011, s. 347-382.
- ✓ Önder Göçgün, "Abdülhak Hâmid'in Tiyatro Anlayışı ve Tiyatro Eserleri", *Edebiyatımızdan İzler, Araştırma ve İncelemeler*, c. I, Pamukkale Üniversitesi Yayınları, Ankara 2011, s. 383-486.

-2012-

- ✓ Said Coşar, "Karikatür Penceresinden Şair-i Âzam Abdülhak Hâmid", *Türk Edebiyatı*, S. 459, Ocak 2012, s. 15-17.

#### IV. Abdülhak Hâmid Tarhan ile İlgili Özel Sayı ve Dosyalar

- ✓ Abdülhak Hâmid Sayısı, *Fikirler*, c. VII, S. 147, 12 Mayıs 1937, 16 s.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Gündüz*, c. III, S. 14, Mayıs 1937, s. 33-64.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Karaelmas*, S. I, 13 Nisan 1938, s. 1-55.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Yücel*, c. V, S. 27, Mayıs 1937.
- ✓ Abdülhak Hâmid Tarhan [Dosya], *Yarım Ay*, S. 54, 1 Mayıs 1937, s. 1-7; 28-29.
- ✓ Büyük Hâmid'in Ebedî Ayrılışı, *Resimli Ay*, S. 15, Mayıs 1937, s. 1-20.
- ✓ Büyük Şair Hâmid Sayısı, *Taşan*, S. 13 (37), Haziran 1937, 12s.
- ✓ Hâmid Sayısı, *Yeni Türk Mecmuası*, S. 54, Haziran 1937, s. 955-979.

#### DİPNOTLAR

- <sup>1</sup> İsmet Binark - Nejat Sefercioğlu, *Ölümünün 34. Yıldönümü Münasebetiyle Abdülhak Hâmid Tarhan Bibliyografyası*, Millî Kütüphane Cilt ve Basımevi, Ankara, 1971, 35 s.
- <sup>2</sup> Süreli yayınlarda yayımlanan kimi yazılar daha sonra yazarları tarafından bir kitapta toplanmıştır. Araştırmacıların bu yazılardan istifadelerini kolaylaştırmak adına, yayımlanan kitaplardaki künyelerinin verilmesi uygun görülmüştür. Örneğin Abdülhak Hâmid hakkında en çok yazan isimlerin başında gelen Mehmet Kaplan ve İnci Enginün'ün yazıları yayımlandıkları süreli yayınlardaki künyeleri ile değil, kitaplarındaki künyeleri ile verilmiştir.
- <sup>3</sup> Ömer Faruk Akün, "Abdülhak Hâmid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler", *İÜEF TDE Dergisi*, c. XV, S. 15, 1 Temmuz 1967, s. 107-159.
- <sup>4</sup> Özden Tanerineç, "Abdülhak Hâmid Hakkında Türkoloji Bölümü Tez Çalışmaları", *İÜEF TDE Dergisi*, c. XV, S. 15, 1 Temmuz 1967, s. 93-106.
- <sup>5</sup> İhsan Sâfi, *Hâmidname*, Kutup Yıldızı Yayınları, İstanbul, 2006.
- <sup>6</sup> İlyas Dirin - Übeydullah Kısacık, "Özel Sayı ve Dosyalar Bibliyografyası - II", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S. 3, Ocak-Haziran 2010, s. 173-202.



## Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü\*



Ünlü Fransız Heykeltıraş Auguste Rodin'in *İlahi Komedyâ*'daki "Cehennem" bölümünden etkilenecek yaptığı "Cehennem Kapıları" adlı heykelinin bir bölümü olan "Düşünen Adam" figürü -aslında *İlahi Komedyâ*'nın yazarı Dante Alighieri'yi temsil eder- günümüze kadar birçok yerde, yapıtta simge olarak kullanılmıştır ve hâlâ kullanılmaktadır. Figür, Kasım 2011'de Prof. Dr. Ramazan Korkmaz ve öğrencisi Yrd. Doç. Dr. Mutlu Deveci tarafından yayımlanan *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü* adlı çalışmanın kapak resmine de konuk olmuştur. Erdoğan Yavuz tarafından hazırlanan kapak tasarımı, çalışmanın içeriğiyle de uyum göstermektedir. Daha doğrusu edebiyatımıza kazandırılan 'küçürek öykü' türünün de simgesi olmaya hak kazandı diyebiliriz. A. Schopenhauer'ın düşüncenin ateş gibi bir kıvılcıma ihtiyaç duyduğu ve hava akımı gibi sürükleyici ve kapsayıcı bir uyarmanın olması gerektiği görüşünde belirttiği düşüncenin kaynağı ile küçürek öykünün okuru düşünmeye sevk ettiği ani, çarpıcı etkisi benzerlik göstermektedir. Çünkü küçürek öykü 'düşünme' merkezli bir metindir ve okurun düşlemlerini harekete geçirir.

Rodin "Düşünen Adam"ını, kaçınılmaz yazgısını eylemine gerçeklik kazandırmak için kurar. Küçürek öykü okuru da öyküdeki çıplak karakterlerin eylemini ortaya çıkarmak, eylemine gerçeklik ve canlılık kazandırmak için düşünür. Rodin'in "Taşın fazlasını atıyorum, geriye heykel kalıyor." ve "Hiçbir parça bütünden daha önemli değildir." ifadeleri, küçürek öyküdeki ötesini söylemekten çok okura bırakan bir alımlama estetiğini düşündürür. Sıkıştırılmış, fazlalıklardan arınmış, yoğun, dağınıklığın toparlandığı bir anlatı türü olan küçürek öykü, bir nevi okuru hedef alan imgelemindeki karmaşıklıkların, zıtlıkların yazarın eleğinden geçirilmiş şeklidir.

Sessizliği, derinliği, yalnızlığı anlatmaktan ziyade gösteren, hissettiren, okurun düşlemlerinin gizemli mekânıdır küçürek öykü. Zaman problemi yaşayan bireyin huzursuzluğunun, arayışının, kendini bir mekâna *yerleştirme çabalarının* karşılığını bulduğu bir anlatıdır. Kapak tasarımında kullanılan kocaman saatin önünde *düşünen adam...* İspanyol sürrealist ressam Salvador Dalí'nin "Bellegin Azmi" (Eriyen Saatler-Yumuşak Saatler) tablosu ile Rodin'in "Düşünen Adam" heyke-

\* Ramazan Korkmaz-Mutlu Deveci, *Edebiyatta Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü*, Grafiker Yayınları, Ankara, 2011.

lindeki simgesel görünüm, küçürek öyküdeki donuklaşan âni, varoluş sıkıntısını, eriyen zamanın bireye getirdiği kaçınılmaz noktayı imlemektedir. Zamana karşı çıkışın ve zamanın hâkimiyetinin protestosu niteliğindeki “Eriyen Saatler” tablosu, Salvador Dali tarafından ağustos güneşinde eriyen camembert peynirinden ilham alarak yapılmıştır. Sıcağın bunaltısı ve ortadan kaldırma niteliği ile “Eriyen Saatler” tablosu, küçürek öyküdeki varoluş kaygısı yaşayan bireyin çıkmazlarının simgesel görünümüdür.

Küçürek öyküde okur, varlığının gizli yanlarının estetiğini kurma eğilimi gösterir. Küçürek öykünün ana izleklerinin *yabancılaşma, köleleşme, umutsuzluk, yalnızlık, iletişimsizlik, çöküntü, bunaltı* olması, Sartre’in *Bunaltı*’da söyledikleriyle benzer bir şekilde dönem insanının karmaşıklığına denk gelir. Zihniyetin dönemin şartlarından etkilenmesi, bireyin ontolojik varlık koridorlarından çıkan sesinin duyurulmaya çalışıldığı sanatlarda da değişime sebep olmuştur. Tüketim çağı ruhunun sebep olduğu günümüzdeki değişimin seyriyle ortaya çıkan asgari ifade biçimi, edebiyatta da küçürek öyküyle anlam alanı bulmuştur.

*Edebiyatta Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü* kitabının birinci bölümünde küçürek öykünün temel özellikleri ve devir ile ilişkisi açıklanır. “Yaşamın özüne tutulan ayna niteliği ile küçürek öyküler, bir zamansızlığın öne sürümüdür; bu nedenle öykülemekten çok gösterir ve anlatmaktan çok haykırır. Son derece yoğunlaştırılmış, son derece yüklü, sinsî, çok yönlü, anlık ürkütücü, kıskırtıcı, düş kırıklığına uğrattıcı olan bu kısa kısa öyküler...” , “Bir olayın içsel anlamı üzerinde, birdenbire gelive-

*ren anlık sezgiler üzerinde yoğunlaşarak örülür.”* gibi ifadelerle küçürek öykünün nitelikleri belirtilir. Küçürek öyküyle ilgili kabuller, ortaya konulan görüşler, bizim edebiyatımızdan ve Avrupa edebiyatından örneklerle verilir.

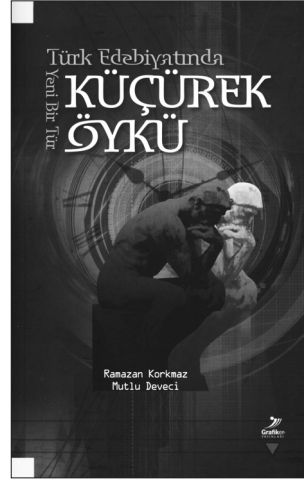
Sözcük eksiltilerek minyatürleştirilen metnin yapı unsurları Ramazan Korkmaz ve Mutlu Deveci tarafından kitabın ikinci bölümünde belirlenmiştir. Küçürek öykülerin genellikle kahraman anlatıcı bakış açısıyla anlatıldığı, Tanrısal bakış açısıyla anlatılan öykülerin gösterme tekniği ile oluşturulduğu, küçürek öykü metinlerinden örneklerle verilmiştir. Olay örgüsünün epizotik karakter özelliği taşıdığı belirtilerek öykü kişilerinin en yalın, en çıplak yanlarıyla öyküde yer aldıkları söylenmiştir. Durum öyküsü niteliği taşıyan küçürek öykülerde zaman unsuru Heidegger’deki zaman kavramıyla uyumludur. Heidegger’de olayların geçtiği şey / an olarak tanımlanan zaman, küçürek öykülerde de kurgunun temel noktalarından biri olarak işlenir. Yani var olmadaki durum, an ve şimdi ile şekillenir. Ramazan Korkmaz’ın *insan varoluşunun konumlandığı yer olarak tanımladığı mekânın*, küçürek öykülerde kahramanın varoluş sancısının sorgulandığı kapalı dar mekânlar olduğu ve bu mekânların simgeler biçiminde öykülerde yer aldığı belirtilmektedir.

Niceliğin değil niteliğin merkeze alındığı küçürek öykülerde dil ve üslûp, okurun merakını tetikleyecek biçimdedir. Metin, okurun katılımıyla açıklanır ve zenginleşir. Öyküde gizemi artırmak maksatlı çeşitli anlatım şekillerine başvurulur. Yine kitapta, konuşma / diyalog tekniklerinden iç/dış diyalog, monolog, iç monolog ve bilinç akımı teknikleri kul-

lanılarak imge dünyasının harekete geçirildiği belirtilir. Birçok farklı anlatım türünün kullanıldığı küçürek öykülerde şiir diline yaklaşım söz konusudur. Bu bakımdan yazımsal/sesbilimsel/sözcüksel ve anlamsal sapmaların ve çeşitli aktarım türlerinin kullanılması ile küçürek öykü biçim ve içerik bakımından çağın ruhuna uygun *aykırı* bir türdür.

Metinlerin birbirini etkilemesi, bir metnin başka bir metni hazırlaması, geçmişten günümüze tartışılabilir, üzerinde görüşler belirtilmiş bir konudur. Aynı zamanda metinlerin bu tarz bir hazırlayıcılık işlevi hermeneutik yazımsal çözümleme açısından da edebî, felsefî ve toplumbilimsel bir meselenin çözümlenmesi açısından bir yetkinliğe işaret eder. Metinlerarası geçişkenlik olarak günümüzde karşılığını bulan bu durum bir metin olan küçürek öyküde de söz konusudur. Ramazan Korkmaz ve Mutlu Deveci küçürek öykünün diğer türlerle ilişkisini çalışmalarında beş başlıkta incelemişlerdir. Kısa öykü ile küçürek öykü ilişkisinde geleneksel öykü serüveni anlatılarak karşılaştırmalar yapılmıştır. Burce Holland Rogers'in; *"Okur, edebiyat evini keşfetmek üzere odalarda bir gezinti yapmaya ve mahrem alanları araştırmaya davet edilebilir; bu romandır. Okur evin odalarından birinin penceresinden içeriye bakmaya davet edilebilir; bu kısa öyküdür. Veya okurdan evdeki kapının anahtar deliğinden, odanın sadece bir bölümünü görecektir şekilde diz çökerek içeriye bakması istenebilir; bu da küçürek öyküdür."* ifadeleriyle aradaki fark özetlenir.

Mesel ile küçürek öykü arasındaki ilişki, Mevlâna'nın mesellerinden, Murathan Mungan'ın ve Ferit Edgü'nün küçürek öykülerinden örneklerle karşılaştırmalar yapılarak ben-



zerlik ve farklılıklar çalışmanın dördüncü bölümünde ortaya konulmuştur. Mesellerin sembolik söylem bakımından küçürek öyküye yakın olduğu, fark olarak küçürek öykünün öğüt vermediği, daha ziyade estetik bir arka plana taşındığı belirtilir.

Şiir, düzyazı/mensur şiir ile küçürek öykü ilişkisinde şiirin doğası gereği, küçürek öykünün zorunluluk sebebiyle yoğun olduğu, iki tür arasında anahtar noktanın şiirsellik, şiirde kelimelerin değerinin, küçürek öyküde ise anlamın öne çıkarıldığı söylenir. Küçürek öyküye en yakın türlerden biri şiirdeki aktif okuyucu küçürek öyküde de söz konusudur. İçerik ve biçim bakımından aradaki benzerlik ve farklılıklar kitapta ayrıntılı şekilde verilmiştir. Fabl ile küçürek öykü ilişkisinin de incelendiği bölümde kişiler, dil ve üslup bakımından farklılıkların olduğu, fablların öğüt verme nitelikleri belirtilerek kısalıklarıyla benzerlik gösterdiği söylenir. Fıkra ile küçürek öykü ilişkisi bölümünde karşılaştırma ayrıntılı olarak yapılmıştır. Birkaç benzerlik ve farklılığı aktarmak gerekirse fıkraların anonim, küçürek öykü ya-

zarının belli olduğu söylenerek iki türde de şiirsel söylemin öne çıktığına değinilir. Kuruluş açısından farklılık gösteren iki türün yoğunluk açısından benzer olduğu; fakat 'kıssadan hisse' tavrının küçürek öyküde bulunmayışı gibi belli başlı önemli noktalar sunulur.

Çalışmada Ferit Edgü, Yüksel Pazarkaya, Murathan Mungan, Murat Yalçın ve Ramon Gomez de la Serna'nın öykülerinden örnekler çözümlenmiştir. Çalışmanın sonunda hazırlanan Türk ve dünya edebiyatlarından küçürek öykü seçkinde bulunan kırk sekiz öykü de küçürek öykü meraklıları için yararlı olacaktır.

"Çiçek, çekirdekte gizlidir hep."

Gerçekten de, hâlâ çekirdeğinin içine kapanmış, açmadan duran bir çiçeğin kurduğu gelecek düşüncesinden daha yoğun,

merkezine daha çok güvenen bir mahremiyet imgesi var mı ki?" Gaston Bachelard'ın *Uzamanın Poetikası* adlı yapıtında ortaya koyduğu bu çıkarım, bizi küçürek öykünün imgelem dünyasına götürür. Yazar öyküsünü okurun düşlemlerinin odağına bırakır. Metnin gizemine davet edilen okur, yolculuğunun hazırlıklarını yaparak imgenin yankılarına ulaşır. Küçürek öykünün açıklanması okurun hassasiyeti ve alımlama kabiliyetine bağlıdır. Nitelikli okurun öyküye bağımsız anlamlar yüklemesi ile öykü zenginleşecektir. Bu yeni türün edebiyatımıza kazandırılmasında emeği geçen Ramazan Korkmaz ve Mutlu Devci'nin hazırladığı eser, küçürek öykü üzerinde çalışmak isteyen akademisyenlere yepyeni bakış açıları kazandıracaktır.

Nilüfer Aka\*

## Türk Romanında Mevlâna\*\*

**C**umhuriyet Dönemi Türk Şiirinde *Din Duygusu* isimli hacimli eseriyle tanınan, hâlen Kırklareli Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesi olan Yrd. Doç. Dr. Secaattin Tural'ın yakın zamanda *Türk Romanında Mevlâna* adını verdiği bir eseri yayımlandı. Eser, modern edebiyat kuram ve kavramlarını, tenkit ettiği romanlara uygulamasıyla klasik bir bakıştan kendisini kurtarmaktadır. *Türk Romanında Mevlâna*'nın

bu yönü edebiyat nazariyesinde tenkidin aldığı yeni hâlin itibarını göstermektedir. Tural, fantastik, kitsch, kolaj, metinlerarası, pastiş gibi kavramları, farklı edebiyat teorisyenleriyle birlikte eserine taşımaktadır. Kitap, günümüzde klasik edebiyat eleştirisinin yerini, modern edebiyat kuramlarına bıraktığını gösteren önemli bir çalışma olarak karşımızda durmaktadır.

*Türk Romanında Mevlâna*, doğru-

\* Araş. Gör., Ardahan Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

\*\* Secaattin Tural, *Türk Romanında Mevlâna*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2011, 332 s.

dan Mevlâna Celâddin Rûmî ve/ya Şems-i Tebrizî'yi bir roman kahramanı olarak kurgulayan eserleri merkeze almaktadır. Bunlar, Nezihe Araz'ın *Aşk Peygamberi* (1962), Cihan Okuyucu'nun *İçimizdeki Mevlâna'sı* (2002), Elif Şafak'ın *Aşk'ı* (2008), Ahmet Ümit'in *Bâb-ı Esrar'ı* (2008) ve Sinan Yağmur'un *Aşkın Gözyaşları* (2010) romanlarıdır. Secaattin Tural, bu romanlardan *Aşk Peygamberi* ve *Aşkın Gözyaşları'nı* "roman olmaktan çok, kurgunun hemen hiç olmadığı, tamamen menkıbevi kaynakların tekrarına dayanan" romanlar olarak tanımlamaktadır. Yazarlar eserlerini roman olarak kabul ettikleri için, Tural da bu eserleri çalışmasına dâhil etmiştir. Cihan Okuyucu'nun romanı ise "kurgusal zemini ihmal etmeyen" fakat bu sınıfta değerlendirilebilecek bir roman olarak ifade edilmektedir. Her üç romanın yazarı da bir roman yazmaktan çok, Mevlâna'yı günümüz insanına tanıtmak, Mevlâna'nın tasavvuftan "bihaber kalemler" elinde yanlış yorumlanmasının önüne geçmek amacıyla eserlerini yazdıklarını ifade ediyor.

Secaattin Tural'ın çalışması her ne kadar Mevlâna'yı bir roman kahramanı olarak kurgulayan romanları ele alsada, Türk romanında Mevlâna ve Mevlevîliğin algısını da giriş bölümünde söz konusu etmektedir. Burada Sâmîha Ayverdi, Emine İşinsu, Münevver Ayaşlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Peyami Safa, Halide Edip, Orhan Pamuk gibi isimler üzerinde durulmaktadır. Gerek Tural'ın bahsini ettiği romanların gerekse de edebiyatımızda Mevlevîliği ele alan romanların ortak noktası Mevlâna ve Mevlevîlik algısını olumlu bir biçimde yansıtmalarıdır. Ancak bu başlığa geçmeden evvel, Tural,

Mevlâna'nın günümüz dünyasındaki yerinden söz açmaktadır. Ardından klasik Türk şiirinde Mevlâna'nın yorumlanmasına ve romanımızdaki Mevlâna portresine yönelmektedir.

*Türk Romanında Mevlâna'nın* giriş bölümünde Mevlâna'nın hayatı, eserleri ve Mevlâna hakkındaki menkıbevi kaynaklar üzerinde durulmaktadır. Birinci bölümde ele alınan beş romanın geniş özetleri verilmektedir. İkinci bölümde Mevlâna'nın çevresinde bulunan isimlerin, başta Şems-i Tebrizî olmak üzere, romanlarda nasıl canlandırıldığı anlatılmaktadır. Son bölümdeyse romanların tematik incelemesi yapılmaktadır. Aşk, Mevlâna'nın dine ve insana bakışı, suret-mânâ çatışması ve nefis terbiyesi son bölümün alt başlıkları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Edebiyatımızda Mevlâna'yı doğrudan söz konusu eden yazarların yola çıktıkları kaynaklar arasında mesnevî, menâkıbnâmeler ve tezkireler bulunmaktadır. Mevlâna hakkında en önemli kaynaklar Sultan Veled'in *İbtidânâme* adlı mesnevîsi, Ahmed Eflâkî'nin *Menâkıbü'l-Ârifin'i*, Şems-i Tebrizî'nin *Makâlât'ı*, *Feridun Sipehsâlâr Risâlesi* adlı menâkıbnâmeler ve *Devletşah Tezkiresi* gibi bazı tezkirelerdir. Bugün Mevlâna ve Şems hakkındaki bilgilerin çoğunun kaynağı Sultan Veled'in kaleme aldığı eserlerdir. Özellikle onun *İbtidânâme* adlı mesnevîsi Şems ve Mevlâna arasındaki muhabbetin sırlarını açıklamakla kalmaz, kendisinin birebir şahit olduğu hadiseleri aktarır. Şems'in portresi romanlarda kaynaklara uygun olarak çizilmiştir. Secaattin Tural, değerlendirmelerinde romancıların hangi kaynakların yorumlarını öne çıkardıklarına, tarihî-menkıbevi gerçekliğin roman ger-

çekliğine nasıl dönüştürüldüğüne ya da dönüştürülemediğine dikkati çekmektedir: “Böylece bir anlamda metinlerarasılık olarak kabul edebileceğimiz bir yöntem de kullanmış olacağız.”

Secaattin Tural, romanların özetlerinin söz konusu edildiği kısımda romanlar hakkındaki hükümlerine de yer vermektedir. Söz gelimi *Aşk Peygamberi*'nin ‘hakikaten’ bir roman olmaktan çok Mevlâna’nın hayatını romanın imkânları içerisinde fakat ‘roman gerçekliğini dışlayan’ bir tarzda kaleme alınmış olduğunun ifade edilmesi buna örnektir. Tural romanla ilgili; “Kahramanların yalnızca Mevlâna ve çevresindeki tarihî kişiliklerden oluşması ve onların tamamen menâkıbnâmelerden iktibas edilmiş olması bunun en önemli delilidir.” demektedir. Cihan Okuyucu’nun kaleme aldığı *İçimizdeki Mevlâna*’da da yazar, roman yazmak amacından ziyade Mevlâna’yı gençlere tanıtmak için romanın imkânlarından istifade yolunu seçmiştir.

Ahmet Ümit’in *Bâb-ı Esrar* romanı, roman tekniğini en iyi kullanan roman olmasıyla diğerlerinden ayrılmaktadır. Secaattin Tural, romanın hatalı yönlerini ortaya koymaktan uzak durmasa da, romanın diğerlerine nazaran farklı yönlerini öne çıkarmaktadır. Tural’a göre, Ahmet Ümit’in Bursa’da romanı hakkında yaptığı bir konuşmada Şems’in öldürülmüş olduğuna dair rivayeti Sultan Veled’e atfetmesi bu konuda bir bilgi yanlısı olduğunun göstergesidir. Bunun yanı sıra roman için “*Bâb-ı Esrar* bir noktada daha diğer romanlara göre farklı bir konumdadır bize göre. Bütün menkıbevî kaynaklarda Alaaddin Çelebi olumsuz bir portre içinde çizilip, romancılarımız da buna uygun bir Alaaddin Çelebi’yi ro-

manlarına taşıırken, Ahmet Ümit romancı muhayyilesini kullanarak Alaaddin Çelebi ve Şems’le evli olan Kimya arasında sonu hamileliğe kadar giden bir yasak aşk kurguluyor. Bu da menkıbelerin aynıyla romana taşınmasının yol açtığı tekdüzeliğin aşılmasında ve bir roman gerçekliğine çevrilmesinde romancı muhayyilesinin ne kadar önemli bir rol oynadığının güzel bir örneğini oluşturmuş. Tıpkı Şems’in Makâlât’ında geçen ‘taşı kanayan yüzük’ rivayetinin romanda ‘leitmotife’ dönüştürülme başarısı gibi.” denilmektedir.

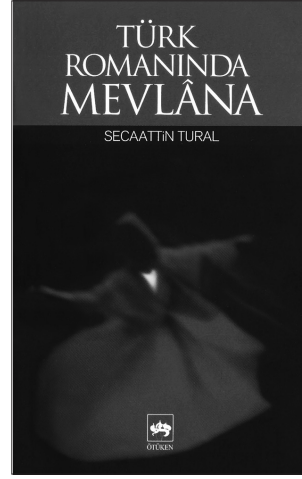
Elif Şafak’ın *Aşk* romanı, *Bâb-ı Esrar*’la birlikte edebî değeri yadsınmayan romanlardan olsa da, barındırdığı hatalarla okurla arasına mesafe çekmektedir. Buna bağlı olarak ilkin *Aşk*’taki didaktik yan üzerinde durulmaktadır: “Özellikle kahramanların bilincinden yansıyan düşüncelerin oldukça didaktik bir üslapta verilmesi romanın aksayan yönlerinden birini oluşturmuş. Bu da ana hikâyede El-lâ’nın; iç hikâyede ise Mevlâna’nın yaşamış olduğu ruhsal büyüme ve değişimin herhangi bir çatışma ve çelişkiye yeterince yer verilmeden işlenmesine yol açmış.” *Aşk*’ın “bilgi yığını bir roman” olmasının yanında oryantalist bir bakış açısına sahip olması da Tural’ın bilhassa üzerinde durduğu meselelerden olmuştur. Hadiselerin başlamasıyla giderek bir bilgi yığına dönüştüğü ifade edilen romanın, oryantalist yorumlarla kendini göstermeye başladığı ifade ediliyor. Buna örnek olarak romanda semâ âyininin anlatıldığı sahne verilmektedir. Şafak’taki hatalı yanlar, bu yazı içerisinde Tural’ın tespitlerinden yola çıkılarak aktarılmaktadır.

Romanın kurgu ve üslup yönünden zayıf olduğu sahnelerden biri de menkıbevî rivayetlerin ele alınış

şekli olarak gösterilmektedir: “Yazar, meyhaneden şarap alma sahnesi örneğinde olduğu gibi, Mevlâna’nın Şems’in bu olağandışı isteği karşısında yaşamış olması muhtemel olan ruhsal çatışmaya yoğunlaşması gerekirken, doğrudan doğruya hakikate ermiş bir ‘nefis terbiyesi’ sürecini görmezden gelmiş ve menkıbenin, bir roman gerçekliği içinde değil, menâkıbnâme tadında işlenmesini doğurmuş.” denilmektedir. Tural’ın bu önemli tespiti Şafak’ın romanını bilgi hatalarının ötesinde edebî kıymet açısından sorgulanmasını gerekli kılmaktadır.

Mevlâna’nın çevresinde var olan şahsiyetlerin romanlarda nasıl ele alındığının incelendiği ikinci bölümde Elif Şafak ve Ahmet Ümit’in bir roman gerçekliği içinde Mevlâna’yı konu edindikleri görülmektedir: “Ancak Şems-i Tebrizî portresinde alabildiğine işlek olan muhayyilenin Mevlâna’ya geldiğinde kısırlaştığı görülüyor. Şems’in esrarengiz hayatı romancıların zihnini diri tutmasını sağlamıştır.” diyen Tural, romanın tarihî gerçekliklere uymak durumundan olmayan bağımsız bir metin olduğunu sıkça vurgulamaktadır. Bu sebepten kurgusal zemini en güçlü olan *Bâb-ı Esrar*’ı farklı bir cephede değerlendirmektedir. Devam edecek olursak Şems, bütün romanlarda Mevlâna’ya “mürşitliğe benzer bir rehberlik yapsa da” asıl görevi Mevlâna’daki cevheri ortaya çıkarmaktır.

*Aşk*’ta Kerra Hatun’un söz konusu edildiği bölümde Elif Şafak’ın hatalarından bir diğeri sergilenmektedir. Kerra Hatun romanda avluya çıktığında kitapların kule gibi dizildiğini görür. Şems, kitap yığınının bir tane çekerek şadırvana atar. Bu kitaplar arasında Mütenebbî’nin *Divan*’ı, Attar’ın *Esrarnâme*’si de vardır.



Yalnız burada ‘ilginç’ bir isim daha geçmektedir: *Kamusu’l A’lâm*: “Mevlâna’nın babasından kalan kitaplar arasında Şemseddin Samî gibi 19. asır yazarına ait olan *Kamusu’l A’lâm*’in adının geçmesi oldukça ilginç bir durumdur.” *Aşk*’ın eleştiriye maruz kaldığı noktalardan biri de bugünün insanına hitap eden bir üslûpla Mevlâna’yı konuşurmasından gelmektedir. Mevlâna’nın Mevlâna olma aşamalarının dikkate alınmadığı birtakım diyaloglar Tural’a göre yazarın vermek istediği mesaja vurgu yapmak için kurgulanmıştır. “‘*Şarap içtiği için dövülen’ insanların din adına zulme uğradıklarından hareketle, yalnızca şekli ibadetlere indirgenmiş ve hoşgörüsüz bir din anlayışının eleştirildiği görülmektedir bu satırlarda.*”

Elif Şafak’a yöneltilen eleştiriler bunlarla sınırlı kalmamaktadır. Şafak’ın oryantalist bir bakış açısıyla *Aşk*’ı kaleme aldığı her durumda bellidir. Secaattin Tural’ın ifadeleri şu şekildedir: “*Batı’da semâ eden dervişlere ‘Dönen dervişlerin raksı’ denildiğini biliyoruz. İşte oryantalist bakış açısından Batılı muhayyileyi okşayıcı sözlerin dayanılmaz hafifliği! Elif Şa-*

*fak bu kadarla yetinmez ve Şems'e şu sözleri de söyler: 'Allah'a da herkes itibar etmiyor, ona iman etmeyi mi erteleyeceğiz. Peygamber Efendimize de herkes iltifat etmez. Onu anmayı mı erteleyeceğiz.'*"

Mesnevî'nin yazılmadığı bir döneme ait olan ilk sema âyininde Mesnevî'nin ilk on sekiz beytinin okunması da romanın hatalı yönlerinden biridir. Tural'ın tespitine göre Elif Şafak Mevlâna'nın çok sonraları söyleyeceği; *"Biz pergel gibiyiz, bir ayağımız şeriat üzre sabit, bir ayağımızla yetmiş iki milleti devrederiz."* sözünü, Mevlâna'ya söyletmesi romanın eksikliklerinden bir diğeridir.

Oriyantalist bir bakış açısına sahip olduğu vurgulanılan Aşk romanında buna paralel olarak Elif Şafak'ın üslûbundan Kitab-ı Mukaddes dilinin izlerinin görüldüğü ifade edilmektedir. Romanda kullanılan Rab lafzının kullanım biçimine dair Secaattin Tural'ın tepkisi şu yöndedir: *"'Rab' genelde Kitab-ı Mukaddes'e ait bir adlandırma. Kur'an'da geçen 'Rab' mutlaka 'iyelik ekleri'yle birlikte geçer ve bizim kültür dünyamıza da bu şekilde yansımıştır. Yine, Şems'in çocukluğundan bu yana koruyucu meleğe sahip olduğundan bahsetmesi de aynı kültür dünyasına ait bir imajdır."* Bir başka yerde Elif Şafak, mahalle okulundan bahsetmektedir. Tural burada da Şafak'a eleştiri getirmekten uzak durmamaktadır: *"13. asırda bugünkü gibi her mahallede bir okul olmadığımı bilmek için tarihçi olmaya gerek olmadığını düşünüyoruz."* Hatta kitapta uzun uzadıya konuşulan kız çocuklarının sözde okutulmaması meselesi Tural'ın zihnine 'kardelen projesi'ni getirmektedir.

Romanda söz konusu edilen Şems'le Kimya'nın zifaf gecesi yaşananlar da eleştirilmektedir. Şems'in

Kimya'ya dokunmamak istememesi üzerine Kimya'nın bakire değil derler korkusunu yaşaması sonucu Şems vücudunda bir yeri kanatarak bu söylentinin önüne geçmeye çalışmaktadır. Elif Şafak, Kimya'nın bu korkusunu "cemiyetin saçma sapan kurullar"ı olarak görmektedir.

Elif Şafak, romanda Şems'i evlilikten önce Kimya'ya dokunmak için heves eden, kur yapan biri olarak anlatmaktadır. Ancak evlendiklerinde Şems, Kimya'yla halvete girmek istemez. İki duygu arasında Şems portresi çizmeye çalışan Şafak'a, Secaattin Tural bir başka eleştiri yöneltmektedir: *"Eğer bu iki duygu arasında bir ruhsal bir çatışmaya yer verilseydi bu eleştirisinin bir geçerliliği kalmayacaktı. Ancak doğrudan doğruya halk hikâyesi tadında, hiçbir nesnel karşıtlığı olmayan diyaloglarla kurulmaya çalışılan sahneler, okuyucuda bir gerçeklik duygusu uyandıramıyor."*

Burada yer verdiğimiz hatalı kullanımlardan dolayı Türk Romanında Mevlâna'nın, sadece Elif Şafak'ın Aşk romanındaki hatalara odaklandığı düşünülmemelidir. Bu, Tural'ın ortaya koyduğu esere yapılacak büyük bir haksızlık olacaktır. Secaattin Tural, ele aldığı diğer romanlardaki bilgi, dil bilgisi, üslûp vs. hatalara da yer vermektedir. Sözgelimi; *"Sinan Yağmur, 13. yüzyılda yaşayan Şems'e 'imaj' kelimesini kullanırken, Şems ve Mevlâna'nın imajını düzeltmek için kalem aldığı kitapta, 'tespih, cübbe, sakal'ı da kullanarak tam yobaz Müslüman karikatürünü günümüzün modasına uygun şekilde çizmiş olur."* Bunun yanında Yağmur'un romanı Aşkın Gözyaşları'nda Kimya, Tural'ın deyimiyle oldukça arabesk bir başlık altında değerlendirilmiştir: *"Kimyanı Altüst Eden Hatun"*



Elif Şafak ve Ahmet Ümit, Sultan Veled'i kaynaklardaki gibi aktarmışlar, üzerinde pek yoğunlaşmamışlardır. Sultan Veled'in aksine Alaaddin Çelebi, romancıların ilgisini çekmiş, onu bir roman kahramanı olarak uzun uzadıya ele almışlardır. Zira Alaaddin Çelebi, Şems'e karşı muhalefetiyle, Kimya'ya olan ilgisiyle, "ihmal edilmiş hayat hikâyesiyle" bir roman kahramanı olarak durmaktadır. Ancak Çelebi, trajediyle anlatılamamıştır. Secaattin Tural, Mevlâna'nın çevresindeki şahsiyetlerin romanlara yansımaları ele alırken sıkça Alaaddin Çelebi'nin bir roman kahramanı olarak anlatılması için pek çok sebep olduğunu hatırlatmaktadır. En önemlisi de düştüğü ikilemler buna imkân sağlamaktadır.

Romanların tematik olarak işlendiği son bölümde Secaattin Tural, romanların ortak özelliklerinden birini şu şekilde ifade etmektedir: "Mevlâna'nın insanın ancak 'aşk'ın rehberliğinde yaratıcısıyla bir bağ kurabileceğine, bu duygunun eksik kalması hâlindeyse dinin katı kurallarından ibaret, korkuya dayalı bir inanca dönüşeceği dair yorumları, ele aldığımız romanların ana temalarından biridir." Bir diğer ortak yan olarak Moğol istilalarından yorulmuş Anadolu halkının ferah bir nefes almasını sağlayan kişinin Mevlâna olarak gösterilmesi gelmektedir. Bunu hem hayatıyla hem de felsefesiyle sağlamıştır. Dinden, taassuptan uzak 'uzlaştırıcı' bir Mevlâna portresi karşımızda durmaktadır.

Mevlâna'nın insanın kendi nefesiyle olan savaşı için cihat kelimesini kullanmasını kurgulayan Şafak,

bu kavrama farklı bir boyut yüklemeye çalışmaktadır. "Burada 'cihat' kelimesinin yaptığı çağrışımları gözden kaçırmamak gerekir." diyen Tural, Romanın aslında İngilizce yazıldığını ve sonrasında yazarın kendisi ve başka bir çevirmen tarafından Türkçeye çevrildiğini hatırlatarak Elif Şafak'ın daha "Önsöz"de bu vurguyu yapmasına dikkati çekmektedir: "Bugün Batı'da İslâmiyet dendiğinde akla gelen ilk kelimelerden olan 'cihat', terörle eş tutulan ve Müslüman imajını karikatürleştiren bir simgedir. Yazar Hz. Peygamber'in bir hadisine göndermede bulunarak Batılı okuyucuya bir mesaj verir."

Mevlâna'ya bakışta öne çıkan düşüncelerden biri de onun hümanist olduğudur. Özellikle Elif Şafak'ın meseleye bu yönüyle yaklaştığı görülmektedir. (Mevlâna'nın ve Şems'in hümanist kimlikler olarak değerlendirilmesine karşı çıkan tek roman Cihan Okuyucu'nun *İçimizdeki Mevlâna*'sıdır. Zira bu roman dışındaki bütün romanların kahramanı Mevlâna değil Şems'tir.). Şafak'taki bu bakış oryantalist düşüncenin tesiri olarak karşımızda durmaktadır. Secaattin Tural'a göre *Aşk ve Aşk Peygamberi*, Batılı algıya hitap eder tarzda oryantalist bakış açısıyla kaleme alınmıştır. *İçimizdeki Mevlâna ve Aşkın Gözyaşları* ise bu algıya karşı durmaktadırlar. Tural, burada *Bâb-ı Esrar*'ı ayrı tutmaktadır. Çünkü Ahmet Ümit, menkıbeleri, polisiye ve fantastiği birleştirerek roman yazmanın peşindedir. Tural'ın ifadesiyle bunu da başarmıştır.

Yakup Öztürk\*

\* Fatih Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi.

## Peyâm'ı Hatırlamak: Edebiyat Gazetesi Peyâm'da Edebi Tenkit\*



Yeni Türk Edebiyatı anabilim dalında yapmış olduğu çalışmalarla bilinen, süreli yayınlarla ilgili titiz çalışmalarıyla tanınan Doç. Dr. Kahraman Bostancı'nın önemli bir çalışması daha yayımlandı. Bostancı'nın üçüncü kitabı olan *Edebiyat Gazetesi Peyâm'da Edebi Tenkit* isimli kitapta bir edebiyat gazetesi olan *Peyâm*'ın tematik olarak incelendiğini görüyoruz.

Kitabı dokuz bölüm olarak oluşturulan yazar, bu bölümleri şöyle adlandırmıştır: Birinci bölüm Eski Edebiyat, ikinci bölüm Halk Edebiyatı, üçüncü bölüm Yeni Türk Edebiyatı, dördüncü bölüm Doğu ve Batı Edebiyatları ile İlgili Eleştiriler, beşinci bölüm Bilim Üzerine Eleştiriler, altıncı bölüm Kitâbiyat Tanıtımı ve Eleştirileri, yedinci bölüm Edebiyat Olayları ile İlgili Durumlar ve Eleştiriler, sekizinci bölüm a) Sanat ve Estetik Üzerine Eleştiriler, b) Güzel Sanatlar, dokuzuncu bölüm *Peyâm*'ın Dizini.

Kitap, *Peyâm*'ın basıldığı dönemdeki edebî yaklaşımı, edebî meseleleri, eleştiri konularını tek tek ele almaktadır. Türk edebiyatı'nın önemli eksikliklerinden biri olan eleştiri türüne sıkça, titizce yer verilmesi, kavramlar üzerine tartışma yapılabilmesi için o kavramların bilinmesinin gerekliliği *Peyâm*'da sıkça işlenmiştir.

Bilindiği gibi gazeteler, yazıldıkları döneme ışık tutmuş ve o dönemin aynası olmuştur.

Hem aktüaliteyi içermesi, hem de güncel konular hakkındaki görüşler gazeteleri önemli bir konuma getirmiştir. Bugün dahi gazetelerin arşivlenmesi, toplumsal hafızanın arşivlenmesi demektir. Buna en basit örnek olarak Recaizâde Mahmut Ekrem'in vefatından sonra yakın çevresinin kendisiyle ilgili düşüncelerine yer verilmesi; sanatçı dostlarının ve öğrencilerinin yazılarını gösterebiliriz.

*Peyâm* gazetesi geniş bir konu yelpazesine yazınımıza dâhil olmuştur. Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı, çerçevesini yeni yeni oluşturmuş olan Yeni Türk Edebiyatı, bilimsel eleştiriler, Batı edebiyatları (Fransız, İngiliz ve Norveç edebiyatları hakkındaki bilgiler), Doğu Edebiyatı (Arap Edebiyatı bazında ele alınmıştır.), estetik-güzel sanat ilişkileri ve Türk tiyatrosu gibi konular gazetede yer alan konulardan bazılarıdır.

*Peyâm*'ın başyazarı olan Ali Kemal'in gazetecilik birikimi ve ortaya doğru işler koyma isteği *Peyâm*'ın çizgisini belirlemiştir. Tartışılan konulardaki bilgi altyapısının yetersizliğine sıkça temas etmiş, unutulmuş değerleri halka hatırlatıp bir kamuoyu yaratma hedefini izlemiştir. Yine gazetenin yazılarından da anlaşılıyor ki, hedeflerinde başarısız oldukları söylenemez.

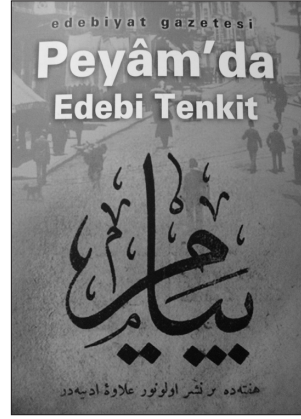
Ali Kemal'in gelenekle ilgili yazıları, söz konusu toplumun hayat ve

\* Kahraman Bostancı, *Edebiyat Gazetesi Peyâm'da Edebi Tenkit*, Kesit Yayınları, İstanbul, 2010, 311 s.

edebiyat geleneklerinden uzaklaşıl-  
maya başlandığı izlenimini veriyor.  
Ancak Ali Kemal'in bu konudaki ya-  
zıları, Divan edebiyatını halka ısrarla  
hatırlatmak istemesi, dönemi için  
önemli bir kıvılcım niteliğindedir.

Edebiyat gazetesi *Peyâm*, döne-  
min en etkili edebiyat gazetelerinden  
biri olarak tanınmış yazar ve sanatçı-  
ların da buluşma yeri olmuştur. Ali  
Kemal'in dışında Rıza Tevfik, Yakup  
Kadri, Mehmet Rauf, Hüseyin Dâniş,  
Yahya Kemal (Süleyman Sa'di takma  
adıyla), Dânişzâde Şevket Gavsî gibi  
dönemin önemli kalemelerinin çeşitli  
konular üzerindeki yazıları etki  
uyandıran yazılardır.

Sonuç olarak Kahraman Bostan-  
cı'nın *Edebiyat Gazetesi Peyâm'da Edebi  
Tenkit* adlı kitabı, bizi 1913-1914 yıllarını,  
sanat ve fikir hayatı açısından  
daha iyi anlamamızı sağlamaktadır.  
Kitap, akademisyenler ve dönemin



şartlarını anlamaya çalışan araştırmacılar için de büyük önem arz etmektedir. Kitaptaki önemli alıntılar, gazetesinin dizini ve abartılı olmayan doğru tespitler sayesinde artık *Peyâm* gazetesi meraklıları ve ilgilileri için soyut olmaktan çıkıp gözle görülür ve gayet anlaşılır hâle gelmiştir.

*Aydın Güler\*\**



\*\* Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi.



## Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi Yayın İlkeleri



1. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, hakemli bir dergi olup altı ayda bir yayımlanır.

2. Dergimize gönderilen yazılar, internet ortamı da dâhil, hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır.

3. Dergimizde yayımlanan yazıların ilmî ve hukukî sorumluluğu yazarlara aittir.

4. Dergimizde kapsadığı alanla ilgili telif ve tercüme makale, eleştiri, kitap tanıtımı, bibliyografya vb. çalışmalar, bunun 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 belirtmek şartıyla ve bildiri kitaplarında daha önce yayımlanmamış olmak kaydıyla kabul edilir.

11. Gönderilen yazılara yazı işleri ve yayın kurulu tarafından en başta dergide imla bütünlüğünün sağlanması açısından kısmen müdahale edilebilir. Bariz müdahaleler söz konusu olduğu takdirde ise yazara gerekli bilgiler verilir.

12. Yayın kurulunca uygun bulunan makaleler, iki hakeme gönderilir. İki hakemden de olumlu rapor alan makaleler, yayımlanacak yazılara dâhil edilir. Şayet bir olumlu, bir de olumsuz rapor gelirse, makale tekrar üçüncü bir hakeme gönderilir. Böylece üçüncü hakemin vereceği rapora göre hareket edilir.

13. Her sayı yayımlanacak olan çalışmalar, dergimize ulaşma tarihine ve derginin bütünündeki konu dağılımına göre belirlenir.

14. Düzeltme raporu alan makaleler, raporla birlikte yazarlara gönderilir. Hakem raporu göz önünde bulundurulmadan tekrar gönderilen makaleler değerlendirilmeye alınmaz.

15. kitap tanıtım yazıları hakem kuruluna gönderilmez. Bu tür yazılar yayın kurulunca değerlendirilir.

*Makale Yazım Kuralları:*

1. Yazılar 50 sayfayı geçmemelidir.

2. 12 punto, Times New Roman, iki yana yasla formatı uygulanmalı ve paragraf başı verilmemelidir.

3. Yazarın adı, yazı başlığının altına yerleştirilip sağa yaslanmalı ve kişisel bilgiler adın sonuna konulacak olan yıldız (\*) karakterli dipnot imiyle unvan, isim, kurum ve bölüm düzeni içinde dipnot olarak verilmelidir.

4. Yazıların sonunda yararlanılan kaynaklar "KAYNAKÇA" başlığı altında, yazarların soyadı başa gelecek şekilde alfabetik olarak verilmelidir.

5. Metin içinde geçen dergi, gazete ve kitap isimleri italik, şiir ve makale isimleri ise tırnak içinde yazılmalıdır.

6. Dipnotlarda kullanılacak olan bibliyografik künyeler; yazar adı ve soyadı, kitap adı, cildi, baskı sayısı, yayımlayan kurum adı, baskı yeri, yayım yılı, sayfa numarası şeklinde düzenlenmelidir.

Örnekler:

a) Telif kitaplar için; Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 2. bs., Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 50-60.

b) Çeviri yahut yayıma hazırlanan kitaplar için; E. J. Wilkinson Gibb, *Osmanlı Şiir Tarihi*, (çev. Ali Çavuşoğlu), c. 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.