

YIL 4 • SAYI 8 • TEMMUZ - ARALIK 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 (Kültür Üniversitesi)
Dr. HAYRETTİN ORHANOĞLU (Karadeniz Teknik Üniversitesi)

Müessese Müdürü
CEMAL AYDIN

Grafik ve Düzenleme
ATILLA CEYLAN

İngilizce Editörü
VOLKAN DİRİN

Abone ve Satış Sorumlusu
HALİT BAYKAL

Baskı ve Cilt
ŞENYILDIZ MATBAACILIK
San. ve Tic. Ltd. Şti.

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

Dağıtım
TURKUVAZ
Dağ. Paz. A.Ş.

Yönetim Yeri
Divanyolu Cad. No: 14 34122 Sultanahmet-İstanbul
Tel: 0.212 527 50 32 – 526 16 15 / Faks: 0.212 513 77 49
www.yeniturkedebiyatarastirmalari.tr.gg
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 8 • TEMMUZ - ARALIK 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 Argunşah
(Erciyes Üniversitesi)

Prof. Dr. Magdi Bakr
(Ayn Şems Üniversitesi - Mısır)

Prof. Dr. Nazan Bekiroğlu
(Karadeniz Teknik Üniversitesi)

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

Prof. Dr. Nurullah Çetin
(Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. İsmail 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
(Osmangazi Üniversitesi)

Prof. Dr. Mehmet Tekin
(Emekli Öğretim Üyesi)

Prof. Dr. Mehmet Törenek
(Atatürk Üniversitesi)

Prof. Dr. Abdullah Uçman
(Mimar Sinan Üniversitesi)

Prof. Dr. Sema Uğurcan
(Marmara Üniversitesi)

Prof. Dr. Kâzım Yetiş
(Aydın Üniversitesi)

İÇİNDEKİLER

- ❖ Makale
- 7 RECEP DUYMAZ
Sezai Karakoç'un Eğitime Bakışı: 1 İlk, Orta ve Lise
- 17 SÜHEYLA YÜKSEL
Muhtevası ve Kaynakları Bakımından Şairin Romanı
- 35 MUHİTTİN ERSUNGUR
*Ahmet Hamdi Tanpınar's View of Cultural Change
(Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Kültürel Değişime Bakışı)*
- 45 SELDA GÜREL
Halid Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu Adlı Eserinde Tasvirlerarası İlişkiler
- 63 OKAN KOÇ
Şemsettin Sami'nin Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat Romanında Üslup Değişkenlikleri
- 79 ÖZLEM KALE
Romandan Uyarlanan Filmler Nasıl Başarılı Olabilir?
- 89 HAYRETTİN ORHANOĞLU
1950 Sonrası Türk Şiirinde Kişilik İlişkileri ve İç Dünya Modelleri
- 123 NİLÜFER AKA
Hilmi Yavuz'un Çöl Şiirleri'nde Varlık Sorgulaması
- 145 EMEL AYDIN
Öyküde Şiir, Şiirde Öykü
- 159 ERTUĞRUL AYDIN
Kıbrıs Türk Dergiciliği
- ❖ Sempozyum
- 173 *Ahmet Hamdi Tanpınar Ölümünün 50. Yılında Anıldı*
- ❖ Kitap Tanıtımı
- 175 BÂKİ ASİLTÜRK
Rıza Tevfik'in Sanat ve Düşünce Dünyası

- 177 OĞUZHAN KARABURGU
Türk Hikâyesinde Mekân
- 179 MEHMET YILMAZ
*Bir Edebiyat Bilimcisinin Yol Bulma Sıkıntısının Özgün Neticesi:
Prof. Dr. İsmet Emre'nin Edebiyat Bilimi*
- 181 ÖZLEM NEMUTLU
Sessiz Yaşadım
- 188 ADEM POLAT
Mehmed Âkif İnsan ve Medeniyet
- 193 ELİF ÖKSÜZ GÜNEŞ
Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek
- 195 HÜSEYİN AYAZ
Melih Cevdet Anday'ın Şiir (Ç)evreni
- 197 EMİR ALİ ÇEVİRME
Modernleşmenin Zihniyet Dünyasında Bir Tanpınar Fetişizmi
- ♦ Dergi
- 201 YAKUP ÖZTÜRK
Değirmen Dergisi ve "Yüzyılın Dergileri 1900-2000"

SEZAI KARAKOÇ'UN EĞİTİME BAKIŞI: 1 İLK, ORTA VE LİSE*

Recep Duymaz**



Özet: Sezai Karakoç, Cumhuriyet döneminde yetişmiş hem şair, hem düşünürlerimizden biridir. Onun şiir kitaplarının yanında deneme, eleştiri ve düşünce yazıları da vardır. Bu tür yazılarında din, dil, edebiyat, sanat, Doğu, Batı, birey, aile, toplum, devlet, kültür ve medeniyet gibi pek çok konunun yanında, eğitim ve öğretim gibi toplumu doğrudan doğruya ilgilendiren kavramları da ele almıştır. Onun ayırıcı özelliği, bu kavramlara ve eğitim kurumlarına gelenekten gelen birikimle yerli ve çağdaş bir açıdan bakabilmesidir.

Sezai Karakoç'un eğitim anlayışının temelinde eğitimin "hedefli bir uğraş alanı" olduğu düşüncesi vardır. Onun eğitime dair düşüncelerinin metinlere dayalı olarak tespit edilmesi, hem sanatını daha yakından tanımamıza, hem ülkemizde hâlâ sürmekte olan edebiyat eğitimi arayışlarına bir ışık tutacaktır.

Bu çalışmamızda onun daha ziyade eğitim sistemimizin ilk, orta ve lise dönemlerine dair düşünceleri üzerinde duracağız.

Anahtar Kelimeler: Eğitim, eğitim kurumları, edebiyat, edebiyat eğitimi.

SEZAI KARAKOÇ'S VIEW ON EDUCATION: 1 ELEMENTARY, INTERMEDIATE AND HIGH SCHOOL

Abstract: Sezai Karakoç is among the poets and thinkers of Republican Era. Besides poems he has essays, commentaries and thought writings. In such writings he deals with such diverse topics as religion, language, literature, art, East, West, individual, family, society, culture and civilisation as well as education and learning which concerns the society directly. What distinguishes him is that he is able to see those concepts and educational institutions from an indigenous and modern viewpoint fed by tradition.

Sezai Karakoç's conception of education is based on the idea that education is an "engagement with a purpose". Identification of his ideas on education based on texts will enable us not only to be familiar with his art but also shed light on the current search for literature teaching.

In this work we will put emphasis on his thoughts about elementary, intermediate and high school education.

Keywords: Education, educational institutions, literature, literature teaching.

* Bu makale, Dicle Üniversitesi'nin 12 - 14 Nisan 2012 tarihleri arasında Diyarbakır'da düzenlediği "Uluslararası Sezai Karakoç Sempozyumu"nda sunulan bildirinin genişletilmiş şeklidir.

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

GİRİŞ

Eğitim, insanoğlunu ilgilendiren en eski ve en yaygın konulardan biridir. İlk insandan beri zamanımıza gelinceye kadar hemen her birey, aile, millet ve devlet, bilgiye ve erdeme giden en kısa yolu daima aramıştır. Günümüze geldiğimizde bilginin çeşitleri arttığı gibi, teknolojinin devreye girmesiyle onu elde etmenin yol ve yöntemleri de artmıştır. Her gelişmede olduğu gibi bu gelişmenin içinde de birtakım çelişki ve olumsuzlukların bulunduğu kuşkusuzdur. Onların başında çocukların ve gençlerin bilgi ve erdeme yönelmelerini engelleyen çeldiricilerin çoğalmasında gelir. Bu durum karşısında başta eğitimciler olmak üzere sorumluluk duygusuna sahip bilgin, düşünür ve sanatçılar da, gençlerin dikkatlerini eğitime ve estetiğe çekmenin yöntemleri üzerinde düşünmüş ve kendilerince uygun olan yolları göstermişlerdir. Çağdaş edebiyatçılarımızdan Sezai Karakoç onlardan biridir.

Sezai Karakoç, şiir kitaplarının yanı sıra deneme, eleştirme ve düşünce yazıları da yazmıştır. Bu tür yazılarında dil, edebiyat, sanat, siyaset, Doğu, Batı, birey, aile, toplum, millet, devlet, kültür ve medeniyet gibi pek çok konuyu ele almıştır. Bunların yanında üzerinde ısrarla durduğu konulardan biri de toplumu doğrudan doğruya ilgilendiren eğitim konusudur. Onun eğitim üzerindeki düşüncelerinin ayırıcı özelliği, eğitim ve öğretim konularına geleneğimizden gelen bir birikimle yerli, çağdaş ve sanatçılığında beslenen bir duyarlılıkla bakmasıdır.

Sezai Karakoç'un şiiri üzerine birçok çalışma yapılmıştır. Şakir Diclehan'ın *Sanat ve Düşünce Dünyasında Sezai Karakoç'u*,¹ Ebubekir Eroğlu'nun *Sezai Karakoç'un Şiiri*² ve Turan Karataş'ın *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç'u*³ aklı ilk gelenlerdir. Kitaplık çaptaki bu çalışmaların yanında bazı düşünce, sanat ve edebiyat dergileri de bazı sayılarında ona özel bölüm ayırmış veya özel sayılar çıkarmışlardır. Bir örnek olmak üzere *Hece* dergisinin özel sayısını gösterebiliriz.⁴ Bütün bu bölüm, özel sayı ve kitaplarda şairimizin hayatı, eserleri, özellikle sanat, edebiyat ve daha başka konulardaki düşünceleri üzerinde ayrıntılı olarak durulmuş ve faydalı bilgiler verilmiştir. Bununla beraber bu çalışmalarda şair - düşünürümüzün eğitime dair fikirleri, tespitlerimize göre, ihmal edilmiştir. Biz bu çalışmamızda onun sırf bu konuyla ilgili yazılarını ele almaya ve üzerlerinde bir çözümleme yapmaya çalışacağız.

Yazarımız, zaman dizinsel olarak söylersek, bazı eğitim kurumları ile eğitim, öğretim ve üniversiteye dair çeşitli yazılar yazmıştır. Onları, "Mevlânâ Enstitüsü", "Mülkiye'ye Serenat", "İlâhiyat Fakültesi'ne Mersiye", "Öğretim I – V" ve "Üniversite I – IV" şeklinde sıralayabiliriz. Biz bunları, 1) Eğitim sisteminin ilk, orta ve lise dönemleri, 2) Üniversite dönemine ait yazılar olmak üzere kabaca iki gruba ayırabiliriz. Bu çalışmamızda daha ziyade birinci gruba giren yazıları üzerinde duracağız.

“HEDEFLİ” BİR UĞRAŞ ALANI

Sezai Karakoç, eğitimle ilgili yazılarında önce eğitimin ayırıcı özelliğine dikkatleri çeker. Ona göre eğitim, ‘hedefli’ bir uğraş alanıdır. Çocuk, genç, yaşlı, kadın, erkek, kısacası bütün insanların yetiştirilmesinde şaşmaz bir ‘hedef’ gereklidir.⁵ Hedef, öğrenciye hangi bilginin nerede, ne zaman, nasıl ve niçin verileceğinin önceden saptanmasını gerekli kılar. Yine ‘hedef’, eğitime ayrılan zaman, mekân, enerji ve ekonomik imkânların verimli kullanılmasını sağlayan yegâne unsurdur. Bu noktada karşımıza sosyolojik bir problem çıkmaktadır. O da demokrasiyle yönetilen bir toplumda eğitimde ‘hedef’i kimin belirleyeceği sorusudur. Aile mi, devlet mi, yoksa eğitimi bizzat uygulayan öğretmen mi? Bu soruyu daha da açık bir duruma getirebiliriz: Çocukların Müslüman, Hristiyan, ateist, siyasal ideoloji veya herhangi bir dünya görüşüne göre yetiştirilmesine kim karar verecek? Karakoç yazılarında bu sorulara açık bir şekilde cevap vermez; ancak eğitim serüvenimizi anlatırken yaptığı açıklamalardan tercihini az çok kestirmek mümkündür.

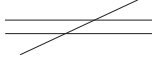
Siyaset tarihimizde Tanzimat Fermanı’nın ilan edilmesinden (1839) itibaren eğitim sistemimizde ‘hedef’ kavramı ortadan kaybolmuştur. O günden bugüne bir türlü rayına oturtulamayan eğitim sistemimizin en büyük eksikliği, ‘hedef’ sizliğidir. Hedefsizlik, eğitim bilimcilerin, eğitimin amaçlarını anlatırken dile getirdikleri, çocuklara ve gençlere “istendik davranış değişikliği kazandırmak” şeklindeki amacın gerçekleşmemesidir. Hâlbuki eğitimin amacı, muhataplarına konularla ilgili en yeni ve evrensel bakımdan doğru bilgileri vermenin yanında, medeniyetimizin değerlerini (dil, din, tarih...) sevdirecek benimsenme yönünde bir davranış değişikliği, bunun devamında da bir kişilik kazandırmadır:

“Çocuklar için, yetişme çağına kadar, sadece bilgice yetiştirilme değil, ahlâk ve iradece de güçlendirilme temel alınacaktır. Isparta veya Hint biçimi değil, İslâm biçimi ‘çile’ dolduracaklardır. Cimrilik değil, tutumluluk öğretilenler onlara. Bu tutumlulukları, israftan onları koruyacak, fakat cömert olmalarına engel olmayacaktır. Özveri tutkusu aşılacaktır onlara. Onlar hayırlı işlerde yarışanlar olacaklardır. Ama bu kalp yumuşaklığı, inkârcılar ve İslâm ve insanlık düşmanlarıyla çarpışmalarında kaya gibi sert ve dayanıklı olmalarına engel olmayacaktır. Sadece insanlar değil, hayvanlara karşı da acıyıcı ve koruyucu olacaklardır. Ağaçlar ve bitkilere de. Bu tutumlarında insanî duygu ekonomik faktörden önce gelecektir.”⁶

Bu amaca, programını bu yolda hazırlayan ve uygulayan bir eğitim sistemiyle ulaşılabileceği açıktır.⁷

Bu davranış değişikliğini kazandırma ve kişilik oluşturma eylemi okulda gerçekleştirilir. Okul, aile, toplum ve doğal ortamdan apayrı bir çevredir. Modern pedagoji, okulun aile, toplum ve doğayla uyumlu olması gerektiği tezi ni fazlasıyla işlemesine rağmen yazarımız, kendi görüşünü öne çıkarmaya de-

vam eder. Okul, bütün bunların toplamı veya eşiti değildir. Okulun diğer eğitim ortamlarından ayrıcalığını şöyle gösterebiliriz:

Aile + toplum + doğa		Okul
		Tarih
		Dehalar
		Klasikler
		Zihin hayatı
		Sanat hayatı
		İdeal duygusu

(Okulun diğer eğitim ortamlarından farklılığını sağlayan unsurlar)

Çocuk, okula gidince aile, toplum ve doğal bir ortamdan tamamıyla farklı bir çevreye girer, girmelidir. Bu farklılığı okuldaki program sağlar. Çocuk, yukarıdaki tabloda da görüldüğü gibi, tarihle orada karşılaşır. Deha ve klasiklerle tanışır. Dâhileri ve klasik eserleri orada görür. Eğitim kurumları arasında liseler aslında klasiklerin okutulduğu okullardır. Avrupa’da da, Amerika’da da lise çağındaki gençler, Racine, Rabelais, La Fontaine, Corneille, Hugo, Shakespeare ve kendi klasiklerini okuyarak lise öğrenimlerini tamamlarlar. Sezai Karakoç, bunu o kadar vurgular ki insanın bu düşünceyi şöyle bir formülle ifade edesi gelir: Lise çağı = Klasikleri okuma çağı

Karakoç, eğitim tarihimizde programa dayalı “klasik öğretimi” olmadığını yazar. Liselerdeki edebiyat dersinin öğrencilerin çoğuna göre sıkıcı, not almak için ezberlenip okunan, lüzumuna inanılmayan, fuzulî bir ders olarak görüldüğünü ifade eder. Klasiklerin bir programa dayalı olarak okutulmadığı bir eğitim sistemindeki edebiyat dersleri, sıkıcı, ezberci ve lüzumuna inanılmayan dersler durumuna iner. Böyle algılanan bir dersin, eğitimin iki işlevini de (bilgi vermek, kişilik kazandırmak) yerine getiremeyeceği açıktır.

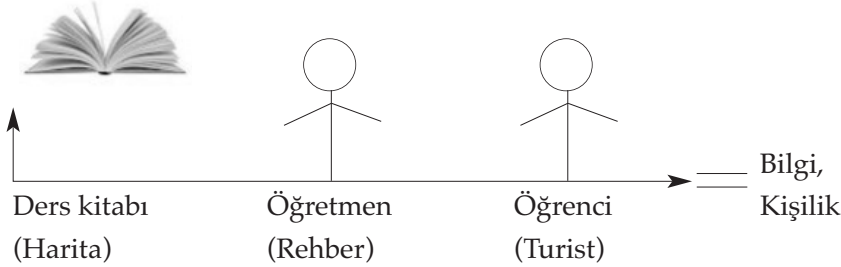
Edebiyat dersinin bu duruma düşmesinin bir sebebi de “çıplak sınıflarda” okutulmasıdır. Ona göre Fuzûlî’nin işlendiği bir ders, onun çeşitli boyda resimlerinin duvarlarında asılı olduğu, bütün kitaplarının raflarda öğrencilerce kolayca görülüp karıştırılabildiği bir sınıfta yapılmalıdır. Aynı yöntem programda adları bulunan bütün edebiyatçılarımız için de uygulanmalıdır. Tarih için de aynı yöntem geçerli olmalı, tarihçilerimiz hem portreleri, hem kitaplarıyla öğrencilere tanıtılmalıdır. Ona göre edebiyat dersi için de, fizik, kimya ve biyoloji laboratuvarlarına benzer “özel sınıflar” hazırlanmalıdır.

BAZI KAVRAMLAR ÜZERİNDE YENİDEN DÜŞÜNME

Karakoç, eğitim sistemimizin modern zamanlarda bilim ve teknolojinin gelişmesine uygun olarak yeniden düzenlenebilmesi için 'öğretmen', 'öğrenci', 'ders' ve 'ders kitabı' kavramlarını yeni baştan ele almayı önerir. Ders kitabı denince ilk olarak ders akla geldiği için düşünmeye oradan başlar. Mevcut anlayışa göre 'ders', kabaca 'belli birtakım bilgilerin öğrenildiği bir zaman parçası'dır. O zaman parçasında öğretmen, konuyla ilgili bilgileri anlatır, öğrenci de dinler, not tutar. Sonra aynı konuyu ders kitabından da okuyarak öğrenmeyi tamamlar. Bu sistemde öğretmen anlatıcı, öğrenci dinleyicidir.

"Sanki belli bir konunun belli bir bilgi hali vardır. O, ne artar, ne eksilir. Öğretmen ve öğrencinin üstündedir o; onlar sadece ona ulaşmaya çalışırlar. Önce öğretmen ulaşır, sonra onu 'aşağıda'ki 'öğrenci'ye 'uzatır.'"⁸

Bu anlayışın temelinde dersin belli bir konuda belli birtakım bilgilerin aktarılmasından ibaret olduğu anlayışı yatar. Bilgi aktarımı, dersin sadece görülebilen ve ölçülebilen yönüdür; ancak o, bundan ibaret bir süreç değildir. Ona göre 'ders', öğrencinin kişiliğini kurma yolunda içine girdiği, tabiat ve toplum hayatının üstünde, ama onunla ilişkili, özel bir hayat biçimi ve birimidir; bir 'hayat deneyi'dir. Düşüncemizi bir şemayla somutlaştırarak daha kolay anlatabiliriz:



Buna göre ders, bir 'yolculuk'tur. Dersler bir zincirin halkaları gibi birbirlerine eklendiğinde öğrencinin 'gelişme merhaleleri' ortaya çıkacaktır. Her ders, bir öncekinin doğal bir devamı ve gelişimidir. Öğrenci yolda ilerledikçe bir yandan dış dünyaya ait bilgilerini artırır, bir yandan da bu yeni bilgilerin iç dünyasında meydana getirdiği psikolojik değişimlerle hesaplaşmaya başlar. Öğretmen işte tam bu noktada devreye girer, girmelidir. O, önce dış dünyaya ait bilgilerin elde edilmesinde rehberlik eder. Konuyla ilgili yeni ve evrensel bakımdan doğru bilgilerin elde edilmesinde öğrenciye öncülük yapar.

Bununla beraber, deyim yerindeyse, onun asıl görevi bundan sonra, öğrencinin dış dünyaya ait bilgileri edinmesinden sonra başlar. O görev de öğrencinin edindiği yeni bilgilerin etkisiyle iç dünyasında meydana gelen gelişme-

lere, mensup olduğu kültürünün doğrultusunda bir yön, bir Şekil vermeye ve onun kişiliğini ilmik ilmik dokumaya çalıŐmaktır. Eğitimbilimcilerin, ğretimden bekleedikleri “istendik yönde davranış değişikliği kazandırmak” arzusu, ancak bu yolla gerçekleŐebilir. Karakoç, ğretmeni önce Őehri gezen turistlerin ‘rehber’ine, sonra da ‘sanatçı’ya benzetir. Öğrencileri, zamanla kendi kendilerine yeni bilgiler elde etmeye ve kişiliklerini kazanmaya giden yola sokunca onlar, kendilerini üzerinde çalıŐtıkları konuya kaptırınca, ğretmen aradan çekilmeli, arkadan izlemeli, ancak gerektiğinde tekrar ortaya çıkmalıdır. Modern pedagojinin de ‘ğrenci merkezli eğitim’ düşüncesini ısrarla ne ıkarımaya çalışmasıyla bu anlayışa yaklaştığını görüyoruz. “İyi ğretmen, sınıfta kendisini yavaş yavaş lüzumsuz duruma getiren öğretmendir.” sözünün de tam bu düşünceyi özetlediğini düşünüyoruz. Karakoç, ğretmenin öğrencilere ‘konunun önemi’ni ve ‘dersin lüzumu’, düşüncesini, ister açık, ister dolaylı yollarla mutlaka anlatmasını ister. Bunun eğitim dilindeki karşılığının güdüleme (motivasyon) olduğunu biliyoruz. GdlenmiŐ ğrencinin beyni, mıknatısın metalleri çekmesi gibi, yeni bilgileri kendisine doğru kolayca çeker.

Ders kitabı, bir harita, bir Şehir rehberidir. Onun görevi, deyim yerindeyse, yeni ve doğru bilgilere giden en kısa yolu göstermekten ibarettir. Söz konusu edebiyat ders kitabı olunca onun bilgi vermesinin yanında bir görevi daha vardır ki o da içerdiği duygusal metinlerle öğrencilerde ‘güzellik duygusu/estetik duygusu’ uyandırmaktır.

... Ders kitabı —————→ ○ Dış bilgiler veren metinler içerir.

Edebiyat ders kitabı —————→ ○ Duygu da kazandıran metinler içerir.

Karakoç, bu noktadan ilerleyerek düşünmeye devam eder ve edebiyat dersinin fizik, kimya ve biyoloji gibi sadece dış nesnel bilgiler veren derslerden farklı olduğunu ısrarla belirtir. Edebiyat ve diğer güzel sanat dallarından biriyle ilgili ders veren ğretmen ve okul idarecisinin alanıyla ilgili ilk öğrenmesi gereken bilgilerden birisinin bu olduğunu düşünür.

KLASİKLERİN EĞİTİMDEKİ YERİ

Sezai Karakoç’un gençlerin öğrenim hayatlarının özellikle lise döneminde klasik eserlerle karŐılaŐmalarının önemine dair düŐüncelerine yukarıda

değınmiştık. Ona göre öğrenci, bir okula kayıt yaptırmakla artık hem bilgi kazanma, hem kişiliğini ilmiik ilmiik dokumaya başlama yoluna girmiş demektir. Kılavuzu, öğretmeni, ilk kaynağı da ders kitabıdır. Karakoç, eğitimde önce öğrencinin, sonra öğretmenin daha katılımcı (aktif) olmasını ister. Modern pedagojinin de bunu istediğini biliyoruz. Bununla beraber, öğretmenin bir ‘totem’, ders kitabının da bir ‘tabu’ olarak görülmemesi gerektiğini de belirtir. Hem içerik, hem biçim bakımından pedagojik esaslara uygun olarak hazırlanmış ders kitabının yanında, klasik eserlerin üzerinde o kadar durmasının sebebi, onların, eğitimin amaçlarından biri olan öğrencilere/gençlere kişilik kazandırmaya en elverişli metinler olmalarıdır. Klasikler bu görevlerini, bünyelerinde barındırdıkları kendine güvenmek, cesaretli olmak, umutlu olmak gibi duyguları, estetik bir yolla anlatmaları sayesinde yerine getirirler. Eğitim tarihimizi sırf bu açıdan kısa bir değerlendirme ye bile tâbi tutar:

“Çocuk, öğrenimde, yepyeni ve bambaşka bir âleme girmektedir. Okul öncesi dönemde çevrede gördüğü sıradan kişiler değildir artık bu âlemin insanları. Matematikçiler, fizikçiler, şairler, devletler kuran ve yıkan kahramanlar arasına girme ve devler arasında yaşamadır bilgi dünyası, okul. Yani okul, devler dünyasıdır bir bakıma çocuk için. Bu nokta iyice anlatılabilir ve mizansenı iyi ayarlanabilirse, çocuk için onur verici, sevinilecek, övünülecek bir şey olur okumak (...) Onun içindir ki ısındırmak maksadıyla, bana kalırsa, matematikten önce matematikçileri, fizikten önce fizik bilginlerini, edebiyattan, şiirden, romandan önce, şairleri, romancıları, edebiyat tarihçilerini ve tarihten önce tanınmış tarihçileri tanıtmakta yarar vardır.”⁹

Buradaki ‘ısındırma’nın, eğitim dilindeki ‘güdüleme’ olduğu açıktır.

Çocuğun okula başlamakla yeni bir âleme girdiğini tekrar ettikten sonra, okulun hem soyut konulara, hem geçmiş uygarlıklara açılan bir kapı olduğunu ifade eder. Mezopotamya, Mısır, Yunan, Roma, Hristiyanlık, İslâm medeniyeti ve onun versiyonu olan Osmanlı medeniyeti, Rönesans ve onun devamı olan Batı medeniyeti, öğrencinin bu âlemde karşılaşacağı büyük oluşumlardır. Eski eğitim sistemimizde bu medeniyetlerin bir kısmı kuşkusuz ihmal ediliyordu; fakat kendi medeniyetimiz, gençlere uygulamalı olarak tanıtılıyordu. Sâdi, Câmî ve Mevlânâ gibi medeniyetimizin klasikleri okutuluyordu.

İslâm klasikleri okutulmakla beraber, Batı klasikleri görmezden geliniyordu. Ona göre Osmanlıların modern zamanlarda yapması gereken eğitim reformu, Batı klasiklerini de programlarına almaktı; hâlbuki onların en çok ihmal ettikleri nokta buydu. Eğitim sistemimizin klasiklerle münasebetine dair düşüncelerini aşağıdaki şekillerle somutlaştırabiliriz:

Eski eğitim sistemimiz: İslâm klasikleri
Batı klasikleri
şeklinde gösterilebilir.

Tanzimat döneminden itibaren ise bunun tam tersi olmuştur. O da,
Tanzimat eğitimimiz: İslâm klasikleri
Batı klasikleri
şeklinde özetlenebilir.

Karakoç, kendi dönemindeki uygulamayı ise ne İslâm, ne Batı klasiklerinin okutulduğunu söyleyerek özetler:

Bugünkü eğitim sistemimiz: İslâm klasikleri
Batı klasikleri
şeklinde gösterilebilir.

Buna göre bugünkü eğitim sistemimizde, bir bütün olarak, ne İslâm klasikleri, ne Batı klasikleri okutulur. Klasiklerin eğitim sistemimizden çekilmesi, çocukların ve gençlerin yetişmelerinde iç bilgiden mahrum kalmaları, bunun devamı olarak da kişiliklerini oluşturmalarında zengin bir kaynaktan yoksun duruma düşmeleri sonucunu doğurmuştur.¹⁰

Karakoç, Batı'daki uygulamalara bakarak Millî Eğitim Bakanlığı'nın görevi, 'yurttaş tipi'ni oluşturmak, Kültür Bakanlığı'nın görevi kültür eserlerini korumak, Turizm Bakanlığı'nın görevinin ise yurdun tabiat ve kültür zenginliklerinden yabancıların da yararlanmalarını sağlamak olduğunu belirtir. Bizde Millî Eğitim Bakanlığı'nın klasik eğitime geçinceye kadar klasiklerin basılması, aileye kütüphane kurma alışkanlığının kazandırılması¹¹ ve televizyonda geniş kültür programlarının yapılması işi, Kültür Bakanlığı'nın görevleri arasındadır.¹²

Yazarımız, edebiyat öğretimimizdeki bir yöntem yanlışlığının düzeltilmesini de ister. O yanlışlık, zamandizin/kronoloji konusunda pedagojik davranmayışımızdır. Bugünkü eğitim sistemimizde hem edebiyat, hem tarih öğretimi, eski çağlardan başlayıp zamanımıza doğru ilerleyen bir çizgi hâlinde öğretilir. Bu yönetime göre edebiyat konuları, Eski Türkçeden başlayıp Divan, Tanzimat, Servet-i Fünun, Millî Edebiyat, Cumhuriyet, Birinci Yeni / Garip Hareketi, İkinci Yeni ve nihayet 80 sonrası Türk edebiyatı şeklinde bir sıraya uyularak işlenir. Hâlbuki ona göre doğru olan yöntem, bunun tam aksidir:

"Önce bugünü tanımalı öğrenci. Tarihte de edebiyatta ve sanatta, düşünce ve felsefede de. Önce yaşayanlarla tanışmalı derslerde çocuk. Önce çevresini, kasabasını, ilini tanımalı. Baba neslini, dede neslini. Bugünden başlayarak geriye doğru gitmeli. Mesela edebiyatta ilkin kasaba-

sından, ilinden yetişmiş son devir yazar ve şairlerini, daha sonra Türkiye çapında, yirminci yüzyılda yetişmiş olanları öğrenmeli, yani diyelim şiirde önce İkinci Yeni ve sonrakileri, daha sonra Orhan Veli dönemini, daha sonra Cahit Sıtkıları, Ahmet Muhipleri, sonra Necip Fazıl'ı ve hececileri, sonra Yahya Kemal, Ahmet Hâşim, Mehmet Âkif'i, Fecr-i Âticileri, Servet-i Fünuncuları, Edebiyat-ı Cedidecileri, Tanzimat dönemini, daha sonra Divan Edebiyatını öğrenmeli. Bugünden geriye doğru gitmeli. Ekollere gelince kronolojik sıraya dönülebilir."¹³

Sezai Karakoç'un "Üniversite I – IV" yazı dizisi, başka bir çalışmanın konusu olabilecek kadar zengin bilgi ve düşüncelere sahiptir. Bu sebeple onu sonraki bir çalışmamızda ele almayı planlıyoruz.

SONUÇ

Sezai Karakoç, şiir ve hikâye gibi edebiyat metinlerinin yanında, deneme, eleştirme, inceleme gibi bilim ve düşünce yazıları da yazmıştır. Bu tür yazılarında ele aldığı konulardan biri de eğitimidir. O, eğitime, gelenekten gelen bir birikimle yerli, çağdaş ve sanatçılığından beslenen bir duyarlılıkla bakmıştır.

Eğitim sistemimizin bütünü hakkında düşünceleri bulunmakla beraber, ortaöğretim kurumlarındaki edebiyat öğretimine dair düşünce ve önerileri, hemen uygulamaya geçirilmeye elverişli düşünce ve önerilerdir. Onların başında edebiyat ders kitaplarının hazırlanması gelir. Edebiyat ders kitaplarının içeriği, dış bilgilerin yanında, gençlerin kişiliklerini oluşturmaya elverişli duygusal ve klasik metinlerle mutlaka zenginleştirilmelidir. Edebiyat dersleri, öğrencilerin, ilgili sanatkârın, duvarlarında resim, portre ve büstlerini görebileceği, raflarında kitaplarına kolayca dokunabileceği 'özel sınıflar'da okutulmalıdır. Edebiyat öğretiminde çağdaş ve yerel sanatçılardan başlayıp tarihe ve evrensele doğru ilerleyen bir yöntem izlenmelidir.

Edebiyat öğretmenleri donanımlı, ders kitapları klasiklerle zengin ve estetik içerikli, yöntemi pedagojik ve çağdaş olan bir programla yürütülen edebiyat dersleri, sadece edebiyat tarihimizin değil, bütün sanat tarihimizdeki eserlerimizin güzelliklerini modern çağlara taşıyacaktır. O zaman özlemini çektiğimiz yeni ve evrensel bilgilerle donanmış, kültür ve medeniyet değerlerimizi özümsemiş, kendine güven duygusu kazanmış ve sanatın güzellikleriyle iç dünyasını zenginleştirmiş kişilikli nesilleri yetiştirmek daha kolay olacaktır.

DİPNOTLAR

- 1 Şakir Diclehan, *Sanat ve Düşünce Dünyasında Sezai Karakoç*, Piran Yayınları, İstanbul, 1980, 318 s.
- 2 Ebubekir Eroğlu, *Sezai Karakoç'un Şiiri*, Bürde Yayınları, İstanbul, 1981, 86 s.
- 3 Turan Karataş, *Doğu'nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1998, 604 s.
- 4 *Hece Dergisi: Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş*, y. 7, S. 73, 2003, 537 s.; "Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş Dergisi ve Sezai Karakoç", *Eklerle 2. Baskı*, 2010, 656 s.
- 5 Sezai Karakoç, "Öğretim I", *Düşünceler 1*, 5. bs., Diriliş Yayınları, İstanbul, 1995, s. 35.
- 6 Sezai Karakoç, *Diriliş Neslinin Âmentüsü*, 2. bs., Diriliş Yayınları, İstanbul, 1976, s. 42.

- 7 Mehmet Âkif Ersoy da eğitim ile edebiyat arasında ilgi kuran şair düşünürlerimizden biridir. Son çağlardaki eğitim sistemimizin hedefsizliğinden o da yakınmıştır: “*Saysız medrese var gerçi Buhârâ’da bugün... / Okunandan ne haber? On para etmez fenler, / Ne bu dünyada soran var, ne de ukbâda geçer!*” (Mehmet Akif Ersoy, *Safâhat*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1987, s. 143).
- 8 Karakoç, *Düşünceler I*, s. 38.
- 9 *Age.*, s. 41-42.
- 10 Okullarımızdaki şiddet/ suç uygulamalarının sebepleri arasında öğrencilerin/ gençlerin kişiliklerini oluşturamamış olmalarının da payı bulunduğunu düşünüyoruz. Konuyla ilgili güncel haberleri, bu düşüncenin doğruluğa birer kanıt olarak değerlendiriyoruz. Bir örnek vermekle yetinelim:
Milli Eğitim Bakanı Ömer Dinçer, CHP’nin soru önergesi üzerine okulların 3 yıllık suç bilançosu...
“Dinçer, CHP Aydın Milletvekili Lütfi Baydar’ın soru önergesine verdiği yanıtta, 2009, 2010 ve 2011’de okullarda yaşanan sarkıntılık, taciz, hakaret, tehdit gibi suçlardan 9 bin 736 öğrenciye disiplin cezası verildiğini açıkladı.
Bu cezaların 3 bin 181’ini kız, 6 bin 555’ini ise erkek öğrenciler aldı. Bu bilançonun okullara göre dağılımı şöyle:
– İlköğretim okulları: 2009’da 2’si kız, 69’u erkek; 2010’da 5’i kız, 93’ü erkek; 2011’de 5’i kız, 97’si erkek olmak üzere toplam 271 öğrenci.
– Mesleki ve teknik okullar: 2009’da 393’ü kız, 1094’ü erkek; 2010’da 1111’i kız, 521’i erkek; 2011’de 408’i kız, 1183’ü erkek, toplam 4 bin 710 öğrenci.
– İmam hatipler: 2009’da 15’i kız, 99’u erkek; 2010’da 27’si kız, 104’ü erkek; 2011’de 38’i kız, 126’sı erkek, toplam 409 öğrenci.
– Genel ortaöğretim: 2009’da 330 kız, 934 erkek; 2010’da 400 kız, 1098 erkek; 2011’de 447 kız, 1137 erkek öğrenci olmak üzere toplam 4 bin 346 öğrenci.” (*Sabah*, 21 Haziran 2012, s. 1).
- 11 Bugün, bu ihtiyacın başkaları tarafından da dillendirildiğini görüyoruz: “ABD bir yılda basılan bin kişiye 4700, Almanya’da bin kişiye 2700, Fransa’da 1000 bin kişiye 1700, Japonya’da bin kişiye basılan kitap sayısı 1000 kitap. Türkiye’de ise bin kişiye basılan kitap sayısı 7 kitap. Bu, bizim yüzümüzü güldürecek bir sonuç değil, korsan kitapları da dâhil edelim, 25, hatta 50 olsun, bu, bizim milletimiz için iyi bir netice değildir. Türkiye’de, dünyada en okumayan milletiz. Bizim gerimizde Arap devletleri, onların da gerisinde Afrika geliyor.
Türkiye’de evlerin 0/0 95’inde kütüphane yoktur.” (Murat Kır, Röportaj, Konuşan: Yavuz Bülent Bâkiler), Sanatalemi.net, 21 Mayıs 2012).
- 12 Hasan Âli Yücel, Milli Eğitim Bakanlığı sırasında “Dünya Edebiyatından Tercüme” dizisiyle klasiklerin dilimize çevrilmesini sağlamıştır: Adnan Ötügen, *Dünya Edebiyatından Tercüme, Klasikler Bibliyografyası 1940 – 1950*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1952, XVI+201 s.
- 13 Karakoç, “Öğretim-V”, *Düşünceler I*, s. 47-48.

KAYNAKÇA

- Cihan, Ahmet, *Osmanlıda Eğitim*, 3F Yayınları, İstanbul, 2007.
- Diclehan, Şakir, *Sanat ve Düşünce Dünyasında Sezai Karakoç*, Piran Yayınları, İstanbul, 1980.
- Eroğlu, Ebubekir, *Sezai Karakoç’un Şiiri*, Bürde Yayınları, İstanbul, 1981.
- Ersoy, Mehmet Âkif, *Safâhat*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1987.
- Güzel, Şehmus, “Mülkiye’de İnek Bayramı”, *Mülkiyeliler Birliği Dergisi*, Temmuz-Aralık 1982, *Hece*, (Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş, y. 7, S. 73, 2003; *Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş Dergisi ve Sezai Karakoç*), Eklerle 2. Baskı, 2010.
- Kaplan, Ramazan, *Klasikler Tartışması*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1988.
- Karakoç, Sezai, *Günlük Yazılar II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1968.
-, *Diriliş Neslinin Âmentüsü*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1976.
-, *Düşünceler I*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1995.
-, *Mevlânâ*, 4. bs., Diriliş Yayınları, İstanbul, 2009.
- Karataş, Turan, *Doğu’nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1998.
- Mülkiye Dergisi*, nr. 237, Kasım-Aralık 2002, Ankara 2002.
- Önder, Mehmet, *Uluslararası Mevlâna Semineri (15 - 17 Aralık 1973) Bildiriler*; Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1973.
- Yücel, Hasan Âli, *Dünya Edebiyatından Tercüme, Klasikler Bibliyografyası, 1940 - 1950*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1952.

MUHTEVASI VE KAYNAKLARI BAKIMINDAN ŞAIRİN ROMANI

Süheyla Yüksel*



Özet: Bünyesinde birkaç farklı türün özelliklerini barındıran *Şairin Romanı* zaman ve mekân bakımından fantastik, ütöpik nitelikler gösterir. Romanın polisiye dokusunda da yine fantastiğin izleri vardır. Romanın muhtevası ise kehanetten bilinçdışına, mitolojilerden geleneklere kadar çok değişik kaynaklar ve çağrışımlarla zenginleştirilmiş; şahıs kadrosu ve olaylar şekillendirilirken yine bu geniş çağrışımlardan faydalanılmıştır. Romanın yolculuk üzerine kurulan yapısı, yazara bütün bu farklılıkları bütünleştirebilmesi ve merak unsurlarının yerleşmesi için geniş bir hareket alanı sağlamıştır. Yazar, kurduğu dünyanın farklılığını kullandığı dil ile de okuyucuya yansıtmıştır. *Şairin Romanı*'ndaki şiir ve şairle ilgili teorik bilgileri yazarın bu konulardaki görüşleri olarak yorumlamak gerekir.

Anahtar Kelimeler: Şiirin teorisi, roman, fantastik, ütöpik, polisiye, mitoloji.

ŞAIRİN ROMANI IN TERMS OF ITS SOURCES AND ITS CONTENTS

Abstract: *Şairin romanı* which embodies the characteristics of a number of genres shows utopic and fantastic qualities in terms of time and place. There are also the traces of fantastic in the novel's detective texture. The content of the novel has been enriched by a variety of different sources and connotations ranging from prophecy to the unconscious and from mythology to traditions; these connotations have been used in the formation of the characters and events in the novel as well. The plot of the novel which is based on travelling allows the writer to be able to unite all these differences and to put the elements of curiosity into the novel. The writer has reflected to the reader by means of the language he uses, the difference of the world he creates. It is necessary to comment the theoretical informations about poetry and poet in *Şairin Romanı* as the writer's own ideas on this subject.

Keywords: The theory of poetry, novel, fantastic, utopic, dedective, mythology.

GİRİŞ

Tahkiyeli bir anlatım türü olan romanda gerçeğimsi bir dünya vardır. Bu dünyanın kişileri, mekânı, olayları örneklerini bazen yaşanan dünyadan alırlar; fakat bu tercih, söz konusu romanların gerçekle birebir örtüştüğü anlamına gel-

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

mez. Yazar bazen de hayalindeki dünyayı eserine yansıtır ve okuyucuyu o dünyada misafir eder. Farklı bir zaman dilimi, bilinmeyen bir mekân ve kişilerle kurulmakla birlikte bu dünyada da yaşanan dünyanın izlerinin olması kaçınılmazdır. Murathan Mungan, on beş yıl gibi uzun bir sürede tamamladığını belirttiği *Şairin Romanı*¹ isimli eserinde şiirin hayatın merkezinde olduğu, günümüzden çok uzak ve farklı bir dünya kurmuştur. Kurulan bu dünya, zaman ve mekân bakımından ütöpik; fakat iyinin ve kötünün birlikte yaşadığı gerçeğini anlatması bakımından gerçektir. Bu roman, suçlunun veya suçluların izinin sürüldüğü bir polisiye roman tadında okunabileceği gibi şiirin mahiyetine dair teorik bilgilerin verildiği bir kuram kitabı olarak da okunabilir. Diğer taraftan eserde mitolojik öyküler, unutulmaya yüz tutmuş inanışlar ve günümüzde çok da karşılaşmadığımız hayat biçimleri, yazarın hayal dünyasında yeniden şekillenerek okuyucuya sunulmuştur. Bu çalışmada, eserin türü, muhteva özellikleri, dil ve üslûbu konusunda değerlendirmeler yapılacaktır.

ÜTOPIK - POLİSİYE - MASAL: ŞAIRİN ROMANININ TÜRÜ

Todorov'a göre edebiyat eserlerini türler açısından incelemenin anlamı; "Yapıtların her birinin özgül niteliklerini ortaya koymak yerine, birçok metinde geçerli olacak bir kuralı ortaya çıkarmak" tır (Todorov, 2004: 11). *Şairin Romanı*, bilinen roman türlerinden herhangi birisiyle birebir örtüşmemekle birlikte eserde bazı türlerin özelliklerini bulmak mümkündür.

Ütopya çeşitleri ve taşıdığı özellikler bu çalışmanın konusu değildir; bununla beraber ütöpik eseri, "Yaşadığı dönemin siyasal ve toplumsal düzenlemelerinden hoşnut olmayan yazarın, farklı bir zaman ya da farklı bir coğrafyada tasarladığı, kurulu düzene bir başkaldırı içeren ve bu düzen karşısına yazarın kendi ideal toplum tasarımlarını ortaya koyan bir yazın türü" (Yıldırım, 2005: 9) olarak düşünürsek *Şairin Romanı*'nda anlatılanların okuyucuda ütöpik bir romanla karşı karşıya olduğu duygusu uyandırdığını söyleyebiliriz. Nitekim yazar kendisiyle yapılan bir röportajda; "Batının fantastik roman geleneğindeki benzer anlayışla bir gezegen kurdum, başka bir âlemi anlattım. Ama o romanlarda krallar, kraliçeler, cengâverler olur. Gelecekte de geçse demokrasinin gerisindeki bir düzenden söz eder gibidirler. Günün birinde yeniden imparatorluklara, krallıklara döneceğimiz ima edilir sanki. O romanlar gizli gizli hep o hülyaları besler okurun zihninde. Benim kitabımsa sol hülyaları ve sol değerleri olan bir yazarın ütopyası. Krallık, imparatorluk gibi kurum ve kavramları önemseyen, kutsayan bir toplum tasarlamadım. Tam aksine bunları silgiyle sildim âdeta. Bu anlamda batının fantastik romanından başka bir yerde konumlanıyor. *Şairin Romanı*'nu, fantastik roman, ütopya gibi adlandırmak güç." (<http://egoistokur.com/murathanmungan-sol-hulyalari-olan-bir-yazarin-utopyasini-yazdim/>) demektedir.

Atlı polis Gamenn'in yolculuğu *Şairin Romanı*'na polisiye bir doku katar. Yazar, bu yolculuk sırasında kahramanını yaptıkları işin şiir olduğunu düşünen başka kahramanlarla bir araya getirmiş, böylece romanın polisiye cephesine de şiirsel bir anlam katmıştır. Gamenn'in ve Ümma'nın rüyalarına yer verip 'rüya terbiyecileri'nin bilinçaltına inme metotlarından bahsederek cinayetlerin çözümlenmesi sürecini sıradanlıktan kurtarmıştır.

Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* isimli eserinde kahramanı şair veya yazar olan 'künstlerroman'dan bahseder ve bu türün özelliklerini; "Burjuva toplumunun değerleri yadsınır, sanat yaşamın üstünde tutulur, estetik değerler ve bu değerlere ilişkin tartışmalar kurgunun ana eksenine taşınır ve başkışı olarak bir yazar ya da şair kullanılır. Bu yazar hemen her zaman başarısız bir yazardır; çünkü Künstlerroman'ın ana izleği, yani sanatı yaşamın merkezine taşımak iddiası, iyi sanat, kötü sanat tartışmalarını, sanatçının bilinçli çabaları ile bilinçdışının çağrısı arasında sıkışmışlığını, giderek sanatçının tümüyle kendisinin tanımlayacağı, yeni ve yalnızca ona ait bir arayış yolculuğunu ve sanatçının yetiştirme sürecini içermektedir ve dolayısıyla roman, mükemmeliyete ulaşamamış yazar kişileştirmelerini konu alır." (Parla, 2012: 42) şeklinde belirler. *Şairin Romanı*'nın ana teması şiirdir. Şiirle ilgili estetik değerler ve bu değerlerle ilgili tartışmalar kurgunun merkezindedir. Bu açıardan bakınca eser künstlerromanın özelliklerini taşır, bir şairin değil şairlerin macerasını anlatması yönüyle de künstlerromanlardan ayrılır. Aslında eser, şairin değil şiirin romanıdır.

Şairin Romanı'nda bir anlatı türü olan masala ait unsurlar da vardır. Mesele eşi Zeheyra tarafından zehirlenen, eserin kiskanç ve bencil şairi Agabu'nun terlemesi masallara has bir abartılı üslûpla anlatılır (s. 285-287). Masalların vazgeçilmez unsurlarından cinler, bu romanda kahramanların üzerine yattıkları kilimlere işlenen onların uykularına eşlik edecek uyku cinleri olmuştur (s. 362). Masal kahramanlarının zekâlarını veya kahramanlıklarını denemek için bir denek taşı sayılan kuyu, bu eserde şairlerin şiirde ulaştıkları başarılarının denemesi için vardır (s. 81). Bütün bunlar esere masalımsı bir üslûp katar. Bu üslûp romanda anlatılan zaman ve mekânla uyumludur ve okuyucuyu şaşırtmaz.

YOL - YOLCU - YOLCULUK:

ŞAIRİN ROMANI'NİN VAKA KURULUŞU

Tahkiyeli eserlerin ilk örnekleri olarak değerlendirilen masal, destan gibi anlatılar kahramanın yaptığı yolculuklar üzerine kurulmuştur. Mücadelesini dış dünyaya ait veya tabiatüstü unsurlarla yürüten kahraman bu yolculukta tehlikeler atlatır, denenir, mücadele eder ve yurduna döner. Yolculuk teması, bir tahkiyeli eser olan romanda da karşımıza çıkar, yalnız romandaki kahramanın yolculuğu başlangıçta dış dünyada yaşanan ve mücadeleler verilen bir yol-

culuk iken zamanla kahramanın iç dünyasına yönelmiştir; bu değişim kahramanın yaşadığı bir dünyanın olmadığı anlamına gelmez. Birçok farklılık taşımakla birlikte tahkiyeli eser olma noktasında birleşen masal, destan ve roman gibi türlerdeki bu yolculukların temel amacı, kahramanın hayatın bilgisine ulaşmasını sağlamaktır.

Diğer taraftan tüm öğretilerin bilgeliğe ulaşmak için önerdiği ortak bir eylem tarzı, yolculuk aynı zamanda insan ömrünün de sembolüdür. Yol, “Kahramanın mitolojik macerasının standart yolu geçiş ayinlerinde sunulan formülün büyütülmüş hâlidir: *Ayrılma-erginme-dönüş monomitin, çekirdek birimi denir.*” (Campbell, 2010: 42).

“*Yolculuk etmenin başlı başına bir bilgi çeşidi*” (s. 331) olarak değerlendirildiği *Şairin Romanı*’nda yol ve yolculuk üzerine söylenmiş düşündürücü sözler yer alır. Bu sözler eserin felsefi cephesini oluşturur ancak eserde yol ve yolculuğun yeri yalnızca bu sözlerle sınırlı değildir. Romanın vakası, yapılan yolculuklarla şekillendirilmiş, merak unsurları bu yolculuklar üzerinden verilmiştir.

Şairin Romanı’nda yapılan yolculukların menzili “On Üç Dolunaylı Yıl Şenlikleri”dir. Bu yolculuklardan ilkinde Bilge Şair Bendag’ın aktüel zamandan elli yıl önce kimseye haber vermeden çıktığı, romanda zaman zaman Bendag’ın edindiği tecrübelerle değinilen fakat yaşanılanlar konusunda herhangi bir bilgi verilmeyen ve bütün Yerküre’yi kapsadığı düşündürülen uzun yolculuğundan Anakara’ya döndükten sonra, On Üç Dolunaylı Yıl Şenlikleri’ne katılmak ve doğduğu topraklarda “ölmeye yatmak” için tekrar yola çıkışı anlatılır. Bilge Şair Bendag’a “*Yurda dönmek çocukluğuna dönmektir.*” (s. 302) dedirten bu yolculuğun başlangıcında şair, kendisini gizlemek için Uyku Hanı’nda bir meczubun çantasından iki farklı kimlik almış, bu kimlikler hem yüz yaşına yaklaşan Bilge Şair’in bir suçlu gibi düşünülmesine ve hayatında farklı bir deneyim yaşamasına sebep olmuş hem de bu yolculuğu eserin polisiye çizgisiyle birleştirmiştir. Bendag’ın bu hareketi kahramanın sonsuz yolculuğundaki “*maceraya çağrı*” ile örtüşebilir (Campbell, 2010: 65). Bendag’ın sessizliği ise Doğu felsefesindeki bilgeliğin gereğidir.

Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*’nda sessizliğin Doğu felsefesindeki yerini vurgular ve “*Bu yüzden bilge için Sanskritçe sözcüklerden biri muni, ‘sessiz kişi’dir. Sakyamuni ‘Gautama Buddha’nın adlarından biri’, ‘Sakya klanının sessiz kişisi ya da bilgisi’ anlamına gelir.*” der. Aynı inanışta Buddha’nın aydınlanmanın aktarılıp aktarılamayacağı konusunda şüpheye düştüğü; fakat Tanrı Brahma’nın yücelerden inerek onun tanrıların ve insanların öğretmeni olmasını dilediği, bunun üzerine Buddha’nın da “*İnsanlar arasında, paha biçilmez hediyesi ni, yani Yol’un bilgisini sunarak gezmek üzere şehirlere git(tiği)*” söylenir (Campbell, 2010: 45-46). Toplumunu bilgilendirmek amacıyla yolculuğa başlamak açısından esere bakılınca karşımıza şiirin filozofu Mootahh çıkar.

Yirmi yıllık bir inzivadan sonra “biriktirdiklerini dağıtma zamanı geldiğini” (s. 58) düşünerek Anakara’da yolculuğa çıkmaya karar veren şiirin filozofu Moottah’ın yolculuğunun amacı da bilgisini insanlara sunmaktır. Moottah’ın biraz da zorla yanına verilen ikiz eşleri Zeey ve Tagan ile çıktığı yolculuğun son durağı yine On Üç Dolunaylı Yıl Şenlikleri’nin yapılacağı Odragend’dir. Romanın sonunda aktüel zamandan elli yıl önce yapıldığı öğrenilen bu yolculuk aracılığıyla usta-çırak ilişkisi, “zamanla ustasının bir gölgesi olan” (s. 56) çırağın yetiştirilmesi anlatılır ve hepsinden önemlisi şiirle ilgili teorik bilgiler sunulur. “Uykudaki ruhlarını kaybettiklerini, şiirin onu geri verebileceğini” (s. 64) düşünen, zamanla “birbirlerinin ikizi olduklarını hissedemeyen” (s. 244) Zeey ve Tagan’ın yolculukları öğreticidir, onları “bir menkıbenin parçası” (s. 67) yapan bu yolculuğun sonu ise üzücü ve düşündürücüdür. Mootahh ve çıraklarının ölümünü hazırlayan olaylar, kıskançlık, komplo, bencillik gibi insan karakterinin olumsuz yönlerini ortaya çıkarır ve eserin ütopyik yapısını insan gerçeği ile karşı karşıya getirir. Romanın aktüel zamanındaki şair cinayetleriyle benzeşen bu üçlünün öldürülüş şekli, Yunanların ilk ozanı Orpheus’un akıbetiyle örtüşerek esere mitolojik bir arka plan katar. Bu yolculuk okuyucuyu, Anakara’nın haritasını vücuduna çizdirip bir bakıma ülkesiyle bütünleşen ve yaptığı iş “yaşam şiiri” (s. 322) olarak anlatılan, “haritaların bir efsanesi, bir şifresi olduğunu” (s. 320) düşünen Haritacı Kaa ile de tanışır.

Aktüel zamanda gerçekleşen ve romanın polisiye yapısını oluşturan yolculuk ise Gamenn’in yolculuğudur. Bu yolculuk, sadece yalnızlığı ve yolculuğu seven başarılı bir atlı polisin görevi gereği yaptığı bir seyahat değildir. Yazar, Gamenn aracılığıyla eserine, sonradan sıra dışı bir gönül yakınlığıyla noktalanan duygusal bir çeşni katmış; Zeey ile Tagan’ın maceralarını aktüel zamana taşımış, ikiz motifini rüyaların ortaklığı ile birlikte sunup konuyu bilinçaltı boyutunda irdeleyerek eserin polisiye dokusunu canlandırmıştır. Ayrıca okuyucunun kadim zamanlardan kalma tabletleri çözen dilsiz Horad ve eşinin ölümü üzerine şiir yazmaya çalışıp bunu başaramayacağını anlayınca “yeni kelimeler bulmanın da bir tür şairlik olduğunu düşünerek” (s. 73) yollara çıkan Sözlükçü Tarkusyu gibi diğer yolcuları tanımasını sağlamıştır.

Bu yolculukları birleştiren olaylar ise Mootahh, Zeey ve Tagan’ın saldırıya uğradığı zaman diliminde fakat onların bilgileri dışında yaşanan, şair ölümlerine sebep olan ve insanın kıskançlık, hırs ve bencilliği ile anlatıldığı, eserin başka bir bölümünü oluşturur.

Şairin Romanı’nın yolculuk üzerine bina edilmesi eseri, masal gibi, destan gibi kökleri eski çağlara dayanan anlatı türlerine yaklaştırmıştır. Romanın ütopyik zamanı da bu yakınlaşmayı desteklemiştir. Bununla birlikte yazar eserinin ismine sadık kalmış, yapılan yolculuklarla birlikte şiiri, şairi, şiirin teorisini ve hayatın her yerindeki şiirselliği anlatmıştır.

MİTOLOJİ - KADİM İNANÇ DEĞERLERİ: ŞAIRİN ROMANININ MUHTEVASI

Birçok açıdan benzerlik gösterse de mitolojiler milletlere veya kültürlere göre tasnif edilir ve incelenir. Bir eserde, herhangi bir mitolojik kahramanın, olayın, hikâyenin izlerini ya da doğrudan kendisini görmek veya kaynakları arasında mitolojilerin de bulunduğu arketipleri aramak her zaman mümkündür.

Şairin Romanı'na böyle bir açıdan bakılınca ilk önce akla, Yunan mitolojisinin parçalanarak öldürülen şairi Orpheus gelir. Orpheus, ağaç perisi Eurydike'yi sever. Ne var ki Eurydike, bir türlü peşini bırakmayan Aristaios'tan kaçarken zehirli bir yılan tarafından ısırılır ve ölür. Orpheus, karısını almak için Hades'e iner. Hades ve Persephone, yeryüzüne çıkana kadar geriye bakmaması şartıyla Orpheus'un dileğini kabul ederler. Orpheus dayanamaz, geriye bakar ve karısını tamamen kaybeder. Tek başına Trakya'ya dönen şairin çılgın Mainaslar tarafından parça parça edildiği söylenir (Cömert, 2006: 117). Bu mitolojik öykü, *Şairin Romanı*'na iki açıdan yansır. Birincisi, yukarıda da söz konusu edildiği gibi, şairlerin öldürülüş şekilleridir. Romanın geçmiş zamanında gerçekleştirilen bir cinayette Mootahh ve Zeey vücutları bütünlenemeyecek şekilde parçalanarak öldürülmüş, daha sonra bu ölümle bağlantılı olduğu anlaşılan cinayetlerin hepsinde şairler yine parçalanmıştır. Mesele ölü diller üzerinde çalışan şair Govae, Kohragand'ta şiir levhalarının bulunduğu bir höyüğün yanında uykusundayken parçalanmış ve parçaları şiir levhalarının üzerine gelişigüzel atılmıştır (s. 158-159). LuuRa şehrindeki şair de parçalanarak öldürülmüştür (s. 347). Bu mitolojik öyküde Orpheus'un geriye bakışı, eşini sonsuza kadar kaybetmesine, daha sonra kendisinin ölümüne sebep olarak gösterilir. *Şairin Romanı*'nda geriye bakış, Orpheus'un geriye bakışıyla aynı değil benzerdir. "Çok eski bir günbatımı"nda (s. 474-477) Mootahh, Zeey ve Tagan Odregand'ın "Güçler Dengesi Meydanı"ndadır. Bu meydana "Bin yıldır hüznünlü bir suskunlukla güneşin batışını seyreden büyük imparator Oreganu'nun dev heykeli ve onun başını bekleyen kızilkum taşından yapılmış yüzlerce askeri"nin (s. 474) heykeli vardır. Gün batımını seyreden Oreganu'nun yüzünü tamamen görmek mümkün değildir. Çok hızlı koşabilen Tagan, aktüel zamandan elli yıl önce, kendilerine yapılan saldırıdan kaçarken Mootahh ile Zeey'in uçurtmayla kendisini almaya geldikleri hissiyle uçurumdan düşerken geriye bakmış, "biraz da ölümün yüzünü görmek" (s. 425) sayılan Oreganu'nun yüzünü görmüş; elli yıl sonra gerçeğin açığa çıkmasının ardından kendisine emanet edilen çantayı aynı zamanda ikizi olan Gamenn'e teslim ettikten sonra uçurumdan atlarken Oreganu'nun yüzünü tam karşıdan ikinci defa görmüştür. Bu geriye bakışla hem Tagan'ın trajedisi verilmiş hem de onun elli yıl önceki saldırıdan kurtuluşu ile elli yıl sonra ölüme gidişi bütünleştirilmiştir. Diğer taraftan mitolojik bir hikâyeye bağlantılı görünme-

se de “*Güçler Dengesi Meydanı*”ndaki heykellerin anlatımında yazar, M. Ö. 210 tarihinde yapılmış, ilk Çin hükümdarı Qin Shi Huang’ın mezarı çevresinde yer alan, 1974 yılında bulunan özelliklerini kaybettikleri için tamamı yeryüzüne çıkarılmayan, görsel açıdan etkileyici, yapılış hikâyeleri gizemli, her birinin yüz ifadesi, giyimi farklı yaklaşık sekiz bin asker heykelinden etkilenmiş gibi görünmektedir.

“*Kılıcında tüm yerkürenin kanı olabilir, ama bir tek kadının, bir tek çocuğun göz yaşını olmamalı*” (s. 250) denilen ve “*erkek işi olduğu söylenerek*” (s. 15) bir bakıma şairlikleri geri planda tutulmaya çalışılan *Şairin Romanı*’nda kadınlar bazen günlük hayatlarında iş yaparken tasvir edilir, bazen şifalı otları toplarken ve bu konudaki bilgileriyle roman kişisini yönlendirirken anlatılır. Ayrıca romanın vaka kuruluşunda rol alan kadın karakterler de vardır. Bunlar arasında “*yarı mecnun, yarı kâhin, yarı şair*” (s. 14) Ümma’nın gördüğü rüyalar önemlidir. İlk rüyasını Bilge Şair Bendag’ın ülkeye döndüğünün işareti olarak yorumlayan Ümma, daha sonra şair cinayetlerini aydınlatmaya çalışan Gamenn’e gördüğü veya yorumladığı rüyalarla yardımcı olmak ister. Şiirlerini güvercinler vasıtasıyla Anakara’ya dağıtan Lelalu, Ümma’ya önce rakip, sonra dost olmuştur. Lelalu ile duygusal bir yakınlık yaşadığı belirtilen Vylea kendisini sosyal yardımlaşmalara adanmıştır. Bilge Şair Bendag’ın Anakara’ya ayak bastığı Makrakamash’ta karşısına çıkan, kendisinin ve şiirlerinin unutulmadığını Bendag’a hissettiren ve son noktada Bendag’ın içinde bulunduğu çıkmazdan kurtulmasını sağlayan keçe işçisi Ulsangeyma romanın aktüel zamanında ismi geçen kadınlardan bir diğeridir. Bütün bu kadın karakterler romanda olumlu yönleriyle, yaşadıkları mekânlar da zarif çizgilerle yer alır.

Bununla birlikte romanın polisiye çizgisini oluşturan cinayetlerin başlangıcında da yine kadınlar vardır. Fizikî olarak birbirlerine çok benzeyen Zeheyra ve Avona, cenk şairi olmak isteyen fakat bunu başaramayacağını anlayınca yakın arkadaşı Serhanas’ın şiirlerini kendisine mâl ederek onu öldürten Agabu’nun sevdiği iki kadındır. Bu kadınlardan birisi, yirmi bin şiiri ezbere okuyabildiği söylenen Zeheyra, şiir okumadaki mahareti, çarpıcı güzelliği ile Agabu’nun dikkatini çekmiştir. İsminin anlamı; “*Çekirdeğindeki yaşama gücünü korumak uğruna kendisine dokunulduğunda, ânında kabuğunu zehirli kılan bir taş*” (s. 266) olarak belirlenen Zeheyra çocukluğunda kendisini boğulurken gördüğü rüyalar sebebiyle sudan korkmaktadır. Yazar, ismini ve rüyalarını Zeheyra’nın kaderi yapmış, “*Kor kesen kalbine ilk intikam ateşi kocasının başka kadına âşık olduğunu öğrendiğinde*”, “*ikinci ateş ise Avona’yı gördüğünde*” (s. 277) düşmüştür; çünkü Avona kendisine çok benzemektedir. Zeheyra, yaşadığı kıskançlık duygusunun kendisine verdiği güçle eşinin sırrını öğrenmiş, bunu Serhanes’in çocukluk arkadaşı Mootahh’a anlatmış ve istemeden de olsa onların ölümünü hazırlamıştır. Zeheyra’nın kıskançlığının yol açtığı Avona’nın saçlarının yan-

ması ise eseri, kadın kıskançlığı ve onun ortaya çıkardıklarının arketipi olarak değerlendirilebilecek Yunan mitolojisinin Medea'sına yaklaşıdır.

Aynı zamanda büyücü olan Medea, Altın Post'un peşine düşen Iason'a âşık olur, onun için ailesini ve ülkesini terk eder. Medea daha sonra, kendisi için yaptığı fedakârlıklara ve iki çocuklarına rağmen Iason'ın, Korinthos kralının kızıyla evlenmeye karar verdiğini öğrenir. Yaptığı büyüyle gelin adayının yanarak ölmesini sağlar (Hamilton, 2009: 82-93). *Şairin Romanı*'nda Zeheyra'nın kıskançlığı da Medea'nın intikamına benzer bir sonuç doğurur. Medea'nın intikamı, kendi adını taşıyan tragedyada "*Başındaki altın taç birden ateş aldı. Garip, kasıp kavuran alevler sardı; öte yandan o güzel giysi*" (Euripides, 2006: 53) şeklinde anlatılır. Avona'nın saçları da aynı şekilde, ortada ateş yokken birdenbire alev almış, güçlükle söndürülmüş ve ancak yüzü kurtarılabilmiş, etrafındaki "*Biri uzaktan tutuşturmuş saçlarını*" (s. 404) demiştir. Zeheyra'nın yaptığı bir büyüden söz edilmemekle birlikte, Agabu'ya, Avona'nın saçlarını birinin uzaktan tutuşturduğu söylenerek bu olayın geri planında onun olduğu hissettirilmiştir. Zeheyra, isminin taşıdığı anlam gibi kendi yaşama gücünü korumak için intikam almış; ama ölümü de rüyalarında gördüğü gibi gerçekleşmiştir. Agabu, Zeheyra'yı evlerinin yakınındaki bir gölde boğar. Bachelard, Ophelia kompleksini de işlediği *Su ve Düşler* isimli kitabında, Ophelia'nın suya gömülmesini, ağlayan kadının kendi gözyaşlarına boğulması olarak yorumlar ve durgun suda ölümün "birtakım analık özellikleri sunduğunu" söyler (Bachelard, 2006: 105). Zeheyra'nın ölümünde de aynı imajı görmek mümkündür.

Romanın sonunda Mootahh ve Zeey'in ölümü aydınlatılmış, Zeheyra'nın ölümü romanın aktüel zamanına taşınmamıştır. Yazar bu ölümü suyun hafızasında saklı tutmayı tercih etmiştir.

Açık denizlerden gelen Bendag'ı anlatarak başlamakla birlikte *Şairin Romanı*'nında su daima durgundur. Durgun su akıllara suyla birlikte anılan tabiat unsurları içerisinde 'göl'ü getirir. Göl, yalnız Zeheyra'nın ölümüne tanıklık etmez, Sözlükçü Tarkusyu'nun gideceği yerin adı da Dargın Göller olarak verilmiştir. Sözcükler derleyerek "*yaptığının bir şiir*" (s. 74) olduğunu söyleyen Tarkusyu "*dil kalıplarını matematiksel olarak yeniden yapılandırma*"nın (s. 78) peşindedir. Mootahh'tan son defa ayrılırken "*Su dilleri beni bekliyor Perilerin Fısıltısı*" (s. 79) der. "Perilerin fısıltısı" Yunan mitolojisindeki su tanrılarını ama özellikle doyumsuz ezgileriyle insanları büyüleyen, hatta ölüme götüren sirenleri çağrıştırmaktadır (Cömert, 2006: 78-82).

Şairin Romanı'nda felsefi düşünceler genellikle Bilge Şair Bendag'a söylenir. Yazar Bendag'ı, nar ağaçlarıyla tanınan Tau'ya ulaşmadan önce, çenebaz yolculardan kurtulmak için yolculuk yaptığı arabadan erken indirir ve ona sessizliği dinletir. Bu sessizlik içinde, "*Belli bir sebeple ağlamayalı yıllar*" olan Bendag, bir nar ağacının altında sebebini bilmeden ağlamaya başlar ve o sırada aniden kar-

şısına çıkan ve niçin ağladığını soran küçük bir çocuğa da “varoluşa ağlıyorum” cevabını verir (s. 387-388). Bilge Şair Bendag’ın verdiği cevap, Yunan mitolojisiindeki Kral Midas’ın “trajik bilgi”yi öğrenmesinin tersten okunuşu gibidir. Kral Midas, Dionysos’un bilge satirlerinden Silenos’tan insan için en iyi şeyin ne olduğunu öğrenmek istemiş, aldığı, “İnsan için en iyisi hiç doğmamış olmak. İkinci en iyi şey ise hemen ölmek” cevabı karşısında sessizliğe bürünmüştür. Kral Midas’ın, “tipik Anadolulu bir imge” (Erhat, 1989: 296) Silenos’tan edindiği, insanın varoluş problemine gönderme yapan bu trajik bilgiye (Arıcı, 2008: 68) Bilge Şair Bendag yıllarca ve kilometrelerce yol kat ederek kendisi ulaşmıştır.

Romanın vaka kuruluşunda iyi ve kötü birlikte işlenmiş, rüya terbiyecisi iki kardeşten birisi iyi, diğeri kötü olarak anlatılmış; aslında iyi olan Tagan, zamanla şairleri öldüren bir katile dönüşmüştür. Böylece romanın dünyası, her ne kadar olumlu örnekler ön plana çıkarılsa da, insan doğasında var olan iyilik ve kötülüğün birlikte yaşadığı dünya olarak belirlenmiştir. Tabiata, insana karşı saygı ve sevgiyle dolu olan roman kişilerinin yanında eserde, kıskançlığın sebep olduğu kötülükler, işlenen suçlar ve doğrudan romanda anlatılmasa dahi yapılan savaşlar vardır. *Şairin Romanı*’nda bir konuşmacıya “Altın Çağ’ın bir daha yazılması mümkün olmayan şiirlerinden” (s. 47) söz ettirilerek mitolojik çağlara gönderme yapılır. Odragend’in girişindeki “iki çekim taşı”nın “yerkürede yalnızca anne baba iki çocuk olmak üzere dört kişinin yaşadığı ilk zamanlardan kalma kardeşliğin ve kıskançlığın anıtı” (s. 549) olduğu söylenerek Habil ile Kâbil kıssasına atıfta bulunulur. Yeryüzünde yaşanan büyük tufan sırasında içinde daha sonra soylarını sürdürececek canlıların bulunduğu *Shunn Gemisi* ve *Avaquarrin Dağı*’ndan (s. 312) bahsedilerek Nuh Tufanı, Ağrı Dağı çağrıştırılır. “Rüya terbiyecileri”nin (s. 203-215) anlatıldığı bölümde; “Sahipsiz kalmış, kötü muamele görmüş çocuklar, saldırıya uğramış çaresiz kadınlar, savaş mecnunları ve çeşitli nedenlerle mağdur olmuş, ruhu hasara uğramış kişiler,” “eskiden şamanlık yapmış deneyimli yöneticilerin gözetiminde” “yaşamla barıştırılmaya çalışılır” (s. 206). *Şairin Romanı*’nda imparatorluk yasalarının her kopyasının insan derisine yazılması mecburiyeti olan bazı ülkelerden ve bu ülkelerde savaş alanlarındaki cesetlerin derilerini yüzmekte mahir askerlerin yetiştirildiğinden söz edilir (s. 323).

İyilik ve kötülüğün yan yana olduğu mesajını veren bu örnekler, tarihsel bir devirle örtüşmeyen *Şairin Romanı*’ndaki zamanın mitolojilerdeki kayıtsız, tasafsız, kusursuz “Masumiyet ve Mutluluk Çağı” (Bulfinc, 2011: 798) olmadığını da gösterir. Romandaki bazı tasvirler ve eserde anlatılan toplumsal yapı, okuyucuyu, inanç sisteminde tabiatın büyük rol oynadığı, kâhinlik müessesesinin kabul gördüğü, çok tanrılı inançların hâkim olduğu mitolojik bir zamana götürür. Mootahh ve çiraklarının yolculukları esnasında karşılaştıkları ayine benzer bir ağaç kesme merasimi bu konu için örnek teşkil edebilir. Mootahh, Zeey ve Tagan, “Geniş bitki örtüsüne yayılmış ceviz, abanoz, armut, elma, şimşir, sedir ve

gül ağaçlarıyla ünlü korulukları" (s. 235) ile tanınan Eddnabari'ye geldikleri zaman dört kişinin ayin dansını andıran hareketlerle kocamış bir ağacı kesmeye çalıştıklarını görürler. Mootahh çıraklarına yöre ahalisinin eski bir inanışının ürünü olan bu ayinle, ağaçtan ruhunu serbest bırakmasının istendiğini ve sembolik olarak ağacın ölümüne şiir bağışlandığını anlatır. Söz konusu ayinin "ağacın ölümüne şiir bağışlanması" olarak yorumu, bu yazıda zaman zaman dikkat çekilen, şiiri hayatın her safhasına yaymanın bir göstergesidir. Bu bölüm ayrıca akıllara, "Ağaçların bir ruhu olduğuna inanma ve onları kutsal sayma" (Hançerlioğlu, 1975: 22) olarak özetlenebilecek tabiat merkezli bazı inanç sistemlerini getirmektedir. Mesela Anadolu'nun çeşitli bölgelerine dağılmış olan ve Tahtacılar olarak anılan Türkmen aşiretlerinin "insan ruhunun ağaçta mevcut olduğuna" inandıkları, ağaç kesiminden önce bir kurban kestikleri ve ulu ağaçları kesmedikleri bilinmektedir (Yörükân, 2002: 280). Ağaçlara kutsiyet atfetmenin bir başka yorumunu da Yunan mitolojisinde aramak gerekir. Bu mitolojide, ağaçları koruduğu söylenen ve eserdeki mitolojik unsurların değerlendirildiği kısımda söz edilen Orpheus'un eşi Eurydike'nin de içinde bulunduğu ağaç perileri Drayadlar vardır. Hançerlioğlu, *İnanç Sözlüğü*'nde kimi yazarların Drayadlarla, Keltlerin dini Druidlik arasında bağlantı kurduğunu söyler (Hançerlioğlu, 1975: 159). "Druidlerin dinsel törenlerini orman içindeki açıklıkta yaptıkları" (Gündüz, 1998: 101) bilgisi bu göndermeleri daha anlamlı kılacaktır.

Taşların büyümlü gücüne inanılan, el yapımı defterlere şiirlerin yazıldığı, şiirlerin güvercinlerle bütün ülkeye dağıtıldığı, haberleşme için güvercinlerin kullanıldığı, keçelerin elle eğrilip abaların dokunduğu, bitkilerin tedavi edici gücüne inanılan tabiata ve insan emeğine saygılı ülkenin anlatıldığı *Şairin Romanı*'nda, yukarıda da belirtildiği gibi Bilge Şair Bendag'ın kendisini tanıttığı tek kişi olan Ulsangeyma bir keçe işçisidir. Mootahh, yaşlarının böylesine bir bilgiyi öğrenmek için çok küçük olduğunu düşünmesine rağmen çıraklarına uzun uzun, birbirinden çok farklı ağaçların birlikte kullanımıyla yapılan, hassas bir marangozluk örneği olan "Künd Kapılar"ı (s. 241) anlatmıştır. Romanın sonunda Zeey'in ikiz kardeşi ve Gamenn'in dert ortağı olarak tanıtılan Kőezey ise marangozdur. Ahşap işçiliği Anadolu'da çok eski tarihi olan bir el sanatıdır ve tam da romanda anlatıldığı gibi farklı türden ağaçlarla yapılan ve künde kari denilen bir ahşap sanatı vardır. Murathan Mungan bu kelimenin anlamını ve çağrışımını eserine taşımıştır.

Şairin Romanı'nın başlangıcında Lelalu'nun çok özel taşlardan yapmaya çalıştığı ve romanın sonunda "Dargın Göller Bölgesi"nden getirilen Dagameyist Taşı ile tamamlanan bir kolyeden söz edilir. Bu kolyedeki her taşın ayrı bir anlamı ve gücü vardır. Diğer taraftan eserde, kehribarı uğurlu sayan bir kentten bahsedilir. Kohragandt denilen bu kentin isminin anlamı "kehribar kırmak"tır. Kehribarın oluşumu "Ruhlar görülmek için taş oldular. Şimdi biz onların rüyası-

nı görüyoruz.” (s. 147) şeklinde açıklanarak tabiatın ruhu olduğunu kabul eden inançlara gönderme yapılır. Kehribar, özellikleri dolayısıyla insanların mistik dünyasında önemli bir yer almış, içinde Mezopotamya'nın da bulunduğu birçok medeniyet bu taşın büyüüne kapılmıştır.

Mootahh, “Çöken uygarlıklardan her zaman iki şey geriye kalır: Şiir ve çömlek. Yerkürenin en eski tanıkları” (s. 71) diyerek şiir ve çömlek arasında bağlantı kurar, şiirin de çömlek gibi anayurdun toprağından yapıldığını; fakat Yerküre'nin her tarafında kullanılabileceğini söyler. Çömlek yapımının da yerleşik medeniyetin göstergesi olduğunu ve Anadolu'daki geçmişinin milat öncesine kadar gittiğini hatırlamak gerekir.

Yazar, yalnız ahşap işçiliği, çömlekçilik değil başka birçok göndermeyle Anadolu, Mezopotamya medeniyetlerine ait unsurları kendi duygu ve düşüncesinde aldığı yeni şekillerle eserine yansıtmış, eserini kendi ifadesiyle “Bu coğrafyanın toprağını içmiş bir kalemler” yazmıştır.

Konuya Mezopotamya'da gelişen medeniyetler açısından bakınca eserde Sümer mitolojisine bazı atıfların da yapıldığını söylemek mümkündür. Yukarıda *Şairin Romanı*'nında marangozluk, deri işçiliği gibi mesleklerin yer aldığından bahsedilmişti. Seçilen bu meslekler romanın atmosferine uygun olmakla birlikte, bu mesleklerin, Sümer mitolojisinde, “Sümer'in dört yaratıcı tanrısından biri”, “Bilgelik Efendisi”, Enki'nin (Kramer, 2001: 106, 123) gök kraliçesi Inanna'ya sunduğu uygarlık sanatları arasında bulunduğu ve 1914 yılında Poebel tarafından yayımlanan büyük altı sütunlu tabletin ön yüzünde;

*Kudretim adına, kudretim adına,
İşiltılı Inanna'ya, kızıma... armağan edeceğim,
Ahşap işçiliği, metal işçiliği, yazı, alet yapımı, deri işçiliği,...
Yapımı, sepet örme sanatlarını.”
Kutsal Inanna aldı onları. (Kramer, 2001: 124)*

cümleleriyle ifade edildiğine dikkati çekmek; sadece Sümerlere ait olarak düşünmek doğru olmamakla birlikte, Sümer Tanrısı Enki tarafından Inanna'ya armağan edilen kutsal yasalar arasında yer bulan “bilgelik, dil, tutuşan alev ve sönen alev, arınma” (Kramer, 2001: 127-128) gibi olguların da eserde birer tema olarak yer aldığını belirtmek gerekir.

Şairin Romanı'ndaki sosyal hayat yardımlaşma, sevgi ve saygı üzerine kurulmuştur. Adı çok az geçmekle birlikte romandaki sosyal hayatı anlatmak bakımından önemli bir isim olan, eski zaman gezginleri gibi ilk gençlik yıllarını avarelikle harcayan Vylea'nın günleri artık “Yaşam Ortaklaşma Evi”nde geçmektedir. Onun yaşadığı Kırmızı Kent'te, kadınlar sosyal hayata erkeklerle eşit olarak katılmaktadır (s. 375-382). Eserdeki sosyal hayatla ilgili başka bir husus

da, insanlığın ortak değer yargılarından birisi olan misafirperverliktir. Roman-daki diğer kişilere göre kültür bakımından daha sığ fakat gösteriş bakımından daha abartılı olan Ysoleaf, insana güven vermeyen bir karakter olarak çizilmiştir. Bilge Şair Bendag şenlikler sebebiyle Tau'da kalacak yer bulamaz, onun evine misafir olmak zorunda kalır. Bendag, Ysoleaf'ın evine gitmeden önce, kendisini gizlemek istemesine rağmen bir şiir toplantısında Uyku Hanı'ndaki bir meczubun çantasından kimliğini aldığı Remzganana adıyla son şiiri olan "Son Yolculuk"tan parçalar okumuş, çok beğenilmiştir, fakat polis Remzganana'nın peşindedir. Ysoleaf, gerçek kimliğini bilmeden, misafirinin aranmakta olduğunu öğrenince, kendisini konuğunun esenliğinden sorumlu gördüğünü söyleyerek Bilge Şair Bendag'ın kaçmasına yardım eder (s. 397-399).

Murathan Mungan, yukarıda alıntılar yapılan röportajında Firdevsi'yi, Sâdi'yi, Mevlânâ'yı, Konfüçyüs'ü okuduğunu söyler. Eserde Doğu medeniyetinin bu önemli isimlerinin düşünce sistemlerinin yansımaları da kaçınılmaz olarak bulunacaktır. Nitekim Hellmut Ritter, *Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi* isimli eserinde; "Bir gün bir şeyhin çadırına bir adam geldi ve 'dahilek' (sana sığınırım) dedi. Bu adam şeyhin oğlunun katiliydi. Şeyh onu üç gün himaye etti ve üç gün sonra 'Haydi kaç' dedi." (Ritter, 2011: 136) şeklinde özetlediği, konuğa verilen önemi dile getiren bir hikâyeye nakleder ve şairlerin bu ahlâkî fazileti şiirinde övdüğünü anlatır.

Şairin Romanı; anlatılan mekânlar, toplumsal yapı, kahramanların yaşayış tarzları ve inanç sistemleri açısından günümüz dünyasından çok mitolojik dünyaya göndermeler yapar ve okuyucuya çok farklı kültürel öğelerle yorumlanabilecek bir dünya sunar.

REHBER - GÖLGE - YENİDEN DOĞUŞ: ŞAIRİN ROMANI'NDA ARKETİPLER

Arketipsel eleştiri metinde; masallar, mitolojik hikâyeler, destanlar ve efsanelerden kaynaklanan, Jung'ın "insan ırkının ortak mirası olan kişiliğin antik kâlıpları" (Vogler, 2009: 65) dediği arketiplerin bulunmasını hedefler. Böylece edebî eserdeki sembolik anlamlar bulunacak ve onun bir bütünün parçası olarak değerlendirilmesi sağlanacaktır. Bu anlamda tespit edilen arketiplerden birisi rehber arketipidir. Vogler, rehber arketipini ana hatlarıyla şöyle anlatır:

"Düşler, mitler ve öykülerde sıklıkla karşılaşılan Rehber arketipi, kahramana yardım eden ya da onu yetiştiren pozitif bir figürdür. Bu etken için Campbell'in seçtiği isim Bilge Yaşlı Adam veya Bilge Yaşlı Kadın'dır. Bu arketip, kahramanları eğiten, koruyan ve onlara hediye veren tüm karakterlerde ifade edilmektedir. Rehberler genellikle Tanrı'nın sesiyle konuşurlar ya da ilahi bilgelikten esinlenirler." (Vogler, 2009: 85).

Şairin Romanı'nda rehber arketipi, ilk önce, Ümma'nın kimliğinde karşımıza çıkar. Ümma, Gamenn'e şair katillerini bulmak amacıyla yaptığı yolculuk-

ta yardımcı olur, Bilge Şair Bendag'ın rüyasına girerek ona yol gösterir. Yarı mecnun, yarı kâhin, yarı şair Ümma'nın kâhinlik vasfı ve Gamenn'e yolunu kolaylaştırmak amacıyla "*Üzerine kadim zaman şiirleri okunmuş uzun yol taşları, uzak-tayken korunma tılsımları*" (s. 138) vermesi de rehber arketipinin özelliklerine uygundur.

Şiirin filozofu Mootahh da, eserin iki genç yolcusu Zeey ve Tagan'ı yetiştirmekteki görevi açısından, rehber arketipinin romandaki bir başka tezahürüdür.

Jung, kişiliği persona ve gölge adını verdiği iki arketiple açıklar. Persona, toplumda kabul gören yüz, bir bakıma vitrin; gölge, reddedilen alt kişiliktir. Gölgeyi kendi bilinçaltımızda bastırır ve varlığını reddederiz. Bu, içimizdeki kötülüğü yadsıyıp onun sorumluluğunu başkasına yüklemektir. Bununla birlikte Jung, insanın gölgesiyle yüzleşebileceğini de kabul eder; fakat gölge kompleksi bütünüyle suçluluk, değersizlik, reddedilme korkularıyla dolu olduğu için gerçek yapısının açığa çıkarılmasındaki zorluğa da dikkati çeker (Stevens, 1999: 65-68). Gölge arketipini *Şairin Romantı*'nda görmek mümkündür. Mesela başarısız insanlar "Gölgedekiler" (s. 548) olarak sunulur. Zeheyra, Agabu'nun kendisine ait olmayan şiirleri sahiplendiğini öğrendiğinde eşinin "gölge şair" (s. 282) olduğunu düşünür. Romanın diğer kahramanlarına ait bazı olaylardan bahsedilmekle birlikte, ağırlıklı olarak Agabu'nun Serhanas'ı öldürterek şiirlerini kendisine mâl edişinin anlatıldığı bölümün başlığı, "Şairin Gölgesi" dir (s. 249-340). Semboller sözlüğünde gölge, güneş ile birlikte anlatılır. Buna göre güneş, ruhun ışığı; gölge ego ya da ruhtur (Cirlot, 1971: 290-291). Nitekim romanda gölge sembolüyle anlatılan başarısızlıkların arkasında insanın dizginleyemediği egosu yatmaktadır. Gölge bazen de dışa yansıyan benliğin ifadesi için kullanılmıştır ki bu kullanım da gölgenin sembolik anlamına uygundur. Bilge Şair Bendag, "*Anakara'ya dönüşüyle birlikte birdenbire yoluna çıkıp önünü kesen gölgesinin varlığını hisseder.*" (s. 352). Romanda "*Varlıkların iç benliklerini görünür hâle getirmeyi amaçlayan gölge dansları*"ndan (s. 195) söz edilir. Ümma, isimlendiremediği bir korkuyla, ancak okunmuş taşlara ve uzak tılsımlarına güvenerek atlı polis Gamenn'i yolcu ederken "*Önce gölgeler yola çıkar, sahipleri sonuçları arkadan gelir.*" (s. 360) diye düşünür. Elindeki imkânları, insanları birer denek gibi kullanmasındaki bencilliğine ve bütün başarısızlığına rağmen rüya terbiyecisi Khora, Tagan'a (Yasnura) ancak acı-nabileceğini çünkü onun benliğini kaybettiğini anlatırken "*İçinde gölgeler var, kim olduğunu bulmak için sürekli o gölgelerin birinden diğerine umutsuzca sıçrayarak kendi etrafında döniip duruyor.*" (s. 550) der.

Yeniden doğuş, romanlarda sıkça görülen arketiplerden bir başkasıdır. "*Ma-sallarda, kahramanın sihirli bir nesneye ulaşma uğruna yaptığı yolculuklar gibi, hi-kâye ve romanlarda da mevcut ortamdaki kaçarak kendisini bulmaya çalışan kişinin ama-*

cı, iç güçlerini tanıyarak onlarla uzlaşmaktır. Bu süreç farklı metinlerde farklı entrik kurgularla hikâye ve roman dünyasına taşınır. Yeniden doğuş temasının işlendiği metinlerde, kişinin geçirdiği ruhsal büyüme süreci, kimi zaman uzun bir yolculuk, tabiata sığınma ve mevcut ortamdan kaçış, kimi zaman da yönlendirici bir gücün etkisiyle yaşanan değişimle ortaya konur.” (Yılmaz, 2011: 46). *Şairin Romanı*’nda, yeniden doğuş arketipini Bilge Şair Bendağ üzerinden takip edebiliriz. Tükendiği için değil kendisini tekrar etmemek için şiiri bırakan (s. 301), kimseye haber vermeden bütün Yerküre’yi kapsayan yolculuğa çıkan ve uzun yıllar sonra “yalnız vatanına değil, gençliğine de dönen Bendağ”ın (s. 47) yeniden başladığı şiirinde “geçmişin alışkanlıklarından kurtulmuş taze, yeni şeyler” (s. 301) vardır. Bu bir bakıma yeniden doğuştur.

“Kapımı sokağa kapattım yirmi yıl boyunca, hayatın yüzüne” (s. 243) diyen şiirin filozofu Mootahh’ın biriktirdiklerini dağıtmak için Zeey ve Tagan ile başladığı yolculuk da yine yeniden doğuştur.

ŞİİR - ŞAİR - TABİAT - RÜYA - İKİZ: ŞAİRİN ROMANI’NIN TEMALARI

Olayların merkezinde şairlerin bulunması; şiirle, şairle ilgili birçok teorik bilgilere yer verilmesi; Anakara’da şiir bayraklarının asılması; herkesin fikir beyan edebildiği şiir sohbetlerinden ve şiir ortamlarından bahsedilmesi; yapılan her güzel işe şiir denilmesi; şiire, şaire duyulan saygının sık sık dile getirilmesi ve bunlara benzer birçok özellik *Şairin Romanı*’nın ismine bağlı bir eser olarak değerlendirilebileceğini gösterir.

Şairin Romanı’nda şiirin tarihi, mahiyeti, nasıl tanımlanabileceği gibi, teorik bilgilere ve yazılmış/yazılmakta olan şiir isimlerine yer verilir. Yazarın poetikası olarak nitelendirilebilecek bu değerlendirmelerin hepsini sıralamak anlamlı olmayacaktır, bununla birlikte bu değerlendirmeleri belirli başlıklar altında toplamak mümkündür.

Öncelikle, *Şairin Romanı*’nda özenilerek, saygı duyularak yapılan, sıra dışı ve çok güzel olan her şey şiirdir. Mesela Haritacı Kaa’nın, Sözlükçü Tarkusyu’nun yaptıkları şiirdir, Tagan’ın uykusunda yürüyüşü “Bir şiirin adımları gibi, gölgenin şiiri gibi”dir (s. 63). Mavi Kamass Çiçekleri “doğanın şiiridir” (s. 98), yapımındaki inceliğe hayranlık duyulan “künd kapılar gündelik yaşama kendi şiirini katar.” (s. 241).

Romanın ana teması şiir ve şair, eserin bir diğer önemli teması tabiatla birlikte anlatılır. Mesela şiirle ilgili olarak; “Doğada sözcük yoktur ama doğada şiir vardır. İnsan doğada olmayan bir şeyin yardımıyla doğada olan bir şeyi yeniden yapar, yaratır.” (s. 98) değerlendirmesi yapılır. Bir başka yerde; “Şiirde ve tabiatla mutlak olan yoktur.” (s. 316) denilerek tabiat ile şiir arasında bağlantı kurulur.

Bilge Şair Bendag'ın şairliği; “*Tabiatın öğrencisi olmayanın iyi bir şair olamayacağına, şair kalamayacağına inandı hep*” (s. 350) cümlesiyle tanıtılır, tabiatın bilmesinin şairler tarafından çözüldüğü (s. 312) anlatılır. Tabiatın ancak şiirle anlaşılabilirliğinden (s. 105) söz edilen, cetvelle çizilmiş gibi kurulan ruhsuz bir kentin şiirinin olamayacağına (s.343) inanılan *Şairin Romanı*'nda şiir “*hakikat sanatı*” (s. 412) olarak gösterilmiştir. Murathan Mungan'a göre iyi şiir; “*Doğduğu toprağın iklimini başka iklimlere dönüştürme gücüne, yeteneğine sahip olmalıdır.*” (s. 72). Şiirin birlikte anıldığı bir başka unsur ise ışıktır. “*Karanlığın şiiri bile ışıkla yazılır.*” (s. 125) denilen eserde şiir kutsallaştırılmış, şairler tabiatın koruyucusu olarak görülmüştür.

Şairin Romanı'nda, Bilge Şair Bendag'ın uzun yıllardan sonra yeniden başladığı ve görünmez mürekkeple yazdığı şiirinin ismi “*Son Yolculuk*” tur. Şairinin, romandaki konumuyla da uygun olan bu şiirden bazı parçalar bir şiir toplantısında okunmuş ve çok beğenilmiştir; fakat yazar, eserinde *Son Yolculuk*'tan da adı geçen diğer şiirlerden de dizeler vermeyerek konuyu okuyucunun hayal ve sezgi dünyasına bırakır. Bendag, “*emeğe ve nesneye övgüyü*”, “*İpliğin Cesareti*” başlıklı şiirinde işlemiş; “*Kulaktaki Meşaleler*”i ise “*Bir zamanlar yalnızca duymak istediklerine kilitlenmiş kulakların sahipleri için*” yazmıştır (s. 26). Saldırıdan sadece yaralanarak kurtulan şair Dehamar'ın “*Dibekçilerin Türküsü*” isimli kitabı kahve, tohum ve taneli otları dibeklerinde öğüten dibekçileri anlatır; yazar, bu kitabın hiçbir ticarî kaygı taşımadan bütün dibekçi dükkânlarında bulunduğunu söyler (s. 43). İnsana, emeğe, doğruluğa saygıyı öğütleyen bu şiir isimleri romanın aktüel zamanında kurulan dünyayı yansıtmaktadır. Romanın karanlık yüzünü yine Anakara'da geçen fakat kinin, kıskançlığın, bencilliğin, korkaklığın, ikiyüzlülüğün hâkim olduğu bir dünya oluşturur. Savaşçı bir toplumun anlatıldığı bu dünyanın şairleri “*Cenk Şairleri*” olarak geçer. Onların şiirinde kan, şiddet ve vahşet sanatsal bir meşruiyet kazanır (s. 257).

Şairin Romanı'nda şiirden, şairden sonra en çok tabiata ait unsurların anlamı ve onlara duyulan saygı yer bulur. Mesela, roman kişilerinin psikolojik tahlillerinde, bilgeliğin ve şiirin kaynağının ne olduğu sorusuna aranılan cevaplarda okuyucunun karşısına daima tabiat çıkarılır.

Romanda rüya motifi öncelikle mitolojilerde, halk hikâyelerinde, masallarda ve destanlarda ifadesini bulan “*kehanet*”le birlikte değerlendirilmiştir. Rüyanın kehanetle paralel olarak anlatıldığı bölümler “*Yarı mecnun, yarı kâhin, yarı şair Ümma*”nın (s. 14) etrafında şekillenir. Ümma daha romanın başında gördüğü rüyayı yorumlayarak Bilge Şair Bendag'ın Anakara'ya geldiğini haber verir; atlı polis Gamenn'i gördüğü rüyalar, rüya çeşitleri konusunda bilgilendirir ve Bendag'ın rüyasına girerek onu Gamenn ile görüşmesi konusunda uyarır. Kişinin rüyalarını ve rüyalar aracılığıyla bilinçaltını yönlendirme gibi rü-

yanın psikanalizle birlikte değerlendirildiği bölümler ise, bu yazıda değişik sebeplerle söz konusu edilen, rüya terbiyecilerinin yaptıkları işler olarak karşımıza çıkar. Yazar bu bölümlerde rüyaya günümüzde ulaşılan gelişmelerin penceresinden bakmıştır. Konuya bu açıdan bakınca romanda ön plana çıkan en çarpıcı örnek Mootahh ve Zeey'in katili Remzganah'ın bu saldırıdan sağ kurtulduğu sonradan anlaşılan ve aktüel zamandaki şairlerin katili olan Tagan ile (kendisine verilen adıyla Yasnura) ortak rüya havuzunda uykuya yatmaları, bu uykuda Remzganah'ın acı çekerek ölümü ve Tagan'ın bu ölüme şahit olduğunu anlatmasıdır (s. 552). Remzganah ismi, romanın polisiye çizgisinde kilit isim olarak yer alır. Tagan'ın işlediği cinayetlerin, ikiz kardeş oldukları sonradan anlaşılan Gamenn'in rüyasına girmesi ise, günümüzde deneylerle de kanıtlanmış ikizler arasındaki zihinsel bağın bir ifadesidir. Bütün bunlardan başka Mootahh'ın, Zeheyra'nın gördüğü rüyalar ve bu rüyaların gerçekleşmesi eserdeki rüya temasının bir başka işleniş şeklidir.

Romanın iki genç yolcusu Zeey ve Tagan'ın her biri aslında birer ikiz eşidir. İkizleriyle yakınlıkları artık korkulacak noktaya gelince "*İki kişilik yalnızlıkları tek kişilik yalnızlığa*" (s. 57) inene kadar ayrılmalarının doğru olduğu düşünülmüş ve yirmi yıl evinde kapandıktan sonra bildiklerini dağıtma zamanı geldiğini düşünen şiirin filozofu Mootahh'ın çıraqları olmaları istenmiş, o da gördüğü bir rüyayı yorumlayarak ve "*iki yarıdan bir bütün yapmak gibi bilinmedik başkalıkta yepyeni bir hayat şiiri*" (s. 60) yazabileceğini düşünerek bu teklifi kabul etmiştir. Böylece daha ilk sayfalarda söz konusu edilen ikizlerin kaderi meselesi, roman boyunca gizemini korumuş, ancak eserin sonunda çözümlenmiştir. Diğer taraftan romanın karanlık dünyasında yer alan Agabu'nun sevdiği iki kadın Zeheyra ve Avona'nın fiziksel benzerliklerine dikkat çekilir, yine Agabu ile kötülük konusunda ondan farkı olmayan imparatorluk şairi Ehiyyu, "*iki kanlı ikiz*" (s. 324) gibi anlatılır.

SIRADIŞILIK - ŞAIRÂNELİK:

ŞAIRİN ROMANININ DİL VE ÜSLÛBU

Kahramanı da şair olduğu için *Mai ve Siyah* romanının şairâne üslûbu yarırganmaz. Aynı değerlendirme *Şairin Romanı* için de yapılabilir. *Şairin Romanı*, bütünüyle bir şiirdir, dolayısıyla eserin dilini bir şiir dili olarak değerlendirmelidir. Murathan Mungan özellikle özel isimlere bulduğu karşılıklar ve bunlara yüklediği anlamlarla yeni bir dil yaratmıştır. Bu işlemi yaparken aynı İkinci Yeni şairleri gibi kelimelerin yapısıyla oynamış, çağrışımlarından faydalanmıştır. Bir şekilde oluşturduğu yeni kelimelere yüklediği anlamlarda da ayrındı ve şairânelik vardır. Bu anlamlar karşılıkları nesnenin veya kişinin romanındaki konumuna uygundur. Mesela dokuz yaşında hayatının şiirini bulabilmek

için yola çıkan fakat yaşadıklarının ardından, bilinçaltının kendisini yönlendirmesiyle şairlerin katili olan Tagan'a verilen Yasnura ismi, "*Rüyasında ağlayanların uyandıklarında göz çukurlarında buldukları yaş*"tır (s. 561). Dilsiz olduğu anlaşılınca ailesi tarafından yıldıya bırakılan atlarla birlikte ölüme terk edildiği hâlde bir şekilde hayatta kalmayı başarabilen ve yer altından çıkan şiir levhalarının dilini çözen Horad'ın isminin anlamı "*yılkı atı*"dır. Mootahh, Zeey ve Tagan'a mezar olan Odragend şehrinin kelime anlamı "*ölü yaşatan*"dır. Bu kelime ayrıca "*Ortada durduğu hâlde kimsenin görmediği şey*" (s. 421-422) anlamına da gelmektedir ki, yazar bu kenti gerek fizikî konumu gerek dil konusunda aldığı tavır bakımından ismine verdiği anlama uygun olarak anlatmıştır. Bu örnekleri artırmak mümkündür.

Şairin Romanı'nda her şahıs romandaki şiirsel dünyanın bir parçası olarak anlatılır ama her biri diğerinden çok farklı özelliklere sahiptir. Yazar kişilerin bu özelliklerini ihmal etmez. Mesela, Bendag daima "*bilge şair*", Mootahh genellikle "*şiirin filozofu*" sıfatıyla anılır.

SONUÇ

Şairin Romanı, tamlayanı "*şair*" olan isim tamlamalarıyla adlandırılmış bölümlerden müteşekkildir. Şairin Dönüşü, Şairin Toprağı, Şairin Levhaları, Şairin Gölgesi, Şairin Hayvanı, Şairin Kanı, Şairin Oyunu adı verilen bu yedi bölüm de, uzunlukları ve sayıları değişen alt başlıklardan oluşmaktadır. Murathan Mungan, kendisiyle yapılan ve yukarıda sözü edilen bir mülâkatta; "*Keşke İlhan Berk ya da Füsün Akatlı ölmeden yetiştirebilseydim bu kitabı. Var olmanın acı bilgisi dedik ya... Bilge Karasu, şimdiki Murathan'ı tanısaydı... Necatigil yeni şiirlerimi okuyabilseydi... İçim yanıyor bunları düşündüğümde. Sözlerimizin yalnız yaşayanlara değil ölümlere de borcu vardı.*" der. Nitekim, kitabın bölümlerinden biri, Şairin Toprağı, İlhan Berk'in şiire dair denemelerini topladığı eserinin ismidir. Yine bu bölümlerden Şairin Kanı, Ahmet Oktay'ın bir kitabı ve Edip Cansever'in bir şiiriyle aynı adı taşımaktadır. Ayrıca yazar Bilge Şair Bendag'ın doğduğu topraklara "*ölmeye yatmak*" için gittiğini birkaç yerde tekrarlar. Bu ifade, Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* üçlemesinin ilk kitabı *Ölmeye Yatmak*'ı; Lelalu'nun, az bulunan taşlarla yapmaya çalıştığı ve romanın sonunda tamamlanan "*güvercinin kayıp kolyesi*" İbn Hazm'ın *Güvercin Gerdanlığı* isimli kitabını çağırır.

Yazar, iyi bir şiirin nasıl olması gerektiğinden iyi bir şairin nasıl olacağına; bir şiir olarak nitelendirdiği tabiat manzaralarından bitki çeşitlerine kadar çok geniş konuda bilgiler vermiş; eserinin muhtevasını kehanetten bilinçdışına, mitolojiden geleneğe kadar çok değişik kaynaklar ve çağrışımlarla zenginleştirmiş; şahıs kadrosunu ve olaylarını şekillendirirken yine bu geniş çağrışımlardan faydalanmıştır. Romanın yolculuk üzerine kurulan vaka yapısı, yazara bü-

tün bu farklılıkları bütünleştirebilmesi ve merak unsurlarını yerleştirebilmesi için geniş bir hareket alanı sağlamıştır. Yazar, kurduğu dünyanın farklılığını kullandığı dil ile de okuyucuya yansıtmıştır.

DİPNOTLAR

¹ Murathan Mungan, *Şairin Romani*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.

KAYNAKÇA

- Arıcı, Oğuz, (2008), "Eski Yunan Tragedyasının Metafizigi", *Cogito*, S. 54, Bahar, s. 68-77.
- Bachelard, Gaston, (2006), *Su ve Düşler Maddenin İmgelemi Üzerine Bir Deneme*, (çev. Olcay Kunal), YKY, İstanbul.
- Bulfinc, Thomas, (2001), *Bulfinc Mitolojisi*, (çev. Berk Özcangiller - Esin Özer), Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- Campbell, Joseph, (2010), *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (çev. Sabri Gürses), Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- Cirlot, J. E., (1971), *A Dictionary Of Symbols*, Routledge, London.
- Cömert, Bedrettin, (2006), *Mitoloji ve İkonografi*, De Ki Basım Yayım, Ankara.
- Erhat, Azra, (1989), *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Euripides, (2006), *Medea*, (çev. Metin Balay), Mitos Boyut, İstanbul.
- Gündüz, Şinasi, (1998), *Din ve İnanç Sözlüğü*, Vadi Yayınları, Ankara.
- Hamilton, Edith, (2009), *Mitologya*, (çev. Ülkü Tamer), Varlık, İstanbul.
- Hançerlioğlu, Orhan, (1975), *İnanç Sözlüğü, Dinler-Mezhepler-Tarikatler-Efsaneler*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Kramer, Samuel Noah, (2001), *Sümer Mitolojisi, İÖ Üçüncü Bin Yıldaki Tinsel ve Edebi Gelişim Üstüne Bir Çalışma*, (çev. Hamide Koyukan), Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- Mungan, Murathan, (2011), *Şairin Romani*, Metis, İstanbul.
- Parla, Jale, (2012), *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım, İletişim*, İstanbul.
- Ritter, Hellmut, (2011), *Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi Karşılaştırmalı Edebiyat Metinleri*, (ed. Mehmet Kananar), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Stevens, Anthony, (1999), *Jung*, (çev. Ayda Çayır), Kaknüs, İstanbul.
- Todorov, Tzvetan, (2004), *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, (çev. Nedret Öztokat), Metis, İstanbul.
- Vogler, Christopher, (2009), *Yazarın Yolculuğu Senaryo ve Öykü Yazımının Sırları*, (çev. Kenan Şahin), Okuyanıs, İstanbul.
- Yıldırımaz, Yasemin Temizarabacı, (2005), *Ütopyanın Kadınları Kadınların Ütopyası Klasik ve Modern Ütopyalarda Toplumsal Cinsiyet*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Yılmaz, Ebru Burcu, (2011), "Hikâye ve Romanlarda Sembol Dilinin Görüntüleri Üzerine Bir Değerlendirme", *Bilgi*, S. 56, Kış, s. 45-56.
- Yörükân, Yusuf Ziya, (2002), *Anadolu'da Aleviler ve Tahtacılar*, (hızl. Turhan Yörükân), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

AHMET HAMDİ TANPINAR'S VIEW OF CULTURAL CHANGE

Muhittin Ersungur*



Abstract: Culture can be defined as a collection of spiritual values that upholds nations. The more the collection of spiritual values that occur religion, language, history, tradition and morality enrich, the more the nations advance. The nations who could not claim their cultural values and scorn them are doomed to destroy themselves in the future. In his works, Ahmet Hamdi Tanpınar mentions about cultural crisis, cultural degeneration in the Turkish society, people stuck between the east and west after the Reforms and criticizes the Turkish people who deny their own culture.

In this paper, we have studied Tanpınar's revealing the corruption that occurred in Turkish society and also dealt with criticizing the people who are ignorant, uncultured and do not improve themselves. In our study, Tanpınar's critique of the cultural aspects of Turkish society, not compromising of their own values, recommendations to avoid the misbehaviors of leading Turkey's development and cultural loss are also included.

Keywords: Ahmet Hamdi Tanpınar, culture, Turkish society.

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN KÜLTÜREL DEĞİŞİME BAKIŞI

Özet: Kültür, milletleri ayakta tutan manevî değerler topluluğu olarak tanımlanabilir. Din, dil, tarih, gelenek ve törelerden meydana gelen manevî değerler topluluğu ne kadar zenginleşirse, milletler de o kadar yücelir. Kültürel değerlerine sahip çıkamayan, onları hor gören milletler, gelecekte kendi kendilerini yok etmeye mahkûmdur. Ahmet Hamdi Tanpınar, eserlerinde, Tanzimat'tan sonra Türk toplumunda meydana gelen kültür bunalımını, kültür yozlaşmasını, Doğu ve Batı arasında bocalayan insanları ele alır ve kendi kültürünü inkâr eden Türk insanını eleştirir.

Bu çalışmamızda, Tanpınar'ın Türk toplumunda meydana gelen yozlaşmayı ortaya koymasını ve bu konuda bilgisiz, kültürsüz olan, kendini geliştirmeyen insanları eleştirmesini ele aldık. Çalışmamızda, ayrıca Tanpınar'ın Türk toplumunu kültürel açıdan eleştirisinin yanı sıra, kendi öz benliğinden taviz vermemesi, Türkiye'nin kalkınması ve kültür kaybına yol açacak davranışlardan kaçınması konusunda tavsiyeleri de yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, kültür, Türk toplumu.

Cultures and civilizations are affected by other cultures and civilizations. The importance of comparative literature is that the literature found in human

* Dr., Çukurova Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu.

history is affected by each other. While a nation's knowledge, wisdom and surrounding culture are being formed, their development is often revealed by the society's writers. While national and local conditions influence a society's writers, the influences of outside cultures are equally important.¹

In this universal process called "being cultured", the cultural assets components change and develop as a society undergoes modernization.² Culture is continuity from the past to the future as a presence of having lived, living and letting anything live.³

In his novels Tanpınar mostly works with characters who fall into crises because they are stuck between the Eastern and Western cultures. Therefore, these two cultures are constantly debated in his novels.

Mumtaz is dependent on his old culture and history; he knows his traditions and customs very well. He is religious and he does not ignore the western culture. He also owns an intellectual personality. It is thought that Tanpınar tells us about himself through Mumtaz's character.

Tanpınar's father was an intellectual who had been a kadi (judge of Islamic law) and served justice for years. Tanpınar had a childhood in what outweighs religion and traditions. At the beginning of his teenage years and in later life he recognized western culture and adopted it in Istanbul.

Tanpınar indicates that for ensuring the continuity of the Turkish culture, Turkish society should avoid imitating the West. He says that imitating the west unconsciously will allow to spread as an infectious disease anywhere in our culture and our cultural values. Tanpınar emphasizes that westerners continuously develop themselves and advance in every field, on the contrary, Turkish society, stuck in the lethargy and sluggishness, waits everything to come under its feet.

Tanpınar expresses the indifference of the Turkish people in *A Mind at Peace*:

"Mumtaz had been searching for a nurse for three days. He had taken a lot of addresses and made many telephone calls. But in our country when you search for something it gets lost. The East is a place for sitting and waiting. With a little bit patience she comes to you. To give an example, after Ihsan is recovered a few nurses will call him for sure. But when we need them..."⁴

Tanpınar defends that modernization and change happening randomly and without considering the result on the Turkish society would damage our culture and our values attached to it. Tanpınar defends the resistance movement against the existing administration and the fights for freedom during the Administrative Reforms, but he considers with fear that the resistance fighters do not think about what they will bring. Instead, only of the eliminated ones.

Tanpınar emphasizes that Turkish society did not get together or provide integrity. According to him, it was unstable in progress and development. But the situation was the same in India, Pakistan, Saudi Arabia and Afghanistan. These countries have also lived as colonies, hungry and poor for years; they became mere spectators while their cultures were being destroyed by the colonizers. They have not done anything to recover their cultures, either.

In *Composition in the Mahur Mode*, Tanpınar defines the contrast between the east and west through Sabri Hoca as follows:

“My son Behcet, what do you know about the bankruptcy of a civilization? Human beings get spoiled and disappear. A civilization is a spiritual treasury which creates unique human beings. Do you understand now how big the trouble is? If you are illiterate you can learn to read. If you fall behind, you catch up. If there are no men you raise them up. One day they are grown. If you do not have any money, you earn it. Everything has a solution. But when a human being gets spoiled, there is no solution. You are interested in bookbinding. You do know what a headband of a book is. In our society human beings are without headbands... For them the life is managed by atonal, noncoherent and a heap of dead values non-responsive to today’s life. We are living in a heap of contrast. The whole Orient world is suffering. They are changing shirts continuously. Indian, Chinese, Afghan, Arab and Turk, we are all changing. (...) What we need is not a different shirt, what we need is an internal change. (...) We need to establish our humanness all over again, on a new basis; a human being living with new values.”⁵

Tanpınar defends that development and modernization of the country is tied to the elimination of the differences between the two cultures. Related to this issue, he wrote:

“The life has not come even to the level of our own needs; it is not the abundance or creativity that offers us shapes and values spontaneously! We are experiencing this dilemma in our art, entertainment, moral values, good form and imagination of our future. We are happy to live on the surface. As soon as we go too deep, the indifference and pessimism begin. (...) We need to be more conscious and strong minded than every other nation.”⁶

Tanpınar says that Turkish society should protect and nurture their national life. He warns that if Turkish society does not hold on tight to their cultural values; the nation will lose its spiritual power and experience disasters. Tanpınar continues as follows:

“We lived in the middle of a hostile world and were protected from its fire for centuries by our being wrapped in our nationality, like a talismanic rescuer. We are present here today due to that feeling. As soon as we left our nationality, the disasters rained down on us. (...) Because we knew that our nationality was the memory of the religion, moral values architecture and the stack of art works and history which joined our national life.”⁷

In *The Time Regulation Institute*, Tanpınar emphasizes the vacillation and corruption between the East and West and cultures, which began in Turkish

society after the Administrative Reforms, and he criticizes the Turkish people for denying their own culture. Tanpınar reflects upon the corruption of music occurring in Turkish society through Hayri İrdal's sister-in-law and he criticizes the ignorant and uncultured people, and do not increase their knowledge of the music. Hayri İrdal's sister-in-law is a singer at a bar. Tanpınar criticizes İrdal and his friends' listening to his sister-in-law at her first night at the bar as follows:

"At the first night, Pakize, Halit Ayarçı, Doctor Ramiz and all my family were in the audience. (...) Every technical error my sister-in-law made was applauded madly. While I felt embarrassed for her, she became the heroine of the night. The audience screamed 'long live', 'aunt', 'sister'. Pakize turned and asked me every two minutes, 'how is she?'"⁸

Halit Ayarçı behaved like a cultural bureaucrat and demonstrated how little he knew about music. He gushed:

"Yes, as see it... The lady will really succeed... We have to believe in life Hayri Bey. (...) Do you see how she is liked? This is a lively human being facing humanity. She will succeed from now on. You will see how successful she will be."⁹

Turkish music, Turkish folk dance and musical instruments hold important places in Turkish culture. Tanpınar mentions that all these things enrich the Turkish culture. Tanpınar says that so-called intellectuals lost themselves and started imitating new things for the sake of Westernization. He states that Turkish society should not compromise its own values and should avoid behaviors leading to the loss of culture, preventing Turkey's development. In *The Time Regulation Institute*, Tanpınar criticizes sarcastically the cultural corruption of the people, who did not know what to do as they were stuck between the Eastern and Western civilizations.

In *The Time Regulation Institute*, a Dutch scientist named Van Humbert also attended a musical performance where Turkish society's being stuck between the East and West and resulting cultural corruption are criticized sarcastically. Those who attended the show performed local folk dances and fell into funny situations. This is also criticized by Tanpınar. While İrdal's older sister-in-law was screaming out a song, she suddenly started performing an active lively folk dance. At that time, a woman in the crowd cannot stop herself, got up, threw herself into the middle of the hall and started dancing 'çiftetelli', which she could not manage at all. Tanpınar criticizes such illiterate behavior as follows:

"Mid-way through a local dance, a young woman threw herself into the middle of the dance hall and started dancing çiftetelli. She could not manage to dance. But it was not important, everyone was pleased. A middle aged man, no doubt her husband or lover, did not want to leave the young woman alone. And he threw himself in the middle of the dance hall, as well."¹⁰

Tanpınar expresses his embarrassment at how the Turkish community fell into ridiculous situations in front of foreigners, by describing Irdal's younger sister-in-law's actions while dancing with an American as follows:

"To tell the truth, while they were dancing they were torturing and behaving cruelly towards each other. My younger sister-in-law had taken off her socks and low-cut shoes, and with her one hand on her partner's shoulder and the other hand on her skirt, which was not short enough. She was jumping around the floor, throwing herself here and there. Just as I was about to run to help her in case she broke her leg, she got up again and resumed jumping. She was hugging her partner, kicking, butting her unknown enemies and, again, lying on the ground."¹¹

While Irdal's older sister-in-law had gathered around her half of the city's population with her kicking and jumping up and down, on the other side of the hall, her daughter Zehra was busy teaching Van Humbert how to dance 'zeybek'. Irdal described this situation:

"We went there with our glasses in our hands. This was not anybody's idea. Naturally it was the goods itself. The jazz was playing for zeybek. And my daughter and Van Humbert were dancing the most unbelievable zeybek, just in the middle of the hall, where my sister-in-law had exhibited all of her skills. The people around were just watching them. For a while we watched Van Humbert's arms overhanging in the air awkwardly and his knees hardly getting up."¹²

Turkish society floundered between the Eastern and Western cultures because of its unconscious fondness for the West. He mocks Turkish society, on the verge of forgetting their own culture, through Irdal:

"I wish they could have managed to dance. To be an example, I wish my daughter really had known how to dance zeybek, my sister in law had known what kind of dance she was performing, she would not have destroyed the music as if she were breaking a chair for which she was now too big to sit in."¹³

Irdal did not like the neighborhood he lived in but did not do anything to change it. Ayarçı said to Irdal: "*This is the truth my dear friend. When you reached a little bit prosperity your old world began to recede from your memory. You find sacrificing unnecessary and extra.*"⁴ Upon hearing these words Irdal concluded: "*he misses his former life*"¹⁵

Ayarçı implied that Irdal will not give up anything he owns and revert to his former days. He believed that Irdal "*should revert to his former days that he misses*"¹⁶ and continued as follows:

"Let me tell you your own truth! Now you cannot revert to your former days, because you cannot give up anything. Despite all your criticism, and contempt, you have a comfortable life and a beautiful wife and you also have a mistress, over whom you are getting crazy. I'm sure you are ready to sacrifice yourself for your daughter and son at any moment. Moreover, even

if you consider a lot of things meaningless, you like your reputation. In short, you stick to the world with many arms like an octopus! You cannot leave anything. How will you return?"¹⁷

In *A Mind at Peace*, the message Tanpınar would like to transmit through Nuran is the unity and togetherness of Turkish society. According to Tanpınar, an elegant and urban girl's growing up in the Bosphorus, yet knowing and singing the folk songs of different regions and of Turkish music was an indication of the unity and togetherness which must be within the Turkish society, along with traditions, customs and clothes. Tanpınar is keen on Turkish music and he transmitted this keenness upon Nuran as follows:

"Nuran also knew public songs she had learned from her grandmother, who was Bek-tasi and had traveled widely and had seen many things. This rooted family's daughter, grown up on the shores of the Bosphorus, liked folk singers, Rumelian, Kozan and Afşar's ballads, Kastamonu and Trabzon's folk dances, and Bektaşî's wind instrument musicians like Dede or Hafız Post. She sang those songs in the way she liked and she was a new horizon for Mum-taz. He thought that she was a young bride from Kütahya going to Girls' Day, wearing her gilded, silver thread embroidered shoes, and colorful velvet and satin clothing. In fact, this delicate urban girl had something in common with those people whose music styles she adopted for herself. Day by day, in his eyes, all these things were changing, completing and giving a discipline of a spirit of love to his darling."¹⁸

In *A Mind at Peace*, Tanpınar tells of an uneasy and critical period just before World War II. During this period, he mentions the Eastern and Western dilemma and the indifference towards the Turkish culture. Nuran and Mum-taz had the following conversation:

"- Why are we bound to the past so much?

- Inevitably we are the parts of the past. We love our old music, we understand it. We have a key in our hands to open the past for us... It is giving us its time, wearing for us all the names, as we have a treasure within us, we look around through the ferahfeza or Sultaniyegah."¹⁹

Tanpınar expresses that everything the Turkish society had was in its music. He continues as follows:

"According to Mumtaz, Istanbul's landscape, our whole civilization, our dirt, rust, good side and shortly our music were all in music. The West does not understand us because they do not understand our music. This was so much like that; many landscapes would come into mind when listened to Turkish music."²⁰

In fact, with these words, Tanpınar is in search of peace, somewhere for Turkish society to shelter itself from its troubles. To tell the truth, Mumtaz found his much sought after peace in music.

Tanpınar criticizes Turkish society's dancing of pure, simple and beautiful Anatolian dances in different environments, from time to time, for the sake

of their personal tastes. In *The Woman on the Moon*, he criticizes so called intellectuals as they watched a young woman dancing something between çiftetelli and an Anatolian dance and their applauding for her according to her gyrations:

“The woman was walking moving her neck, shaking all her body, while turning another side, performing a belly dance widely from her ankle to her hip, as if she were at a drinking party with dancing girls, she was bending her body backwards in front of men.”²¹

In *The Woman on the Moon*, in the field of folk dances Asim was also very ambitious. At a night club Asim danced zeybek, çiftetelli and kaşık. While Asim danced, he passes out. Selim said that that night Asim was really nice. He was ingenious from top to toe and imitating a Greek woman’s speech.²² Tanpınar says that Selim was surprised at Asim’s dancing çiftetelli and criticized the situation as follows:

“He was behaving coquettishly as if he really had women’s breasts, bending enough at his waist to touch his head to the ground in front of the men. But zeybek had become something different. He was not the man surprising the guests at his table, as well as the waiters at the restaurant, by imitating the woman, giving plenty of tips at the entertainment place and speaking severely and harshly. Entirely someone else, a whole tradition, mountain music and Yörük dance, everything was here. He was so interesting that even Selim had admired him. But just in the middle of the dance, as soon as the zeybek kneeling rises from the ground, Asim suddenly started to shake his head and soon after this dance move, despite the music being played, he started to dance a dance from another region.”²³

In *Those Outside the Scene*, on a September evening, after dinner, Tevfik Bey and his guests went sailing on the Bosphorus. They met Greeks having fun playing mandolin and kithara, and Americans having fun playing balalaika. Tanpınar complained: “All these foreigners were disturbing us to death.”²⁴ Tevfik Bey says to the boatman: “Go back, let’s give those guys a lesson.” and implies that he cannot accept the situation. Tanpınar says the following for Tevfik Bey: “Amidst the voices of the people living in this city, the voice of our own civilization increased the most widely. (...) First the kithara and mandolin, then the ones in the steamboat and, finally, all around quieted down. Tevfik Bey’s voice had captured the Bosphorus alone.”²⁵ Tevfik Bey, having silenced all the foreigners on the boats, asked his boatman to go home after a while, and then by saying, “If I go to bed without dancing zeybek, I get sick.”²⁶ he expressed his exuberance for that night. None of the foreigners in Turkish territory can act as challengers. Exactly at this point Tanpınar reminds the reader of the existence of the Turkish identity and Turkish culture. Tevfik Bey sang ghazal in front of the foreigners and then went home and danced Zeybek to reveal the values of the Turkish culture.

As conclusion, "Culture" is defined as a collection of moral values that upholds nations. The more the spiritual values consisting of the religion, language, history, tradition and morality enrich, the more the nations get bigger and bigger. The nations who could not claim their cultural values and contemptuous of them are doomed to destroy themselves in the future. Tanpınar emphasizes that above all Turkish society should grow up conscious, cultured and educated people. Tanpınar does not want to stick to the East, or surrender fully to the West. He says that Turkish society will reach the goal when they consider both cultures individually. Because, according to Tanpınar, the east and the west are in our lives. Tanpınar implies that the innovation and modernization movements And especially the social and economic development of the country coming with Tanzimat have been sacrificed because of the misleading practices. He also implies that one of the biggest reasons of this; the statesmen and politicians ruling the country remain stuck between the western and eastern cultures and act extremely unconsciously. According to Tanpınar, the only way to get rid of the depression and the only way to prosperity and enlightenment is to try to adapt to the West on the way to democracy, What's more, to keep and treat people equally to each other, Underline how important the people is in Turkey's development, eliminate all the barriers between people and the intellectuals.

FOOTNOTE

- 1 Mehmet Önal, *En Uzun Asrın Hikâyesi, Yeni Türk Edebiyatına Teorik bir Yaklaşım*, Ankara, 1999, p. 89.
- 2 Bozkurt Güvenç, *Türk Kimliği-Kültür Tarihinin Kaynakları*, Ankara, 1993, p. 138.
- 3 Op. cit., p. 231.
- 4 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, 16. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul 2008, p. 10.
- 5 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, 7. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005, p. 87-88.
- 6 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, 16. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul 2008, p. 246-247.
- 7 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, (hızl. Prof. Dr. Birol Emir), 5. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006, p. 198-199.
- 8 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 10. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005, p. 221.
- 9 Op. cit., p. 222.
- 10 Op. cit., p. 332.
- 11 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 10. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005, p. 332-333.
- 12 Op. cit., p. 335.
- 13 Op. cit., p. 336.
- 14 Op. cit., p. 337.
- 15 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 10. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005, p. 337.
- 16 Op. cit., p. 336.
- 17 Op. cit., p. 337-338.
- 18 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, 16. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008, p. 149.
- 19 Op. cit., p. 170.
- 20 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, 16. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul 2008, p. 170.
- 21 Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Aydaki Kadın*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2009, p. 215.

²² Op. cit., p. 261.

²³ Op. cit., p. 261.

²⁴ Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Sahnenin Dışındakiler*, 7. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005, p. 160.

²⁵ Op. cit., p. 160.

²⁶ Op. cit., p. 161.

BIBLIOGRAPHY

Güvenç, Bozkurt, *Türk Kimliği-Kültür Tarihinin Kaynakları*, Ankara, 1993.

Önal, Mehmet, *En Uzun Asrın Hikayesi, Yeni Türk Edebiyatına Teorik bir Yaklaşım*, Ankara, 1999.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Huzur*, 16. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008.

....., *Mahur Beste*, 7. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005, p. 87-88.

....., *Yaşadığım Gibi*, (hızl. Prof. Dr. Birol Emir), 5. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006.

....., *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 10. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005.

....., *Aydaki Kadın*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2009.

....., *Sahnenin Dışındakiler*, 7. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005.

HALİD ZİYA UŞAKLIGİL'İN AŞK-I MEMNU ADLI ESERİNDE TASVİRLERARASI İLİŞKİLER

Selda Gürel*



Özet: Tasvir kavramıyla ilgili olarak gerek sözlüklerde, gerek ansiklopedilerde, gerekse çeşitli çalışmalarda (makale, kitap vs.) birbirine benzer ya da kısmen farklı tanımlamalar ve yaklaşımlarda bulunulmuştur. Bu tanımlama ve yaklaşımlardaki farklılıklar, tasvir kavramının sadece roman alanında değil, güzel sanatlar, felsefe, sosyoloji hatta pedagoji gibi alanlarda da önemli bir yer işgal etmesinden kaynaklanmaktadır. Edebiyat alanında tasvir, bir edebî eserde tahkiye kadar önemlidir ve eser boyunca onunla beraber yürür. Servet-i Fünun dönemi söz konusu olduğunda, dönemin sanat anlayışına bağlı olarak, 'tasvir'in ve tasvirlerarası ilişkilerin önemi daha da artar. Servet-i Fünun romanında tasvir, tahkiye bedeninin üzerinde bir ruh gibi dolaşır. Buradan hareketle bu makalede biz, Halid Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* adlı romanı bağlamında tasvirlerarası ilişkileri değerlendirmek istiyoruz.

Anahtar Kelimeler: Aşk-ı Memnu, tasvir, tahkiye, roman.

THE RELATIONSHIPS BETWEEN DESCRIPTIONS IN HALİD ZİYA UŞAKLIGİL'S NOVEL, AŞK-I MEMNU

Abstract: There are similar or slightly different definitions and approaches about "Description" in dictionaries, encyclopedias, and in several studies (articles, books etc.) because the concept, description occupies a very important place in not only novels but also in areas like fine arts, philosophy, sociology, and pedagogy. Description in literature, is as important as narration in a literary work. In the case of Servet-i Fünun period, the importance of the description and the relationships between descriptions increases in accordance with the period's conception of art. Description in Servet-i Fünun novels is like a spirit. From this point, in this article we want to evaluate the relationships between descriptions in the context of Halid Ziya Uşaklıgil's *Aşk-ı Memnu*.

Keywords: *Aşk-ı Memnu*, description, narration, novel.

Tasvir kavramıyla ilgili olarak gerek sözlüklerde, gerek ansiklopedilerde, gerekse çeşitli çalışmalarda (makale, kitap vs.) birbirine benzer ya da kısmen farklı tanımlamalar ve yaklaşımlarda bulunulmuştur. Bu tanımlama ve yaklaşımlardaki farklılıklar, tasvir kavramının sadece roman alanında değil, gü-

* Arş. Gör., Sakarya Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

zel sanatlar, felsefe, sosyoloji hatta pedagoji gibi alanlarda da önemli bir yer işgal etmesinden kaynaklanmaktadır. Bu çalışmada bizi asıl ilgilendiren ‘tasvir’in edebiyat alanındaki kullanımlarıdır. Edebiyat alanındaki tasvir kavramına çeşitli yönlerden, çeşitli açıklamalarla yaklaşıldığı görülmektedir.

Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü’nde, tasvir kavramı şöyle açıklanır:

“Bir varlığın sözle, yazıyla, çizgi veya şekille göz önünde canlandırılacak tarzda ifadesi. Betimleme. Resim. İkon. Tasvir, varlığın gerçeğine uygun bir şekilde ifade edilmesi anlamı taşıdığından bunun çizgilerle ifadesi olan resim yerine ve birlikte kullanılmıştır. Ayrıca dinî anlamı ön planda olan ve gerçeğe en uygun şekliyle yapıldığı düşünülen ve inananların zihninde somut karşılık oluşturan heykel ve resimler de tasvir olarak adlandırılmıştır. Meryem Ana tasviri gibi. Sözlerin kullanıldığı bir sanat olan edebiyatta tasvir için, söz veya yazı esastır. Bir varlığın, bir mekânın, bir durumun okuyucunun gözü önünde olacak şekilde; anlatılanın okuyucunun zihninde karşılık bulacak şekilde ifadelendirilmesi anlamında kullanılır.” (Ortak, 2006: 51).

Kavramın bu anlamda kullanılışı farklı alanlarda tekniklerin de farklılaşmasını doğurmuştur. Edebiyatta kullanılan tasvir, teknik olarak diğer güzel sanatlardakinden farklıdır:

“Edebiyatta bir anlatım tekniği olan tasvir, hareketin sözlerle resmedilmesi değildir. Yazar, tasvir ettiği kişiyi, nesneyi, mekânı, vb. ya da bir ânı içinde durdurarak ona ait şekil özelliklerini anlatır; ya da bir süreç içinde onun şekil özelliklerini canlandırarak tarzda anlatır. Yazarın benimsediği bir mekân, eşya veya insanın bir parçası veya tamamı, yazarın istediği bir görünüm içinde, o hâliyle okurun zihninde resmedilir, daha sonra olaylarla birlikte değişik durumlarla ilişkilendirilmesi sağlanır.” (Ortak, 2006: 52).

Yaşar Çağbayır, *Ötüken Türkçe Sözlük’ünde tasvir kavramını birkaç madde de tanımlamaktadır:*

“1. Bir şeyi veya bir kimseyi ayrıntıları ile anlatma; göz önünde canlandırma; betimleme. 2. Bir şeyin veya bir kimsenin resmini yapma. 3. Bir kimseyi ya da nesneyi diğerlerinden ayıran yönleri ile anlatan yazı, betim. 4. ed. Roman, Hikâye ve diğer edebî türlerde olayların geçtiği yerleri, kişileri ve nesnelere ötekilerden ayırarak yapılan anlatım; betimleme. 5. Bir eserde, yazarın eyleme katılan kişilerin, eylemin ve somut gerçekliğin yer aldığı bağlamı tanıttığı bölüm; betimleme bölümü. 6. Resim, heykel, gravür vb. plastik ve pratik sanatlarda bir kişi, nesne ya da figürün canlandırılması. 7. Resim, surat.” (Çağbayır, 2007: 4626).

Çağbayır, ‘tasvir etmek’ eylemini şöyle tanımlar: “1. Sözlü ya da yazılı olarak ayrıntıları ile anlatmak; betimlemek. 2. Resmini yapmak.” (Çağbayır, 2007: 4626). Günay Karaağaç’ın *Türkçe Verintiler Sözlüğü’nde* bu kavram iki madde hâlinde tanımlanmaktadır: “1. Tasarlama, bir şeyi sözle ya da yazıyla anlatma, göz önünde canlandırma, betimleme. 2. Resim (TS)” (Karaağaç, 2008: 819). Ahmet Doğan’ın *Büyük Türkçe Sözlük’ünde* bu kavrama ait iki tanım yer alır: “1. Bir

duyguyu olayı sözle anlatma. 2. Resim, fotoğraf.” (Doğan, 2009: 1067). İlhan Ayverdi'nin, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*'ünde ise tasvir kavramını birkaç maddede ele aldığı görülmektedir. Bu esere göre: “(Ar. sûret “şekil”den tasvir): 1. Bir şeyi resim gibi göz önüne gelecek şekilde ayrıntıları ile anlatma. 2. Resmini yapma, resmi yapılma. 3. Resim. 4. Karagöz oyunundaki kahramanların deriden kesilmiş şekillerinden her biri.” (Ayverdi, 2011: 3012).

Emin Özdemir, *Örnekle Açıklamalı Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*'nde ‘tasvir’i betimleme ile karşılamakta ve bu kavramı şöyle açıklamaktadır:

“Bir varlığı, bir olayı, bir durumu ya da kavramı göz önünde ya da zihinde canlandırarak biçimde sözle, yazıyla anlatma. Sözlü ve yazılı anlatımda sık sık başvurulan temel anlatım biçimlerinden biridir betimleme. Yalınlaştırarak söylemek gerekirse, sözcüklerle resim çizme işidir. Doğanın ve eşyaların belirleyici özellikleriyle ayrıntılı biçimde yansıtmadır. Okurun duygularını devindirecek algılama gücünü belirli doğrultulara yönlendirir. Bu yönüyle, onun bilincinde gerçeklik duygusunu yaratmaz.” (Özdemir, 1990: 37-38).

Turan Karataş da *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*'nde kavramı betimleme ile karşılar ve “*Herhangi bir şeyin (bir insan, bir nesne, bir yer vb.) nitelik, nitelik, görünüm gibi bütün özelliklerinin, yani 'karakteristik görünüşlerinin' ayrıntılarıyla okuyanın/dinleyenin gözü önünde ya da zihinde canlanacak 'o şeyin hâline münasip' ifadelerle anlatılması.*” (Karataş, 2007: 455) olarak tanımlar. Kavramı betimleme olarak karşılayan diğer iki isimden biri Orhan Hançerlioğlu, diğeri Kemal Demiray'dır. Orhan Hançerlioğlu *Türk Dili Sözlüğü*'nde parantez içinde bu kavramı ‘tasvir’ olarak gösterir ve “*bir şeyi söz ya da yazıyla göz önünde canlanacak biçimde anlatma*” (Hançerlioğlu: 2007: 82) olarak tanımlar. Kemal Demiray ise *Temel Türkçe Sözlük*'ünde betimlemeyi; “*Bir şeyi söz ya da yazıyla canlandırma*” (Demiray, 1988: 112) olarak ele alır.

Bu kavramın Batılı sözlük ve ansiklopedilerde ele alınış tarzında nisbî farklılıklar görülmektedir. W. T. J. Mitchell, *İkonoloji, İmaj, Metin, İdeoloji* adlı eserinde tasvirleri, imajlar ailesinin bir alt başlığı olarak değerlendirir. Ona göre; “*Bu ailenin her bir kolu, herhangi bir entelektüel disiplinin söylemi için merkezî bir tasvir tipini gösteriyor: zihinde tasvir psikoloji ve epistemolojiye; optik tasvir fiziğe, grafik, heykeltçilik ve mimari tasvir sanat tarihçesine; sözel tasvir edebiyat eleştirmenine aittir.*” (Mitchell, 2005: 13).

Bu çalışmaların yanı sıra Roland Bourneur ve Real Quillet'in *Roman Dünyası ve İncelemesi* adlı eseri ile Mehmet Tekin'in *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları* adlı eserinde ortaya koydukları fikir ve tespitler, makalenin içeriği açısından önemli yaklaşımlardır. Bourneur ve Quillet'e göre; “*Anlatmak ve tasvir etmek demek, kelimelerden oluşan bir sekansla (yani zaman içinde anlatım sürekliliği yöntemi ile) her ikisinin de ifade edebildiği ölçüde, birbirlerine benzer iki işlem demektir, ancak anlatma objesi ile birbirinden farklı objelerdir. Anlatım demek, 'olayların zaman içerisinde art arda sıralanması' demektir; tasvir ise məkanda yan yana bu-*

lunan ve aynı zaman içinde varolan simültane objelerin gösterilmesi” (Bourneur-Quellet, 1989: 99) demektir.

Bourneur ve Quellet’in ‘anlatım’ ve ‘tasvir’ tanımlamaları, bu iki kavramın arasındaki farkı açık bir biçimde ortaya koyabilmek açısından önemli tanımlamalardır. Bununla birlikte bir eseri tasvir yönünden incelerken tasvir paragraflarının dışında, zaman zaman öykülemenin içerisinde de tasvir öğelerinin bulunabileceği dikkatlerden kaçmamalıdır. Örneğin, “Ayşe merdivenlerden yeşil, bel kısmında şeritleri olan, uzun bir elbise ile indi.” cümlesiyle karşılaştığımızda “Ayşe’nin merdivenlerden inmesi” öyküleme zamanının içerisinde gerçekleşir; fakat Ayşe’nin üzerindeki “yeşil, bel kısmında şeritleri olan, uzun bir elbise” öykülemenin içerisindeki bir tasvir kullanımıdır ve tasvir olarak sınıflandırılması gereken de sadece bu kısımdır. Fakat anlatımın durdurulup Bourneur’un ve Quellet’in tanımıyla, “mêkanda yan yana bulunan ve aynı zaman içinde varolan simültane objelerin gösterilmesi”ne geçildiğinde, cümlenin veya paragrafın tamamı, bir tasvir cümlesi / paragrafı hâlini alır.

Bourneur ve Quellet, aynı eserlerinde ‘tasvir’in neden yapıldığı konusuna da açıklık getirmeye çalışırlar. Onlara göre; “*Tasvir, hikâyenin ritmini vermeye yarar. Bakışı dış çevreye yönlendirmek suretiyle tasvir, aksiyonun arkasından gevşeme veya kritik bir anda hikâyeyi kestiğinde okuyucuya sabırsızlık getirir; müzikal anlamda, zaman zaman esere ton ve hareket veren bir üvertür durumundadır (Atala); anlatım perspektiflerini genişletir, sembolik değer kazanan bir müzik notası tespit eder.*” (Bourneur-Quellet, 1989: 108). Yine onlara göre; “*Bir süsleme eklentisi olmaktan çok tasvir, hikâyenin kendi bütünlüğü içerisinde işlenmesini sağlayan ve yönlendiren bir unsurdur.*” (Bourneur-Quellet, 1989: 111).

Mehmet Tekin’in *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları* adlı eserindeki yaklaşımları ise, tasvir sanatının tarihî gelişimini ortaya koymasından önemlidir. Tekin’e göre; “*Tasvir sanatı, dünden bugüne uzanan zaman kesitinde, değişik seviyelerde, değişik maksatlarla uygulanmıştır. Nitekim klasik romanda hikâyeye önem verildiğinden ayrıntılar ihmal edilmiş, tasvir sanatı gelişmemiştir. (...) Ancak, romanın kendi kimliğini bulduğu çağda, bu durum değişir. Romancı, anlatacağı hikâyeye ve insanı, tabii dekoruyla birlikte vermeye çalışır. Çağdaş roman tek kelimeyle ayrıntı üzerine kurulur. (...) 19. yüzyılda romancılar, kişi ve olayları, ait olduğu dekor içinde göstermeye özen göstermişlerdir. Temelde ‘romantik tasvir’ denilen bu yaklaşımla romancılar, ‘belirli bir ruh ve hava yaratmak ve onu devam ettirmek’ istemişlerdir. Bu ameliyenin bir hedefi de, oluşturulan hava ile okuyucuyu etkilemektir. Realistler, bu konuda prensip sahibi idiler. Onlara göre tasvir, gerçeğin ifadesi için yerine getirilmesi gereken şartlardandır.*” (Tekin, 1989: 73-74).

Tasvir kavramıyla ilgili tanımlama ve yaklaşımlar, bakış açımızı şekillendirmek ve bize konuyla ilgili bir öngörü kazandırmak açısından önemli tanımlama ve yaklaşımlardır. Bununla birlikte, Safiye Akdeniz’in *Tasvirî (Descriptif)*

Metin Tipleri ve Tanzimat Döneminde Tasviri Metinlerin Gelişim Çizgisi ile Sabahat Emir'in *Örneklerle Tasvir ve Tahlil* isimli çalışmaları, tasvirin tasnifi açısından önemli gayretlerdir.

Safiye Akdeniz, *Tasvirî (Descriptif) Metin Tipleri ve Tanzimat Döneminde Tasviri Metinlerin Gelişim Çizgisi* adlı makalesinde tasviri, P. Fontanier'dan hareketle sekize ayırır:

- “1. Yer Tasviri (Topographie): Bir dağın, ovanın, şehrin, köyün, evin, bahçenin tasviridir.
2. Zaman Tasviri (Chronographie): Zamanın, bir periyodun, bir sürenin tasviridir.
3. Cisimlerin Tasviri (Prosopographie): Figürlerin, cisimlerin, fizik niteliklerin, dıştan görünüşün tasviridir.
4. Gelenek ve Seciye Tasviri (L'éthopée): Geleneklerin, karakterlerin, kusur ve faziletlerin, gerçek yahut hayalî bir şahsın ahlâkî niteliklerinin tasviridir.
5. Portre (Portrait): Canlı bir varlığın fizikî ve ruhî niteliklerinin bir tasviridir.
6. Paralel (Parallèle): Aralarında benzerlik yahut farklar bulunduğunu göstermek için iki nesnenin fizikî yahut ahlâkî tasvirinin art arda yahut birlikte yapılmasıdır.
7. Tablo (Tableau): Hareketlerin, tutkuların, olayların vb. canlı ve hareketli tasvirleridir.
8. Canlı Tablo (L'hypotypose): Bu tasvirlerde nesnelerin takdimi o kadar canlı ve o kadar enerjiktir ki unutulmaz bir tablo ve imaj yaratır.” (Akdeniz, 2007: 5).

Sabahat Emir ise adı geçen eserinde şöyle bir tasvir sınıflandırması yapar:

- İnsan Tasviri
 - a. Fizik Portre
 - b. Ruhî veya Moral Portre
 - c. Fizik ve Ruhî Portre
- Fizik ve Ruh Tasviri
- Cansız (Eşya) Tasviri
- Manzara Tasvirleri
- Dekor
- Hayvan Tasvirleri

Bir edebî eserde birçok tasvir kullanımına rastlanabilir. Fakat temelde tasvir, insanın mekân, eşya ve zaman ile münasebeti olarak değerlendirildiğinde tasvir kullanımlarının bu temel başlıklar altında tasnifi, daha açıklayıcı ve toparlayıcı bir yöntem olarak gözükmektedir. Bu doğrultuda şöyle bir sınıflandırmaya gidilebilir:

- 1- İnsan Tasviri
 - a) Fiziksel Tasvir, Portre
 - b) Ruhsal Tasvir, Portre
- 2- Mekân Tasviri

- a) Dış Mekân Tasviri
- b) İç Mekân Tasviri
- c) Cisim Tasviri
- 3- Zaman Tasviri
- 4- Tablo

Bir edebî metinde tasvir, tahkiye kadar önemlidir ve onunla beraber yürür. Denilebilir ki bir edebî eserin bedeni tahkiye ise, ruhu tasvirdir. Bir romanın, hikâyenin başarısı iskeletinin sağlamlığına bağlı olduğu kadar ona katılan estetiğe, sanata, duygulara, tasvirsel üslûba, kısaca ona üflenen ruha da bağlıdır. İnci Enginün'e göre, "duyguların ifâdesi olan üslûbu arayan" Servet-i Fünun'da, bu ruhun daha da görünür kılınmak istenmesi kaçınılmazdır.

Servet-i Fünun dönemi romancıları gerek aldıkları eğitimi, etkilendikleri akımları ve sanat zevklerini, gerekse tabiatı farklı duyuş ve algılayış tarzlarını eserlerindeki tasvir sahnelerine de yansıtmişlardır. Mehmet Kaplan'a göre, Servet-i Fünun nesli, duyu organlarını dış âleme açmış, dış âlemi kendine mahsus bir ruha sahip bir varlık olarak telakki etmiştir. Ona göre bu, Servet-i Fünuncuların tabiat idrakine getirdikleri en önemli yeniliktir. Bu idrak ayrıca ferdî duygularla da renklendirilir. Böylece dış âlem yani kâinat bir mizaç arasından seyredilir (Kaplan, 1987: 50).

Zeynep Kerman Servet-i Fünuncuların gerek iç âleme, gerekse dış âleme yani tabiata karşı dikkatlerini, onların güzel sanatlara karşı duydukları ilgiye bağlar. Gerçekten de Servet-i Fünuncuların romanlarında gerek duygular gerekse tabiat âdetâ renkli bir tablo gibi resmedilir:

"Servet-i Fünun edebiyatında iç âlem yani duyuş hayatı kadar dış âleme, tabiata da geniş yer verilir. Servet-i Fünuncuların hemen hepsi güzel sanatların hiç değilse bir dalıyla yakından ilgilidir. Fikret, iyi bir ressamdır. Mehmet Rauf bir melomandır. Halid Ziya mükemmel piyano çalar. İşte güzel sanatlara karşı duydukları bu derin ilgi onları dış âleme ve iç âleme son derece dikkatli kılar. Duygularını da renkli tablolar hâlinde ortaya koymaya çalışırlar." (Kerman, 2009: 164).

Bu neslin sadece şiirinde değil, nesrinde de ahengi sağlama arzusu göze çarpar ki bu, onları duyulmamış kelimeler, farklı tasvirler kullanmaya yönelmiştir. Enginün'e göre, onların bu yönelimlerinde duygularını derinlemesine anlatma ihtiyaçları da önemlidir:

"Duygularını derinlemesine anlatma ihtiyacıyla, Servet-i Fünuncular kelimelerle de oynamışlardır. Yıpranmamış kelimelerle duyguların bakirliğini verme arzusu, yazdıklarında ahengi sağlama isteği, onları sözlüklerden duyulmamış kelimeler seçmeye, Tanzimat'tan itibaren başlayan sadeleşme ve halk diline gidişe karşı durmaya yönelmiştir. Mamafih bugün Türkçede kullanılmayan nice Türkçe kelimeye de eserlerinde yer vermişlerdir." (Enginün, 2007: 327).

Servet-i Fünun yazarlarının eserlerinde hâkim temler olan; hayal kırıklıkları, mekankoli, hüznün gibi temler eserlerinin adlarına da yansdığı gibi, (*Sefile, Bir Ölüünün Defteri, Mâi ve Siyah, Kırık Hayatlar, Eylül...*) tasvir sahneleriyle daha da görünür kılınmıştır.

Bu dönemin en önemli romancılarından biri Halid Ziya Uşaklıgil'dir. *Aşk-ı Memnu* romanı, yazarın roman tekniğinin daha da geliştiği, üslûbunun olgunlaştığı, gerek tahkiyede gerekse tasvirde ustalaştığı İstanbul dönemi romanlarından dır. Eserde annesine benzememe çabası ile, zengin, rahat ve güçlü bir hayatın çatışması arasında kalan genç Bihter'in, eşini kaybetmiş, iki çocuklu (Nihal, Bülent), yaşı geçkin Adnan Bey ile tutkusuz evliliği, eşini genç, yakışıklı, hoppa ve tutkularına cevap veren eşinin yeğeni Behlül ile aldatması, Behlül'ün Nihal ile yakınlaşması ve Bihter'in hayatına son vermesi ile tüm düğümleri çözmesi anlatılır. Tahkiyenin üç düğüm noktası ile (Bihter'in annesine benzeyip benzememe mücadelesi, Bihter ile Behlül'ün ilişkilerinin nasıl sonuçlanacağı ve Behlül ile Nihal'in evlenip evlenmeyecekleri) yürüdüğü eserde, denilebilir ki, gerek fiziksel ve ruhsal tasvirlerin gerek mekân, eşya, zaman tasvirlerinin, gerekse tabloların eserle ve birbirleriyle bir bütünlük oluşturacak şekilde bilinçli ve yerinde kullanımları, sadece tahkiyeye güç katmakla kalmamış; eseri başlıbaşına sanatsal ve estetik bir ruh ile kuşatmıştır.

Eserdeki fiziksel tasvir ve portre kullanımlarına bakıldığında¹ karakterlerin fiziksel özelliklerinin ruhsal özellikleri ile örtüştüğü görülmektedir. Firdevs Hanım'ın yaşlılığı ve yaşlanmaya karşı sarf ettiği gayret, onun fiziksel ve ruhsal tasvir ve portrelerinde birbirleriyle ilişkili ve örtüşür bir nitelikte sunulmuştur. Artık yaşlanmaya başlayan Firdevs Hanım'ın karşısında genç ve güzel Bihter vardır. Bu durum âdetâ bir anne ile kızı arasındaki cenkleşme gibidir ki, bir annenin kızlarına şefkat duygusu yerine kıskançlık ve hatta öfke ile yaklaşımı, Firdevs Hanım'ın evliliğinde aradığını bulamamasına, dolayısıyla kızlarını bir anne şefkatiyle sahiplenememesine, hatta onları yetiştirmeyi gençliğin harcanması olarak düşünmesine dayandırılabilceği gibi mizacındaki rahatlıkla, umursamazlıkla, hırsla ve bencillikle açıklanabilir. Dolayısıyla karşısında kendisi yaşlanırken gençleşip güzelleşen kızlarının varlığı, âdetâ geçmişteki tüm bu tatminsizliklerini yüzüne vurur gibidir. Yaşlanmayı, hatta büyükanne olmayı içine sindiremeyen Firdevs Hanım, genç görünebilmek için azim bir gayret sarf edecektir:

“Bir müddetten beri artık daha ziyade ihtiyarlayan, daha ziyade çöken bu kadın bugün, sanki tamamıyla sönmekten evvel letafetinin son bir şaşaa halesi içinde görünmek isteyerek büsbütün değışmiş, on sene evvele avdet etmiş idi. Onu az kaldı tanıyamayacaklardı.

Firdevs Hanım'ın sıfatı, o büyük anneliğin müthiş sıfatı bile çocuğun ağzından düzgünlenerek, gençleşerek çıkıyordu. O, şimdi etrafında uyanan bu hayreti fark etmemişçesine, daha düne kadar onu uzun iskemlesinde esir eden sızıları, sanki onları da sanatının sihriy-

le örterek, elli yaşının içinde genç ve güzel kalmış olmak zaferiyle ilerliyordu. Üzerinde o tasavvur olunan elbise vardı: Siyah bir eteklik, alla siyahın tezadı imtizacı içinde göğsünün ve kollarının beyazlıklarına bir fazla taravet veren corsage ve sinesinin ta ayrılık noktasında iri kırmızı bir gül..." (s. 282).

"Firdevs Hanım uzun, hâlâ bitmeye tahammül edemeyen bir gençlikten sonra birdenbire, genç kalabilmek için sarf edilen kuvvetler ihtiyarlığının sıhhat sermayesini perişan ederek, bir iflas neticesiyle, düşüvermişti. İskemlesinin üstünde o uzun, levent, hâlâ güzel kametiyle yanarken usaresi kuruya kuruya bir gün yolun bir kenarına düşüvermiş metin bir ağaç gibiydi. Dizleri artık sızılarının daimî bir mahkûmu idi; sabahleyin yatağından kalkabilmek için muavenete muhtaç idi." (s. 400-401).

Bihter ise, "öyle şık, zarif, genç, güzel bir anne (s. 101)" olarak ve "o levent kameti (s. 257)" ile tasvir edilmiştir.

Firdevs Hanım'ın zevci, ona gelen gizli mektupları bulunca fenalaşarak bir hafta sonra ölür. Firdevs Hanım bir müddet üzüldü kendini sorumlu hissetse de, bir ay sonra seyranlara katılmaya başlar. Bu durum Bihter'in annesine benzemek istememesinin doğal bir açıklayıcısı gibidir. Fakat yazar, Bihter'i gülüşünde bile annesinin mahkûmu yapar. Bu gülüş, yalnızca fiziksel bir gülüş değil, içinde birbirine benzer hırsın ve özgüvenin bulunduğu ruhsal yapılarının da bir tezahürü gibidir:

Yazar bu tasviri, Nihal'in dilinden Matmazel'e söyler:

"Siz bilirsiniz a, onlarda birbirine bakarak bir nevi gülüş var. O her vakitki gülüşleri değil, dudaklarının sağ tarafı, yalnız sağ tarafında bir köşesi yavaşça kalkarak gizli bir gülüşleri var. Annelerinde de, kendilerinde de... Onu en evvel Bihter'de gördüm. Bir gün, neydi yarabbi! Babama bir lakırdı söylüyordu, bilmem nasıl bir şey birden gözlerimi ona sevk etti. O, işte bu gülüşüyle babama bakarak bir fikir vermek istiyordu. Siz o gülüşlerini fark ettiniz, değil mi? Sizinle istihza mı ediyorlar, size merhamet mi ediyorlar, anlaşılamayan bir şey... İşte o günden beri hep babamla lakırdı ederken zannediyorum ki o yine öyle, o gülüşüyle gülüyor..." (s. 156-157).

Eserdeki ruhsal tasvir ve portrelerin ruhsal tahliller ile desteklendiği görülür. Bu tasvir ve tahlillerde iç âleme son derece dikkatli bir nazarla bakıldığı, duyguların dahi âdeta renkli bir tablo gibi yansıtıldığı görülür:

"İğnesinin ucu kırılmış bir sayyad, avlanmaktan ziyade avlanmaya muntazır ve müheyya bir Firdevs Hanım." (s. 9).

"Firdevs Hanım tamamıyla serbest idi, hatta denebilirdi ki bu kadın izdivaç münasebetlerinde vazifeleri değiştirmiş, kocalık sıfatını kendisine alıkoymuş idi. Bir hafta içinde zevcini Melih Bey takımından yapmış idi." (s. 10).

"Bu, iki kızla valide arasında ebedî bir cenk ve istihza zemini idi ki tamamen vuzuh ve sarahat kesp edememekle beraber hemen her gün tekerrür eder; Peyker'in mânâlı bir kelimesi, Bihter'in insafsız bir tebessümü güya bu iki genç vücudun gençlik muzafferiyetini hâlâ genç kalmak isteyen bu validenin harap ve fersude kırk beş senesine çarpardı." (s. 4).

Her ne kadar Bihter, annesine benzememe mücadelesi içinde olsa da, yazar ruhsal tahlil ve tasvirlerin iç içe geçtiği, Bihter'in ruhî ve fikrî yapısının gözler önüne serildiği paragraflarda, Bihter'in kaderini önceden çizmiş gibidir:

"Bu haberin Bihter üzerinde sihirli bir tesiri olmuş idi. Eniştesinin son sözü hissiyatını uyuşturan bir zemzeme ile kulaklarında ihtizaz ediyordu. O büyük yalının yegâne hâkimesi olmak!.. (...)

Bu isim gözlerinin önüne şık, zarif, en güzide bir âleme mensup, birçok ikbal ihtimallerine namzet, uzaktan kır mı kumral mı fark olunamayan sakalları çenesinde hafif bir hatla ayrılarak iki tarafına taranmış, daima güzel giyinen, daima güzel yaşayan, ince eldivenlere mahpus parmakları altın telli gözlüğünü seri bir hareketle beyaz zarif keten bir mendilin ucuyla sildikten sonra her tesadüfte kendisine bir rica nazarıyla bakan, güzel, o kadar maharetle saklanan elli yaşına rağmen hâlâ güzel bir koca koyuyordu. (...)

Lâkin Adnan Bey'le izdivaç demek Boğaziçi'nin en büyük yalılarından biri; o öntünden geçilirken pencerelerinden avizeleri, ağır perdeleri, oyma Louis XV ceviz sandalyeleri, iri kalpaklı lambaları, yaldızlı iskemleleriyle masaları, kayıkhanesinde üzerlerine temiz örtüleri çekilmiş beyaz kikle maun sandalı fark olunan yalı demektir. Sonra Bihter'in gözlerinin önünde bu yalı bütün hayalinin tantanasıyla yükselirken üzerine kumaşlar, dantelalar, renkler, mücevherler, inciler serpiliyor; bütün o çılğınçasına sevilip de alınamayarak mütehasir kalınmış şeylerden mürekkep bir yağmur yağıyor, gözlerini dolduruyordu. (...)

Artık bahçeyi değil, gözlerinin önünde küme küme yığılmış kumaşları, bunların üzerine dökülen mücevherleri görüyordu. Burada bir kavs-i kuzah parçalanmış, ondan yeşil, mavi, sarı ve al ipek tufanları serpilmiş idi ve bu renk fevvaresinin üstüne zümrütlerden, yakutlardan, elmaslardan, firuzelerden mürekkep güneş parçaları dökülüyor gibiydi." (s. 28-33).

Eser ilerledikçe, Bihter annesine daha çok benzemektedir. Tıpkı annesinin babasını aldattığı gibi o da eşini aldatmıştır. Dahası Behlül'e âşik da değildir, tutkularının esiri olmuştur. Ve bu günâhı damarlarında dolaşan kana, annesinin kanına yükler. Düşmanlığı onu annesinin kızı yapan kaderidir: -Burada yazarın, "ahlâkî seçimler dâhil bütün olayların, özgür iradeyi ve insanın başka türlü davranabilmesi imkânını dışlayan, önceden var olan nedenlerce belirlendiğini savunan"² determenizm düşüncesinden hareket ettiği söylenebilir.-

"Bu ilk günâh-ı aşktan sonra Bihter hastalanmış gibiydi, Behlül'ün odasından çıkınca hiçbir şey duymamıştı. Bütün hissini uyuşturan bir uyku içindeydi. Bir şey düşünmeyecek hep sükût etmek istiyordu. Yatağına girince hemen uyumuş idi; fakat sabahleyin gözlerini açar açmaz, henüz yatağından kalkmadan, bütün o çirkin hakikati kendisiyle beraber uyanmış buldu. Demek bu sabah Bihter, her sabahkinden başka bir Bihter'di. Artık bedbaht, bedbahtlığına acınacak bir kadın değil, bir daha silinmeyecek bir leke ile televvüs etmiş, sefil, murdar bir mahlûk idi. Nihayet işte şimdi büsbütün Firdevs Hanım'ın kızı olmuştu. Bunu kendi kendisine söylüyor ve kendisinden öğrenilecek bir vücuttan kaçarcasına kaçmak istiyordu. Lâkin ne için böyle olmuştu? Bu günâhı affettirecek bir sebep de bulamıyordu... Behlül'ü sevmiyordu, hayır, bundan emindi; çapkın bir çocuktan başka bir şey olmayan bu adam hakkında aşka benzer hiçbir şey duymamış idi. Şu hâlde oradan kaçmak, onun kim bilir kimlere karşı binlerce defa tekrar olunmuş sözlerini dinlememek, hatta onun odasına girmemek o kadar mümkün iken, ne için, evet ne için gidip adi bir sefi-

le zaafıyla bu adamın kollarına atılmış idi? Bu sukûtu affettirecek hiç, hiçbir şey bulamıyordu. Hatta bundan bir küçük saadet bile bekleyemezdi. Kocasına karşı, vazifesine karşı, bundan sonra artık herkese, kendisine hürmet edecek olanların kâffesine karşı hıyanet ederek, hatta kendi nefesine karşı bir mazeret vesilesi bulamayarak kendi kendisini sefil bir mahlûk yaptıktan sonra mı, bu suretle mi mesut olacaktı? Şimdi nefinden iğreniyordu; hayattan, her şeyden iğreniyordu.

Nihayet Firdevs Hanım'ın kızı olmuş idi; evet, yalnız onun için gitmiş, bu adamın kollarında mülevves bir kadın olmuş idi. Başka bir sebep bulamıyordu. Demek onun kanında, kanının zerrelere bir şey vardı ki, onu böyle sürüklemiş, sebepsiz, özürsüz Firdevs Hanım'ın kızı yapmış idi. Bütün bu günâhın, bu levsin mesuliyetini annesine atfediyordu. Bu kadına bir düşman idi, ondan nefret ediyordu, kendisini bu kadının kızı yapan kade-re küsiyordu. (...)

O vakaya herkes vâkıf da kendisine merhamet ederek bir şey söylenmiyor gibi bir şey hissediyordu. O günden beri herkesin nazarında sanki bir şey değişmiş idi, hatta eşyada, bütün evin içinde yüzüne bir vukuf nazarıyla bakan bir hâl buluyordu." (s. 252-256).

Öyleyse Bihter'i annesinin kızı olmaktan kurtarabilecek tek bir şey kalmıştır: Ölüm. Denilebilir ki; yazar düğümleri, dönemin hâkim temlerinden 'inti-har' ve bir nevi 'kaçış'la çözer. Bu hem Bihter'in Adnan Bey'le yüzleşmekten, hem de bir nevi Firdevs Hanım'a benzemekten kaçışıdır:

"O karanlıkta bir adım atmıştı; dişlerini sıkıyordu ve odanın o yığın yığın zulmetlerine gülen asabi, geniş bir hande ile sanki çehresi yırtılıyordu; birden titreyen dizlerine bir şey, bir alçak sandalye dokundu; ayaklarının önünde onu yürümekten men eden bir duvar yükseldi. Oh!.. Açamıyacaktı, o adamın karşısına çıkamıyacaktı ve elinde hep o küçük zarif oyuncağın siyah ağzı kıvrılıyor, kıvrılıyor, ona çevrilmek, karanlıkta onu bulmak istiyor ve ikna eden bir sesle:

– Evet, güzel, genç, nefis kadın senin için yapılacak yalnız bu var, diyordu.

Kendisini aldatmak isteyen o hain şeyi silkip atacaktı, ölmeyecekti; bu güzel, genç, nefis kadın yaşayacaktı; sonra birden, artık kırılmaya müheyya, çatırdayan kapının karşısında, bileğinin mukavemetine bir keselan geldi, sanki onu bir kuvvet büktü, mağlûp etti, nihayet o siyah ağız kıvrıldı, kıvrıldı, bir yılan hıyanetiyle, karanlıkta, o elim aşk cerihasıyla sızlayan noktayı buldu." (s. 523-524).

Nihal, eserin naif ve narin karakteridir. Eser boyunca, yazar tarafından bu naifliği ve narinliği sürekli vurgulanır. Eserin sonunda, Bihter'in ortaya çıkarıldığı çarşafaların arasındaki genç bayandan, babasının kolları arasındaki küçük kıza döner.

Nihal'in ellerinin küçüklüğü "İnce, arasından güneş geçebilecek zannolunan nahif elleri." "Küçük, ince eli.", "İnce kolları."; dudaklarının küçüklüğü "Küçük ağzının renksiz dudakları.", "Nihal'in ince dudakları."; ince kaşı "Nihal'in ince kaş"; bedeninin küçüklüğü "Mini mini Nihal" "Küçük Nihal" şeklinde eserin birkaç yerinde tasvir edilmiştir. Bu tasvirlerde küçük, narin ve naif bir kız çocuğunun çizildiği görülür. Bu fiziksel portre ve tasvirlerin onun ruhsal tas-

vir ve portrelerine de yansıdığı görülür. Fiziksel olarak narin ve küçük olan bu kız, ruhsal olarak da zayıf bir asaba sahiptir:

“Nihal’de bazı şeyler fark eder ki bunlar kalbinde ufak bir korku uyandırır. Bu çocukta garip, tahlilden firar eden tezatlar vardı. Babasından başlayarak bütün ev halkına kadar ona gösterilen muhabbetle her vesile ile bir merhamet hâkim olur ve bu acınarak sevilmeğe zaten çocuğun mevrus bir zaaf ile mariz asabında daha ziyade bir incelik, daha ziyade bir hassasiyet uyandırır. Bu, onu bir mazlumiyet havası içinde sarıyordu ve sanki bu havadan şu narin çiçeği öldürmeyecek fakat daima sarartıp solduracak bir müsemmin nefes inmiş ederdi. Onun için Nihal’de herkesin gözlerinde katre katre içilen merhamet mânâsının bir yetim elemi vardı. (...)

Uzun uzun hırçınlıkları vardı ki eğer bir gözyaşlarının tuğyanı ile, bir asap buhranı ile sükûn bulmayacak olursa günlerle sürerdi. Gözyaşlarından, çırpınmalardan, tepinmelerden sonra fazla uyku uyumuş gibi simasına bir yorgunluk çöker, sanki bu buhran onu hırpaladıktan sonra dinlendirirdi.” (s. 80-82).

Eserde Behlül’ün, bir nevi gençliğinin bir göstergesi olarak “ince sarı bıyıkları” (s. 63) ile tasvir edilirken, “Adnan Bey’in, beyazlıkları kumralları içinde kaybolan saçları” (s. 130) ile yaşlılığı vurgulanırcasına tasvir edildiği görülür. Ruhsal tasvir ve portreleri açısından ise, Behlül’ün rahat, hoppa ve maddeci yapısının karşısında, ağırbaşlı, sanatsal ve düzenli Adnan Bey vardır: -Adnan Bey’in oymacılık ile uğraşması, dönemin sanatçılarının güzel sanatlara karşı ilgisinin bir nevi tezahürü gibidir. Ayrıca Halid Ziya’nın piyanoya olan ilgisi, Matmazel’de ve Nihal’de tezahürünü bulmuş gibidir.-

“Behlül o gençlerden biri idi ki onlar yirmi yaşında hayatı tamamıyla öğrenmiş olurlar, mektepten hayata çıkarken sahneye ilk defa çıkan mübtedi bir sanatkârın helecânını bile duymazlar, hayat onlar için mektepte bütün sırlarıyla öğrenilen bir mudhike hükmündedir, onu o kadar iyi öğrenmişler, onun esas mahiyetini öyle nazif bir vukufu teshir etmişlerdir ki sahneye çıkınca ufak bir iptida tehaşisinden azadedirler. (...)

Eğlenmek... Bu kelimenin mânâsı da Behlül de tebeddüle uğramış idi. O hakikatte hiçbir şeyden eğlenmezdi. Bütün eğlence yerlerine koşardı, bütün gülünecek şeyleri arardı, ihtimal herkesten ziyade gülerdi; fakat eğlenir miydi? Eğleniyor görünürdü, onun için eğlenmek, eğleniyor görünmek demektir. Bütün gülüşlerinin, eğlenişlerinin altında saklı bir can sıkıntısı vardı ki onu daima bir zevkten diğerine sevk ederdi. (...)

Bu adamın ahlâk hüviyeti nasıldı?

Bu öyle bir soru idi ki Behlül şimdiki kadar nefesine karşı bile iradına lüzum görmemiş, vakit bulmamıştı. Bazı şeylere itikadı vardı. Parayı büyük bir kuvvet olmak üzere telakki ederdi, iyi bir adam olmak için güzel giyinmek başlıca bir şart olduğuna zahipti; insanlara karşı vazifesinin onlarla mümkün mertebeye beraber eğlenmek, memleketine karşı vazifesinin mümkün mertebeye mesirelerinden istifade etmek, nefesine karşı vazifesinin bu haşarı çocuğu mümkün mertebeye sıkıkmamak noktalarından ibaret olacağına tereddüt etmemişti.” (s. 101-105).

“Onun [Adnan Bey’in] başlıca merakı tahta üzerine oymacılık idi; bütün boş saatlerini kâğıt bıçakları, hokkalar, kibrit kutuları, üzerinden kabartma resimlerle kâğıt baskıları oynamakla geçirirdi.” (s. 52).

“Evin içinde bir sigara iskemlesinin yer değiştirmesine kıyametler koparacak kadar intizam merakında ifrat gösteren Adnan Bey çocukların bu odasına giremezdi, oraya ne zaman girse sınırlarında bir hastalık hissettiğini iddia ederdi.” (s. 86).

Bunların dışında eserde birkaç yerde, Mlle Courton *ihhtiyar ama ferih ve asude siması, zarafeti ve asaletiyle*; Peyker *sarı gözleri ve kumral saçlarıyla*; Bülent *minik kol ile ayakları ve gülmeyi seven yapısıyla*; Beşir ise *inceliği, yumuk gözleri, süz-gün rakik çehresi, siyahlığı ve biraz büyükçe kafasıyla* tasvir edilmiştir.

Eserdeki dış mekân tasvirlerine bakıldığında Firdevs Hanımların yalısıyla Adnan Beylerin yalısının karşıtlığının verildiği görülür: Firdevs Hanımların yalısı “mini mini açık sarı boyalı bir yalı” (s. 22), “açık sarı boyalı yalı” (s. 142), “küçük sarı yalı” (s. 402) olarak tasvir edilirken Adnan Beylerin yalısı “o koca mutantan yalı” (s. 27) olarak tasvir edilmiştir. Denilebilir ki bu tasvirler, gizli bir ruhsal yapıyı da barındırmaktadır. Bihter, Adnan Bey ile evlenmesiyle artık küçük bir yalının kızı değil, görkemli bir yalının hanımı olacaktır. Fakat o koca mutantan yalı, aynı zamanda onun mezarı da olacaktır.

*Aşk-ı Memnu'*daki iç mekân tasvirlerinde de böyle bir ruhsal paralellik görülür: Bihter'in odasının evlenmeden önce “mini mini” (s. 27) olması, (Çünkü görkemli bir hayatın özlemi içindedir.), Nihal'in odasının “bütün beyazlardan mürekkep bir oda” (s. 436) olması (Beyazlık ve sadelik Nihal'in masumlüğünü çağırıştır.), Behlül'ün odasının Bihter için “esrar mahfazası” (s. 273) olarak tasviri (Bihter bir nevi bu sırrı çözmek istemektedir.) eserde iç mekân tasvirine dair anlamlı kullanımlardır.

Eserdeki iç mekân tasvirlerindeki ayrıntılar, bu ayrıntıların karakterlerin ruhsal yapılarıyla uygunluğu; yazarın mekân ve eşyaya karşı olan ciddi dikkatinin de bir göstergesidir:

“Nihal etrafına baktı: Evvela pencereleri gördü. Gayet açık, beyaz bir bulut altında saklanmış zannolunacak kadar donuk mavi atlastan yer yer boğularak kaldırılmış yarım perdelerin arasından beyaz tüller dökülüyor, Kula'nın Garp zevkinin tesiriyle son zamanlarda vücuda getirdiği solgun halılardan birinin üzerinde küçük küçük kümeler yapıyordu. Tamamıyla açılmış pancurlardan dalgalanarak giren ziya ile bu perdeler mavi bir kayalıkta dökülen, döküldükçe köpüren beyaz bir şelaleye benziyordu. Yine öyle açık mavi ile boyanmış duvarlar, o renkte atlasla gerilerek etrafına ince sarı kornişler çekilmiş tavan, ortasından sarkan eski mabetlere mahsus fanuslara takliden mülevven muhtelif camlarla yapılmış bir büyük kandil; köşede, tam vaktiyle Nihal'in piyanosunun yerinde yatak, tavana azim bir sarı halkadan dolaşarak dökülen atlas ve tül karışık bir cibinlik; karşıda, iki pencerenin arasında, tuvalet takımı; yanda kapısı unutulmuş açık bırakılmış aynalı dolap, uzun bir sedir, yine açık mavi kalpakla bir uzun yer lambası, ufak bir geridon, mini mini bir şamdanla birkaç kitap, ta aynalı dolabın karşısında babasının kara kalemle yapılmış tabii cesamette bir resmi...” (s. 124-125).

“Bu, içine mücevher kırpıntıları doldurulmuş azim bir gümüş tabak iltimaıyla parıldayan denize, Heybeli'nin yeşil sırtına nazır küçücük bir oda idi ki pencerelerinin üstünde uçu-

şuyor zannolunan beyaz tül perdeleriyle, köşede küçük karyolasının beyaz cibinlikleriyle, üzerlerine beyaz keten örtüleri çekilmiş koltuklarıyla Nihal'i ruha ferah veren bir temizlik tebessümleri içinde istikbal etti. Burası o kadar beyaz, önünde serilen denizden, ötede parlayan güneşten, vâsi ufuklara doğru medit iltimalarla ilerleyen semadan o kadar aydınlık idi ki yalnız o ağır perdeleri, sık kafesleri altında bunalmış ciğerlerine çoktan beri beklenen bir baharın taze havalarını doldurmuş oldu." (s. 435).

"Hâlbuki burada güzel olarak sanki göğsünü beyaz gömleği içinde vâsi ufuklara serbest açan bu taze odanın baharından başka bir şey yoktu: Ne bir levhacık, ne bir ziynet, hiç hiçbir şey yoktu. Nihal çıplak beyaz duvarlara bakarak halasına:

– Bu oda büsbütün benim, yalnız benim olsun, olmaz mı? diyordu." (s. 436).

Eserdeki cisim tasvirlerine bakıldığında eserdeki diğer tasvir kullanımlarıyla ilişki içerisinde, bilinçli bir tezahürün ürünü olarak kullanıldıkları görülmür. Göksu'da Firdevs Hanım'ın sandalına kocasının gözleri önünde atılan pembe zarflı bir demet, onun serbest ve rahat olarak tanımlanan ruhsal portresini imlerken kendisi için tasarladığı kıyafet, yaşlanmak istemeyen, her daim göz önünde olmak isteyen ruhsal portresi ile paralellik içerisinde:

"Bir gün kocasının gözleri önünde Göksu'da Firdevs Hanım'ın sandalına -içinde bir pembe zarfın yazısı saklanmış- bir demet atıldı. O akşam birinci defa olarak bir kıskançlık kavgasına girişmek kastıyla kocası demeti, mektubu sordu; Firdevs Hanım her türlü kavga mukaddemelerini birden kesen bir nazarla doğruldu:

– Evet, dedi... *Bir demet, içinde de bir mektup!*" (s. 10).

–

"Valide kızlarına benzemiyordu. O, bir müddetten beri kızlarının giyiniş tarzını beğenmeyerek onlardan ayrılmaya başlamıştı, aralarında elbiselerden görünen bir iftirak hâsil oluyordu. Sinlerin ihtilafından hâsil olan bu iftiraka o, kızlarının zevkini ifrat ile itham ederek bir sebep göstermek isterdi; fakat gayet hafi ve samimi bir his onu haberdar etmiş idi ki hâlâ kızları gibi giyinmekte devam ederse gülünç olacaktır. Onun için bugün o da başka bir şey icat ederek harmanileri taklit edememenin intikamını almış idi. *Beline kadar ince ince kıvrımlarla sıkı sıkıya inip belinden sonra dalgalarla aşağıya dökülen yensiz gayet açık kahve bir yeldirme yapmış ve bunu her yeldirmeden tefrik edecek bir icat eseri olarak arkasına ucu zarif bir ipek püs-külle sallanan bir başlık koymuş idi.*

Bu başlık Peyker'le Bihter için bir şaka silsilesi husule getirmiş idi. Anneleri kendileriyle bir örnek giyinirken inceden inceye bu bitmek tükenmek bilmeyen gençlikle eğlenirdi; anneleri giyinmekte onlardan ayrıldıktan sonra latifeler başka bir zemin üzerine intikal etmiş oldu. Onda bu başlık fikri doğunca evvela ciddi sormuşlardı:

O ne için anne? Örtü almayacaksınız da başlık mı koyacaksınız? O, fikrini müdafaa için cevap vermişti: Hayır, yalnız arkada duracak, düşün Peyker!.. *Gayet bol bir başlık, kenarları katlanarak gene o renkten dantelalarla örtülmüş... Haniya, çocuklara mahsus başlıklara benzer gü-rültülü kalabalık bir şey.*" (s. 19-20).

Adnan Bey'in, Nihal için oyduğu tabak tasviri ise, sanatsal yönünü imleyen ruhsal portresi ile paralellik gösterir:

“Birkaç günden beri ortasında *Nihal’in yandan çehresiyle bir küçük tabak* çıkarmak için uğraşıyordu.” (s. 52).

Bihter’in yatak odası takımı, bir bakıma hayatlarındaki değişimin de habercisi gibidir. Artık Bihter, Adnan Beylerin yalısının hanımı olacak, Nihal ise artık babasını bir başkasıyla paylaşmak zorunda kalacaktır:

“*Bu, isfendan ağacından güzel bir takımdı. Nihal birden anladı. Odalarda yapılacak tebedülün (değişikliğin) sebebi asıl bu yatak odası takımının karşısında vuzuh kesbetti. Daha ziyade görmek istemeyerek bahçeye kaçtı.*” (s. 113).

Nihal için “kapı” ve “omuz atkısı” da sadece kapı ve omuz atkısı değildir. Bu kapı, babası ile arasına çekilmiş bir duvardır. Kendi tarafında kapanan ve Bihter’in tarafında açılan bir kapı... Görülmektedir ki, yazar, iç âleme dair son derece keskin olan dikkatini, cisimlerin psikolojik tasvirini ortaya koyarken de sürdürmüştür:

“Şimdi, şimdi bu latifelerin arasında, nasıl olmuş bilinemez, *kilitlendikten sonra anahtarı kaybolan bir kapı* vardı. Bu kapı... O aralarında soğuk bir mezar taşı şeklinde dikiliyordu. İhtimal bu izdivacı tamamıyla affedecekti, eğer babasıyla arasına böyle bir duvar çekilmemiş olsaydı.

Onun izdivaç hakkında müphem fikirleri vardı. Muhakemesinde karı kocanın yekdiğesine ‘Bey!’, ‘Hanım!’ diyen bir kadınla bir erkek olmasından fazla malumat o kadar müşevveş bulutlar arasında kaybolurdu ki istidlalleri takibe imkân bulamazdı. Onun için yalnız bir şeyin ehemmiyeti vardı: Babasıyla kendisinin arasında bir kapı kapanırken onunla bir yabancı kadının arasında *mavi atlaslarla, beyaz tüllerle müzeyyen zarif bir kapının* açılmış olması...

O günden sonra bir daha o odalara girmemişti; fakat o gün Bülent’in bulduğu *beyaz omuz atkısını* unutamıyordu. Kapısının, ötesinden ayak sesleri, ufak gülüşler iştirken gözlerinin önüne hep o omuz atkısı geliyordu. Nedir, Yarabbi! Bu omuz atkısı ki, çocuğun dimağına böyle musallat olmuş, uykularına karışıyordu?..” (s. 121-122).

Yazar, Bihter’in zümrüt takımının ve Nihal’in küpelerinin tasvirinde, iç âleme dair dikkatini sürdürmeye devam eder:

“Bihter ötede aynasının önünde mücevher takımlarını çıkarıyordu. Ona Adnan Bey tarafından izdivacı müteakip *nefis bir zümrüt takım* hediye edilmiş idi ki şimdیه kadar takılmak için bir fırsat bulunamamış idi. Nihal bunu görmemiş, yalnız kızlardan işitmiş idi. Ne kadar demişlerdi? Hizmetçilerin ağzında ifrat kesbeden bir fiyat mukabilinde alınmış idi. Nihal’in yalnız kulaklarında *etrafi mini mini incilerle ortasında tek birer küçük taştan ibaret bir küpesi* vardı. (...) O şeylerin kendilerini değil, onların delalet ettiği mânâyı, evet, babasının kendisini unutarak hep bu kadını düşünmesini kısıkanıyordu.

Bugün hayatında birinci defa olarak bir düğüne gitmek sevinciyle bahtiyar iken orada, *Bihter’in bir kanepé üstüne henüz kapağını açmaksızın bıraktığı al kadife kutunun* müşahedesiyle kalbinde bir şey buruldu.” (s. 280).

Yazar, düğümleri “bir küçük kâğıt parçası” tasviri (s. 463) ile çözer. Bu kâğıt parçası, bir bakıma sonun başlangıcıdır. Ve eserin karakterlerini, dönemin temleri ile buluşturur: Gerçeği anlayan Nihal, “hüzün ve melâl”e gark olur. Ger-

çeğin ortaya çıkacağını anlayan Behlül “kaçar.” Bihter ise, Firdevs Hanım’ın kızı olma kaderini “ölüm” ile bozar ve “intihar” eder.

Eserde, zaman tasvirlerinin genelde olayın akışı içinde verildiği görülür.

Adnan Bey ile Nihat Bey’in arasında geçen konuşmanın “henüz on dakika evvel” şeklinde tasvirinin, verilecek olan haberin (Adnan Bey’in Bihter’le evlenmek istemesi) etkilerini artırmak amacıyla bilinçli bir kullanımın tezahürü olduğu söylenebilir.

Eserde Adnan Bey ile Nihal arasında geçen saatler ise, “sürur ve saadetle geçen, ne tatlı saatler” olarak tasvir edilmiştir. Bu kullanım, baba ile kızı arasındaki sevginin, şefkâtin ve bağlılığın ortaya konulması açısından da önemli bir kullanımdır.

Sıcak bir ağustos günü dersler tatil edilir, *eylül*’de başlar. Bu durum, Matmazel’in eğitimdeki disiplini önemsemesi ve vaktin insanlar üzerindeki psikolojik etkilerine önem vermesi olarak yorumlanabilir.

Eserde yağmur ve kış mevsimi de yer alır. Kasım ayında Nihal’in ilk çarşafını giyişi “*ikinci teşrinin bahar hatıralarını veren günlerinden biri*” olarak tasvir edilmiştir. Nihal yine *soğuk bir kış günü*, babasını üzmemek için sessizliğini takınmaya karar verir. Bihter, Behlül yaklaşması yine bir kış ayı olan “*Kânun-ı evvel*” olarak tasvir edilir. Matmazel, olayın sonunda, “*kış iptidasında*” geri dönecektir ki, bu olay eserde, kış mevsimini olumsuz olaylardan sıyrarak temize çıkaran yegâne olaydır. Eserde Bihter-Adnan Bey evliliğinin zamanı ise, “*ağustos nihayetleri*” olarak tasvir edilmiştir. Eserin sonunda, bir başka ağustosta ise, Adnan Bey ile Nihal, bir bakıma birbirlerinin yaralarını sarmak için “*ağustos nihayetinin bir akşamı*” başbaşa seyrana çıkacaklardır. Bu bir bakıma tüm yaralarına rağmen baba ile kızın yeni bir döneme açıldıklarının, Bihter ile olan dönemin artık arkada kalacağını bir göstergesidir.

Eserde Bihter’in Behlül’ün odasına gideceği gece, “*o kadar heyecanlar içinde beklenen bu gece*” ve korkuyla geri dönmeye çalıştığı zaman ise “*ebediyet kadar uzun bir dakika*” şeklinde, zamanın psikolojik etkileri de göz önüne alınarak tasvir edilmiştir. Bu durum yine, yazarın tasvir kullanımlarındaki bilinçli dikkatinin bir göstergesidir.

Eserdeki tablolara bakıldığında görülmektedir ki, tabiat algılar ve duyular ile de zenginleştirilerek bazen renkli bazen hüznü ve solgun, âdeta canlı bir tablo gibi sunulmuş; bir bakıma dönemin anlayışının bir tezâhürü olarak kelimelerle resim yapılmıştır:

“Henüz sulanmış bahçeden toprak kokusuyla karışık çiçek rayihaları odanın beyaz ley-lak sularıya meşbu havasını serinlendirdi. Bahçenin yeşilliklerine bürünerek koyulaşan es-mer bir ziya girmiş, sanki buraya sönmeye amade bir zaaf ile yanan yeşil bir fanusun renk-lerini serpmiş idi.” (s. 27-28).

“Hafif bir rüzgâr önlerinde denizi okşayarak, koyu siyah kütleleri koyu karanlık sularında çalkalanan sandalların, gemilerin uzayan gölgelerini şikeste ve meftur hamlelerle sahile kadar uzatmaya çalışıyordu.” (s. 39-40).

“Ada’nın üstünde sıcak bir gün hazırlanıyor; etrafta ufkun müphem maviliklerinde bati bir sis uçuyordu. Uzakta İstanbul, minareleriyle, camilerinin kubbeleriyle, tepelerinin yeşil ağaç kümeleleriyle köpükten bir deniz içinde titriyor gibiydi. (s. 117).

“Beyaz! Beyaz! Beyaz!.. Bu gecenin azim, yüksek ağaçları vardı ki beyaz başlarını, beyaz kollarını kaldırarak silkiniyorlardı; beyaz bulut kümelerinden yığıla yığıla göğüslerini germiş dağların arasında beyaz saçlarının beyaz köpüklerini savurarak yükselen dalgalarıyla bir deniz kabarıyordu; ta yukarıda, bir sukut vakfesi içinde kalıvermiş kar tufanlarının arkasında beyaz bir ay... Sonra bütün bu beyazlıkların üzerinden koşan alay alay gölgeler, bu beyaz cihanı siyah bir memmat nefesi içinde saran bulutlar ve her tarafta azim bir sükût; ne bulutlarda küçük bir zemzeme ne dalgalarda hafif bir feşafes; hiç, hiçbir şey yok, yalnız bu ölmüş gecenin üstüne ta uzaklardan, kim bilir nerelerden, belki mevcut cihanın ötesinden kâinatın hayatına mersiye okuyan bir ses; nihayet kefenlerinin altında dinlenen bu ıstırap mahşerinin üstüne bir rahmet keoseri hükmünde dökülen son enin...” (s. 322).

“Güneşin son ziyaları baygın buselerle Kanlıca tepelerini yalıyor, ta ötede Beykoz’dan bati bir seyelan ile gelen beyaz bir bulut parçasının bir kenarı donuk şişe beyazlığı ile parlarken altında geniş bir hat tedrici koyulaşan bir gölge şeklinde duruyordu. Bu latif kış gününden istifade ederek Boğaz’ın sakin sularını okşayan sandallar, kayıklar geçiyordu; karşıda Şirket’in bir vapuru siyah dummanlarını serperek yer yer yalıları gizlerken iri bir İngiliz şilebi, güvertesinde öteye beriye koşan dört beş başla, sakit, tenha, sanki yapıyalmız, Karadeniz’e doğru ilerliyordu.” (s. 366).

Sonuç olarak denilebilir ki; bir edebî eserde ‘tasvir’, ‘tahkiye’ kadar önemlidir ve hatta ona ruhu katan unsurdur. Servet-i Fünun döneminin en önemli eserlerinden biri olan, Halid Ziya Uşaklıgil’in *Aşk-ı Memnu* adlı eserinde bu ruhu tüm boyutlarıyla görebilmek mümkündür. Eserdeki tasvirlerde ve tasvirlerarası ilişkilerde, iç ve dış âleme açılan keskin dikkat, güzel sanatlara karşı duyulan ilgi, derin ve içli duyguların ifadesi olan üslûp, dönemin hüznü, keder, hayal-hakikat çatışması, kaçış, intihar gibi temleri, dönemin ve yazarın sanat ve estetik anlayışı çerçevesinde gözler önüne serilmiş; böylelikle eserde ‘tasvir’, sadece tasvir olmaktan çıkmış; ‘tahkiye’ye ruhunu katan bir sanat hâline gelmiştir.

DİPNOTLAR

¹ Çalışmamızdaki tasvir örneklerinde, *Aşk-ı Memnu* adlı eserin Âlem Matbaası tarafından basılan h.1316 tarihli baskısı esas alınmıştır.

² www.felsefe.gen.tr/determenizm_nedir_ne_demektir.asp

KAYNAKÇA

- Ayverdi, İlhan, (2011), *Asırlar Boyu Tarihî Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, c. III, 4. bs., Kubbealtı Yayınları, İstanbul.
- Akdeniz, Safiye, (2007), “Tasvirî (Descriptif) Metin Tipleri ve Tanzimat Döneminde Tasvirî Metinlerin Gelişim Çizgisi”, *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, Ege Üniv. Edebiyat Fak. Yayınları, c. XIII, S. 1, s. 1-20.

- Bourneur, Roland-Quellet, Real, (1989), *Roman Dünyası ve İncelemesi*, (çev. Doç. Dr. Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Çağbayır, Yaşar, (2007), *Orhun Yazıtlarından Günümüze Türkiye Türkçesinin Söz Varlığı/Ötüken Türkçe Sözlük*, c. V, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Demiray, Kemal, (1988), *Temel Türkçe Sözlük*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Doğan, Ahmet, (2009), *Büyük Türkçe Sözlük*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Emir, Sabahat, (1970), *Örneklerle Tasvir ve Tahlil*, Yenilik Basımevi, İstanbul.
- Enginün, İnci, (2007), *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839- 1923)*, 3. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Halid Ziya, (h.1316), *Aşk-ı Memnu*, Âlem Matbaası, İstanbul.
- Kaplan, Mehmet, (1987), *Tevfik Fikret*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Karaağaç, Günay, (2008), *Türkçe Verintiler Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara.
- Karataş, Turan, (2007), *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kerman, Zeynep, (2009), *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Mitchell, W. J. T, (2005), *İkonoloji, İmaj, Metin, İdeoloji*, (çev. Hüsamettin Arslan), Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- Özdemir, Emin, (1990), *Örnekle-Açıklamalı Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tekin, Mehmet, (1989), *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları*, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya.
- Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, (2006), c. VI, Atatürk Yüksek Kurumu/ Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

ŞEMSETTİN SAMİ'NİN TAAŞŞUK-I TAL'AT VE FİTNAT ROMANINDA ÜSLÛP DEĞİŞKENLİKLERİ

Okan Koç*



Özet: Bir eserin edebî olup olmadığını tayin etme yöntemlerinin başında üslûp incelemesi gelmektedir. Edebî eserleri üslûp açısından incelemek, bir anlamda eserin estetik niteliklerini ele alma çabasıdır. Türk edebiyatı, Tanzimat kuşağıyla birlikte Batı'dan gelen yeni edebî türlerle karşılaşır. Yeni bir dil ve üslûp ihtiyacını da zorunlu kılan bu karşılaşma geleneksel alışkanlıklarla yenin birlikte görüldüğü bir dönemi ortaya çıkarmıştır. Batılı bir form olan roman ile yerel malzemeyi birleştirme durumu, hem geleneksel alışkanlıkların hem de Batı'dan gelen üslûp özelliklerinin varlığını ortaya çıkarmıştır. Bu durum, dönem romanlarının dilinde ve kurgusunda bir takım problemlerin doğmasına sebep olmuştur. Bu çalışmada, Türk edebiyatındaki ilk romanlardan olan Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* romanı üslûpbilimi açısından ele alınacak ve yeri geldikçe dönemin romanlarına dair bazı tespitler yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Tanzimat, Şemsettin Sami, üslûp, üslûpbilimi, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, stilistik değişkenlik.

THE CHANGEABILITIES IN STYLE IN ŞEMSETTİN SAMİ'S NOVEL, TAAŞŞUK-I TAL'AT AND FİTNAT

Abstract: One of the means of deciding on the literariness of a work is its analysis in terms of stylistics. In other words, stylistics means to try to analyse it in terms of the aesthetic qualities. Turkish literature came to face to face with the new literary genres originating from the West. And this confrontation which required a new language and style brought about a new period of combination of the modern and the ancient in the history of Turkish literature. This state of literary affairs brought forth a series of problems in the language and structure of the novels of this period. In this article, we will discuss Şemsettin Sami's novel, *Tal'at and Fitnat* in stylistic terms and at certain points comments on the general state of the novel in this period.

Keyword: Tanzimat period, Şemsettin Sami, style, stylistics, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* and stylistic changeability.

* Sakarya Üniversitesi, Türk Dili Bölümü Okutmanı.

GİRİŞ

Edebîlik konusu, bir yazının edebî olup olmama meselesi tartışmaya açıktır. Birçok edebiyat kuramcısı, eleştirmen edebîlik konusunda farklı referanslar göstermektedir. Ancak edebiyat kuramcılarının çoğu özellikle dilbilimciler, 'edebî olma'yı dilin kullanımı ile ilişkili görmektedir. Dilin kullanımındaki farklılıklar ise bizi üslûp konusuna götürür.

'Edebîlik' kavramıyla birlikte ele alınmaya başlanan üslûp, esere kıymet veren özelliklerin başında gelir. Eserin değerini öncelikli olarak üslûbundan hareketle tespit etmeye çalışırız. Bir metni benzerlerinden ayıran üslûp yönüyle farklılaşmasıdır.

XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ayrı bir bilim dalı olarak ele alınan üslûpbiliminin sözbilim kaynaklı olduğu ve zaman içerisinde dilin farklı alanlarıyla ilişkili olarak geliştiği görülmektedir. Bununla birlikte, çokça yazılıp konuşulmasına rağmen üslûp konusunda da tam bir mutabakat yoktur. Üslûp bilgisinin kapsam ve sınırları, diğer alanlarla olan ilişkisi tartışmalıdır. Bu tartışma alanlarından birini de üslûp incelemelerinde yöntem meselesi oluşturmaktadır. Çeşitli yöntemlerle üslûp incelemesi yapılmakla birlikte üslûbun türden bağımsız ele alınamayacağı da bir gerçektir. Tür ve üslûp ilişkisine eğilen isimlerden biri olan Mikhail Bakhtin'e göre üslûp ve dilin türden koparılması büyük ölçüde üslûbu yalnızca dönem ve kişiyle sınırlı hâle getirmekte, bunun sonucunda ise türlerin büyük tarihsel yazgıları gölgede kalmaktadır. Bakhtin'e göre üslûp öncelikle türde şekillenir. Bu sebeple roman ve şiirin üslûpları birbiriyle örtüşmez. Şiirin dil sistemi ile romanın dil sistemleri birbirinden farklılaşır. Şiirsel türlerin büyük bir kısmında dil sistemi bir bütün içerisinde gerçekleşir. Roman bu koşulları sağlamakla yetinmez, iç tabakalanmanın yanında toplumsal yapı, onun içindeki bireysel seslerin çeşitliliğini de yansıtmak durumundadır.¹

Bu çalışmada ele alacağımız *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* romanı² üslûp bakımından değişimler gösteren bir eserdir. Roman, geleneksel halk hikâyeleri ile halk tiyatrosunun ve günlük dilin üslûp özellikleri ile doludur. Bu üslûp nitelikleri de çoğu zaman kendi içerisinde çelişkiler barındırır.

KELİME

Şemsettin Sami'nin tamlamalardan mümkün mertebe arındırılmış bir dil tercih ettiği görülmektedir. Bunun yanında romanın isminden başlayarak bazı bölüm başlıklarının (Feth-i Kelam, Keyfiyyet-i İzdıvac vb.) Arapça, Farsça terkiplerden oluştuğu görülse de bu türden tamlamalar sayı itibarıyla oldukça azdır.

Kullanılan sözcüklerin ilk anlamları tercih edilmiş, yan anlamları hemen hemen hiç kullanılmamış, soyut sözcükler ise belirli kullanımlarla sınırlı kalmış-

tır. Metinde, duygu “sevmek”, “ağlamak”, “sızlamak”, “bayılmak”, “kederlenmek” vb. türden sözcükler kullanılarak verilmeye çalışılmıştır. Bunların dışında kişilerin davranışı, mekân tasviri gibi faktörlerden yararlanarak dil söz konusu duygusal atmosferi oluşturacak zenginlikte kullanılmamıştır. Yazarın tasvir, imaj gibi teknikler yerine doğrudan doğruya söz konusu duygunun adını kullanmaktan doğan eksikliği zaman zaman deyim ve atasözlerini tercih ederek gidermeye çalıştığı görülüyor. Böylece metne heyecan unsuru katmaya çalıştığı düşünülebilir.

“Yüreği büryan olmak”, “iki gözünden çeşme gibi gözyaşı dökülmek”, “teselli vermek” türünden kalıplaşmış söz gruplarının bu amacını ne dereceye kadar gerçekleştirdiği ise kuşkuludur. Bu durum sözlükçülüğü ile meşhur Sami’nin dile ait malzemenin özellikle temel anlamları konusunda dikkatinin uyanık olduğunu göstermesine rağmen, dilin sanata dönük kısmı konusunda gerekli yeteneği oluşturmadığı / geliştirmedeği sonucunu verir. Dolayısıyla roman sanatı için gerekli olan yaratıcı dili kullanımı ile dil bilgisine sahip olmanın getirdiği didaktizm arasındaki çelişki yazarın aleyhine neticelenmiştir.

Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitnat romanı, varlığın ve şahısların niteliklerinin belirtilmesi açısından zengin bir eser sayılamaz. Romanda sayı itibariyle az olan sıfatların frekansı dikkati çeker. Yazar, sıfatları pekiştirmek için de genellikle “aşırı derecede” anlamında “gayetle” kelimesini tercih etmektedir. “Gayetle güzel ve akıllı bir kız”, “gayetle zayıf bir kadın”, “gayetle parlak bir şey”, “gayetle maldar zengin” gibi tekrarlara sıklıkla başvurduğu görülürken bunun yanında romanın görüntü yönünü gösterecek sıfatlar ise sınırlıdır. Hayal gücünün sınırlı olması görsel imajları bunlarla yapılacak tasvirde yoksun bırakmıştır. Yazarın hayal gücü kıtlığına hamledilebilecek bu eksiklik belki de geleneksel nesrin görülür, duyulur âlemi tasvir etmek yerine soyutlamayı tasvir etmekten kaynaklanan bir alışkanlık olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla bunu Sami’nin ve romanının bir eksikliği olmaktan ziyade roman yazmaya başlayan dönemin Türk yazarlarının bir eksikliği olarak da değerlendirmek mümkündür.

Öte yandan sıfatlar, nitelikten ziyade nicelikle, hacimle ilgilidir. “Seni pek büyük bir evden istiyorlar”, “geniş bir bahçe”, “büyük bir konak”, “büyük ve zengin bir adamın konağı”, “uzun bir çubuk” vb. örnekleri çoğaltılabilecek ibarelerde geniş, büyük gibi sıfatların sık sık kullanılması metne düz ve yalın olsa bile hacim bakımından genişlik hissi katıyor. Yazıların bu tür boyut vüs’ati gösteren kullanımların dönem psikolojisiyle ilgili olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Dönemin diğer romanlarında da örneğin Nâmık Kemal ve Ekrem’in eserlerinde de görülen genişlik ifade eden sıfat kullanımları bir yönüyle imparatorluk coğrafyasıyla ilgili olmalıdır.

Bunun dışında, yazar kalıplaşmış birkaç tamlamadan başka gerek kişiler gerekse mekân vb. faktörler için sıfat kullanmıyor. Romanın bu bakımdan taşı-

dığı yetersizliği aşağıda göstereceğimiz fiil kullanımlarındaki çeşitlilik ile aşmaya çalışıyor. Böylece yazarın görüntü ifade eden ve genellikle durağanlık içeren bir anlatım yerine hareket göstergesi olan sözcüklere önem vermesi dikkati çekiyor.

Öte yandan, romanda gerçeklik duygusu vermek gayesiyle net zaman dilimlerinin kullanıldığı görülüyor. Üstelik kimi yerde gereksiz kullanıldığı fark edilen tasarruflar var:

“Üç dört saat böyle geçtikten sonra, nakış ustası Şerife Kadın gelip bir yarım saat kadar nakış ta’lim eder ve yarım saat kadar da Emine Kadınla konuşur, gider.” (s. 45).

“Akşam saat ikide, Fitnat Hanım, Serfiraz ile beraber oturuyordu. Her bir iki dakika da bir göz yaşı (...)” (s. 115).

“Siz beş saat var ki ağlıyorsunuz.” (s. 115).

Zamanın bu kadar net ifade edilmiş olması romanın doğallığı açısından problemliliği göstermektedir. Zira günlük hayat içerisinde sıradan olaylar ifade edilirken zaman bu tarz kullanımlarla belirtilmez. Yazarın da bu noktadan hareketle gerçeklik duygusu oluşturmak için zaman kavramını öne çıkardığını düşünebiliriz. Çünkü bilindiği gibi eski anlatılarda zaman kavramı diğer unsurlar gibi soyutlanmıştır. Oysa modern bir tür olarak roman gerçeklik duygusu oluşturmayı esas alan bir anlatı formu olarak doğmuştur. Bu bakımdan türün Batı’daki örneklerini okumuş olduğunu tahmin etmenin zor olmadığı Şemsettin Sami, bu örneklerden hareketle zaman kullanımını gereksiz yere abartmıştır denilebilir. Yazar, zamanı görünür kılmak istemektedir.

Taaşuk-ı Tal’at ve Fitnat’ta daha çok durum belirten fiiller kullanılmaktadır. Durum fiilleri olarak ifade edilen fiiller öznenin süreklilik gösteren bir durumu anlatan fiillerdir. Durum fiillerinde özne durağandır, aktif değildir. Hareket hâlinde olmayan bir durum veya takınılan bir tavır ifade eden fiillerdir. Örneğin uyumak, susmak, oturmak, sevinmek, titremek, yatmak, uzanmak fiilleri bu türden fiillerdir.

Yazar, roman kahramanlarını pasif kılmıştır. Romanda olayları bize aktaran aktif konumdaki anlatıcıdır:

“Ali Bey, bu manzaranın karşısında, heykel gibi durmuş, şaşmış, hiç hareket etmez. Birazdan sonra, o gözyaşı içinde kalmış yanağından bir büse almak mülahazasıyla yatağa, yanaşır, eğilir.” (s. 119).

Yine bu noktadan hareketle eski nesrin vazgeçilmezlerinden olan fiilimsilerin sık kullanılışı ön plana çıkmaktadır. Yazarın fiilimsilerden zarf fiilleri çok sık kullandığı görülüyor. Bilindiği gibi zarf fiiller, fiilin zarf işleyişine girmek için almış olduğu şekillerdir.³ Özellikle ‘ıp’ / ‘arak’ gerindiumlarını kullana-

rak birbirine eklenmiş bir yapı ortaya konulmaktadır: *“Fitnat Hanım, Ragıbe Hanımı gülererek ve sevinerek istikbâl ettiği hâlde, yemenisini kaldırıp yüzünü gördüğü gibi, bir hâl peyda eyledi.”* (s. 64).

Birlikte kullanılan zarf fiiller iki eylemin birbiri ardınca veya aynı zamanda gerçekleştiğini göstermeye yararlar, öyle ki bunlar bir tür tasvir işlevi görürler.⁴ (Banguoğlu, 2004: 429). Şemsettin Sami, bu anlamda hareketin tasvirini yapmakta, kısacası tasviri daha çok fiiller üzerinden göstermektedir.

“Ali Bey böyle diyerek, kendini tutamayıp hüngür hüngür ağlayarak soyunup yatağına yatar. Kâhya kadın çıkar gider. Ali Bey hulyâlar kurarak, düşünerek, taşınarak, yatağın içinde her bir tarafa döner.” (s. 117).

Yukarıdaki alıntıdan hareketle yeri gelmişken şunu da söylemek durumundayız: Yazarın söyleminin anlatılan olaylardan daha az sürmesi hız ve etkiyi artırmaktadır. Seymour Chatman, bu tarz özet belirten ifadelerin eylemlerde ve eylem türlerinde zamana ilişkin ayrımları da beraberinde getirdiğini ifade ediyor.⁵ Sami'nin romanında, bu ayrımın pratik olandan yana, yani süregelen eylemlerden ziyade *“baktı, gitti, aldı”* vb. kısa zamanda gerçekleşen eylemleri ifade için kullanıldığını görüyoruz. Yazarın sürekli eylem ifade eden ve dışsal araçlar yoluyla görülen *“çalışıyordu”, “atlamaya devam etti”* vb. kullanımlar ile anlamları gereği doğal olarak devamlılık gösteren eylemler olan *“düşündü”, “gezindi”, “bekledi”* vb. eylem sözcüklerini daha az kullanmış olması dikkati çekiyor.

Romanda az sayıda yapılan benzetmelerin aynı zamanda eserdeki farklılık doğuran imajları oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu benzetmelerde benzerlik ilgisi daha çok *“gibi”* edatı üzerinden kurulmaktadır. Benzetmelerin somut durumları ifade edişte kullanıldığı görülüyor. Bu benzetişte duygu benzerliği söz konusu değildir. Daha çok bir münasebet benzerliği diyebileceğimiz bir benzetme durumu konu edilmektedir. Fiziksel anlamdaki bir durum yine bir somutlaştırma ile örneklendirilerek anlatılmak istenir.

“Kalbi bir vapur makinesi gibi işlemeye başlar.” (s. 63).

“Yıldızlar -yağı kalmamış veyahut fitili tükenmiş kandiller gibi- yavaş yavaş gözden kaybolurlar.” (s. 80).

“Sana dür danesi gibi bir kız bulmuşum.” (s. 86).

“Fitnat yastığının üzerine yüzükoyun düşmüş: ağlamadan, yanları körük gibi dışarı fırılıyor, hıçkırığı uzaktan işitiliyor.” (s. 90).

Yazarın duygusal durumları anlatmaktan ziyade görünür, dışa dönük durumları benzetme yoluyla ifade edişi, örneğin kalbin içinden geçenleri değil de kalp çarpıntısını belirtmesi somut olandan soyuta ya da diğer bir deyişle dış dünyadan iç dünyaya geçemediğinin işaretidir.

MEKÂN - EŞYA - İNSAN

Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat romanının ilk paragrafı bir tasvir paragrafıdır. Romanın ilk sayfasındaki bu tasvir paragrafı, Kaplan'ın tespitiyle yazarın mesnevî ve halk hikâyelerine hâkim olan atmosferden uzaklaştığını gösterir.⁶ Yazar dili edebî sanat yapmak gayesiyle kullanmaz. Sami, öncelikle roman kişisini, eşya-mekân arasında bedenî ve ruhî olarak tasvir etmek istemektedir. Bu, Türk edebiyatının bakışını soyuttan somuta, genel ve kavramsal nitelmeden belirli bir yeri ve zamanı sınırlı bir tasvire yönelmesinin ilk göstergelerinden birisi olarak değerlendirilebilir:

“Aksaray’da ufacık bir oda. Tantanalı değil, lâkin pek temiz döşenmiş bir oda, yüzünde bir hüsn ü ânın harâbeleri nümâyan, elli-elli beş yaşında bir kadın, minder üstüne oturup bir şey dikiyordu. Gözü dikişte, eli iğnede, lâkin zihni başka bir yerde olup bir şey düşünüyor.” (s. 1).

“Aksaray’da ufacık bir oda” cümlesi geniş (Aksaray) bir mekândan onun küçük bir cüzü olan odaya geçişi gösterir. Bu aynı zamanda yazarın somut, görülen bir dünyanın içerisinde bize seslendiğinin işaretidir.

Buna rağmen romanda tasvirden çok tarifle karşılaşıyoruz. Çevresinde gördüklerini bize aktaran, yakından uzağa doğru kayan bir bakışın tarifiyle mekânı tanımaya başlarız.

“Hacıbaba’nın dükkânının bir köşesinde, yeşil çuhadan bir perde ile örtülmüş bir ufak kapı var. Bu perde açıldığı gibi, önde ufak ve karanlık bir mutfak ve bir yandan dar bir merdiven görünür. Merdivenden çıkıldığı gibi, ufacık ve penceresiz bir sofa olup merdivenin iki tarafında iki kapı var.” (s. 41).

Mekânın tanıtılmasında kalıplaşmış sıfatların tariften tasvire geçme çabasının işaretleri görülüyor. Bu işaretler arasında daha çok sayı ve hacimle ilgili ibareler önem kazanıyor:

“Üsküdar’da Toptaşı’nda bir büyük konak vardı -ve belki daha vardır- bu konağın haremlik-selâmlık olarak yirmi otuz odası var. Her tarafı âlâ, müzeyyen kıymetli mefruşat ile döşenmiş. Gayetle geniş bir bahçesi vardır ki içinde bir iki bahçıvan daima çalışır...” (s. 77).

Romanda eşyaya mekân içerisinde küçük bir ayrıntı olarak yer verilir. Denilebilir ki eşya bu romanda büyük ölçüde dekoratif bir öğe olarak kullanılır. Buna karşılık bu durum bütünüyle eşya ve insan arasında ilişkisiz sayılamaz. Yazar, eşya ve karakterler naif, cılız ilişkiler kurma çabası içerisinde. Yine de eşyadan bahsedildiğinde ona bir derinlik katılmadığı, öncelikle mekânı tanıtmak gayesi taşıdığı söylenebilir:

“Bu odanın bir köşesinde, bir sepet sandık ve üzerinde daha bitmemiş, iğnesi üzerinde bir entari ve diğer bir köşesinde bir ince bezle örtülmüş bir gergef ve duvarın bir tara-

finda bir ayna ve diğer bazı böyle alametler görünmekle, vehle-i ûlâda bir kız odası olduğu fark olunur.” (s. 41).

Bu bakımdan yazarın “dili görülen ve duyulanı tasvir maksadıyla” kullandığını ileri süren görüşler yanlış sayılmaz.⁷

Yazarın eşyayı betimlemeye çalışması, bunu yaparken de küçük dikkatler yönelttiği tasvirler kullanması, tasvirin varlığına bir işaret olarak değerlendirilebilir. Eser bu özelliği ile eski edebiyatla kıyas edildiğinde ruh tasvirlerine, eşya tasvirlerine yönelmesi açısından değerli olduğu düşünülebilirse bile dönemi içerisinde bunun romanı güçlü kılan bir nitelik hâline dönüşemediği de görülmektedir.

Şahısların tasviri daha çok dış görünüşten hareketle yapılır. Belirli niteliklerle tanıtılan roman kişileri tasvir edilmekten çok bazı vasıflarıyla anlatılmak istenir. Bu anlatımda iyi ve kötü olarak nitelendirebileceğimiz vasıflar belirleyicidir. Bunlar ya ilk görüşteki intibalar veya bir ön kabule dayanan şahsî niteliklerdir. Bu özelliğe bakarak yazarın eski anlatıların kalıplaşmış yaklaşımından kurtulamadığını da söyleyebiliriz. Şu cümleler bu yargımızı destekler niteliktedir:

“Yüzünde hâlâ tüy-tüs yok, gayetle güzel, gecelik esvabıyla giyinmiş bir nev-civân oturup başını eline dayatmış” (s. 1).

“İhtiyarca görünür bir Arap karı oturup, yüzünü iki eline ve dirseklerini dizlerine dayatmış ve bir büyük hayret ve taaccüble gözlerini kadından oğlana ve oğlandan kadına gezdirirdi.” (s. 1).

“Melek gibi âdem! (s. 5).

“-Aa, çok hayırsız, pek berbat heriftir. Gece gündüz sarhoş, müsrif, kumarbaz. Hâsılı her fenalık üzerinde.” (s. 14).

“- Ah pek güzel çocuk, pek uslu çocuk! (s. 14).

Bu cümlelerde, yazarın roman kişileri arasında iyi kötü ayrımı yaptığı, iyi karakterleri sempati, kötülerini ise iticilik uyandıracak biçimde tasvir etmeye çalıştığı görülüyor. Bu, elbette kişilerin daha dış görünüş ve yüzeysel etki bakımından kategorize edilen yalınkat tipler olarak aktarılması anlamına geliyor. Bu da klasik anlatılardaki soyutlanmış insan özelliklerini veren sıfat kategorilerinden uzaklaşmadığını ifade eder. Bununla birlikte, yazarın kişilerin içinde bulunduğu durumu dikkate alarak canlı karakterler hâline getirmek çabası içerisinde olduğu da yer yer göze çarpar:

“- Ha! Onun için biçare Kâmile, bakarsın ki şimdi güler, söyler. Lâkırdı eder. Bir de ânîden bir hüzn ü keder perdesi yüzüne çekilir. Düşünmeye dalar. O kırmızı yanaklarında, dudaklarında bir beyaz renk peyda olur. Gözlerini bir yere dikip kımıldatmaz.” (s. 15).

Anlatıcı dış tasvirten iç tasvire geçmeyi de dener. Bu tasvirler seciye tasviri olarak nitelendirilen kişinin ahlâkî niteliklerine vurgu yapan tasvirlerdir. Bu tasvirlerde benzetmelerden çok az yararlanır.

“Tal’at Bey nazik ve latif bir çocuk olup daima yüzü gülerdi ve tabiatında kibr ü hased gibi ahlâk-ı zemîme bulunmadığından başka, çapkınlık ve hovardalıktan dahi bütün bütün bî-haber olup gayetle uslu olduğundan, gerek kalem şerikleri, gerek bil- cümle bildikleri kendini pek çok severlerdi.” (s. 35).

Yazar kişilerin ruh hâllerini tasvir etmeye çalışmışsa da bu ruh hâletini doğuran sebepler üzerinde durmamıştır. Bu tasvirlerde öne çıkan noktalardan biri de, dönemin eserlerinde tipik bir tarza dönüşen, yukarıda da söylendiği gibi kişileri bütün yönleriyle iyi veya kötü sıfatlarla anlatma arzusunun burada da başvurulan bir yöntem olduğu görülüyor. Bu durum, yine eski anlatılarımızdan halk hikâyeleri ile halk masallarında gördüğümüz kişileri iyi ve kötü olarak sınıflandıran kabulün etkisinin bir sonucudur.

Roman kişilerinin tanıtılmasında, Divan edebiyatının mazmunlarının kullanıldığı görülüyor. Burada klasik edebiyattan gelen alışılmış, anonimleşmiş benzetmeler dikkati çeker:

“Fitnat Hanım, cismi narin, boyu orta; gözleri, kaşları simsiyah; örme saçları arkasından beline dek uzanmış; rengi süt gibi bembeyaz, burnu gayetle düzgün, hokka gibi ufak ağzı, lal gibi iki dudak ve inci gibi beyaz ve ufak dişlerle tezyin olunmuş; velhasıl hüsn-i mücessem denmeye şayan on beş yaşında bir kızdı.” (s. 44).

Her ne kadar alışılmış, anonimleşmiş benzetmeler yapmakta ise de burada yazar “hüsn-i mücessem” tamlamasıyla eski edebiyatın karakteristiği olan hüsn-i mücerret karşısında bir tavır alır gibidir. Böylece acemice olsa ve zihinlerde güzelliğin kalıplaşmış ifadeleriyle kurulmaya çalışılsa bile soyut güzellik anlayışından uzaklaşma çabası önem kazanmaktadır. Yazar, romandaki kişileri tasvirten çok tarif ettiğinin ya da tariften tasvire geçemediğinin farkındadır. Diyebiliriz ki yazar tarif yapmakta, tariften tasvire geçmek istediği yerlerde ise alışılmış benzetmeleri kullanmaktadır.

“Bu konağın uşaklarını, cariyelerini uzun uzadıya tarif ettik. Ya bu konağın efendisi yok muydu?.. Onun da haremi, evladı, anası, babası yok muydu?” (s. 77) deyişi bunun biraz da açık itirafı olarak okunabilir.

Sonuç olarak bütün bunlardan hareketle diyebiliriz ki, yazarın küçük girişimlerine, birtakım denemelerine rağmen *Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitnat* romanı kişilerin tasviri açısından zayıftır. Özellikle Tal’at karakteri gerçeklik açısından inandırıcı bulunmamıştır. Gerçeklik denildiğinde olanın olduğu şekliyle yansıtılması, yazarın müdahalelerinin azaltılması, olayların neden-sonuç ilişkisi içerisinde verilmesi, tarihsel, toplumsal koşulların dikkate alınması, dış ger-

çekliğin olduğu gibi verilmesi vb. nitelikler bu anlamda değerlendirilmektedir.⁸ Bu yönüyle romanın birincil karakterleri olan Tal'at ve Fitnat'ın gerçeklikleri problemlidir. İki karakterin kendi gerçekliklerini roman boyunca oluşturmalarından ziyade yazarın onları zorlama yoluyla bir gerçeklik algısı oluşturarak anlatmak isteyişi problemlidir. Her ikisinin karşılaşmaları, Tal'at'ın kadın kılığında Fitnat'ın evine gidip gelmesi, Fitnat'ın gerçek babasıyla evlenmek zorunda kalışı, her ikisinin ölümü vb. motifler roman açısından gerçekçi bulunmamaktadır.

Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat'ta az da olsa kişilerin ruh tasvirleriyle karşılaşırız. Her ne kadar yazar romanda kişilerin ruh hâllerini tasvir etmeye çalışmışsa da bunlar roman kahramanlarını derinliğine bize tanıtmaz. Yazarın kişilerin yalnızca harekete dönük taraflarına odaklanan, örneğin Tal'at ve Fitnat'ın yaşadıklarını ruhî durumları üzerinden değil de yalnız görünen dış dünyaya dönük tavırları üzerinden anlatan, eşyayı ise mekân içinde küçük bir dekor olmaktan öteye götüremeyen bir tasvir pek zengin sayılamaz.

ÜSLÛBA ETKİ EDEN KAYNAKLAR

Romanda üslûbun birden çok kaynaktan gelen izler taşıdığı görülür. Bunlar arasında en dikkati çekici olanların tiyatrodan gelen etki, eski anlatılardan ve meddahtan gelen etki ile romantik Batılı anlatıların söylem tarzının etkisi olduğu söylenebilir.

Tiyatrodan Gelen Etki

Yazar, romanda yer yer bir tiyatro sahnesini hatırlatan ifadeler kullanır ve söyleyiş özellikleri gösterir. Özellikle karşılıklı konuşmalardan önce ve sonra anlatıcının dilinde bu üslûp belirginleşir:

“Saliha Hanım, bu noktaya geldiği gibi, cebinden bir sürü anahtar çıkarır, yanında bulunan bir çekmeceyi açar, içinden altından ma'mul iki kılıf çıkarır, birini açar, içindeki varakpareyi alır, okur.” (s. 20).

Anlatıcı devreye girerek, kahramanların içinde buldukları ortamı özetleyerek anlatır. Böylece okur, anlatıcının varlığının belirmesiyle birlikte kişilerin hareketlerindeki değişimleri de öğrenmiş olur:

“-Ayol!.. Alsana tütünü!.. Ne bakıyorsun? Şaşkın mısın? Nesin? Tuhaf be!.. diyerek çıkışmaya başlar. Tal'at mahcup olup tütünü alır, gider. Giderken bir daha göz kaldırıp bakar ki, cumbadaki gülüyor.” (s. 38-39).

Anlatımdaki bu özellik en çok yazarın yüklem kullanımında kendisini gösterir. Yukarıdaki alıntılarda geçen cümlelerde “gider”, “yatmış”, “başlar”, “ağ-

lar" fillerinin geniş zaman kipiyle kullanımı bir durum tasviri yapmak ve hikâye diline yaklaşmak yerine bir tiyatro sahnesinin bize aktarıldığı izlenimini doğurmaktadır.

Realist Üslûp Arayışları: Gerçeklik Uyandırma Arzusu

Her dönemin kendi gerçeklik algılayışını oluşturduğunu söyleyebiliriz. Dönemin şartları gerçekliğin sınırlarını belirler. *"Ve gerçeklik de çoğu kez, içinde yaşanılan dönemin kozmolojik görüşünün gerçeğe bakış açısına bağlı olarak biçime döktülür."*⁹ İçinde bulunulan şartların sanat eserini yapılandırdığı da bir gerçektir. Yazar yaşadığı dönemden bağımsız değildir. Buradan hareketle XIX. yüzyılın gerçeklik anlayışının dönem yazarlarını etkilediğini söylemek pek iddialı olmaz.

Şemsettin Sami'nin romanda, gerçeklik uyandırmak için başvurduğu yöntemlerden biri bilindik mekân isimlerini kullanmaktır. Yazarın mekân tasviriyle romana başlaması biraz da bu duygunun bir tezahürüdür. Benzer yöntemlerin Nâmık Kemal, Recaiâde Mahmut Ekrem tarafından da kullanıldığını biliyoruz.

Yazarın roman kişilerini günlük dilin imkânları içerisinde kendi seviyelerine göre konuşturması da bu gerçeklik duygusunun gerçekleşmesine hizmet etmektedir. Örneğin, roman kahramanlarından Emine Kadın'la Fitnat kendi seviyesine göre konuşturulur. *"- A kız! ... Sen deli mi oldun?.. Bu ne demek? Seni asacaklar değil a, evlendirecekler."* (s. 90) diye konuşurken Şerife Kadın tarafından evlenmesi tavsiye edilen Ali Bey'in ise; *"- Başka bir şey söylemeyin rica ederim. Bırakın şu sözü."* şeklinde sosyal konumuna uygun bir dille konuşturulduğu görülüyor.

Geleneksel Türlerden Gelen Etki

Roman türünün gerek Batı'daki gerek bizdeki ilk örneklerinde genel bir özelliği olarak görülen romancının daha önceki yazın türlerini "melezleştir" diği gerçeği¹⁰ dönemin diğer romanları gibi *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* romanı için de geçerlidir. Yazar meddah ve orta oyunundan şive taklidine kadar birçok geleneksel türe ait özelliği romana taşır. Paul Ricœur'a göre; *"Gelenek teriminden ölü bir birikimin devinimsiz aktarımını değil, ama şirsel edimin en yaratıcı anlarına dönüşle her zaman harekete geçirilebilecek bir yenilenmenin canlı aktarımı anlaşılmalıdır."*¹¹ Ricœur bir geleneğin oluşmasını "yenilenme" ile "çökme" nin karşılıklı etkisine bağlamaktadır. Yazarın "çökme" den kastı ise tortu sözcüğünde ifadesini bulan yerleşen, gelenekselleşen yapılarıdır.¹²

Şive Taklidi

Yazarın romanda şive taklidine yer vermesi geleneksel etkinin bir neticesidir. Roman kahramanlarından Arap kadın olarak ifade edilen Dadı, Türkçeyi kendi şivesine göre konuşmaktadır. Bilindiği gibi “Arap bacı” tipi orta oyundan gelen anonim bir tiptir:

“- Ha ha, büyük hanım, iyi söyler, ben şok ister o hikâyedinilemek. Şok güzel hikâye...” (s. 2).

“Yoğ, o nağış ustası Şerufe Hanum’un evidir.” (s. 52).

Şemsettin Sami, böylece orta oyununda görülen bir üslup özelliğini Batılı bir tür olan romana taşıyarak geleneksel ile Batılı olanı birleştirmiştir.

Konuşan, Okuru Yönlendirmeye Çalışan Anlatıcı: Meddah Üslûbu

Romanda halk anlatılarında görülen paralel kurgu (paralel anlatı) özelliğinin burada da devam ettiğini söyleyebiliriz. “Halk anlatılarında paralel kurgu daha çok masallarda ve halk hikâyelerinde başkışilerin maceralarını ayrı ayrı takip edebilmek için başvurulan bir yöntemdir.”¹³ *Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitnat* romanında da benzer bir tekniğin kullanıldığını görmekteyiz. “Gelelim Tal’at Bey’e” ya da “Gelelim Fitnat Hanım’a” vb. şekildeki kullanımlarda görülen bu anlatım özelliği ayrıca okurun merak duygusunu da körüklemektedir. Anlatıcının sesinin kendisini hissettirdiği bu yöntemde “müdahil anlatıcı” olarak ifade edilen anlatıcı, aynı zamanda yazarı da temsil eden anlatıcıdır.

Anlatıcının sesinin ortaya çıktığı kimi kısımlarda okurla yapılan karşılıklı konuşmalara şahit oluruz. Okurla konuşmuş gibi takınılan samimi tavır bu üslûbun önemli özelliklerindedir. Eski meddah geleneğinin bir yansıması olan bu durum, romanın bütününde kendisini hissettirmektedir. Zaman zaman okura sabırlı olmasını tavsiye eden anlatıcı ile karşı karşıya kalırız.

Yazar, “İşte, bizim Tal’at”, “Fitnat Hanıma gelelim”, “Yukarıda dedik ki” şeklindeki söz gruplarıyla anlatım dilini günlük dile daha da yakın kılmıştır. Anlatıcının bu üslûbu romanın genelinde kendini göstermektedir:

“Her ana oğlunu sevecek a. Lâkin bizim Saliha Hanım birçok sebebe mebni oğlunu başka analardan pek çok ziyade severdi. Bununla beraber Saliha Hanımın akl u dirayetine bak ki, derûnundaki muhabbetini oğluna bildiremez, nazlı alıştırmaz. Çünkü mahlum a...” (s. 35).

Anlatıcı kısa geçiş ifadeleri ile yetinmeyip sebep-sonuç ilişkisi kurarak anlatacaklarını detaylandırır:

“Nasıl ki biz Tal’at Beyin hayalini merak edip sormak şöyle dursun, Tal’at Beyi hiç tanımadığımız hâlde, biçarenin derdi meydana çıkıp efsane hükümüne girdiği gibi bize dahi

malum olur ve Tal'at Beyin yalnız şu hikâyesiyle kanaat etmeyip evvelinden sergüzeştini ve anasının ve babasının ahvalini tahkik ile bilmeyenlere dahi bildirmek için tahrir etmeğe mecbur eder, şöyle ki:" (s. 36).

Okura sabretmesini, işin aslını birazdan anlayacaklarını söyleyen bir anlatıcı âdeti okurla yüz yüze konuşan bir meddaktır.

"Her nasılsa uzatmayalım. Bizim Tal'at Bey..." (s. 37).

"Biz şimdi evin tarifine bakalım da, sonra Fitnat Hanımın uzun uzadıya tavsifine geleceğiz. (s. 41).

"Lâkin asıl böyle miydi? Yok. Sabr edelim de, aslını sonra anlayacağız, her neyse..." (s. 44).

Anlatıcı bu anlatımda okurla olan samimiyetini küçük uyarılarla, hatırlatmalarla da süsler. Kendi söylediğini tevil etmesi okurla kurulan yârenliğin boyutlarını göstermesi açısından ilginçtir:

"Fitnat Hanıma daha bir eğlence çıktı. Eğlence de değil a, daha bir meşguliyet diyelim. Malumdur ki, kadınlar ve hususiyle kızlar, vakitlerin çoğunu pencere ve cumbalarda geçirip sokakta geçenleri seyr etmekle eğlenirler." (s. 47).

Ayrıca daha önce de ifade edildiği gibi bu anlatım paralel anlatımı da doğurmuştur. "*Şimdi Tal'at Bey ve ta'bir-i aharla, Ragıbe Hanım ile Fitnat Hanım görüşmekte, konuşmakta, sevişmekte olsunlar, biz biraz Üsküdar'a geçelim.*" (s. 77) tarzında ifadeler paralel anlatımın bir sonucudur.

Bilindiği gibi meddahlar, seyircinin nabzını iyi tutan insanlardır. Hikâye anlatırken seyircinin dikkatini toplamak için durumu özetleyen, zaman zaman da karşısındakiyle sohbet eden anlatıcılardır. Yazarın bu eserde anlatıcıya bu rolü vermiş olması eski seyirlik oyunlarından gelen bir alışkanlığın tezahürüdür. Yalnız, burada bir farklılığın oluştuğunu da belirtmek durumundayız. Meddahta, dinleyici doğrudan muhatap konumundayken burada yazarın "varsayımsal okur"u devreye girer.¹⁴ Yazar, gerçek dinleyicinin yerine Seymour Chatman'ın "ima edilen okur",¹⁵ Nükhet Esen'in "varsayımsal okur" olarak tarif ettiği okuru devreye sokmuştur. Bunların etten kemikten insanlar değil de anlatının varsaydığı seyirciler olduğunu söyleyen Chatman, yazarın arzuladığı okur duruşunu bu yolla açık ettiğini ifade ediyor.¹⁶ Bu yüzden anlatıcı, metinde kendine bir muhatap oluşturarak gerçek okura hitap etmek ister. Tanzimat yazarları içerisinde Şemsettin Sami'nin, bilhassa Ahmet Midhat'ın ve diğer dönem yazarlarının bu üslubu kullanmaları bir alışkanlığın tezahürü olabileceği gibi bu tecrübeyle yetişmiş insanların romana olan ilgisini sağlamayı da arzu etmiş olabilirler.

Romantik Üslûp Arayışları

Şemsettin Sami'nin duyguları belirtirken romantik niteliklerden de faydalandığı görülüyor. Yazarın tabiatla da ilişkilendirerek çizdiği ruhsal durumlar kimi yerde kendi kendine söylenme şeklinde aktarılır. Yazarın, Tal'at ve Fitnat'ın konuşmaları yanında romanın diğer kahramanlarına da romantik öğeleri yüklediğini görüyoruz. Örneğin Ali Bey'in karısını bir kırgınlık anında boşamasının konu edildiği bölümde yazar halk hikâyelerinde rastladığımız "düş teması"ndan yararlanmakla birlikte¹⁷ duygusal olguyu bir gözlem çerçevesinde aktarmayı denemiştir:

"Ali Bey o ıstırapla uyanır. Bakar ki, hava gayetle berrak ve ay on yedi-on sekiz günlük olmakla ay aydınlığı pencereleden odaya girmiş. Oda gayetle hazin bir suret almış.

Ali Bey uyandığı gibi bir hâlde bulunur ki, kendisini telef etmek, mahvolmak ister. Saatine bakar. Yedi imiş. Kürkünü sırtına alır, bahçeye bakan bir pencerenin yanında oturur. Bahçedeki ağaçlar, yapraklar ay aydınlığından bir suret almışlar ki gören ne kadar şad ve gamsız, ne kadar demevî ve te'sirsiz olsa, imkânı yok ki, bir hüznün ve hayrete dalarak müteessir olmasın!" (s. 80).

Yazarın, Fitnat'ın babası Ali Bey'in psikolojisini aktarırken tabiat unsurlarından faydalandığını, gökyüzünden odaya giren ayla birlikte odanın görünümünü, bahçedeki ağaçların ay altındaki suretlerini de bu atmosfere eklemeye yönelik duygusal-romantik bir hava oluşturmayı denediği görülüyor.

Romantik anlayışa sahip eserlerde görülen niteliklerden biri de melankolidir. Bedbaht, mutluluğu yakalayamayan, hastalıklı bir duyuş hâli esere sinner. Hüznün, romantik eserlerin olmazsa olmazlarından. *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ta roman kişileri kimi zaman geçmişe duyulan arzu yüzünden, kimi zaman da yazar tarafından çaresiz gösterilmek için hüznü bir tavra bürünür. Romanda sevinç, acı, hayret, bezginlik, bunalma gibi durumları ifade etmek için kullanılan "ah" ünlemi konuşanın duyularını ve dileklerini açıklamada kullanılır:

"Ah biçare Kâmile Hanım ah!" (s. 34).

"Ah zalim... Ah hain" (s. 78).

"Ah!... Valideciğim!... Benden ümidi kesin artık... Öleceğim... Öleceğim... Kan tükürüyorum... Verem oldum..." (s. 102).

Buradaki örneklerde birkaç tanesini gösterdiğimiz bu uygulama sıklıkla görülmektedir. Romanda kendisini fazlasıyla hissettiren, duygusal bir atmosfer oluşturmak için kullanılan "ah" nidasının çok kullanılması, merhamet uyardırmaya, acıma hissine bağlanabilir.¹⁸

CÜMLE

Leec ve Short üslûbu elde etmek için dört kategorinin görülmesi gerektiğini ifade etmekte, bunlardan birini de gramatikal kategori olarak sınıflandırmaktadırlar. Bu kategoride cümle yapıları karşımıza çıkar. Üslûbun tespit edilebileceği önemli kategorilerden biridir sözdizimi.¹⁹ Şemsettin Sami, cümleye klasik bir girişle başlar. Bu giriş öznenin başta, yüklemde sonda yer aldığı bir cümle yapısıdır. Birkaç örneğin dışında devrik yapı kullanılmamıştır. Bu durum yazarın her şeyi doğrudan ifade etmek istediğinin bir işareti olarak görülmelidir. Romanda anlatıcının devreye girdiği yerlerde ise “Gelelim yine Tal’at Beye” şeklinde devrik cümle kullanımına rastlamaktayız. Bilindiği gibi, hemen hemen bütün Tanzimat yazarları, okura romandaki olayları kendi gelişme içerisinde izleme imkânı tanımazlar. Metin sürekli yazarın müdahalesine açıktır. *Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitna*’ta da benzer durumla karşılaşırız. Anlatıcı olayları kendi penceresinden anlatmakla yetinmez, bir de onların anlatımlarına yorumda bulunur, onları tasdik eder. Bu metne dâhil olma şekli bazen anlatıcının, “dedi”, “diyerek” tarzı ifadelerle kendine yer açması şeklinde olur.

“Diyerek, me’yûsiyyetten bir ümide döner.” (s. 53). Yine anlatıcının sesinin duyulduğu yerlerde “işte”, “şimdi”, “meğer” gibi sözcüklerle de cümleye başlanıldığı görülüyor. Bu tarz başlangıçlar samimi bir üslûbun işaretidir. Yazar, böylece metinde konuşma dili özelliğini kullanarak metnin söylem düzeyini kitâbîlikten uzaklaştırmaya çalışıyor.

Taaşşuk-ı Tal’at ve Fitna’ta cümle tipleri açısından daha çok basit cümlelerin ağırlığı görülüyor. Duygusal ifadelerin bulunduğu yerlerde ise eksilteli (yüklemsiz) cümleler de kullanılıyor. Bilindiği gibi basit cümleler tek yüklemle oluşur. Yalnız buradaki cümlelerin yarı yüklem işlevi gören fiilimsileri de barındırdığı unutulmamalıdır. Girişik bileşik cümle olarak da adlandırılan bu yapılar bol fiilimsilerle örülmüştür. Çok sayıda fiilimsi kullanılmakla birlikte, yapının kısa oluşu metnin anlaşılmasını kolaylaştırır. Bu durumda sözcük seçiminin de etkili olduğunu unutmamalıyız. Yazarın cümle yapısında kısa ve basit cümleyi tercih edişi, konuşma diline yaklaşma arzusuna ve tabii anlatım isteğine bağlanabilir.

Yazarın cümleleri arasında en dikkati çekici olanları ise iki üç sözcükten oluşan yapılardır. Bu cümlelerin az sayıda sözcükten kurulmuş olmaları dönem için de farklılık oluşturmaktadır: “*Ben de bilmem. Hiç sorma. Az daha duraydım deli olacaktım. Şu kız pek çok sevdim. Ne dersin? O merhumenin aynısı değil mi?*” (s. 117).

Romanda sözcük sayısı değişkenlik göstermekle birlikte bir cümlede ortalama, altı yedi kelimenin yer aldığını görüyoruz. Bu durum, dönemin nesir örnekleri dikkate alındığında kısa cümlelerin yerleşmesi açısından önemlidir. Bununla birlikte, kısa cümle yapısı yazarın üslûbunun basit ve sade olarak algılanmasına sebep olmuştur.

Dönem romanlarının cümle yapısı ile karşılaştırıldığında Şemsettin Sami'nin romanında birtakım gramatikal hatalar görülmektedir. Yakup Çelik, romana yazdığı giriş yazısında bu durumu yazarın romancılığındaki dil fakirliğine, romanın yazıldığı yılların imla ve gramer anlayışına, hem de tabii anlatım isteğine bağlamaktadır. Çelik, ayrıca yazarın romanın sonundaki "İhtar" başlığında ifade ettiği kelimelerin ağızdan çıktığı gibi yazıldığı uyarısına da dikkati çeker.²⁰ Bunu söylemesi yazarın bilinçli bir tercihte bulunduğunu gösterir. Dolayısıyla yukarıda Çelik'in ifade ettiği sebepler arasında gösterilen tabii anlatım isteğinin bunda etkili olduğunu söyleyebiliriz.

SONUÇ

Üslûbunun birden çok kaynaktan beslendiğini gördüğümüz Şemsettin Sami'nin doğal Türkçe pratiğinin tam anlamıyla gelişmediği görülmektedir. Metinde hem cümle kuruluşu, hem de sözcük tercihi bakımından bugünkü Türkçenin dil kullanımı ile farklılık taşıyan ifadelere rastlanmaktadır. Dönemine göre oldukça sade diyebileceğimiz bir anlatımın tercih edildiği *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ta yeterli tasvirin bulunmayışı, tasvirde çok tarifi yer alışı, yazarın sürekli müdahaleci bir yaklaşımla olayları anlatması, eserin üslûbunun basit olarak görülmesine yol açmıştır. Eserde yer alan kişilerin derin bir psikolojiyle ele alınmamış olması, hep aynı duyguların tek düze açıklanması (Dino, 2008: 59) belirgin bir nitelik hâlinindedir. "Tek düze açıklama" şeklindeki üslûp problemi, yazarın kişileri anlamaya çalışmamasına, sadece bir izlemi açıklamasına bağlanmıştır. Üslûbun hep belirli bir anlatım düzeyinde ilerlediğini ifade edenlere (örneğin Dino) karşılık Şemsettin Sami'nin, şahısları başarılı bir şekilde konuşturduğunu; ancak tasvir ve tahlile az yer verdiğini belirtenler de (örneğin Kaplan) vardır. Bunun sebebi, günlük konuşmanın hayatta olgun hâlde olması, metinde ise tasvir ve tahlil gayreti gerektirmesidir. Bu üslûpta sözcükler birincil anlamıyla, yan anlamlara, süslemeye, ayrıntıya dayanmadan anlatılır. Yazar bazen alışılmamış sözcüklere de yer verir. Dönem nesri içerisinde sık olarak kullanılan ki'li birleşik cümle yapısı az sayıda örnek dışında pek görülmez. Yazarın üslûbundaki bu sadeliğin, bilinçli bir tercih olup olmaması bir yana, Divan edebiyatının süslü üslûbuna bir karşı koyuş, hiç değilse ondan bir kopuş olarak da yorumlanması mümkündür. Eser bu özelliği ile klasik nesrin ağdalı yapısından farklılaşır.

DİPNOTLAR

- 1 Mikhaıl Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, (dr. Sibel Irzık), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 34-36.
- 2 Şemsettin Sami, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, (hızl. Yakup Çelik), 4. bs., Akçağ Yayınları, Ankara, 2005. (Bundan sonra yapılacak atıflar eserin bu baskısına aittir.)
- 3 Tahsin Banguoğlu, *Türkçenin Grameri*, TDK Yayınları, Ankara, 2004, s. 427.

- 4 *Age.*, s. 429.
- 5 Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2008, s. 63.
- 6 Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1996, s. 68.
- 7 *Age.*, s. 69.
- 8 Şeyda Başlı, *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine, İlk Romanlarda Çok Katlı Anlam Yapısı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 68-69.
- 9 Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 17.
- 10 Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 89.
- 11 Paul Ricœur, *Zaman ve Anlatı: Bir Zaman Olay Örgüsü Üçlü Mimesis*, (çev. Mehmet Rifat - Sema Rifat), YKY, İstanbul, 2007, s. 135.
- 12 *Age.*,s. 135.
- 13 Gonca Gökalp Alpaslan, *XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, s. 192.
- 14 Nüket Esen, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006, s. 29.
- 15 Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2008, s. 140.
- 16 *Age.*, s.140.
- 17 Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, s. 62.
- 18 İlk dönem romanlarından *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* ile *İntibah*'ın melodramatik Tanzimat romanlarının en göz alıcısı olduğunu belirten M. Fatih Uslu, bunun otoriter seçkin bir modernleşmenin kodlarını gösterdiğini ileri sürmektedir. (M. Fatih Uslu, "Tanzimat Romanlarında Melodramın İdeolojik İşlevleri", *Kitaplık*, S. 120, Ekim 2008).
- 19 Geoffrey Leech - Mick Short, *Style İn Fiction ALinguistic İntroductionto English Fictional Prose*, Great Britain Second Edition, 2007, s. 100.
- 20 Yakup Çelik, "Roman Hakkında", *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s. VIII.

KAYNAKÇA

- Alpaslan, Gonca Gökalp, *XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.
- Bakhtin, Mikhail, *Karnavalın Romana*, (drl. Sibel Irzık), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.
- Banguoğlu, Tahsin, *Türkçenin Grameri*, TDK Yayınları, Ankara, 2004.
- Başlı, Şeyda, *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine, İlk Romanlarda Çok Katlı Anlam Yapısı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
- Chatman, Seymour, *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2008.
- Çelik, Yakup, "Roman Hakkında", *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s. VIII.
- Dino, Güzin, *Türk Romanının Doğuşu*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008.
- Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- Esen, Nüket, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- Kaplan, Mehmet, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1996.
- Leech, Geoffrey - Short, Mick, *Style in Fiction Alinguistic İntroducti onto English Fictiona Prose*, Pearson Education Limited Great Britain Second Edition, 2007.
- Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.
- Ricœur, Paul, *Zaman ve Anlatı: Bir Zaman Olay Örgüsü Üçlü Mimesis*, (çev. Mehmet Rifat - Sema Rifat), YKY, İstanbul, 2007.
- Şemsettin Sami, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, (hızl. Yakup Çelik), Akçağ Yayınları, Ankara, 2005.
- Uslu, M. Fatih, "Tanzimat Romanlarında Melodramın İdeolojik İşlevleri", *Kitaplık*, S. 120, Ekim 2008.

ROMANDAN UYARLANAN FİMLER NASIL BAŞARILI OLABİLİR?

Özlem Kale*



Özet: Bu çalışmada edebiyat - sinema ilişkisi ele alınarak roman ve film arasındaki farklar tespit edilecek, sinemanın edebiyata başvurma sebepleri ile romandan filme uyarlama yöntemleri üzerinde durulacak, başarısız edebiyat uyarlamalarının başarılı hâle gelmesi için yapılabileceklere dikkat çekilecektir.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, sinema, roman, film, uyarlama, etkileşim, teknik.

HOW TO BE SUCCESSFUL FILMS ADAPTATION OF THE NOVEL

Abstract: In this study, the differences between the novel and film will be detected by means of examining the relationship between cinema and literature, the reasons of cinema's application for literature and the methods of adaptation from a novel to a movie will be expressed and the ways of how unsuccessful literature adaptations can be successful will be pointed out.

Keywords: Literature, cinema, novel, film, adaptation, interaction, technique.

SİNEMA - EDEBİYAT İLİŞKİSİ

Sinema, kendisinden önce var olan edebiyat, resim, müzik, tiyatro, heykel, dans gibi sanat dallarının hepsiyle iç içedir. Ancak sanatın önemli bir dalı olan sinema, en güçlü bağı edebiyatla kurmuş ve ilk ortaya çıktığı andan beri edebiyattan beslenmiştir. Edebiyat ürünleri eski çağlardan beri, insanlar arasında sözlü ve yazılı iletişim sağlar. Sinemanın da önemli bir kitle iletişim aracı olması, iki sanat dalı arasındaki ortaklığın başlangıcıdır. Bu iki iletişim aracı kültürün gelişmesine katkıda bulunurken insanları bilgilendirir, eğlendirir, onların estetik zevkine hitap eder, bakış açılarını geliştirir ve zaman zaman da onları tartışmaya sevk eder.

Film, yazılı tasvirler, hareketli görüntü, söz ve müzik gibi anlatım boyutlarını içerir. Yazıda ise sadece kâğıt üzerindeki harflerden oluşan bir malzeme

* İstanbul Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi (Marmara Üniversitesi Türk Dili Okutmanı).

vardır. İki sanat dalı arasındaki farklı doku, aynı zamanda benzerliklere de işarettir. Farklı malzemelerle yola çıkıp özgün ürünlerini yaratan sanatlar, anlam teknikleri bakımından kaçınılmaz bir etkileşime girer. Örneğin Salvador Dali, M. Duras, Mayakovski, Boris Vian ve Marcel Pagnol gibi ressam, şair ve yazarlar senaryo yazarlığı, oyunculuk ve yönetmenlik yaparak kendilerini sinemada ifade etmeye çalışmışlardır.¹

Sinemanın en sık karşılaştırıldığı ve benzetildiği sanat türü anlatıdır. Edebiyat-sinema etkileşiminden ilk kez bahseden yönetmenlerden biri olan D. W. Griffith, film çekerken Dickens'la aynı şeyi yaptığını, kendi yaptığı şeyin tek farkının "resimle öykü anlatmak" olduğunu söyler.²

O zamandan bu yana eleştirmenler, yazarlar, yönetmenler ve araştırmacılar, film ile roman arasındaki ilişkiyi çözümlemeye çalışmışlardır.

Edebiyat ve sinemanın amaçları benzer olsa da araçları farklıdır. Roman, amacına ulaşmak için 'dil'i malzeme seçerken sinema 'görüntü'yü kullanır. Her ikisinin de anlatı dilleri farklıdır. Roman, 'yazı dili' kullanırken sinema 'sinematografik dil' kullanır. Romandaki sözcükler, sinemada görüntüye dönüşür ve romanın sözcükleri aynı kalırken perdedeki görüntü sürekli değişir. Roman, okuyucunun isteğine bağlı olarak değişen bir sürede bitirilirken film, gerçek zaman kesitiyle sınırlıdır. Her ikisinde de anlatıcı olabilir ancak aralarında farklar vardır.

"Roman sanatı, esas karakteri itibariyle anlatılacak bir 'hikâye' ile bu hikâyeyi sunacak bir 'anlatıcı'ya dayanır. (...) O olmadan hikâyeyi anlatmak, olayları nakletmek ve olayların akışında rol alan figürleri tanıtmak mümkün olamaz."³

Sinemadaki anlatıcı ise, romandakinden farklıdır. Ses, müzik, dekor, oyuncu, ışık, kurgu, kamera açısı ve hareketi gibi görsel ve işitsel teknik özelliklerin birleşiminden oluşur. Dolayısıyla sinema ve edebiyat aynı şeyden bahsetseler bile sinema izleyicisi perdede ne görüyorsa onu algılar. Dahası bütün izleyiciler aynı sahneyi hemen hemen aynı şekilde algılar. Oysa roman okuyucusu romandaki bir figürü, bir sahneyi yahut bütün bir içeriği istediği kadar şekillendirip çeşitlendirebilir. Örneğin roman, güzel bir kadından bahsediyorsa, okuyucu yüzlerce güzel kadın hayal edebilir. Sinema izleyicisinin böyle bir imkânı yoktur. Onun hayali sadece perdede gördüğü kadınla sınırlı kalır.⁴

Roman daha çok zamana, film ise mekâna dayalıdır. Kullandıkları zaman kipi de birbirinden farklıdır. Sinema, zamanı ve mekânı kullanarak yeni bir gerçeklik yaratır ve genel olarak şimdiki zamanı anlatır. İzlenen her kare o an oluyormuş gibidir, geçmiş de gelecek de izlenildiği anda vardır. Ancak geriye dönüşlerle ve zamanda sıçramalarla, zaman konusunu esnek bir hâle getirebilir. Romanda ise geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman iç içe geçerek kullanılabilir.

Üretim şekilleri konusunda da iki sanat dalı farklılıklar gösterir. Edebiyatın bireysel bir üretim olmasına karşın sinema bir ekip çalışmasıdır. Maliyeti yüksek bir sanat dalı olan sinemanın zamanı kısıtlıdır; romanda ise böyle bir durum söz konusu değildir. Yazarın tasvir ettiği mekânın sınırları okuyucunun hayaline bağlıdır.

Edebiyat ve sinema dillerinin temel benzeşme ölçütü yapısal ve kurgusalıdır. Her iki sanatta da en küçük birimlerden büyük birimlere doğru gelişme söz konusudur. Romanda genel olarak harfler sözcükleri, sözcükler cümleleri, cümleler paragrafları, paragraflar bölümleri, bölümlerse romanı oluşturur. Sinemada da fotoğraflar çekimleri, çekimler sahneleri, sahneler ayrımları, ayrımlar bölümleri, bölümlerse filmi oluşturur. Her iki sanat dalı da bir iletim işi gerçekleştirir ve iletim sırasında çeşitli yöntemlere gereksinim duyar. Örneğin sinema, yazı dilinde var olan 'kurgulama, kesme, eksiltme' gibi teknikleri kendi bünyesine uyarlayarak zaman içinde dilini oluşturmuş ve başka tekniklerle de gelişimini sürdürmüştür. Cemal Aykın, "Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri" adlı makalesinde; "*Aynı bakış (kamera) açısından çeşitli alan derinliklerinde betimlemelerin (çekimlerin) zincirleşmesi, betimleme açısının (alıcının) devingenliği, kaydırılması (travelling) yöntemleri de gerçekte sinemaya olanaklar sağlayan roman teknikleri arasındadır.*"⁵ diyerek bu teknikleri açıklar.

SİNEMA - EDEBİYATTAN NASIL BESLENİR?

Sinemanın en önemli ögesi olan senaryo, iki şekilde meydana getirilir. Bunlardan birincisi, film yapmak isteyen kişinin tasarladığı konuyu, yalnızca sinema diliyle ifade edilecek şekilde vücuda getirdiği 'özgün senaryo'; diğeri ise daha önce yazılmış bir metni senaryo biçimine dönüştürme işlemi olan 'uyarlama'dır.⁶

Romandan filme yapılan uyarlamalar genel olarak üç şekilde gerçekleşir: Bunlardan ilki, romanın sinema yararına bir senaryo hammaddesi olarak kullanılması ve sinema boyutlarına indirgenmesi yoludur. Bu tür uyarlamalar, yönetmene serbest hareket etme imkânı tanır ve romandan farklı bir seyir izleyen sinema örneklerini kapsar. Sanatçı, başarılı olmuş bir ürünün biçimini, malzemesini ya da fikrini ödünç alır ve kendi yapıtı için kullanır. Kimi zaman kişiler ve öykünün konusu, dış çizgileriyle korunsa da kaynak yapıtın dilsel özellikleri bozulur, temel yapısal özelliği yitirilebilir ve bildirileri değişikliğe uğrar. Bu türün en tipik örnekleri, Shakespeare metinlerinden ya da bazı destanlardan hareketle yapılan filmlerdir. İkinci tür uyarlamalar, romanın aslına sadık kalan sinema örnekleridir. Burada kaynak olarak kullanılan metne sadakat büyük önem taşır. Sinemacı, romancının yaptığını sinema diliyle yapmayı hedefler. Romanın dilinden uzaklaşmadan

yapılan bu tür uyarlamalar, zaman zaman kuru bir anlatımı olduğu gerekçesiyle eleştirilere maruz kalır. Bondarchuk'un, *Savaş ve Barış* romanından yaptığı altı saatlik bire bir uyarlama, bu türe örnek gösterilebilir. Üçüncü tür uyarlamalarda ise bir dönüştürme söz konusudur. Burada, edebî metnin iskeleti olduğu gibi korunur fakat sinemacılar bu iskeletten yepyeni bir sanat yapıtı ortaya çıkarırlar. Bu tip uyarlamalar en başarılı uyarlama örnekleridir ve romanı bir malzeme olmaktan çıkarıp sinema estetiğine göre yeniden yorumlamayı amaçlar.⁷

Roman kaynaklı senaryo yazmak, romanı bir nevi basitleştirmeyi gerektirir. Basitleştirmeden kastedilen sadece konu değildir. Karakterler, zaman, mekân, dil, üslûp, mesajlar ve entelektüel içeriğin dâhil olduğu bir basitleştirme söz konusudur. Filmler mesajlarını az sözle ve daha çok imgeyle iletmek zorundadır. Filmlerin karmaşıklığa, ironiye ve bir defada birden çok mesaj vermeye tahammülleri yoktur. Bu bağlamda, sinemaya aktarılan romanın birçok sözcüğünü ve bu sözcüklerin anlamlarını kaybettiği söylenebilir. Bir filmin, imgeler sayesinde sözcüklerden daha çok şey anlatacağı düşünülebilir. Oysa romandaki sözcüklerin 'yaklaşık olarak' anlattıkları şeyler, kendi içinde değerlidir ve yazarın mührüdür.⁸

Yazar, seçtiği sözcüklerle kendisini ifade eder ve kendine has üslûbunu oluşturur. Bu üslûp, bir başkası tarafından sinemaya uyarlandığında ortaya çıkan ürün 'başka bir sanatçının bireysel çalışması' olur. Buna adaptasyon, uyarlama, esinlenme, taklit, çalışma vs. denilebilir fakat eser denemez. Bu sebeple, roman uyarlaması izleyen bir kimse, romanı okumuş ve yazarını anlamış olmaz. Ancak ne yazık ki romanı okumadan önce uyarlama filmi izleyen birçok kişi, eseri okumaya gerek duymaksızın roman ve yazarı hakkında bilgi sahibi olduğunu düşünür. Roman hakkında bilgi sahibi olmadan fikir yürütmek ise edebiyata çok büyük zararlar verir. Önceliği romana vermiş olan izleyicininse filmde beklentileri ve talepleri vardır. Romanı okurken onu etkileyen ancak filmde yer almayan kişi, mekân, tema vs. gibi öğeler onu rahatsız eder ve sonunda eserin sadece isminin kaldığını görmek büyük bir hayal kırıklığı yaratır.

Uyarlama, eseri yeniden dekore etmek gibidir.⁹ Sinemacının uyarlama yaptığı romanı kendi bakış açısına, ticarî kaygılarına, ideolojisine göre yorumlaması, onu bambaşka bir şekle büründürür. Bir roman, birçok farklı şekilde okunabilir. Zaman, mekân, karakter, yazar vb. merkezli okumalar yapılabileceği gibi konuya duygusal, sosyal, siyasî, dinî vb. pek çok pencereden bakılarak eser farklı şekillerde algılanabilir. Bu nedenle bir eserin yorumlanmasında mutlak doğru olamaz. Eserin yorumu herkesin okuma tekniğine ve bakış açısına göre değişir.

BAŞARISIZ EDEBİYAT UYARLAMALARININ BAŞARISIZLIK SEBEPLERİ

Sinemanın edebiyattan beslenmesine itiraz edemeyiz ancak beslenme kaynağına sadık kalmayıp eserin özünü aktarmak yerine onu ekonomik, ideolojik vb. çıkarlara hizmet etmesi için kullanan zihniyete karşı çıkmamız gerekir. Roman uyarlamalarının başarısız olma sebeplerini sıralayacak olursak sinemacıların, seyircinin isteklerini ön plana alarak romanı büyük bir serbestlik içinde değiştirmeleri; kısıtlı bir zamanda sinemaya aktarılan romanın, eksik ve yanlış bir şekilde beyazperdeye yansması; edebiyat bilgisi ve sevgisi olmadan salt ekonomik kaygılarla roman uyarlaması yapan sinemacıların, işlerinin ehli olmamalarından romanın ana fikrini ve kurgusunu bozmaları; roman karakterleriyle örtüşmeyen oyuncuların uyarlama filmlerde oynatılması sebebiyle roman karakterlerinin deformasyona maruz kalmaları; yazar ile sinemacının dünya görüşü farklılıkları yüzünden romanın bildiri ve mesajlarının başka mecralara sürüklenmesi; edebiyat ve sinema dillerinin birbirinden farklı olması sebebiyle romanla örtüşmeyen duygu, düşünce ve görüntülerin ortaya çıkması gibi faktörlerden bahsedebiliriz.¹⁰ Bu sebepler ayrı ayrı irdelenirse sinemacıların edebî eserlere nasıl baktıkları, hangi sebeplerle bu eserleri beyazperdeye aktarmak istedikleri ve uyarlamaların neden edebiyata zarar verdiği daha iyi anlaşılacaktır.

Bir edebiyat eseri, sinemacı tarafından “Seyirci böyle istiyor!” zihniyetiyle sinemaya uyarlanırsa eserin aslından uzaklaşılması kaçınılmazdır. Bunun başlıca sebebi “Bölge İşletmeleri”¹¹ adı verilen araştırma kuruluşlarıdır. Sinema filmleriyle ilgili piyasa araştırmasına girişen bölge işletmelerinin yaptıkları anketlerle beyazperdede görülmek istenen oyuncular belirlenir. Örneğin Ege Bölgesi’ndeki seyirciler, “efe konulu bir filmde” Kartal Tibet’i görmek isterlerken Doğu Anadolu’daki seyirciler bir “kabadayı filminde” Yılmaz Güney’in oynamasını arzu ederler.¹² Bu durumda neyin nasıl anlatıldığı değil kim tarafından anlatıldığı önem kazanır. İzleyicinin istediği doğrultuda çekilecek olan film bir roman uyarlamasıysa romanın anlatmak istedikleri kolayca göz ardı edilebilir, zira izleyici sadece aktör / aktristle ilgilenmektedir.

Edebiyatçının uzun süren araştırma ve çalışmaları sonucunda ortaya koyduğu eser onun hayat deneyiminin, manevî dünyasının ve bilgi birikiminin bir parçasıdır. Romancının aylar, belki de yıllar süren meşakkatli çalışmaları sonucunda bin bir emekle yazıya döktüğü kurgu, filmin ‘doksan dakikalık’ dar çerçevesi içine yerleştirilmeye çalışılır. Bu sebeple roman kısaltılır, değiştirilir ve yönetmenlerin kararına bağlı olarak “romanda olup da sinema için gerekli görülmeyen detaylar, filme konulmaz.”¹³ Böylece romanın satır aralarında ve yan hikâyelerinde gizli olan mesajlarının izleyiciye ulaşması engellenmiş olur.

Edebiyat uyarlamalarının başarısız olmasındaki önemli etkenlerden birisi de maddî kaygılardır. Dönemin ‘en çok gişe sağlayan’ filmini yapma iddiasında

olan sinemacılar uyarlama yapacakları eserleri, romanın ve yazarın popülaritesine göre belirlerler. Seçtikleri klasik eserin toplumsal mesajlarını ve yazarın kendi dönemine bakış açısını göz ardı ederek eseri 'popüler tarzda' yorumlamaya çalışırlar. Bu da 'çok okunan' bir romanı 'çok izlenen' bir film hâline dönüştürme çabasına yol açar ve roman, amacının dışında kullanılmış olur. Selim İleri, "Kerime Nadir Adı Bir Teminatır"¹⁴ başlıklı makalesinde, Kerime Nadir adının yapımcıların büyük garantisi olduğunu söyler ve "Onun romanlarından iyi iş filmi çıkar. Hesaplar boşa gitmez. Seyirci, yıllara rağmen bu filmlerden vazgeçmez." diyerek roman uyarlamalarının bir nevi 'gişe garantisi' olduğunun altını çizer. Eski ve ünlü romanların sinemaya aktarılmasının her zaman bir gişe garantisi olarak görüldüğünü düşünenlerden birisi de Vecdi Sayar'dır. Sayar, A. Dumas'nın *Kamelyalı Kadın* adlı eserinin bu sebeple yirmi iki defa beyaz perdeye aktarıldığını ve her seferinde aynı gişe başarısını yakaladığını belirtir.¹⁵ Kuşkusuz ki film 'gişe başarısı' yakaladığı oranda roman okunma artışı sağlamıştır. Film izleyenler romanı okumaya gerek görmemişler ve tembel okuyucuların çoğu gibi kendilerini 'kitabı okumuş' addetmişlerdir.¹⁶

Edebiyat ve sinema disiplinlerinin sağlıklı bir şekilde örtüşmesi, bir tane sinin çözümlenmek zorunda olduğu bir problemi, diğerinin de kendi imkânları çerçevesinde çözümlenme gereği duymasıyla mümkün olabilir. Bir roman uyarlamasını izlemek, romanı yönetmen/senaristin gözünden okumakla aynı şeydir. Yönetmen/senarist, uyarlayacağı romanı, yaratıcısından farklı bir amaç güderek yorumlamışsa yapıt, kaynağından hayli uzaklaşmış olacaktır.¹⁷ Örneğin senarist romanı güncelleştirmeye karar vermişse romandaki karakterlerin meslekleri, isimleri, buldukları mekânlar vs. değişikliğe uğrayabilir. Ancak eser sadece şekli mânâda dönüştürülerek filmin çekildiği dönemin ruhundan, siyasî, sosyal ve ekonomik özelliklerinden bahsedilmezse güncelleme dayanaksız kalır.

Edebiyat ve sinemanın dil farklılıkları da uyarlamalarda edebiyatın aleyhine çalışan bir faktördür. Roman yazarının bir varlığı/nesneyi (somut bir kavramı), kimi davranışların sebeplerini, herhangi bir gelişimi, oluşumu anlatması ve bir çevreyi tasvir etmesi için birçok sözcüğe başvurması gerekir. Buna karşılık senaryo yazarı, belirtilen varlığı/nesneyi, gelişimi, oluşumu tek bir görüntüyle ortaya koyabilir. Bunun sebebi, zaman açısından ekonomik davranma gerekliliği ve sinemanın görsel/işitsel bir sanat dalı olmasıdır. Senaryo, romanda olduğu gibi kişilikleri, nesnelere, gelişimleri tanımlamaz; onları varlık olarak sunar. Üstelik bunu, roman anlatımındaki atmosferi yaratacak görüntülerle ve film gereklerine (akış, süre vs.) uygun olarak yapması gerekir. Bu bağlamda, roman yazarının birkaç cümle ile anlattığı bir psikolojik durumu senaryo yazarı, uzun görüntüler dizisine başvurarak anlatmak zorunda kalabilir. Senaryo yazarı, senaryosunun sinematografik öğeler taşıması için simgelere, kar-

şılaştırmalara ve söz sanatlarının görüntüdeki karşılıklarına başvurur. Ancak kimi zaman bu simgeler, romanda anlatılan karmaşık ruh durumunu tasvir etmeye yetmez.¹⁸

Bu bağlamda, yazın dilini görüntü diline aktarmayı kendine dert edinmeyen sinemacı, bunlarla uğraşmak yerine, hızlı yoldan filmi çekip para kazanma isteğine yenilir ve romanın söylemini bozarak sadece konusuyla ilgilenir.

Romandan sinemaya uyarlama yapılırken romandaki diyalogların sinemaya yansıma biçimleri de üzerinde durulması gereken bir konudur. Necati Cumalı bu konuya farklı bir pencereden bakar ve bir edebiyat yapıtını sinemaya uyarlamak isteyen yönetmenin, o yapıtı taklit etmek yerine yapıtın özünü sindirmesi gerektiğinin altını çizer. Cumalı'ya göre yönetmen, önce eseri edebiyat yapıtı olarak aldığı biçimden soyutlamalı ve edebiyat dilinden kurtarmalıdır. Sonra da sinema diliyle o özü yeniden yaratmayı ve yansıtmayı düşünmelidir. Cumalı, bunun sanıldığı kadar kolay bir iş olmadığını belirtir ve *"Başarılı olması için hiçbir şeyin esirgenmediği Savaş ve Barış, Anna Karenina gibi yapıtlarda bile; Tolstoy'un anlatımında satırlar arasında gizli tada ulaşamamıştır."* der.¹⁹

SONUÇ

Roman uyarlamalarına gereksinim duyulmasının başlıca sebepleri arasında sanatsal ve ticarî kaygılar, yazar ve yönetmenin politik mesajlarının uyuşması, beğenilmiş bir romandan uyarlanan filmin ilgi görme garantisi, senaryo yazmak adına kısıtlı zaman bulunması, film bütçesinde senaryoya ayrılan payın düşük olması, senaryo kıtlığı vb. sebepler sayılabilir. Başarısız edebiyat uyarlamalarının başarısız olma sebepleri hakkında tespit ettiğimiz ve yukarıda kısaca bahsettiğimiz maddelerin her biri ayrı bir yazı konusu olmaya uygundur. İyi niyetle yola çıkmış olsa dahi bazı ihmallerden kaynaklanan ve esere özünü kaybettiren sebepler üzerinde ne kadar çok durulursa bu konuda yapılan yanlışların önüne geçmenin ve daha başarılı edebiyat uyarlamaları yapmanın o kadar çok mümkün olacağı kanaatindeyiz.

Sinemacı roman yazarıyla mizaç ve dünya görüşü yakınlığı kurabilecek birikime sahip değilse, edebiyattan sinemaya uyarlanan eser, sadece romanın adını kullanmaktan ibaret kalır. Yazara özel bir ilgi ve yakınlık beslememesine karşın edebî eserin ve yaratıcısının adlarının saygınlığından yararlanarak bunu maddî kazanca dönüştürme kaygısıyla yola çıkan sinemacı, edebiyata zarar verir. Edebiyat dünyasının eserlerini, 'gişe kaygılarına' alet ederek eserleri okumamış insanların kafalarında yanlış imajlar oluşturmak ve onları okumanın büyümlü dünyasından uzaklaştırmak, edebiyat adına işlenebilecek en büyük suçtur. Edebiyat uyarlaması yapmak isteyen sinemacı, uyarlamayı düşündüğü eseri konu bulma sıkıntısıyla değil ilgi duyduğu yazarın sevdiği bir romanını top-

lumun gözleri önüne sereceği bilinciyle hareket etmeli ve eserin yaratıcısının emeğine saygı göstermelidir. Özellikle son yıllarda Türk ve dünya sinemalarında çok başarılı olmuş edebiyat uyarlaması örnekleri de bulunmaktadır. Unutulmamalıdır ki sinema, var olduğundan bu yana edebiyattan etkilenmiştir ve her iki sanat dalı var olduğu sürece bu ilişki devam edecektir.

DİPNOTLAR

- 1 Ressaym Salvador Dali, 1929'da arkadaşı Luis Bunuel ile *Bir Endülüsl Köpeđi* adlı kısa filmi çekti. M. Duras 1959'da *Hiroshima mon amour* (Hiroşima Sevgilim) adlı senaryoyu yazdı. 1969'da ilk yönetmenlik denemesi olan "Détruire dit-elle" (Yıkılmak, Dedi Kadın) adlı filmi çekti. Özellikle 1970'te *L'amour* (Sevgi) adlı kitabının yayımlanmasından sonra, yazılarını sinemanın hizmetine sundu; metinlerinin başlığında "metin-tiyatro-film" ibaresi görülmeye başlandı. Mayakovski 1917 Devriminden sonra Neptün yapımevinin birçok filminde başrol oynadı ve aralarında *Ne Var Ne Yok?* adlı eserinin de olduğu, filme çekilmemiş birçok senaryo yazdı. Boris Vian, filmlerde küçük rollerde oynadı ve "Güzel Çağ", "Madam ve Ay Işığı", "Notre Dame de Paris", Tehlikeli İlişkiler", "Cezayir Soykırımı" vb. filmlerin senaryolarını yazdı. 1959'da *Mezarlarımızı Tüküreceđim* adlı romanı filme uyarlandı. Marcel Pagnol; "Marius, Fanny", "Topaze, César" vb. filmlerin yönetmenliğini yaptı.
- 2 Nijad Özön, sinema dilinin kuruluşundaki en büyük rolün romana ait olduğunu söyler. Bu tezini desteklemek adına da Eisenstein'ın "Dickens, Griffith ve Bugünkü Sinema" adlı uzun yazısını örnek gösterir. Eisenstein bu yazıda, sinema sanatının temellerini atan Griffith'in zincirleme, bindirme, çevrinme, koşturma, baş çekimi gibi birçok sinema öğelerini Dickens'ın romanlarında bulduğunu söyler. Griffith, 1913'te kendi sanat kolu için "Başarmak istediğim şey, her şeyden önce, size göstermektir." der. Joseph Conrad ise Griffith'ten on altı yıl önce, *Nigger of the Narcissus* romanının önsözünde şunları söylemiştir: "Başarmak istediğim şey, sözcüklerin gücüyle, size işittirmek, duyurmak, her şeyden önce de göstermektir." Bk. Nijad Özön, "Roman ve Sinema", *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), S. 154, Temmuz 1964, s. 797-800.
- 3 Mehmet Tekin, *Roman Sanatı 1 (Romanın Unsurları)*, 4. bs., Ötüken Yayınları, 2004, s. 17.
- 4 Aylin Sayın, *Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1986.
- 5 Cemal Aykın, "Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri", *Türk Dili*, S. 383, Kasım 1983, s. 495-496.
- 6 Semir Aslanyürek, *Senaryo Kuramı*, Pan Yayınları, İstanbul, 2007, s. 56.
- 7 Cevahir Kayım, "Uyarlama Biçimleri", *Cinemascope*, S. 10, Ekim 2006, s. 1-3.
- 8 Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge - Taylor & Francis Group, New York, 2006, s. 11-12.
- 9 *Age.*, s. 1.
- 10 Şu kaynaklardan elde edilen bilgiler ışığında derlenmiştir: Adalet Ağaoğlu, "Sinema Edebiyatın Kapısını Çalacaksa", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, (hzl. Süleymâ Murat Dinçer), Doruk Yayınları, Ankara, 1996; Mehmet Barlas, "Hiç Okumadan Sadece Dizi İzleyerek Kültür Oluşabilir mi?", *Sabah*, 29 Eylül 2008, s. 6; Zeynep Çetin Erus, *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar - Karşılaştırmalı Bir Bakış*, Es Yayınları, İstanbul, 2005; Mahmut Öngören, "Yazar ve Yönetmen Gözüyle Sinema-Edebiyat İlişkisi", *Varlık*, S. 1060, Ocak 1996, s. 13; Kemal Özer, "Sinema - Edebiyat İlişkisi", *Yedinci Sanat*, S. 3, Mayıs 1973, s. 11; Ağah Özgüç, "Geçmişten Günümüze Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları", *Varlık*, S. 1060, Ocak 1996, s. 6-7; Erman Şener, "Türkiye'de Sinema ile Edebiyat Arasındaki İlişkiler ve İşbirliği", *Milliyet Sanat*, S. 179, Mart 1976, s. 5; Reyhan Tutumlu, 'Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: *Anayurt Otel'i*', Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2002; Giovanni Scognamiglio, "Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar", *Yedinci Sanat*, S. 9, Kasım 1973, s. 61-73.
- 11 Bk. Serpil Kirel, *Yeşilçam Öykü Sineması*, Babil Yayınları, İstanbul, 2005.
- 12 *Age.*, s. 83.
- 13 Ağah Özgüç, *Türlerle Türk Sineması*, Dünya Kitapları, İstanbul, 2005, s. 47.
- 14 Selim İleri, "Kerime Nadir Adı Bir Teminattır", *Yedinci Sanat*, S. 2, Nisan 1973, s. 10-13.
- 15 Vecdi Sayar, "Sinemamız Edebiyatımıza Bakıyor", *Hürriyet Gösteri*, S. 15, Şubat 1982, s. 81.

- 16 Giovanni Scognamillo, "Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar", *Yedinci Sanat*, S. 9, Kasım 1973, s. 69.
 17 Necati Sönmez, "Yazarın Kalemi Yönetmenin Gözü", *Sinerama*, S. 3, Nisan 1998, s. 71.
 18 Şerif Aktaş, *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2002, s. 43.
 19 Necati Cumalı, "Bütün İyi Yönetmenlerin Temel Kültürü Edebiyatla Beslenir", *Hürriyet Gösteri*, S. 15, Şubat 1982, s. 77.

KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, Adalet, "Sinema Edebiyatın Kapısını Çalacaksa", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, (hzl. Süleymâ Murat Dinçer), Doruk Yayınları, Ankara, 1996.
 Aktaş, Şerif, *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2002.
 Aslanyürek, Semir, *Senaryo Kuramı*, Pan Yayınları, İstanbul, 2007.
 Aykın, Cemal, "Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri", *Türk Dili*, S. 383, Kasım 1983.
 Barlas, Mehmet, "Hiç Okumadan Sadece Dizi İzleyerek Kültür Oluşabilir mi?", *Sabah*, 29 Eylül 2008.
 Cumalı, Necati, "Bütün İyi Yönetmenlerin Temel Kültürü Edebiyatla Beslenir", *Hürriyet Gösteri*, S. 15, Şubat 1982.
 Erus, Zeynep Çetin, *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar - Karşılaştırmalı Bir Bakış*, Es Yayınları, İstanbul, 2005.
 Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge - Taylor & Francis Group, New York, 2006, s. 11-12.
 İleri, Selim, "Kerime Nadir Adı Bir Teminattır", *Yedinci Sanat*, S. 2, Nisan 1973.
 Kayım, Cevahir, "Uyarlama Biçimleri", *Cinemascope*, S. 10, Ekim 2006.
 Kirel, Serpil, *Yeşilçam Öykü Sineması*, Babil Yayınları, İstanbul, 2005.
 Öngören, Mahmut, "Yazar ve Yönetmen Gözüyle Sinema - Edebiyat İlişkisi", *Varlık*, S. 1060, Ocak 1996.
 Özer, Kemal, "Sinema - Edebiyat İlişkisi", *Yedinci Sanat*, S. 3, Mayıs 1973.
 Özgüç, Ağâh, "Geçmişten Günümüze Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları", *Varlık*, S. 1060, Ocak 1996.

 Türlerle *Türk Sineması*, Dünya Kitapları, İstanbul, 2005.
 Özön, Nijad, "Roman ve Sinema", *Türk Dili (Roman Özel Sayısı)*, S. 154, Temmuz 1964.
 Sayar, Vecdi, "Sinemamız Edebiyatımıza Bakıyor", *Hürriyet Gösteri*, S. 15, Şubat 1982.
 Sayın, Aylin, *Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1986.
 Scognamillo, Giovanni, "Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar", *Yedinci Sanat*, S. 9, Kasım 1973.
 Sönmez, Necati, "Yazarın Kalemi Yönetmenin Gözü", *Sinerama*, S. 3, Nisan 1998.
 Şener, Erman, "Türkiye'de Sinema ile Edebiyat Arasındaki İlişkiler ve İşbirliği", *Milliyet Sanat*, S. 179, Mart 1976.
 Tutumlu, Reyhan, 'Anlatı Bilimi Açısından Roman - Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Otel'i', Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2002.

1950 SONRASI TÜRK ŞİİRİNDE KİŞİLİK İLİŞKİLERİ VE İÇ DÜNYA MODELLERİ

Hayrettin Orhanoglu*



Özet: Baudelaire sonrası modern şiirle birlikte giderek hem eylemi gerçekleştiren hem de yaptığı eylemden etkilenen dönüştürücü bir şiir eyleyenine sahip poetik yaklaşımlara rastlarız. Bu şiir eyleyenini şiirsel özne olarak tanımlayabiliriz. Bilince ait verilerin ışığında şiirin ve genel olarak sanatın iç dilini oluşturan bu ben'in yapısını oluşturan şartların ortaya çıkarılması, aynı zamanda şiirin kodlarının da çözülmesini beraberinde getirecektir. Şiirsel öznenin merkezde yer aldığı ben'e ait imgeler, nesnelere olduğu kadar nesneye bakan bilincin de yansımasını barındırmaktadır. Şiiri yazan bilinç, kişilik ilişkilerini ve iç dünya modellerini ortaya koyar. Bu anlamıyla şiir, bilinci oluşturan sosyolojik, psikanalitik ve felsefi yaklaşımlarla yeniden tanımlanmaktadır. İmgelerin dilinin çözülmesi, aynı zamanda sanatçı bilincinin çözülmesi anlamına geleceğinden özellikle iç dünya modellerine ait imgelerin ortaya çıkarılması zorunludur. Bu çalışmamızda kendisini oluşturan şartlardan bağımsız düşünemediğimiz şairin şiirdeki bilincinden yola çıkarak imgeleri bulmak ve imgebilim aracılığıyla yeni bir bakış açısı getirmek istedik. Bunun için tıpkı romanda yahut hikâyede olduğu gibi anlatıcı konumunda olan zaman zaman 'şiirsel ben' ve 'şiirsel özne' kavramından hareket ettik.

Anahtar Kelimeler: Şiirsel özne, şair, imge, ben, eyleyen.

THE RELATIONS OF PERSONALITY AND THE MODELS OF INNER WORLD IN THE TURKISH POETRY AFTER 1950

Abstract : We come across the poetic approaches which have a reflexive doing (poet) of poetry both taking the action and being affected by his action along with the modern poetry after Baudelaire. We can define to this doing of poetry as the poetic subject. In light of the data belonging to the conscious, the detection of the conditions which generate the structure of this ego forming inner language of generally the art and particularly the poetry will also bring along to be deciphered of codes of the poetry. The images belonging to ego that the poetic subject is located in the center, accommodate also the reflect of the conscious looking at the object as well as to objects. The conscious which writes the poetry, reveals to the relations of personality and the models of inner world. The poetry in this sense can be redefined in terms of sociological, psychoanalytical and philosophical approaches that generate to the conscious. Due to the deciphering of language of the images will mean to be deciphered of the conscious of the artist as well, particularly the images belonging to the models of inner world have to be appeared. In this study, we have wanted to bring a new point of view by means of the imagology and to find the images by starting off his cons-

* Dr.,

ciousness in the poetry of poet whom we will not be able to isolate from the conditions that emerge to his own. For this reason, we have occasionally acted by concepts "poetic ego" and "poetic subject" which are in the narrator position just as in the novel or the story.

Keywords : Poetic subject, poet, image, ego, doing (poet).

GİRİŞ

Bize vakıayı anlatan, bakış açısıyla okuyucuyu yönlendiren bir anlatıcı, kendisini izhar eden işaretlerle bir romandaki yahut hikâyedeki yerini alır. Bu anlatıcıyı yazardan ayrı düşünmek gerekir. Buna karşın şiirin içinde bize seslenen birinin varlığını daima 'şair' olarak adlandırırız. Oysa daha yakından bakıldığında tıpkı roman ve hikâyede olduğu gibi şiirdeki bu öznenin de şairden farklı olduğunu bilmemiz gerekir. Şairin 'söz'ünü anlatılardaki yaklaşımlara benzer bir anlayışla nesnelere, tarihten bir şahsiyete hatta bir ölüye de emanet etmesi, onun diliyle konuşması, bizi bu özneyi şairden tümüyle kopuk bir ilişki içinde değilse bile ona bağlı ancak özgür bir bilinç olarak algılamaya yöneltilir.

1. ŞİİRSEL ÖZNE

Anlatılan şey ile dile getiren yahut özne arasında duran şiirsel özne, bir nevi aktarıcı kimliğiyle karşımıza çıkar. Nitekim Kaya Bilgegil'in de ifade ettiği "*Şiir, lisan musikisinde erimiş ben'dir.*"¹ düşüncesinin tersinden hareketle en az hikâyeye ve romanda olduğu kadar hissedilen şiirsel özne, şiirin kodlarının çözülmesinde okuyucunun en görünür yardımcısıdır. Bu yönüyle şiirsel özne, şiirde eylemi gerçekleştiren; algıları, duygu ve düşünceleri itibarıyla okuyucuya iletişime giren kişi yahut sestir. Bu özne, bir insan olabileceği gibi bir hayvan, taş hatta bir olgunun kendisi de olabilir.

Estetik tasavvurun da merkezi olan şiirsel özne, roman ya da hikâyeye kahramanlarından farklı olarak kimi zaman olaylara, zaman ve mekâna fazlasıyla ihtiyaç duymadan yahut bunları önemsemeksizin yaşar, hükümler verir ve sonuçta bizi o şiirsel ânın yeni bir beklenti ufkuna taşır. Bu yönüyle şiirsel özne, zaman ve mekân-dışı bir oluştan öte zamana ve mekâna roman ve hikâyeden daha uzak bir konumdadır. O, tarih öncesi bir devirden, günümüzden binlerce yıl sonrasına ait algularla yahut durumlarla karşılaşabilir. Anlatılardaki sebep sonuç ilişkisine bağımlı olmadan bir savaşın ortasında cephedeki askerlerin durumunu aktarabildiği gibi ıssız bir denizin ortasında dalgalarla boğuşuyorken de bulabiliriz onu. Kimi zaman da günlük uğraşların içinde ayaklarını denize sokarak içinde yaşadığı şehrin seslerini duymaya çalışan biridir.

Şairin sözünü emanet ettiği şiirsel özne, kendisini oluşturan şartlar neticesinde hem şairin ontik duruşunu hem de bilincini oluşturan şartlarla dış dünyaya bakan sesini üstlenmektedir. Şairden ayrı ama ona bağlı bir iç sestir bu.

Sonsuz bir geri dönüş ve ileri sıçramalar olarak algılanan bu süreçte şiirsel ben'in diğer kahramanlardan bir başka farkı, dolaysız aktarımcılığıdır. Bu dolaysızlığın özü gereği okuyucu, şiirsel ben'i tasvirlerden, anlatımcılıktan soyutlanmış olarak bulur. İlk anda karşılaşılan bu nitelik, okuyucuda daha kalıcı izler bırakır. Çünkü karşımızda yalnızca imgelerle oluşturulmuş bir arka plan ve bir ses vardır. Nitekim imgeler, daha kalıcı izler bırakır zihnimizde. İçerik ve biçimiyle bir resim karşısındaki edilgenlikte olduğu gibi dolaysız aktarımla yüzleşen okuyucu, kimi zaman da bu şiirsel ben'lerin kaderlerini yakından tanıma fırsatı bulur. Bu yönüyle şiirsel özne, kendini şairden ayırarak dile getirir.

Doğunun geleneksel şiirinde de durum bundan farklı değildir. Nasrullah Pürcevâdî, Hâfız'ın şiirlerindeki şiirsel özneyi şairden ayrı bir varlık olarak tanımlarken onun şu beyitine gönderme yapar:

*Sarhoşluğun ve rindliğin sırlarını Hâfız'dan değil benden dinle,
çünkü her gece kadehle ayın ve Pervin yıldızının nedîmi benim*

Şairin anlam alanlarından her biri bir 'ben'e mensuptur. Pürcevâdî bu beyitteki Hâfız ve 'ben' ilişkisinden hareketle şairlerin şiirlerinde ikinci bir ben'den hareket ettiklerini belirtir:

"Hâfız'ın dilinin yapısını oluşturan unsurların dış yapısı, bir de iç yapısı vardır. Bu dilin yapısı ibare, iç yapısı ise semboldür. Birincisi, şiirin dışsal anlam alanı, ikincisi de şiirin içsel anlamıdır. Dışsal anlam alanı, şairin kendi dışsal ve toplumsal benliğiyle 'Hâfız'a nisbet ettiği şeydir. İçsel anlam alanıysa şairin her gece ayın ve Pervin'in nedimi olan 'ben'e nisbet ettiği sözdür. Rindliğin sırlarını işte bu ikinci ben dile getirir. Öyleyse rindliğin sırlarına ermek istiyorsak Hâfız'ın şiirinin iç yapısına ya da içsel anlam alanına yönelmemiz gerekir."²

İlhan Berk de şiirsel özne imgesine dair görüşlerini şu şekilde aktarır:

"Başlangıçta şairi, yazarı görür gibi oluruz, ama yazma eylemi derinleştikçe bir imgeden, bir imden öteye gitmez bu. Dil, sanatçının yerine geçmiş, onu dışlamıştır. Dil, anlamın olmadığı yerde de işlevini sürdürür. Şiirde bu daha belirgindir. Özneyi dışlar, başına buyruk sürdürür edimini. Susabilir, susmayı yeğleyebilir. Sessizlikle ilerleyebilir. Sözsüz sese de bürünebilir. Konuşmaz."³

Şiirsel Ben, bu tanımdan yola çıkarak ifade ettiğimizde anlatıcı yanıyla metnin içinde bize duygu ve düşüncelerini aktaran ancak daha çok hissettiren bir imgedir. Bununla birlikte dünyaya karşı bir konumda yer alır. Anlamsız bulunduğu dünyaya karşı duyguları ve düşünceleriyle öne çıkar.

Walter Benjamin'e göre; "*Şair gönlünce kendisi ve bir başkası olabilme gibi bir ayrıcalıktan yararlanan insandır. Tıpkı bir beden aramak için dolanıp duran ruhlar gibi, şair de istediği zaman bir başkasının kişiliğine girer. Herkesin kişiliği ona açıktır.*"⁴ Benjamin'in şair olarak nitelediği şiirsel öznenin en belirgin tarafı özgürlük-

tür. Bu karşılıklı benzeyiş hâli, şiirsel özneyi roman kahramanından daha ileri bir noktaya çeker.

Şiirsel özne, nesnelere bir bakış tasavvur ederek karşılıklı bir bakışım içindedir. Sanatçının nesneye bakışı, aynı zamanda nesnenin de sanatçıya yansımalarını beraberinde getirir. Bu yüzden olsa gerek ayna, şiirsel bilincin çözümlemede önemli bir imge ve çıkış noktası olmuştur. Bir başka açıdan bakıldığında ben imgesi, bilincin adlaşmış bir biçimi olmakla birlikte bilincin de çözümlenmesinde önemli bir eşiktir. Bu sebeple karşı oluş ilkesi uyarınca şiirlerde çokça karşımıza çıkan ve şiirsel özneyi yansıtmaya bakımından ayna imgesine daha yakından bakmamız gerekecektir.

1. 1. Ayna ve Bilinç İlişkisi

Bireyin kazanımları olan tecrübî yaşantılar, imgenin algılanışında başat bir rol oynar. Biz, bu yüzden şiire ya da daha genelde sanat eserine bakarken bu tecrübî yaşantılara ait kazanımları ve elbette yitirilmişlikleri ayna aracılığıyla bulmaya çalışırız. Çünkü ayna, bireyin gerçeklikle yüzleştiği en önemli imgelerden biridir. Bir diğer deyişle insan, ayna aracılığıyla, tabiatla, nesnelere yüzleşerek hayata bakar.

Aynanın kimi zaman iç dünyayı dışa yansıtan bir nesne oluşu, onun asıl karakterini oluşturur. Nitekim psikanalizde karşımıza çıkan ayna teorileri de bunu destekler mahiyettedir. Örneğin psikolojide ego ve süperego arasındaki ilişki, bir nevi ayna ve özne arasındaki ilişkiye benzer. Aynadaki ben'in tavırlarının kimi zaman bize yabancı gelmesi gibi iç dünyanın yabancılaşması da kimi imgelerle dile getirilir ki ayna bu imgelerden ve nesnelere biridir.

Günlük hayatımızda da aynada yüzümüze uzun uzun baktığımızda yüzümüzün bize yabancı geldiğini hissederiz. Tıpkı kimi zaman aynı kelimeyi birkaç kez tekrarladığımızda kelimenin bize yabancı gelmesi gibi.

Ayna, modernlik kurgusu içinde algılayan ile algılanan arasındaki ayrımı belirginleştirirken iki ayrı bilinci, iki ayrı muhayyileyi karşı karşıya getirir. Bir tarafta bakan, bir tarafta da bakılan obje varken aynada bu süreç, bakışım bir durumla ortaya çıkar. Bir diğer deyişle bir duvara baktığımız gibi bakmayız aynaya. Çünkü ayna bakışımızı yansıtır. Bu sebeple göze dayalı algılarımızla oluşan bakış eylemi, bir karşılık bulur aynada. Kızgınlık, gülüş yahut üzgün oluş, aynada türlü şekillerle karşımızdadır. Orada yüzümüzde oluşan bütün durumlar, bilincimizin de kendisini tanımlanmasına sebep olur. Ayna, bu yönüyle bireyin iç dünyasını dışa yansıtan nesnedir.

Gerçekçi eserlerde ve özellikle resimde aynanın karşısındaki özne, kendi varlığını bir bütün olarak algılar. Özne, en çok aynanın karşısında imgesiyle de olsa yalnızca yer değiştirmiştir. Gerçek, taklit (mimesis) yoluyla, bir diğer de-

yişle benzeşmeyle imgeleşmiştir. Aynada görülen imge ile gören kişi aynı niteliklere sahiptir.

Modern sanat süreciyle özne, dış dünyaya bakışını değiştirdiği gibi iç dünyaya ait algısını da değiştirmiş, çoğu zaman yıkıcı ve daha önemlisi kendine dönük bir umutsuzlukla tanımlama ve tanımlanma eylemine yönelmiştir. Lindbom'un da belirttiği gibi modern Batı düşüncesi ve sanatında parçalı bir benliği yansıtan aynayla, *"Yeryüzü yaşantımızda biz hakikati olduğu gibi değil, aynadaki gibi görürüz, yani bütünsel değil parçalı olarak."*⁵

Modern şiirle birlikte öznenin karşısında kırık bir ayna vardır ve özne, tıpkı aynadaki imgesi gibi paramparçadır. Son yüzyıl resminde de öne çıkan sürrealizm, kübizm, fütürizm gibi akımlara ait resimlerde obje, çoğu kez biçimsel niteliklerinin tümünü yitirmiştir. Belli belirsiz şekiller, objeyi kavratmak şöyle dursun ancak andırır. Pablo Picasso'nun yahut Salvador Dalí'nin resimlerinde nesnelere ya paramparçadır yahut erimektedir. Dolayısıyla bilinç, parçalara ayrılmıştır. Bütünlükten yoksun bilinci ve bedenine duyduğu güvensizlikte olduğu gibi algıladığı imgesi de kendisine yabancısıdır. Özellikle resim sanatındaki ayna ve nesne ilişkisinde algılayan özne ile algılanan imge arasındaki bağıntı, algılayan öznenin iç dünyasına bağlı olarak parçalanmaya uğramaktan kendini alamamıştır.

Modern özne, ayna yardımıyla tecrübî yaşantıların yüzeyselliğinden kurtularak yeni bir eşiğe geçer. Bu eşik, gerçekliğin yitimi olmakla birlikte aynı zamanda kendiliğinin farkına varabilme, kimi zaman da varamama eşiğidir. Bir diğer deyişle özne, bu süreçte kendinden uzaklaşmak yahut farkındalığı aynı anda yaşamak zorunda kalır. Öznenin kendinden uzaklaşması tabiattan ve dolayısıyla dünyadan da uzaklaşması anlamına gelir.

Ayna, kimi zaman da yalnızca kendiliği yansıtan bir başka ben, bir başka algıdır. Fiziksel algı, ruhsal algıyla birlikte hareket eder ve göz, gördüğü şey karşısında artık yalnızca tereddüt etmez, daha ileriye giderek bir şüpheyle birlikte yanılısamaya kapılır. Merleau Ponty, düşünceyle algı arasındaki sınırda aynanın ve bakan kişi ilişkisini şu şekilde ortaya koyar:

"Eğer yansıma şeyin kendine benziyorsa, bu onun gözler üzerinde aşağı yukarı bir şeyin etkili olabileceği gibi etkili olmasındandır. O, gözü yanıltmakta, nesnesiz bir algı doğurmaktadır -ama bizim dünya fikrimizi etkilemeyen bir algı... Dünyada, şeyin kendisi vardır ve onun dışında, yansımış ışın olan bu öteki şey vardır- ve bu şeyin birincisiyle düzenli bir uyumu bulunur; demek ki dışardan nedensellik birbiriyle bağlı iki birey vardır. Şey ile onun ayna imgesinin benzerliği, onlar için bir dış adlandırmadır, düşünceye aittir. Şüphe uyandıran bir benzerlik ilişkisi, şeylerde açık bir izdüşüm ilişkisidir. Bir Descartesçi aynada kendini görmez; bir manken görür, bir 'dış' görür; başkalarının da bunu aynı şekilde gördükleri konusunda bütün gerekçelere sahiptir; ama bu, ne kendisi ne de onlar için bir ten değildir. Kendi'nin aynadaki 'imgesi', şeylerin mekaniğinin bir etkisidir; eğer kendini onda tanıyorsa, onu benzer buluyorsa, bu ilişkiyi dokuyan düşüncesidir; aynasal

imge, kendinden hiçbir şey değildir. Çünkü aynaya bakan kişi nesnenin ancak 'ona benzememek' koşuluyla imgesidir."⁶

Eser Gürson, şiirin ontolojik bağıntısını ele aldığı "Metafizikçi Şair" adlı yazısında şair ile evren ilişkisini şu şekilde özetler:

"Şair için evreni anlamlandıran, ben'i evren içinde saptayan, sebep-sonuç bağıntılarını temelleyen tek bir değişmez olgu vardır. Tek bir gerçek vardır. Ve şair, bu gerçeği, gerçeğin istemiyle simgeleyen bir ayna durumundadır."⁷

İkiliğin, ikizliğin birbirine yakınlaştırılması ya da uzaklaştırılmasının nesnesi olarak görebileceğimiz ayna, kimi zaman bilinçaltından dışa taşan anıları, rüyaları, istekleri barındırır. "Şiirin mevzuu bir hikâye, bir itiraf değil, fakat alt-suurun, muayyen bir ruh haletinin içinden, yeniden keşfi (révélation)u"⁸ düşüncesini taşıyan Asaf Hâlet'in "Ayna" şiirinde olduğu gibi şiirsel özne, hem bilinçle hem de ontik varlığıyla olduğu yerden uzaklaşarak bir masal diyarına doğru bir yolculuğa çıkar. Her yolculukta olduğu gibi nesnel olarak gerçekleşen bir yolculuğa ait izlenimler, aynı zamanda içe dair işaretler de barındırır.

*Bana aynadan bir suret göründü
benden başkası
bilmem memleket-i çinden midir
ya mâçinden mi? (Ayna)⁹*

Bu şiirde şiirsel özne, aynaya bakarken aynadaki ben'in bir başkası olduğunun farkındadır. Kendinden çok uzak hatta gerçek olup olmadığından şüphe duyulan bu varlık, yalnızca bir suretten ibaret olmasına rağmen, şiirsel öznenin kendisi de değildir. Daha içte, onun bilincinin oluşturduğu bir başka ben'dir. Dolayısıyla ayna aracılığıyla şiirsel özne, birden fazla görünüm elde etmekte ve böylelikle çoğalarak her birinde farklı bir ben tasavvuru oluşturmaktadır. Başta da belirttiğimiz gibi bu tutum, modern öznenin kendini bütünlükten yoksun olarak algılamasından dolayı gerçekleşmektedir.

Emmanuel Levinas'a göre; "Ben'in yabancılaşması, kendinden farklılaşması, bölünmez bir birlik ve bütünlük içinde yansıtılan kimliğinin sorunlu kılınması anlamına gelmiyor. Tersine, kimliğinin birlik ve bütünlük içinde kurgulanmasının bir aracı oluyor. Diyalektik gelişim sürecinde ben'in kimliği yabancılaşma, ötekileşme sonrasında birliği ve bütünlüğü daha da güçlenmiş, daha da üst bir düzeye ulaşmış olarak kurgulanıyor. Bu süreç ötekinin aynı'ya indirgenerek anlaşıldığı, ben ve öteki ilişkisinin bir aynılık ekonomisi içinde düzenlendiği bir süreç"tir.¹⁰

Öte yandan ayna ile aynaya bakan kişinin hayat ve ölüm çatışması, gün yüzüne çıkarılırken şiirsel özne, muhayyilede durağan bir nesne değildir.

Şiirsel özne, kimi zaman başka nesnelere hatta insanda da kendiliğini açığa çıkaracak yansımalar bulur.

1. 2. 'Şiirsel Özne'nin Merkezîliği

Cemal Süreya'nın "Gül" şiirindeki "gülün tam ortasında ağlıyorum" dizesi de buna benzer bir örnektir. Gül, yansıtmayan bir nesne olmasına rağmen şiirsel öznenin gülün tam ortasında ağlaması, onun bir durumunu, iç dünyaya ait bir niteliğini açığa çıkarır. Tabiattaki ve genel olarak dış dünyadaki her şey, şiirsel öznenin aynada gördüklerine benzer bir yansımayı barındırır. Bu dizede ağlayan ve ağladığını dile getiren şiirsel öznedir. Buradaki merkez duygu, aynı zamanda dizenin temelini oluşturan "ağlama" fiilinden kaynaklanır. Şiirsel öznenin giderek daha da çetrefilleşen ve kendi içindeki parçalanmışlığını gün yüzüne çıkararak nesne ve özne ilişkisi, yansıma teorisi tarafından ortaya konulabilir.

Ayna ve özne ilişkisi, hiç şüphesiz zaman aracılığıyla gerçekleşir. Bilincin geçmişe ait izlenimleri, hatıralarla yeni bir boyuta taşınır ve gül, ister bir kadının ister güzelliğin sembolü olsun nesnesine bakan kişi, onda ağlanacak bir durumu yaşar. Gül, dış dünyaya ait bir unsur olmakla birlikte bir hareket, zaman nesnesidir de. Dış dünyaya ait olan gül, aynı zamanda iç dünyanın da yansımasıdır. Naif, incelikli ve güzelliğin de sembolüdür. Dolayısıyla şiirsel özne, iç dünyasındaki bu güzelliğin hâlihazırdaki durumuna ağlama eylemiyle karşılık vermektedir.

Modern şiirde şimdiki zamanın trajik durumundan kurtulmaya çalışan bilinç, geçmişte olup bitmiş, sebepleri ve sonuçları itibarıyla tamamlanmış trajedilerin sayfalarını yeniden gözden geçirmekle aşmaya çalışır. Oysa geçmişe ait hazlar gibi trajedi de yalnızca şimdinin, şimdiki zamana ait bilincin düşünce istihsalidir. Onu aşmaya çalışmak, şiirsel özne için kimi zaman bir ritüelden öteye geçmez. Çünkü geçmişe giden yol, şimdinin kapısından geçmektedir. Bu kapıda darlık, geçicilik, umutsuzluk üst üste gelmektedir. Zafer arayışının yenilgiyle ters yüz edildiği bu ritüelde yanılısamayla gerçek yanyanadır. Dolayısıyla şiirsel öznenin aynanın karşısındayken gerçeğin yahut yanılısamanın nerede başladığının ayırımına varamaması, onu derin bir çelişkiye, çatışmaya sürükler.

İnsan ben'inin de dünyada tek olmadığını savunan Freud'un teorisine göre, insanın tüm yapıp etmelerinin temelinde istemdişi bir merkezi yani bilinçaltı, önemli bir eşik olarak algılanır. 'Ben', bir diğer deyişle bilincin ve bilinçaltının ürünüdür.¹¹ Dolayısıyla şiirin tümü okunduğunda görüleceği üzere gülün karşısındaki öznenin gerçekle karşılaşması her zaman sarsıcıdır. Çünkü bilinçte oluşturulan gerçekle nesnel gerçek aynı şeyler değildir.

Bireyin dramı, modernlikle başlayan süreçte şairin iç dünyasında ve toplumsal yaşantısındaki dramıyla birlikte anılır. Bu da genellikle uzaklaşma ya da kaçış imgesiyle ortaya çıkar. Eliot'a göre şiirde şahsiyetten kaçışın iki şekli vardır. Bunlardan ilki, sanatında usta olan şairin sadece ustalıklı ve sanatçının şahsiyetinde eriştiği olgunlukla kolayca başarabileceği bir nesnellik sayesinde. Şiirde şahsiyetten kaçışın ikinci şekli ise, şairin çok yoğun bir şah-

sî tecrübeyi, tecrübenin özelliğini muhafaza ederek evrensel bir gerçeğe, bir sembole dönüştürebilmesiyle mümkündür.¹² Ancak bunun aşılabilmesi için şiirsel öznedeki ve şairin bilincinde kendisine ait güçsüzlüğü, yenilmişliği yahut yalnızlık duygusunu aşması gerekir.

Şiirsel ben, çoğu kez ontik kaynaklı bir yalnızlık anlayışına sahiptir. Yalnızlık sorunu, bu açıdan bireyin aşamadığı; ama kimi zaman kendisinin de bilinçli olarak aşmak istemediği bir birlikteliğe dönüşür. Sanatçı ya da şiirsel özne için yalnızlığın anlamını çağrıştıran bir başka kavram da onun koskoca bir dünyada tek başına kaldığının farkına varmasıdır. Ancak yalnız olan, tek ve biricik olan değildir. Yalnız insan, koskoca bir evrende, diğer insan varlıklarıyla yalnızdır. *“Terk ediş ya da terk ediliş yoluyla ortaya çıkan ve başkalarından yoksun kalma olarak nitelendirilen yalnızlık, bir insanlık durumunu ifade etmekten ziyade, bir toplumsal ilişkiler ağı içerisindeki yalnızlık türünü düşündürmektedir.”*¹³

Oğuz Demiralp, “Delilik ve Sanat Üzerine” adlı yazısında, bu çağın şairlerinin varoluş sürecindeki yalnızlığının aslında dilinin bireyselliğiyle örtüştüğünü ve bu yüzden de “toplumun kenarında aykırı bir varlık” olduğunu ileri sürerken şu yargıyı verir: *“Çağcıl şiiri temellendiren olgu, şairin siyasal bağlanma ve çoğalma iddiaları değil, şiirde öznenin gerçekleşmesidir.”*¹⁴ Bu bağlamda modernlikle birlikte öznenin ortaya çıkışı, aynı zamanda dilinin de yalnızlık imgelerini yücelten ben imgesine yönelişinin sebebinin oluşturmaktadır.

Ben’in sistematik olarak yıkımı ya da öznenin nesneleştirilmesi, günümüzde en çok sürrealizm akımında değişik teknikler aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Bunlardan en dikkate değer ve etkin olanı ‘otomatik yazmak’ ya da kendini ahlâkın, aklın ya da sanatsal beğenin vesayeti altına sokmayan, yönetilmeyen düşünce eyleminin öne çıkarılmasıdır. Dıştan gelen baskılardan otosansüre ve eleştirel akla kadar her şey, bu edilgin deliliğe karşı koyar. Böyle yazmak, mutlak bir kendindenlik ya da arınmışlık konumuna erişmeyi sağlayan bir yöntem değildir ama ‘otomatik yazma’ sayesinde ben, üst-ben ve bilinçdışı arasındaki ayrımları ortadan kaldıracak bir konuma erişebilir.¹⁵ Bu durumda yapılması gereken şey, ‘ben düşünüyorum’ un yerine gizemli bir ‘o düşünüyor’ yargısının geçtiği çelişkili bir konuma, etkin bir edilgenlik konumuna varabilmektir.¹⁶ Dünyanın benimsemeye zorladığı ya da dış dünya karşısında ayakta kalabilmek için yapmamız gereken şey, kendi kendimize yaratmış olduğumuz bu kurmaca kişilikten kurtulmaktır. Ben, bizi boğmakta ve gerçek varlığımızı bizden saklamaktadır. Bununla birlikte bu kurmaca ben’i ortadan kaldırmak, varlığı olumsuzlamak anlamına gelmez. Varlık, varoluş bilinci içte, iç dünyada yeniden şekillendiğinden bilinç, şiirsel öznenin biricik çıkış noktasıdır.

Gerçeküstüçülüğün şiirsel ben’i sonsuz bir özgürlüğe sahip olmakla birlikte, kendisinden ve dış dünyadan sorumlu biridir. Onun iç sıkıntısını, bulantı-

sını ve daha önemlisi varoluşunu öz' den önceye alması şaşkıncı değildir. Şiirsel özne, kendini çoğu kez dış dünyaya kapatmıştır ancak bu kapalılık görünüştedir. Özne, zorunlu olarak dış dünyayla iç dünyayı karşılaştırmaktan geri durmaz. Bir başka deyişle o, dış dünyayı bir gözlem nesnesine dönüştürmüştür. Dolayısıyla dış dünyaya hem kapalı hem açıktır. Öte yandan alabildiğine yoğun bir iç sıkıntısına sahiptir. Nesnelere, mekânlarda hatta kendinde bile bu iç sıkıntısının kaynağını görür ve bu yüzden kendi ben'inden de uzak durmaya gayret eder.

Şiirsel ben, her şeyden özgürce söz edebilir, o şey hakkında hüküm vermeye çalışır. Yaptıklarında da bu özgürlüğü hissetmeye ve hissettirmeye çalışır. Bu açıdan şiirsel özne için özgürlük, tecrübe edilmesi zorunlu bir yaşama biçimi ve vazgeçilmez bir niteliktir. Ancak bu denli özgürlükle kendini sınırsızlaştıran şiirsel özne, aynı zamanda bu özgürlükle ortaya çıkan derin bir umutsuzluk hissine de sahiptir.

Şiirsel ben, şimdiki zamanın geçiciliğini en özgür şekilde yaşar, varoluşunu özden önceye taşır. Toplumsal hayatla, gündelik ilişkilerle, kayıp giden zamanla uyuşmayan ve belirli bir anda hayatı derinliğine yaşayan bir 'şiirsel an'dır. Zaman, en açık ifadesiyle şimdiki zamanla anlaşılırken bir bütün olarak zamanın geçiciliği de bu belirsizliği artıran bir başka olgudur. Onun için şimdiki zamana, onun geçiciliğine sığınır. Yalnızca yaşanan an ve bu anı algılayan bilinç vardır. Bu an, yaşandığı hissedilen zaman dilimi, yalnızca hissedilmesiyle bile şiirsel ben için yeterli bir zaman dilimidir.

Octavio Paz'a göre şiirde kişileştirme yapabilmek için şair, görünebilen ve görünmeyen, düşünce ve şey, soyutlama ve nesne arasında bir köprü kurmalıdır. Aşk, kıskançlık ve öfke, dilin yardımıyla kişiler, etsiz, kansız ama imgesel niteliklere dönüşür.¹⁷ Şiirsel ben, birden fazla kimlik, kişilik barındırmaktadır. Sanatçı, bu yönüyle hem galip hem mağluptur. Dolayısıyla şair, şiirsel öznedeki birden fazla kişilik tasavvuruna sıkça başvurur.

Roman, somut insanın ve özel adların peşindedir. Oysa şiir, insanı soyutlaştırır ve onu anlaşılır (*sous entendu*) olarak tasavvur eder. Bu bağlamda şiirsel ben, şiirde özel bir ad olarak değil nitelikleri itibarıyla ön plana çıkar.¹⁸

Bu yargıyla birlikte bize seslenen, kendisi hakkında ipuçları veren; şaire hikâye ve roman karakterinden daha yakın duran bir kişi olarak şiirsel özne ya da şiirsel ben kavramından hareketle şiirde ben imgesinin izlerini çalışmamızın bundan sonraki bölümlerinde şairler ve şiirlerde arayacağız.

Şiirde Garip dönemi sonrasında imgeleriyle ve şiirsel özne anlayışıyla farklı bir gerçeklik alanına yönelen İkinci Yeni dönemi şairlerine baktığımızda şiirsel özneleri konumlandırmaları itibarıyla önemli bir kırılmayı gerçekleştirdiklerini söyleyebiliriz.

İmgeler, kimlik ve kişilik oluşumlarıyla muhayyile kabiliyetinin bir ürünüdür. Bu sebeple modern şair, çoğu kez aşırı davranarak bir bütün hâlinde olmayan dış dünyayla aynileşme çabasına girişir. Ben'in bu isteği, yeniden oluşturulmuş kimlik ve kişilik yapılarının bir sonucudur. Bu yüzden şiirlerde karışımıza çıkan imgelerin anahtarını bu parçalanmış tabiatın ben üzerindeki yansımaları ile insanın tarih aracılığıyla doğaya ekledikleri arasında aramamız gerekmektedir.

2. ŞİİRDE KİŞİLİK İLİŞKİLERİ VE İÇ DÜNYA MODELLERİ

Tabiat gibi insan algısını da zamana bağlı olarak soyutlamalarla açıklayan Melih Cevdet Anday'da birey, Garip dönemi sonrası şiirlerinde yalın gerçekliğin çok ötesinde daha derin kavranan evrensel bir kimliğe dönüşür. Evren gibi şiirsel özne de hem var hem yoktur.¹⁹ Bir diğer deyişle insan, bir varlık var olmakla birlikte mahiyeti itibarıyla sanki yok gibidir. Belirsizlikler içindeki varlığını ancak bakışıyla hissettirmektedir. Bunun için de şiirsel özne, dünyayı oluşturan değerleri sürekli olarak bilincindeki imgelerle karşılaştırarak var oluşuna bir dayanak sağlar. Böylelikle birey, kendisiyle dünya arasında bir denge kurmaya çalışır. "Kardelenler" adlı şiirde de bu örneklenmeye çalışılır:

"Ah ben olmadan görmek isterdim ağacı. Ben olmadan koparmak isterdim gülü. Ben olmadan öpmek isterdim denizi. Hiçbir nesne titremeden çıkan ses gibi. Çılgık aramaktır olmayanı.

Kanımızın aydınlığı bir gösterip yolumuzu, bir yitiyor. Rüzgârın uzattığı yönü güdü-yorm sonra gözlerim kapalı. Başaşağı edici kokun yetiyor günahı sevmeye. Küçük bir böcek destekliyor beni. (Kardelenler)"²⁰

Dünya, şiirsel ben'in bilincinin bir yansıması iken Anday'da, öznenin tabiatın kopuşu, kendiliğini yeni bir konumlandırmaya sevk eder. Mukayeseleleriyle hep bir ara yerde konumlanan birey, bu kez zamanı ve mekânı nesnel olarak aramaya yönelir:

*Bu yaz ne çok yağmur yağdı,
Ben başka dünyadan geldim, bilemem.
Bahçe ne kadar yanımızda,
Ne kadar yakın karanfil tarlası! (Ben Başka Dünyadan)*²¹

Anday'ın şiirinde, destanlar yoluyla açığa çıkan imgeler Oktay'a göre tarihsel, kültürel ve toplumsaldır. Bu şiirlerdeki imgeler, aynı anda diyalektik bir ilişki içinde ileriye ve geriye doğru işler.²² Zaman, hem mitolojik çağdan bir anda günümüze sıçrar ve ardından belirsizliğe gömülür. Zamandaki bu hızlı değişim, onun şiirsel öznelerinin belirsizliğini destekleyen bir başka niteliktir.

Şair, şiirinde belirsizliği gündemde tutan ölü bir şiirsel özneye başvurur:

*Canlı mıydım? O uğursuz kıyıda
Öldüğüm gün de bilemedim.
Hep o sallantı, o devinin, o avcıl
Bayrak, karı kız öyküleri, sonra
Dipteki ölümlerin fısıl fısıl
Konuşmalarını dinledim. (Teknenin Ölümü)²³*

Bu şiirde de görüleceği üzere bir teknenin²⁴ dilinden konuşan şiirsel özne, aslında ölüdür. Ölü, bir anlatıcıdır (nekro-narrateur). Gerçekliği alt üst eden bu yaklaşım, öznenin gerçekliğini de yanılısamaya dönüştürür.

Melih Cevdet'in özellikle mitolojik içerikli şiirlerinde tabiat, şiirsel öznenin belirsizliğine atıfta bulunan bir mekândır. Çünkü ikinci bir tabiat algısı, gerçekliğe yeni bir gerçeklik ekleme ihtiyacından doğarken özne, bu belirsizlikten içsel dünyasındaki yalnızlığını suçlar:

*Büyüdük çocukluğumuzdan
Büyüdük tarihe usulca
Biz bir yana, doğa bir yana
Doğanın yanında bir başka doğa
Karşıdan bize gözlerimiz mi bakan?
Ve güneş altındaki ölümlü tanrılara
Hâlâ şaşkınlık içindeki yonutlarda
Susar doğadan ayrı düşmüş insan
İnsanın boşluğunda doğa (Kolları Bağlı Odysseus)²⁵*

Şairin kimi şiirsel özneleri, çok eski çağların mitik kahramanlarının sesine benzer olmakla birlikte çoğu zaman bir kişi değil yukarıdaki şiirlerde olduğu gibi bir teknedir. Aşağıdaki şiirde olduğu gibi de "süreksizliğin anlamlısı" bir sestir.

*El salladı biri, belki tanıdık,
Belki değil, süreksizliğin eşanlamı.
Ve denizin yorgun çağındaydı çocuklar
Çıglıkları titretir balkondaki sarmaşığı,
Çünkü dardır saatler, sığmaz biraraya
Dalgınlık, deniz ve sardunya.
Rüzgâr alıp götürdü balıkçı teknelerini
Uzaktaki kılıçlara, ki bilemeyiz
Hangi derinlikte dölleyerek denizi
Gidiyorlar öyle ağırbaşlı, doğuya. (Güneşte)²⁶*

Anday'da mistik bir dünyadan çok mitolojik bir dünya tasavvuru söz konusudur. Ancak mitik zamanın içinde şiirsel özne, nesnel ölüme göndermelerde bulunur. Mitolojik dönem kahramanlarının hikâyelerindeki kahramanca ölüm, 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.”²⁷

Bu bağlamda denilebilir ki Melih Cevdet Anday’ın şiirsel öznelere, duygular ve algıları itibarıyla nesnel; gerçekliği itibarıyla ise belirsiz öznelerden oluşur. Kendi ben’inden uzaklaştırdığı bu yaklaşımında belirsiz bir zamana ait üstlenmiş kişiler yer alır. Bu yönüyle geniş bir zaman algısıyla kendi boşluklarında dağılan özneler, şairin derinden kavranması gereken iç dünyasından beslenir. Dolayısıyla denilebilir ki şairin şiirsel öznelere, belirsizlikle edilgenleşen varlığını mitolojik kişilerin nitelikleriyle ifade eder.

İlhan Berk, nesnelere hareket ederek kendini merkezde konumlandıran özne kurgularıyla tanınır. Onun bu tavrı, özellikle 1964 yılından sonrası şiirleri için daha geçerli bir yargıdır. Berk, Paris’te bir süre kaldıktan sonra geri dönmüş ve şiirde yeni bir sorgulama dönemine girişmiştir. İlhan Berk bu süreçte şiirinde yeni bir kimlik arayışına girmiştir. Özellikle *Galile Denizi* ve diğer kitapları *Çivi Yazısı*, *Otağ*, *Mısırkalyoniğine*’de bu sebeple nesnelere etkisi fazladır. Şiirindeki nesnelere etkinliğinin ikinci sebebi ise yine bu dönemde Berk’in, Edmund Husserl’in fenomenoloji yöntemiyle tanışmasıdır.²⁸ Bundan sonra yazdığı şiirlerde Berk, nesnelere nasıl bakılması gerektiğini şu sözlerle açıklamaya çalışır:

“Anlayan, çözümleyen özne olma niteliğini yitirmiştir büyük ölçüde belki, çünkü metropolün üretim tüketim ilişkileri içinde iyice yabancılaşmış, şeyleşmiştir, ama hep sokakta devinen/seyreden biridir. Şair, interior’ü, evin huzurunu öne çıkarmaz hiç. Interior’de kendini güvenliğe aldığını sanan, orada hem huzur, hem de mutluluk bulunduğu sanısına kapılan bireyi aşkınlıktır, odağa almaz. Interior de siyaset gibi cüzi bir betimleme öğesidir; süsleme aracıdır. İlhan Berk metropolün kargaşası karşısında da siyasal ve kentsel şiddet karşısında da kırsal alana, pastora çekilmez.”²⁹

Yazıldığı dilden çıkmayan imgelerin yaşama olanaklarını bulamayacağını öngören İlhan Berk, şiiri imgelerle düşünme sanatı olarak tanımlarken kelimelerin şiirdeki tek işlevinin imge kurmak olduğunu belirtir.³⁰

Berk’in şiirlerde nesnelere iki biçimde kullandığı görülür. Birinci yöntemde, bir şiirde doğrudan nesneyi tasvir yoluna gider. Berk, bu yöntemi kullanarak herhangi bir nesneyi tasvir ettiği şiirlere ilk olarak *Şenliknâme* kitabında yer verir. 1972 yılında çıkan *Şenliknâme*’de Berk, kendi dünyasında sevdiği nesnelere toplu olarak okuyucuya sunar. Bundan başka *Kül* kitabının “Berk Sözlüğü, I (Nesnelere)” bölümündeki “Harfler”, “Pipo”, “Dana” ve “Kurşunkalem” de bu tarzda yazılmış şiirlerdendir. *Şenliknâme*’den sonraki *Taş Baskısı* kitabından itibaren nesnelere, özelliklerini, ‘gizemlerini’ duyurmaya devam eder. Şairin nesnelere duyurulmasında uzaktakilere yakındakilere doğru bir süreç izlediği görülür.

İkinci yöntemde ise Berk, şiirlerinde nesnelere onlardan birer bir imge yaratarak kullanır. Bu tarz kullanımlarda doğaya ait imgeler ağırlıktadır. Örneğin “deniz”, “gökyüzü”, “ırmak” Berk’in şiirlerinde sık karşılaşılan imgelerdir.³¹

*İndim sonra denizi okşadım durdum derisini suyun okudum suyu susan suyu.
Biliyorum çok uzak değil doğduğum kent denize
Ama hep bir kara adamı gibi düşündüm kendimi
Onun için uzatmadım saçlarımı ve bıyıklarımı
Belki fakir büyüdüğümde belki özlediğimden denizi
Ama bilirim karayı ve suyu. Büyük karayı
Ve suyu. (Halikarnassos III)³²*

İlhan Berk’e göre bilincin içeriğini olaylar, dünya ve kendi ben’i oluşturur. Dünyadan kast edilirse, kişinin ve diğerlerinin dışındaki tüm ‘şey’lerdir. Bu nedenle, Berk’in şiirlerinde nesnelere deneyimsel yapılarını ya da özlerini bulmak, bilincin içeriklerinden ‘dünya’ kavramıyla ilintilidir. Şair, nesnelere özünü yeniden kurarken etrafındaki dünyayı, bir taraftan da kendini kurar.³³ Deniz gibi doğaya ait unsurlar da Berk için sadece bir ‘şey’ konumundadır.³⁴

*Ben bütün çizgilerde oldum bütün o çizgilerde
Her sefer böyle geldi vurdu yaşamama bir deniz
Aldı bir yaşamadan bir yaşamaya kodu nasıl
Al bir çocuk vardı o korkularda o gecelerde
Büyük ulu sular yudu beni çokum artık nasıl
Bir deniz size de gelir vurur elbet anlarsınız. (Balad)³⁵*

Bu şiirlerde yüzey de derinliklerinde barındırdığı anlam kadar birbirinden kopuk ilişkilere sahiptir. Yüzeydeki anlamsızlığa bakıp da derinliklerdeki anlama yönelmek kimi zaman aldatıcı olabilir. Şiirsel özneler de bu anlamsızlığın farkındadır.

İlhan Berk’e göre dil, anlamın olmadığı yerde de işlevini sürdürür. Şiirlerde bu daha belirgindir. Özneyi dışlar, başına buyruk sürdürür. Susabilir, susmayı yeğleyebilir. Sessizlikle ilerleyebilir. Sözsüz sese de bürünebilir. Konuşmaz. Sözü üstünü çize çize yürüyebilir. Seçebilir bunu. Yetinir çünkü kimi yerde ses öznenin yerini alır, onu yüklenir. Bu kendi olma erkini, uzamda, zamanda da gerçekleştirebilir.³⁶ Bu her şeyden önce dilin susması, dilin her şeyi bir yana bırakıp kendi olduğu, öznenin yerine geçtiği, oradan seslenmesidir. Böylece dil, yazanı da dışlamış, onun yerine geçmiştir.³⁷

Şair, herhangi bir şiirde konuşanın kim olduğunu sorar. Ona göre bu soru şöyle cevaplanmalıdır:

“Başlangıçta şairi görür gibi oluruz, ama yazma eylemi derinleştikçe bir imgeden, bir imden öteye gitmez bu. Bir şiir yaratı alanına girmeyegörsün, bilinmez tanınmaz olur. Şairin

söylediği, imgelediği; şiirin konusu diye baktığı kayıp gitmiştir. Orda konuşan şair değildir artık: Dildir, yalnız odur. Dil böyle bir işlev yüklendiğinde, kendinde başkası değildir.”³⁸

Buna göre nesnelere, içerik bütünlüğünü yitirecek kadar şeyleşir ve böylelikle kendiliklerinden uzaklaşır. Ahmet Oktay’a göre de İlhan Berk, evi de şey durumuna indirgemekle, duygusal bir uzamı ve kavramı, onu kullanan ve sahiplenen somut insandan kopararak düşünsel bir kategori hâline çeviriyor, dahası evle birey arasındaki o içerden ve derinlemesine metafizik boyut kırılmasına uğruyor.³⁹

Bilinç, çoğu zaman imgeleri birleştirme niteliğini bilinçaltına devreder. Çağrışım ve uyarımlar, bilinçaltından gelen baskılarla yeniden şekillenerek imgelere dönüşür. İlhan Berk de şiirlerinde tıpkı bir parnas şairi gibi aşırı bireyci davranarak parçalanmış, bir bütün hâlinde olmayan doğasıyla özdeşleşme çabasını ben’in tasarımında yeniden tanzim eder. Bu yüzden kullandığı imgelerin anahtarını bu parçalanmış doğanın ben üzerindeki yansımaları ile insanın tarih aracılığıyla doğaya ekledikleri arasında yer alır. Şair, imgeye anlamlarla birlikte, anlamın penceresinden bakar çoğu zaman. Buna da Ezra Paund’u okumasından sonra karar vermiştir.⁴⁰

“Bir Yaratış Biçimi Olarak Dil” adlı denemesinde İlhan Berk, şiir ve dil ilişkisini şu şekilde yorumlar:

“Somutlaşmış bir yaşama biçimi olan şiirin yapısı, her şeyden önce, dilde belirir. Bu anlamda şiir, dilin bir yaratış biçimidir. Bir dil bulma, kurma, yaratma işidir. Bu da bir özgünlük, kişisel sorunudur. Bir imge adamı olan ozanın özgürlüğü, getirdiği yenilikler, doğrular, erdemler, güzelliklerden önce, şiirin yapısı, yeniliği önce dilde olur. Bütün yaratı sanatları içinde şiir, dilin gücünün doruklaştığı en uç alanlara uzandığı bir sanattır.”⁴¹

Şair, imgeyi açıklarken de şu tanıma başvurur:

“Çokanlamlılığın oluşması için soyut dilin, imgelemin kullanılması gerektiğine inanıyorum. İmgelemin dili budur. Küçük bir örnek vermek gerekirse, Eliot çoğu zaman konuşma diliyle, Mallarme elinden geldiğince imgesel dille, soyut dille yazmaya çalışır. Mallarme doğrudan doğruya şiirsel dili kullanır. Ben yazılan, yaratılan bir şiirden yanayım; konuşma diliyle yazılan şiire karşıyım, bunu yadsıyarak başladım şiire. Dilde deformasyona gidilmeli. İyi bir şiir dilin parçalanmasıyla yazılabilir ancak. Dil parçalanmalı, deforme edilmelidir. (...) İmgesel, imgelere dayanan bir şiir, sol kulağı sağ elle göstermek gibidir. Neden peki? Neden anlatmak istediğini doğrudan vermek istemez de başka yollar arar? Bu yol şiiri daha geniş anlamlara, daha çağrışımlı anlamlara çıkarır da ondan.”⁴²

Şairin şiirsel özneleri, nesnelere egemenlik alanına ortak olmak ister. Bu egemenlik savaşı da adlandırma yoluyla gerçekleşir. Şair, nesnelere çoğu kez tesadüflerle, karşıtlıklar içinde yakalmaya çalışır. Ancak bu karşıtlıklar ve tesadüfen bulunmuş olmak aynı zamanda nesneye bakan şiirsel özne için de geçerlidir:

*O zaman çadırlar sökülür / bir çağdaş Yahudi ardımızdan göğü kapardı.
Sen gelirdin / Dağlarda yay çeken dağlılar yavaşça oklarını değiştirirlerdi.
O vakit yılların büyük güllü döner, bir kadın uzun sara saçlarını gerer bağlardı.
Alırdı yüziün beni. Ağızlarında ada çaylarıyla sömürge halkım geçerci. (II. Balad)⁴³*

Onun şiirsel öznelerindeki bu yoğun gözlem gücü, onların dış dünyayla kurmak zorunda kaldıkları nesnelere tanımlarken yahut insanlarla, olaylarla ve şiirsel öznenin kendisiyle kurduğu ilişkileri yorumladığında daha da perçinleşir. Dolayısıyla çadırlar, gök, yay, dağ gibi imgeler, şiirsel öznenin dış dünyaya ait bakışının genişliğini de ifade eder. Nitekim İlhan Berk, şiirlerinde dar bir dünyayla sınırlamaz kendini. Dar bir dünyada sınırlı bir kelime hazinesi yerine nesnelere de içine alan bir dünya, tabiat algısı çıkar karşımıza. Olduğu gibi resmedilen gerçekçi bir tabiat ve dünya vardır. Ancak bu gerçeklik, şiirsel öznelerin yine de nesnelere tarihle, zamanla ilişkilendirmesine engel oluşturmaz. Yukarıdaki şiirin de yazıldığı döneme bakıldığında Ortadoğu'nun geçmişiyse yani aşk şiiriyle bugünün savaşlarıyla, ölümleriyle karşılaştırılması buna bir örnektir. Şiirin genelinde vurgulanan bu geçmiş ve şimdi karşılaştırması, yıkıcı bir sonla yani ölümün ağırlığıyla ifade edilir: *"Ve Eden yolundan sular geldi kentleri yıkıyor."*

Yabancı otların, dağ çiçeklerinin, taş evlerin girdiği şiirlerde özneler, varlıklarını nesnelere borçlu değildir. Aksine onlarla birlikte vardır. İlhan Berk'i dönem şairlerinden ayıran en önemli farklılıklardan birisi de budur. Umutsuz, yılgın değildir şiirsel özneler. Kendini tarihle, tarihsel şahsiyetlerle ve elbette nesnelere ifade eden şair, varoluşunu nesnelere gizlemek yerine onlarla açıklama arzusuyla dikkatleri çeker.

Cemal Süreya da İkinci Yeni şiiri içinde özgünlüğünü koruyan şairlerden biridir. Süreya, *"Şiir Anayasaya Aykırıdır"* başlıklı yazısında şunları söyler:

"Şiirde, kurulu düzene aykırılık estetik içinde daha çok güzel-çirkin, iyi-kötü şeklinde kendini sunmuştur. Bugün şiirin bir ucu toplumsal planda insan haklarını kolluyor. Bu, şiirin çekirdeğinde ahlaki bir kaygı bulunduğundan değil, belki kurulu düzene aykırılık niteliği ağır bastığından oluyor. Bugün şiir çağdaş şairlerde yeni alanlar, yeni açılar yaratırken belirli bir yönde gelişiyor: Baş kaldırma yönünde."⁴⁴

Cemal Süreya'nın şiirine bakıldığında şiirsel ben, anlatıcı vasfını hiç elden bırakmaz. Sürekli anlatır. Başta kadınlar olmak üzere dış dünyayla olan bağıntısını, yaşadığı serüvenleri, aktarma zorunluluğu hisseder.

Şiirsel ben, kimi zaman bir boşluk, hatta unutulmuş bir nesnedir. Sandalyede oturan bir boşluktur. Onun şiirsel öznesini yakalayabilmek için iki ayrı kişiliğe başvurmamız yahut ondaki kendi içinde unutulmuş bir başka ben'i tanımamız gerekmektedir.

"Ülke" şiirinde de şiirsel öznedeki kaybetme duygusuna karşı korkuyu dışa vurur niteliktedir:

*Nasıl unutturum hiç unutamadım
Kibrit çak masmavi yanardı sesin
Ormanlara ormanlara yüzünün sesi
En gizli kelimeleri akıttırdı ağzıma
Şu karangu şu acayip şu asyalı aşkın
Soluğu kesen ağulayan ormanlarında
Yaşadım o kısa ve korkunç hükümdarlığı
Ve çarpıntılı yüreğim saçlarının akıntısında
Karadeniz'e karıştırdı ordan Akdeniz'e
Ordan da daha büyük sulara (Ülke)⁴⁵*

Dış dünya ile iç dünya arasındaki zıtlığı çok iyi yansıtan Cemal Süreya'ya göre geniş bir coğrafya ve yaşanacak zamanlar vardır. Yaşantı, başkalarıyla varlığını ortaya koyan bir süreçtir. Oysa tek başına iken yalnızlık hâkimdir.

*Yokluğun gayri şurdan şuraya geldi
Bir günler sölenlerle egemen ülkende
Şimdi iri gagalı yalnızlıklar dönüyor
N'olur ağzından başlıyarak soyunmaya
Bir kez daha sür hayvanlarını üstüme üstüme
Çık gel bir kez daha çıkıntılardan
Çık gel bir kez daha bozguna uğrat (Ülke)⁴⁶*

Yalnızlık, şen ve mutlu günlerden sonra 'iri gagalı' bir kuşa benzetilerek olumsuzlaştırılır.

*Saat beş nalburları pencerelerden
Madeni paralar gösteriyorlar,
Yalnızlığı soruyorlar, yalnızlık,
Bir ovanın düz oluşu gibi bir şey.
Hiç bir şeyim yok akıp giden sokaktan başka
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni. (Eşdeğeriyle Yan)⁴⁷*

Daha ötede yalnızlık "Eşdeğeriyle Yan" şiirinde olduğu gibi düz bir ovanın yeknesaklığına benzetilir. Her şeyin görünür olduğu, gizli yahut merak edilir hiçbir yanının bulunmadığı bir durumdur. Şair bu durumun ötesine geçebilmek için herhangi bir eyleme girişmez. Her şeyi olduğu gibi kabullenmiştir ya da kabullenmek zorundadır. Aşağıdaki şiir de bu yalnızlığın etkisiyle olsa gerek hep aynı dizeyle biter: "Keşke yalnız bunun için sevseydim seni."

Yalnızlığın daha da içe kapattığı şiirsel özne, ölüm ve korkuya yönelir:

*Çok erken gelmişim seni bulamıyorum
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni. (İki Kalp)⁴⁸*

"Şarkısı-Beyaz" şiirindeki ben, başkalarının ardından "arada bir ağlamak için" dış dünya ile bağlarının kopukluğunu dile getirir. Şiirsel özne, hemen her şeyden kopmuştur. Bütün uğraşları boşunadır.

*Ben olanca kuvvetimle
Halatlara asılıyorum nafile
Ben ayrı düşmüşüm bir kere
Ayrı düşmüşüm insanlardan
Bu yıldız tutmaz mavilikte
Ne deniz ne köpük kâr eder bana (Şarkısı-Beyaz)⁴⁹*

İlhan Berk'in şiirlerinde özneleri genel olarak değerlendirmek gerekirse dönemin kimi şairleri 'ben' üzerine değil başkaları, dış dünya yahut nesnelere odaklanır. Duygu ve düşünce dünyaları onların gözünden iletilir. Hatta şair denilebilir ki şiirsel öznelerini kendilikleriyle eşitlendirerek yansıtıcı bir ben oluşturmaya çalışmaktadır. Bu da onu nesnel bir dünya arayışına yöneltir.

Edip Cansever'in şiirsel özneleri, 'ben' adıyla ortaya konan modern ve yüksek bir bilinci arar. Bu yönüyle öznelerin kendi içlerinde kimi zaman Zerdüşt gibi evrensel bir bilince ulaşma istekleri göze çarpar. Ancak Nietzsche' de olduğu gibi 'üstinsan', bir model olarak tasarılanırken Edip Cansever'in şiirlerinde daima umutlu bir birey görürüz. Bir konuşmasında şair; "*Şiirlerimdeki kişiler satranç taşlarına benzerler. Onlar, düşsel ya da gerçek, bende olup bitenlerin toplamıdır olsa olsa. Gene de (...) Şair kendi özel kişiliğini şiirin ardında gizlenmesini iyi bilmelidir.*"⁵⁰ der. Dolayısıyla kendi özneliğiyle şiirleri arasındaki yakınlığa işaret eden Cansever, gerçeküstücü şairler gibi bilişsel varlığını şiirsel öznelerine yaklaştırmak ister. Çünkü gerçeküstücü şair, gerçeküstücülüğün genel eğiliminde olduğu gibi dış dünya algısında ritüel olanın sınırları içinde kalmayı yeğler. Bu yönüyle bilinç, benzeşme yoluyla bireyin iç'te, iç dünyasında sınırsızlığa ulaşarak özgürleşir.

Edip Cansever'in özellikle dilde bağımsızlaştığı iç dünyasıyla buna bağlandığı gözlemlenir. Şairin kendi içinde parçalanmış kimlik tasavvurları, hemen her şiirinde karşımıza çıkar. Güven Turan da Cansever'in ana sorunun 'kimlik' olduğunu vurgular.⁵¹ Bu bağlamda onun öznelerindeki parçalanmışlık, onların iç dünyalarında yarattığı diğer kimliklere de yansır. Bir diğer deyişle Cansever'in şiirsel özneleri, birden fazla kimliğe, iç dünyaya sahiptir. "*Bireyde özellekle duruşum, onu, toplumda canlı kılmak isteğinden geliyor.*"⁵² diyen Edip Cansever'in şiirsel özneleri, bütün bu tanım ve kavramlaştırma sürecinden beslenilerek ifade edildiğinde 'parçalanmış' ancak yine de 'canlı' kalma arzusuyla ortaya çıkar.

Elias Canetti'nin "kitle simgeleri" tanımlaması, Edip Cansever'in şiirlerini anlamada önemli bir durak sayılabilir. Canetti'ye göre deniz, başak, yaprak, ağaç gibi tabiata ait unsurlar, sanat eserinin açıklanmasında başat unsur olarak karşımıza çıkar. Edip Cansever'de de sıkça rastladığımız deniz ve yağmur imgelerine baktığımızda bunlar, şiirsel öznelerdeki kiteselliği ya da çoğulluğu ifade eder. Nitekim Canetti'ye göre deniz; "*çoğul niteliklidir, hareket eder, yoğundur ve*

iç tutunumu vardır. Çoğulluğu sonsuz sayıdaki dalgalara dayanır. Dalgalar denizdeki insanı her yönden kuşatırlar. Dalgaların hareketlerinin aynılığı boyutlarının farklılığına mani değildir. Hareketlerini dışarıdaki rüzgâr belirler. Denizin duyguları değişebilir: yatışabilir, tehdit edebilir ya da fırtınalar hâlinde patlayabilir. Ama o hep oradadır. Onun nerede olduğu bilinir: açık ve barizdir; daha önce hiçbir şeyin bulunmadığı bir yerde aniden belirmesin. Gene de denizde bir gizem, birdenbirelikte yatan bir gizem değil de, içerdikleri ve üzerini örttüükleriyle ilgili bir gizem vardır. İçini dolduran yaşam, bariz değişmezliği kadar onun parçasıdır. Denizin iç sınırları yoktur, halklara ya da ülkelere ayrılmamıştır. Her yerde olan bir tek dili vardır. Bu nedenle onun dışında tutunabilecek bir tek insan yok gibidir. Bildiğimiz herhangi bir kitle türüne tam olarak denk düşemeyecek kadar kapsayıcıdır, ama durulmuş insanın imgesidir de; bütün yaşam onun içine akar ve o bütün yaşamı içerir.”⁵³ Buna göre yağmur da tıpkı deniz imgesi gibi çoğul karakterinin yanında ‘aynılığı’ ve ‘değişkenliği’ barındırır. Yağmurun hep aynı şekilde düşey yağması, sesinin ve cilde değdiğinde bıraktığı ıslaklık hissi bu aynılığı vurgular. Öte yandan yağmur imgesindeki değişkenlikte de tıpkı denizin dalgaları gibi bir dalgalanma hâlinindedir. Artarlar ya da eksilirler.

Cansever’in şiirlerinde de yağmur ve deniz imgelerine sıkça rastlarız. Şiirsel öznelerdeki aynılık ya da zıt yöndeki çoğulluk, zaman zaman değişkenlikler içerir. Çünkü bu şiirsel öznelerde aşılamayacağı düşünülen dış dünyaya ait her engel, iç’te bir karşılık bulur. İç dünyaya ait mekânlar, zamanlar, insanlar ve olaylar, şairin dış dünyaya verdiği birer cevaptır. Bu açıdan Cansever’in imgeler dünyası, diğerleriyle karşılaştırıldığında daha dingin ve ama daha canlı bir seyir izler. Cansever’in iç dünyası, dış dünyasının bir yansımasıdır. Dış ve iç dünya, aynada seyredilen imgelerden oluşur. Bu aynada nesnelere, insanlara; insanlara nesnelere yansır. Bu ayna, şairin elindedir. Bir yetişkinin çocukluğuna dönerek oynadığı bir oyun mantığıyla aynaya başka aynalar ekler. Bu aynalardan ilki, şairin çocukluğu, diğeriyse hayatın dışında kalmama isteğidir. Bu yüzden Cansever’de diğerlerine göre bir iç bakış çeşitliliği, zenginliği dikkatleri çeker. Tek bir şiirsel özne yerine elinde iç ve dış dünyanın birbirlerini yansılayan aynalarda onlarca şiirsel özne vardır.

Ahmet Oktay da *Şairin Kanı* adlı eserinde Edip Cansever’in şiirlerindeki bu karşıtlıklar üzerine kurulmuş olan ilişkiler ağına vurgu yapar.⁵⁴

Birliktelik

Sevgisizlik

~

Yalnızlık

Mutsuzluk

*Yüzüdür şairin kanarsa yalnızlıktan
Bir yüz ki upuzun kadınsız günler gibi
Ve nasıl bir acıdır ki, acıyla anlatılmaz
Bir hiçin bir ağızla duraksız kemirildiği
Öyle bir sıkıntı ki ölümlü kumıldamaz (Şairin Kanı)⁵⁵*

Paradokslarla karşımıza çıkan zıtlıklar, Cansever'in şiirinin hemen her noktasından gözlemlenebilir bir nitelik taşır. "Bir hiçin bir ağızla duraksız kemirildiği" ben tasavvurunda şair, imgelerini gerçeküstücü bir gerçeklik alanından seçerek oluşturur. Ölüm bile bu sıkıntıyı kılmıdatamaz. Hareketsiz, durağan imgeler aracılığıyla soyutluklar somutlaştırılır. Ölüm, bu somutlaştırmaların başında gelir. Ölümüne biçilen rol, aynı zamanda ben'in oluşumuna da katkıda bulunur.

Şimdi	~	Yaşlanan, ölen
Geçmiş		Anımsanan, canlanan ⁵⁶

Cansever'in şiirlerindeki ben'i üç ana eksen etrafında düşünebiliriz: Toplum dışılık, iletişimsizlik, sapkınlık.⁵⁷

Buna göre Cansever'in şiirsel öznelere, ilkin toplumdan uzaktır. Onlar, dışlanan kişiler olmamasına rağmen toplumun uzağında yaşamayı seçmişlerdir. Onları dışlanmaya iten sebep kendileridir. Yalnızlıklarında buldukları genişliktir. Bu yüzden Cansever'in şiirinin en belirgin yönü yalnızlıktır.

İkinci aşama ilkinin sebebi ve sonucudur. Bu süreçte en belirgin imge olarak iletişimsizliği görürüz. Cansever'in şiirsel ben'leri iletişimden yoksundur. Varolan insanlar, aslında şiirsel öznelere kendi içlerinde oluşturdukları gölge-varlıklardır. Bu gölge-varlıkların oluşturduğu dilsel alan iletişimsizlik, kimi zaman parçalanmış, şizoid bir dünyayı işaret etmektedir.

Son aşamada Cansever'in şiirlerinde cinsel sapkınlığın varlığı göze çarpar:

*Alışılmış yerlerde alışılmış adam
Tuhaf adam, çok tuhaf adam, ya da bundan böyle tuhaf
Bir tuhafıktır ama doğrusu
Omuza asılmış tüfek
Bir tüfektir her sokağın ucu (Tüfek)*⁵⁸

"Omuza asılmış tüfek" cinsel sapkınlığın en temel göstergesidir. İmgenin bireyden toplumsala yayılmasındaki eleştiri, Cansever'in şiirsel özneye karşı duruşunda gizlidir. Adam "tuhaf"tır. "çok tuhaf adam, ya da bundan böyle tuhaf"tır. Tuhaflık diğer öznelere de karşımıza çıkar. Eşcinsellik, biseksüel tutumlar bunlardan bazılarıdır.

Nazan Yatkın, Edip Cansever'in şiirlerinde dört ana özne kurgusu tespit eder. Bunların ilkinde şiirsel özne, ölümüne dair korkuyu, kalabalık içinde bir yalnızlık hissiyle yaşar. İkinci vurguda ölüm, yeniden doğuşla özdeşleştirilir. Yeniden uyanma duygusu, yeniden bir varoluş çizgisine yaklaşma olarak dillendirilebilir. Ölümle ilgili üçüncü algı, toplumsal endişelere bağlı olarak yanlış düşüncelerin ölümüdür. Cansever'in son algısı ise ölümü kabulleniş üzerinde odaklanır.⁵⁹ Ancak hemen her durumda özneliğin sınırını belirleyen ana ilke,

bir önceki bölümde de açıkladığımız gibi ölüm ve ölüme karşı takınılan tutumun etrafında şekillenir.

Cansever'deki dramatik şiirselliğin içinde eriyen bir müzikten söz edilebilir. Bu müziğin eşliğinde alelâde dünyaya ait gerçekliklerden kopulmaksızın oluşturulabilecek bir düzenlilik sayesinde onun iç dünyasıyla barışık olması beklenir. Oysa onun şiirlerinde karşımıza çıkan şiirsel ben, içten içe huzursuz ama öznel yetersizliğinin farkında olan bir insanı görürüz. Düzenlilik, güvensizlikle yer değiştirmiştir. Kimi zaman hiçliğin eşliğinde kimi zaman da 'objektif karşılık' ilkesine göre parçalanmış, boşlukta dağılıveren bir görünüme kavuşur. Şairin niyetine göre hareket ettiğini düşündüğümüz şiirsel ben, kimi zaman da onun niyetinin dışında bir varoluş mücadelesi içindedir. Bu yönüyle Edip Cansever'in şiirsel öznelere, önceden belirlenmiş, sınırlanmış bir kişilik yerine okuru sürekli şaşırtan niteliklere bürünür.

Sanatçı, bir eseri oluşturma sürecinde bilinçdışının imgelerini tanzim ederken bilince ait süreçlerini kullanır. Bu da ister istemez "yaratıcı egonun gerilemesi"⁶⁰ olarak adlandırılabilir.

*İşte bu gerçektir diyorum siz de bilirsiniz gerçeği
Bu çivinin çakılışı
Bu ekmeğin sürülüğü
Bu aşkın, bu ayıbın, bu insanın bilinişi
Bu duymak, bu düşünmek, bu yüksünmek insanda
Bu toplum içinde, bu toplum dışında
Bu sizin durumunuz, bu tabiattaki iş
Bu akılsız çiçek
Bu bilgisiz ağaç
Bu düpedüz ileri görüş
Bu su, bu nehir, bu rüzgâr
Bu taş, bu bulut, bu hava
Bu bilinen, bu bilinmeyen
Bu İsa'dan önce, bu İsa'dan sonra. (Alüminyum Dükânı)⁶¹*

Tabiata ait unsurların çokça yer aldığı şiirde insan ve tabiat karşılaştırılarak insanın tabiat karşısındaki üstünlüğü dile getirilir. İnsan dışında tabiatta ki diğer unsurlar, akıldan yoksundur, bilgisizdir, edilgendir. Ancak buna karşın insanın akıl, bilgi ve etkenliğiyle bütün zamanlar içinde bir anlama sahip olması, Cansever'e göre şaşırtıcı değildir.

Edip Cansever, yalnız bir şiirsel özne yaratma peşinde gibi görünmesine rağmen aslında algılarıyla, nesnelere bakışıyla çok sesli bir şiirsel özneye birlikte hareket eder. Bu açıdan İlhan Berk'le aynı görüşü paylaşmakla birlikte nesnelere şiirsel öznenin eklediği yoğun duygulanımlarla da ondan ayrılır. Yoğun ve yorgun biridir şiirsel özne. Ancak içinde taşıdığı mutlu dünya arzusu, onu yine de bu bunaltıyı aşmaya sevk eder.

Çalışmamızda incelemek istediğimiz bir başka şair de Sezai Karakoç'tur. Dönem hakkındaki teorik yazılarından da tanıdığımız Karakoç, gerçekçi şiir ile Garip şiirinden hareket ederek İkinci Yeni'de dünyanın algılanışını şu şekilde özetler:

"Klasik şair, 'azgın bir davetle' 'neredeyse toprağın sonu'na gider. 'Uçmak, kayıp gitmek, kaçıp dönmek' şartıyla. Orhan Veli akımında ise insan Lâleli'den çıkar yolculuğa ve tramvaya atlar; ama mutlaka Sirkeci'ye gider. Yeni gerçekçi akımda ise (Çünkü bence, yeni akım, bir çeşit neo-realist akımdır), Lâleli'den çıkar yolculuğa, tramvayla, ama dünyaya gider. (Ben)in en küçük davranışı bile büyük bir haber gibidir. Yaşama vardır ve önemlidir, ama bir haber olarak. Neyin haberi? Bunu şair de bilmez. Orhan Veli akımı günlük çırpınışların şiiriydi, bu şiir ise yaşamayı, gerçek yaşamayı cevheriyle görmeye, yakalamaya çalışıyor."⁶²

Karakoç, bir başka yazısında İkinci Yeni şiirinde insan ve dış dünya ilişkisini değerlendirir:

"Evrende insan sözü bu şiiri özetler. Bu akım, insanın, insanlar arasındaki yeriyle birlikte kâinattaki yerini de arayan şairlerin geçidi. Arayan fakat bulmaya niyeti olmayan. Bir pasaj, bir bulvardır bu akım. Forum daha sonra gelecek, metropol daha sonra olacak bir imar olayı olmaktan çok, bir istimlâk olayı yani bu şiir. Yer yer akıl dışına kaçır, düşlerde gezinir. Bazı bazı bu düşüncenin sansüründen kurtulur. Bir parça ekmek, bir parça hayal ve biraz da fantezi şiiridir bu."⁶³

Onun şiirlerinin öznelindeki en belirgin tavır, gerek iç dünyada ve gerekse yaşanılır olanın sınırları içinde değişebilir olanı kavramaya yönelik düşüncelerdir.⁶⁴ Değişebilir olanın kavrandığı dünya, Karakoç'a göre iyiye yönelik bir niteliğe sahip olmaktır. Oysa dünya, bir bozulmaya doğru hızla gitmektedir. Buna rağmen Karakoç, 'merhamet' duygusu etrafında geliştirdiği imgelerle umutsuzluğa düşmekten kendini kurtarır.

Mustafa Muharrem de ondaki dünya ve insan ilişkisine şöyle bakar:

"Evrendeki insanı saptamak, insandaki evreni çözümlemektir. İkinci Yenicilerin gizil ekzistansiyalizmi, Sezai Karakoç'un sufi grameri için en uygun dekoru şiire armağan eder. İmgenin dilden ve nesneden azad edilme vaadi, nicel aklın yatağında çağıldayan spekülasyonlu ruha kapılmayıp özerkliğini bulma imkânlarını sunar. Dünya savaşlarının muzdarip enkâzından tüter İkinci Yeni. Varoluşçu felsefe, gerçeküstüçülük, psikanaliz, sinema ve caz, İkinci Yeni'nin kültürel çerçevesini oluşturur."⁶⁵

Kâmil Eşfak Berki, Karakoç'taki tabiat algısının genellikle bir "düş evreni" ile "şiir-içi bir hayat" arasında bir diğer deyişle hayat ile rüya arasında olduğunu belirtir.⁶⁶

Sezai Karakoç, hem moderliğin hem de sufi bir dünyanın içinden bakarak dünyayı tanımlar. Onun şiirleri, tasavvufî imgelerin modernlikle çatışması için bir sahne görevi görür. Bununla birlikte şair, şiirlerinde tasavvufî dünyanın tarafında yer alır. Yağmur, toprak ve ateşi temsil eden güneş, karşısına aldığı kurşun imgesinde modernlik ve tabiatın nesnelereyle temsil edilen maddî unsurlar çatışmasını oluşturur. Tabiata ait hiçbir şey, modernlik kadar tehlikeli de-

ğildir. Şehirlerin yeni hâli de buna dâhildir. Onun özneleri eski, kaybolan şeylerin değil ruha yakışır olan niteliklerin yanındadır:

*Yok olduysa bu şehir ruhu ruhuma sindi
Ben yaşadıkça o yaşayacak bende*

*O yeniden güneşin güneş ayın ay ve dünyanın dünya
İnsanın insan olduğu o günde*

Ölümün biliyorum ey İstanbul diriliş içindir (Alın yazısı Saati)⁶⁷

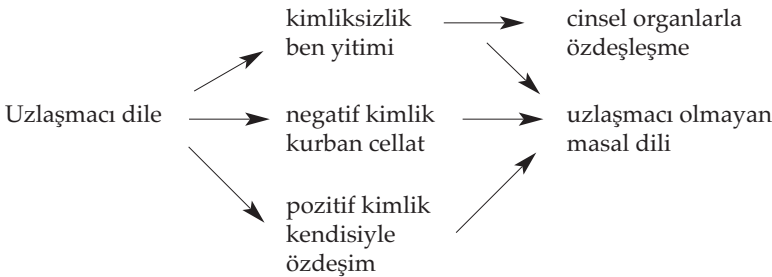
Karakoç'un diğer şiirlerinde olduğu gibi bu şiirinde de ağırlıklı olarak yer verdiği "su" ve "toprak", hem doğumun hem ölümün imgesini taşır. Sularla anılan İstanbul, aynı zamanda geçmiş ve geleceğin de imgesidir. Dünya-insan özdeşliğinin göze çarptığı bu şiirde, insan maddî tarafıyla dünyaya benzetilirken dünyanın 'şer'liği vurgulanır. Dünya, şendir, güzeldir, yaşanacak bir yerdir.

Sezai Karakoç, kendi şiirlerinde olduğu kadar çevirileriyle de bu bakışını hissettirir. Baudelaire, Arthur Rimbaud, Nerval, Paul Claudel, Apollinaire, Max Jacop, Valery, Saint-Jhon Perse, Jacques Prevert vb. gibi. Karakoç, hem kendi hem de çevirdiği şiirlerinde bu isimlerle ortak bir imgede buluşur: Dünya ve moderliğin tükettiği insan!

Dünya, kendi içinde yeni dünyalar barındırır. Ancak şurası muhakkaktır ki Karakoç'a göre dünya, bir sürgün yeri olmakla birlikte açık bir çatışma alanıdır. Hem maddenin hem maneviyatın, hem aşkın hem de aşksızlığın mekânıdır. Oysa aynı kavram alanı içinde Karakoç'a göre evren, bu dünya değildir. Evren olumlu bir mekân olarak dünyanın karşısına çıkarılır.

Bu bağlamda Sezai Karakoç'un şiirsel özneleri modernlikle geleneği uzlaştırmaya çalışan yahut geleneği tümüyle olumlayan bir bakış açısına sahip değildir. Bir geçmiş arzusu taşımazlar. Daha çok kökensel olarak iyiye, doğruya ait tüm değerlerin erişilebilecek bir mesafe olduğundan hareketle bir müşahede ve tespit mevkiindedirler. Yargılarla da desteklenen şiirlerde öznelere varlığı, herhangi bir ben'i yahut beşeri değil insan olmayı merkeze alır.

Sanatçının moderniteye paralel olarak geliştirdiği özneleşme isteği, Ece Ayhan'da da belirgin bir tavidir. Vedat Binatlı da Ece Ayhan'ın şiirlerinde dil ile kimlik ilişkisini bir şema hâlinde gösterir:⁶⁸



Onun şiirlerindeki şiirsel özne, dış dünyayı, nesnelere ama daha çok tarihi de içine alan bir özne tasarımı ile birlikte anılır. Tarihin dışında kalanlar ile tarihe eklenenler olarak belirginleşen bu özne tasarımı çocuklar ve kadınlar, kendisinin de içinde olduğu 'tarihin dışındakiler' safında yer alır. Şiirlerdeki bu aidiyet, onu bir şair değil aksine tarihsel bir özne olarak konumlandırmamıza yol açar. Ancak bu öznelikte şair, kimi zaman bir çocuğun ek-siltilmiş ve cinsel yönden istismar edilmiş bakışını kullanır. O, kimi zaman da kadına bakarken bir sokak kadınına resmî tarihin karşısına yerleştirir. Bu özne, çoğu kez parçalanmış, istismar edilmiş, iktidar karşıtı ve insanlara güvenini yitirmiş bir kimliktir.

İktidar, Deleuze'ye göre kolektif ruhun da istediği şeydir.⁶⁹ İktidara duyulan inanç, hiç şüphesiz güç istencinden doğar:

"Nietzsche'ye göre, güç istencinin iki eksenine vardır. Olumlama ve olumsuzlama; güçlerin iki niteliği vardır: Etki ve tepki. Üstün insanın olumlama olarak sunduğu, hiç kuşkusuz insanın en derin varlığıdır, ama bu yalnızca, olumsuzlamanın tepkiyle, olumsuz istencin tepkisel güçle, hiççiliğin vicdan rahatsızlığı ve hınçla olan en uç birleşimidir."⁷⁰

Hulusi Geçgel de Ece Ayhan'a bakarken bu tavrı, şairin imge anlayışıyla bağdaştırır:

"İmgenin soyutlamaya müsait kuruluş yapısı, okurun muhayyilesini harekete geçirerek şiire geniş bir anlam çerçevesi kazandırma imkânına sahiptir. Ancak, onun şiirinde imgeler, çoğunlukla hayatın ya da tarihin ayrıntılarından seçilmiş somut bir olgunun ya da kişinin nesnel bir karşılığı olarak kurulduğundan, bir anlam genişliği sağlamadığı gibi, çözülemediğinde büyük bir anlam boşluğuna doğmasına da yol açmaktadır. Ayrıca, şiire birbirinden bağımsız motifler şeklinde yerleştirildiklerinden, çoğu zaman birleştirilememekle ve yine anlam boşlukları yaratmaktadırlar."⁷¹

Modern hayat içindeki her değer gibi birbirinden kopuk bu değerler, şiirin özneleri için de derin bir boşluğu besler.

Tarih, onun şiirlerinde sinema imgeleri, kavramları ve nitelendirmeleriyle şiirselliğin uzağındadır. Tarihe, daha çok nesnelere ve olaylarla birlikte ama çocukların gözünden bakan şair, bu yüzden tarihi 'düzünden' okur. Buradaki ifadesiyle tarih, anlamaya, çocuklara, çocukluğun masumiyetine ait bir değer, bir bilgilenme sürecidir. Bu yüzden tarih, gerçeği ararken parçalanmayı göze almış çocukların eksik, yarım kalmış hayatlarına benzer ayrıntılardan oluşur. Bir ayna metaforuyla çocuk ve parça parça belgelerden oluşan tarih, birbirlerinin kopyasıdır. Her biri bir diğerini yansıtarak masumiyetini yitirir. Tarih, bu şiirlerde çocukların masumiyetinde olduğu gibi bir anlamlı bir bütün oluşturamaz.

*1. Atlasları getirin! Tarih atlaslarını!
En geniş zamanlı bir şiir yazacağız*

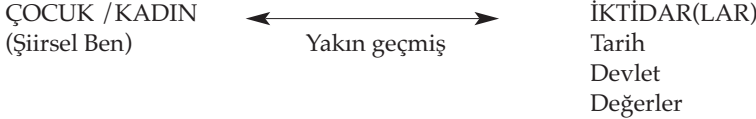
2. Harbi karşılık verecek ama herkes
Göğünde kuş uçurtmayan şu üç soruya:

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 Savul)⁷²

“Yort Savul” şiirindeki ikinci soruyu barındıran dizelerde şiirsel özne, kendinden önceki ve sonraki dizeleri yansıtan bir ayna imgesiyle hem tarihe hem de coğrafyaya bakar. Olan ve olması gerekenin barındığı anlam dairesi içinde bir taraftan şiirle yazılması gereken tarih, diğer taraftan da yine olması gerekenlerin sıralandığı görülürken bu eksiltilmiş tarihe eklenilen bir coğrafya vardır. Bu coğrafyada Boğaziçi, iki denizi birleştiren bir boğaz değil, İstanbul ırmağıdır. Bu yanılısama, “gerçeği ararken parçalanmayı göze almış yüzler” in her iki bilimde edindikleri yanlış bir bilgi birikiminin sonucudur. Oysa gerçek farklıdır ve bu yüzler, parçalanmayı göze alarak bu eksik bilgilenme sürecinden hayatın asıl yüzüne bakar. Ancak bu bakış şairin kullandığı dilin niteliğine de yansır.

Ece Ayhan, imgeler aracılığıyla, estetik haz verecek bir söyleyiş ile uyumlu bir söz dizimi yerine parçalanmış bir üslubu tercih eder.⁷³ Bunu yaparken de tümüyle yitirilmiş bir uzak geçmişe gönderme yapmaktan uzak durur. O, şiirin derin anlamında bizim dünyamızdan farklı bir dünyayı hissettirenken içeriğini tarif edemediği bir ütopyayı hatırlatmak ister.



Bütün bu yönlerdeki değerlerle merkeze aldığı çocuk kimliğinde şiirsel özne, kendi ben’ini sorgular. Ben ile birlikte tarih, toplumsal kimlik, cinsellik ve iktidar, boşlukları barındıran kopuklukları, ayrışmaları temsil eder. Hiçbiriyle uyuşmayan benlik, bu açıdan dile karşı bir dil ile varlığını ikame edebilecek bir kimliğe bürünür. Hatta öyle ki tarihle toplumsallaştırılmış geçmiş, şairi bu-lararak boğar ve tüketir. O, geçmişe aynadaki görüntüsü kadar yakındır kimi zaman. Belki de bu sebeple Ece Ayhan, çoğu şiirinde olduğu gibi yine görsel bir imgeyle tıpkı gölgenin duvarda oynadığı rol gibi geçmişe doğru uzayan bacaklardan söz eder. ‘Beden-gövde’ imgesi, dönemin diğer şairlerinde olduğu gibi Ece Ayhan’da da bedenin bozuluşudur (deformizasyon). Beden, bir bütün değildir. Her ne kadar bedenin parçaları, bütünü temsil eder gibi görünse de aslında yalnızca bacağın uzaması bu bozulmanın bilinçte de devam ettiğini gösterir. Çünkü şiirsel ben’in uzayan bacakları, onu gören gözün, algı-layan bilincin de algı bozukluğunu beraberinde getirir. Sonu mutlu biten ma-

sallarla değil de korkular ve sanrılarla büyüyen bir çocukluğa ait bu ilk anıimgeler, son dizede ayna imgesiyle ortaya çıkan bir yer değiştirmeye daha da belirginleşir. Uzayan bacakların yerini bu kez 'abla' almıştır.

Bir biçim yanılması yerine, bir yer değiştirme olarak algılayabileceğimiz bu dizelerdeki kimlik aktarımı, hep çıkmaz bir sokakta kalan bir 'abla'yı, uzayan bacakları ve bu yer değiştirmeye kimlik dönüşümünü yaşayan/ tahayyül eden şiirsel ben'in iç içe geçmiş bilinç ve bilinçaltına ait tezahürleri ortaya çıkarır. Ben, uzayan bacaklarıyla yapısal bir değişime uğramakla birlikte zihninin aynasında kendinde yeni bir kimliği yani 'abla'yı da üstlenir. Bilinçten çok bilinçaltının tazyikiyle ortaya çıkan bu yeni yapılanma, korkuların, arzuların bastırılmadığı izlenimini verir. Şiirsel ben, bilinçaltının tazyikiyle ister istemez yeni bir bilincin eşiğindedir.

Bu şiirlerde, beden ve toplum, çocuk ve iktidar, dil ve anlam görsel bir imge olan ayna imgesiyle başbaşa bırakır bizi. Ayna, aynı zamanda dilin de kendisidir. Ben, ötekinin zaaflarıyla bozuluşunu yansıtır. Beden, çocuk ve dil sacayağı toplum, iktidar ve anlam karşısında bir bütün hâlinde değildir çünkü. Ben'in aynadaki yansımada da bu bütünlüğü aramanın anlamsız olduğunu düşünen şair topluma, iktidara ve anlama hep bir zaaf olarak bakar. Bu yüzden bütünlük, her iki tarafta da bir zaaf olarak algılanır.

Şiirsel öznelere, dil aracılığıyla kendi parçalanmışlığını tamamlayabilecek bir bütünlüğü göremediği yahut Asaf Hâlet'te olduğu gibi çocukluğunun mutlu günlerine dönemediği için ayna ya da dil bir çatışma, bir karşıtlığa, "karşıt dile"⁷⁴ dönüşür.

Onun şiirlerinde insan gibi dil de nesnelere karşısında güçsüzdür. Hemen değişirler. Psikik olanın dildeki görünümü, Ece Ayhan'ın şiirlerini yalnızca ifrazatla açıklamamızı yeterli görmez. Buna göre dilin bozulmayla, sıradışılığıyla olumsuz ihyası nesnenin egemenliğini sarsacağından bu zaaf, dil ile temsil edilen bireyin iç dünyasını da ifşa eder. Dildeki bilinçli seçim, ifrazatı geri plana çekerek iç dünyaya yönelmemizi zorunlu kılar. Anlamdaki ve biçimdeki şartlılıklara başvuran şiirlerinde "Kapalıçarşı" kelimesi yerine "Çapalı Karşı" gibi örneklerin sıklığı da bu ihtiyaçla açıklanabilir.

İnsanın yapayalnız kaldığı bir dünyada olduğunu düşünen İsmet Özel'e göre;

"Yokluğunu hissettiğimiz şey içimizde bulunması gereken 'zımnî' bütünlük, bütüne ait olma duygusudur. Zaten sevmemizin, acımamızın, öfkelenmemizin, böbürlenmemizin, zavallılaşmamızın, tanrılaşmamızın bu bütünlüğe, bu bütünü anlamak isteyişimiz veya anlamak istemeyişimizle bir ilgisi vardır. Şiirin 'theme'i ne olursa olsun, şiir gerçek derinliğini, yüceliğini, değerini insandaki bu 'hasret giderme' duygusunda bulur."⁷⁵ Çünkü "İnsan kendi doğrularını dış dünyanın somutluğu içinde bulursa şiire yüz vermez. Böyle bir isteğin insanın içinde kabarması için insanın kendi doğruları ile dış dünyanın somutluğu arasında bir uyumsuzluk, bir basınç farkı olması gerekir."⁷⁶

İsmet Özel'in şiirlerinde karşımıza çıkan şiirsel özneleri ölümlü dünyada ölümsüzü yaratmaya yönelirken hafızaya ve dolayısıyla tarihe büyük önem verirler. Ancak bu tarih Ece Ayhan'ın şiirlerinde olduğu gibi olaylarıyla değil geride bıraktıkları düşünceleri ve izlenimleriyle ele alınır. Bir diğer deyişle insanın varoluş sorunu öne çıkar. Bu açıdan bakıldığında onun şiirlerindeki insanlar farkında olanlar ya da olmayanlar olarak ikiye ayrılabilir:

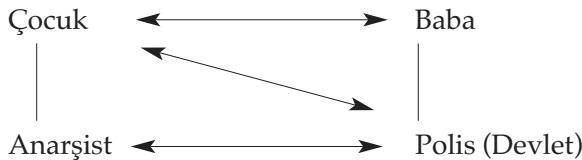
*Karanlık sözler yazıyorum hayatım hakkında
öyle yoruldum ki yoruldum dünyayı tanımaktan
saçlarım çok yoruldu gençlik uykularımda
acılar çekebilecek yaşa geldiğim zaman
acıyla uğraşacak yerlerimi yokettim.
Ve şimdi birçok sayfasını atlayarak bitirdiğim kitabın
başından başlayabilirim. (Kanla Kirlenmiş Evrak)⁷⁷*

"Kitabın her bir imgesi, kaos halindeki bir imgelemden koparak, tek bir teme yönelir ve onun çevresinde döner. Bu da çocuklukla ergenliğin kesiştiği nokta, yani oluşum noktasıdır."⁷⁸

Şiirlerinin tümüyle "bireysel maksimum"a yöneldiğini belirten Eser Gürson'a göre İsmet Özel'in şiirleri;

"...var olmaya yüz tutmuş bir canlının yeterince biçim kazanamamış sisliliğini, gizemliliğini taşır. Sanki sezgisel bir iç gözlemcilik giderek içgüdüsel bir bilinçlenme olayıdır bu şiirler. Kolayca kavranamaz oluşları imgelerinin yapısından değil, bu imgelerin kaynağı olan iç dünyasının -saplantıları, eğilimleri ve devinimleriyle- tam bir karmaşa içinde oluşundan ileri gelir. İşte şairin bugüne değin üzerinde yeterince düşünmesi, bundan sonra uyanık olması gereken ikinci nokta, içsel karmaşayla imgeler arasındaki doğal birbirine dönüşen tek bir akım olduğu ve bu akımın psikolojik karmaşayı olduğu gibi şiire taşıyan bir gereç olduğundan şiiri tehlikeli bir karmaşıklığa, bir imge dağınıklığına düşürecektir. Nitekim kitabındaki şiirleriyle olsun, ondan sonra yazdıkları ile olsun, genel olarak düzenli ve teknik bir bütünlük görülmez İsmet Özel'de. Yaşadığı ruhsal bunalım doğrudan doğruya şiire yansıma (ya da şiir olarak yansıması) eğilimi taşır. Şair bu eğilim karşısında çoğunlukla edilgen kalır. Şairin kendi içinden arınması beklenmese de, şiirin estetiği açısından bir sakıncadır bu sonuç. Öte yandan İsmet Özel'e bilimsel bir yoğunluk sağlayan nedir? Her imgenin uzak yakın aynı havanın sözcüsü oluşu. Psikolojik karmaşa ile dil arasında kurulan doğal birlik hem tek olarak sayrılı ve sancılı ergenliği yansıtan tek bir imge tadı bırakır okuyucu zihninde."⁷⁹

İsmet Özel'de sürekli tekrarlanan imgeler, "polis", "baba" ve "çocuk"tur. Bu imgeler doğrultusunda şu şema oluşturulabilir.⁸⁰



{	◄=====►	Karşılık ve alt karşılık bağlantısı	}
	//	İçerme bağlantısı	
	X	Çelişki bağlantısı	

Bu şemadan hareketle İsmet Özel’de şiirsel öznelerin dış dünyaya karşı hemen her şeye verilebilecek bir cevabın ya da alt karşılığının bulunması, dış dünyaya bakan iç dünyanın yanında çelişkinin varlığını da gündeme getirir. Sürekli bir karşılıklılığın hüküm sürdüğü şiirlerde hemen her şey kendi zıddını barındırır.

İsmet Özel’in ‘kitleler’ adına yazdığı şiirlerde yığınlara ulaşmayı hedefleyen toplumcu gerçekçilerle birleştiği noktalar göze çarpacak kadar çoktur. Özelikle son yüzyıla ait bir tarihsel durum şiirde yer alırken gerçek hayat sahnelerinden yola çıkılır. Anadolu ve Anadolu insanı, kültürel cephesiyle verilme-ye çalışılır. Ancak her şeye rağmen İsmet Özel’in şiirleri ‘şehirli’, modern bir şiirdir. Aynı tavır, İsmet Özel’in şiirlerindeki şehre, şehir imgesini de aşan bir duyarlılıkla dünyaya doğru ilerler. İsmet Özel herkesin, her şeyin izlendiği bir dünyadadır. Şiirsel özne de izlendiğinin, gözlendiğinin farkındadır.

Bu şiirsel ben’le bilinçdışının dünyevî/seküler yapısı arasındaki uzlaşmaz tutuma bir tepki olarak bilinçaltında yeni bir zemin oluşturulur. Bu zeminde karşı oluşu besleyen bir imge yer alır: İsyan. Bilinçdışının baskın gücü karşısında bir güç arayışında olan şiirsel ben, referansını bu güce göre ayarlamak zorundadır.

“Modernist şair ister dünyanın başka bir yerinde ister Türkiye’de olsun, insan kalabalığı içinde sıradanlaşmadan doğan yozlaşmaya bir saldırıda bulunuyor. Bunu yozlaşmanın karşısına özgünlükle çıkarak yapıyor. Özgün bir yapı kurarak insan hayatının yatay konumunu, birden düşey, şakuli bir metinle kesiyor modernist şiir ve modernist şair. İnsanların bu yatay konumu, yatay bakış açısının önüne düşey bir metin koymak, şiirin temasıyla yakından alakalı şüphesiz.”⁸¹

Kimi zaman “kabaran bir çarpıntı” hâlindeki şehir, kimi zaman da daha geniş olan dünya karşısına çıkarılan çocuk, toprak gibi yine mekânsal kaygıların ön plana çıktığı kavramlar, bakışın her iki tarafında da aynı etkiyi bırakacak şekilde düzenlenir.

*Oysa bu sürgün yeri, bu pıtraklı diyar
ne kadar korkulu yankı bulagelmiş gizlerimizde
hani yok burda yanlışı yoklayacak hiç aralık
bütün vadilere indik bir kez öpüşmek için
kalmadı hiç bir tepe çıkılmadık
eriyeydik nesteren köklerine sindiğimizce
alıcı kuş pençesiyle uçarak arımadık*

*ah, bir olaydı diyorduk vakar da yoksanaydı
doğruydu böyle kan telef olmasın diye çabalamamız
ama kendi çeperlerimizi böyle kana buladık
gönendi dünya bundan istifade
dünya bayındırladı:
Bir yakış, bir yanlış tasarımı beride
öte yakada bir beni âdem
her gün küsülü kaldık. (Münacaat)⁸²*

Dünya, şiirsel ben için hem bir sürgün yeri hem ‘cehd’ alanıdır da. ‘Pıtraklı’ bir dünyada yaşayan özne cehd niteliğini geliştirmek ve dünyayla olan uyumu yerinden etmek zorundadır. Şiirsel öznenin dünyaya bakışı hiç ‘yufka’ değildir.

Farkındalık sürecinde kişi, kendi benliğinden anlık çıkışlarla ilham alır ve yeni gerçekliklerin doğuşuna tanık olur. İstenilerek ya da istenilmeyerek elde edilen bu parçalanma süreci sonucunda birey, daha büyük bir kimlik içinde var olma, daha önce ulaşılmayanı keşfetme ve bunu diğer insanlarla paylaşma girişimini insanlığın en kıymetli çabası olarak algılar. İnsanlık tarihinin bu çabası, kendi sınırları içerisine hapsedmeye çalışılan insan aklının özgürleşmesi ile farklı yönde ilerler. İnsanın kendi gerçekliğinin sorgulamasıyla elde ettiği yeni keşif ise kavramsal bilgidir.

*Bu vapuru kaçırırsam beni belki de cinnet basar
belki kanser olurum bu yıl sınıfta kalırsam
nöbette uyursam eğer kitaplarımı yakarlar
etimde şirpençe çıkar bu kızı alamazsam
bu işi bitiremezsem şehirden beni kovarlar
izin kâğıdım yanar konuşacak olursam
bu senet bankalar kapanmadan
ruhumun rengini kapatmayacak olursa
ölür kuyuya düşen çocuk (Jazz)⁸³*

İsmet Özel’in “Jazz” şiirinde geliştirdiği özne, istekler ve karşılaşılabilecek engeller arasındaki çatışmayı yaşar. Ancak öznenin nitelikleriyle engeller arasındaki ilişkiye bakıldığında her ne kadar acımasız bir denge varsa da bu denge en azından istekler bağlamında özne lehine bir eğilimi söz konusudur. Öznenin kendini güçlü görme isteğinin bu kadar ağır bedellerle karşılandığı şiirde İsmet Özel, dış dünya karşısında bir varoluş profili çıkarma düşüncesini taşıdığına kanaat getirmekteyiz. Bu varoluş, her şeyin özneye bağlı bir gelişim izlediğini özetleyen son üç dizede açığa çıkar.

İsmet Özel, şiirde özgürlük kavramına getirdiği yorumlarla Marksist varoluşçulardan da nisbeten ayrılır. Ancak görülebildiği kadarıyla özgürlüğün ortaya çıkardığı hayatın da ‘saçma’ düşüncesine yine farklı bir noktadan bakar. İç dünyada karşılığını bulabilmiş anlamlı bir dünya yerine “Naat” şiirinde ve

diğer şiiirlerde görebileceğimiz gibi ‘düşmanlar’la dolu ‘saçma’ bir dünya vardır. Bu düşman kimi zaman insanın kendisi kimi zaman da dünyayı olumlayan kişilerdir. Şiirsel öznenin bu sert tavrı bu sebeple birçok kere tekrar ettiğimiz gibi dünyanın katılığıyla alâkalıdır.

*Canı pek bir dünya son yüzyılda yaşadığımız
yüzü perdahla kavi, peçesi paramparça
üstü başı kükürtlü bu dünyadan
kancıklık
sıçradı çevirdiğimiz sayfalara
artık kimse bize haber vermeyecek
hemen şu tepenin ardında
saldırmaya hazır ve müsellâh
bir düşman taburu durduğunu
çünkü gerçekten yok
böyle bir ordu
bir düşmanımız kaldı
kendi
dudaklarımız
arasında. (Naat)⁸⁴*

Dünyaya karşı geliştirilen olumsuzluğun giderek düşmanlığa dönüştüğü şiiirlerde İsmet Özel, tüm olumsuzluklarına, noksanlıklarına, ‘ham’lığına ve çelişkilerine rağmen yaşanabilir bir mekân olarak kurgulanır.

*dünyaya sokulmuştuk, dünya hamdı
külsüzdü ocak, tellâl çarşısız
ağzımız noksandı. (Dibace)⁸⁵*

İsmet Özel, dünyaya karşı kendi var oluşuyla karşı çıkan ve umutsuzluk beslemeyen dingin bir öznenin peşindedir. Çünkü dünya, çarpık, kargaşa dolu ve nihayetinde kötüdür. Bu kötülüğe, haksızlığa karşı çıkabilmek için dingin olmak gerekliliğini savunur. Ben merkezci şiiirlerdeki bu özne yapısı, toplumcu bir şiiir anlayışının temelini oluştururken İsmet Özel, incelenen diğer şairler gibi dış dünyaya karşı memnuniyetsizliğini sık sık dile getirir.

SONUÇ

İncelenen şairlere bakıldığında özellikle 1950 sonrasındaki şairlerin duygu durumları genel benzerlikler taşımakla birlikte farklı tavır alışlara da sahip özneler oluşturdukları söylenebilir. Ortak nitelik, dünyayı karşısına alan bir ben olgusudur. Ancak bu, daha çok tavrılarda gözlemlenmektedir. Nesnelere, ölüme temsil eder. Buna şiiirsel öznenin bedeni de dâhildir. Bu sebeple nesnenin Edip Cansever’in bahsettiği “yavaşlatılmış uyum”la duygu durumlarına yaklaştırılması gerekir. Bu da uzun ve yorucu bir süreçtir. Çünkü nesnenin ka-

tılığı, öznenin yılgnılığı karşısında güçlü bir konumdadır. Ancak güçsüzlük her şeye rağmen umudu yüceltmeye engel değildir. Farklılıklar ise işte bu duyguda ortaya çıkar. Kimi şairler, şiirsel özneye yüklediği umuda daha çok sarılır ve varoluşunu umutla ortaya koyar. Umut çinse geçmiş ve özellikle çocukluk, çekici bir imgedir.

Bu sebeple şiirsel öznelerin geçmişe yönelişleri, çocukluk dönemlerinde yoğunlaşır. Çocukluk, mutlu bir adadır. Bu adada olabildiğince kalmak ve şimdiki zamanda yaşanan yılgnılığa karşı savaşmak gerekir. Ece Ayhan'da başta olmak üzere tarih de tıpkı dünyaya ait diğer yargılarda olduğu gibi yanlışlarla doludur. Bu yanlışlar düzeltilmedikçe bugünün mutlu yaşanması mümkün görünmemektedir.

Genel olarak bakıldığında şiirsel özneler, mutlu bir dünyanın özlemi içindedir. Var oluşun yüceltilmesi, şiirsel öznelere yüklenen en önemli görevlerden biridir.

DİPNOTLAR

- 1 Kaya Bilgegil, "Şiir ve Ma'badı", *Cehennem Meyvası*, İstanbul, 1944, s. 15.
- 2 Nasrullah Pürcevâdî, *Can Esintisi*, (çev. Hicabi Kırlangıç), İnsan Yayınları, İstanbul, 1998, s. 222.
- 3 İlhan Berk, *Poetika/Logos*, Dünya Yayınları, İstanbul, 2005, s. 13-14.
- 4 Walter Benjamin, *Pasajlar*, (çev. Ahmet Cemal), YKY, İstanbul, 1995, s. 131.
- 5 Tage Lindbom, *Başaklar ve Ayrık Otları*, (çev. Ömer Baldık), İnsan Yayınları, İstanbul, 1997, s. 105.
- 6 Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, (çev. Ahmet Soysal), Metis Yayınları, İstanbul, 1996, s. 47.
- 7 Eser Gürson, *Edebiyattan Yana*, YKY, İstanbul, 2001, s. 67.
- 8 Asaf Hâlet Çelebi, *Bütüün Yazıları*, (hzl. Hakan Sazyek), YKY, İstanbul, 1998, s. 166.
- 9 Asaf Hâlet Çelebi, *Om Mani Padme Hum*, Adam Yayınları, İstanbul, 1993, s. 26.
- 10 Tuğrul İlter, "Modernizm, Postmodernizm, Postkolonyalizm: Ben-Öteki İlişkileri ve Etnosantrizm", *Küresel İletişim*, S. 1, Bahar 2006, s. 4.
- 11 Dursun Balkaya, "Lacan'ın Psikanalizi ve Bir Yazınsal Yapıt Çözümlemesi", Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, 2005, s. 30 vd.
- 12 T. Stearns Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983, s. 122.
- 13 Ali Osman Gündoğan, "Yalnızlık ve Dayanışma", *Felsefe Dünyası*, S. 30, Ocak-Temmuz1999, s. 37-38.
- 14 Oğuz Demiralp, "Delilik ve Sanat Üzerine" *Yazı ve Yalnızlık*, YKY, İstanbul, 1998, s. 128.
- 15 Octavia Paz, "Gerçeküstücülük", *Varlık*, S. 1167, Aralık 2004, s. 15.
- 16 Agm., s. 16.
- 17 Agm., s. 17.
- 18 Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1982, s. 68.
- 19 *Güneşte Ayıklanmış-Melih Cevdet Anday Şiiri*, (hzl. Orhan Kahyaoğlu), Ne Kitaplar, İstanbul, 2004, s. 177.
- 20 Melih Cevdet Anday, *Ölümsüzlük Ardında Gılgaµuş*, Adam Yayınları, İstanbul, 1998, s. 205.
- 21 Melih Cevdet Anday, *Rahatı Kaçan Ağaç*, Adam Yayınları, İstanbul, 2000, s. 250.
- 22 Ahmet Oktay, *İmkânsız Poetika*, Alkım Yayınları, İstanbul, 2004, s. 159.
- 23 Anday, *Rahatı Kaçan Ağaç*, s. 262.
- 24 Bu şiirdeki "tekne" kelimesi bildiğimiz anlamdaki tekneye işaret etmekle birlikte yapıp etmelerimizin sonucunda elde edilen Yunanca bilgi anlamındaki 'tekne' anlamını da içermektedir.
- 25 Anday, *Rahatı Kaçan Ağaç*, s. 149.

- 26 Anday, *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*, s. 231.
- 27 Anday, "Öğle Uykusundan Uyanırken", *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*, s. 33.
- 28 Ali Akgün, "İlhan Berk Şiirinde Nesne Sorunu", Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2002, s. 13.
- 29 Bk. Ahmet Oktay, "Flanaeurden Kartografa", *Defter*, y. 6, S. 20, Bahar 1993, s. 128.
- 30 İlhan Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 114.
- 31 Akgün, agt., s. 15.
- 32 İlhan Berk, *Toplu Şiirler*, YKY, İstanbul, 2003, s. 555.
- 33 Akgün, agt., s. 15.
- 34 Agt., s. 31.
- 35 Berk, *Toplu Şiirler*, s. 245.
- 36 İlhan Berk, *Poetika*, YKY, İstanbul, 1997, s. 9.
- 37 Age., s. 10.
- 38 Age., s. 10.
- 39 Oktay, *İmkânsız Poetika*, s. 148.
- 40 Bk. Cüneyt Ayrıl, "Şiirden Kazanılan Parayı Çok, Ama Çok Seviyorum", *Kendi Seçtikleriyle İlhan Berk Kitabı*, (hzl. İlhan Berk), Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 2004, s. 75.
- 41 Akt. Tuğrul Asi Balkar, "Demir Leblebiyi Çiğnemek", *İlhan Berk Kitabı*, s. 102.
- 42 Uğur Aktaş, "İlhan Berk ile Söyleşi", *E*, S. 32, Kasım 2001, s. 12.
- 43 Berk, *Toplu Şiirler*, s. 277.
- 44 Cemal Süreya, *Papirüs'ten Başyazılar*, Cem Yayınları, İstanbul, ts., s. 18-19.
- 45 Cemal Süreya, *Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri)*, Can Yayınları, İstanbul, 1990, s. 248.
- 46 Age., s. 248.
- 47 Age., s. 188.
- 48 Age., s. 241.
- 49 Age., s. 277.
- 50 Edip Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yayınları, İstanbul, 2000, s. 66.
- 51 Age., s. 224.
- 52 Age., s. 74.
- 53 Elias Canetti, *Kitle ve İktidar*, (çev. Gülşat Aygen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 80-81.
- 54 Oktay, *Şairin Kanı*, YKY, İstanbul, 2001, s. 178.
- 55 Edip Cansever, *Sonrası Kalır I*, YKY, İstanbul, 2006, s. 233.
- 56 Oktay, *Şairin Kanı*, s. 188.
- 57 Age., s. 178-182.
- 58 Cansever, *Sonrası Kalır*, s. 105.
- 59 Ü. Nazan Yatkın, "Edip Cansever, Hayatı, Sanatı, Eserleri, Şiirlerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi", Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, 2000, s. 64-66.
- 60 Yusuf Alper makalesinde "yaratıcı ego gerilemesi"nin kimi zaman algı bozukluklarına ve gerçekliğe bakışta bazı olumsuzluklara yol açabileceğini belirtir. Bk. Yusuf Alper, *Şiir ve Psikiyatri Kavşağında*, Okuyan Yayınları, İstanbul, 2001, s. 61.
- 61 Cansever, *Sonrası Kalır I*, s. 111.
- 62 Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1986, s. 27.
- 63 Karakoç, "Yeni Gerçekçi Şiir: İkinci Yeni", *Yüzyılın Türk Şiiri Antolojisi*, c. II, YKY, İstanbul, 2001, s. 168.
- 64 Oktay, *Şairin Kanı*, s. 253.
- 65 Mustafa Muharrem, "Geometri Sağanağı Altında Sesler ve Sezai Karakoç", *Hece*, (Sezai Karakoç Özel Sayısı), S. 73, Ocak 2003, s. 163.
- 66 Kâmil Eşfak Berki, "Diriliş Şiirinde Tabiat", *Hece*, (Sezai Karakoç Özel Sayısı), S. 73, Ocak 2003, s. 287-290.
- 67 Sezai Karakoç, *Şiirler VIII: Alın yazısı Saati*, 3. bs., Diriliş Yayınları, İstanbul, 1995, s. 39.
- 68 Bk. Vedat Binatlı, "Ece Ayhan'ın Şiirinde İki Dönem", *Sombahar*, S. 18, Temmuz-Ağustos 1995, s. 30-33.

- 69 Gilles Deleuze, *Kritik ve Klinik*, (çev. İnci Uysal), Norgunk Yayınları, İstanbul, 2007, s. 52.
- 70 *Age.*, s. 129.
- 71 Hulusi Geçgel, “Çanakkaleli Bir Şair: Ece Ayhan ve Şiiri”, *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, S. 3, Mart 2005, s. 16-17.
- 72 Ece Ayhan, *Bütün Yort Savul’lar*, YKY, İstanbul, 1999, s. 119.
- 73 Ferda Keskin, “Kötülük Toplumu ve Biçimin Muhalefeti” *Coğito*, (Şiir Özel Sayısı), S. 38, Kış 2004, s. 240.
- 74 Orhan Kahyaoğlu, “İnsan Ölmeden Önce”, *Ludingirra*, S. 9, Bahar 1999, s. 76.
- 75 İsmet Özel, *Şiir Okuma Kılavuzu*, Şule Yayınları, İstanbul, 1997, s. 19.
- 76 *Age.*, s. 22.
- 77 İsmet Özel, *Erbain*, 3. bs., Çıdam Yayınları, İstanbul, 1997, s. 159.
- 78 *Age.*, s. 24.
- 79 Eser Gürson, *Edebiyattan Yana*, YKY, İstanbul, 2001, s. 26.
- 80 Bk. Alper Çeker, “İsmet Özel’in Şiirlerini Anlama Denemesi”, *Kaşgar*, S. 5, Ağustos 1998, s. 12.
- 81 İsmet Özel, “Modern Türk Şiirinin Savunması”, *Çenebazlık*, Şule Yayınları, İstanbul, 2006, s. 91.
- 82 İsmet Özel, *Bir Yusuf Masalı*, Şule Yayınları, İstanbul, 1999, s. 14.
- 83 Özel, *Erbain*, s. 220.
- 84 Özel, *Bir Yusuf Masalı*, s. 12
- 85 *Age.*, s. 35.

KAYNAKÇA

- Akgün, Ali, “İlhan Berk Şiirinde Nesne Sorunu”, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2002.
- Aktaş, Uğur, “İlhan Berk ile Söyleşi” *E*, S. 32, Kasım 2001.
- Alper, Yusuf, *Şiir ve Psikiyatri Kavşağında*, Okuyan Yayınları, İstanbul, 2001.
- Anday, Melih Cevdet, *Rahatı Kaçan Ağaç*, Adam Yayınları, İstanbul, 2000.
-, *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*, Adam Yayınları, İstanbul, 1998.
- Ayhan, Ece, *Bütün Yort Savul’lar*, YKY, İstanbul, 1999.
- Balkaya, Dursun, “Lacan’ın Psikanalizi ve Bir Yazımsal Yapıt Çözümlemesi”, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, 2005.
- Benjamin, Walter, *Pasajlar*, (çev. Ahmet Cemal), YKY, Yayınları, İstanbul, 1995.
- Berk, İlhan, *Poetika/Logos*, Dünya Yayınları, İstanbul, 2005.
-, *Şairin Toprağı*, Simavi Yayınları, İstanbul, 1992.
-, *Toplu Şiirler*, YKY, İstanbul, 2003.
-, *Poetika*, YKY, İstanbul, 1997.
- Berki, Kâmil Eşfak, “Diriliş Şiirinde Tabiat”, *Hece*, (Sezai Karakoç Özel Sayısı), S. 73, Ocak 2003.
- Bilgegil, Kaya, “Şiir ve Ma’badı”, *Cehennem Meyvası*, İstanbul, 1944.
- Binatlı, Vedat, “Ece Ayhan’ın Şiirinde İki Dönem”, *Sombahar*, S. 18, Temmuz-Ağustos 1995.
- Canetti, Elias, *Kitle ve İktidar*, (çev. Gülşat Aygen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.
- Cansever, Edip, *Sonrası Kalır I*, YKY, İstanbul, 2006.
-, *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yayınları, İstanbul, 2000.
- Çeker, Alper, “İsmet Özel’in Şiirlerini Anlama Denemesi”, *Kaşgar*, S. 5, Ağustos, 1998.
- Çelebi, Asaf Hâlet, *Bütün Yazıları*, (hzl. Hakan Sazyek), YKY, İstanbul, 1998.
-, *Om Mani Padme Hum*, Adam Yayınları, İstanbul, 1993.
- Deleuze, Gilles, *Kritik ve Klinik*, (çev. İnci Uysal), Norgunk Yayınları, İstanbul, 2007.
- Demiralp, Oğuz, “Delilik ve Sanat Üzerine”, *Yazı ve Yalnızlık*, YKY, İstanbul, 1998.
- Eliot, T. Stearns, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983.
- Geçgel, Hulusi, “Çanakkaleli Bir Şair: Ece Ayhan ve Şiiri”, *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, S. 3, Mart 2005.
- Güneşte Ayıklanmış-Melih Cevdet Anday Şiiri*, (hzl. Orhan Kahyaoğlu), Ne Kitaplar, İstanbul, 2004.
- Gündoğan, Ali Osman, “Yalnızlık ve Dayanışma”, *Felsefe Dünyası*, S. 30 Ocak-Temmuz 1999.
- Gürson, Eser, *Edebiyattan Yana*, YKY, İstanbul, 2001.
- Kendi Seçtikleriyle İlhan Berk Kitabı*, (hzl. İlhan Berk), Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 2004.
- İlter, Tuğrul, “Modernizm, Postmodernizm, Postkolonyalizm: Ben-Öteki İlişkileri ve Etnosantrizm”, *Küresel İletişim*, S. 1, Bahar 2006.

- Kahyaoglu, Orhan, "İnsan Ölmeden Önce", *Ludingirra*, S. 9, Bahar 1999.
- Karakoç, Sezai, *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1982.
-, *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1986.
-, *Şiirler VIII: Alın yazısı Saati*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1995.
- Keskin, Ferda, "Kötülük Toplumu ve Biçimin Muhalefeti", *Cogito*, (Şiir Özel Sayısı), S. 38, Kış 2004.
- Lindbom, Tage, *Başaklar ve Ayrık Otları*, (çev. Ömer Baldık), İnsan Yayınları, İstanbul, 1997.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Göz ve Tin*, (çev. Ahmet Soysal), Metis Yayınları, İstanbul, 1996.
- Muharrem, Mustafa, "Geometri Sağanağı Altında Sesler ve Sezai Karakoç", *Hece*, (Sezai Karakoç Özel Sayısı), S. 73, Ocak 2003.
- Oktay, Ahmet, *Şairin Kamı*, YKY, İstanbul, 2001.
-, *İmkânsız Poetika*, Alkım Yayınları, İstanbul, 2004.
-, "Flanaeurden Kartografa", *Defter*, y. 6, S. 20, Bahar 1993.
- Özel, İsmet, *Şiir Okuma Kılavuzu*, Şule Yayınları, İstanbul, 1997
-, *Erbain*, 3. bs., Çıdam Yayınları, İstanbul, 1997.
-, *Çenebazlık*, Şule Yayınları, İstanbul, 2006.
-, *Bir Yusuf Masalı*, Şule Yayınları, İstanbul, 1999.
- Paz, Octavia, "Gerçeküstücülük", *Varlık*, S. 1167, Aralık 2004.
- Pürcevâdî, Nasrullah, *Can Esintisi*, (çev. Hicabi Kırlangıç), İnsan Yayınları, İstanbul, 1998.
- Süreya, Cemal, *Papirüs'ten Başyazılar*, Cem Yayınları, İstanbul, (ts.).
-, *Sevda Sözleri* (Bütün Şiirleri), Can Yayınları, İstanbul, 1990.
- Yatkin, Ü. Nazan, "Edip Cansever, Hayatı, Sanatı, Eserleri, Şiirlerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi", Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, 2000.
- Yüzyılın Türk Şiiri Antolojisi*, (hızl. Memet Fuat), YKY, İstanbul, 2001.

HİLMİ YAVUZ'UN ÇÖL ŞİİRLERİ'NDE VARLIK SORGULAMASI

Nilüfer Aka *



Özet: Doğu ve Batı geleneğini geniş kültür birikimiyle eserlerine taşıyan Hilmi Yavuz, modern dünyanın boşluğunu 'sahih şiir' ile doldurmaya çalışır. Doğu ve Batı kaynaklarından beslenerek oluşturduğu *Çöl Şiirleri*'ni geleneğin modernle birleşimi sonucunda ortaya koyar. 'Çöl'ün insanlığın varoluşundan bu yana yüklendiği mânâ Hilmi Yavuz'un şiirinde yeniden canlanır.

Her okuyucu çölü yeni çağrışımlarla kendine özgü olarak anlamlandıracaktır. Bu yazıda da Hilmi Yavuz'un *Çöl Şiirleri* çerçevesinde *çölün varoluştaki ve varlık olarak insanın çöldeki konumu* üzerinde durulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Hilmi Yavuz, şiir, çöl, varlık, varoluş.

THE QUESTIONING OF EXISTENCE IN HİLMİ YAVUZ'S "POEMS OF DESERT"

Abstract: By virtue of his extensive cultural background Hilmi Yavuz attempts to fill the emptiness created by modern world with his "authentic poetry" reflecting the Oriental and Western tradition. He presents "Poems of Desert" nourished by Oriental and Western resources as a reflection of the embracement between tradition and modernity. The meaning born by the 'Desert' since the existence of mankind is resurrected in Hilmi Yavuz's poetry.

Every single reader shall reconstruct in his mind the desert with unique personal associations. Likewise in present paper within the framework of Hilmi Yavuz's "Poems of Desert" the focus shall be on *the position of desert in existence and the position of man as an entity in the desert.*

Keywords: Hilmi Yavuz, poem, desert, entity, existence.

GİRİŞ

Doğu ve Batı şiir geleneğini besleyen kaynaklardan yararlanarak 'sahih şiir' yazma gayesiyle yola çıkan Hilmi Yavuz, *Çöl Şiirleri*'nde varlığın oluş serüveninin adını koyar. "*Çağdaş Türk şiirinde bana göre en anlamlı ve en değerli yönelim; sahîh şiir yönelimidir. Sahîh şiir, hem doğunun hem batının poetik müktesebatını temellük etmektedir.*"¹ düşüncesiyle şiirlerini 'geleneğin içinden' yazar. *Çöl Şiirleri*'nde insanlık Doğu-Batı geleneği ayrımı yapılmadan dinsel bağlamda

* Ardahan Üniversitesi, İnsanî Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Araştırma Görevlisi.

'çöl' de birleştirilir. Yavuz'daki entelektüellik anlayışı da onun, şiirlerinde kapsayıcı bir tavır belirlemesini zorunlu kılmıştır. "*Entelektüel bütünlüklü bir kavrayışın temsilcisi olmalıdır. Zira bizim entelektüel tarihimiz, hem 'doğu'yu, hem de 'batı'yu birlikte öğrenme ve bilme mecburiyetini ortaya koymaktadır.*"² Yavuz da *Çöl Şiirleri'*nde varlığın varoluşunda mekân olarak 'çöl'ün önemini ve semavî dinlerdeki işlevini imleyerek geleneği günümüze taşır.

*Çöl Şiirleri'*nin 'müjde' olduğunu belirten Yavuz, Kutsal Kitaplar'a göndermelerde bulunarak bu kitapları bir kez daha müjdeler. "*Çoktan (Kesret'ten, Üç'ten, Teslis'ten) Tek'e (Vahdet'e, Bir'e, Tevhid'e) doğru bir seyir, bir yolculuk.*"³ olarak tanımladığı çöl şiirlerindeki yolculuğuna Yavuz, 'exodus' (göç, çıkış) ile başlar. Çöle girmeye hazırlık "*Çıkış*" iledir. Bu şiirde çöl imgesinin dünya olduğu düşünülürse şiirin amacı dünyaya atılmışlık, gönderilmeyi seçmeden gönderilmiş olmanın çığığı, çaresizliğin öğrenilmesidir. Varlığa yol alış, varlıkta oyalanıştır. Böylece Yavuz 'varlığın yüreğine sızar'. Kitab'ın ilk bölümü 'Teslis'e "*Çıkış*" şiiri ile başlanması tesadüf değildir. Hz. Âdem'in cennetten 'çıkış'ı, Mekte'den Medine'ye hicret, Hz. Musa'nın İbranileri Mısır'dan çıkarıp Sinâ Çölü'ne yerleştirmesi -Eski Ahit'in ikinci kitabında Hz. Musa'nın İsrail'in on iki kabilesini Sinâ'ya yerleştirdiği anlatılır- Hz. Muhammed'in âlemlere rahmet olarak "*Çöle İnen Nur*" olması, bütün insanlığın ruhlar âleminde veya anne karnından kâinata 'çıkış'ı "*Çıkış*" şiiri ile imlenir. "*Çıkış*" eylem bildiren bir sözcüktür. Varlığın varlığını ispatlaması eylem ile gerçekleşir. "*Varoluşa ilişkin her şey olanaklığa aittir*"⁴ düşüncesinden hareketle 'exodus' ile varlık, varlık sahnesine çıkmaya imkân bulur. "*İnsanın yazgısı her şeyden önce eylemdir.*"⁵ "*Eylem, önceden derinine, uzun uzadıya düşünerek ortaya çıkardığımız bir tasarıma uyarak çevremizdeki soyut nesnelere ya da başka insanlara yönelttiğimiz etkinliktir.*"⁶ Hilmi Yavuz da, düşünce ve eylemini "*Çıkış*" şiiri ile bütünleştirir. Şiirin ilk mısraı "*Şimdi bak yapılacak işler var*"⁷ düşüncesi şairin eylemine gerçeklik kazandırır. Bu düşünce eylem ile de canlılık kazanır. "*Var oluş bir hal değildir, bir harekettir, imkândan geçeğe geçiş hareketidir.*"⁸ Eflatun'un özcülüğünde bu geçiş başarısızlığa götüren yol olarak tanımlanır. Rüyadan uyanma durumu ile açıklanan başarısızlık *Çöl Şiirleri'*ndeki yola koyulma gayreti ile çelişse de rüya sonrası yaşanan sessizlik, hüznün *Çöl Şiirleri'*nin geneline hâkimdir. Var oluştaki hürriyete sahip olma durumu hareket ile ortaya çıkar. Hareket ile varlık kendisini ortaya koyar ve bu zorunlu ortaya konuluş ile 'Tevhid'e varılır. *Çöl Şiirleri'*nin ilk şiiri "*Çıkış*" ile başlayan ve son bölüm "*Tevhid*"e giden yolculuk, Fransız filozof Maurice Blondel'in "*Hareket, insanla Allah'ın bir terkididir.*"⁹ düşüncesinde tek cümle ile ifadesini bulur. 'Oyalanma'dan, 'işe koyulma'dan, 'çölde olma'dan yalnızlığın mahsus olduğu Allah'a yolculuk *Çöl Şiirleri'*nde anlamını bulur. Allah'a yönelme hareket ile olur. M. Blondel'den etkilenerek varlığı harekete bağlayan Nurettin Topçu; "*Hareket, bir isyandır. Bu, bizdeki Allah'ın*

bize karşı isyanıdır. Hiç isyan etmemiş olan, hiçbir zaman hareket etmemiş demektir. Her hür hareket, bir isyandır.”¹⁰ düşüncesi ile insanın hiçbir zaman tek başına bir hareket sahibi olamayacağını, bireyden başlayan hareketin İlah ile birleşeceğini savunur. Sonsuzluğa ulaşmak isteyen hareket, iradesi dâhilinde tercihini yapar ve böylece varlık, esir ve hür olma durumlarını içinde barındırır. “Her birey, özgürlüğün olduğu kadar zorunluluğun da ürünüdür, kendi benliğinde özgürlüğün olduğu kadar zorunluluğun da izlerini taşır.”¹¹ Bu iç çatışma bireyi mutsuzluğa götürür. Mutsuzluk ve ıstırapın asıl Varlık’a ulaşmada önemli bir aşama olduğunu, şairin “ihmal edilen hüznlerle” başladığı yolculuğunu Tevhid ile bitirmesinde görürüz.

Şiirin son mısraı “var sen de oyalan biraz”daki¹² “oyalanma” eylemi oyun oynama eylemi ile denkleştirilirse; Freud’un “yazma eylemini oyun oynama eylemi ile eşitlemesi”ne varabiliriz. Freud “Çocuk oyun oynarken ne yaparsa, yaratıcı yazar da aynı şeyi yazarken yapar.”¹³ görüşünü öne sürerek metin oluşturan yazarın yazma eylemiyledeşarj olduğunu söyleyebiliriz. Eğlence / oyun, hayatın eksikliğinin tamamlanmasında bilinçaltının güdümüyle gerçekleştirilen bir eylemdir ve zamanın geçiciliğinin bireyi sınırlandırdığı andaki kaygının bertaraf edilmesidir. Böylece Hilmi Yavuz, şiiriyle zamana hâkim olmaya çalışarak varlığını muhafaza eder.

“Çöl ve Yitik Oğul” şiiri ile şair, kendi benine döner. Dünyayı anlamlandırmaya çalışan varlığın benliği ile karşılaşması böylece gerçekleşir. Kendi teninden ‘yol aç aça’ ‘çoğul yalnızlıklar’na yol alması ve benliğinin çölünde varlığına anlam vermeye çalışması da çöldeki varoluş tarzıdır. “Bilinç ve zihin kültürel bir kazı alanıdır.”¹⁴ ‘Yitik oğul’ da mesafe tanımadan bedenden bilinçaltının derinliklerine ‘her kuyudan bir parça alarak’ varır ve eksikliklerin, yanlışlıkların, günâhların, pişmanlıkların, imkânsızlıkların batağında kendini bulur. Heidegger’e göre “varoluş” olarak adlandırılan bu durum, Varlık’a yönelmektir. Sonunu göremeyen bireydeki bu kaygı durumu, sorgulamadaki varlığın eksikliğinin de göstergesidir. Birey eksiktir, sonunu göremez ve eksiklik vaatlerin arzusuyla giderilmeye çalışılır. Şiirde yitirilen, kaybedilen değerlerin ve ‘arz-ı mev’ud’ olarak nitelendirilen vaad edilmiş varlığın çölde sorgulanması. İrademiz dışında gerçekleşen ‘vaat edilmiş’ olma durumu bir tür mahkûmiyetin belirtisidir. Mahkûm benliğin, özgür biçimde varlığını çölün derinliğinde bilme, anlama girişimidir. “Çöl ve Yitik Oğul” şiirinin “gittim, yalnızlıklardım, çoğul”¹⁵ mısraı ile şair, yalnızlığa mahkûm benliğin ötekilerin bir başınalığını da kendi yalnızlığına ekleyip çoğalması ile gerçekleşen çöldeki yitimini dile getirir. “Çöl ve Yitik Oğul” şiiri, ağır yolculuktaki ‘yitik oğul’un sorumluluk bilincinin zorunlu kabullenişidir / sorumluluk bilincine zorunlu katlanışının dile getirilişidir. “Düşünebilen bireyin, kendini sorgusuz sorusuz içine atılmış bulunduğu o ortamdaki kökten yalnızlık gerçeğini üstlenerek aydın görevini yerine getirmektir”¹⁶

'yitik oğul'un mesuliyeti. "Aydın pek verimli olan yalnızlığının içinde keşfettiği şeyi başkalarına bildirmek durumundadır, kendi çölsü yaşamından, insanlara kendi yalnızlıklarını haykırmalıdır. Aydın olmanın özü çölde haykıran ses olmaktır."¹⁷ Aydın olmanın sorumlu bilinciyle şair, sesiyle ağır yolculuğunun yükünü hafifletir.

Çöl Şiirleri'nin kilit felsefesinin varlıkla bütünleşmek olduğu düşünüldürse şair 'çıkış' ile başlar ve bütün şiirlerinde çöl ile varlığı birleştirir. Çöl, nefsin kendisiyle kaldığı, kendine vardığı mekân olarak imlenir Yavuz'da. Böylece "Bir bütünün bölünemez birliğine, sonsuzca bölünebilir bir düzlem kazandırır."¹⁸ Çünkü kum çoktur, çöl tektir. Yaradan tektir, yaratılan çoktur. Kesret-Vahdet/Vahdet-Kesret arasında yol alma çölün bünyesinde gerçekleşir. " 'Enel Hak' diyenin değil, 'Enel Masivâ' diyenin Kitab'ıdır 'Çöl Şiirleri' "¹⁹ diyen 'yitik oğul'un farkındalığının göstergesidir Çöl Şiirleri. "Çöl ve Judas" şiirinde şair, İsa Mesih'e ihanet eden Yahuda'ya ve İncil'e göndermede bulunarak Yahuda'nın pişmanlığını kendi ağzından dile getirir. Çölün bireyin kendi içine yaptığı yolculuğun mekânı olduğunu söyleyerek şairin çölde Yahuda'yı kendi bilinçaltı ile hesaplaşmaya bıraktığı sonucuna varabiliriz.

....ihamet
acıttı ağzımı, Efendimiz, bu yolu
çarmıha bata çıka yürüdüğüm yeter!
ayaklarım kan içinde, mürrüsâfi ve keder
kokuyor içim... çöllerdeyim korkulu²⁰

Teslis'te şair Hıristiyanlık camiasında önemli olan dinî imgeleri kullanır. Bölümün adı 'Teslis (Üçleme / Tanrı-Meryem-İsa veya Tanrı-İsa-Kutsal Ruh)', 'Judas (Hıristiyan camiasında hain)', 'çarmıh (Hz. İsa'nın Golgotha'da çarmıha gerilmesi)' imgeleri ile Hıristiyanlığa göndermelerde bulunur. "Hıristiyanlığın, tamamen İsa'nın gövdesi ve tını üzerine kurulmuş bir sistem" olduğunu belirten Yavuz, şiirlerinde çarmıh imgesini kullanır ve çarmıh/çöl/benlik üçlemesiyle çölün Hıristiyanlık'taki konumunu belirler. Bütün insanlığın günahını yüklenmek isteyen şair çarmıha gerilerek benliğinin çölündeki ıstıraplardan kurtulacağını ve yüce ruha erişeceğini düşünür. "İnsanlık, Mesih çarmıhta can verdiği için kurtulduğu" ve "İsa'nın, soyunun kefareti ödediğine inanılan fedakârca ölümü, Âdem'in suçundan insanlığı kurtaran, insanlık için ödenmiş bir fidiye"²¹ düşüncesine "Çöl ve Judas" ve "Çöl ve Çarmıh" şiirlerindeki ifadelerle varabiliriz.

"bu çöl nedenimdir benim ona ilişme!"²² mısra ile şair, varlık nedenine inerek "kendini zamanın başlangıcına yerleştirme arzusunu ve gururunu"²³ taşır. Tin surresine, Hz. Musa'ya göndermelerde bulunduğu "Çöl ve Çarmıh" şiirinde şair, ölüme giderken yaşanmışlıkların ve olmuşlukların aslında geçici olduğu, 'yok yere' ıstırap çekildiği sonucuna varır. Ayrıca aynı şiirde, Asaf Hâlet Çelebi'nin

“Nurusiyah” şiirine atıfta bulunur. “Erguvan giysilerle” ibaresi şiirin bu yorumunda anahtar kelimelerden biridir. Erguvan sözcüğü hem Doğu hem Batı geleneğinde önemli imgelerdendir. Erguvanın moru zor elde edilen bir renktir ve Bizans’ta gücün, zenginliğin, otoritenin sembolüdür. Hükümdar dışın-da kimse bu renkte pelerin kullanamaz. Bu ibarenin kullanımından şairin gücün, otoritenin geçici, asıl kurtuluşun salih amel ile olduğu, sefaletin ‘sebepsiz hüznün’ ile geldiği düşüncesini çıkarabiliriz. Tin suresinin diğer ayetlerine baktığımızda bu sonuca daha net varılacaktır: “Doğrusu, Biz insanı en güzel biçimde yarattık (Tin, 4), Sonra aşağıların aşağısına çevirdik (Tin 5), Ancak iman edip Salih amellerde bulunanlar başka; onlar için kesintisi olmayan bir ecir vardır. (Tin, 6).”²⁴ Yavuz bütün insanlığı çölde birleştirirken ‘tayı-ı zaman’ ve ‘tayı-ı mekân’ ile yolculuğunun sınırlarını zorlar / varlık üstü yolculuğa çıkar.

“Tûr-i Sinâ’ dan incir ve zeytin / aktıydı Kitab’ıma...”²⁵ mısraları ile Yavuz kendi deyimiyle tasavvufu dışarıdan kuşatma endişesindedir. Şiirde Tin suresinin ilk iki ayetine atıfta bulunması ile Kitab’ın müjdesini tekrarlar.

*erguvan giysilerle ...-oysa bedenim-
de tek bir çürük yok, yara ve bere
izi kalmamış bile... demek, yok yere
çarmıhtım ve İsa annemdi benim...²⁶*

Hız. İsa’nın çarmıha gerilmesi ile ilgili Kur’an-ı Kerim’deki âyetler, Hz. İsa’nın çarmıha gerilmediği, Allah’ın onu kendi katına ref’ ettiği (lafzen, onu yüceltti yahut onu yukarı çıkarttı) yönündedir. Nisâ suresi, 158. âyetteki “Allah onu kendisine yükseltti”²⁷ ve “Seni vefat ettireceğim, Bana yükselteceğim”²⁸ âyetlerinden yola çıkarak Hilmi Yavuz’un Hz. İsa’nın yükünü omuzlarına alarak bu şiirini ‘yaptığını’ söyleyebiliriz.

Çöl, Himi Yavuz’da nefsin kendiyile kaldığı, kendine vardığı mekân olarak imlenir. Yaradan’la başbaşa kalmanın, yüzün, gözün, yüreğin varlığa çevrildiği, masumiyetin hüküm sürdüğü, mahkûmiyetin benliği kuşattığı, sessizliğin, derinliğin durağıdır çöl. Yavuz “Çöl ve Hüznün”, “Çöl ve Hiç”, “Çöl ve Sorular” şiirlerinde varlığı sorgulamanın doruğundadır. Şair ‘dışa atılmış’ insanın ‘dışta kendini yitirerek’ varolmasının zorunlu mücadelesini verir.

*mahzunduk, dili geçmiş öte geçe’ydik;
biz o’ydük, derinden, salsâl ve balçık..²⁹*

Varlığın zamandan ayrı düşünülemediği, ötelere gidiş ile varoluşunu anlamlandırdığını anladığımız yukarıdaki mısralar, bizi Heidegger’in “zaman varlıkla birlikte vardır. Zaman varlıkta vardır veya tersi de doğrudur”³⁰ savına götürmek-

tedir. Varoluşun anlaşılması zamanın hissettirdiği geçiciliktir. Varlık, hakikate zaman ile ve diğerlerinin birlikteliğiyle ulaşır. Hakikate ulaşırken varlıkla taşınan 'mahzunluk' hissi bireyin kendine dışardan bakmasıyla gerçekleşecektir. "Ritter, varoluşçuluğu şu şekilde tanımlar: "Köklerinden kopmuş, temelini yitirmiş, geçmişe, tarihe güvenini kaybetmiş, toplumda yabancılaşmış, mutsuz, huzursuz insan varlığını dile getiren bir felsefedir."³¹ Varlık Mutlak Varlık'tan ayrıldığı için hüznü ve mahzundur. Çöl, hüznün mekânıdır ve "çöl olduktü" ifadesi hüznün bedelinin varolmak ile ödendiğini imler. Şiirde yaratılışın kaynağına da değinilir. "Andolsun ki, biz insanı hâme-i mesnûndan (balçık çamurundan), salsâlden yaratık."³² âyet-i kerimesine atıfta bulunan Yavuz, yaratılıştaki itinanın benlik ile uyumuna değinmiş ve oluş evriminin başlangıcındaki görünümünü işaret etmiş olur. "Bekle de Kitab'a göçsündü Kenaneli..." mısraı ile Kitab'ın 'müjde'si verilir. Varlık, yolun yarısını geçmiştir, zirvelere çıktıkça hüznü çoğalacak; varolmanın umutsuzluğu, bunaltısı, çaresizliği ile akşamın karanlığında kalacaktır. Çünkü gönderilmiştir ve asıl ışıktan mahrum kalmıştır, 'akşamın kazanımı' ile oyalanacaktır. Böylece şair 'gayri varlık'tan ayrılır ve hüznün çölünde yolculuğuna başlar. Varlık ile yokluğun kol kola gezdiği hüznün çölüne 'bırakılmış' insan, durumunu anlamlandıramamanın aciziyetiyle 'yavaş yavaş gömülür kendine.'

*çöldeyken, ağaçlar inerken,
gölgeleleri içlerinde kalırdı,³³*

Freud'a göre toplum tarafından kabul edilmeyen, aklın denetimi dışında oluşan ve doğuştan getirilen enerji bilinçdışı(id)nda hapsedilir. Buzdağının suyun altında kalan kısmı olarak tanımlanan id, denizin dalgalanması ile kendini gösterir. Gölge karanlık yüzdür ve kötülük orada saklanmaktadır. Varlık çölde kötülüğünü bastırmaktadır.

*akrebin zeval vaktidir, çöldür-
bas başrına kısıkcı istersen öldür;*

...

*varoluş yavaş yavaş gömülür
kendine...³⁴*

Akrep bilinçaltıdır, sinsidir ve fırsatını bulduğunda zarar verecektir. İd'in benliğe zarar vermemesi için etrafının kuşatılması gerekir. Akrebin etrafı ateşle çevrilirse akrep kendini öldürür. İd'in denetim altına alınmasıyla da varoluş kendi benine dönecektir ve varlığının sahibi olarak onu sonsuzlaştırma gayesiyle yoluna devam edecektir. "Dasein, her durumda kendisidir. Dasein, ben'imdir. Dasein'in özü onun varoluşudur."³⁵ Böylece Dasein'in kendi varoluşuna dönüşü kendine dönüşüdür.

Kendini anlamlandırma çabası içinde olan şair yalnızlığa sığınır. İçinin sesine ulaşmak için 'şiirin ıssızlığından geçer.' Şair, şiir ile var olmaya çalışır ve kaygıyı şiirle telafi etme yolundadır. Yok olma korkusu taşıyan varlık, bu kaygısını şiir ile ödünlemeye çalışır. "*Şiir, ruhun eğitilmesi ve içsel özgürlüğün yolu, çocukluğa geri dönüş, cennet ve cehennem nostaljisi, unutulma isteği, sürgün arzudur. Şiir yokluğu gizleyen bir örtüdür.*"³⁶ Benliğin kendine dönmesiyle dünyadaki sıkıntılı süreç başlar. Çünkü kendine dönen insan yaşanmışlıkların hesabını kendine soracaktır. Bütün insanlığın sıkıntılarını, pişmanlıklarını kendi benliğinde taşır. "*Çöl ve Sorular*" şiirinde "*kim bilir nerden gelirim*" mısraı ile şair varlığın kaynağını sorgular. Varlık ve hiçliği okumaya çalışan şair, kendini bilme ve anlamlandırma gayesindedir. "*Varoluş alanları felsefesinin tüm amacının, insanın bir 'benlik' olarak ortaya çıkışının imkân ve olasılıklarını araştırmak*"tır.³⁷ Benliğe sahip olmak, varlığın anlamına sahip olmak ve en üst seviyeye ulaşmaktır. Böylece 'kendini gerçekleştiren' birey öze / cevhere ulaşma çabası içine girer. Sartre'ın "*Varoluş özden önce gelir.*"³⁸ sözü bu durumu tanımlar.

"*gövde otuz kuşun tüyü*"³⁹ mısraı ile şair *Mantuku't-Tayr*'daki otuz kuşa göndermede bulunur. Simurg'un dergâhına varmak için yola çıkan kuşlar yedi vadi (Talep, Aşk, Marifet, İstiğna (ihtiyaçsızlık), Tevhid, Hayret, Fakr ve Fena / Efsanede: Aşk Vadisi, Hırs Ovası, Kıskaçlık Gölü, Ayrılık Vadisi, Şaşkınlık ve Yok Oluş Vadisi)den geçmek zorundadır. Vadilerin sonuna yaklaştıkça kuşların sayısı azalır. Kaf Dağı'na vardıklarında sadece otuz kuş kalır. Kuşlar, Simurg'un otuz kuş demek ve yaptıkları yolculuğun aslında kendi benlerine yapılan bir yolculuk olduğunu anlar. Tasavvufî mânâda vadiler tasavvuf yolculuğunun çeşitli kademelerini karşılar ve Simurg'un da Yaradan' da yok olmuş kuşlar olduğu anlaşılır. Bu efsaneye gönderme yapan Hilmi Yavuz'un şiirinin sonundaki "*niye ben çarmıhta değilim, / çarmıh benim içimde?*"⁴⁰ mısraları, kendi içine dönen "*Şiirin Aynasındaki Simurg*"un varlığın zaman ve mekânını sonsuz seferde tanımlama girişimidir.

Modern dünyada değerlerin kaybı, maneviyatın çöküşü ile maddecilik ön plana çıkar. Kapitalist düşüncenin, insanı, bir eşya gibi görmesi ile maneviyat ve ruhçuluk yıkılmıştır. Manevî değerlerin ve ruhun göz ardı edildiği, 'bir kilitte dönüştüğü' hayatta insan kendine yabancılaşır.

"*herkesin bana bir eşya gibi baktığı günlerde...*"⁴¹ mısraının geçtiği "*Çöl ve Kilit*" şiirinde şair, iradenin kilitlenmesine, eşyanın varlığın özünü aşmasına tepki gösterir. Her şeyin maddeleştiği, hayatın, düzensizliğin, yıkımın, görünen eşyaya iptilada saklı olduğu kilit imgesi ile karşılanır. Kilit; yüzeyin hâkimiyeti, derinliğin eşyada mahkûmiyetidir. Kendine eşya gibi bakıldığını düşünen şair, sevdiğinde huzuru arar. Bakışların bile eşya gibi olması, eşyadaki hakikatin mânâsını yitirmesi ve varlığın maddeye indirgenmesidir. Somutun yüzeyinde kendini yalnız hisseden birey, yine kendine dönüp bir liman araya-

caktır. Yavuz'un aradığı liman 'Cüneyd'in cübbesi'dir. Ulema elbisesi ile do-laşan Cüneyd Bağdadi'nin "Cübbemde Allah'tan başkası yoktur." sözüne da-yanarak şair, eşyanın içinde kaybolmanın verdiği sıkıntı ile Cüneyd'in cübbe-sine sığınır ve kurtuluşu yine Mutlak Varlık'ta arar. Tasavvufî mânâda eşya-nın özelliğini bilmek, varlığa ulaşmak ve kendini bilmektir. Çünkü eşya Mut-lak Varlık'ın tecellisidir. Bu şiirde artık madde/ eşyanın da özelliğini yitirdiği, "nehirlerin bir testiye sıkıştığı" yani hayatın kaynağı hareketin yok olduğu, do-layısıyla düşüncenin de sıkışıp kaldığı nizamsızlığa eleştiri vardır. "mutlu olma becerisini gösteremedim hiç"⁴² diyen Yavuz, eşyada mutluluğu bulamaz ve bun-altının tesiriyle kendini hapsetme çabası içine girer.

kilitle beni, şiirin içindeki çöle kilitle⁴³

Şiiri kendi varlığını sahneleme mekânı olarak gören şair 'şiirin içindeki çöle kilitlenerek' yüzeyden sıyrılır ve varlığın derinliğinde hapsolür. Ayrıca şair şiirinde Asaf Hâlet Çelebi'nin "Cüneyd" adlı şiirine ve Baudelaire'in şiirine gön-dermede bulunarak metinlerarasılık bağlamında geçmişte yazılmış edebî eser-lerle ilişki kurar.

"Çıkış" şiiri ile yalnızlık mekânına atılan varlık, kendi olma bilinci ile var-lığının yalnızlığını sorgulamaya devam edecektir.

*çöl saydamdır, güz de...
her şey o kadar üst üste
ki yalnızlık kime bindi bilmiyoruz!
kimine kat kat kumaş ve biniş...
çöl bir imâ idi güz bir serzeniş
ve önümüzde⁴⁴*

"Zamanın gelip geçiciliği karşısında kimsesizliğinin/kimiksizliğinin hissiyle etra-fına bakarken bir serzeniş içinde kendini bulan bireyin içsel yolculuğunda çöl, 'içten-lik mekânı' olarak değer kazanır."⁴⁵ Bu mekân, ferdîliğin mahremiyetinin göster-gesidir. Yalnızlık mahremiyettir ve sınırları maddenin görünümüne kadardır. Derinliğin, sırrın, gizemin bittiği yerde yalnızlık sona erer. Ten, özünde yalnız varlığı görünür kılar. Kılıfın yapaylığı, zamanın eşya üzerindeki hâkimiyeti-ne direnemez. Yaşlılık, zamana direnemeyen tenin göstergesidir. Aynalar da bu zamanın hâkimiyetinin şahididir. Jung'a göre "bireyleşme süreci" olarak ta-nımlanan bu durum fiziksel ve zihinsel gelişimin paralel olduğu bir süreç-tir. Birey fiziksel gelişiminin seyriyle zihni sorgulama içerisindedir. Yaşlılıktan huzursuzluk duyan şair, çöl/ ayna/ zaman düzleminde hayat/ ölüm serüveni-nin görünümünü çizer.

"ne kadar da sesinizi andırırdı yeminleriniz!"⁴⁶ mısraı ile 'elest bezmi'nde Yaran ile sözleşme yapan kulun, varlık alanında sözüne ne kadar sadık olduğunu da vurgular. 'Elest bezmi'nde edilen yeminde kul, sesi ile varlığını ispatlamıştır. Sesi ile varoluşunun farkında olduğunu iradesiyle ortaya koymuştur. "Ses, insanoğlunun yaşama karşı duruşunun göstergesidir."⁴⁷ 'Karşı duruş', isyandır ve hür oluşun ifadesidir. İradenin ortaya konulması "benliğin âleme kendini ihbar etmesidir."⁴⁸ Bireyin kendi olma yolunda olduğunun, çölde sesiyle hâkim sıfatına erişeceğinin belirtisidir. Yemin ile birey sesinin hâkimi olur ve varlık alanında sözüne sadık kalan bireyin sesi, yemindeki sesini çağırıştırır. Yolculuğunda yükünü kaldıran ses ile yükün altında ezilen ses. Vefa gösteren sesin gücü ile göster(e)meyen sesin hafifliği. Tanpınar'ın "insanın biraz da ses olduğu" ifadesi ile varlığımızın seste olduğuna ve 'yeminlerimizin' niteliğinin sesimizin hissettirdikleri ile eşdeğer olduğu sonucuna varabiliriz.

"bir akarsuydun, çöllerde kaybolup gittin, / bir künk'ün içinden akardı kün!..."⁴⁹ mısraları ile şair tekrar yaratılışın kaynağına döner. "Ol" emriyle meydana geliş ağır yolculukla devam eder. Varlığın içinden "Ol" emri geçer ve hayatın kuşatıcılığına hapsolür. Suyun her şeyin ilk örneği olduğu düşüncesinden hareketle şiirde yaratılış öncesine atıfta bulunulduğunu söyleyebiliriz. Suyun şekle hâkim olması ve akması zamanın tavrıyla benzerlik gösterir. Yaratılıştta ve yaşayıştta zamanın üstlendiği tavrı şair "Çöl ve Kün" şiirinde çöl / künk / su imgeleriyle karşılaşmıştır.

*ben çıkmazda, ten kilitli, yaz girift;
varoluş baştanbaşa çöl...
sen Hilmi yavuz, ey deşt-i fenâ
sen öl!*⁵⁰

mısraları ile şair, bir başınalığın durağı çölde varlık ve yokluk ile kuşanır. Varlık ve yokluk arasında sıkışır ve kurtuluşu ölüme sığınmakta bulur. "Ölüm belirişin tersine döndürülmesidir. Belirişin tam tersine orada varlık sanki kendine döner."⁵¹

"ve bir aynalı dolaba... gömülüp var olarak / sen öl!"⁵² mısraları bu kendine dönüşün göstergesidir. Yavuz, 'aynalı dolaba gömülerek' kendi varlığında belirir. Ölüm, kendine dönüş ve kendinde beliriş olarak aynanın yansıtıcılığıyla sunulur. "Çölde Ölüm" şiiri ile varlık yeni baştan kendini yoklar ve sorgular. Sorgulamasında 'ömür'ün varlık ve yokluk arasında bir soluk, çöldeki susuzluğun ise dünya hayatındaki mutluluktan mahrum şairin vahaya özlemi olduğunu söyleyebiliriz. Deşt-i fenada varlık vahayla hayat bulur ve çöl vahaya kadardır.

"o susuz günleri mumyalayıp, mum yalayıp / sen öl!"⁵³ mısraları ile deşt-i fenada kendini arayan şair, çölde geçen susuz günleri mumyalayarak ölümü

kavramaya çalışır. “Ölme imkânıyla varoluşsal bir ilişki”⁵⁴ olduğu görüşünden yola çıkarak “Çölde Ölüm” şiiriyle şair varlığını ölme imkânıyla sorgular. Ölüm, deşt-i fenada olmanın ispatıdır ve orada olmanın sona ermesidir. Yani varoluş bir eylemdir ve ölüm de varoluşun ispatıdır. Ölümü istemek cesaretir ve şair ölümü arzu etmekle varlığı henüz kendisinde belirmeyen bir durumu isteyerek deşt-i fenaya başkaldırır. “Bu ölüm-için-olmada ölüm olmaya zorunlu olunan olarak belirir, varlığı henüz olmayanda bulunur; olmak sorgulamada olmaktır; sorgulamada olmak olmaya zorunlu olmaktır; olmaya zorunlu olmak ora(da) olmaktır; orada olmak dünyada ölümüne olmak, mümkün atılmak ve atılırken de bütünlüğü içerisinde orada olma olmaktır.”⁵⁵ Böylece şair varlığını sorgulama yolculuğunda ölümü isteyerek yalnızlığa sığınır ve benine bu şekilde ulaşır.

“yüzümle kimin yüzü gibiyim?”⁵⁶ mısraları ile başlayan “Yüzümdeki Çöl” şiirinde şair kendini Hz. Âdem ile bütünleştirerek bütün insanlığı kendi yüzüne hapsedir ve kendi yüzünde bütün insanlığın mirasını taşır. Var olan her şeyin ötesine geçerek sorgulamasına hayret hissi ile devam eder. Hayret onu kendi varlığının sırrına ermeye yaklaştırır.

*teninde bütün meleklerin ağırlığı;
var olan ve var olmayan bütün güneşlerin
sararmışlığı sana kalmışken...⁵⁷*

Bakara 34. ve Kehf 50. âyet-i kerimelerde geçen “Âdem’e secde edin” emrine atıfta bulunduğu şiirin bu mısraları ile varlığın başlangıcına dönülür. Bütün meleklerin itaatine lâyık görülen Hz. Âdem, günahsızlığın davetiyesiyle meleklerin de sorumluluğunu eklemiştir yüküne. Secde emri ile varlık, üstünlük kazanmıştır ve zorunlu yolculuğun yükünü omuzlamıştır. Hz. İsa’nın bütün insanlığın yükünü omuzlamasına Tesniye bölümünde de değinilir ve Hilmi Yavuz “Çöl Şiirleri” de Hz. Âdem ve Hz. İsa’nın varoluşta yüklendiği misyonu yüklenir. Kierkegaard’ın ‘Kaygı’ kavramında belirttiği ‘İlk Günah’ ve ‘Mevrus Günah’ kavramları Hz. Âdem ve Hz. İsa’nın varoluşta yükledikleri bu misyonu tanımlar. “İlk Günah ile günahkârlık Âdem’e inmiştir ve böylece günah yeryüzüne iner.”⁵⁸ ‘Mevrus Günah’, tevarüs etmiş miras kalmış günahdır. Hz. Âdem’le birlikte oluşmuş günahkârlığın bütün insanlığa yayılımıdır. Hz. İsa’nın yeryüzüne gönderilecek olmasından onun ‘Mevrus Günah’ı taşıyacağı düşüncesine varabiliriz. Bütün insanlığın günahını, yükünü omuzlayarak kendini feda etmiş olan Hz. İsa ‘Mevrus Günah’ın temsilcisi konumundadır Hıristiyanlık inancında.

Tesniye bölümünün son şiiri “Çöl Lalesi”nde varlık deşt-i fenaya bakarak yalnızlığı varlığın kaynağına bağlar. Yolculuğun adını yalnızlıktan aldığını ve çölün vahyin indiriliş mekânı olduğunu imler.

*kumların, kumların her birine
o sonsuz yazıyı nasıl yazdın?
nasıl sığdırdın o Kitab'ı
hem kalbe, hem zeytine, hem ekmeğe?*⁵⁹

mısraları ile çölün varoluşta kaçınılmaz mekân olduğuna ve her Kutsal Kitab'ın çöle indirilmiş olmasına vurgu yapar. Varlığın, varlık ile anlam kazandığı, varlığın çölde kendine döndüğü ve çevrildiği "Çöl Lalesi" şiirinin son mısralarında şu şekilde dile getirilir:

*sen gideli körleşmeler çoğaldı
bir dağdağayla kavuştuydu
çöl çöle...*

*eğildin, baktın ki:
sen!*⁶⁰

Asıl Varlık'tan ayrılışın her ruhta körleşmeye neden olduğunu ve her ruhun böylece karanlıkta kaldığını anladığımız bu mısralar ile şair bizi kargaşa ve hayret hissine yöneltir. Çünkü bu madde dünyasında gözler ve kulaklar perdelidir. Kaldırılmayacak boyutta bir durumla karşılaşan varlık hayret hissi- ne kapılacaktır. 'Hayret', Tevhid'e ulaşmada önemli makamlardan, duraklardan biri olarak tasavvufta yerini bulmuştur. 'Hayret', uyanışın ilk aşamalarından biridir. Gabriel Marcel'in "Varoluş hayretten ayrılamaz."⁶¹ sözünden hareketle şair de düşünen bir varlık olarak kendi varlığının sırrına hayretle varır. "Varlıksal olarak hayret durumu, aslında hiçbir şeyin olduğu gibi olmadığı, olagelenin aslında bir de görünmeyen bir farkındalığının olduğunun farkına varması ve monotonluktan kurtulup, kaotik bir duruma geçmesi manasındadır."⁶² Şair böylece dağdağa ile çölü çöle kavuşturarak varlığının farkındalığını varlık ile ispatlamış oluyor. Çünkü varlık öteki varlık ile anlam bulur. Gabriel Marcel'e göre varlıktan pay, ancak bir sen ile karşılaşmada alınabilir. "Ben, ancak bir sen ile canlı olarak bağlı oldukça, vardır."⁶³ Beşer, varlık sırrın yansıyan kısmına ulaşma çabası içerisinde kendini telaş, zorluk ve gürültü içinde bulur. "Allah'a doğru yolculuğun duraksadığı yerde varlığımız bir tufeyli gibi kendisine çevrilir."⁶⁴ Yavuz, varlığını varlık ile somutlarken kendine çevrilir. Çokluktan tekliğe ulaşma yolunda böylece hareketine hayat verir. Kendini varlıkla bütünlerken kendine varış şairi 'Tevhid'e yaklaştırır. Yolculuğun son merhalesine geçiş de bir hareket ile gerçekleşir. Şair kendine, eğilip bakarak ulaşır. Kendine bakış onu Mutlak Varlık'a götürecektir. Blondel'in "Hareket, insanla Allah'ın bir terkibidir." düşüncesini tekrar ederek şairin Allah'la kendini, hareketle ve kendine vararak birleştirdiğini söyleyebiliriz. Bakara suresinin "Ne yana baksan O'nun yüzü oradadır.

(*Artık nereye dönerseniz dönün orası Allah'a çıkar*).⁶⁵ âyeti de bu şairin durumunu açıklar. Artık varlık Mutlak Varlık'la birleşme yoluna girmiştir.

Çöl Şiirleri'nin üçüncü bölümü 'Tevhid'e şair "Çöl Öyküsü" adlı şiiri ile başlar. İşsel yolculuğunun derin dehlizlerine yaptığı yolculuğun son aşamasında şair artık geriye döner ve 'dünyada olmak' durumunun öyküsünü söyler:

*'çöl' denilen o öyküyü
yazmak için konuşurken
sustum içimdeki türküyü...⁶⁶*

Öyküsünü yazmak için konuşurken şairin içinde türkü belirmesi dünyada olmanın ıstırabının anımsanmasıdır. Dünyada olmak artık öyküdür ve bu öyküyle hüznün belirir şairin içinde. Her doğan gün öyküyü etkileyici kılacaktır. Şair "geçmişin şimdileşmesi" olarak tanımladığı şiir ile öyküsünü şimdileştirecektir. Tevhid'de susulması gerektiğini düşünen şair, sessizlikle ve yalnızlıkla baş başa kalarak yazgısını kötülüklerden arındırmak ister.

"Çöl ve Ay" şiirinde şair, dünyada olmanın ağırlığından, çöl yolculuğunun çetinliğinden bahseder:

*bir ince suydum, ezildimdi, basıldı
üstüme, kaldı ayak izleri suda;
bir menzilden ötekine... nasıldı
gitmek? ağırdı çöl, kuytulardı, pusuda...⁶⁷*

Tekrar yaratılışın kaynağına atıfta bulunulan şiirde, çölün ağırlığı ve varlığın yolculuğunda geçirdiği evrelere, değişimlere değinilir. Bu hâlden hâle geçişler, duraklardır ve bu duraklar varlığın oluşunda ve biçimlenmesinde önemlidir. Birbiri ile bütün olan menziller, bireyin olgunlaşmasında etkilidir ve zorunlu yolculukta *pusuda* misali beklerler. İnikak suresindeki; "*Ki siz elbette hâlden hâle geçeceksiniz*"⁶⁸ âyeti de bu durumu açıklar. Gökyüzünde ay en ince hâlden dolunaya kadar çeşitli hâllerden geçer ve sonunda tam dolunay hâlini alır. Dünyada olan insan da *hâlden hâle* geçerek bölünür.

"*yedi askı, çırılçıplak, söylendi, duydum*."⁶⁹ Kusursuzluğun ve mükemmelliğin mesajıdır yedi sayısı. "*Arapçada 7 harfi V şeklindedir. Yani aşağı inen, dibe vuran ve tekrar yükselen bir eğridir. Ezoterik bilgilerde de insanlığın Cennetten kovuluşu, dibe vurması ve tekrar Cennete kavuşma, O'ndan ayrılış ve O'na döndürülmedir.*"⁷⁰ Kur'an-ı Kerim'e göre Allah cenneti ve dünyayı yedi katlı olarak yaratmıştır ve böylece şair varoluşun sorgulanmasında önemli mekânların yaratılışına atıfta bulunur. Kur'an-ı Kerim'deki yedinci âyetin A'raf suresi olması, şairin arada kalmasına ve şiirini üstün bir kurgu ile *yaptığına* bizi götürüyor. Surenin yedinci âyetinin tekâ-

müle, tam olmanın tam bilgi ile olacağına işaret etmesi ve ayın evrelerinin de te-kâmülü karşılması yine şairin şiirindeki üstün kurguyu ortaya koyar. “*Ay geniş süremlerin arketipidir; insanlığın ‘doğum’u, büyümesi, gerilemesi (‘yıpranması’) ve yok oluşu ay devrelerine benzetilmektedir.*”⁷¹ Şakk-ı kamer mucizesine göndermede bulunulan şiirinde, ay mitoslarının ölüm, diriliş, yeniden doğuş inançlarında taşıdığı önemden yola çıkarak şairin ‘*ebedî dönüşe*’ ölme arzusuyla hüznünü sembolleştirdiğini söyleyebiliriz. Bireyin kendine vardığı zaman dilimi gecede ölümü istemesi, varlığı var kılan ilk kuvvete ruhun dönüşüdür.

*bu ne tutkun gecedir, hüznle beni, beni öl!..*⁷²

Heidegger’de *kendi ölümüne sahip olma* durumu, var olanın en son olanağı olarak, kendi geçmişine yönelmesi şeklinde tanımlanmaktadır. Şair “Çölde Zaman” şiirinde çöldeki zaman ile kendi bulunduğu durumu geçmişine dönerek ölçmektedir. Zamanın varoluştaki konumu, var olmanın çöldeki ‘nasıl’lığı ile sorgulanır. Sorgulamasında kendini geçmişinde tutarak zamana sahip olur.⁷³ Varoluş sancısını taşıyan bireyin sorgulama mekânı çöldeki yokluk-varlık çelişkisi zamana geri dönüşle gerçekleşir.

*kalbimin üzerine kumunu basa basa,
çöl biraz önce durduydu yanımızda;
öyle ki, en unutkan olanımızda
bile bir anıyı bırakıyor gibiydi...⁷⁴*

Çöldeki yazgı ve zorunluluğunu ‘çölde olmak’ durumuyla taşıyıcı konumda olan bedevi, kelimelerin örgüsünü şuuruyla çözerek dünyasına varoluş kazandırır. Kendisini şiiriyle yeniden kurmak isteyen şair, varlığıyla çölün çıkmazlarındadır. Şair, şiirinde Hz. Muhammed tarafından hırka hediye edilen Arap şair Ka’b bin Züheyr’e göndermede bulunmaktadır. “*Giyinmek yalnızlığa iyi gelir.*” diyen şair, şiirinde hırka ile hırkayı örtüştürerek, aslında bir varlıkla başka bir varlığı örtüştürmektedir.

*üşüyor, öyle derin üşüyor ki, hırkası
hırkamla örtüşüyor, ört üşüyor!
ve bizi ki, başkası
olmalara doğru güden Zaman’dı...⁷⁵*

Varlığı giydirek yalnızlığından kurtaracağını düşünen şair, zamanın güdümüyle öteki ile birleşmektedir. *Kendi için varlığın* başkaları olmaya güdülmesi bizi Heidegger’deki “*Var olma, birbiri ile olmak, başkaları ile olmak, birbiri için olmak ve başkaları için olmak*”⁷⁶ düşüncesine götürür. Hiç kimsenin bizzat

kendisi olmadığı bu var olma durumunda şair, herkes olmanın/herkeste biraz olmanın yüküyle zamana yenilmiştir. Zamanın hâkimiyeti altında bölünme ve bütünleşme ikilemi içerisinde çölde sözünü söylemek için hazırlanır.

“Çöl ve Söz” şiirinde, “sözün kimyasının peşinde”⁷⁷ olduğunu söyleyen şair sözün kuşatıcılığı ve işleyiciliği ile var olma durumunu söze indirgemektedir. “Varoluş, var olan her şeyin daima ötesine geçmektir.”⁷⁸ Şair de söz’le işlenen dünyayı anlamlandırır. Sözün gönüldeki sükûtu “oku” emri ile bozulur ve dinginlik akşamın kendini bulması ile sona erer. “Dünya üzerine her konuşmada, Var olmanın kendisi üzerine konuşması bulunursa, aynı şekilde her özenli görünme, Var olmanın varlığının işlenmesi, özen göstermesidir.”⁷⁹ Sözün dünyayı kapsaması çöl ve söz şiirinde şöyledir:

*sonunda güneş öldü, Söz her şeyle örüldü;
akşam kendini buldu, görüldü
nakışları dünyanın, Sen, baştanbaşa...⁸⁰*

Yaratılıştaki sözün önemini belirtmiş olduğu şiirle Saint Augustin’deki özcü felsefenin ‘özün kelam olması’ anlayışına varabiliriz. *Sözün her şeyle örülmesi* sözü bizi, var olan her şeyin kelâma iştirak hâlinde olması⁸¹ görüşüne götürmektedir. Şair, *sözün vakurluğu* ile şiirinde ‘söz’ü varoluşun temelini yerleştirmektedir. Varlığın beşerî idrak belirmesi de Allah’ın söz’ü ile gerçekleşir. Şair de şiirsel söz ile ‘varlık’ı ifşa eder.⁸²

Söz’le başlayan *çölde olma* durumu, yine söz’le, *akşamın kendini bulmasıyla* sona yaklaşmıştır. Kıyametin akşam kopacak olmasının imlenerek yolculuğun sonunun hissettirildiği “Çöl ve Söz” şiirini, “Çöl Kırıldı” şiiri takip eder. Var olan her şeyin, zamanın eskiticiliği ve tüketiciliğine yenilmesiyle varlığın değişimi şu mısralarda imlenir:

*kumun kendi Zamanını aktığı zamanlar,
kötürüm saatler, bunak yaz, bunak...
dağların pörsümesi,
kaybolması tenin
unutulmaz eflatunlar bırakarak...⁸³*

Varlığın çöldeki her an oluş ve değişme hâli, tenin çıplaklığında son bulur. Maddeden mânâya geçişin işaretlerinin verildiği şiirde artık yalnızlık kuşanılmıştır. Varlıktaki sonsuzluk duygusu onu *tasa* ve *umutsuzluğa* götürür. “Hiçbir zaman erişemeyeceği mümkünlere yönelmekte”⁸⁴ olan varlık, sonlu olduğunun tasasını, her varlığın çölde ‘kendi için var olma’ durumunun yalnızlığa indirgenmesi ile kuşanır.

Şeyh Galib'in *Hüsni Aşk*'ındaki;

*Giydikleri âfitab-ı temmuz
İçtikleri şûle-i cihan-sûz*

beytine göndermede bulunan Yavuz, temmuz güneşini giyinip cihan ateşini içen *muhabbet ehlinin* yalnızlığını kapatmak için giyindiğini çıkarması ile yalnızlığın artık hüküm sürdüğünü ortaya koymuş olur. Sorgulama mekânı 'çölde çıkış' *çölde olma* durumunun varlığa ekledikleri ve çölün yüküyle devam eder. "Kendi-için ontolojik yönden varlık eksikliği olarak betimlenir."⁸⁵ Tenini çöldeki kum ile birleştiren şair, bütün yalnızlıkları kendi teninde birleştirir. Kumun çokluğuna bütünlük kazandırma gayesi ile yalnızlıkta birleşir ve varlığın eksikliğini, ötekilerin yalnızlığı ile birleştirerek tamamlama yolundadır.

Hilmi Yavuz "Çöl Yakarısı" şiirini, mutluluk arayışında ölüme sığınması ve ölüme yürüyüşü ile edebiyatımızda önemli bir yere sahip olan Ziya Osman Saba'ya ithaf etmiştir. Şiirde 'çölde olma' ile yüklenen sıkıntı dile getirilir:

*aynalar görünmez oldu; kötürüm...
ben kendi (ç)ölümde yürürüm;
beklese ne olur? mumya ve lahit
gibi durmak yan yana? Aşklar da cürüm
ve ceza... ve ceza! öyle ölürüm
nasıl ölüyorsa sular da gelgit...⁸⁶*

Var olan her şeyin varoluşsal gerçekliğini yitirdiği, *kötürüm* olduğu kırık çölde şair, ölümü istemektedir. Lahit'ine konulmayı bekleyen ölü misali 'anayurt'a geçiş arzusuyla zamanın ikileminden kurtulmak için çölünde ölümüne yaslanmıştır. Kendi (ç)ölümde yürüme durumu bizi, Heidegger'deki "Dasein her zaman benimki diyendir."⁸⁷ düşüncesine götürür. Varlığın varoluşu her 'benimki' dediği anda gerçekleşir. "Ölüm, Dasein'in kendi imkânı hâline gelmiştir, insan gerçekliğinin varlığı 'ölüme doğru varlık, ölüme doğru olmak' olarak tanımlanır. Dasein ölümüne doğru kendi projesine karar verdiği ölçüde, ölmek-için-özgürlüğünü gerçekleştirir ve kendini sonluluğun özgür seçimiyle bütünlük olarak oluşturur."⁸⁸ Dasein, dünyada olmak / çölde olmak durumunun son imkânı ölüm ile kaçınılmaz bireysel eylemini ortaya koyar. Dasein için mümkün olanların hiçlenmesi (ölüm) düşüncesi veya isteği, bireyde varoluşun karşı konulamaz sürüklenişi olması sebebiyle Dasein yalnızlığın limitinin sorgulamasına saplanır. Geleceğe güdümlü kendi-için varlıkta ölüm düşüncesi söz konusu değildir. Sonu bilinmeyen bir olayın beklentisi kendi-için varlıkta karşılığını bulamaz. Çünkü o durumu yaparken kendini, kendini yaparken durumu yapar ve gelece-

ğe güdümlü olması gelecekte onay beklemesi demektir. Ölümde belirsizlik söz konusudur ve gelecek için onay veremez.

*ve bir sessizlik oluyor Tevhid
beni onunla sağalt ve onunla dirilt...⁸⁹*

“Kendi-için her zaman bir sonrayı talep eden varlıktır ve kendi-içinin olduğu varlığın içinde ölüme hiçbir yer yoktur.”⁹⁰ Bu sebepten şiirde- kendi-için varlık Tevhid’le iyileşmek ve dirilmek istemektedir. İsteyerek varlığını oluşturma çabası içerisinde varoluşuna iradesiyle olurluk kazandırmak ister. Çünkü “Var olmak istemek, sevmektir ve insanı var kılan var olmak iradesidir.”⁹¹ Mutlak Varlık’tan ayrılarak varoluşunu çölde olmak durumuyla bildiren varlık çölde berzah âleminde. Ölümü isteyen, ölüme yaslanan varlığın çölde ölüm ile diriliş arasındaki ara bölgede (berzah) olmasına kendi-için varlığın Tevhid’le dirilmeyi istemesinde varabiliriz. “Zamanın yaptıklarından kurtulup iyileşmek için ‘geriye dönmek’ ve ‘Dünya’nın başlangıcına varmak’ gerekir.”⁹² ‘Kendi-için varlık’ da geriye dönerek ilk tecridi anımsar ve başlangıca dönüp sağaltılma arzusundadır. Heidegger’de bu tecrit “varlığın sahici potansiyelinden uzağa ve ‘dünya’ya düşmesi”⁹³ olarak otantiklikte karşılığını bulur. Tevhid’e dönüşle sağaltılma arzusu varlık ve zaman’daki “nostaljik geri dönüş itkisi”ne⁹⁴ ve kökene dönüş meyline yaklaşır.

“Tevhid” bölümünün son şiiri “Çöl, Yollar, Hırka”da ‘çölde olmak’ durumunun başlangıçtan sona kadarki serüveninin özetini verir şair. Çöl Şiirleri ene’l mâsivâ diyenin kitabıdır, diyen Hilmi Yavuz’un ayrılığının son noktasıdır.

*‘tecrid’ denildikte: yollar, hırka...
giyindik bir çölü, korka korka;
değişiyor ince yol, iğne iplik...
tenimiz öte geçe, biz bu tarafta
yaşardık, yalnızlıktık, Âraf’ta
henüz yazdı, mufassaldık ve kil’dik.⁹⁵*

Varoluş bir çeşit öne çıkarma / çıkarılma, ayırma / ayrılmadır. Varoluş her yaratıkta ve âlemde farklı şekillerde belirir. İnsanın oluşunu ispatlamasında iradenin etkili olması sebebiyle geçmişe döner ve var olma yolculuğunu iradesiyle ortaya koyar. Çölü giyme, çölde olma eyleminde varlık, yazgısının kaçınılmazlığına değinmiş olur. Eylem, varlığın kaçınılmaz yazgısıdır. Hareket / eylem varlığı kaygıya götürecektir. Çünkü varlık, Asıl Varlık’tan ve cennetten ayrılmıştır. Bilinmeyene gidış, belirsizlik ve korku getirecektir. Ayrıca ‘tecrid’ durumunun dünyadan ayrılış, her şeyden el ayak çekip Allah’a yönelme olduğu da söylenebilir. Yaratılıştan bu yana bir ‘tecrid’ durumuna maruz kalan var-

lık, geçmişe dönüp anı olarak kalan cennette olmaya dönmek istemektedir. Fakat cennette olma durumu da onun yalnızlığını dindiremez. Çölde olmadan önceki durumunun dile getirildiği dizelerden sonra 'çölde olma' ömür merkezli şu mısralarla ifade edilir:

*çocukluk çöl, ergenlik çöl de... lirik
bir yaşlılık şimdiyse... daha
ne beklenir artık?...⁹⁶*

Çölde olmanın aşamaları varlığın değişimi ile aktarılır. Varlık değişir, şekilden şekle girer. Dağınık bir biçimde bulunan âdemin başlangıçtan sonuna kadar ki oluşumu, değişimi çöl/yol/hırka düzleminde sembolleştirilir.

*geçtiler, kervandular... Yâsin, Tahâ;
bir uzun hırka idik, aktık ve dindik.⁹⁷*

Yola çıkmak için çölü giyinen varlık, yolculuğunun bütün hamlelerini tutku ile gerçekleştirir. Ayrıca bu dizelerde bir teslimiyet söz konusudur. Hırka giyilmiştir, dünyada-olma durumu ömrün akması şeklinde gerçekleşmiştir ve sonuçta bir dinme, sessizliğe bürünme söz konusudur. Karşı konulamaz olana karşı teslimiyet, geçmişe bakıp olanı kabullenişle belirmiştir. "*Sonsuz teslimiyette barış ve dinginlik vardır, bunu isteyen, kendisini küçümseyerek- ya da daha kötüsü aşırı gururla- hamleyi gerçekleştirecek şekilde kendisini disipline eder, bunun acısı kişiyi varoluşla uzlaştırır.*"⁹⁸ Varlık da kurtuluş noktası olarak sonsuz teslimiyeti bulmuştur. Çünkü *sonsuz teslimiyet* ile 'ebedî geçerliliği'ni görünür kılacaktır.

*yolculuktuk, gitmek için giyindik,
ben ölürsem yapayalnız kalacak olan Allah'a...*

ben ölürsem yapayalnız kalacak olan Allah'a...⁹⁹

Heidegger'deki düşüncenin sürekliliği, düşüncenin yolda olması çöl şiirlerinin odağında bulunan yol düşüncesine bizi götürmektedir. "*Onun düşüncesi her zaman 'yoldadır', ama hedefine hiçbir zaman ulaşmaz.*"¹⁰⁰ Yavuz Çöl Şiirleri'nde yolda olan ve hep yolda olacak varlığın ayrı kalışının, hep ayrılıkta oluşunun türküsünü söyler. Heidegger'de "*zorunlu özgürlük deneyimi*" olarak tanımlanan 'dünyada olma'yı Hilmi Yavuz çöl şiirlerinde ortaya koyar.

Varlık, 'tecrit' ile başlayan çölü giyinme hamlesini ve çölde olmak durumunu kaygı ile anlamlandıracaktır. "*Var olmanın ve eylem yetkinliğine sahip olmanın derin bir işaretidir de kaygı... Yeryüzündeki- varlık [Dasein] olan insanı, 'etkin' kılan her şeydir. Kaygı, kendisine ve en önemlisi Varlık'a soru yöneltebilen Dasein'dir.*

Kaygı, bu nedenle, faaliyettir."¹⁰¹ Kaygıyla giyilen çölde varlık, hep bir sonsuz olma hamlesiyle ilerler. Ölümüyle tekrar 'tecrit'i yaşayan varlık, ölüm içinde sonsuz olmaktadır. Ölümüyle 'vahdet'e erişmez, yine kesrette kalır. Çünkü varlık hâlâ konuşmaktadır ve çölde dir. 'Vahdet' durumu Allah dışında her şeyden uzaklaşma, Allah'la bir olma durumudur. Fakat şair burada Allah'la birleşme dışında varlığını ene'l mâsivâ ile birleştirmiştir. 'Vahdet'e erişmede sunulması gerektiğini düşünen şair, varlık olarak ölümün kaçınılmazlığı karşısında duyduğu kaygısını gerçekleştirmemiş ölümünün içinde hissederek ölümü içinde var olma gayesindedir. Varoluş kaygısının 'vahdet' ile sona erdireceğini bilen varlığın mâsivâdan kurtulamaması ile kendine ölümü yurt edinmesidir. "*Tasavvuf'ta yolculuk (tarikât) Söz'dür, Hakikat ise Susuş! Hakikat'le bir olunca Söz biter.*"¹⁰² Şair Söz'üne devam eder, gerçekleştirmemiş bir eyleme yönelik varlığını kitabın sonunda da ortaya koyar. Ölme imkânıyla varoluşu belirir. Bu belirme, ene'l mâsivâ'da gerçekleşecekti

SONUÇ

Varoluş içinde kendini gerçekleştirme ve 'çıkış' yerinin mükemmeliyetine karşılık kendi içindeki çölünü yeşertme, varlık alanı çöle adımla başlar. Varoluşu adım sonsuz olma arzusuna da adımdır. Cennet nostaljisinin varlığı devamlılığa yöneltmesi, hep 'yolda' olmayı gerektirir. Böylece Yavuz, çöl şiirlerinde hep yoldadır ve sonsuz olma yolundadır. An içinde kaybolma, varlık alanında varoluşun konuşulmasıyla gerçekleşir. Saatlere tutsak edilen bireyin an içindeki geçmiş ve geleceğe yolculuğudur, gelgitin içinde varoluşun tadına varıştır *Çöl Şiirleri*. Kendini fark ediş, çölün bağrında insanlığın çırpınışıyla yankılanır. Çöldeki yaşayışın yenilgisine rağmen Yavuz, şiirinde 'aşkın' bir yolculuğa çıkar ve bütün insanlığın macerasını fısıldar. Kum tanelerinin eylemiyle (akışıyla) ontolojik sorgulamanın zamanı aşan konumu ortaya konulur. Gücünü otantik olma ve olmama arasında sıkıştıran bireyin çıkmazlarının söze dönüşmesidir *Çöl Şiirleri*.

II. Dünya Savaşı'nın bireyi sürüklediği bunalımın, ait olamama sıkıntısının zihinsel tasarıya dönüşmesi ile günümüz insanının da problemi hâline gelmiş olan 'varoluş kaygısı' çöl şiirlerinde ortaya konulur. Varoluş felsefecilerinin varlığı sorgulamadaki görüşleri merkeze alınarak şiirlerdeki matrisler varoluş felsefesiyle temellendirilmeye çalışıldığında çağın probleminin köksüzlük olduğu ve bu köksüzlüğün evrenselliğe dönüştüğü çıkarımında bulunabiliriz. 'Evsiz', 'yurtsuz' olma ile karşılanan bu durum modern hayatın bireye sunduğu sıkıntıdır. Çözüm 'kökene dönüş' ile sağlanır. *Çöl Şiirleri'*nde de Yavuz, sonsuz olmanın kendi içine yolculukla gerçekleşeceğini dile getirerek çağın problemiyle de mücadelesini vermeye çalışır ve insanlığı varoluşuyla ayağa kaldırma gayesindedir.

Çölün bütün semavî dinlerdeki konumu, bütün kutsal dinlerin çöle inmiş olması ve insanoğlunun varlık sorgulamasının çölde başlaması sebebiyle önemlidir. Çöl, varlık sorgulamasında kaçınılmaz mekândır. Baştanbaşa bir tarih olan çöl, varlık/yokluk ikileminin birlikte soluklandığı mekândır. Din/çöl ilişkisi çöl şiirlerinde merkeze alınmıştır. Metinlerarasılık metoduyla veya çeşitli göndermelerle şiirlerde din/çöl/varlık ilişkisi, çölün bütün medeniyetlerde önemli olduğu, *Çöl Şiirleri'*nde insanlığın çölde olma durumuyla ortaya konulmuştur. Çölün yüklendiği varoluş misyonu, *Çöl Şiirleri'*nde varlığın çölde olma macerası ile sunulur. *Çöl Şiirleri'*nde varlığın anlam kazanmasının ve kendine yaptığı yolculuğun özeti din merkezli işlenmiştir denilebilir. Çölün var olmadaki konumu, çölde olmak durumunun varlığı getirdiği nokta, sistemli bir şekilde *Çöl Şiirleri'*nde kurgulanmıştır.

DİPNOTLAR

- 1 Taner Namlı, "Hilmi Yavuz ile Edebiyat Üzerine", *Bizim Külliye*, S. 45 Kasım 2010, s. 6.
- 2 Erdoğan Erbay, "Hilmi Yavuz'un Şiirinde Geleneğin Yeniden Üretilmesi", *Hilmi Yavuz Akademik Sempozyumu* (Mardin Artuklu Üniversitesi), 19 Nisan 2009, s. 116-134.
- 3 Hilmi Yavuz, *Şiir Henüz*, Est&Non Yayınları, İstanbul, 1999 s. 128.
- 4 Vefa Taşdelen, *Kierkegaard'ta Benlik ve Varoluş*, Hece Yayınları, Ankara, 2004, s. 96.
- 5 Ortega Gasset, *İnsan ve Herkes*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s. 39.
- 6 *Age.*, s. 43.
- 7 Hilmi Yavuz, *Çöl Şiirleri*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1996, s. 10.
- 8 Nurettin Topçu, *Varoluş Felsefesi - Hareket Felsefesi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006, s. 31.
- 9 *Age.*, s. 45.
- 10 Nurettin Topçu, *İsyan Ahlâkı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006, s. 72.
- 11 Taşdelen, *age.*, s. 99.
- 12 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 11.
- 13 Yusuf Alper, *Psikodinamik Açından Haydar Ergülen ve Şiiri*, Özgür Yayınları, İstanbul, 2003, s. 41.
- 14 Ahmet Sarı - A. Ercan Cemile, *Masalların Psikanalizi*, Salkım Söğüt Yayınları, Ankara, 2008, s. 19.
- 15 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 12.
- 16 Gasset, *age.*, s. 12.
- 17 *Age.*, s. 12.
- 18 Jean-Paul Sartre, *Estetik Üstüne Denemeler*, (çev. Mehmet Yılmaz), Doruk Yayınları, Ankara, 1999, s. 9.
- 19 Yavuz, *Şiir Henüz*, s. 129.
- 20 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 13.
- 21 F. E. Peters, *İbrahim'in Çocukları Musevilik Hıristiyanlık İslâmiyet*, (çev. Nurşan Üstüntaş), Neden Kitap, İstanbul, 2010, s. 53.
- 22 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 14.
- 23 Jean-Paul Sartre, *age.*, s. 85.
- 24 *Kur'an-ı Kerim Tefsir ve Meal*, (Elmalılı Hamdi Yazır), 95. sure, 4-5-6. âyetler, Nuh Yayınları, İstanbul, 2011, s. 596-597.
- 25 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 14.
- 26 *Age.*, s. 14.
- 27 *Kur'an-ı Kerim*, 4. sure, 158. âyet, s. 102.
- 28 *Kur'an-ı Kerim*, 3. sure, 55. âyet, s. 56.
- 29 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 15.

- 30 A. Kadir Çüçen, *Heidegger'de Varlık ve Zaman*, Asa Yayınları, Bursa, 2003, s. 110.
- 31 Jean-Paul Sartre, *Varoluşçuluk*, Say Yayınları, İstanbul, 1993, s. 10.
- 32 *Kur'an-ı Kerim*, 15. sure, 26. âyet, s. 262.
- 33 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 16.
- 34 *Age.*, s. 17.
- 35 Çüçen, *age.*, s. 70.
- 36 Octavia Paz, *Yay ve Lir /Şiir Nedir?*, (çev. Ömer Saruhanlıoğlu), Era Yayınları, İstanbul, 1995, s. 9-10.
- 37 Taşdelen, *age.*, s. 78.
- 38 Sartre, *Varoluşçuluk*, s. 26.
- 39 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 18.
- 40 *Age.*, s. 19.
- 41 *Age.*, s. 22.
- 42 Ercan Yılmaz, "Hilmi Yavuz ile 70. Yaş Söyleşisi", *Ada*, Bahar 2007, s. 35.
- 43 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 23.
- 44 *Age.*, s. 24.
- 45 Beyhan Kanter, "Hilmi Yavuz'un Çöl Şiirlerinde Mutsuz Bilincin Görünümü", *Hilmi Yavuz Akademik Sempozyumu*, 19 Nisan 2009, s. 166.
- 46 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 27.
- 47 Fatih Kanter, "Ses Hikâyesi Üzerine Bir Çözümleme Denemesi", *Türk Dili*, c. XCI, S. 650, Şubat 2006, s. 134-140.
- 48 Nurettin Topçu, *Var Olmak*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006, s. 59.
- 49 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 27.
- 50 *Age.*, s. 28.
- 51 Emmanuel Levinas, *Ölüm ve Zaman*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 61.
- 52 Yavuz, *age.*, s. 28.
- 53 *Age.*, s. 28.
- 54 Levinas, *age.*, s. 62.
- 55 *Age.*, s. 71.
- 56 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 30.
- 57 *Age.*, s. 30.
- 58 Soren Kierkegaard, *Kayıgı Kavramı*, Kültür Yayınları, İstanbul, 2003, s. 47.
- 59 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 33.
- 60 *Age.*, s. 33.
- 61 Topçu, *Varoluş Felsefesi-Hareket Felsefesi*, s. 31.
- 62 Kevser Yeşiltaş, *Ene-1 Hak Gizli Öğretisi*, Sınır Ötesi Yayınları, İstanbul, 2011, s. 74.
- 63 Nusret Hızır, *Felsefe Yazıları*, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 83.
- 64 Topçu, *İsyan Ahlâkı*, s. 70.
- 65 *Kur'an-ı Kerim*, 115. sure, 2. âyet, s. 17.
- 66 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 36.
- 67 *Age.*, s. 37.
- 68 *Kur'an-ı Kerim*, 84. sure, 19. âyet, s. 589.
- 69 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 37.
- 70 Yeşiltaş, *age.*, s. 292.
- 71 Mircea Eliade, *Ebedî Dönüş Mitosu*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1994, s. 91.
- 72 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 37.
- 73 Aristoteles-Augustinus-Heidegger, *Zaman Kavramı*, (çev. Saffet Babür), İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 85.
- 74 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 38.
- 75 *Age.*, s. 38.
- 76 Aristoteles-Augustinus-Heidegger, *age.*, s. 73.

- 77 "Hilmi Yavuz ile Doğu'ya ve Batı'ya Yolculuk", (hzl. Mustafa Armağan), Ufuk Kitapları, İstanbul, 2003, s. 39.
- 78 Topçu, *Varoluş Felsefesi-Hareket Felsefesi*, s. 32.
- 79 Aristoteles-Augustinus-Heidegger, *age.*, s. 75.
- 80 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 39
- 81 Topçu, *Varoluş Felsefesi-Hareket Felsefesi*, s. 24.
- 82 Hilmi Yavuz, *İslâm'ın Zihin Tarihi*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010, s. 101.
- 83 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 40.
- 84 Hızır, *age.*, s. 78.
- 85 Jean-Paul Sartre, *Varlık ve Hiçlik Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*, (çev. Turhan Ilgaz-Gaye Çankaya Eksen), İthaki Yayınları, İstanbul, 2009, s. 701.
- 86 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 42.
- 87 Sartre, *Varlık ve Hiçlik Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*, s. 334.
- 88 *Age.*, s. 664.
- 89 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 43.
- 90 Sartre, *Varlık ve Hiçlik Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*, s. 672.
- 91 Topçu, *Var Olmak*, s. 80.
- 92 Mircea Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, (çev. Sema Fırat), Simavi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 84-85.
- 93 Allan Megill, *Aşırılığın Peygamberleri*, (çev. Tuncay Birkan), Ayraç Yayınları, Ankara, 2008, s. 183.
- 94 *Age.*, s. 190.
- 95 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 44.
- 96 *Age.*, s. 44.
- 97 *Age.*, s. 44.
- 98 Soren Aabye Kierkegaard, *Korku ve Titreme*, (çev. İbrahim Kapaklıkaya), Ağaç Kitabevi, İstanbul, 2002, s. 89.
- 99 Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 45.
- 100 Megill, *age.*, s. 170.
- 101 Sadık Kılıç, *Benliğin İnşası*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2000, s. 80.
- 102 Yavuz, *Şiir Hentüz*, s. 129.

KAYNAKÇA

- Alper, Yusuf, *Psikodinamik Açından Haydar Ergülen ve Şiiri*, Özgür Yayınları, İstanbul, 2003.
- Armağan, Mustafa, *Hilmi Yavuz ile Doğu'ya ve Batı'ya Yolculuk*, Ufuk Kitapları, İstanbul, 2003.
- Aristoteles-Augustinus-Heidegger, *Zaman Kavramı*, (çev. Saffet Babür), İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2007.
- Çüçen, A. Kadir, *Heidegger'de Varlık ve Zaman*, Asa Yayınları, Bursa, 2003.
- Eliade, Mircea, *Ebedî Dönüş Mitosu*, İmge Kitabevi, Ankara, 1994.
-, *Mitlerin Özellikleri*, (çev. Sema Fırat), Simavi Yayınları, İstanbul, 1993.
- Gasset, Ortega, *İnsan ve Herkes*, (çev. Neyire Gül Işık), Metis Yayınları, İstanbul, 2007.
- Hızır, Nusret, *Felsefe Yazıları*, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2007.
- Kanter, Beyhan, "Hilmi Yavuz'un Çöl Şiirlerinde Mutsuz Bilincin Görünümü", *Hilmi Yavuz Akademik Sempozyumu*, (Mardin Artuklu Üniversitesi), 2009, s. 160-170.
-, "Ses Hikâyesi Üzerine Bir Çözümleme Denemesi", *Türk Dili Dil ve Edebiyatı Dergisi*, c. XCI, S. 650, Şubat 2006, s. 134-140.
- Kierkegaard, Soren, *Korku ve Titreme*, (çev. İbrahim Kapaklıkaya), Ağaç Kitabevi, İstanbul, 2002.
-, *Kayı Kavramı*, Kültür Yayınları, İstanbul, 2003.
- Kılıç, Sadık, *Benliğin İnşası*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2000.
- Kur'an-ı Kerim Tefsir ve Meal*, (Elmalılı Hamdi Yazır), Nuh Yayınları, İstanbul, 2011.
- Levinas, Emmanuel, *Ölüm ve Zaman*, Ayrıntı Yayıncılık, İstanbul, 2006.
- Megill, Allan, *Aşırılığın Peygamberleri*, (çev. Tuncay Birkan), Ayraç Yayınları, Ankara, 2008.
- Namlı, Taner, "Hilmi Yavuz ile Edebiyat Üzerine", *Bizim Külliye*, S. 45, 2010, s. 6-7.
- Paz, Octavia, *Yay ve Lir /Şiir Nedir?*, (çev. Ömer Saruhanlıoğlu), Era Yayınları, İstanbul, 1995.
- Peters, F. E., *İbrahim'in Çocukları Musevîlik Hristiyanlık İslamiyet*, (çev. Nurşan Üstüntaş), Neden Kitap, İstanbul, 2010.

- Sarı, Ahmet- Ercan, A. Cemile, *Masalların Psikanalizi*, Salkım Söğüt Yayınları, Ankara, 2008.
- Sartre, Jean- Paul, *Varoluşçuluk*, Say Yayınları, İstanbul, 1993.
-, *Estetik Üstüne Denemeler*, (çev. Mehmet Yılmaz), Doruk Yayınları, Ankara, 1999.
-, *Varlık ve Hiçlik Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*, (çev. Turhan Ilgaz - Gaye Çankaya Eksen), İthaki Yayınları, İstanbul, 2009.
- Taşdelen, Vefa, *Kierkegaard'ta Benlik ve Varoluş*, Hece Yayınları, Ankara, 2004.
- Topçu, Nurettin, *İsyan Ahlâkı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006.
-, *Varoluş Felsefesi-Hareket Felsefesi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006.
-, *Var Olmak*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006.
-, *İsyan Ahlâkı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2010.
-, *Var Olmak*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006.
- Yavuz, Hilmi, *Şiir Henüz*, Est&Non Yayınları, İstanbul, 1999.
-, *Çöl Şiirleri*, Varlık Yayınları, İstanbul, 2008.
-, *İslâm'ın Zihin Tarihi*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010.
- Yeşiltaş, Kevser, *Ene-l Hak Gizli Öğretisi*, Sınır Ötesi Yayınları, İstanbul, 2011.
- Yılmaz, Ercan, "Hilmi Yavuz ile 70. Yaş Söyleşisi", *Ada*, Bahar 2007, s. 35-37.

ÖYKÜDE ŞİİR, ŞİİRDE ÖYKÜ

Emel Aydın *



Özet: Edebî türler arasında biçimsel, dilsel ve tematik açılardan birbirine en yakın olanlar öykü ve şiirdir. Özellikle modernleşme sürecinde bu iki tür birbirinin sınırlarını daha fazla zorlamaya başlamıştır. Modern Türk edebiyatında, özellikle 1940'larda, öykü ve şiir bağlamındaki yapısal geçişler en canlı şekilde Orhan Veli'nin şiirlerinde ve Sait Faik'in öykülerinde görülmektedir. Orhan Veli'nin şiirlerinde tahkiyenin temel unsurları olan olay örgüsü, kişi, yer ve zaman dikkati çekecek kadar belirgindir.

Sait Faik'in öykülerinde ise, şiirin öğeleri sayılabilecek 'ân'ın tasviri, ses sistemi ve imgesel sistem görülebilecek düzeydedir. Sait Faik'in öyküsünde bir tahkiyeden çok bireyin bir 'ân'ının derinleştiği görülür; anlatım simgesel ve imgesel bir düzeye yükselir. "Dülger Balığının Ölümü" adlı öyküde olay örgüsü yok gibidir; alegorik çağrışımları da olacak şekilde, dülger balığının ölüm ânı derinleştirilir.

Sait Faik'in öyküleri ve Orhan Veli'nin şiirleri üzerinde yapılan bu türlerarası çalışmada, iki türün birbirlerinin imkânlarını kullandıkları; esasen bu yolla da iki türü birbirine yaklaştırdıkları görülmektedir. Bu da, türlerin imkânlarının gelişmesi açısından, önemli bir yenilik olarak kaydedilebilir.

Anahtar Kelimeler: Şiirde öykü, öyküde şiir, Sait Faik, Orhan Veli.

POETRY IN THE STORY, STORY IN THE POETRY

Abstract: *Story and poem are the closest genres in terms of formal, linguistic and thematic among the literary genres. Specially during the modernization period, these two genres began to force the borders of one another much more. In Modern Turkish Literature, especially in 1940s, the structural transitions in story and poem are clearly seen in Orhan Veli's poems and Sait Faik's stories. Plot, character, place and time which are the basic elements of narration in Orhan Veli's poems, are remarkably clear.*

In Sait Faik's stories, depiction of the moment, sound system and imaginary system regarded as the elements of poem can be seen easily. In Sait Faik's story, deepening of a moment of a person is seen more than a narration; narration rises to the symbolic and imaginary level. In the story "Dülger Balığının Ölümü", there isn't almost a plot; the death moment of the fish is deepened allegorically.

In this intergenres study which is about Sait Faik's stories and Orhan Veli's poems, is seen that the two genres use each other's means, in fact, by this way they approach each other. This can be registered as an important innovation in terms of the development of possibilities of the genres.

Keywords: *Story in the poetry, poetry in the story, Sait Faik, Orhan Veli.*

* Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Doktora Öğrencisi.

GİRİŞ

Öykü ile şiir arasındaki ilişki, sadece modern dönemde görülen yeni bir özellik değildir. Esasen, destandan hikâyeye geçiş sürecinde de gördüğümüz türlerarası bağlantılar, klasik dönemde önemli ölçüde durmuş, mesnevîlerde rastlanan bazı öyküsel unsurlar dışında, türlerin biçimsel sınırları daha belirgin hâle gelmiştir. Ancak edebiyatımızın önemli bir kaynağı olan Dede Korkut hikâyelerinde tahkiye ile şiirin bir arada görülmesi, bu geçişliliğin bir oranda da devam ettiğini gösterir.

Modern Türk edebiyatında, özellikle Servet-i Fünun döneminde şiirin nesre yaklaştırılması, edebiyat tarihimizde önemli bir yenilik olarak kaydedilmiş, hatta 'mensur şiir' şeklinde yeni bir türün doğmasına kaynaklık etmiştir. Yazılı anlamdaki klasik tahkiyeye dayanan hikâyenin, modernleşme sürecinde 'olay örgüsü'nden 'ân'a, cemaatten bireye yöneldiği bir gerçektir. Birçok edebiyat eleştirmeni bu gelişmenin aslında 'hikâye'den 'öykü'ye geçiş olduğunu vurgulamaktadır. 'Ân'a, 'birey'e ve 'imge'ye yönelen modern öykü, böylelikle şiirin sınırlarına doğru ilerlemiştir.

Bir türün anlatma ve gösterme imkânlarını artırma arayışı, öykü ile şiir türlerinin birbirinin yapısal özelliklerini kullanmasının temel kaynağı olarak gösterilmektedir. Bu duruma, bir türün etkisini artırmak için öbürünün özelliklerini kullanması da denilebilir. Örneğin öykü, daha soyut, daha imgesel bir iz bırakmak için şiire; şiir de daha somut, daha reel bir hayat parçası sunmak için öyküye ihtiyaç duymaktadır.

Bu çalışmada, modern öykümüzle modern şiirimiz arasındaki türlerarası ilişkiyi, Orhan Veli'nin "Kitabe-i Seng-i Mezar" ve Saik Faik'in "Dülger Balığın Ölümü" adlı metinleri üzerinden göstermeye çalışacağız. Bu bağlamda iki temel gerekçemiz var: Sait Faik, klasik vaka hikâyesinden durum hikâyesine geçişte belirgin ve etkileyici bir isimdir. Orhan Veli ise, hem yapı hem de şiirin temaları bakımından 1940'lara kadar gelen şiiri tamamıyla reddeden dilin pratik işlevlerine, hayalden ziyade olgulara yaslanarak yeni bir şiir kurmuştur. Esasen metinlerindeki insan, dil ve problem alanı ile türlerarası bir simetri oluştururlar. Her iki sanatçı da şehrin kendilerine kadar gelen soyut sembolik anlamlarını ve kültürel çağrışımlarını bir yana bırakarak yoksul insanların küçük ama samimi dünyalarına sığınır. Sait Faik'in başıboş, sorumsuz, 'ben' merkezci ama sevecen öyküleri, Orhan Veli'nin şiirlerinde anlattığı 'küçük adam'a ve onun hayatına denk düşer. İstanbul'u kutsallığı, düşselliği ya da lirikliğinden günlük hayata taşıyıp sıradan insanların öykülerini yazan Sait Faik'tir. Onların sıradan hayatlarındaki ve içten konuşmalarındaki şiirselliği yakalayan ise Orhan Veli'dir.

Sait Faik'in öykülerinde, klasik hikâyede değer taşıyan 'vak'a'nın yerine, temanın ikincil motiflerini genişletmeye çalıştığı, zayıflayan dramatik ögenin

boşluğunu doldurmak için ise eksiltme, sezdirme yoluna gittiği, bu yüzden kelimenin ve çağrışımların alabildiğine önem kazandığı, ses ve motif tekrarları gibi ritmik uygulamaların, benzetme ve tasvirlerin imaj özelliği kazanmaya başladığı görülmektedir.

Orhan Veli de heceye bağlılığa son verir; lirizme karşı çıkar ve günlük dili kullanarak öyküye yaklaşır. İçeride dönük ve süslü bir anlatım yerine, günlük hayatta yaşananları ele alması, duygulardan çok, gerçek hayattaki hareketlilikle ilgilenmesi, bu bağlamda kayda değer niteliklerdir. Onun şiirlerinde; tahkiyenin temel unsurları olan kişi, yer, zaman ve olay örgüsü, dikkati çekecek kadar belirgindir.

ORHAN VELİ'NİN "KİTABE-İ SENG-İ MEZAR" ŞİİRİNDE ÖYKÜSELLİK

Vaka (Olay Örgüsü)

Şairin meşhur "Kitabe-i Seng-i Mezar" adlı şiiri, yayımlandığı günden itibaren iyi-kötü birçok eleştiri alır (Kanık, 2007: 45).¹ Sebebi, hem seçtiği kişi olan "Süleyman Efendi", hem de şiirde geçen "nasır" kelimesinde aranmalıdır. Özellikle "nasır" kelimesinin şiirin içinde yer alması çok eleştirilir. Ne tesadüftür ki asıl uğraştığı, edebiyatımıza kazandırmış olduğu sanat anlayışını yıkmaya çalıştığı Ahmet Hâşim de şiirinde yer verdiği bir kelime nedeniyle birçok eleştiriye maruz kalmıştır. "Bir Günün Sonunda Arzu" şiirinde geçen "kamuş" kelimesi, döneminde büyük yankı uyandırmış, hatta bu durum birçok karikatüre yansıtılmıştır.

Melih Cevdet'ten öğrenildiğine göre olay, Nurullah Ataç'ın yeni şiirlerle ilgili bir anket sorusuna en sevdiği şiir olarak Orhan Veli'nin bahsi geçen şiirini göstermesiyle başlar. Anketi hazırlayan kişi ertesi gün, Süleyman Efendi'ye değil, Türk şiirine yazık olduğu yönünde sözler sarf eder. Bundan ilham alan yazarlar da şiiri anlamak yerine, onu nükteli dizeler kullanarak eleştirirler. Fakat aslında bu, yıkıcı bir şiirdir. Demek istediği de; "*Siz piyano çalan veremli kızıdan mı laf açarsınız? Sadece incelmış, duygulu, üstün insanları mı şiirinize lâıyk görürsünüz? Alın o hâlde, ben de Süleyman Efendi'nin nasırından çektiğini söyleyeyim de görün.*"dür (Bezirci, 2003: 63).² Anlaşılan odur ki Orhan Veli, şiirimizi o aşırı duygusallıktan, incelikten, kibarlıktan temizlemek ister.

Üç bölümden oluşan şiirde, Süleyman Efendi adında yoksul bir adamdan bahsedilir. İlk bölümde Süleyman Efendi'yle ilgili bilgiler verilir. Yaratılış itibarıyla "çirkin" olarak tasvir edilen bu kişinin en büyük sıkıntısı, ayağındaki nasırdır. Din ile pek sıkı bir bağı yoktur. Orhan Veli bunu ilginç bir şekilde açıklar. Allah'ın adını, sadece ayağına kundura vurduğu zamanlar ağzına aldığı söyler. Yani bu duruma kızdığı zaman, söylenmeye başlar. İşte Allah'ın adı

sadece o zaman geçer. Bu durumu hoş gören şair, onun günahkâr da sayılmayacağına kanaat getirir. Şiirin birinci bölümünde kurulan bu öyküde, henüz Süleyman Efendi hakkında fazla bilgi yoktur; ama anlatıldığı kadarıyla, çevresinde sevilen biri olduğunu düşünebiliriz.

İkinci bölümde şiirin olay örgüsü, Shakespeare'in *Hamlet*'indeki ünlü sözü "*to be or not to be*"ye yapılan bir göndermeyle başlar. Bu atıfla şair, bir taraftan şiirin 'derin ve yüksek fikirler' işleme gerektiği noktasındaki bir kabulü eleştirir; diğer taraftan Süleyman Efendi'nin sıradan hayatına işaret eder. Bir akşam uyur, sabah uyanamaz. Yüzyıllardır abartılı şekilde anlatılan ölüm, aslında bu kadar yalındır. İnsan bir gün uyur, uyanamaz. Sonra yıkanır, namazı kıılır ve gömülür. Bir de gidenin ardında kalanlar vardır. Süleyman Efendi'nin borçlu olduğu kişiler, kalan mallarından paylarını alıp borcun kapatılabileceğini düşünür. Yani koyun can derindeyken kasap et derindedir. Böyle bir durumda tabii ki haklarını helal edeceklerdir. Fakat tam aksine, Süleyman Efendi'nin alacağı yoktur. Zaten alacağı varsa da, artık ona dünya malının faydasının olmayacağı ortadadır.

Üçüncü bölümde Süleyman Efendi'nin kendisi gider, eşyaları kalır. Tüfeğini depoya koyarlar. Âdettendir, eşyalarını da başkalarına dağıtırlar. Artık torbası ekmezsiz, matarası susuz; en önemlisi de, hepsi "Süleyman Efendi" siz kalmıştır. Ölüm bir rüzgâr gibidir. Her esişinde, vakti geleni alıp götürür. Öyle bir gidiştir ki bu; ismi bile kalmaz insanın. Süleyman Efendi'den de geriye sadece kahve ocağında, el yazısıyla yazdığı, "Şu Kışlanın Kapısına" türküsünün "*Ölüm Allah'ın emri / Ayrılık olmasaydı*" dizeleri kalır.

Üç bölümdeki hayat hikâyesini özetlemek gerekirse karşımıza bir 'kısa öykü' (küçürek öykü, short story) çıkar. Bir mahallede, Süleyman Efendi diye kimsesiz biri vardır. Kendi hâlinde yaşayan, malı mülkü olmayan, dinî inançlar ve ibadetler hususunda zayıf olduğu görülen, ayağındaki nasırdan acı çeken, tek serveti seferberlikten kalma tüfeği, torbası ve matarası olan bir gariptir. Bir gün, sessizce uyur gibi, bu dünyadaki hayatı sona ermiştir.

Anlatıcı ve Bakış Açısı

Orhan Veli'nin "Kitabe-i Seng-i Mezar" adlı meşhur şiirinde yaşananları, olayların dışında olan biri anlatır, yani olaylar üçüncü kişi tarafından aktarılır. Anlatıcı, hikâyenin başkahramanı Süleyman Efendi'nin her şeyini bilir. Bu da hâkim bakış açısının kullanıldığını gösterir. Süleyman Efendi'nin ölümünün ve onun ardından yaşananların anlatıldığı bu şiirde hüznün hâkimidir. Anlatıcı, Süleyman Efendi'nin ölümüne üzülmüş, bu da onun bakış açısına yansımıştır. Bakış açısında dikkat edilecek bir özellik de anlatıcının Süleyman Efendi'nin yerine konuşabilmesi, hatta başkalarının Süleyman Efendi için düşüne-

bileceklerini de ifade etmesidir. Örneğin Süleyman Efendi'nin öldüğünü duyanların haklarını helal edeceklerini söyleyen anlatıcıdır.

Şahıslar

“Kitabe-i Seng-i Mezar” şiirinin asıl kahramanı, Süleyman Efendi'dir. Orhan Veli, şiirlerinde hep sıradan insanlardan bahsetmesine rağmen, bu kişilerin sadece bir kısmının ismini verir. Süleyman Efendi de bunlardan biridir. Hatta onun oğlu Niyazi de “Veda” adlı şiirde anlatılır (Kanık, 2007: 228).

Süleyman Efendi'nin iki büyük sıkıntısı vardır: Biri geçim derdi, diğeri de ayağındaki nasırdır. Ama onun en çok nasırdan çektiğini söyler şair. Dış görünüşü, “çirkin” olarak nitelenir. Ayağında kundurası, üstünde eskimiş kıyafetleri, ağarmış saçları, yılların verdiği yorgunluk nedeniyle buruşmuş yüzü ile halktan biri canlanır gözümüzün önünde. Ona yakıştırılan “efendi” lakabı, onun halk tarafından sevilen ve saygı duyulan biri olduğuna işaret eder. Kahvecilikle uğraşır. Şair, Allah'ın adını sadece kundurası vurduğu zaman ansa da, onun günahkâr sayılmayacağını söyler. Hayatı boyunca, derin felsefî problemleri olmamıştır. Sıradan yaşamış ve aynı şekilde ölmüştür. Kimilerine borcu vardır. Bu dünyada sahip oldukları tüfek, matara ve torba gibi basit ve küçük nesnelere sınırlıdır.

Bezirci'nin ifadesiyle Orhan Veli'ye göre günümüz dünyasında çoğunluğu, fakir halk oluşturur. Edebiyat da onların edebiyatı olmalıdır. Bu nedenle, kahramanlarını fakir halk sınıfından seçer. Şairin anlattığı hayat da o sınıfın hayatıdır (Bezirci, 2003: 66).³

Süleyman Efendi'yi seçmesinin nedeni de budur. Orhan Veli, bir mülakatta bu şiiri ve seçtiği karakterle ilgili olarak şunları söyler:

“Ben hayatı sadelik içinde geçmiş basit bir adamın hayatından bahsetmek istedim. Acıyılık olsun diye yazmadım. Şiiri neşretmeden evvel de bu kadar yadırganacağını tahmin etmiyordum. (...) Hayatında büyük manevi ıstırapları olmayan bir insan için nasırın mühim olduğunu telakki ediyorum.”⁴

Şairin bu şiiri ve Süleyman Efendi karakteri üzerine birçok olumsuz söz sarf edilir. Fakat zamanla bu olumsuz eleştirilerin yerini olumlularına bıraktığı görülür. Bu yönde görüş değiştirenlerden biri Mehmet Kaplan'dır. Orhan Veli'nin “Oktay'a Mektuplar” adlı şiirini tahlile başlamadan önce, şairin bahsi geçen şiiri hakkında görüşünün değiştiğini söyler ve ardından şu anekdotu aktarır:

“Hiç unutmam, bir gün Babîâlî yokuşundan aşağıya doğru inerken, elinde eskimiş çantası, ayağında patlamış ayakkabıları, buruşmuş yüzü, zavallı paltosu ile ara sokaklara dalan küçük bir memur gördüm. Birdenbire ‘Kitabe-i Seng-i Mezar’ şiirini hatırladım. Kendi kendime ‘şairin bahsettiği Süleyman Efendi böyle birisi olmalı’ dedim. Ve ona karşı içimde bir merhamet ve şaire karşı bir sevgi hissettim. Daha önce başkaları ile benim de alay ettiğim şiir,

hayatta o zamana kadar benzerlerini çok gördüğüm, fakat kendilerine karşı alaka duymadığım insanların çehrelerine âdeta bir ışık tutmuş, onların boş ve manasız varlıklarını bir muamma hâline getirmişti. (...) Şair, romancının sahifelerce anlatmağa çalıştığı hayat tecrübesini veya tipi bir mısradaki teksif ediyordu.” (Kaplan, 2008: 118-119).

Orhan Veli, sıradan insanlarla bir arada olmayı, onları gözlemlemeyi sever. Karakter yaratmadaki başarısında bunun payı büyüktür. Arkadaşı Melih Cevdet, Orhan Veli'nin bu özelliğini şöyle açıklar:

“Her sınıftan, her meslekten ahbabları, arkadaşları vardı. Ankara'daki kundura boyacılarının, garsonların çoğunu adlarıyla bilir, onlar da onu tanır, severlerdi.” (Fuat, 2000: 135).

Zaman

“Kitabe-i Seng-i Mezar”da anlatılan hikâyenin ilk bölümünde, iki farklı zaman düzlemi vardır. Çerçeve hikâye, Süleyman Efendi'nin ölümüdür. Bu acı, anlatıcıyı geçmişe gönderen bir çağrışım yaratır. Anlatıcı, Süleyman Efendi'yi düşünmeye başlar. Ona dair anılar arar ve onları aktarır. İkinci bölümde, önce yakın geçmişteki ölüm ânına gider. Ardından vaka zamanına geri döner ve cenaze törenini anlatır. Üçüncü bölüm de vaka zamanı ve geçmiş arasındaki gidiş gelişleri içerir. Anlatıcı, Süleyman Efendi'nin ardından neler olduğunu aktarır. Onun matara, tüfek, torba gibi eşyalarını görmek, anlatıcıyı geçmişe götürür. Şiirlerin yazılma zamanını şairin kendisi metinlerin sonunda korumuştur. Bunlardan birincisi Nisan 1938, ikincisi Ocak 1940, üçüncüsü ise Eylül 1941 tarihinde yazılmıştır.

Mekân

“Kitabe-i Seng-i Mezar”ın ilk bölümünde belirgin bir mekândan bahsedilmez. “Yazık oldu Süleyman Efendi'ye” dizesi, kahramanın ‘öbür dünya’ya gittiğini bildirir. Bu, metafizik bir mekândır. “Günahkâr da sayılmazdı” denilerek onun cennete gitmiş olabileceği düşünülür. İkinci bölümde, Süleyman Efendi'nin yaşadığı mekândan bahsedilir. Namazının kılınmasının ardından, diğer mekân olan mezarlığa geçildiği tahmin edilebilir. Üçüncü bölümde, Süleyman Efendi'nin yaşadığı mekânla, kahvehaneyle ilgili ipuçları verilir. Bu mekânın bir deposu vardır. Tüfeği oraya yerleştirilir. Kahve ocağında Süleyman Efendi'nin kendi el yazısıyla bir türkünün iki mısraı yazılıdır. Mekânda bulunan ekmeğin torbası ve matarası, anlatımın içerisine duygular katılarak aktarılır. Yapılan bütün tasvirler, Süleyman Efendi'nin ne kadar yoksulluk çektiğini gösterir.

Anlatım Teknikleri

“Kitabe-i Seng-i Mezar” şiirinin ilk bölümünde olaylar ‘geri kırılma’ yöntemi kullanılarak aktarılır. Süleyman Efendi'nin ölümünün ardından anlatıcı,

hatralara yönelir. Bu hatralardaki bilgilerden yola çıkarak Süleyman Efendi'yle ilgili 'psikolojik tahliller' yapar. Hikâyenin kahramanıyla ilgili birkaç tasvirî bilgi de yer alır. Çirkin yaratılışlıdır, ayağında nasırı, yürürken ayağına sık sık vuran kundurası vardır.

Orhan Veli'nin birçok şiirinde olduğu gibi bu şiirinde de mizah ve ironi, anlatımın önemli bir özelliğidir. Esasında komik olan, bir hayat parçası veya kişi değildir. Bunun yanında anlatıcının, nasırının acısıyla kıvranan, canı yandıkça söylenen bir kişi görüntüsü kurması; borcu olan fakat alacağı olmayan bir gariban tiplemesini çizmesi gülme hissi uyandırmaktadır.

Şiirdeki metinlerarasılığa da dikkati çekmek gerekir. *Hamlet* oyunundaki "to be or not to be" cümlesi olduğu gibi alıntılanır. Bu alıntı, işlenen temayı desteklemek için yapılmaz. Tam tersine bu romantik, ahlâkî ve felsefî bir problem içeren cümle, Süleyman Efendi düzeyindeki birinin hayatı bağlamında kullanılarak ironik bir anlatım oluşturulur.

Şiirde görülen tematik problem, şiiriyet denilen bir yapı içinde soyut olarak veya işaretlerle anlatılmaz. Bir hikâye veya romandaki gibi yoksulluk ve gariplik duygusu doğrudan verilir. Genel olarak metafizik bir tema olan ölüm, bilinmezlikten kaynaklı birçok korku, endişe ve olağanüstülükleri çağırıştırır. Orhan Veli'nin bu şiirinde ise ölüm, sıradan bir olay gibi ele alınır. Sade bir anlatımla ifade edilir: "Bir akşam uyudu / Uyanmayıverdi / Aldılar, götürdüler / Yıkandı, namazı kılındı, gömüldü". Hiçbir endişe, korku yoktur. Abartıya yer verilmaz. Ölümün hayata yakın ve toplumsal boyutu ele alınmıştır. Ölümün hissettirdiğinden değil, ölüm dolayısıyla yaşanan olaylardan bahsedilir. Bunun için de öyküleyici anlatım kullanılır.

Dil ve Üslûp

Orhan Veli şiirinin öyküyle ilişkisi Garip'le başladığı için, dil ve üslûp değerlendirmesinde bu dönem esas alınacaktır. Bu dönemle birlikte başlayan sıradan insanları anlatma amacı, zamanla daha da gelişip değişerek devam eder. Onları anlatabilmek için önce gözlemleyen, anlamaya çalışan ve onlar gibi olma çabası gösteren şair, zamanla bunu başarır. Bu uğraş ve başarı da onun şiirlerine yansır. Onları anlatmak, ister istemez, dile onların günlük konuşmalarını ve yer yer kullandıkları argo dilini de sokmak anlamına gelir. Bu doğal kalmış insanları şiirlerinde ele alan şair, onların kullandıkları dilden faydalanarak doğal bir şiir diline de ulaşır. "Söz" şiiri hakkında konuşan Melih Cevdet de aynı fikirdedir:

"Neyi anlatıyor bu şiir? Bir duyguyu, bir düşüncüyü mi? Hayır, bir duygusunu, bir düşüncesini anlatmak için yazmamış bunu Orhan Veli. Evet, bir kişiyi, bir çevreyi, bir yaşayışı çizmiyor değil. Ama en başta, için için alay ederek sevdiği sözleri, her şeyden önce de onları bir araya toplamak istediği ne çok belli. Denilebilir ki, bu şiirde Orhan Veli'nin an-

latmak istediği bir düşünce var; o da, bu sözleri sevdiği, bu sözlerle şiir yapılabileceği düşüncesidir.” (Akı, 1956: 7).

Orhan Veli, tam da yakın arkadaşının söylediği yoldadır. Şiir diline ‘olmaz’ dedirtecek birçok kelimeyi dâhil ederek insanları şaşkırtmayı ve yeni şiirin yıkıcı gücünü göstermeyi âdeta kendisine bir görev edinir. Süleyman Efendi’yi anlattığı şiirde geçen “nasır”, “Sevdaya mı Tutuldum?” şiirinde geçen “sala-ta” kelimeleri, şairin bu konuda meşhur örnekleridir.

Günlük konuşma dili Orhan Veli’nin şiirinde rağbet görünce argo kelimeler de bundan aşağı kalmaz.

Şairin şiirlerinde abartılı tasvirlerle, söz sanatlarına da yer verilmez. Yüzey ve derin yapı ayırımına tâbi tutulabilen şiirlerinde bile sembolik anlatım, birkaç kelimenin üstüne yüklenmemiş, şiirin temasına uygun olarak geneline yayılmıştır.

Amacı, kullandığı dili de etkileyen şairin; zıtlıklar, çarpıklıklar, garipliklerle insanları şaşkırtmayı hedeflediği de dikkati çeker. Özellikle de mizahî bir üslûba sık sık başvurur.

Şairin mısra anlayışı da devrine göre farklıdır. Garip Akımında mısracı zihniyete, hece ve aruz ölçülerine fazlaca önem verilerek şiirde anlamın arka planında kalmasına karşı çıkıldığı görülür. Bu nedenle, Orhan Veli’nin şiirlerinde dizeler arasında, hece sayısı bakımından bir uyum yoktur. Bazı yakınlıklar olsa da bu, tam bir eşitlik oluşturmaz. Dizeler, olabildiğince az sözcükle kurulur. Dize, onlar için başlı başına bir öge değil, bir bütünün parçaları olarak algılanır. Dolayısıyla anlam bir dizede sınırlanmaz, şiirin bütününe dağıtılır. Hareketin son evrelerinde dize sayısının uzamaya başladığı görülür. Bu değişim, öykü-şiir ilişkisinin daha kolay kurulmasını sağlar. Hece ölçüsüne önem verilmeyen, anlamı tek mısradan sınırlanmayan şiirler, hikâye anlatımına daha müsaittir. “Yol Türküleri” bu anlamda belirgin bir örnektir.

SAİT FAİK’İN “DÜLGER BALIĞININ ÖLÜMÜ” ADLI ÖYKÜSÜNDE ŞİİRSELLİK

Şiirlere, Şarkılara ve Şairlere Yapılan Göndermeler

Sanatçı, şiiri öyküsüne farklı yollarla yerleştirir. Başkasının şiirinden ya da şarkısından birkaç dizelik alıntılar yapar. Seçtiği bir temayı hem öyküsünde hem de şiirinde işleyebilir. Örneğin sanatçının “Ay Işığı” adlı öyküsü ile “Bizim İskele” adlı şiiri arasında böyle bir ilgi olduğu görülür. Öyküde köylülerden, köyün rıhtımından ve balıkçılarından söz ederken anlattıklarıyla, “Bizim İskele” adlı şiirde aynı mekândan ve kişilerden bahsederken kullandığı ifadeler birbirinin aynıdır.

Yazar, şiir türünden gönderme yapmak istediği kısmı bazen aynen alıntılar, bazen de hedef aldığı şiiri ya da şarkıyı çağrıştıracak nitelikte bir dize yazar. Şairlere ya da şairliğe atıflarda bulunur, öyküdeki karakterlere şairâne özellikler yükler.

Sait Faik'in öykülerinde şiir izlerinin bulunduğu dair ilk işaret, şiir türüne ve bu türde eser verenlere atıflar yapmasıdır. Bunu, öyküsünü daha kalıcı hâle getirmek için yapabileceği gibi, öyküsünün akıcılığını sağlamak amacıyla da yapabilir. Yani bu, şiir-öykü ilişkisinin daha net tespit edilebilecek bir özelliğidir.

Sanatçının öyküleri ve şiirleri incelendiğinde metinlerarasılık bağlamında bu iki tür arasında ilişki olduğu görülür. Sait Faik'in şiir ve öyküleri, birbirinin yeniden yazımıdır. Bazı öykülerinde anlattığı problem, kullandığı üslûp, yaptığı betimleme, hatta kurduğu cümleler bile, şiirlerindekiyle büyük benzerlikler gösterir.

Sait Faik'in ele alınan öyküsünde bahsettiği dülger balığı; "*Denizlerin görünüşü pek dehşetli, fakat huyu pek uysal, pek zavallı bir yaratığı*" olarak tasvir edilir (Abasıyanık, 2009: 936). Sanatçının "*Söz Açınca*" adlı şiirinde de dülger balığından bahsedilir, hatta balığın tasviri bile aynıdır:

Dülger balığı
O canavar görünüşlü
O uysal balık (Abasıyanık, 2009: 1747).

Görülen odur ki Sait Faik, bu iki türü metinlerarasılık ve türlerarasılık bağlamında birbirine dönüştürebilmektedir. Sanatçıda, âdeta öykü ve şiir bir arada bulunmaktadır. Onda bir problem, bir ânın tasviri ya da bir hayat parçası hem öykü hem şiir olarak yaratılır. Yazar genelde öyküyü tercih eder, bazen de seçimini şiirden yana kullanır. Ancak hangisini tercih ederse etsin, birinden ötekine daima türsel bir gölge düşürür.

Sait Faik'te öykü-şiir ilişkisi, sadece bu bağlamda kalmaz. Sanatçı, öykülerinde sık sık şiirden, şairden ve şairanelikten söz eder. "*Dülger Balığının Ölümü*" adlı öyküde Sait Faik, tam balığın ölüm ânına şahit olurken birden onu hayalinde diriltir ve insanların arasına salıverir. İnsanlar önce ondan korkar; fakat onu ele geçirmiş olmanın verdiği haz baskın gelir. Bu haz ve hırsıyla, insanlar ona kötü davranmaya başlar. Önce yadırgar, bir süre bu duruma katlanırlar. İçinde bulunduğu bu kötü durum, onu mutsuz ya da daha sinirli yapmaya değil, şair yapmaya vesile olur. Sait Faik bu durumu şu cümleyle ifade eder: "*Onu şair, küskün anlaşılmayan birisi yapacağız.*" (Abasıyanık, 2009: 938). İnsanlar tarafından anlaşılmama, yadırganma ve bunun verdiği mutsuzluk Sait Faik'e şairleri ve şairliği hatırlatır. Kendisi de şair olan, yer yer benzer sıkıntılar yaşayan Sait Faik, bu durumu çok iyi anlar. Âdeta bu balıkla özdeşleşir.

Yani her şey ona şairliği, şairâneliği hatırlatır. Bu durum tesadüfi değildir; sanatçının tamamen kendi seçimidir.

Olay Örgüsünden Ânın Tasvirine

Olay örgüsü ile 'ân'ın derin tasviri arasındaki yakınlaşmayı ve farkı, aşağıdaki alıntı üzerinden gösterebiliriz:

"Kenarları süsleyen zarların oyunu çabuklaşmaya, balık da, gitgide, saniyeden saniyeye pek belli bir hâlde beyazlaşmaya başladı. İçimde dülger balığının yüreğini dolduran korkuyu duydum. Bu, hepimizin bildiği bir korku idi: Ölüm korkusu.

Artık her şeyi anlamıştı. Denizlerin dibi âlemi bitmişti. Ne akıntılara yassı vücudunu bırakmak, ne karanlık sulara, koyu yeşil yosunlara gömülmek... Ne sabahları birdenbire, yukarılardan derinlere inen, serin aydınlıkta uyanıvermek, günün mavi ile yeşil oyunları içinde kuyruk oynatmak, habbeler çıkarmak, yüze doğru fırlamak... (...) vardı. Her şey bitmişti." (Abasıyanık, 2009: 937).

Bir kısmı alınan "Dülger Balığının Ölümü" adlı öyküde, bu balığın dış özellikleri, isminin nereden geldiği ve Hz. İsa'yla ilgili efsanesi anlatılır. Sonunda da balığın bir balıkçı kahvesindeki ölüm ânına tanık olunur. Görüldüğü gibi, öykünün olay örgüsü pek de geniş değildir. Fakat ele alınan 'ölüm' teması, balığın ölümüyle bir insanın ölümü özdeşleştirilerek ayrıntılı bir tasvirle anlatılır. Bu anlatım, bir tahkiye düzeninden çok soyut göndermelere dayanır. Bu yapıyla da imgeseldir, dolayısıyla şiirsel bir tabanı vardır. Mehmet Kaplan'ın da bu tasvirle ilgili olarak "*işte bir hikâye ortasında ölümün ve hayatın şiiri*" (Kaplan, 2010: 193) demesi bu belirlememizi destekler niteliktedir.

Semboller ve İmajlar Bağlamında Öykü

"Dülger Balığının Ölümü" adlı öyküde anlatılan, görünürde dülger balığıdır. Fakat kimi yerlerde Sait Faik, kendisini onunla özdeşleştirir. Yani aslında kendisi de hikâyenin konusu, kahramanı olur. Dülger balığı, kimi karakteristik özellikleriyle Sait Faik'e benzer. Aslında bu balık, çevresindekiler tarafından pek sevilmeyen, garipsenen, hor görülen insanları sembolize eder, bu yapıyla da alegorik bir nitelik kazanır. Bahsettiği insan tipi, dış görünüş olarak güzel değildir. Ayrıca hırçındır, bazen korkutucudur da. Fakat özünde uysal, sevecen bir kişilik taşır.

Sait Faik'in, dülger balığını bir sembol olarak kullandığı, bazı balıklarla yaptığı kıyaslamadan da anlaşılabilir. Öykünün bir bölümünde sosyete kadınlarıyla, dış görünüşü güzel olan balıkları özdeşleştirir. Her ikisinin de süse, şatafata düşkün olduğunu söyler. Dış güzelliğin geçici olduğunu vurgular. Bunun ardından, dülger balığından bahsetmeye başlar.

Sanatçının “birçok yerlerinde çiviye, kesere, eğriye, kerpetene, testereye, eğeye benzer çıkıntıları” olan dülger balığıyla ilgili yaptığı bu tasvir de oluşturulan simgeyle ilgili önemli bir ipucudur. Bu balıkla, kentliler tarafından garipsenen, şehre gelip çalışan köylüleri ya da işçileri anlattığı söylenebilir. Yazarın saydığı alet isimleri de bu kanaatimizi destekler niteliktedir.

Hız. İsa’yla ilgili efsane de, dülger balığı gibi hırçın insanların iyileştirilebileceği, topluma kazandırılabilceği şeklinde yorumlanabilecek, bu balık etrafında oluşturulmuş bir başka sembolik anlamdır.

Balığın ölümünü anlattığı bölümde, kendisini balıkla özdeşleştirip âdeta o ‘ân’ı yaşayan Sait Faik, yine dülger balığı üzerinden ‘ölüm’ ve ‘hayat’ kavramlarına gönderme yapar. Balığın ölümünü anlatırken birden, onu hayalinde dicitir ve hayata döndürür. Bu da ölüm ve hayat zıtlığının çarpışmasını sembolize eder.

Eksiltili İfade

Öykücü, öykülerde sürekli olarak konuşur ve okuyucuya bir şeyler anlatır. Öyküde açıklayıcı cümleler kurmak, olayların anlaşılabilirliği açısından önemlidir. Şiirde ise ‘susuşlar’ vardır. Cümleler kırılır, devrikleşir, bazen de eksik bırakılır. Cümleler kırılınca anlam dize dize bütün şiire dağılır. Devrik cümle kullanımı, vurgu ve ahenk içindir. Eksik bırakılan cümleler ise, şiirin boşluklarını oluşturur. Bu boşlukları okuyucu doldurur. Sanatçı, böylece okuyucunun hayal gücünü devreye sokar. “Susan Sontag’ın, ‘bir sanat yapıtında en yüklü öğeler, çoğu zaman onun suskularıdır’ dediği durum, sanırım en çok kısa öyküye yakıştırılabilir.” (Andaç, 1999: 338) diyen Feridun Andaç, kısa öykülerde eksiltili cümlelerin önemini vurgular. Ona göre bu yarım kalmış cümleler, öyküde o kadar büyük bir öneme sahiptir ki, şiirin yükü bile orada değil, sözcüklerin ve imgelerin derin anlamındadır. Daha çok şiirlerde görülen bu özelliklere, Sait Faik’in öykülerinde de rastlanır. Olay örgüsü azalır betimlemeler, bireye ait hâller çoğalınca öyküde de çeşitli boşluklar oluşur. Ahenkli cümleler ile hikâye, şiir gibi akıp gider, estetik bir zevk verir. Böylece ortaya, şiir gibi, zevkle, tekrar tekrar okuma isteği uyandıracak nitelikte öyküler ortaya çıkar. Eksik bırakılan cümleler ise, şiirde olduğu gibi, okuyucuyu düşünmeye, hayal kurmaya sevk eder. Ayrıca bu boşluklarda, okur durur ve sanatçının imgelerinin düşündükçe nasıl da açıldığına, genişlediğine şahit olur. Bu özellik de öyküyü şiire yaklaştırır.

“Dülger Balığının Ölümü” adlı öyküde, bir balıkçı kahvesinin önünde oturan bir adam, akasya ağacının dalına asılmış bir dülger balığı görür. Balık ölmek üzeredir ve adam, bu ölüme şahit olur. Onu da bir ölüm korkusu sarar. Âdeta balıkla özdeşleşir:

“Artık her şeyi anlamıştı. Denizlerin dibi âlemi bitmişti. Ne akıntılara yassı vücudunu bırakmak, ne karanlık sulara koyu yeşil yosunlara gömülmek... Ne sabahları birdenbire, yukarılardan derinlere inen, serin aydınlıkta uyanıvermek, günün mavi ile yeşil oyunları içinde kuyruk oynatmak, habbeler çıkarmak, yüze doğru fırlamak...” (Abasıyanık, 2009: 937).

Sait Faik burada, âdeta ölen balığın kendisi olur. Hayatla ölüm arasındaki ince çizgide yaptığı bu tasvir, ‘üç nokta’larla daha da derin anlamlar kazanır. Her ‘üç nokta’da, hayattan kopuşla birlikte kaybedilenler uzar gider. Yüklem olmaması, noktanın konulmaması, daha doğrusu konulamaması, anlatımın üç noktalarla devam ettirilmesi hem öyküdeki duygusal yoğunluğu artırmış hem de öyküyü şiire bir adım daha yaklaştırmıştır.

Anlatımı yoğunlaştıran bir eksilteli ifade de yine balığın ölüm anının anlatımında görülür:

“Sanki dülger balığının ruhu, rüzgâr rüzgâr, bu incecik zarlardan çıkıp gidiyordu; bir dirhem kalmamacasına.” (Abasıyanık, 2009: 937).

Şiirsel Ses Sistemi (Ritim Ögeleri)

Orhan Veli, şiirde ölçüye bağlılığa karşı çıkıp redifi, kafiye atarak öyküye yaklaşırken Sait Faik de şiirsel ses sistemini oluşturan öğeleri kullanarak öyküyü, şiirin yanına bir adım daha yaklaştırır. Sanatçı, hikâyelerinde çeşitli imgeleri, kelimeleri ya da sesleri tekrar ederek bu uyumu yakalar. Kurduğu alınsız tamlamalar, yaptığı özgün benzetmeler de bu ahengin sağlanması içindir. Böylece şiirle öykü arasında bir ilişki daha kurulmuş, şiir gibi tekrar tekrar zevkle okunan öyküler elde edilmiş olur.

“Vücudu kirlice, esmer renkte demiş miydim? Yamyassıdır demiş miydim? Tam ortaklık yerinde, her iki yanda sağlı sollu iki başparmak izi diyebileceğimiz koyu lekeler vardır, demiş miydim?” (Abasıyanık, 2009: 935).

Bu alıntıda ahenk, “demiş miydim” kelime grubunun tekrarıyla sağlanır. Sanatçının, bu kelime grubunu özellikle cümle sonlarına getirmeye dikkat ettiği, böylece şiire özgü bir nitelik olan ahengi öyküde de kullandığı görülür. Bu cümleleri tek bir yüklem altında toplamak mümkünken sanatçının bilinçli olarak bu şiirsel üslubu kullanması, öykü ile şiir arasındaki geçişe somut bir örnektir.

SONUÇ

“Öyküde Şiir, Şiirde Öykü” şeklinde çerçevesi oluşturulan bu çalışmada, bahsedilen etkileşimlerin en belirgin örneklerinin görüldüğü, öykü ve şiir bağlamında birbirinin simetrisi olan iki isim ele alınmıştır. Her iki sanatçının da ortak özelliği; kentte yaşayanlarda gördükleri yapaylıktan, yoksul insanların kü-

çük ama samimi dünyalarına sığınmaktır. Sait Faik'in başboş, sorumsuz, 'ben' merkezci ama sevecen öyküleri, Orhan Veli'nin şiirlerinde anlattığı 'küçük adam'a ve onun hayatına uyar. İstanbul'u kutsallığı, düşselliği ya da lirikliğinden günlük hayata taşıyıp sıradan insanların öykülerini yazan Sait Faik'tir. Onların sıradan hayatlarında ve bu hayatın getirdiği içten konuşmalarında şiirselliği yakalayan ise Orhan Veli'dir.

Sait Faik'in metinleri; bir düz yazı türü olarak öykünün, şiirsel öğelerden beslenme biçiminin ve niteliğinin önem kazandığını göstermektedir. Sanatçının öykülerinde, klasik hikâyede değer taşıyan 'vaka'nın yerine, temanın ikincil motiflerini genişletmeye çalıştığı, zayıflayan dramatik ögenin boşluğunu doldurmak için ise eksiltme, sezdirme yoluna gittiği, bu yüzden kelimenin ve çağrışımların alabildiğine önem kazandığı, ses ve motif tekrarları gibi ritmik uygulamaların, benzetme ve tasvirlerin imaj özelliği kazanmaya başladığı görülmektedir.

Orhan Veli de heceye bağlılığa son verip lirizme karşı çıkmış ve günlük dili kullanarak öyküye yaklaşmıştır. İçe dönük ve süslü bir anlatım yerine günlük hayatta yaşananları ele alması, duygulardan çok gerçek hayattaki hareketlilikle ilgilenmesi, bu bağlamda kayda değer niteliklerdir. Onun şiirleri, hikâyenin temel unsurları olan kişiler, yer, zaman ve olay örgüsünü bulundurması açısından öykü izleri barındırır.

Yapılan incelemeler, şiirle öykü arasında, bu iki türün temel unsurları, metinlerarasılık ve türlerarasılık bağlamlarında bir ilişki olduğunu ortaya koymuştur. Bu ikili etkileşim, öykü ve şiirde kimi değişikliklere neden olmuştur. Tüm bunlardan yola çıkarak Sait Faik'in öyküsünde şiir, Orhan Veli'nin şiirinde öykü izleri bulunduğu sonucuna ulaşmak mümkündür.

DİPNOTLAR

- ¹ Bu şiir üç parça hâlinde yazılır. Birincisi, 1938 yılında Ankara'da kaleme alınır ve *İnsan* dergisinin 1. 10. 1938 tarihli sayısında yayımlanır. İkincisi, 1940 yılında yazılarak aynı yılın 15 Mart'ında, *Varlık* dergisinde yerini alır. Üçüncüsü ise 1941 yılında kaleme alınmış olmasına rağmen, *İnsan* dergisinin 1. 8. 1943 tarihli sayısında çıkar.
- ² Âsım Bezirci'nin alıntıladığı kaynak: Melih Cevdet Anday, "Ben Senin Dilinim" *Akşam*, 16 Kasım 1953.
- ³ Âsım Bezirci'nin alıntıladığı kaynak: Bahadır Dülger, "Orhan Veli Konuşuyor", *Tasvir*, 21 Mart 1947.
- ⁴ Sait Faik Abasıyanık, "Rakı Şişesinde Balık Olmak İsteyen Şair", *Yedigün*, 2 Şubat 1947.

KAYNAKÇA

- Abasıyanık, Sait Faik, (2009), *Bütün Eserleri*, YKY, İstanbul.
- Akı, Niyazi, (1956), "Hep O Şarkı", *Yeditepe*, S. 120, 1 Aralık.
- Andaç, Feridun, (Editör), (1999), *Öykücünün Kitabı*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Bezirci, Âsım, (2003), *Orhan Veli*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Fuat, Mehmet, (2000), *Orhan Veli*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Kanık, Orhan Veli, (2007), *Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul.
- Kaplan, Mehmet, (2008), *Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, 17. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul.
-, (2010), *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

KIBRIS TÜRK DERGİCİLİĞİ

Ertuğrul Aydın*



Özet: Basın hayatında, gazetenin yanı başında önemli bir köşe taşı olan dergiciliği yakından tanımak ve tanıtmak amacıyla yola çıktığımız bu çalışmada, toplumların kültür dağarcığına önemli katkılar yapan dergilerin Kıbrıs'taki seyir ve rolünü saptamak istedik. Kıbrıs dergiciliği, Türkçe, Rumca ve İngilizce olarak 'Ada'nın kültür hayatına kılavuzluk etmesi, problemleri merceğe altına almak isteği, bir zevk ve entelektüel birikim kazandırma amaçları açısından önemli rol oynamıştır. Bu çalışmada her üç dilde yayımlanan dergiler ele alınmıştır. Ayrıca dergileri, Kıbrıs'ta yönetim dönemleri göz önünde bulundurarak "1963-1974 Arası", "1983 Sonrası" gibi devrelere ayırıp inceledik. Böylelikle, her dönemde dergicilik hayatının kazandıkları ve kazandırdıklarını görmek, şartlarla paralel olan gelişim boyutlarını da saptamak istedik.

Zaman zaman karşılaşılan sorunlara rağmen yayın hayatını devam ettirmeye çalışan dergiler, seslendikleri kitlelere mesajlarını iletmiştir. İncelememiz esnasında karşılaştığımız problemlerden biri olan gazete-dergi ayırım problemini, yayına eklenen açıklamalardan, bazen de isimden yola çıkarak ya da doğrudan kaynağın kendisine ulaşarak çözmeye ve dergilerin yayımlanış ve kapanış amaçlarını, seyrek aralıklarla yayını sürdürülen dergilerin sorunlarını analiz etmeye çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Kıbrıs, dergi, dergicilik, Kıbrıs dergiciliği.

THE TURKISH MAGAZINE PUBLISHING OF CYPRUS

Abstract : In this study, whom we have acted in order to advertise and to be closely acquainted with the magazine publishing which has been an important corner stone, right next to the newspaper, in the life of the press, we have wanted to determine the role and the course in Cyprus of the magazines which seriously contribute to store of knowledge of culture of societies. The magazine publishing of Cyprus played an important role in terms of the aims to earn an intellectual background and a pleasure and want to scrutinize problems carefully and to guide the cultural life of " Island " as Turkish, Romaic and English. In this study, the magazines which publish in every three of languages have been examined. Specially, we have examined to the magazines, separating to the periods like "Between 1963 – 1974" and "After 1983" by considering to the terms of government in Cyprus. In this way, we have also wanted to determine the extents of development which is paralel with the conditions and see to things that the life of magazine publishing both acquires and earns in the every period.

* Yrd. Doç. Dr., Doğu Akdeniz Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi, Gazimağusa-KKTC.

Although the problems to be faced occasionally, the magazines which try to maintain their own life of publishing, conveyed their messages to the masses that they address. We have studied to analyze the problems of the magazines which sustain their publication at infrequent intervals and the aims of closure and publishing of the magazines and solve the problem of distinction between the newspaper and the magazine, which is one of problems whom we face in the course of our examination, by attaining its source directly or by means of the name sometimes, by way of explanations which are added to publication.

Keywords : *Cyprus, magazine, the magazine publishing, the magazine publishing of Cyprus.*

Kıbrıs'ta, kitap ve gazetecilik¹ gibi dergicilik de yaygın ve uzun süreli bir geleneğe dayanmaktadır (An, 1997: 1-4). Ancak Kıbrıs basın, yayın ve edebiyatının geç kurumsallaşmasından dergicilik de etkilenmiştir. Öte yandan, Tanzimat'la başlayan edebiyattaki yeniliklerin 'Ada'da takip edilmesi, buradaki edebiyat hayatının önemli bir yol kat etmesinde gazete ve dergilerin rolü büyüktür. Ayrıca Kıbrıs şiirinin, 'hececi-romantik dönem', 'yenileşme şiiri', 'soyut şiir' gibi devreler geçirmesi ve 1950'lerden sonra serbest şiirle tanışmasında dergilerin katkısı vardır.

1920-1924 ARASI

Kıbrıs'ta yayımlanan ilk Türkçe dergi *İrşad'* dir. 1 Haziran 1920-1 Nisan 1922 tarihleri arasında Lefkoşa'da 23 sayı çıkarılan aylık derginin sahibi önce Orundalızâde Abdülhamit, sonra Mehmet Nazım; başyazarı ise Halil Fikret'tir. Larnaka'da kurulan Neşr-i Maarif Cemiyeti'nin organı olan *İrşad'*ın yayın politikası Kurtuluş Savaşı'nı desteklemek ve sömürgeciliği eleştirmek olsa da; dergide sosyo-kültürel hatta futbol ile ilgili yazılara da rastlanmaktadır.

Ankebut, 31 Temmuz 1920-17 Mart 1923 tarihleri arasında Larnaka'da yayımlanan ikinci dergidir.

1924-1955 ARASI

Bu dönemde, 15 derginin yayın hayatına başladığını görüyoruz. Bunlar sırasıyla, *Yeni Mecmua*, *İleri*, *Dünya*, *Ocak*, *Eğitim*, *Yeni Fikirler*, *İslâm Yolu*, *Zırlıtlı*, *İşçinin Yolu* *Şaşmaz*, *Kaynak*, *Rençper*, *Gençlik*, *Hür Fikir*, *Çardak* ve *Kıbrıs Postası* dergileridir.

29 Ekim 1944'te başlayıp 1945 sonuna kadar yayını sürdürülen *Yeni Mecmua*, Kemal Rüstem tarafından on beş günde bir Lefkoşa'da çıkarılır. Dergi, ilk 19 sayısında ilk ve orta dereceli okul öğrencilerine yönelik basit bir edebî yayın iken 20. sayısından itibaren içerik değiştirerek daha çok kitaplar için yer ayırır. Derginin 4. sayısında yer alan, Nâmık Kemal'in Kıbrıs'a sürgünü hakkındaki "Mağusa Zindanında İlk Gece" (Gürkan, 1996: 139) başlıklı yazı edebiyat tarihi için önemlidir.

Bu dönemde Mustafa Behçet Mirata Kıbrıs Türk Çiftçiler Birliği yayın organı olarak aylık *İleri* dergisini, 9 Şubat 1945-1946 tarihleri arası Lefkoşa'da 15 sayı çıkarır. Dergi, Kıbrıs Türk Çiftçiler Birliği'nin zirai, ekonomik ve sosyal görüşlerini yansıtmaktadır.

1945-1947 arasında 15 sayı yayımlanan *Dünya* adlı aylık dergi, kültürel seviyesi, dünya ve olaylara bakış açısı yönünden 1940 Kuşağı denilecek entelektüellerin bir aynası niteliğindedir. Dergide edebiyat, sanat, millî ve evrensel duygular, tarih ve aktüaliteye yer verilmiştir. Alt başlığında, "iyiyi, doğruyu, güzeli güden fikir ve sanat dergisi"² açıklaması bulunan *Dünya* dergisi için, *Yeni Dergi'* den kalan boşluğu doldurmuştur denilebilir. Nazif Süleyman, Semih Sait, Hikmet Afif, Engin Gönül gibi dönemin imzalarını barındıran ve geniş bir yazar kadrosuna sahip olan bu dergi, Türkiye'deki bazı sanat çevrelerinde de ilgiyle karşılanır. Nitekim İstanbul'da yayımlanan *Yeni Gün* dergisi, *Dünya'* nın çıkışı, yazar kadrosu ve tebrik dileği ile ilgili bir haber yapar. İlk 7 sayısı, Zavallis adlı Rum matbaasında Haziran 1946'da çıkan, 8. sayısından itibaren Birlik Matbaası'nda 500 adet basılan derginin 300-400 kadarı satılır.

Ocak dergisi de, tıpkı *Dünya* gibi, 1945-1947 yılları arasında 15 sayı çıkar. Önceleri on beş günde, daha sonra üç ayda bir Lefkoşa'da yayımlanır. İlk ve ortaokul öğrencilerine yönelik bir fikir ve sanat dergisi olan *Ocak'*ın sahibi Hikmet Afif Mapolar, başyazarı ise İsmail Edip Anlar'dır. *Ocak* dergisi, Ankara'da da ilgi uyandırır ve Millî Eğitim Bakanlığı'nın *Tebliğler Dergisi'*nde okullara tavsiye edilir. Aylık meslek dergisi olan *Eğitim*, 1946-1952 yılları arasında yayını sürdürmüştür. Yazarlarının büyük bir kısmı öğretmenlerden oluşan dergi, Türk Öğretmenler Kurumu adına çıkarılır. Aynı yıllarda (27 Aralık 1946-14 Şubat 1947) *Yeni Fikirler* adıyla on beş günde bir yayımlanacağı söylenen *İslâm Yolu* dergisinin sadece üç sayılık ömrü olur (27 Aralık 1946-14 Şubat 1947). 15 sayı yayımlanan aylık mizah ve edebiyat dergisi *Zırlıtlı*, 1947-1948 yılları arasında Kazım Bedevi tarafından yayın hayatına kazandırılır. Sadece 2 sayı yayımlanabilen *İşçinin Yolu Şaşmaz* (Ekim-Kasım 1947) adlı dergi, Kıbrıs Türk İşçi Birliklerinin yayın organıdır.

Kadrosunda, dönemin önde gelen isimlerinden Ahmet Gazioğlu, Vamık Volkan ve Sezai Sezer'i bulandıran *Kaynak* dergisi, üç aylık olarak 1949-1951 yılları arasında Haşmet Gürkan tarafından Limasol'da yayımlanır. Aynı dönemde aylık *Rençber* adlı köylü ve işçiye hitap eden, tarımla ilgili konuları ön planda tutan dergi yayın hayatına başlar (1949-1954). Bu dönemin dergilerinden biri de *Gençlik* adını taşımaktadır. 1950-1959 yılları arasında Kıbrıs Türk Lisesi Mezunlar Birliği tarafından ilk 11 sayısı yayımlanan aylık dergi, 12. sayıdan itibaren yazar kadrosunu değiştirerek 1958'de yeniden çıkarılır. Yeni dönemde, kadrosuna Fuat Veziroğlu, Neriman Cahit ve Salih Çelebioğlu isimlerini katan dergi, Kasım 1958'e kadar beş ay daha ara verir ve Şubat 1958'deki 18. sayısıyla yayın hayatı son bulur.

1924-1955 arasında çıkan dergilerden biri de *Hür Fikir*'dir. Aylık olarak yayımlanan derginin sadece 3 sayı çıkarılabildiğini görüyoruz. Ahmet Gazioğlu'nun sahip ve başyazar olduğu dergi, edebî ve politik konulara yer vermiştir. Bu dönemin önemli dergilerinden birinin de *Çardak* olduğu görülmektedir. 1 Mayıs 1952'de başlayıp 1954'e kadar aylık olarak çıkarılan ve 17 sayı süren dergi, daha çok edebî konulara ağırlık vermiştir. Hikmet Afif Mapolar yönetiminde *Çardak* Yayınevi tarafından çıkarılan derginin başyazarı ise Özker Yaşın'dır. Kıbrıs kültür ve sanatına önemli katkıları olan *Çardak* dergisinde H. Muzaffer Gürkan ve M. Şinasi Tekman imzaları görülür. *Çardak* dergisi, I. ve II. *Demet* adlı şiir seçkileri ile birlikte serbest şiir anlayışının yayılmasını sağlar (Naldöven, 1990: 179).

1955-1963 ARASI

Bu dönemde çıkarılan belli başlı dergiler sırasıyla şunlardır: *Kıbrıs Postası*, *Kıbrıs'ta Türk Sporunu*, *Beşparmak*, *Çevre*, *Uyarı*, *Kıbrıs Dergisi*, *Hilâl*, *Şölen*, *İz* ve *İlke*. 10 ayrı derginin yayımlandığı bu dönem, Kıbrıs kültür ve sanat hayatında önemli rol oynamıştır. Bu dergilerden 3 sayı çıkarılabilen *Kıbrıs Postası*, önceki dönemde *Çardak* dergisinin yayımcısı Özker Yaşın tarafından edebî konulara ağırlık veren aylık bir dergi olarak yayın hayatına kazandırılır. Aynı dönemde, Özer Hatay, Lefkoşa'da Halkın Sesi Matbaası'nda 13 sayı süren haftalık spor dergisi *Kıbrıs'ta Türk Sporunu*'nu çıkarır (1958-1959). Bu dönemde yayımlanmış önemli dergilerden biri de on beş günde bir (Mart 1959-Mayıs 1961) çıkan *Beşparmak* dergisidir. Lefkoşa'da 23 sayı sonra yayın hayatı biten bu derginin sahibi Kutlu Adalı, başyazarı ise Osman Türkay'dır.

1960 yılında, Özker Yaşın ve Mapolar tarafından edebî konuları ön planda tutan ve sadece 4 sayı süren aylık *Çevre* dergisinin yanı sıra, sahipliğini Hasan Daniş'in, başyazarlığını da Osman Türkay'ın yaptığı sanat ve fikir dergisi *Uyarı* 5 sayı çıkar

Şubat-Mart 1956'da 2 sayı çıkan *Kıbrıs Dergisi*, 1942'de İngilizce olarak yayımlanmaya başlayan *Cyprus Review* dergisinin Türkçe çevirisidir. 18 Şubat 1958-1959 arasında *Hilâl* dergisi, on beş günlük gazete görünümü, edebî konulara ağırlık veren dört sayfalık ve kalabalık sayılabilecek bir kadro tarafından yönetiliyordu. 6 sayı sürmesine rağmen, adından çok söz ettiren *Şölen* dergisi ise, Aralık 1961-Mayıs 1962 arasında yayımlanır. Derginin kuruluş amaçları arasında, topluma sanat ve fikir zevki vermek ve yeni kalemlere bir çevre hazırlamak olduğu söylenir. Sahipliğini Oğuz Kuşetoğlu'nun yaptığı derginin kadrosunda, dönemin önemli isimlerinden Fikret Demirağ, Mehmet Kansu, Celâl Emin, İbrahim Kahvecioğlu ve Ali Atakan bulunur. İlk 3 sayısı Limasol'da, diğer sayıları Lefkoşa'da yayımlanan sanat-edebiyat dergisi *İz*, 1962'de Numan Ali Levent tarafından çıkarılır.

1963-1974 ARASI

1963-1974 arasında 35 dergi yayımlanmıştır. Bu dergiler, yayımlanış sırasına göre şunlardır: *İlke*, *Karga*, *Mücahit*, *Kaynak*, *Bucak*, *Öğrenci*, *Tuncer*, *Minik Kardeş*, *Süzgeç*, *Salkım*, *Yıldız Mecmuası*, *Topel*, *Yakın*, *Amcabey*, *Siyasi Bülten*, *Yıldız*, *Kıbrıs Türk Tabipler Birliği*, *Sanat Postası*, *Ar Magazin*, *Kültür*, *Çiftçi*, *Çağdaş*, *Hafta*, *Birincisi*, *İlköğretim Postası*, *Işık*, *İlk Sahne*, *Çaba*, *Çocuk*, *Teknik*, *Çağ*, *T.M.T.*, *Mücahit*, *Kıbrıs Türk Tarih Kurumu* ve *Kemeraltı*.

İlke dergisi, Haziran 1963'te tek sayı yayımlanır. Kıbrıs Türk Sanatçılar Ocağı tarafından yayımlanan bu dergi, sanat ve edebiyat çalışmalarına öncelik tanımaktaydı. On beş günde bir teksir hâlinde çıkarılan siyasî mizah dergisi *Karga*, 1964-1965 yılları arasında Canbulat Radyo ve Kıbrıs Türk Enformasyon Merkezi adına İsmet Kotak tarafından Gazimağusa'da yayımlanmıştır. Aynı yıl, *Mücahit* adında daha çok gazeteye benzeyen teksir hâlinde bir dergi daha yayın faaliyetinde bulunmuştur.

Bu dönemin önemli dergilerinden biri olan *Kaynak*, Limasol'da 1965-1966 yılları arasında Doğan Hakkı Haktanır ve Bener Hakkı Hakeri tarafından 30 sayı çıkarılır. (Aynı isimde daha sonra, Gençlik Spor ve Kültür İşleri Dairesince 1976'da bir kültür ve araştırma dergisi yayımlanır, (Ünlü, 1981: 347). *Kaynak*'la aynı dönemde yayın hayatına başlayan *Bucak* dergisi ise, önce haftalık, sonra on beş günlük ve aylık olarak çıkarılır. 1968'e kadar devam eden bu aktüalite, fikir ve sanat editörlüğünde devam eden dergi, daha sonra Mustafa Adaoğlu tarafından yönetilir.

Öğrenci adıyla çıkan ve tirajı 3.000 olan okul dergisinin 1965-1986 yılları arasında önce on beş günde bir, daha sonra aylık olarak çıktığını görüyoruz. Ergin Birinci'nin sahibi olduğu dergi, ilkokul 2. ve 3. sınıflara hitap eder. 1968-1969 yılları arasında ilkokul 1. sınıflara yönelik olarak ayda bir çıkarılan *Minik Kardeş* dergisi, 2.000 tiraja ulaşır. Benzer içerikle, 1965-1970 yılları arasında çıkarılan *Tuncer* dergisi de önce on beş günlük, daha sonra da aylık olarak yayımlanır. Ergin Birinci'nin sahipliğini üstlendiği dergi ise, 4., 5. ve 6. sınıflara hitap eder. 5.000 tiraja ulaşan dergi, Maarif Dairesi'nin denetim ve tavsiyesinden geçer. *Öğrenci* ve *Minik Kardeş* dergilerinin kapanması üzerine içerik değiştirilerek ilkokulun bütün sınıflarına hitap eden içeriğe dönüştürülür.

Bu dönemde, 1965 yılında yayımlanan 6 dergi daha görülür. Bunlardan sanat ve edebiyata önem veren aylık *Süzgeç* dergisi, Bener Hakkı Hakeri yönetiminde sadece iki sayı çıkar. Aynı yıl, yine Bener Hakkı Hakeri yönetiminde Limasol'da haftalık *Salkım* dergisi yayın hayatına başlar. 4 sayı süren *Salkım*, sanatı ön plana alan daha çok gazete havasındadır. Aynı yıl çıkan dergilerden *Yıldız Mecmuası* da, dört sayı sonra ekonomik nedenlerden ötürü kapanır. Raif Örtünç'un Lefkoşa'da çıkardığı bu haftalık dergi daha çok spora öncelik tanır.

1965'te çıkan dergilerden biri de, Erenköy'de şehit olan Hava Yüzbaşı Cengiz Topel'in adından alan ve Topel Kültür Derneği tarafından çıkarılan aylık *Topel* dergisidir. 6 sayı çıkan derginin ilk sayısı Cengiz Topel'e ayrılmış, sonraki sayıları ise öğrencilere hitap eden ve sanat, edebiyat konularına ağırlık veren bir dergidir. Kasım 1965'te yayın hayatına başlayan *Yakın* dergisi, 1966 ortalarına kadar 8 sayı çıkar. Sanatta iyi ve güzeli sunacağını vaat eden bu aylık derginin kadrosunda Oktay Öksüzöğlü, Osman Güvenir ve Erdoğan Saraçoğlu imzaları görülür. Dergi, 1966'da aynı adla bir de yayınevi kurar. Ancak yayınevi birkaç kitap yayımladıktan sonra kapanır. 1965-1966 arasında çıkan mizah dergisi *Amcabey*, Ersin Taşer sahipliğinde Lefkoşa'da aylık olarak yayımlanır. Türkiye'de ünlü karikatürist Cemal Nadir'in çıkardığı mizah dergilerinden bir olan *Amcabey*'den esinlenerek adı konulan derginin başyazarı Hüseyin Kanatlı, teknik işler sorumlusu ise Meral Üstün'dür.

1966'da ise 7 derginin yayın hayatına katıldığını görüyoruz. Bunlar, *Siyasî Bülten*, *Yıldız*, *Kıbrıs Türk Tabipler Birliği*, *Sanat Postası*, *Ar Magazin*, *Kültür* ile *Çiftçi* dergileridir. Kıbrıs Türk Vatanperverler Birliği'nin yayın organı olan *Siyasî Bülten*, 1966'da 8 sayı çıkarılır. Genellikle takma isimlerle makalelerin yer aldığı dergi kapaksız olarak yayımlanır. Aynı yıl yayına başlayan, Ergün Aydoğan ve Hüseyin Alper'in yönettiği *Yıldız*, aylık çıkan sinema, spor, mizah ve aktüalite dergisidir. Yine aynı yıl, Kıbrıs Türk Tabipler Birliği'nin 14 Mart Tıp Bayramı'nı kutlamak amacıyla çıkardığı *Kıbrıs Türk Tabipler Birliği* dergisi yayın hayatına katılır. Edebiyat ve sanat konularını öne çıkaran on beş günlük *Sanat Postası* dergisi ise, Fikret Demirağ, Aydın Adamoğlu ve Adnan Bozkırlı tarafından sadece 3 sayı çıkarılabilir. Fotoğrafçılığı ön planda tutan aylık sanat ve aktüalite dergisi *Ar Magazin*, İsmet V. Güney, Ersin Taşer ve Ümit Ali tarafından 2 sayı çıkarılır. Lefkoşa Kültür Ocağı'nın yayımladığı *Kültür* dergisi, 7 sayı yayımlanır. Çiftçi ve köylüyü tarımsal konular hakkında bilinçlendirmeyi amaç edinen *Çiftçi* dergisi 1966-1978 yılları arasında iki ayda bir yayımlanır. Kıbrıs Türk Yönetimi Tarım Dairesi'nin yayın organı olan bu dergi, 1980'den itibaren Tarım ve Doğal Kaynaklar Bakanlığı tarafından üç aylık olarak yeniden yayımlanmaya başlar.

1967'de öğrencileri sanat ve edebiyat konularına özendirme amacını güden *Çağdaş* dergisi yayımlanır. Ancak, sahipliğini Hasan E. Kahvecioğlu, başyazarlığını ise Zeki Ali'nin yaptığı bu dergi, sadece 3 sayı çıkar. 1968-1970 yılları arasında yayımlanan, adı gibi haftalık olan, edebî ve aktüel konuları ön planda tutan *Hafta* dergisi, Sadi Cemal Toğan tarafından çıkarılır. Yine, 1968'de Bener Hakkı Hakeri tarafından *Birincisi* adlı bir dergi yayımlanır. Dergide yer alan bütün yazılar da Hakeri'ye aittir. Dergi, adıyla paralellik gösterir gibi tek sayı sürer. 1968'de çıkan dergilerden biri de Kıbrıs Türk Öğretmenler Sendikası'nın yayın organı olan *İlköğretim Postası*'dır. 1968'de bir başka dergi ise *Işık* adını ta-

şır. Aylık fikir ve sanat dergisi olan *Işık*, Numan Ali Levent tarafından yayımlanmıştır.

1969'da sadece bir dergi çıkarılır. *İlk Sahne* adını taşıyan bu dergi, Kıbrıs Türk Tiyatroları tarafından halka tiyatroyu sevdirmek amacıyla yayımlanmıştır.

1970'de *Çaba*, *Çocuk* ve *Teknik* adıyla 3 dergi yayın hayatına katılır. Bunlardan *Çaba*, Cumhuriyet Delicermak ve arkadaşlarının lise yıllarında çıkardıkları (Yaşın, 1994: 318) Genç Sanatseverler Derneği tarafından yayımlanan fikir, sanat ve edebiyat dergisidir. Ekim 1970'ten itibaren 7 sayı çıkan *Çocuk* dergisi ise, Kıbrıs Türk Çocuk Esirgeme Kurumu tarafından yayımlanır. Aralık 1970'te çıkan *Teknik* ise, bir başka kurum (Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği) tarafından yayın hayatına kazandırılır.

1971'de *Çağ* ve *T. M. T.* dergileri yayımlanır. Behzat Cevdet Ünel tarafından 2 sayı yayımlanan *Çağ*, ilk ve orta dereceli okul öğrencilerine yönelik yayın yapan bir dergidir. Kıbrıs Türk Mukavemet Teşkilatınca yayımlanan *T. M. T.*, kuruluşunun 13. yıldönümü vesilesiyle çıkarılır.

1972'de de 2 dergi çıkar. Bunlardan ilki, 11 sayı yayımlanan *Mücahit*'tir. Kıbrıs Türk Mücahidi'nin yayın organı olan derginin yayın faaliyeti Mayıs 1974'te sona erer. Kıbrıs Türk Tarih Kurumunca Atatürk'ün ölüm yıldönümü nedeniyle tek sayı yayımladığı *Kıbrıs Türk Tarih Kurumu* dergisi öğrencilere hitap etmekteydi. 1973'te ise sadece bir dergi görünmektedir. *Kemeraltı* adını taşıyan bu haftalık sanat, fikir, aktüalite ve reklam dergisi 6 sayı devam edebilmiştir.

1974-1983 ARASI

Bu dönemde, 1976'ya kadar herhangi bir dergi çıkmaz. Ancak 1976'dan itibaren 14 yeni dergi yayın hayatına katılır. Bu dergiler yayımlanış sırasına göre şunlardır: *Afacan*, *Ocak*, *Yeni Kıbrıs*, *Olay*, *Dev-İş*, *Sanat/Yazın*, *Kıbrıs'ta Türk Uygarlığı Araştırmaları*, *Yurtsever*, *Pan*, *Kıbrıs Sanat Dergisi*, *Karanfil*, *Belge*, *Halk İçin Öğretmen*, *Sivil Savunma Dergisi* ve *Aşama*.

Aralık 1976'dan Şubat 1980'e kadar çıkan *Afacan* dergisi, Maarif Dairesi'nin denetiminde Hasan E. Kahvecioğlu tarafından yayımlanan bir öğrenci dergisidir. 1977'den 1978 sonuna kadar çıkarılan aylık *Ocak* dergisi ise, Kıbrıs Türk Ocağı tarafından İsmail Alptekin Karagözlü ve Arif Hikmet Mapolar yönetiminde çıkarılır (Dedeçay, 1989: 102-113). Bu dönemin dergilerinden *Yeni Kıbrıs*'ı, Ahmet Cemal Gazioğlu, Nisan 1977'den Ekim 1979'a kadar 10 sayı yayımlar. Araştırma, tartışma ve yorum dergisi *Yeni Kıbrıs*, Kıbrıs'ın yakın tarihiyle ilgili konular ile günlük olaylar, ekonomi, iç politika sanat, sağlık, tarım ve trafik gibi konulara yer verir (Ünlü, 1981: 168-170).

Olay, İsmet Kotak yönetiminde Lefkoşa'da haftalık yayımlanan bir politika dergisidir. İlk sayısı 17 Mayıs 1978'de çıkar. Dergi, ilk sayısında kültür ha-

yatını, çağdaş olgularla besleyip toplum dinamizmini geliştirmeyi ve dış dünyada gerçekleşen olayları da gerçekçi bir biçimde sunmayı hedefler. Aynı zamanda, yazar kadrosunda Türkkaya Ataöv, Oğuz Çataloğlu, Özker Yaşın gibi imzaları bulunduran dergi, bunların yanında, sanat ve sağlık gibi konuları da ele alır (Ünlü, 1981: 173-175). Aylık olarak çıktığını belirtmesine rağmen, 1978'den başlayarak zaman zaman çıkan *Dev-iş* dergisi, önce Dr. Bekir Azgın, daha sonra Hasan Sarıca yönetiminde çıkan sendika yayın organıdır. Çağdaş Sanatçılar Derneği'nin Lefkoşa'da 1979'da çıkardıkları *Sanat/Yazın*, gazete havası taşıyan ve birkaç sayı çıkan bir aylık dergidir.

Lefkoşa Özel Türk Üniversitesi Araştırma Enstitüsü tarafından yılda birkaç defa yayımlanan *Kıbrıs'ta Türk Uygarlığı Araştırmaları* dergisi, 1979-1980 yılları arasında 6 sayı çıkar. Aynı yıllar arasında yayımlanan Yurtsever Liseli Gençlik Komitesi'nin yayın organı olan *Yurtsever* ise, Lefkoşa'da Teoman Kuran tarafından çıkarılır. 1980'de Lefkoşa'da Pan Basın-Yayın Ajansı tarafından Arman Ratip yönetiminde İngilizce olarak *Pan News Report*, 1981'de ise İngilizce-Türkçe olarak *Pan* dergisi yayımlanır. Aynı yıl yayına başlayan *Aşama*, Ahmet Okan yönetiminde aylık yayımlanan "aylık siyasi-teorik dergi" alt başlığıyla 1984 yılına kadar devam eder.

1981-1982 yılları arasında Timur Öztürk, aylık *Kıbrıs Sanat* dergisini yayın hayatına kazandırır. Yerli olaylar, şiir, eleştiri ve hikâyelerin dışında, karikatür, haber ve birtakım çevirilere de yer vermesiyle, dönemindeki dergilerden öne çıkmaktadır. Bu dönemde, tek sayı olarak çıkan *Karanfil* dergisi, bu tek sayıya rağmen kalıcı bir iz bırakmıştır. "74 Kuşağı Şairleri" topluluğunun yayın organı olarak gösterilen bu kültür ve sanat dergisi M. Azizoğlu yönetiminde Lefkoşa'da çıkar. 13 Şubat 1982'de yayımlamaya başlayan üç dergiden biri olan *Belge*, 1984'e kadar 55 sayı yayımlanarak uzun soluklu bir dergi olur. On beş günde bir Gazimağusa'da çıkan "sosyal, siyasal, dava ve aktüalite" dergisi, önce Cafer Elgin, sonra S. Mehmet tarafından yönetilir. İlk Öğretim Sendikası'nın Mart 1982'de tek sayı çıkan *Halk İçin Öğretmen* dergisi, Lefkoşa'da basılarak Hasan Hastürer yönetiminde yayımlanır. Bu dönemin son dergisi, Sivil Savunma Teşkilatı'nın yayın organı *Sivil Savunma*'dır. Mart 1982'den başlayarak yılda bir kez çıkan dergi hâlen yayın hayatını devam ettirmektedir. Derginin internet adresi: "www.sivilsavunmakktc.com" şeklindedir.

1983 SONRASI

Bu dönem dergilerinden 1983-1989 arasındaki yedi dönemde çıkan belli başlıları şunlardır: *Rekortmen*, *Dünür*, *Yeni Boğaziçi*, *Doğan Spor*, *Kıbrıs Magazin*, *Gençlik*, *Kıbrıs Türk Gençliği Göklerde*, *İlköğretim Postası*, *New Cyprus*, *Gençlik*, *Mimar*, *Mücahit*, *Kültür Sanat Dergisi*, *Söz*, *Bilinç*, *Çengel*, *Söz Çocuk*, *Kıbrıs Türk Otomo-*

bil Kurumu, Karabey, Yasemin, Halkbilimi, Kültür Dergisi, Kıbrıslı, Güvenlik Kuvvetleri Dergisi, Rapor, Gerçek, Kuzey Kıbrıs Kültür Dergisi, Okul, Hanımeli, Kuzey Kıbrıs'ta Satranç, İşçi Dünyası, Çizgi, Kuzey Kıbrıs, Turquoise, Somut, Bülten, Pencere, Mimarca.

1983'te, ilk olarak Doğanspor ve Yalovaspor'un kutlama ve festival amacıyla yayımladıkları *Yeni Boğaziçi Doğan Spor* ile *Düniür* dergileri çıkar. Daha sonra, yine spor dergisi olan *Rekortmen* yayın hayatına başlar. Yıltan Tozaklı tarafından aylık yayımlanan bu dergi, önceleri düzenli, sonra ise satışın az olduğu gerekçesiyle düzensiz çıkar. 1983'te yayımlanan son dergi ise, Kıbrıs Magazin Ortaklığı'nın 5 sayı yayımladığı *Kıbrıs Magazin* dergisidir. İmren Utku'nun yönettiği dergi, isim değiştirerek *Kuzey Kıbrıs Magazin* adını alır. Ancak bir sayı çıktıktan sonra yeniden isim değiştirir ve bu sefer de *Yeşil Kıbrıs Turizm Magazin* adıyla (1984) birkaç sayı daha okuyucuya ulaşır.

Mayıs 1984'te yayına başlayan *Gençlik*, Gençlik Basın-Yayın Ortaklığınca aylık olarak Lefkoşa'da Özkan Murat yönetiminde yayımlanan ve daha çok gençlere hitap eden bir dergidir. Aynı yıl, Saadettin Celalettinoğlu yönetiminde Kuzey Kıbrıs Türk Hava Kurumu'nun *Kıbrıs Türk Gençliği Göklerde* dergisi çıkarılır. Yine aynı yıl, Ahmet H. Evrensel yönetiminde altı ayda bir çıkacak olan *Kıbrıs Vakıflar Bankası Bülteni* yayın hayatına başlar.

1985'te çoğunluğu dernek ve kuruluşlarca yayımlanan 10 ayrı derginin yayın hayatına katıldığını görüyoruz. Bunlar, Kıbrıs Türk Öğretmenler Sendikası'nca çıkarılan *İlköğretim Postası*, Ahmet C. Gazioğlu'nun İngilizce olarak yayımladığı *New Cyprus*, Kıbrıs Türk Gazeteciler Birliği'nin tek sayı çıkardığı *Gençlik*, Kıbrıs Türk Öğretmenler Sendikası'nın aylık yayın organı *Kıbrıs Türk Öğretmenler Sendikası*, Kıbrıs Sanat Derneği'nin yılda bir defa yayımladığı *Kıbrıs Sanat Derneği*, Kıbrıs Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği'nin yayın organı olan *Mimar*, Kıbrıs Türk Mücahitler Derneği tarafından yılda bir kez çıkarılan *Mücahit*, Lefkoşa Türk Bankası'nın yılda birkaç kez yayımladığı *Kültür Sanat*, Gelişim Ofset ve Söz Yayıncılık tarafından haftalık haber dergisi olarak çıkarılan *Söz* ve Mehmetçik Türk Çiftçiler Birliği'nin ayda bir yayımladıkları *Bilinç* adlı dergilerdir.

1986'da ise 9 ayrı dergi yayımlanır. Bunlar, Erol Andık yönetimdeki aylık *Çengel*, Arif Hasan Tahsin tarafından ilkokul öğrencilerine yönelik olarak hazırlanan *Söz Çocuk*, Kıbrıs Türk Hekimler Sendikası'nın yayın organı *Mart'ın Ondördü*, Kıbrıs Türk Otomobil Kurumu'nun çıkardığı *Kıbrıs Türk Otomobil Kurumu*, Güner Pir'in tek sayı yayımlayabildiği çocuk dergisi *Karabey*, Çağdaş Yazarlar Birliği'nin bir sayı sonra kapanan dergisi *Yasemin*, Üniversite Temsilciler Konseyi'nin yılda bir defa Lefkoşa'da yayımladığı *Üniversiteli Genç Kıbrıslı*, Halk Sanatları Derneğince faaliyetlerini halka duyurmak için yılda beş kez çıkarılan *Halk Bilimi* ve Turizm ve Kültür Bakanlığı'nun ülkeyi yabancılara ta-

nıtmak amacıyla çıkardığı Hasan Kahvecioğlu yönetiminde iki sayı çıkan *Kültür* dergisidir.

1987’de 5 dergi daha çıkar. Bu dergilerden ilki, Ahmet Okan tarafından tek sayı yayımlanabilen sanat ve politik konuları ön planda tutan *Kıbrıslı* dergisidir. Mart 1987’den başlayarak önce yılda üç, sonraları dört defa çıkan *Güvenlik Kuvvetleri* dergisi, Güvenlik Kuvvetleri Sivil İşler ve Halkla İlişkiler Başkanlığı’nın yayın organıdır. Derginin internet adresi, www.guvkk.net’tir. Aynı yıl, Yaşar Karadoğan tarafından Lefkoşa’da tek sayılık ömrü olan *Rapor* dergisi yayımlanır. Yine bu yıl, Ufuk Akan Uçay yönetiminde aylık kültür ve sanat dergisi *Gerçek* yayımlanır. Aralık 1987’de ise, Kültür Derneği tarafından Demiray Doğasal’ın yazı işleri sorumluluğunda *Kuzey Kıbrıs Kültür* dergisi çıkarılır. Derginin Eylül 1992’deki 26. sayısı, son sayı olarak görülmektedir.

1987’de Londra’da yayımlanan *North Cyprus Almanack* adlı kitapta, “Monthly Magazines” alt başlığı altında 5 derginin adı verilir. Bunlar, Ahmet Gazioğlu’nun çıkardığı *Yeni Kıbrıs*, Hürrem Tolga’nın sahip ve yönetmenliğindeki *Özgürlük*, Erdal Andık’ın sahip ve yayıncısı olduğu *Çengel* ile Kıbrıs Araştırma ve Yayın Merkezi’nin çıkardığı, Ahmet Gazioğlu ve Haşmet Gürkan’ın katkıda buldukları İngilizce olarak yayımlanan *New Cyprus* dergileridir (Rüstem, 1987: 191).³

1988’de yayını devam eden dergilerin yanı sıra, 10 ayrı dergi daha okuyucuya ulaştırılır. Bunlardan *Hanımeli*, üç ayda bir yayımlanan kadın dergisidir. Bu yıl çıkan *Kanser* ise, Kanser Savaşım Derneği’nin yayın organıdır. Üç ayda bir yayımlanan *Gaziler* de fikir ve kültür dergisidir. Argun Âşıkoğlu yönetiminde çıkan derginin sahibi Kıbrıs Türk Barış Harekâtı Gazileri ve Şehit Aileleri Derneği’dir. Yılda birkaç defa çıkan *Kuzey Kıbrıs Satranç* dergisi, Lefkoşa Satranç Derneği tarafından yayımlanır. Aylık dergi *İşçi Dünyası*, Eylül 1988’de Kıbrıs Türk Kamu Hizmeti İşçileri Sendikası tarafından Arslan Bıçaklı yönetiminde yayın hayatına başlar. Tek sayı yayımlanan *Çizgi* dergisi, Lefkoşa’da Hüseyin Azer Özkan ve Yusuf Karşılı tarafından çıkarılır. Yine Ekim 1988’de üç ayda bir İngilizce olarak yayımlanan *Turquoise* dergisi, Asil Nadir’in sahip olduğu ve Türkiye ile Kuzey Kıbrıs’a hitap eden ve 40.000 tiraja ulaşan bir dergidir. *Somut* dergisi de yine Ekim 1988’de yayımlanmaya başlar. Yılda birkaç kez yayımlanan bu dergi, Lefkoşa’da Vural T. Yazgan yönetiminde çıkar. Mayıs 1998’de ise, Millî Eğitim ve Kültür Bakanlığı’nın üç sayı çıkan *Bülten*’i yayımlanır.

1989’da Gazimağusa’da *Pencere* adlı aylık gençlik dergisi yayımlanır. Aynı yıl, Kıbrıs Türk Mimarlar Odası’na Lefkoşa’da *Mimarca* adlı aylık bülten çıkarılır (Dedeçay, 1989: 113-125). İlk sayıları daktiloyla hazırlanan bülten, 25. sayıdan itibaren baskıya geçer ve kimi sayıları birleşik olmak üzere 63 sayı devam eder.

Sonraki yıllarda ise, *Teknik Gözlem-Technical Observation* (Mühendis ve Mimar Odaları Birliği, 1992), *Alternatif Yazın* (İbrahim Çongar, 1993), *Lololo* (Mizah, Erdoğan Baybars, 1993), *Çağrı* (Mehmet Darbaz, 1995), *Adım* (1996), *Misralık* (Tayfun Yücer, 1997), *Benim Kıbrıs'ım* (1999, www.kibrisim.com), *İnsanzamanmekân* (Ümit İnatçı, 1999), *The Cypriot Cicida* (Raşit Pertev, Türkçe internet dergisi, 1999), *Çirkef* (Mizah, 1999), *Turnalar* (1999), *Hade* (1999), *Avrupa Birliği Bülteni* (Başbakanlık, 2000), *Holiday Times* (2001), *Kıbrıs Türk Tıp Dergisi* (2000), *Ekonomi* (2002) gibi dergiler yayın hayatına katılır. Bu yıllarda, kültür ve turizm içerikli dergilerin sayısında gittikçe önemli bir artış gözlenir. *The New Colonial* (Türkçe-İngilizce kültür, turizm dergisi), *Residence*, (Girne, İngilizce, 2002), *Kuzey Turizm*, (Girne, Türkçe-İngilizce turizm ve magazin dergisi), *Caretta Carretta* (Lefkoşa Türkçe-İngilizce kültür dergisi) örneklerinde olduğu gibi.

Kuzey Kıbrıs'ta Doğu Akdeniz Üniversitesi tarafından çıkarılan belli başlı dergiler ise şunlardır: *Kıbrıs Araştırmaları Dergisi* (*Journal of Cyprus Studies, JCS*), *Kadın/Woman 2000 Kadın Araştırmaları Dergisi* (*Journal for Women Studies*), *Turizm Araştırmaları Dergisi* ve *Zarf*.

Kıbrıs Araştırmaları Dergisi, Doğu Akdeniz Üniversitesi Kıbrıs Araştırmaları Merkezi (DAÜ-KAM) tarafından 1995'ten itibaren yılda 2 sayı olmak üzere yayımlanan hakemli ve uluslararası bir dergidir. Kıbrıs'ın tarih, kültür, toplum, hukuk ve politik sorunları gibi farklı yönlerini ele alan bilimsel çerçeveli çalışmalara yer vermektedir. Dergi koleksiyonunu incelediğimizde, yayımlanan yazıların etkili bir arşiv özelliği ve önemli kaynak değerinin olduğu görülecek olan *Kıbrıs Araştırmaları Dergisi*, İngilizce ve Türkçe olarak iki dilde yayın yapmaktadır. Akademik platform ve bilimsel disiplini öncelikli kılan, Kıbrıs'ın problemleri kadar, tarihsel ve kültürel değerlerine de ışık tutan derginin editörlüğünü Mehmet M. Erginel ve Özlem Çaykent yapmaktadırlar.

Kadın/Woman 2000 Kadın Araştırmaları Dergisi, Doğu Akdeniz Üniversitesi Kadın Araştırmaları ve Eğitim Merkezi'nin kadın konulu çeşitli disiplinlerde yapılan çalışmalara yer veren bilimsel hakemli dergisidir. Veri tabanları ve indekslere üye olan *Kadın/Woman 2000 Kadın Araştırmaları Dergisi*, her yıl bir cilt oluşturan iki sayı ve Türkçe / İngilizce olarak yayımlanmaktadır. Kadın konusunda yapılan çalışmalar ile bu konudaki yayımlarla ilgili bilimsel tanıtım yazılarının da yer aldığı dergide, gerek dergi koleksiyonundaki yazarlar dizininde, gerekse akademik danışma kurulundaki kadın imzaların çoğunlukta olduğu göze çarpmaktadır. Kadın haklarının korunması, toplumda kadının yeri gibi sosyoloji, psikoloji, iletişim, edebiyat alanlarında bilimsel yazılara sayfalarını açan derginin web, e-mail adresleri şöyledir: [http://emu.edu.tr / kadin_woman2000.htm](http://emu.edu.tr/kadin_woman2000.htm), woman2000@emu.edu.tr.

Türkiye ve Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'ndeki turizm ve turizm işletmeciliği alanında bilimsel ölçütlere uyan çalışmaların yapılmasına yardımcı olan,

yeni bilgilerin literatüre geçebilecek çalışmalara imkân sağlayan DAÜ *Turizm Araştırmaları Dergisi*, Doğu Akdeniz Üniversitesi Turizm Araştırmaları Merkezi tarafından yayımlanmaktadır. Sektördeki finansmandan seyahat işletmeciliğine, üretimden konaklamaya kadar uzanan geniş çerçevedeki çalışmaları, bilimsel temele dayanan metodolojik ve kavramsal açılımları da değerlendiren derginin editörleri Mehmet Altınay ve Osman M. Karatepe’dir. Yayın dili Türkçe ve İngilizce olan dergi, bahar ve güz dönemlerinde olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

Zarf dergisi, Doğu Akdeniz Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü tarafından yayımlanmıştır. 3 sayı çıkan derginin ilkeleri, 2000 yılında ilk sayısındaki önsözde; “Yılda bir kez Kasım ayında yayımlanacak olan *Zarf*’ın temel hedefi, öncelikli olarak, Türkçeyi gündemde tutmak ve bu doğrultuda üretilmiş nitelikli araştırmalara sayfalarını açmaktır.” şeklinde özetlenmiştir. Her üç sayıyı da ayrı ayrı editörlerin (sırasıyla Nurettin Demir, Kamile İmer, Emel Kefeli) yönettiği dergi, “XIX. Yüzyıl Türk Romanında Açık Deniz Yolculukları, Ada İmgesi ve Akdeniz” (G. Gonca Gökalp, S. 1, s. 3-27.) gibi Kıbrıs edebiyatıyla ilgili genel ve özel yazılara yer vermiştir.

Kıbrıs’ta, Rumca ve Rumlar tarafından İngilizce olarak çıkarılan belli başlı sanat ve düşünce dergileri şunlardır: *Agrotis* (Countryman, 1945), *Apastolos Varnavas* (Apostle Barnabas, 1918), *Cyprus Today* (1963), *Ekonomiki Kypros* (Economic Cyprus, 1978), *Epeteris tou Kentrou Epistimonikon Erevnon* (Annual of the Cyprus Research Centre, 1967-1968, Yunanca, İngilizce, Fransızca), *Geographical Chronicles* (1971), *Karpassia* (1975), *Iatriki Hirourgiki Kypros* (Medical Surgical Cyprus, 1942), *Kypriakon Nomikon Vima* (Cyprus Legal Tribune, 1967), *Kypriakos Logos* (Cypriot Discourse, 1969), *I Kypros Mas* (Our Cyprus, 1977), *Laographiki Kypros* (Cyprus Folklore, 1971), *Morphosis* (Culture, 1945), *Nea Epochi* (New Epoch), *Oikogenia kai Scholio* (Family and School, 1970), *Paidiki Chara* (Children’s Joy, 1962), *Philologiki Kypros* (Literary Cyprus, 1960), *Pnevmatiki Kypros* (Intellectual Cyprus, 1960), *Poleodomika Themata* (Issues in Urban Planning, 1974), *Report of Depertment of Antiqutes of Cyprus* (1934-1948), *Stasinios* (Stasinus, 1963), *Ygia* (Health, 1971) (Kitromilides, 1982: 150-153).

Bu dergilerin dışında, Cemalettin Ünlü, 4 ayrı dergiden daha söz eder. Bunlar, 1978’den itibaren on beş günde bir yayımlanan siyasî dergi *Dekadria* (Onüç), yine 1979’dan başlayarak on beş günde bir yayımlanan bilim, eğitim, ekonomi ve güzel sanatlar konularına yer veren *Kipriyaka Themata* (Kıbrıs Konuları), Ağustos 1979’da yayın hayatına başlayan, nüfus, basın, kitap yayınları, turizm, tiyatro, sinema ve spor gibi konuları ele alan aylık siyasal, ekonomik ve kültürel dergi *Demokratiki Poria* (Demokrasinin Yolu) ve yakın geçmişle ilgili olaylar, perde arkaları, belge ve fotoğraflar yayımlayan *Erevnidis* (1979, Araştırmacı) dergileridir (Ünlü, 1981: 334-336).

Kıbrıslı Türklerin, başta Türkiye olmak üzere İngiltere ve Avustralya'da çıkardıkları gazete ve dergiler de vardır. İstanbul'da Nevzat Karagil tarafından çıkarılan *Yeşilada*, Londra'da Cyprus Turkish Association'ın çıkardığı *Turkish News* dergileri önemlidir. Türkiye'de çıkarılan diğer dergiler ise şunlardır: *Kıbrıs Postası*, *Kıbrıs Mektubu*, *Kıbrıs Bülteni*, *Yeni Batı Trakya*. İngiltere'de yayımlanan dergiler, *Vatan*, *Toplumun Sesi*, *Kıbrıs Bülteni* ve *Ada*'dır (Dedeçay, 1989: 122-125). Ayrıca son dönemlerde, tanıtıcı bir kültür dergisi olan *Turcoman* yayımlanır (Hakeri, 2000: 151). Avustralya'da Kıbrıs Türk Derneği'nin yayın organı olan *Toplumun Sesi* dergisi vardır.

SONUÇ

1. Araştırmamız sonrasında, Kıbrıs'ta dergilerin daha çok Lefkoşa'da çıkarıldığını gördük. Bunda, Lefkoşa'nın merkez oluşu dışında, ulaşım-dağıtım, teknik şartlar ve okuyucu faktörleri de vardır. Lefkoşa dışında, Gazimağusa, Limasol, Larnaka, Baf ve son dönemlerde Girne'de dergiler yayımlanmıştır.

2. Dergi tirajları son dönemlerde artış göstermektedir. Bunda, okuyucu bilinçlenmesinin yanı sıra, yaygınlaşma ölçütü ve reklam gibi faktörler de öne çıkmıştır.

3. Kıbrıs'ta Türkçe yayımlanan kültür dergilerinin büyük bir bölümü dernekler ve kamu kuruluşlarının sahipliğinde çıkar. Bunun temel sebebi, madî problemlerin öne çıkışı ve söz konusu kuruluşların kendilerini dergiler aracılığıyla kamuoyuna duyurma isteğidir. Aynı şekilde, yurt dışında Kıbrıslılar tarafından çıkarılan dergilerde de bu durum görülmektedir. Hatta onların amaçlarından biri de dergi çıkararak problemlerini anlatmaktır. İstanbul, Ankara ve Londra'da yayımlanan dergiler, bu işlevi yerine getirmeye çalışmıştır.

4. Kıbrıs'ta çıkan dergilerin bir kısmının Türkiye'deki dergilerle aynı adı taşıdığını görmekteyiz. Bunlar, bir rastlantıdan öte bilinçli seçilmiş gibi görülmektedir. Adını aldığı derginin işlevinin benzerini kendi okuyucusuna kazandırmak isteğinde olan bu yayınlar, aynı zamanda içerik benzerlikleriyle de dikkati çekmektedir.

DİPNOTLAR

¹ Kıbrıs'ta ilk Türkçe gazete olarak Temmuz 1889'da *Saded* yayına başlamıştır. Emin Efendi tarafından çıkarılan bu gazetenin yayın hayatı dört ay sürmüştür. Daha sonra, 'Ada'da, 1891'de *Zaman*, 1892'de *Yeni Zaman*, 1893'te *Kıbrıs*, 1900'de *Mirat-ı Zaman*, 1906'da *Suhunet*, 1907'de *İslâm*, 1911'de *Vatan* ve 1912'de *Seyf* gazeteleri yayına başlar.

Bu konudaki çalışmaları için bk. Hasan Şefik Aslan, *Kıbrıs Türk Basın Kaynakları*, Lefkoşa, 1979; Hasan Duman, *Osmanlı-Türk Süreli Yayınları ve Gazeteleri (1828-1928)*, c. I-II, Ankara, 2000; Beria Remzi Özorun, "Kıbrıs'ta Türk Gazeteciliği: İngiliz Geçici İdaresi Devrinde", *Türk Kültürü*, S. 40, Şubat 1966, s. 472; Nâzım H. Polat, "Kıbrıs Türk Basımından Bir Sayfa: Birlik Ocağı ve Yayın Organı Birlik Gazetesi", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 7, Şubat 1999, s. 7-27; Kemal Rüstem, *North Cyprus Almanac*, London, 1987, Erdoğan Saraçoğ-

- lu, "Basın: Kıbrıs Türk Gazeteleri", *Kaynak*, Mart 1977, s. 60-68; Cemalettin Ünlü, *Kıbrıs'ta Basın Olayı (1878-1981)*, Basın-Yayın Genel Müdürlüğü, Ankara, 1981.
- ² Bu açıklama, derginin 7. sayısından itibaren "Hayat, Hürriyet, Saadet" şeklinde değiştirilir.
- ³ Kitapta, ayrıca günlük *Birlik*, *Bozkurt*, *Günaydın Kıbrıs*, *Halkın Sesi*, *Kıbrıs*, *Kıbrıs Postası*, *Ortam*, *Yeni Düzen* ve haftalık *Ekonomi*, *Haber*, *Kuzey Kıbrıs*, *Söz*, *Special News Bulletin-Digest*, *Sportmence* ve *Süper Spor* gazetelerinden söz edilir.

KAYNAKÇA

- An, Ahmet, (1997), *Kıbrıs'ta Türkçe Basılmış Kitaplar Listesi (1878-1997)*, KKTC Millî Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Aydın, Ertuğrul, (2005), "Kıbrıs'ta Dergicilik", *Öteki-siz*, y. 5, S. 1, Ekim-Kasım-Aralık, s. 45-50.
- Dedeçay, Servet Sami, (1989), *Kıbrıs'ta Enformasyon veya Yazılı ve Sözlü Basın*, c. II, Lefkoşa Özel Türk Üniversitesi Yayınları, Lefkoşa.
- Gürkan, Muzaffer, (1996), *Kıbrıs Tarihinden Sayfalar*, Galeri Kültür Yayınları, Lefkoşa.
- Hakeri, Bener Hakkı, (2000), *Kültürümüzde Sanatçılar ve Yazarlar, İsimler Sözlüğü*, Hakeri Yayınları, İskele (KKTC).
- Kitromilides, P. M. & Evriviades, M. L., (1982), *Cyprus*, Volume: 28, Southampton: World Bibliographical Series.
- Naldöven, Filiz - Kızılyürek Niyazi, (1990), *Edebiyatta Kıbrıslı Türk Kimliği/Turkish Cypriot Identity in Literature*, Fatal Publications, London.
- Rüstem, Kemal, (1987), *North Cyprus Almanac*, K. Rustem & Brother, London.
- Ünlü, Cemalettin, (1981), *Kıbrıs'ta Basın Olayı (1878-1981)*, Basın-Yayın Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Yaşın, Mehmet, (1994), *Kıbrıslı Türk Şiiri Antolojisi*, YKY, İstanbul.

Ahmet Hamdi Tanpınar Ölümünün 50. Yılında Anıldı

Yıldız Teknik Üniversitesi ve Atatürk Kültür Merkezi'nin birlikte düzenlediği "Ölümünün 50. Yılında Rüya ile Hayal Arasında Ahmet Hamdi Tanpınar Uluslararası Sempozyumu" 24-25 Mayıs 2012 tarihlerinde Yıldız Teknik Üniversitesi Beşiktaş Oditoryumu'nda yapıldı. Sempozyumda açılış konuşmalarından hemen sonra, bugüne kadar Tanpınar çalışmalarına katkı yapan akademisyen ve araştırmacılara plaket takdimi gerçekleştirildi. Plaketler Prof. Dr. İnci Enginün, Prof. Dr. Birol Emil, Prof. Dr. Zeynep Kerman, Prof. Dr. Ömer Faruk Akün, Turan Alptekin ve Ezel Erverdi'ye verildi. Akün ve Alptekin'in rahatsızlıkları dolayısıyla katılamadıkları törende Enginün, Emil ve Kerman birer teşekkür konuşması yaptılar.

Yurt içinden ve yurt dışından 32 bildirinin yer aldığı sempozyumda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şairliği, romancılığı, hikâyeciliği, denemeciliği ve edebiyat tarihçiliği çeşitli cepheleriyle tartışıldı. Prof. Dr. Önder Göçgün; Mehmet Kaplan, Haldun Taner ve Aydın Sayılı'dan naklen Tanpınar'ın hatıralarını anlattı. Doç. Dr. Mehmet Narlı, "Tanpınar Sözlüğü" adlı bildirisiyle yeni bir çalışma alanının ipuçlarını sundu. Prof. Dr. Kâzım Yetiş'in "Tanpınar'ın Üslûbuna Dair Bazı Dikkatler" bildirisi, Narlı'nın sunduklarıyla benzer teklifler getiriyordu.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü Fransızca-ya çeviren Timour Muhidine, Tanpınar'ın resimle ilişkisini "güzelliğe özlem" nitelemesiyle anlattı. Yrd. Doç. Dr. Nesrin Feyzioğlu ise "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Estetik Bir Öge Olarak Müzik" bildirisiyle onun müzikle, Türk sanat müziği makamlarıyla ilgisini ortaya koydu. Doç. Dr. Ayşe



Banu Karadağ, Tanpınar çevirilerinin dünü ve bugünü hakkında dikkatlerini aktardı.

Sempozyumdaki bildirilerde Tanpınar yalnızca sanatçı kimliğiyle ele alınmadı. Tanpınar ismi Bachelard, T. S. Eliot ve Dostoyevski ile birlikte anıldı. Prof. Dr. Yavuz Demir, Prof. Dr. Osman Gündüz, Prof. Dr. Alattin Karaca, Prof. Dr. Yunus Balcı, Prof. Dr. Erdoğan Erbay, Prof. Dr. Mehmet Törenek bildirileriyle sempozyuma renk kattılar.

"Ölümünün 50. Yılında Rüya ile Hayal Arasında Ahmet Hamdi Tanpınar Uluslararası Sempozyumu"nda Tanpınar'ın birçok yönü tartışmaya açıldı. Bu sempozyumun Tanpınar çalışmalarına önemli bir katkı sağladığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Rıza Tevfik'in Sanat ve Düşünce Dünyası*



Prof. Dr. Abdullah Uçman, doktora tezini 1976'da "Feylesof Şair" Rıza Tevfik üzerine yazmış bir akademisyen. Kendisi, doktora çalışması sırasında terekesine ulaştığı Rıza Tevfik'in, deyiş yerindeyse, peşini bırakmamış ve tezini bitirdikten sonra da yıllarca şairin çeşitli özelliklerini edebiyat bilimi dünyasına sunan makaleler yayımlamıştı. *Rıza Tevfik'in Sanat ve Düşünce Dünyası* adlı kitap, Uçman'ın Rıza Tevfik hakkında yazdığı makalelerden oluşuyor.

Rıza Tevfik'in Sanat ve Düşünce Dünyası bir makaleler derlemesi olmasına rağmen, tek bir şairin dünyasına baktığı ve bakılan yerlerdeki eksiklikleri birbiri içinden çıkararak tamamlama amacı taşıdığı için, *parçalılık* değil *bütünsellik* taşıyan bir kitap. Kitabın önemli özelliklerinden biri bu; çünkü bazılarında biyografiye de değinilen makalelerin tamamını okuduktan sonra bir çeşit Rıza Tevfik monografisi okumuş gibi hissediyorsunuz kendinizi. Yanı sıra, kitaba bizzat Rıza Tevfik'e ait bazı makalelerin de eklendiğini ve bu durumun kitabın nesnellik yanını güçlendirdiğini, ayrıca kitaba yeni araştırmalara kaynak olma bakımından zenginliği sağladığını belirtelim.

Uçman'ın ifadesiyle, "*Rıza Tevfik sadece bir şair ve edebiyatçı değil, aynı zamanda felsefe, estetik, tasavvuf, eğitim ve siyaset alanlarında da şöhret sahibi, oldukça renkli ve çok yönlü bir şahsiyet(tir).*" (s. 9). Şairin bu çok yönlülüğünde, XIX. yüzyıl sonuyla XX. yüzyıl başlarının dünyasındaki ve Türkiye'sindeki modernlik algısının, bilimsel tartışmaların, felsefi hareketlerin etkisi olsa gerek. O dönem-

lerde edebiyat dünyasına adım atan ve belli bir donanıma sahip olmayı önemseyen hemen hiçbir şair yoktur ki bu problemlerle bir şekilde karşılaşmış, ilgilenmiş olmasın. Söz konusu dönemlerde, çok yönlülük biraz da edebiyatçıların maruz kaldıkları bir durumdu. Yıkılmakta olan bir imparatorluğun son nefeslerini duyan, aynı zamanda dünyadaki yeni gelişmelere de kulak kabartan edebiyatçılar ister istemez kültürün değişik alanlarıyla ilgileniyorlar, yazdıkları süreli yayınlarda çok çeşitli konulara değinme gereği duyuyorlardı. Ahmet Midhat Efendi, Beşir Fuat, Hüseyin Cahid Yalçın, Ahmet Rasim, Hüseyin Rahmi Gürpınar vd. Rıza Tevfik'le aynı dönemde bu çerçevede akla gelebilecek başka isimlerdir.

Rıza Tevfik'in Sanat ve Düşünce Dünyası adlı makaleler derlemesi, "Feylesof Rıza Tevfik" in şiirlerindeki temalara bakan, onun *nefes türü* şiirlerinin biçimsel ve tematik yanlarını sorgulayan, bu şiirlerin geleneksellikle ilişkisini inceleyen sayfalarıyla öne çıkıyor. Rıza Tevfik'in Abdülhak Hâmid, Tevfik Fikret veya Ömer Seyfettin'le karşılaştırıldığı, girdiği tartışmaların ayrıntılarına inildiği makaleler edebiyat tarihimizin karanlıkta kalmış noktalarına ışık tutmayı başarıyor. Bunların yanı sıra Rıza Tevfik'in başkaları hakkındaki düşünce ve görüşleri de kitabın içeriğini zenginleştiren verimler arasında. Söz gelimi, şairin Fuzulî hakkındaki ayrıntılı değerlendirmeleri Divan şiirine bakışını bir şairin dünyasına odaklanarak ortaya koyuyor, çerçeveyi böyle çiziyor. Hemen ardından da Rıza Tevfik'in Divan şiirine itirazlarını okuyoruz. Divan şiirine itirazlarının

* Abdullah Uçman, *Rıza Tevfik'in Sanat ve Düşünce Dünyası*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012, 498 s.

“tasavvur garabeti”, mazmunlarda klişeleşme ve dilde yabancılaşma boyunduruğu üzerinden olduğunu, bu yönden de itirazların Nâmık Kemal’inkilerden pek farklı olmadığını kaydedelim. Tabii, Rıza Tevfik’in dil, üslûp ve şiir tekniği yönüyle Halk şiiri geleneğine olan yakınlığı hatırlanırsa Divan şiiri geleneğine olan itirazlarını anlamak biraz daha kolaylaşır.

Kitabın ilginç bölümlerinden biri de Rıza Tevfik’in Fecr-i Âti ile ilgili görüşlerinin ortaya konulduğu makaledir. Rıza Tevfik, bir edebiyat tarihinin özel bölümü olarak kaleme aldığı bu uzunca yazıda Şahabettin Süleyman, Müfit Ratib, Tahsin Nahid, Refik Halid gibi Fecr-i Âticilerin yanı sıra aslında Fecr-i Âti içinde yer almayan Halide Edip’i de bu hareket içinde değerlendirmiştir. Süreklilikler, kopuşlar, etkileşimler, farklılaşmalar bağlamında yer yer ilginç görüşler de taşıyan makale, edebiyat tarihine ışık düşürmek bakımından önemli sayılmalıdır. Bugüne dek yazılan edebiyat tarihlerinde bu makaleden ne derecede yararlandığını bilemiyoruz ama Rıza Tevfik’in bu yazısı bugün bile Fecr-i Âti hakkında verilecek bir seminere ciddi malzeme sağlayacak doluluktur.

Rıza Tevfik’in farklı yönlerinin yansıdığı sayfalar Uçman’ın çalışmasında akademik çevrelere bilgi sağlamanın yanında edebiyatımızın en hareketli yıllarının yaşandığı dönem içinde belirli kültür çevrelerinde yaşayanların dünyasına da ışık tutuyor. Uçman’ın çalışmasında Rıza Tevfik’in edebî verimlerinin geniş bir bakış açısıyla değerlendirildiği, şairin hayata, şiire, genel olarak edebiyata bakan yanlarının belirginleştirildiği görülüyor. Sadece şair olmayan, aynı zamanda bazıları tarihsel yanlışlıkla malul olsa da çeşitli konularda düşünce üreten Rıza Tevfik’in ‘sanat ve düşünce dünyası’ bu çalışmada derli toplu olarak okura sunuluyor.

Dönemi içinde şaşırtıcı refleksleriyle dik-kati çeken Rıza Tevfik, Uçman’ın kitabın ilk



yazısında verdiği biyografiden de anlaşılacağı üzere, hayatı gelgitlerle, dalgalanmalarla geçen bir şair. Siyasetteki yanlış tercih ve tutumları 1920’lerden itibaren onu sevilmeyen bir kişiliğe dönüştürmüş, Uçman’ın ifadeleriyle “gerek Sevr’i imzalaması, gerekse millî vicdanı yaralayıcı bazı yazılar yazması, Darülfünun talebelerinin haklı tepkisine sebep olmuş”, üniversite hocalığından ayrılmak zorunda kalmış, sonraki süreçte de şairliği ve edebî verimleri uzunca bir dönem unutulmuşu terk edilmiştir. Oysa Rıza Tevfik, üst düzey bir estetik algı ve birikime sahip olmamakla birlikte, yüzyıllar boyu Arapça-Farsça ağırlıklı Osmanlı Türkçesi edebiyatının dışında tutulan sade Türkçenin XX. yüzyılda yeniden edebiyat dili olabilmesinde etkili olmuş kalemler arasındadır. Siyasete bulaşan bir şair olarak yaptığı vahim hataları tarih yargılamış ve onu haklı olarak mahkûm etmiştir. Edebiyatçı olarak ise onun Türkçeye yaptığı büyük hizmetinin hatırlanmasında her zaman yarar vardır.

Umarız Abdullah Uçman’ın daha önce Rıza Tevfik hakkında yaptığı yayınlar gibi bu derli toplu ve zengin kaynak, böyle bir hatırlatmayı yerine getirir.

*Bâki Asiltürk**

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

Türk Hikâyesinde Mekân*



Tanzimat dönemi her bakımdan önemli bir dönemeçtir. Türk toplumu pek çok alanda değişim ve dönüşüm ile karşı karşıya kalır. Yaşanan bir medeniyet değişimidir. Bu değişim ve dönüşümün yaşandığı alanlardan birisi de sanat-edebiyat dünyasıdır. Bir medeniyet değişimi belki de hiçbir toplum ve devirde Tanzimat döneminde olduğu kadar edebî çevrelerde mayalanmaz. Medeniyet değişiminin lokomotif gücü edebiyatçılar olur. Dolayısıyla medeniyet değişikliğini yönlendiren ve yöneten edebiyat, kendisini dile getirecek yeni ifade şekilleri arayışında olur. Böylelikle yeni edebî türler edebiyatımıza girer. Bu türlerden biri de modern hikâyedir.

Anlatma esasına dayalı türler (roman, hikâye gibi), edebiyat sanatı içerisinde insanın kendisini daha geniş ve çok boyutlu anlatma ihtiyacını karşılamak için kullanılan birer araç olur. Romanın bir 'ifşa' metni olarak değerlendirilmesi bu düşünce ile alakalı olsa gerektir. Roman ve hikâye gibi türlerin anlatım gücü keşfedildikten sonra bu türlerde verilen eserler çeşitlenmiş, zenginleşmiş ve zengin anlatım biçimleriyle desteklenerek gelişmiştir. Zaman, mekân, bakış açısı ve şahıs kadrosu gibi unsurlar roman ve hikâye gibi türlerde anlatımı destekleyen ve şekillendiren unsurlar olmuştur. Hiç şüphesiz 'mekân' unsuru da bu türlerde önemli yer işgal eder.

Mekân, anlatımın ve kurgunun çerçevesini çizdiği gibi ortaya konulan kurgusal metnin gerçekliğini de büyük ölçüde belirler. Mekân, kurgusal metinde tek başına bir değer ifade etmesinin yanında diğer unsurları da tamamlayan, onların var olmasını sağlayan bir özelliğe sahiptir.

Kurgusal metinlerde önemli bir yer işgal eden mekân ile ilgili 2011 yılında önemli bir

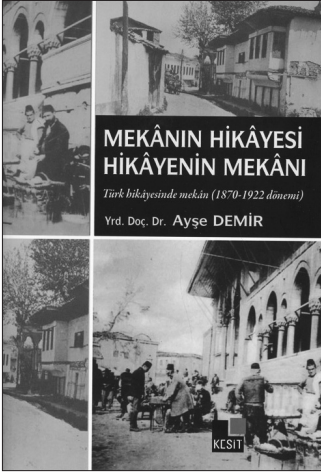
çalışma yayımlandı. Yrd. Doç. Dr. Ayşe Demir tarafından yayımlanan bu çalışma *Mekânın Hikâyesi, Hikâyenin Mekânı, Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922)* ismini taşıyor. Kesit Yayınları'ndan çıkan eser 504 sayfalık bir hacme sahip.

Ayşe Demir'in kitabı, Prof. Dr. Hülya Argunşah danışmanlığında hazırlanan doktora tezinden mülhemdir. "Türk Hikâyesinde Mekân" adını taşıyan bu çalışmanın konusu, 1870-1922 yılları arasındaki Türk hikâyeciliğinde mekânın kurgu içerisindeki yeri ve bu ögenin olay örgüsü, kişiler, zaman ve diğer kurmaca öğeleriyle olan etkileşimidir." (s. 13). Kitap beş bölüm ve Önsöz, Giriş, Sonuç ve Kaynakça'dan oluşmaktadır.

Çalışmanın I. bölümü "Hikâyelerde Görülen Mekân Türleri" başlığını taşıyor. Bu bölümde 1870-1922 dönemi Türk hikâyesinde kullanılan mekân türlerine yer verilmiştir. Bu bölüm; iç mekân, dış mekân, kapalı mekân, açık mekân, burası başka bir yer, kapsanan-kapsayan mekân, karanlık mekânlar, aydınlık mekânlar, kadın mekânları, çocukluk mekânları ve rüya mekânları alt başlıklarından oluşur. Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikası* isimli eserinden hareketle mekân türlerine olgusal bir bakış getirmeye çalışıldığını söyleyen yazar, mekânın somut olmaktan çok soyut tarafını, insana dönük, insanla ilgili cephelerini ele almıştır.

II. bölüm, "Hikâyelerde Görülen Mekânların İşlevleri"ne ayrılmıştır. Bu bölümde sahne olarak mekân, yardımcı olarak mekân, engelleyici olarak mekân, yönlendirici olarak mekân olmak üzere hikâyenin temel dört işlevi ele alınmıştır. Ayşe (Eziler) Kıran-Zeynel Kıran'ın *Yazınsal Okuma Süreçleri* isimli eserinin temel alındığı bu bö-

* Ayşe Demir, *Mekânın Hikâyesi, Hikâyenin Mekânı, Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922)*, Kesit Yayınları, İstanbul, 2011, 504 s.



lümde, hikâyenin dört temel işlevine odaklanılmıştır.

Mekânın diğer öğelerle ilişkisinin incelendiği III. bölüm “Hikâyenin Diğer Öğeleri ve Mekân” ismini taşımaktadır. Bu bölümde hikâyelerdeki olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman ve anlatım teknikleri ile mekânın kullanımı arasındaki ilişki değerlendirilmiştir. Böylelikle edebî eser içerisinde mekânın yeri belirtilmeye çalışılmış ve diğer öğelerle ilişkisi ele alınmıştır.

IV. bölümde, “Nesneler Dünyası ve Mekân” başlığı altında, nesnelere dünyasının kurgu içerisindeki görünümüne değinilmiştir. Böylelikle mekâna hem edebî eserin iç yapısından hem de dış çerçeveden bakılmış olmaktadır.

V. bölümde ise “Hikâyelerde Görülen Mekânların Sosyal Olaylara Bağlı Olarak Değişimi” başlığıyla hikâyeye ve mekâna etki eden edebiyat dışı olarak değerlendirilebilecek tarihî, siyasî ve sosyal faktörler ele alınır. Burada toplumu yansıttığı olarak mekân, millî mekân kavramı ve millî mekânın sınırları, millî kimlik oluşturmada mekânın rolü, hikâyelerde yeni bir mekân olarak Anadolu gibi başlıklarla mekânın zamanla nasıl bir farklılaşmaya uğradığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu dönem yazarları, eserlerini inandıkları davaların hizmetine vererek eserleri-

ne kimlik oluşturmak gibi bir işlev de yüklemişlerdir. İşte bu noktada mekân-coğrafya algısı ortaya çıkmıştır.

“Sonuç” kısmında ise yapılan çalışmadan elde edilen sonuçlar ortaya konulmuştur. Eser boyunca faydalanılan kaynaklar da “Kaynakça”da verilmiştir.

Bu çalışma vasıtasıyla görülmüştür ki modern hikâyenin başlangıcından Cumhuriyet’e gelen çizgide Türk hikâyesi büyük bir gelişme göstermiştir. Bu gelişmenin en büyük göstergelerinden biri, mekânın da içinde bulunduğu unsurların önemsenmesi ve kullanımlarının belirli bir bilinç dairesi etrafında olmasıdır. Devrin şartları ile de bağlantılı olarak hikâyelerde mekân olarak ev sıklıkla tercih edilmiştir. Ev sadece bir mekân olarak değil, aynı zamanda ‘aile’ gibi toplumsal bir olguyu da ele alacak şekilde kullanılmıştır. Dolayısıyla eve dönüş ve evden kaçışlar hep aileye dönüş ve aileden uzaklaşmak algısı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu yüzden mekân olarak ev, dış dünyadan korunulan bir sığınak ve sığınılacak bir yer şeklinde ele alınmıştır. Korunma ve sığınma aynı zamanda mahremiyeti de beraberinde getirir. Mahremiyet ise kadınla ilişkilendirilir. Dolayısıyla kadının mekânı iç mekân yani evdir. Mekân diğer taraftan hafızayı da temsil eder. Bireysel ve toplumsal hafıza hükmünü mekânda yaşatır. İnsanın yaşadığı olumlu ve olumsuz her şey mekânla hatırlanır. Mekân, millî kimliğin oluşturulmasında kimi zaman araç, kimi zaman da amaç olarak ele alınır. Yurttaşlık bilinci, coğrafya ve vatan algısı mekân ile oluşturulur. Mekân olarak Anadolu’nun keşfedilmesi de Türk hikâye yazarı için bir başka ufuk olmuştur.

Bu çalışma ile hem hikâye türünün unsurlarından biri olan mekâna dair teorik bir perspektif getirilmeye çalışılmış hem de Türk modern hikâyesinin teknik açıdan kat ettiği mesafe ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Ayşe Demir’i bu kıymetli çalışmasından dolayı kutluyor, bu alandaki çalışmalarını sürdürmesini temenni ediyoruz.

Ayrıca Kesit Yayınları'nı da tebrik ederiz. Ayşe Demir'in doktora tezi örneğinde olduğu üzere uzun ve yorucu bir süreç sonunda ortaya konulan yoğun bir emek ürünü olan

doktora tezlerini üniversite kütüphanelerinde tozlanmaya bırakmadan ilim âlemine kazandırdıkları için.

Oğuzhan Karaburgu*

Bir Edebiyat Bilimcisinin Yol Bulma Sıkıntısının Özgün Neticesi: Prof. Dr. İsmet Emre'nin Edebiyat Bilimi**

Edebiyat biliminin imkânları üzerine yıllardır çalışan Prof. Dr. İsmet Emre, konu ile ilgili birikimlerini nihayet okuyucularıyla buluşturdu. “*Sosyal bilimlerin önde gelen şubelerinden biri olan edebiyat biliminin rüştünü geç ispat etmesinden kaynaklanan teorik boşluk*”ları doldurmaya yönelik katkı sağlamayı amaçlayan eser, “*bilimleşmenin gecikmesinden kaynaklanan terimleşme sorunları*”na da ciddi anlamda eğilmektedir (s. 9). Eser, dört bölümden ve bu bölümlerde ortaya konulan teorik görüşleri destekler mahiyetteki birbiriyle ilişkili; fakat müstakil çalışmaların yer aldığı “Ekler”den oluşmaktadır.

Birinci bölümde yazar, “İnsan ve Doğa” başlığı altında edebiyatı sanat ve bilim alanında var eden insana ait özellikler üzerinde durmaktadır. İnsanın yaradılıştan getirdiği meziyetleri edebiyat bağlamında sorgulamanın kişiyi ister istemez öznellik ve insanî duyuş gibi konularla yüz yüze getirdiğini belirten Prof. Dr. Emre, edebiyatı; bilim-bilim dışı ayrımında değerlendirirken “*insan bilincinin dokunduğu ve yorumladığı her türlü oluşumun içinde mutlaka insana özgü bir esneklik, bir öznellik payı olduğunu daima göz önünde bulundur*”mak gerektiğini vurgulamaktadır (s. 3). Ona göre, insanı insan yapan asıl özellik, insanın etrafındaki nesne ve eşyaları, tabiata ait unsurları kendi gerçekliklerinden çıkarıp bilincine göre yorumlaması ve değiştirmesidir. Prof. Dr. İsmet Emre bu noktada *soyutlama, hayal gücü ve çarpıtma* gibi kavram-

lara dikkati çekmektedir. Sanata ait insanî yaratmanın temelini de izah eden bu bölüm konuya özgün yaklaşımın en güzel örneklerinden birini içermektedir.

“*İnsanal özün nesnelleşmesi*”nin nasıl gerçekleşeceğini tartışan Prof. Dr. Emre, insanî özün nesnellik içinde değerlendirilebilmesini hem kuramsal hem pratiklerimiz açısından gerekli görmek ve bu durumun insanî duyuyu yaratmak için bir zorunluluk olduğunu belirtmektedir (s. 22). İnsanın özünü nesnelleştirirken de eylemlerimizin genel geçer gerçekliklerinden yola çıkmaktadır. Bu doğrultuda insan eylemlerini üç kategoride inceleyen Prof. Dr. Emre, “*yaşamsal enerji, fiziksel güç, duyu ve duyarlılık*” başlığı altında yeni kavramlara ulaşmaktadır. Yaşamsal enerji insanın yeme içme gibi temel ihtiyaçlarına karşılık gelmekte ve bütün insanlar için ortak özellikler göstermektedir. Fiziksel güç, bedensel tatminden eğlenceye ve hayatı kolaylaştıran zanaata geçişi kapsamaktadır. Soyut eylemlerimizi içeren duyu ve duyarlılık ise yaşamsal enerjinin ve fiziksel gücün sanat ve estetik alanlarına dönüşmesine işaret etmektedir. Böylece insan için maddî eylemlerden soyut eylemlere geçişin aşamaları gösterilmeye çalışılmıştır.

İnsanın doğayla ilişkisinde, farklı bir bakış açısına sahip olan sanatçıyı tanımlamaktan ziyade betimleme yolunu seçen Prof. Dr. Emre, bilincin duru hâline sahip olan sanatçıları, insanlar arasında seçkin konum-

* Yrd. Doç., Bartın Üniversitesi, Türkçe Eğitimi Bölümü.

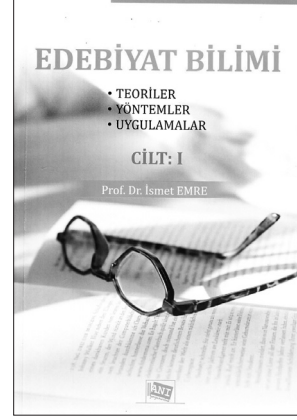
** Prof. Dr. İsmet Emre, *Edebiyat Bilimi*, Anı Yayınları, Ankara, 2012, 265. s.

da görmektedir. Seçkin konumdaki sanatçı, üç dünyanın kesiştiği noktada sanat eserini oluşturmaktadır. Dış dünyanın çıplak gerçekliği (Dünya 1), içsel-psikolojik dünyayı (Dünya 2), bu ikisinin kesişmesinden meydana gelen ve sanat üretimlerinin olduğu dünyayı ise (Dünya 3) şeklinde tanımlamaktadır. Böylece “Gerçeğimsi Tablosu”na ulaşılmaktadır. Sanatçının sanat eserini meydana getirirken gerçeğimsi bir dünyada var olduğunu oldukça orijinal bir bakış açısıyla betimleyen Prof. Dr. Emre, üç dünya arasındaki geçişi, gerçeklik-iç dünya ve kurmaca dünya kavramlarıyla izah etmektedir.

Eserin ikinci bölümünde “Sanat ve Edebiyatın Mahiyeti” tartışılmaktadır. Genel olarak sanat eseri nedir, sanatın bir dalı olarak edebiyat neyi ifade eder, edebî eserin doğası ve özellikleri, edebiyatın işlevi, edebî eser edebî metin ve anlatı kavramlarının ne olduğu bu bölümde incelenen konulardır. Yazar, sanatı “*insan aklıyla ruhunun doğaya dokunarak bir soyutlama*” yapması şeklinde tanımladıktan sonra, sanatın özellikle insanın sert tabiatını yumuşattığına dikkati çekmektedir (s. 59). Bir durum, hangi şartlarda sanatın alanına dâhil edilmektedir? Prof. Dr. Emre, bu önemli soruya; “*Bir şey, bir durum... normal seyri dışına çıkıp simgesel bir değer kazandığında*” sanat eseri sayılabilir cevabını vermektedir (s. 61). Sanat, hayatı renklendiren en önemli insan faaliyetidir. Sanatın bir dalı olan edebiyat ise malzemesi dil olması bakımından sanatın en incelikli alanını oluşturmaktadır.

İsmet Emre edebî eserin özelliklerini tespit ederken edebiyat biliminin nesnel kıstaslarının bu özellikler çerçevesinde değerlendirilebileceğini öne sürer. Bununla birlikte edebî eserin bütün kuralların ötesinde kendine has bir yapısının bulunduğunu da söylemektedir. Edebî eserin özellikleri; çoklukta birlik, tarafsız düşünme, estetik mesafe, konunun sınırlandırılması, sanatçının eserinde yeni buluşlar sergilemesi, hayal gücü ve yaratıcılıktır (s. 68-70).

Üçüncü bölüm, “Bilimin Bir Nesnesi Olarak Edebî Eser”e ayrılmıştır. Yazar bu bölü-



lümde öncelikle bilim ile sanat arasındaki ilişkiye yönelmektedir. Sanat eserinin bilimsel olarak nasıl ele alınması gerektiğini izah ettikten sonra, edebiyat biliminin tanımını bugüne kadar konu ile ilgili yayımlanan çalışmalara da atıflarda bulunarak yapmaktadır. Bu bölümün son konusu edebiyat bilimi ile edebî eser arasındaki ilişkidir.

Ona göre, bilimle sanat arasında farklılıklar olduğu gibi benzerlikler de bulunmaktadır. Bilimle sanat arasındaki en temel benzerlik, ikisinin de “*saklı olanı ortaya çıkarma, bulanık olanı netleştirerek hayatı daha kolay ve yaşanabilir*” hâle getirmesidir (s. 83). Bilimle sanat arasındaki en önemli fark ise, bilimin katı bir akılcılıkla hareket etmesi, sanatın ise insan doğasının maddî olmayan, metafizik ve psişik dünyasına nüfuz edip bu noktadaki bilinmezlikleri ortaya çıkarmaya çalışmasıdır. Önemli olan bilimle sanatın kendi çalışma alanlarında birbirlerinden yararlanmalarıdır. Prof. Dr. Emre, bilimle sanat arasında ortak bir alanın mevcudiyetine vurgu yapmaktadır.

Sanatla bilimin yan yana gelip birbirini anlamaya çalıştığı en önemli kavşak noktası sanat eserinin bilimsel olarak incelenmesidir (s. 87). Edebiyat araştırmacısı, edebî eseri bilimsel yöntemlerle incelerken edebiyat biliminin sınırlarını da çizmiş olur. Emre, eserinin “Edebiyat Bilimi” başlığını taşıyan bölümünde edebiyatı sosyal bilimlerin bir dalı olarak kabul etmeyen görüşleri tartışır. Nesnellik ve öznel-

lik ayrımının hangi ilkelere göre yapılacağı, estetik değerın sadece kişisel zevk esas alınarak belirlenmesinin yarattığı sorunlar, üzerinde durulan konulardır.

Dördüncü bölüm, Prof. Dr. İsmet Emre'nin çalışmasının en kapsamlı bölümünü oluşturmaktadır. Yazar, bu bölümde edebiyat biliminin hali hazırdaki ve muhtemel çalışma alanlarını açıklamaktadır. Muhtemel çalışma alanları içinde kendisinin teklif ettiği konu başlıkları da yer almaktadır. Ona göre edebiyat biliminin başlıca çalışma alanları şunlardır: Edebiyat teorisi, edebî eserler tarihi, edebî eleştiri, edebiyat felsefesi, edebiyat sosyolojisi, edebiyat psikolojisi, edebiyat eğitimi, karşılaştırmalı edebiyat, edebiyat ve dilbilimi, edebiyat ve göstergebilimi. Edebiyat biliminin muhtelif çalışma alanları ile ilgili olarak ise şu konular yer almaktadır: Edebiyat ve sinema, edebiyat ve televizyon, edebiyat ve bilgisayar, edebiyat ve gazete, edebiyat ve radyo, edebiyat ve din, edebiyat ve hukuk, edebiyat ve etik, edebiyat ve iktisat, edebiyat ve siyaset, edebiyat ve gelecek (ütopya), edebiyat ve kültür. Görüldüğü üzere, edebiyat biliminin çalışma alanına, aslında, insanla ilgili edebî esere giren birçok husus dâhil edilebilmektedir.

Eserin sonuna yerleştirilen "Ekler" bölümü, yazarın konu ile ilgili muhtelif makalelerinden oluşmaktadır. Burada özellikle iki ma-

kalenin önemine değinmek gerekmektedir. Birincisi, "Yeni Türk Edebiyatındaki Bazı Kavramları Nesnelleştirme Denemesi" başlığını taşımaktadır. Bütün bilimsel disiplinlerin kendine ait terimleri bulunmaktadır. Edebiyat bilimi terimlerinin nesnellığı ise birçok boşluğu barındırmaktadır. Prof. Dr. Emre'nin, bu boşluğu doldurmak için öne sürdüğü fikirlerin tartışılması alana önemli katkı sağlayacaktır. İkinci önemli çalışma, "Yeni Türk Edebiyatının Psikoloji Kaynakları" başlığını taşımaktadır. Edebiyat biliminin dallarından biri olan "Edebiyat Psikolojisi" ile ilgili Prof. Dr. Emre'nin müstakil çalışması bulunmaktadır. Bunun yanı sıra makalesiyle edebiyat-psikoloji ilişkisine katkı sağlanmaktadır. Bununla birlikte "Ekler" bölümünde edebiyat biliminin gelişimine katkı niteliğindeki diğer önemli çalışmalar, "Bir Metin Kurucu Olarak Yazar-Öznenin Yaratma Süreçleri, Edebiyat ve Edebiyat Dışı, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümlerinin Sorunları" adı altında toplanmıştır.

Edebiyat Bilimi ismini taşıyan Prof. Dr. İsmet Emre'nin bu önemli çalışması "Teoriler-Yöntemler-Uygulamalar" alt başlığı ile sunulmuştur. Edebiyat bilimi ile ilgilenen okuyucuyu alanın gelişimi açısından sevindiren şey ise bu eserin birinci cilt olmasıdır. Devamı merakla beklenmektedir.

Mehmet Yılmaz*

Sessiz Yaşadım**

Gölgeler'deki kıt'alarından birinde¹ şöyle diyor Mehmed Âkif;

*Toprakta gezen gölgeme toprak çekilince
Günler şu heyulayı da er geç silecektir*

*Rahmetle anılmaktadır amma ebediyet
Sessiz yaşadım, kim beni nereden bilecektir?*

Ancak gerek sessiz sedasız kaldırılmak istenen cenazesinin üniversite öğrencileri ta-

* Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Dili Bölümü.

** İsmail Kara - Fulya İbanoğlu, *Sessiz Yaşadım, Matbuatta Mehmed Âkif 1936-1940*, Zeytinburnu Belediyesi Yayını, İstanbul, 2011, 797 s.

¹ Mehmed Âkif Ersoy, "Resmim İçin", *Gölgeler (Safahat, 7. Kitap)*, (hzl. Fazıl Gökçek), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007, s. 82.

rafından ona yakışır bir şekilde defnedilmesi gerekse *Safahat*'ın yaptığı baskılar ve adına düzenlenen birçok sempozyum, toplantı vs. Mehmed Âkif'in "*Sessiz yaşadım, kim beni nereden bilecektir?*" mısraının tam tersi bir durumu ortaya koymaktadır. Devrinde değeri bilinmemeye, çoğu büyük sanatçının kaçınılmaz kaderi gibi gözükmemektedir: Tanpınar, Balzac, Dostoyevski, Oğuz Atay bunlardan sadece birkaçı. Tabii Âkif'in devrinde ilgi görmemesinde, bir nevi sürgün hayatı yaşamaya mecbur edilmişinde, devrin şartları kadar, kendisinin de ifade ettiği gibi mizaç olarak "*sessiz yaşama*"dan zevk almasının da etkisi büyüktür. Âkif, sanatçıların çoğunda gördüğümüz 'narsistlik'ten uzak, sadece yaptığı işle meşgul ve memnun bir şahsiyet âbidesi ki, Orhan Okay, hazırladığı bir kitap için *Bir Karakter Heykelinin Anatomisi*² başlığını kullanıyor.

Tekrar hatırlatalım ki, Mehmed Âkif hakkında "*Sessiz yaşadım, kim beni nereden bilecektir?*" mısraını paradoksal bir şekilde haksız çıkaracak birçok kitap neşredildi, makale yazıldı. Ben bunlardan biri üzerinde duracağım: *Sessiz Yaşadım Matbuatta Mehmed Âkif 1936-1940*. Kitap, *Türkiye'de İslâmcılık Düşüncesi, İslâmcıların Siyasî Görüşleri, Hanya/Girit Mevlevihanesi, Bir Felsefe Dili Kurmak, Modern Felsefe ve Bilim Terimlerinin Türkiye'ye Girişi, Din ile Modernleşme Arasında Çağdaş Türk Düşüncesinin Meseleleri, Namık Kemal Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri* gibi ciddi ve derinlikli çalışmaların sahibi İsmail Kara ve öğrencisi Fulya İbanoğlu tarafından hazırlanmış. İstanbul kütüphanelerdeki (Taksim Atatürk Kitaplığı, Beyazıt Devlet Kütüphanesi ve İSAM) söz konusu yıllara ait gazete ve dergi koleksiyonlarının mevcut sayılarının yanı sıra Eşref Edip'in *Mehmed Âkif Hayatı Eserleri ve 70 Muharririn Yazıları ve Zeyli* ile Hasan Basri Çantay'ın *Âkifnâme* kitaplarındaki bazı yazılardan da faydalanılmış. Nurettin Topçu'nun bir devre damgasını

vuran *Hareket* dergisini çıkaran ekipten olan Kara, bu çalışmasını "*Âkif'in isyan ahlâkının takipçisi*" olarak gördüğü hocası Nurettin Topçu'ya ithaf etmiş.

Kitap, Mehmed Âkif'in Mısır'dan Türkiye'ye geldiği 1936'dan 1940'a kadar hakkında gazete ve dergilerde çıkmış yazılardan oluşmaktadır. Başta İsmail Kara'nın Âkif'in Türkiye'ye dönüşünde ve vefatında, vefatından sonraki yıllarda "*İstiklâl Marşı*" şairine resmî ve entelektüel kesimin ilgisizliğini, tutarsız tavrını eleştiren bir sunuş yazısı bulunmaktadır. Fulya İbanoğlu'nca kaleme alınan "*Giriş*"te ise Âkif hakkında yazılan yazılar ve mahiyetleri değerlendirilmiştir. Buna göre 19 Haziran 1936'da Âkif Mısır'dan döner, ancak bir süre hakkında hiç yazı çıkmaz. Millî şair unutulmuş gibidir. Sadece *Cumhuriyet* gazetesi küçük bir haberle duyurur. Şairin vefat tarihi 27 Aralık 1936'ya kadar geçen sürede sadece birkaç yazı ve bir iki röportaja rastlanır. Ancak bir taraftan çok aşikâr olmasa da Âkif'in dönüşünden rahatsız olanlar, onun görüşleri ve sanat anlayışı ile yeni devletin prensipleri arasındaki 'uzaklık'a dikkati çekmek isteyenler, milliyetçilik anlayışını sorgulayanlar vardır. Tabii onu savunanlar da çıkacaktır. Vefatının hemen akabinde ve bilhassa ilk senesinde Âkif ve fikir dünyası artık önde gelen yazarların ve kimi zaman taşradaki halkevi mecmualarının tartışma konusu hâline gelir. Söz konusu yazılarda, en çok Âkif'in Mısır'a niçin gittiği, neden bunca yıl aradan sonra döndüğü üzerinde durulur ve Türk modernleşmesinin temel problemleri Âkif ve "*İstiklâl Marşı*" üzerinden irdelenir. Dolayısıyla şair gibi düşünenler onun yanında yer alır, karşı çıkanlar ise diğer cepheyi oluşturur.

Şairin vefatından (27 Aralık 1936) duyulan üzüntüyü dile getiren yazılardan sonra Türkiye'nin önde gelen edebiyatçıları, fikir adamları tarafından millî şairin fikir yapısını, "*İstiklâl Marşı*"nın muhtevasını eleştiren

² M. Orhan Okay, *Mehmed Âkif: Bir Karakter Heykelinin Anatomisi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1998, 143 s.

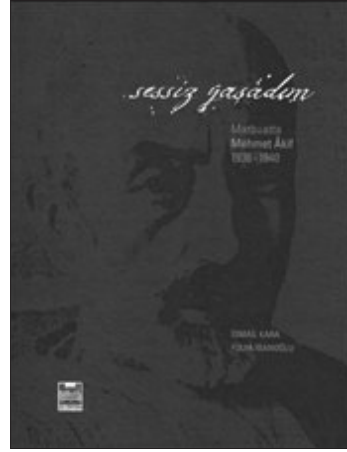
birçok polemik yazısı kaleme alınır. Peyami Safa, Yusuf Ziya Ortaç, Ercüment Ekrem Talu, Faruk Nafiz Çamlıbel, Niyazi Acun, Mümtaz Turhan Tan, Burhan Cahid Morkaya, Refik Ahmet Sevgil, Ömer Rıza Doğrul, Sadri Ertem, Halid Fahri Ozansoy, Munis Faik Ozansoy, Hasan Âli Yücel, İbrahim Alaattin Gövsa, Falih Rıfki Atay, Hüseyin Cahid Yalçın, Nurullah Ataç, Şükufe Nihal, Reşat Nuri Günekin, Âkif hakkında yazı yazarların önde gelen isimlerinden. Elbette bu liste hayli uzun. Kitapta söz konusu şahıslara ait yazılar, Mehmed Âkif'e bakışın yıllar içerisinde nasıl değiştiğini göstermek için kronolojik sırayla verilmiş.

Şimdi Âkif'in yurda dönüşünden itibaren "İstiklâl Marşı", millî şairin fikrî yapısı ve sanat anlayışı hakkında neler söylendiğine bakalım:

Haber Akşam Postası ve *Son Posta* gazetelerinin muhabirleri, Mısır dönüşü Âkif'le Teşvikiye Sağlık Yurdu'nda röportaj yaparlar. Âkif, onlara Mısır'daki münevver tabakanın Türkiye'nin kapitülasyonlardan kurtuluşunu, inkılabları yakından takip ettiklerini söyler. Her hâliyle memleketine kavuşmanın mutluluğu içerisinde dir.

Halid Fahri Ozansoy Âkif'in ölümü üzerine; "*Mehmed Âkif şüphesiz dünkü edebiyatımızın pek meşhur bir çehresidir. Bugünkü ve yarınki diyemiyorum. Çünkü Âkif'in gelecek nesillere bizim neslimize verdiği heyecanı vereceğinden bir tereddüdüm var.*" (*Servet-i Fünun-Uyanış*, y. 46, 31 İkkânun 1936) diyor.

Âkif'in şairliğini ve şiirini takdir eder gibi gözüküp "hakikaten lirik vasfına kuvvetle lâyiktir" diyor. Hatta bütün beyne'l-ümmet bir şair diyor. Ancak yazısının sonlarına doğru, Âkif'in şiirinin "hâlis şiir"den uzak olduğunu söylüyor. Buradaki "lirik" tanımlaması üzerine durmamız gerekiyor. Bazılarına göre Âkif, şair değil nâzım. Ancak Fazıl Gökçek'in hazırladığı *Mehmed Âkif'in Şiir Dünyası*³ başlıklı çalışma Âkif'in istediğinde



en lirik şiirleri kaleme alacak kudrette bir sanatçı olduğunu göstermeye kâfi.

Munis Faik Ozansoy, Âkif hakkında en sağduyulu düşünen isimlerden biri. Türklük ve Müslümanlığın Mehmed Âkif için ayrılmaz bir bütün olduğunu ifade ettikten sonra, onun Mısır'a gidişini şöyle yorumlar:

"Ve son senelerde inkılâbın ileri hareketlerine ayak uyduramayan içtimâî kanaatleri, onu hiçbir zaman geri bir cereyana hizmet etmeye de saik olmamıştır. Çünkü hiçbir hasis emel onun kalbinde yer bulamazdı. Ve nitekim, yarım asır bağlandığı şeylerin inkılâbın hızına dayanamayarak yıkılıştını da yine öyle sessiz ve hareketsiz seyretmişti. Geniş asfalt yollar ve beton binalar karşısında, İstanbul'un dar ve içgıcak sokaklar ile geniş saçaklı ve kafesli ahşap evlerini, içli bir tahassüsle hatırlayan bir eski İstanbul âşığı gibi o da kalbinin gizli bir köşesinde böyle bir hayat taşımıştı; o kadar. Ve yegâne kusuru, belki bu hasreti büsbütün gizleyemeyen samimiyeti idi." (*Marmara*, Kânunisani 1937).

Âkif'in gerçek bir şair olduğunu söyledikten sonra şiirinin sevgilinin kaşı ile gözü arasından ayıramayanlarca anlayamayacağını vurgular ve; "(...) *Koca bir Safahat'ı bir tarafa bırakınız, hatta yalnız Feryad-ı Ruh'u, Çanak-kale Şehitlerine'yi, İstiklâl Marşı'nı yazan bir şair, her yerde ve her devirde büyük sayılır.*" der.

³ Fazıl Gökçek, *Mehmed Âkif'in Şiir Dünyası*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005, 360 s.

Âkif'in Mısır'a gidişini samimiyetiyle açıklayan bir diğer isim Hüseyin Cahid Yalçın'dır. Asıl kalsaydı, yeni cereyana katılıyormuş gibi yapsaydı o zaman kaybederdik, der ve modern toplumlarda kanun, adalet ve karışımzdakinin hakkına saygılı olmanın önemine işaret eder.

Hasan Âli Yücel ise, yeri geldikçe onun şiirini, sanat anlayışını takdir etmekle birlikte Mısır'a gidişini inkılâpların hızı karşısında geri kalmasına bağlar ve; *"Bir muharebe-de sıkı bir yürüyüş zarureti hasil olduğu zaman, bacaklarında kudret olmuyanlar, döküntüler arasında kalırlar."* tespitinde bulunur.

Bundan başka güya Mısır'a gitmekle vatanına ihanet eden şair, ölümünden önce tekrar ülkesine dönmekle borcunu ödemiş ve kendini affettirmiş olmaktadır. (*Haber Akşam Postası*, 4 Kânunisanı 1937).

Falih Rıfki Atay da Âkif'in Mısır'a gidişini "layisizme, tefekkür ve vicdan hürriyetinin aleyhinde olması"yla açıklar. Ancak, *"Bizim fikirlerimize düşmanlığı, onu, asla vatana aykırı bir politika içine sürüklememiştir."* (Yedigün, 20 İkincikânun 1937) diyerek bu konuda hakkını teslim eder. Ancak "İstiklâl Marşı"ndaki *"Medeniyet dediğin tek dişi kalmış canavar"* mısraunda Âkif'i Hristiyan Garp'a karşı öfkeli bir Müslüman olarak görür ve şöyle ilave eder:

"Âkif, Çanakkale'sinde, marş güftesinde samimi idi. Onun fedakâr bir Müslüman vatanperveri olduğuna şüphe edilemez. Fakat biz ne Çanakkale'ye ne de Anadolu ihtilâline onun gözü ile bakamayız. Bizim iki mücadelemizin ruhunda da garp emperyalizminden olduğu kadar şarklıktan kurtulmak ihtirası vardır."

Âkif'in şairliği hakkında en olumsuz düşünceleri zikreden isimlerden biri Nurullah Ataç'tır. Engin bir okuma kültürüne sahip, Cumhuriyet devri edebî eleştirisinin tek otoritesi olarak bilinen Ataç'ın izlenimci ve sanat-kârane tenkide örnek olacak deneme tarzı yazılarında sık sık fikirlerini değiştirdiği, bugün över gibi gözüktüğünü yarın yerdığı veya tam tersi bir durumu savunduğu malumdur. Âkif hakkında yazdığı yazı da onun düşünce ya-

pısının ve tenkit anlayışının en somut göstergesi: Şiir zevkinin Âkif'inkine ters düştüğü zamanlarda onun şiirlerini hiç sevmediğini ancak zamanla şiirde 'hakikat' ve şairde de 'insanlık' arar bir hâle gelince ve şiir anlayışı da buna göre toplumsal şiirin lehine doğru evrilince Mehmed Âkif'i tekrar okumaya başladığını söyler. Ancak bu sefer de aradığını bulamaz. Âkif asla bir Dante, Milton, Taine gibi bir şair ve mütefekkir olamaz. O "din şairi, din filozofu değil, mahalle kahvesi hatibi"dir. Avrupa'nın edebiyatı ve felsefesinden habersizdir. Âkif'in kitaplarının bir çırpıda bitirilivermesinin tek sebebi "basitliği"ndendir. Bu yazıya cevap Orhan Rahmi Gökçe'den gelir. Gökçe, bu yazının, Ataç'ın tenkit otoritesi hesabına feci bir skandal olduğunu ifade ettikten sonra, "Bu yazı, Nurullah Ataç'ta sık sık kendisini gösteren bir 'inkâr' illetinin hatta her şeye rağmen gözü kapalı koşan bir 'redd ü inkâr' illetinin en buhranlı dakikalarında doğmuştur." (*Anadolu*, 3 Şubat 1937).

Ataç, kendisini eleştirenlere *Akşam* gazetesinde cevap verir. Bu yazısında daha da radikal davranarak istiklâlini, bağımsızlığını kazanmış bir toplum için Âkif'in "İstiklâl Marşı"nın "millî marşımız" olamayacağını iddia eder. Bir ilâhiye, bu tazarruya benzeyen bu marşın yerine Cumhuriyet Türkiyesi'ni temsil eden yeni bir marşın yazılması lâzımdır. İçinde "minare, hilâl, müezzinin zikredildiği bir marşın" nasıl olup da millî marşımız kabul edildiği üzerinde düşünülmelidir.

Bir ara "İstiklâl Marşı"nın millî olmadığı, Türk'ün inkılâp gücünü hissettiremeyeceği, tez elden değiştirilmesinin icap edeceği görüşü epey bir taraftar bulur fakat bir süre sonra bundan vazgeçilir. Münir Müeyyet Berkman Âkif'in Mısır'a gittiği on yıldan bu yana çok şeyin değiştiğini söylerken yeni şartlarda Âkif'in ve şiirinin kabul göremeyeceğini söyler:

"Herhangi birinin bütünlük namına alkışlanmasını, sevilmesini, hürmet edilmesini isterken onun hakikaten o bütünlük namına bir hizmet yapmış olması, inkılâpçı vicdanlarda yer tutmuş bulunması lâzımdır."

Yoksa bir Çanakkale destanı ve değeri inkılâpçılık değerinden uzak olan ve maalesef hâlâ dudaklarımız arasında çırpınan millî marş gibi bazı şiiirlerle hiçbir kimseyi edebiyatın millî bir kahramanı gibi göstermek salahiyetini haiz değiliz...

(...)

Memleket baştan aşağı değişti. Yer yer öten fabrika düdüklere millî kalkınmanın canlı işaretleridir. Bir sınırdan öbür sınıra kadar uzanan Karadeniz'i Akdeniz'e bağlayan şimendifer hatları irer ve tükenir mevzularından mıdır bir şair için! Niçin onun sesini, memleketinden uzak yaşadığı yerlerde duymadık. Duyamadık. Bütün istenilenler İslâmî edebiyatı kuvvetli bir teknik ile ifade etmesi için midir?..” (Açıksöz, Temmuz 1936).

Şairle röportaj yapan *Yedigün* dergisinin muhabiri Feridun Kandemir ise “İstiklâl Marşı”nın millî his, millî heyecan ve millî şiir yaratan büyük şairin dönüşünden mutludur. Vehbi Cem Aşkun Mehmed Akif'in yurda döndüğü günlerde onun ulusçuluk fikrine içten inandığını belirttiikten sonra “*İstiklâl Marşı kadar bilmem hangi ulusun marşı kuvvetlidir?*” diyerek ondan yeni şiirler beklediğini ifade eder (*Taşan*, S. 3-27, 1 Ağustos 1936). Devrimin bizde ulusal heyecanların doğmasını sağladığını belirten Dilaver Can, Âkif'i anarken onun yanında “erkinlik” sembolümüz hilâli anmak da icap eder, der. Çünkü Âkif, bayrağını seven bir şairdir. Bu sevgisini büyük eserinin başındaki “*Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak!*” mısraı ile anlatmış, “*Hakkıdır Hakk'a tapan milletimin istiklâl*” sözü ile de, Dilaver Can'ın ifadesiyle “özgenliğe ne kadar açık olduğunu” ifade etmiştir. (*Dıranaz*, S. 13, Kanunisanı 1937, s. 75).

Âkif hakkındaki en ilgi çekici yazılardan biri Kemal Vecih'e ait. Burdur Halkevi dergisi *Ülker* (S. 3, Mart 1937)'de yayımlanan “Mehmed Âkif ve İstiklâl Marşı, Millî Marş Nasıl Yazılır?” başlıklı yazıda öne çıkan fikirleri sıralayalım:

İstiklâl Marşı, tuhaf ve garip bir tesadüfle Millî Marş olarak kabul edilmemiş olsaydı Âkif'i kim bilecekti?

Milliyet ve vatan duygularını gerçekten terennüm eden millî bir marş hiçbir Türk şairi tarafından yazılmamıştır. Büyük Hâmid, “Hürriyet Kasidesi” şairi Nâmık Kemal ve Yahya Kemal'in niçin millî bir marş yazmadıkları hayret edilecek bir durumdur. Ancak asıl millî marşı yazacak olan, sağ olsaydı Fikret olacaktı. Hürriyet abidesi için yazdığı mısralar buna örnektir.

Büyük Kemal devrimine bir tek gönül gibi çarpan, Bethofen'in “Dokuzuncu Senfoni”si gibi akan, dalgalanan, coşan mısralar lâzımdır.

Hâlbuki ilk mısra “Korkma, sönmez...” diye başlayan “İstiklâl Marşı”, inkılâplarıyla bütün dünyayı kendisine hayran eden milleti temsil etmez. Bu gaflettir, duygusuzluktur. Türk rönesansı ve Türk edebiyatı tarihi bunu kaydetmemeliydi.

“*Şüheda fıskırarak toprağı seksan şüheda*” mısrandaki ruh çöküntüsü, ilkel insanlara mahsustur.

“*Canı cananı bütün varımı alsın da Hüda /Etmesin tek vatanımdan beni dünyada cüda*” âdetta bir fukara duası gibidir.

“Al sancağın şafaklarda yüzmesi” hiçbir bedîî görüşe sığmaz. Ocak ve tütme kelimeleri her şeyden mahrum yoksul bir devrin sembolüdür. Mağaralarda yaşayan ilk insanların hatırlatır.

İsmail Hami Danişmed ve Suphi Nuri de “İstiklâl Marş” hakkında menfi düşünenlerden. Danişmed, şairin eserleri içinde en güzellerinden sayılan “İstiklâl Marşı”nı Millî Hareket devrine has bir hizmet gibi görmek gerektiğini, bu güftedeki zihniyetin inkılâplarla ne kadar uyum sağlayabileceğinin tartışılabileceğini söyler. Suphi Nuri'ye göre her yönden kötü, istiklâlcı Türklere tercüman olmayan, “korkma” diye başlayarak inkılâpçı Türkiye'ye uymayan, uyutan, hiçbir vakit heyecan vermeyen “İstiklâl Marşı” bir an evvel ortadan kaldırılmalıdır.

Âkif'in vefatı üzerine *Cumhuriyet*, *Son Posta*, *Kurun*, *Açıksöz* gibi gazetelerde yazılan yazılarda heyecan dolu mısraları ihtiva eden

“Çanakkale Şehitlerine” ve emperyalizmden kurtulmanın sembolü olan İstiklâl Marşı şairliği ön plana çıkarılır. Abidin Daver, bu iki şiirle şairi âdeta tecil eder. *Cumhuriyet*’teki yazısında marşı öğretmenlik yaptığı okullarda ki Rum, Musevi kız-erkek öğrencilerin büyük bir heyecanla “İstiklâl Marşı” nı ezbere okuduklarını belirtir. Mehmed Âkif’in adını ilk kez Tevfik Fikret’le olan tartışmalarından duyan Refik Ahmet Sevengil’in şair hakkındaki ilk izlenimleri olumsuzdur. Zamanla Âkif’i ve şiirini tanıdıkça düşünceleri değişecektir. Bununla birlikte “bir eski zaman dervîşi gibi ilahî bir cezbeye tutulup içine kapanmış gözleriyle etrafta olup biteni görmeyen” Âkif’in artık devrini tamamladığı kanaatindedir. Halid Fahri Ozansoy da Sevengil gibi Âkif’i takdir etmekle birlikte şimdiki zamana hitap etmediği görüşündedir ve onun bir vatan şairinden ziyade bir ümmet şairi olabileceği kanaatindedir. “İstiklâl Marşı”nın herkes tarafından en beğenilen mısralar arasında yer alabileceğini düşündüğü “*Kim bu cennet vatanın uğruna olmaz ki feda / Şüheda fışkıracak toprağı sıksan şüheda!*” mısralarını gösterir. Hüseyin Rahmî’nin nesirde yaptığını şiirde yapan Âkif’in ancak “halis sanati ve şairliği” değil “zanaat”i vardır der. (*Servet-i Fünun, Uyanış*, y. 46, c. 81/17, S. 2106-421, 31 İlkânun 1936).

Mehmed Âkif’ten farklı bir dünya görüşüne ve sanat anlayışına sahip Burhan Cahid Morkaya’nın görüşleri de şöyledir:

“Mehmed Âkif’in edebî mesleğine inanmış degilim. Hatta daha mektep sıralarında onun Fikret’le olan fikir düellosunu heyecanla takip ederken Âkif’i başında burma sarığı ile haşin ve inatçı bir medrese softası gibi görürdüm. Fikret’in o ince, fakat hançer gibi batıcı, ateş gibi yakıcı cevaplarını harıl harıl ezberlerken şahsını tanımadığım Fatih Kürsüsü’nde şairine karşı derin bir husumet duyduğumu da unutmuyorum.

Fakat 1914’ten bugüne kadar Türk edebiyatında cıvık ve cırlak sanat iddialarıyla çırpınıp duran şairlerimizin millî marşımıza mevzu olacak iki satırlık bir nazım çıkaramadıklarını gördükten sonra Safahat şairine karşı duyduğum o masum düşmanlıktan utandım.

Bu samimi hicap ile onu son günlerinde olsun ziyaret etmek, elini öpmek için Alemdağı’na kadar gittiğim zaman gördüğüm manzara beni bir kat daha mahcup etti. Çünkü millî marşımızın adı tarihe geçecek şairi orada millî ve resmî alâka ve şefakatlardan uzak, tesellisiz, sevgisiz hasretini çektiği yurdunun havasını kokluya kokluya hayata gözlerini kapamaya çalışıyordu.” (*Son Posta*, 29 Birincikânun 1936).

Buraya kadar üzerinde durduğumuz örneklerden görüleceği üzere Âkif’i ve şiirini takdir edenler olduğu gibi onun şairliğini küçümseyenler ve fikirlerini yeni Türkiye’ye yakıştıramayanlar birer kutup teşkil etmektedir. Ancak bizi şaşırtan, Âkif’i Türkiye’ye dönüşünde ve vefatının hemen akabinde över gözükten, onun hakkını teslim eden bazı aydınların bir iki sene içinde fikirlerini değiştirmeleridir. Bunlara örnek verebileceğimiz isimlerden biri de Peyami Safa’dır. Peyami Safa, 23 Haziran 1936 tarihli *Cumhuriyet*’teki “Âkif’e Hasretimiz” başlıklı yazısında Âkif’i ve şiirini över:

“Yarıncı nesillerin Çanakkale’de ve Sakarya’da bir abide arayan gözleri, bu toprağın altında kefansız yatanların bir tek tesellisi olarak onun şiirini görecektir. Mehmed Âkif’siz Boğazlar müdafasının ve İstiklal Harbi’nin destanı bir vak’ anıvisin kaleminden çıkan alelade ve kupkuru bir zabıt varakası hâlinde kalacaktı. O tarihlerde bütün Türk şairlerinin ne ile uğraştıklarını soracak olan yarına, Türk edebiyatı namına Mehmed Âkif’ten başka hangisi cevabı verebilecektir.”

Yazar, aynı tavrını 28 İlkânun (Aralık) 1936 tarihli *Cumhuriyet* gazetesindeki yazısında da sürdürür. Âkif’in ölümü üzerine yazdığı yazıda; “*Nâmîk Kemal ve Tevfik Fikret’ten sonra iki gündün beri Mehmed Âkif de yoktur. Vatan şiirinin bu üç büyük zirveli sıra dağları üstüne ölümün kara bulutu indi. Bütün ölçüleri ve haysiyetleriyle düşünürsek bugün Türk vatani şairisizdir.*” der. Türkiye’nin on sene içinde istiklâl şairini unuttuğundan yakınır. Ancak 1 İkinciteşrin 1937 tarihli *Cumhuriyet*’teki Âkif ve Ahmet Hâşim’in şiirini mukayese ettiği yazısında Âkif’in “birkaç mısra ve belki birkaç şiiri affedilmek şartıyla nazmum konuşan bir

mahalle kahvesi hatibinden başka bir şey" olmadığını söyledikten sonra; "*Sakallı yok mu işin?.. Git, cehennem ol şuradan!.. gibi Karagöz gazetesi fıkralarını aruz vezniyle söylemekten başka, değil şiirle, alelâde bir güzel nesirle de alâkası olmayan sözler Âkif'in külliyyatını çok şişirmiştir.*" der. Şairin ölümünden sonra, satışından elde edilecek gelirle şaire bir mezar taşı yaptırmayı arzulayan üniversite gençliğinin broşür bastırmasına tepki duyar, Âkif'i skolaslıkla suçlar. Broşürü okunmaya değmez bulan Ataç ise Âkif'i mezar taşı olmadan bırakmanın yakışık olmayacağını da belirtir. Tartışmalara katılan Sabiha Zekeriyeye Sertel ise, eğer zamanında halkın içinde 'İslâmcılık' ve 'sofuluk' kuvvetliyse Âkif'in bunları ifade etmesi kadar doğal bir şey olamayacağına vurgu yapar. Bir diğer toplumsal gerçekçi-Marksist eğilimli yazar Sadri Ertem de Âkif'i kendi şartları ve kendi fikri içerisinde değerlendirmek gerektiğini, bu bağlamda aruzu güzel Türkçeyle konuşulur bir hâle getiren ve herkesin gecelerden, gölgeden bahsettiği bir zamanda bir idealin heyecanlı kahramanı olan Âkif'in başarısını teslim etmek gerektiğini ifade eder.

Tavrı değişen bir başka aydın Yusuf Ziya Ortaç'tır. 24 Haziran 1936 tarihli *Tan'*daki yazısında toplumumuzun "edebiyata hürmetsizliği"nden bahsederken "*Çanakkale ve Sakarya şairi Mehmed Âkif'i, on yıllık hasretten sonra vatana döndüğü zaman, kemiklerinden toprakları silkererek gelmiş meçhul bir asker gibi tanımadık!*" der ve kendi kendimize bu kadar hakarete esef duyar. *Yeni Adam* dergisinin 1937'de Âkif hakkında düzenlediği ankete verdiği cevaplarda Âkif'e milliyetçi ve halkçı bir şair denemeyeceğini, onun eserlerini okuyunca inkılâp Türkiye'sinin nelerden kurtulduğunu anladığımızı ifade ettikten sonra "*Âkif'in nazarında insan, yalnız Müslümandı, alt tarafı gavur... İnsana yalnız dinî ölçü ile kıymet veren bir adamdır insanî eserler nasıl bekleyebiliriz?*" diyerek eleştirilerini dile getirir.

Sırası gelmişken bu anketten ve bu ankete verilen cevaplardan bahsederek yazımı bitirmek istiyorum. *Yeni Adam* dergisi 1937 yı-

lında "Şair Mehmed Akif İçin Memleketin Fikir ve Edebiyat Adamları Ne Diyorlar?" başlıklı bir anket düzenler. Bu anketin soruları şunlardır:

✓ *Âkif milliyetçi bir şair midir, İslâmcı bir şair midir?*

✓ *Âkif bir sınıf şairi midir, yoksa halk şairi midir?*

✓ *Âkif'in Türk inkılâbına hizmeti var mıdır?*

✓ *Âkif'in edebiyata teknik bakımından hizmeti olmuş mudur?*

✓ *Âkif'in memleketten uzaklaşmasını nasıl izah edersiniz?*

✓ *Eserlerinde sosyal bir tez var mıdır?*

✓ *Âkif'in insanî olan tarafları var mıdır?*

Bu soruların hayli maksatlı olduğu kesin. Bu ankete Hâmîd, Peyami Safa, Şükufe Nihal, Sabiha Zekeriyeye Sertel, Tanpınar, Burhan Toprak, Burhan Belge, Yaşar Nabi, Sabahattin Ali, Falih Rıfki, Sadri Ertem, Nurettin Artam, Orhan Seyfi Orhon, Faruk Nafiz Çamlıbel, Ataç gibi birçok tanınmış isim cevap verir. Peyami Safa ve Yusuf Ziya Ortaç bahsettiğimiz tutarsız tavırlarını sürdürürken Tanpınar, Âkif'in "İstiklâl Marşı"yla Türk inkılâp tarihine geçmekle en büyük hizmeti yerine getirdiğini belirtir; ancak doğal olarak kendininkinden çok başka olan şairliğini derinlikli bulmaz. Faruk Nafiz bu anketteki sorular yerine kendisi üç soru tespit eder. Buna göre bir şair, lisana, sanata ve memlekete hizmet etmişse vazifesini yapmış olarak kabul eder ve "*Onun büyüklüğünü boş kalan yerinden anlamak kolaydır.*" der. Ankete en radikal cevap verenlerden Şükufe Nihal, bütün sorulara olumsuz cevaplar verdikten sonra; "*Bence Âkif orijinal değil, lisanında yüksek ve nezih değil, millî inkılâbımıza baş çevirmiş, beşerî zekâyâ kültür seviyesi müsait olmayan bir insan. İsteyen, kendisine sanatkâr payesi verebilir.*" der. Hasan Basri Çantay gibi Âkif'in değerini takdir eden isimlerin başında ise Atsız gelir. Atsız'a göre, bir Osmanlı milliyetçisi olan Âkif'in Türkiye'yi Fas'tan, Mısır'dan ve İran'dan daha çok seviyordu. Onun nazarında Türklük ve

Müslümanlık birbirinden ayırlamaz. Âkif'i veya bir şairi mutlaka bir 'sınıf'a sokmaya çalışmak, komünistlerin marifetidir. 18 Mart törenlerinde Halkevleri'nde cumhuriyetin ve inkılâbın emanetçisi gençler tarafından şiirlerinin okunması Âkif'in değerini tespit eden en somut delillerdendir.

"Bugün memlekette boru öttürmeye kalkan bazı şairimsi kişiler, Kurtuluş Savaşı yıllarında İstanbul'da aşk ve fuhuş manzumeleri yazarken Âkif'in Anadolu'ya geçmiş olması başlı başına bir hizmet ve kıymet teşkil eder. Zaman zaman dâhilerin bile bayağılığa düştüğü teknik meseleler haricinde Âkif'in Türk edebiyatına teknik bakımdan hizmeti inkâr edilemez. Hissen, vicdanen ve fikren taraftar olmadığı şeyleri kabul eder gibi görünmek küçüklüğüne düşmeyen Âkif'in memleketten uzaklaşması pek yüksek seviyeli olmasıyla izah edilebilir. İnsanî tarafına, hırsız ve dalkavuk olmayışı yeterince delil oluşturmaktadır."

Özetle, *Sessiz Yaşadım* isimli kitapta geçen bu yazılar bize göstermektedir ki kimi aydınlarımız, şartlara göre pragmatik gayelerle tutarsız tavırlar içerisinde girerek gereksiz tartışmaların yapılmasına çanak tutmaktadır. Bu tartışmaların genelinde objektif olmak yerine belli fikir akımlarından (Türkçülük, Osmanlıcılık, İslâmcılık) hareket edilerek şairi mutlaka bilinen kalıpların içerisinde değerlendirmek arzusu yatmaktadır. Tabii bunun neticesinde İbanoğlu'nun da değindiği gibi Âkif'in karşısına Fikret, "İstiklâl Marşı"nın karşısına "Tarih-i Kadim" konulabilmektedir. Dolayısıyla Âkif Şarklı ve geri, Fikret Garp-lı ve ileri sıfatlarıyla anılmaktadır.

Bu kitapta geçen isim ve yazılar, bizi bir perspektifler galerisinde dolaştırıyor ve daha sağlıklı, daha objektif, daha bilimsel düşünen bir toplum için hangi aşamalardan geçmemiz gerektiğini gözler önüne seriyor.

Özlem Nemutlu*

Mehmed Âkif İnsan ve Medeniyet**

Sahip olduğu değerler cetvelinde Mehmed Âkif Ersoy, güçlüyken tevazu sahibi ve güçsüzken vakâr durabilmenin; anlık/günübürlük kaygılardan sıyrılabilmeyen tanımladığı hedefte yer alan adamdır. Kendinden önkilerin taşıdığı değerler manzumesini, bir emanettâr bilinciyle devralan Âkif, yaşadığı toplumun tarihsel belleğinin tam da yenilenmeye ihtiyacı duyduğu bir zaman kesitinde, milletin iradesine kuvvetle nüfuz edebilmiş bir sanatkârdır. Erdoğan Erbay'ın geçen yıl yayımlanan kitabı *Mehmed Âkif İnsan ve Medeniyet*, bu minval üzere Âkif'e dair sıklıkla dilendirilen ve toplamda bir tanımlamayla söylemek gerekirse, anlamlı bir şeyin parçası olma

çabasının Âkif'e ait orijinal izlenimlerle yeniden dile getirildiği özgün bir çalışma olarak raflardaki yerini almıştır. Özellikle Erbay'ın şiir metinleri üzerine yaptığı okumalar, Âkif'in şiir dilinin imkânlarından güç alan üslûbunun temel dinamikleri olan, değer problemi, mesuliyet/sorumluluk ve medeniyet fikrinin arka planını aydınlatmaya yönelik olup şairin his dünyasındaki çözüme kavuşma ihtiyacı duyulan yaşadığı çağa mahsus programatik meseleler üzerine teklif ettiği düşüncelerin aydınlaştırılması amacına dönüktür.

Öncelikle Âkif'in sanat bilincini şekillendiren veya tetikleyen üst sorun, medeniyet fikridir. Bu fikir, özellikle Âkif'te Şark-Garp ola-

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

** Erdoğan Erbay, *Mehmed Âkif İnsan ve Medeniyet*, Fenomen Yayıncılık, Erzurum, 2011, 106 s.

rak sınırları keskin bir çizgiyle belirlenmiş, İslâm uygarlığının Sanayi Devrimi'nden beri, bir reaksiyon olarak maddede kendinden ileri düzeyde olan Batı'ya yönelik tepkisidir. Zira son iki asrın muhasebesi yapıldığında Batı, kendine özgü inşa ettiği maddeci yanıyla Doğu için bir baskı etkenidir. Âkif'in Garp medeniyeti için bir asır öncesinde ifade ettiği ve gidişatı için uyardığı meselelerin gariptir ki Samuel P. Huntington'un 1993 yılında yazdığı *Foreign Affairs* adlı makalesinde daha kendinden emin bir edayla tekrar edışı elbette bir sürpriz değildir. Bu bağlamda Huntington şunları söyler: "Benim faraziyem şudur ki, bu yeni dünyada mücadelenin asıl kaynağı öncelikle ideolojik ve ekonomik olmayacak. Beşeriyetin arasındaki büyük bölünmeler ve hâkim mücadele kaynağı kültürel olacak."¹

Anlaşıldığı gibi Batı'nın üstün olduğunu iddia ettiği temel nokta sadece maddi dünya varlığı değildir. Burada aşağı yukarı bir değer problemi de söz konusudur. Âkif'in değer temsiliyeti üzerine Erbay şunları söyler: "Dünyalık adına sahip olduğu her şeyi, tarihe karşı sorumluluğunu yerine getirme mecburiyeti çerçevesinde, ölerək yaşamaı tercih etmiş bir millete fedayı, zevklerin en güzeli kabul etmiş olan Âkif, milletiyle imzalandığı sözleşmeye sonuna kadar sadık kalabilmiş insanlardan biridir. Âkif, tarihin serüveni içinde devrinin kendisine belirlediği alanda, misyonunu sanatıyla icra bahtiyarlığı duymuştur. (...) münevver olmanın şuuruyla, kendisini sorumlu tuttuğu milletine karşı ferdî tahassüs ve ızdırapları bir kenara bırakarak, samimi duygularla, sevgilisi cemiyete seslenmiştir."²

İşte Huntington'un kültüre merkezlediği Doğu-Batı karşıtlığında Âkif, daha çok öncesinden çağın olumsuz şartlarının farkında-

lığıyla bir siper ya da duruş gerektiren kültür formasyonunun bazı temeller üzerinde ayakta durmasından yanadır. Yani sahip olduğu tarih ve medeniyet fikrinin verili geleceğiyle... Çünkü Batı, bugüne kadar hep karşısındaki değiştirmeye güdümlü mekanizmaları devreye sokmuştur.

Oryantalizm başlıca tanımlama şekli olan ötekileştirme ve tahakküm, Âkif bağlamında da bir medeniyet gerilimine işaret eder. Âkif'in bir vaizi, bu baskın etkiden duyulan rahatsızlığı da ifade eder: "Avrupa Kıtası'nın varlık sebebi ötekilerdir. Çünkü öteki konumuna indirmediği dünya olmasa idi, kendi varlığının esasını da kavramada asla yetkinliğe ulaşamayacaktı."³

Bu bakımdan Doğu'nun ya da Âkif'e göre söylemek gerekirse Şark'ın ayakta durabilme koşulları kendi irfanı ve vicdanı ile inşa ettiği bir uygarlık düzeyiyle ilgilidir. Bu yapıyı, dışarıdan yalıtıma çalışmak ya da şartlı bir bakış açısıyla tanımlamaya kalkmak, Edward W. Said'in Bernard Lewis ve Huntington üzerine yönelttiği eleştirilerde olduğu gibi art niyetli bir bakışla İslâm'ı kalıtsal bir şekilde zamana karşı sabitlemiş, doğuştan toplumsal değişime kötürüm kalmış, değişim fırsatını yakalayamamış bir konumda görmenin yanılığısır.⁴

Âkif bu tip bir tanımlamayı daha o devirde sezip reddetmiştir. Çünkü "tarîhî süreç içerisinde, daimî bir akışla var olma ve varlığını ebediyete kadar devam ettirme kararlığında bulunan milletlerin, yürüdükleri yolda zaman zaman zirveye otursalar da, zaman zaman yok oluştun uçurumuna da karargâh kurdukları bir hakikattir... Zira yürümeyenler için, düşmekten söz edilemez. Yürümekten korkanlar için, yürünecek bir yoldan da söz edilemez."⁵

1 Samuel P. Huntington, "Medeniyetler Çatışması mı?", (çev. Mustafa Çalık), *Doğu Batı*, S. 41, 2007, s. 83-106.

2 Erdoğan Erbay, *Mehmed Âkif İnsan ve Medeniyet*, Fenomen Yayıncılık, Erzurum, 2011, s. 71.

3 Age., s. 85.

4 Cansu Özge Özmen, "Hassasiyetler Çatışması", *Doğu Batı*, S. 36, 2006, s. 85-96.

5 Erbay, age., s. 29.

İşte Âkif'in medeniyet ve Şark adına da ayakta durma koşullarını sağlayan, her şeyden önce inanma azmi ve eylem kudretidir. Ve bu da Erbay'ın sırayla değindiği mevzular olan değer sahası; bir cemiyetin mistiğinin duyarlılığı, mesuliyet ya da vazifeli olma ve dengedir. Toplamda İslâm uygarlığının ayakta durma şartlarını belirleyen bu dinamik bilinç hâli yukarıda sözü edilen oryantalist çerçeveleme yanılığının önünde bir güç olarak durabilen Doğu'nun kendine özgü kıymet sahasıdır.

Yine Erbay'ın altını çizdiği bir diğer mesele, Âkif yerliliğidir. Erbay bu konuda şunları söyler: "Yetiştirdiği cemiyetin değer yargılarına ihanet etmeyen Âkif Benda'nın 'Aydınların İhaneti' sınıfına da girmez. Zira o, sessiz köşesinden toplumun vicdanına fışıldadığı seslerin üzerinde sonsuzluğa uzanırken, dile getirdiklerinin, kendi acizliği olduğunu da itiraf eder."⁶

Özellikle aydınlanmayla beraber toprağına yabancılaşmış E. W. Said'in değişiyse sömürge entelektüeli konumunda olan aydın grubuyla Âkif'in yolları burada ayrılır. O, milletin sesi olmakla mağrurdur. Mithat Cemal Kuntay onun bu yönünü şu ifadelerle değerlendirir: "Bazı müstesnalarıyla, Türk edebiyatçısı Türk olmaktan korkar, öyle iken Âkif, çetin bir sanat namusuyla, yerlidir ve karar verecek, azmederek, göğsü kabarak yerli."⁷

Bu nedenle milletin içine düştüğü perişan hâle sosyal hafızanın taşıyıcısı olan 'Bül-bül'e dert yanarak matemini paylaşması, Türk dünyasının üzerindeki kara bulutların ve zulmetin sorumluluğunu üstlenmesi,⁸ şairliğinin şuurlu tarafına işaret etmekle beraber⁹ mevcudiyetini milletin sinesine yaslandırmak dışında ikinci bir alternatif düşünmeyişinin sağlam duruşudur.

Buraya kadar anlatılanlardan hareketle Âkif adına şüphesiz en önemli tanımlayıcı özellik, onun toplumsal anlamda pratik endişeler taşıması, İslâm medeniyetinin kötü gi-dişatına bir çözüm önerisi sunmak isteyişi veya bu durumdan duyulan rahatsızlığı ifade ediş biçimidir. Aynı zamanda bir medeniyetin temel dinamizmi ve devamlılığı bu tarz bir kritiğe ihtiyaç hâsıl eder. Uygarlık anlamında söz konusu meseleyi tarihsel bir sorsunlara dönüştürmek açısından İsmail Kara'nun modernizm ve Âkif üzerine yazdığı birkaç nottan şöyle naklediyoruz: "İslâm modernizmi İslâm'ın kendi iç dinamiklerinden, kendini tecdid, tamir ve tadil etme kabiliyetinden neşet eden, güç devşiren bir hareket olmaktan ziyade askerî mağlubiyetlerin doğurduğu aşırı te-dirgin bir ortamda dış baskıların ve konjonktürel şartların dayatmaları neticesinde vücut bulan; farklı dozlarda da olsa taklit etmeye yöneldiği Avrupa'nın medenî ve kültürel değerlerinin, başa-rularının dinî, felsefî ve sosyal kaynaklarını, arka planlarını yeterli ölçüde araştırma, anlama ve kuşatma cehdi göster(e)meden İslâm'la Avrupaî değerler arasında ayniyet, benzerlik, uzlaşabilirlik ilişkileri kurarak meşrulaştırmacı ve iknaya yö-nelik tutum takınan; pratikliği, acil çözümleri öne çıkaran, bu sebeplerden ötürü çok problemlili olan bir hareketin adıdır."¹⁰

Görüleceği üzere, İslâm medeniyetinin aydınlanma devrine kadar getirdikleriyle Batı düşüncesi arasında belirginleşmiş antagonizma, münevver kişiliğiyle Âkif'te de kritik meselesidir. Problemin gelip düğümlendiği yer yine Şark'a ve Şarklıya olan bakıştır.

Fakat Müslüman aydınlarca Batı'ya yöneltilen eleştirilerin aksine Âkif, sorgulamayı kendi dairesinden başlatır. Yani kendi toplumunun yaşadığı medeniyet krizinin ve etik çözü-

⁶ Age., s. 21.

⁷ Mithat Cemal Kuntay, *Mehmed Âkif*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2011, s. 334.

⁸ Erbay, age., s. 77.

⁹ Kuntay, age., s. 364.

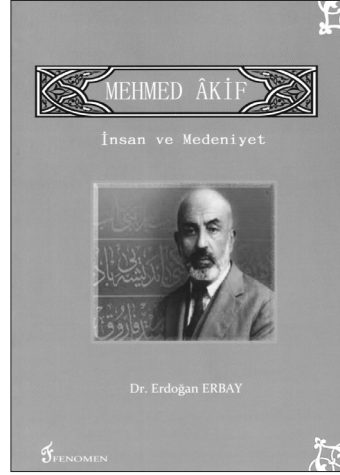
¹⁰ İsmail Kara, *Din ile Modernleşme Arasında Çağdaş Türk Düşüncesinin Meseleleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2003, s. 199.

lüşün ana etmenleri ve yöntemleri üzerine yoğunlaşır. Ama merkeze ilk önce kendini koyar. “Âkif’i, çağdaşları olan diğer idealist yazar ve şairlerden ayıran mühim bir fark da, onun kendi kendisine, gönülden bağlı olduğu idealinin mensuplarını tenkid edebilmesidir. Yani otokritiğidir.”¹¹

Bu noktada İslâm uygarlığının kendi lehinde gelişmiş bazı olumsuz durumlar, modern çağın gerekleriyle tam olarak uzlaşamaz durumdadır. Çünkü Âkif, meşrulaştırılmış üzeri kapalı yanlışlıkları görebilen adamdır. Eşyaya görerek bakar,¹² bakmış olmak için değil. Elbette bu seçici dikkat, yanlış giden bir şeyleri görmekte toplumun ön safında yer almak, vazifeli olmaktır.

Erbay şunları söyler: “İslâm’ın ruhuna ermemiş, ancak hayatının her anını dinden aldığı ilhamla yaşayan sürü hâlinde insanlar, Âkif’in Şark’ta en çok karşılaştığı tiplerdir. Herkes ve her şey asıl vazifesinden uzaklaştırılmış, bütün kavram ve kelimelerin içi boşaltılmış, menfaat adına dillere pelesenk klişe temennilerin idare ettiği bir gündelik hayat tasvir edilmektedir.”¹³

Bu bağlamda İslâm’ın kaynaklarında vahiy sistematığının içinde yer almayan apokriflerin veya bid’atların bir algı yanılığısına neden olduğu dikkate alınır, modern olanı aslından uzaklaştırmadan yakalayabilmek, Âkif’in çözüm olarak eleştirdiği sorunların ortak bir akla varabilmesidir. Zira İslâm’ın böylesine bir değer ve algı tehdidiyle karşı karşıya oluşuyla ilgili olarak Ali Şeriatî de şu kanıdadır: “Dindarlık, zühd, kanaat, sabır, tevekkül... Bunlar gibi daha nice kavramlar, çağımızdaki halk-ulema anlayışı ölçüsüne uygun anlaşıncaya, çöküntü getiren, insan kişiliğine menfi etki yapan, insan hayatındaki güç ve kemali, ruhun bağımsızlığı, insan irade ve zihnini felç eden, duyguları zaafa uğratan, eziyet veren, mutsuz-



luğu, talihsizliği bir karakter/fıtrat hâline dönüştüren, kişiyi alçaklık ve zillete alıştıran, bulaştıran ve bayağılığı olağanlaştıran birer unsur, birer faktör oluvermektedirler.”¹⁴

İşte benzer reaksiyonun öncü bir fikir başlangıcı olarak Âkif, vicdanî ve ahlâkî meziyetlerinden arındırılmış veya yalıtılmış Şark insanını anlatmak için var kılınmış bir “cemiyet mistiğidir.”¹⁵

Erbay, ferdiyetten bağımsızlaşmış ve bir şeyleri yoluna koyma olarak belirlenmiş hedefi şöyle tanımlar: “Âkif, büyük yapının bir parçası olarak, asıl vazifesinin çözüm üretmek, eğer bu mümkün değilse, üzülme erdemini ruhunda taşımaktadır.”¹⁶

Bu da problem karşısında vazifeli, sorumluluğunun bir getirisi olması bakımından Âkif’teki mesuliyet bilincinin üst değerlerde muhafaza edilebilen bir karaktere dönüşmesidir. Zaten Safahat, “tarihi beraber inşa edenlerin içinden geçerken fark etme-

¹¹ Orhan Okay, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 166.

¹² Kuntay, *age.*, s. 344.

¹³ Erbay, *age.*, s. 76.

¹⁴ Ali Şeriatî, *Anne Baba Biz Suçluyuz*, (çev. Kerim Güney), Ayışığı Kitapları, İstanbul, 2004, s. 90-91.

¹⁵ Erbay, *age.*, s. 49.

¹⁶ *Age.*, s. 47-48.

dikleri, arkadan gelenlerin ise, sahip çıkmadıkları değerler toplamının abidevî kitabesi"¹⁷ değil midir? Veya Âkif'in vazifeli oluşu ile ilişkili değil midir?

Yine Erdoğan Erbay'ın üzerinde durduğu bir diğer konu Âkif'in sanatkâr kişiliğinden çok onun şahsî yönünü ön plana çıkaran hamiyet ve denge kavramlarıdır. Âkif'te hamiyet, dünya ve ahiret ilişkisi bakımından aynı aynaya yansıyan iki âlemin tek bir görüntü olarak hem maddî hem de manevî bir birliktelik¹⁸ içinde olmasıdır. "Aynanın dünyaya bakan yüzü, kesret'i, kalabalığı ve dünyevîliği sahneye taşıyıp, meşguliyete kapı aralarken fânîlik çölünde iz sürdürür; aynanın diğer yüzü maverâya göz kırparken bâkîlik yurduna giden yolun yolcusu olma esasını telkinle maksadın tahakkuku için çağrıda bulunur."¹⁹

O yüzdendir ki hem bu dünyaya hem de ötesine ait kıymetler olan merhamet, dürüstlük, vefa, insana hürmet, Âkif açısından gerek sosyal hayata ait organizasyonu düzenlerken, gerekse uhrevî uzantıların gereklerine karşı bir donanımdır ve bir denge iktiza eder.

Denge, özellikle Âkif'in insanı algılama perspektifinde ortaya çıkar. İnsan, Âkif'te bulunduğu şartlarda ve değerinde süzücü bir dikkatin ürünü olarak en ince ayrıntısına kadar tasvir edilirken hümanizm gibi Batılı hiçbir kavrama ihtiyaç duyulmaz. Çünkü İslâm düşüncesinin kartezyen benmerkezcilikten sıyrılmış 'ben' algısı yerine koyduğu 'biz' an-

layışı, insanın şartlarına ilişkin zaten özgürleştirici ve hakiki bir algılamadır. Erbay sözlerine şöyle devam eder: "Yaşadığı asrın, sorumluluk şuurunun yüklediği her türlü yük ve çilenin diriltici nefesiyle, her daim ayakta ve bir işaretçi sıfatıyla, geriden gelenlere fener alayları hazırlayan Âkif, asrının insan panoramasını da çizer. Evin herhangi bir köşesinden başlayan insan tasviri, atılan her adımla sokağı, caddeyi, mahalleyi, beldeyi, ilçeyi, ili, memleketi ve oradan da bütün dünyayı kurcalayan bir kimlikle karşımıza çıkar... Âkif için insanî erdem, ben yerine biz'in inşasıyla mümkündür."²⁰

İşte kendi gibi olmanın ya da neysen o olmanın ve insanı algılamada manipüle edilebilecek durumlardan sıyrılmanın, aslî değere ulaşmak için toplumu da yol arkadaşı ederek çıkılan yolculuğunda yolcunun adıdır Âkif.

Sonuç olarak Erdoğan Erbay'ın *Mehmed Âkif İnsan ve Medeniyet*'i kendi köklerine karşı vefayı, kesintiye uğramamış bir İslâm düşüncesi karşısında mesul hisseden Âkif'in fikir dünyasına kuvvetle nüfuz edip Âkif'e dair yinelenen değil yenilenen bir düşünsel faaliyetin çabası olmuştur. Önden her gelenin bir taş koyması olarak düşünülebiyecek bir Âkif inşasında, *Mehmed Âkif İnsan ve Medeniyet* bu yönüyle anlamlı bir bütünün parçası konumundadır. Yüzeyden değil, zihin yapısının içinden anlamlandırma gayretindedir. Ve her gayret bir gün kaybettiği şeyi yakalar.

Adem Polat*

¹⁷ Age., s. 25.

¹⁸ Age., s. 47.

¹⁹ Age., s. 47.

²⁰ Age., s. 51.

* Ardahan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Öğrencisi.

Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek*



XIX. yüzyılda başlayan, XX. yüzyılın ilk yarısının sonlarına doğru Fransa'da yaygınlık kazanan varoluşçuluk akımı, insanı “dünya içinde varoluş” olarak ele alır ve kendi varlığını yaratan tek varlık olarak insanı işaret eder. 1950'lerde yoğun bir şekilde Türk aydınını ve edebiyatçıları etkisi altına alan bu akımın gölgesinde üretilen metinlerde sıkıntılı, boğuk ve zaman zaman da başkaldıran birey öne çıkar. Varoluşçuluğun varoluş, bireyleşme, ölüm, intihar, yabancılaşma, başkaldırı, toplumdan kopukluk gibi tema ve kavramların edebî metinlere girmesine kapı araladığı söylenebilir. Bu temaları işleyen sanatçılar, yeni durum ve olguları yeni anlatım biçimleriyle sundukları için olay örgüsü geri plana itilir, silikleşir. Klasik anlatımın belli tipler etrafında gelişen ve çoğunlukla bir çatışmayı temel alan yapısı, bu akımın etkisinde yazılan eserlerde farklı bir görünüme ulaşır. Çatışma kişinin bireyleşme problemi, bir şeyin başkası değil, kendi olarak var olmasını sağlayan *şey*e yönelik gelişir.

Türk edebiyatında varoluşçu çizginin önemli temsilcilerinden biri olan Ferit Edgü, hem romanlarında hem de öykülerinde bireyin varoluş kaygılarını, yalnızlığını özgürlük, bunaltı ve iletişimsizlik izlekleri bağlamında işlemektedir. Bireyin kendisiyle ve dünyayla olan ilişkisinde, yalnızlığını, özgürlüğünü, bunaltısını, iletişim/sizliğini, yurtsuzluğunu varoluş sorunu olarak ele almaktadır. Dünyaya atılan insanın bireyselleşme sürecinde kendi içinde yaşadığı bölümüşlüğü, yalnızlık duygusunun doğurduğu kaygılarını, varoluşunu anlamlandırmaya çabalayan bireyin, kendini tamamlama isteğini anlatmaktadır.

Dr. Mutlu Deveci *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek* isimli çalışmasında Edgü'nün 1952-2006 yılları arasında kaleme aldığı öykü ve roman türündeki yapıtlarında, bireyin varoluş serüveninin izlerini sürer. Çalışmasını üç ana bölüme ayıran Dr. Deveci, birinci bölümde Edgü'nün “Yaşamı, Yazın Yaşamı ve Yapıtları”nı ele alır.

İkinci bölümde Edgü'nün öykü ve romanlarını yapısal ve izleksel açıdan tahlil eder. Bu bölümde Edgü'nün kısa öykü türündeki 84, küçürek öykü türündeki 207, roman türündeki 3 eserini yapısalçılık, psikanalitik ve fenomenolojik yöntemlerden yararlanarak değerlendirir. Bu bölümü öykü ve romanlarında yapı ve izlek olmak üzere iki alt başlıkta inceler. Öykülerde yapı unsuru olarak bakış açısı, zaman, mekân, ben'in görüngüleri açısından kişiler dünyası ve sosyal durumlarına göre ben'in dışındaki kişilere yer verir. Öykülerindeki izleksel kurguda “Bireyin Kendini Keşfi ve Oluşumu” alt başlığında farkındalık, arayış, seçim, sorumluluk, kendi oluşu; “Bireyin Kendisi ve Yaşam ile Yüzleşmesi, Tanımlama Çabaları” bölümünde çağırısı, uyanışı, bunaltıyı, ölümü; “Bireyin Tutunma Çabası ve Direnç Araması” kısmında başkaldırı ve intiharı; “Bireyin Çözülüşü ve Tükenişi”nde ise umut/suzluk, yalnızlık, olanak/sızlık ve gündelik hayatı irdeler.

Romanlarının yapısal özelliklerini inceleyen romanın kimliği, olay örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, zaman, mekân ve kişiler dünyasına yer verir. Romanlardaki izleksel görüngüleri ise farkındalık, arayış, yalnızlık, çaresizlik, değerlere dönüş, sosyal adaletsizlik ve yozlaşma bakımından değerlendirir.

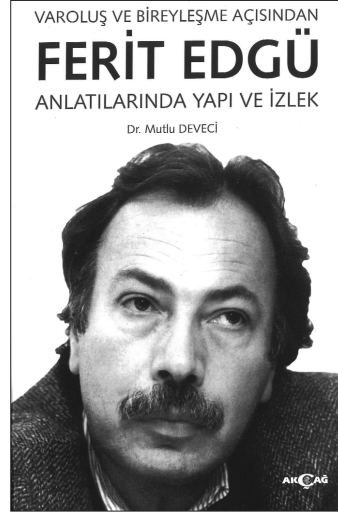
* Dr. Mutlu Deveci, *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2012, 599 s.

Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek isimli eserde yazar, Edgü'nün öykü ve romanlarda bakış açısı ve anlatıcılığı değerlendirirken "ben anlatıcının, tanık anlatıcının ve tanrısal anlatıcı"nın bakış açılarının metne yansıtış biçimlerini irdeler. Yazarın, "Ben anlatıcı konumuyla ele aldığı öykü sayısını 41" (Deveci, 2012: 47), "tanık anlatıcı konumuyla ele aldığı öykü sayısını 25" (Deveci, 2012: 50), tanrısal bakış açısının kullanıldığı öykü sayısını "kendini öykü kişisi olarak tanıtan yazar ben ve aktarıcı yazar ben'i de bu başlık altında değerlendir[diği] için 203" (Deveci, 2012: 53) olarak tespit eder. *Kimse* romanını yazar-ben anlatıcı ve bakış açısıyla, *O/Hakkari'de Bir Mevsim* romanında başkişiyi aynı zamanda anlatıcı olarak değerlendirir ve olayların başkişinin bakış açısından sunulduğunu belirtir. *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* romanını ise yazar-ben'in bakış açısıyla kurgulanan bir eser olarak değerlendirir.

Dr. Deveci'nin Edgü'nün öykü ve romanlarında zamanı değerlendirme biçimi dikkati çekicidir. Anlatılarda bireyin an'ında yaşadığı değişimleri açımlayarak niceliksel ve niteliksel zamanla öykü ve öyküleme zamanının ayrımını yapar:

"Onun anlatılarında, geçmiş, şimdi ve gelecek düzleminde yansıtılan zaman, bireyi kendinde tutuklayan, zamansal bir yitik değer hâlinindedir. Bütün yapıcı göndergelerden uzak olan zaman, bireyin yaşamdaki savrulduğu ile örtüşen niteliktedir. Ferit Edgü, öykü ve öyküleme zamanını aynı nesnel zamanda bütünler. Bu bağlamda şimdiki geçmiş zaman olarak adlandırdığı fiil kipini tercih ederek, geçmiş ve şimdi'yi paralel aktarır." (Deveci, 2012: 555).

Eserde, Edgü anlatılarının mekânı değerlendirilirken hayatından memnun olmayan bireyin, dünyayı bir labirent olarak algılayışı belirginleştirilir. Mekânlar, fiziksel ve tinsel yokuşa sürüklenen bireyin çatışmalarında "kendini arayan anlatı kişilerinin durumunu yansıtan ayna" (Deveci, 2012: 555) niteliğindedir.



Edgü'nün öykülerinde ben'in görüngü düzeyleri, kendini anlatan ben/kahraman anlatıcı; öykü kişilerini tanıtan ben ve öykü kişisi ya da aktarıcı konumdaki yazar-ben şeklindedir. Üst anlatıcı olarak bütün anlatılarda yer alan yazarın ben'i, gösterme ve betimleme tekniklerine ağırlık verdiği görülür. 'Ben', kimi zaman öykü kişisi olarak kendini tanıtır, kimi zaman sanatçı kişiliğine göndermede bulunur, kimi zaman da bir yazar kimliğiyle diğer öykü kişilerini iç öyküsel konumda tanıtır. Kişiler; sosyal durumlarına göre "köylüler, aydınlar, yargıçlar-savcılar, doktorlar, cellâtlar, çocuklar ve diğerleri" olarak sınıflandırdıktan sonra ayrıntılı olarak değerlendirilir. Ferit Edgü romanlarında hayatın saçmalığını kendiyile konuşarak aşmaya çalışan, varoluşsal değişim ve dönüşüm geçiren, başkalarına ve dünyaya yabancılaşan bireyin bu yabancılaşmadan kurtulmaya çalışan başkişileri; başkişinin bilinçaltına ötediklerini açığa çıkaran norm karakterleri; tek bir özelliğin sembolü olan kart karakteri ve dekoratif unsur konumundaki fon karakteri detaylı bir şekilde inceler.

Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek eserinde Dr. Deveci, Edgü'nün yapıtlarını, bireyin çelişki ve çatışmaları, çürümenin yok ediciliğindeki çaresizlik, olanaksızlık ve iletişimsizlik kaynak-

lı yalnızlıkları, varoluşunu tamamlama gayreti içerisindeki başkaldırıları, kimi zaman kendilerine, başkalarına ve dünyaya yabancılaşarak hayatın saçmalığını izleksel bakımdan irdelemektedir. Edgü'yü “*ne tümüyle karamsar ve umutsuz, ne de tümüyle umutlu ve iyimser*” (Deveci, 2012: 553) bulur.

Dr. Deveci, üçüncü bölümde Edgü'nün öykü ve romanlarında dil ve üslûp incelemesinde bulunur. Dilin metin düzeyinde söze dönüşüm sürecini 10 öykü ve 3 romanla örnek-

lendirir. Anlatım tekniklerine, anlatım biçimlerine ve söz dizimine yer verir. Varoluşçuluk, empresyonizm, gerçeküstüçülük ve görsel sanatların minimalizminden etkilenen Edgü'nün, dili damıtarak düşünsel ve estetik düzlemde kurguladığı eserlerinde bireyin kendiliğini, kendi söylemiyle aktarma çabasını açıklar. Çalışmanın sonuna eklediği geniş kaynakçası Edgü ile ilgili çalışma yapmak isteyenleri yönlendirici bir niteliğe sahiptir.

Elif Öksüz Güneş*

Melih Cevdet Anday'ın Şiir (Ç)evreni**

Melih Cevdet Anday, Türk edebiyatında Mönemli yeri olan şairlerden biridir. Anday'ın Türk edebiyatına kazandırdığı 13 şiir kitabı ve 7 romanın yanı sıra tiyatro ve anı türünde eserleri ile birlikte süreli yayınlarda kalmış hikâyeleri ve pek çok çevirisi bulunmaktadır. Eser verdiği türler arasında daha ziyade şiirleri ve tiyatrolarıyla tanınmış olan Melih Cevdet, Orhan Veli ve Oktay Rifat ile birlikte I. Yeni olarak da adlandırılan Garip şiir akımının kurucuları arasında yer alır. Ancak daha sonra şiiri daha farklı bir mecraya yönelerek kendisine has bir yer edinir.

Anday, hem şairliği hem de yeni bir akıma önderlik ettiği şiirleriyle Türk şiir tarihinde önemli bir yere sahiptir. Türk şiirindeki bu etkisi itibarıyla Melih Cevdet hakkında pek çok yazı kaleme alınmış ancak akademik bakışla Anday'ın şiirleri üzerine ilk çalışmayı Mitat Durmuş *Melih Cevdet Anday'ın Şiir (Ç)evreni* adlı eseriyle yapmıştır. Melih Cevdet Anday'ın hayatı, şiirleri ve şiir anlayışı üzerine bilimsel değerlendirmelerin yapıldığı bu çalışma bir hayli hacimlidir.

Melih Cevdet Anday'ın Şiir (Ç)evreni adlı eser, beş ana bölümden oluşmaktadır. Ana bö-

lümlere geçmeden önce kitabın hemen başında önsöz, kısaltmalar ve tablolar listesi, sonunda ise sonuç bölümü ve hacimli bir bibliyografya yer almaktadır. “Hayatı ve Edebî Görüşleri” başlığını taşıyan birinci bölümde, Anday'ın doğumu ve çocukluğu, okul ve memuriyet hayatına dair bilgiler ortaya konulur. Aynı bölümün ikinci kısmını oluşturan “Edebî Görüşleri” başlığı altında ise şiire, edebiyata, sanata dair görüşleri kapsamlı bir biçimde ele alınır. Çoğu süreli yayınlarda yer alan yazılarından hareketle Anday'ın şiir ve şair tanımı, bunun yanında şiirde anlam, açıklık ve kapalılık meselesine dair görüşleri ve şiir-bilim, şiir-esin ilişkisine bakışı, çeviri şiir ve şiir çevirisi konularına yaklaşımı ve şiirde kültürel miras konusuna Divan şiirine bakışı üzerinde durulur. Çeşitli düz yazılarından hareketle şiire dair görüşleri saptanarak bu görüşlerinin kendi şiirindeki yansımaları izlenir. Bu çalışma yapılırken önemli oranda süreli yayın taranmış ve bu taranmalar neticesinde Türk şiir tarihi açısından dikkati çekici saptamalar elde edilmiştir. “*Melih Cevdet Anday'ın kitaplarına alınmamış ve birçok kaynaktan ilk eseri olarak gösterilen 'Ukde' şiirinden önce yazdığı dört şiirini süreli yayınlardan ramalarımızda belirledik. 'Sarı-Siyah', 'Hatırlama',*

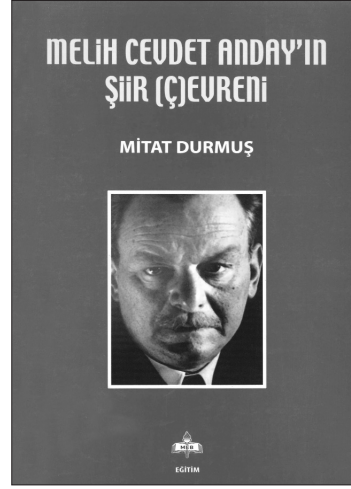
* Arş. Gör., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

** Mitat Durmuş, *Melih Cevdet Anday'ın Şiir (Ç)evreni*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2011, 773+XII s.

'Rahatlık', 'Cenub' adlı bu şiirler künyeleri ve tam metinleriyle çalışmaya alınmıştır." (s. 38) diyen Durmuş, Anday şiirinin tarihine ilişkin orijinal ve yeni bilgiler sunarken oluşum sürecine ilişkin de yeni tespitler yapar. "Anlamın yeniden kurulduğu Anday şiiri, iç sacayağı üzerinde ilerler ve kapalılık da bu yapısal bütünlük içerisinde kendisini gösterir." (s. 74).

"Şiirleri" başlıklı ikinci bölümde Anday şiirinin oluşum safhaları ve şiir arayışları irdelebilir. Kendisinden önceki pek çok eleştirmenin Anday şiirini anlam merkezli bir sınıflandırmaya tâbi tutmalarının aksine Durmuş, Anday şiirine yeni bir sınıflandırma getirir: "Anday, şiiri araştırma olarak öylesine benimser ki, yeni bir şiir yazacağı zaman önceki yazdıklarını, hepsini yok sayarak yeniden başlar. Bu nedenle Anday'ın şiirleri 'kimi zaman dönemi, kimi zaman içerikle ilgili çıkarımları ve kimi zamansa anlam olgusunu temel ölçü olarak' şu şekilde sınıflandırılabilir: 'Şiire Eğilimi ve Garip Öncesi', 'Garip, Toplumcu Gerçekçilik ve Yaprak Dönemi', 'Garip'ten Kopuşun İlk İzleri ve Tohum', son olarak da 'Kolları Bağlı Odysseus ve Sonrası'" (s. 127). Yazar bu tarz bir sınıflandırmanın amacını "Anday şiirinde değişen, gelişen ve farklılaşan nedir?" sorusuna cevap aramak ve Anday'ın şiirsel arayış sürecini ortaya koymak olarak ifade eder. Bu açıdan bakıldığında çalışmanın, Anday şiirine dair yer etmiş kabullerin dışında yeni bir anlayışla ortaya konulduğu görülmektedir.

Üçüncü bölümde Anday'ın şiirleri tema ve içerik bakımından ele alınır. İncelenen temalar ve içerikler şu şekildedir: zaman, ölüm/ölümsüzlük, doğa, tinsel doyum ve aşk, cinsellik ve erotizm, savaş-barış ve özgürlük, özlem, mutluluk ve ümit, yaşama sevinci, yalnızlık, karamsarlık ve hüznün, yaşlılık, nesnenin yadsınması ve anlamın itilmesi. Temalar ve içerikler ele alınırken yalnızca bunların şiirlerde yer alışından bahsedilerek örneklemeye yetinilmemiş; şairin bu unsurları ne şekilde içselleştirdiği ve algıladığı tespit edilmiş, daha sonra da bu unsurları şiirine nasıl bir kimlikle dâhil ettiği üzerinde durulmuştur. Kimi temalar, zaman içerisinde gösterdiği değişimler göz önünde



bulundurulmuş ve bu sayede bir temanın, tüm şiirlerde ve şiir serüveni boyunca aynı şekilde devam etmediği ve zaman içerisindeki değişimi gösterilir. Şiirler incelenirken dilbilim, psikanalitik, yapısalcılık, Marksist estetik gibi modern edebiyat incelemelerinden ve edebiyat sosyolojisi gibi farklı disiplinlerden de yararlanır.

Dördüncü bölümde Anday'ın şiirleri yapı bakımından incelenerek şiirlerde kullanılan nazım birimi, nazım şekilleri, ölçü, uyak ve redif üzerinde durulur. "Düzenli, serbest, düzensiz ve görüntüye dayalı nazım" şekillerinden ayrıntılarıyla bahsedilir. Anday şiirinin yapısal anlamı üzerinde de detaylı bir şekilde duran araştırmacı, şiirin biçimi üzerine tespitini şu şekilde ifade eder: "İşte bu noktada hemen şunu söylememiz gerekir ki Teknenin Ölümü kitabındaki 'Güneş Saati' ve 'Teknenin Ölümü' şiirlerinden başlayarak devam eden ve son kitabı olan Yağmur Altında'ya kadar baskın bir şekilde kendini hissettiren 9,11,13 ölçüsü esasına dayalı yapı kurma anlayışı 'Ölümsüzlük Ardında Gılgamış' şiirinde 15,13 ölçüsü ile sürdürülmüş, 9,11,13 ölçüsü ise yapısal anlamı veren bir sacayağı konumuna getirilmiştir." (s. 341). Şiirin yapısal incelemesinde, Anday'ın şiirlerini oluştururken polinom ve kombinasyon gibi matematiksel denklemlerden yararlanmış olmasının, bunun yanı sıra "Kolları Bağlı Odysseus" şiirinde içe-

rik ve biçimin şiirin içerisinde yer alan bir matematiksel denkleme dikkate alınarak şiirin denkleme uygun bir biçimde kurulmuş olmasının tespiti oldukça önemlidir (s. 352).

Anday şiirinin kimi matematiksel denklere dayandığına işaret edilen bu çalışmada, verilerin daha anlaşılır olması için tablolara başvurulur. Şiirlere ait istatistikî bilgilerin verildiği tablo başlıkları şu şekilde listelenir: “Kitaplarına Göre Bent Düzenlerinin Görünümü”, “Tüm Kitaplarında Bentlerin Şiir Kitaplarına Göre Dağılımı”, “Uzun ve Kısa Şiirlerinin Sayısal Dağılımı”, “Kitaplarına Göre Dize Sayılarının Dağılımı”, “Nazım Şekillerinin Kitaplara Göre Dağılımı”. Bunlardan başka, anlamayı kolaylaştıran ve detay bilgileri topluca yansıtan pek çok tablo ve grafik mevcuttur. Bu bakımdan da Durmuş’un çalışması, edebiyat araştırmalarının yalnızca yazılı anlatıma dayandığı geleneksel kanaatten farklılık göstererek benzerlerinden ayrılır.

Anday şiirinin dil ve üslubuna ayrılan beşinci bölümde şiirlerdeki söz varlığı ile sözcüklerin türlere göre dağılımı ve şiir diline yabancı dillerden girmiş sözcüklerin oranı belirlenir; şiirlerinin bölüm, bent ve dize kuruluşlarında görülen farklılaşmalar gösterilir. Şiirde yapılacak değişim ve çıkarmalara karşı olduğunu söyleyen Anday’ın, aslında bu görüşüne muhalif hareket ettiği, şiirlerinin isimlerindeki ve genelindeki değişmelerin gösterildiği tablolara tanıklanır.

Etkilenmeleri, imge dünyası; sapmalar, aktarmalar, bağdaştırmalar; son olarak da ritim ve ahenk unsurları açısından Anday şiirinin üslûp özellikleri irdelenir. Durmuş, sembolik dil kullanımları ile imge konusunda yaptığı Anday şiirine ilişkin değerlendirmesinden önce bu kavramların tanımlamasını yapıp şiir incelemelerinde önemli bir sorunu gidererek sembol ve imge konusunu ele alır. Anday şiirinde görülen sembol ve imgelerin psikanalitik göndermelerine ve şiirsel serüvenindeki değişmelerine de geniş ölçüde yer verir.

Çalışmanın son bölümü olan “Bibliyografya”da ise yararlanılan kaynaklar, basıldıkları yayınevleri ve tarihleri ile Melih Cevdet’in kitaplaşan eserlerinin bilgileri, ardından da süreli yayınlarda kalan yazıların künyeleri verilir. Anday’ın tüm yazıların künyelerinin verildiği bu bölüm Anday üzerine çalışma yapacak olanlar için büyük öneme sahiptir. Kitabın sonunda da ekler, belgeler ve fotoğraflar yer almaktadır.

Mitat Durmuş’un eseri, Anday’ın şiir evreninin, dahası zihin evreninin anlaşılması için son derece önemli bir eserdir. Anday’ın özellikle şiirinin kuruluşu üzerine yapılan değerlendirmeler ve tespitler oldukça dikkati çekiçi olup yapılacak benzer çalışmalar için ufuk açıcı bir başvuru kaynağı niteliğindedir.

Hüseyin Ayaz*

Modernleşmenin Zihniyet Dünyasında Bir Tanpınar Fetişizmi**

Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi adlı çalışma Kapı Yayınları’ndan çıktı. Çalışmanın sahibi Besim F. Dellaloğlu, 217 sayfalık eser içerisinde Tanpınar

ile ilgili yazılmış olan diğer eserlerin aksine, Tanpınar’ın çokça bilinen ve bahsedilen ama tam anlamıyla açıklanamayan entelektüel zihin yönüne vurgu yapmaktadır.

* Karadeniz Teknik Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

** Besim F. Dellaloğlu, *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2012, 217 s.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk edebiyatı ve özellikle yeni edebiyatımız içerisinde son derece önemli bir sanatçımızdır. Edebiyatımızın hemen her dalında kalem oynatan Tanpınar, sanatçılığının yanı sıra aynı zamanda bir düşünür hüviyetindedir.

Romanlarıyla, şiirleriyle, öyküleriyle, denemeleriyle edebiyatımızın sanatsal kısmına; *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı bilimsel çalışmasıyla da edebiyatımızın teorik alanlarına katkıda bulunan Tanpınar, bir döneme damgasını vurmuş bir “estet” tir.

Yurt dışına yapmış olduğu sanatsal gezileri, edebiyat dışında musikî, resim ve heykeltıraş gibi sanatlarla ilgi duyması ve bu sanatlarla teorik olarak ilgilenmesi; son derece yetkin, çağının ve günümüz insanının karmaşasını, buhranlarını, kültürümüze ait meseleleri vs. üst bir perdeden dile getirebilen eserler ortaya koyması; akademik bir kimliğe sahip olup Darülfünun’da dersler vermiş olması Tanpınar’ı sanatçı kimliğinden sıyrarak ayrıca çağının bir tanığı konumuna getirmiştir. Bunlara paralel olarak bir dönem milletvekilliği de yapan Tanpınar; sosyal, sanatsal, siyasal olarak çağının her türlü sorununa yakından tanık olmuş, bu sorunlara kafa yormuş ve bunlardan çıkış yollarını aramış bir terkip kişiliktir. Kısacası Tanpınar, modernleşmenin zihniyet dünyası içerisinde yaşamış olan bir sanatçıdır.

Bu zihniyet dünyası içerisinde yaşamış olup yine bu çağa eserleriyle damga vuran bir aydının hiç kuşkusuz çağa ve olaylara bakışının irdelenmesi gerekmektedir. Besim F. Dellaloğlu, bu çalışmasında işte tam da bunu yapmakta ve yine eserleri ve dolayısıyla fikirleri çerçevesinde Tanpınar’ı irdelemenin yanı sıra, salt Tanpınar’ı ele almayıp onun aydın kişiliğine, çağının tanığı olan karmaşık ve bir o kadar da mükemmeliyetleri barındıran zihnine ışık tutmakta ve bu zihin aracılığıyla Türkiye’yi yorumlamaktadır.

Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi adlı bu eser; “Zihniyet”, “Şahsiyet”, “Fikriyat”, “Cemiyet”, “Nihayet”



olmak üzere toplam beş ana başlıktan müteşekkildir. Eserde giriş mahiyeti taşıyan ve ana bölümlere dâhil olmayan “Niyet” başlıklı kısımda Dellaloğlu, bu çalışmayı ortaya koymasındaki amaçtan bahsetmektedir. Burada yazar, Tanpınar’ın *Beş Şehir* adlı eserini ilk olarak otuzlu yaşlarda okumuş olmasının vermiş olduğu rahatsızlıktan bahseder ve devamında; “*Beni utandıran ilk mesele bu kitabı bu kadar geç okumuş olmamdı. İkincisi ise, Huzur’u yirmi yaşında okuduğumda bana ‘muhafazakâr’ gözükmüyordu. O telaşla Huzur’u tekrar okudum. Kitap bana artık muhafazakâr gözükmüyordu. Yirmi yaşındayken bana muhafazakâr gözüken bir kitap otuz beş yaşında artık muhafazakâr gibi görünmüyordu. Sanırım benim için Tanpınar üzerine bir kitap yazmak ihtiyacı işte tam da o anda belirginleşmeye başladı.*”¹ şeklindeki ifadesiyle niçin Tanpınar üzerine bir eser yazdığını dile getirir.

“Zihniyet” başlıklı ilk bölümün alt başlıklarından “Sosyoloji mi, Zihniyet Hermeneotiği mi?” başlıklı bölümde yazar, Türkiye’nin içinde bulunduğu sosyo-ekonomik koşulları, Türk modernleşmesini ele almakta ve bunu yaparken de Batı toplumlarının içinde bulunduğu sosyo-ekonomik ve felsefi koşullarla karşılaştırmaya gitmektedir. Ayrıca yazar, sosyal bilim kavramının yerini irdeleyip bireyin ve toplumun zihniyeti hakkında bil-

gi vermekte, bunların dışında zihniyet kavramının çeşitli tanımlarını yapmaktadır.

“Kimlikten Kişiliğe: Dergâh mı YKY mi?” alt başlıklı bölümde yazar; Tanpınar’ın eserlerinin iki farklı dünya görüşüne sahip yayınevlerinden çıkıyor olmasının çok küçük bir detay gibi gözüktüğünü fakat zihniyet hermeneotiği için bizlere inanılmaz imkânlar sağladığını vurgulamaktadır. Tanpınar’ın eserlerinin farklı bakış açılarına sahip yayınevleri tarafından basılıyor olmasının Tanpınar okurunun profilini yavaş yavaş değiştirmeye başladığından, buna koşut olarak Tanpınar’ın toplumsal anlamını da değiştirdiğinden bahsetmektedir. Ayrıca basımı yapılan metinlerin toplumsal anlamını metnin kendisinin dışında metni yayımlayan yayınevlerinin adı ve kimliğinin belirliyor olmasının; eserlerin yalnızca yayınevlerinin zihniyet dünyası içerisinde değerlendirilmesine ve okurun da bu zihniyet dünyası üzerinden esere yaklaşmasına yol açtığını vurgulayıp bunun bir nevi “kişiliksizleşme” olduğu kanısına varmaktadır.

“Şahsiyet” ana başlıklı ikinci bölümün ilk alt başlığı “Modernizm Meselesi”nde ‘modernlik’ ve Batı’da ortaya çıkmış avangard sanat akımlarının genel bir adı olan ‘modernizm’i ele almaktadır. Yazar, Adorno’nun terimleriyle bu iki kavram (*modernlik*, *modernizm*) arasında içkin (*immanent*)lik ve aşkın (*transcendent*)lik anlamında bir bağ olabileceğini belirtmekle birlikte temelde farklı terimler oldukları yorumuna varmaktadır. Bunun dışında tek bir Batı’dan bahsedilemeyeceği gibi, tek bir modernlikten ve modernleşmeden de bahsedilemeyeceğini belirtmekte, Tanpınar’ın Türk modernitesi ve modernleşmesi içerisindeki konumuna değinmektedir.

“Ustadan Çırağa” alt başlıklı bölümde Yahya Kemal’in, Tanpınar’ın genel olarak yaşamında ve sanat hayatında ne denli önemli bir etkiye sahip olduğundan bahsedilmektedir. Tanpınar’ın Yahya Kemal’i bir baba, bir hoca olarak gördüğü ifade edildikten sonra, bu iki büyük sanatçının hayatlarındaki paralelliklere dikkat çekilmektedir.

Yahya Kemal ile Tanpınar arasındaki ilişkinin bir usta-çırak ilişkisi olduğundan bahsedilip “*Türkiye deneyiminde klasisizm ile modernizmin, kurucu olanla yıkıcı olanın birbirlerine ne kadar yakın olabileceğinin kanıtı*” (s. 62) olabileceğine vurguda bulunmaktadır.

“Benjamin’den Tanpınar’a” alt başlıklı üçüncü bölümde, Tanpınar ile Benjamin arasındaki sanatsal ilişkiye değinilmektedir. Örneğin yazar, Tanpınar’ın *Beş Şehir*’i ile Benjamin’in *Pasajlar*’ını birlikte okuduğunu belirtmektedir. Bunun dışında iki sanatçının deneyime ayrıca bir önem atfetmeleri bağlamında kategorik olana yüz vermemeleri ve her ikisinin saf, gerçekçi ve doğru tecrübelerin peşinde olmaları anlamında bir paralellik sergilediklerine ilişkin ifadeler yer almaktadır.

“Fikriyat” ana başlıklı üçüncü bölümün bir alt başlığı olan “Bergson ve Bergsonculuk” adlı bölümde yazar, Tanpınar’ın Bergson’dan etkilenme durumuna dikkatleri çekmektedir. Bergson’un ‘*sezgi*’ ve ‘*süre* (durée)’ kavramlarına kısaca değinip Tanpınar’ın özellikle şiir sanatı içerisinde Bergson’un süre (durée) kuramından çokça etkilendiğini belirterek Tanpınar’ı sürenin şairi olarak nitelendirmektedir. Yazar tüm bunlara paralel olarak Bergson’un sezgi kavramına ve hafızaya karşı bakışına değinip Türk modernleşmesi içerisindeki yerine, Türk aydınlarını etkileme gücüne dair yorumlarda bulunmaktadır.

“Hafızadan Tarihe, Tarihten Hafızaya” alt başlıklı bölümde yazar tarih yazma olgusuna çeşitli yaklaşımlar sunarak tarih yazmanın ne olduğu, kimlerin tahinin yazıldığı ve yazılmadığı konusunda çeşitli çıkarımlarda bulunmaktadır. Yazar, eserlerinden alıntıladığı pasajlarla Tanpınar’ın; tarihe, zamana ve bu olguların insanla kesiştiği noktalara ilişkin fikirlerine yer vermekle birlikte, çalışmada geçen ifadeyle Tanpınar’ın “tarih yazımı”yla pek bir derdinin olmadığı kanısına varmaktadır.

“Muhafazakârlık mı Rönesans mı?” alt başlıklı son bölümde yazar, Tanpınar’ın zihniyetinde geçmişin iyi ve güzel şeyleri barın-

dırdığını, geçmişe daha çok ‘değer’ler üzerinden baktığını ve değerlerin keşiştiği ‘gelenek’ kavramının ise Tanpınar tarafından olumsuz bir anlamda kullanılmadığını vurgulamaktadır. Yazar gelenek kavramına ayrıca bir yaklaşım sergilemekte; gelenekten ne anladığımız ve gelenekten ne anlamamız gerektiği konusunda bizlere bilgi vermektedir.

“Cemiyet” ana başlıklı dördüncü bölümün alt başlığı olan “Doğu mu, Batı mı?” adlı bölümde yazar, Tanpınar’ın yıllardır süregelen Doğu-Batı tartışması içerisindeki yerini irdelemektedir. Bunun dışında Doğu-Batı olgularının sosyolojik ve felsefi boyutlarına inerek bu olgulara bağlı civilisation (*medeniyet*), oryantalizm gibi kavramları açmıyarak bizlere yeni bakış açıları sunmaktadır. Ayrıca yazar Doğu-Batı karşılaşmasını modern olma düzeyine indirgemiş, bu anlamda da Doğu’nun ve Batı’nın modernleşme konusunda farklı yollar izledikleri çıkarımına varmıştır.

“Gelenek mi, Çağdaşlık mı?” alt başlıklı bölümde modernleşmemizde büyük katkısı olan Ahmet Vefik Paşa’dan mimarimizdeki çeşitli açmazlara, sosyo-ekonomik koşulların ürünü olan ve belli bir popüleriteye sahip çeşitli mekânların ülkemizdeki ve dünyadaki yerinden yabancılaşma ve özenti toplumu olmanın doğurduğu bunalımlara kadar çeşitli meselelere değinilmektedir. Ayrıca yazar, Tanpınar’ın Doğu-Batı olgusuna sentezci bir pencereden bakmadığını, onun bir Batıcı da olmadığını belirttiikten sonra Tanpınar’ın Batılı bir modern olduğu konusunda bizlere fikirler sunmaktadır. Devamında son derece ilginç, farklı mesele ve olgulardan örnekler vererek “Gelenek mi, Çağdaşlık mı?” sorularına cevaplar aramaktadır.

“Modernleşmeden Modernliğe” bölümünde yazar, öncelikle modernleşmenin modern olana verilen bir tepki olduğunu be-

lirtmektedir. Ek olarak modernlik ve modernleşme kavramlarını kendi içinde karşılaştırma yoluna gitmektedir. Devamında Osmanlı-Türkiye modernleşmesine dair yorumlarda bulunmakta, bizim modernleşmemizin hiyerarşik, seçkin bir modernleşme olmakla birlikte siyasal bir proje olduğunu vurgulayıp modernleşmenin Batı’da çok daha farklı ve tamamen toplumsal sürecin bir ürünü olduğuna değinmektedir. Yazar, modernleşme bağlamında Tanpınar’ın çok farklı bir yerde durduğunu, modernleşmeye gündelik hayat üzerinden; değerler, zihniyetler üzerinden; makro yerine mikro üzerinden, ‘kişisel’ olan üzerinden yaklaştığını ifade etmektedir.

“Nihayet” başlıklı son bölümde yazar, Türkiye’nin modernleşmeden modernliğe doğru geçişin krizlerini yaşadığından, modernleşmenin ve modernliğin farklı süreçlerin ürünü olduğuna; Türkiye’nin son yıllardaki siyasal gelişmelerinden, kavramların tarihselliğine; Tanpınar’ın modernlik arayışlarından bizim -bir anlamda- onun rehberliğinde modernleşmemize ve modern olma sürecimize dair birçok farklı noktaya değinmektedir.

Sonuç olarak yazarın da belirttiği gibi Tanpınar ile ilgili bir kitap yazma niyetinin aslında Türkiye ile ilgili bir kitap yazmakla sonuçlandığını söyleyebiliriz. Zira yazar, hacim olarak küçük fakat içindekiler, anlatıkları, değindikleri, düşündükleri bağlamında son derece dolu olan bu çalışmada alışlagelen Tanpınar çalışmalarının dışında bir ürün ortaya koyarak bizlere, çeşitli kavramlara farklı açılardan bakabilmenin yollarını göstermektedir. Özelde Ahmet Hamdi Tanpınar’ı çıkış noktası olarak belirleyen bu eser; onu “Tanpınar” yapan Türkiye şartlarını da ele alması dolayısıyla farklı yerde duran özel bir çalışma niteliği kazanmıştır.

*Emir Ali Çevirme**

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

Değirmen Dergisi ve “Yüzyılın Dergileri 1900-2000”*



Türk edebiyatında ve düşüncesinde dergiciliğin apayrı bir yeri vardır. Günümüzde kültür merkezli yayın yapan dergilere olan rağbet azalmış olsa da her yeni düşünce ve hareket, kendisini ifade etme imkânını dergilerde bulmuştur. Türk edebiyatının yüzünü Batı’ya dönmesinin takip edildiği yıllarda bir insicama bürünen matbuatımız, XIX. asrın sonunda dergi ve mecmua kavramlarıyla tanıştı. Birazdan değineceğimiz üzere *Servet-i Fünun* dergisi dergiciliğin edebiyatla akrabalık kurmasını sağlamıştır. Modern Türk edebiyatındaki her oluşum dergilerde neşet etmiştir. 1911’de Ömer Seyfettin, Ali Canip Yöntem ve Ziya Gökalp’in savunduğu Yeni Lisan Hareketi, *Genç Kalemler* dergisinin meydan verdiği bir ortamda edebiyat kamuoyuna ulaşmıştır. Meşrutiyet devrinde İslâmî düşüncenin bayraktarlığını yapan Mehmed Âkif Ersoy’un *Sebilürreşad* ve *Sırat-ı Müstakim* dergilerini hatırdan çıkarmak, Âkif’in düşünce dünyasını sağlıklı bir biçimde anlamamızın önündeki engellerden biridir.

Cumhuriyet devrinde bilhassa şairlerin omuz verdiği dergiler, edebiyatımızda farklı isimlerle anılan edebiyat kuşaklarını doğurmuştur. Attilâ İlhan’ın öncülüğünde çıkan *Mavi* dergisi bugün Maviciler olarak bilinen edebiyat tarihi devresini hatırlatmaktadır. (Buna bir devreden ziyade bir devrenin dilimi demek daha doğru olacaktır.) *Pazar Postası* dergisinde çıkan Muzaffer İlhan Erdost imzalı yazı olmasaydı belki II. Yeni adlandırmasını bugün kullanmayacaktık. *Yeni Dergi*, *Papirüs*, *Diriliş*, *Halkın Dostları*, *Türk Edebiyatı*, *Dergâh* vs. dergiler vasıtasıyla bu-

gün Türk edebiyatının geldiği noktayı tayin etmekte sühuletle hareket edebiliyoruz.

XIX. asırda ilim-fen sahalarında çıkan bir takım dergiler varlık göstermiş olsalar da düşünce ve edebiyat dergiciliğimizin bir gelecek hâline gelmesi geçtiğimiz asırda olmuştur. Son sayısında (S. 29-30-31, Ocak-Haziran 2012) 1900-2000 yılları arasındaki dergicilik serüvenimize odaklanan *Değirmen* dergisini bu vesileyle söz konusu etmek, bunu yaparken hem iltifatta bulunmak hem de mucibince tenkit etmek gerekmektedir. Ancak bu sayıya geçmeden önce, *Değirmen* dergisinden bahsetmek uygun olacaktır.

Sakarya (Adapazarı) menşeli yayımlanan *Değirmen* dergisi bir başvuru dergisi olmayı hedefliyor. Hacmine ve seçtiği konulara baktığımızda bunu söylememiz mümkün. Sondan geriye doğru giderek takip edersek



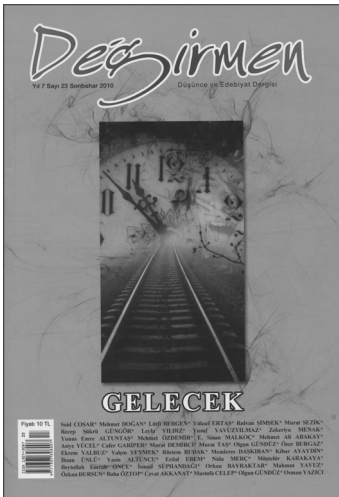
* *Değirmen*, (Edebiyat ve Düşünce Dergisi, Sakarya), S. 29-30-31, Ocak-Haziran 2012, 432 s.

dosya konuları arasında “Sözlükler”, “Sanalite”, “Mekânlarımız”, “Kaynaklarımız”, “Gelecek”, “Çatışma Kültürü”, “İstanbul”, “Yüzyılın Kitapları” ve “Mahalle” gibi başlıkların olduğunu görürüz. Fakat burada belirtilmesi gereken bir husus var ki o da bu büyük başlıkların çoğu zaman dayanaksız ve yetersiz kalan metinlerle ifade ediliyor olmasıdır. Bir taşra dergisinin handikaplarından biri de nitelikli metin ve hâliyle yazar bulma sıkıntısıdır. Taşrada, taşın altına elini sokma heveslisi olan; ancak bunun için hiçbir gücü bedeninde barındırmayan insanların söz söyleme çreti, ortaya konan ürünü bir afiş ürününden öteye geçirememektedir. Sadece *Değirmen*’in değil taşrada çıkan pek çok derginin hesaplaşmak zorunda olduğu nokta, merkezden güç almaktan ve yazıyla irtibatını sorgusuzca yürütebilmiş olanlarla araya mesafe koymaktan geçer. Bütün bunlara rağmen istikrarlı yayın faaliyeti ve her daim konuşulacak olan meseleleri kapağına taşımasıyla bir arşiv yapısı kurmayı öncelleyen *Değirmen* dergisinin (Genel yayın yönetmenliğini Rüstem Budak yapıyor.) son sayısı kültür dünyamız için önemli bir hizmette bulunuyor. Ehil insanlara yazdırılmayan birtakım yazılar bu sayıda da derginin niteliğine kısmî hâle getirmiştir. Derginin ilkelere ya da kimliği yazar seçiminde belirleyici

ci unsur olabilir fakat “Yüzyılın Dergileri” başlığını taşıyan bir dergide yazarların dünya görüşüne göre tayin edilmesi meseleyi anlamamız açısından bir tarafın karanlıkta bırakılmasına sebep olmuştur.

Yazar seçimine dair yapılan bu eleştirinin haksız olduğu düşüncesi, dergiye katkıda bulunanlar arasında İlyas Dirin adının geçtiğini göstererek ifade edilebilir. Gerçekten de bilhassa edebiyat dergiciliğimiz üzerinde geniş bir bibliyografya bilgisine sahip olan İlyas Dirin’in böylesine bir kapak konusuyla yayın yapan dergiye omuz vermiş olması hem dergi hem de okur açısından bir imkândır (Derginin yazarları kadrosunda bulunmayan İlyas Dirin, bu sayıda “Katkıda Bulunanlar” arasında yer almaktadır). *Türk Edebiyatı ve Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* dergilerinin yazı işleri müdürlüğünü yapan Dirin’in, *Değirmen*’in bu sayısında edebiyat, düşünce, kültür ve sanat dergilerinin 1929-1990 yılları arasını kapsayan bir bibliyografya çalışması yayımlanmıştır. Bu çalışmanın giriş kısmında, biz de yukarıda İlyas Dirin’den emanet alarak kullandığımız *Servet-i Fünun*, dergiciliği, edebî kimliğe kavuşturmuştur vurgusu bu yazıda geçmektedir. “19. asrın ikinci yarısından itibaren görünmeye başlayan, etki ve önemini günümüze kadar yitirmeden sürdüren edebiyat dergiciliğinin asıl edebî kimliğe kavuşması hiç şüphesiz *Servet-i Fünun* dergisiyle başlar.” diyen Dirin’in bu çalışmasının hareket aralığını Harf Devriminden 1990 yılına kadar geçen zaman kapsamaktadır. Beş yüz civarında derginin tespit edildiği bu bibliyografyanın kıymetli taraflarından biri de dergilerin hangi kütüphanelerde bulunduğu, eksik sayılarıyla birlikte belirtilmesidir. İlyas Dirin, zaman zaman muhtelif mecralarda böylesine önemli çalışmalarını yayımlamakta, çeşitli ortamlarda paylaşmaktadır. Kuvvetle muhtemeldir ki Türkiye’de dergicilik üzerine bir kitap yayımlayacaktır.

Değirmen’in dikkati çeken bu tarafına değindikten sonra dergide yer alan yazılara ve söz konusu edilen dergilere bakabiliriz. “Yüzyılın Dergileri 1900-2000”de edebiyat



dergilerinin yanında İslâmcı, milliyetçi ya da sosyalist siyasî kimlikleriyle maruf olan dergilerden de söz edilmektedir. Biz bunlara değinmeyecek, sadece 'Yeni Türk Edebiyatı'na kaynaklık eden edebiyat dergilerinin bazıları üzerinde duracağız.

Yard. Doç. Dr. Mehmet Özdemir imzalı *Genç Kalemler* dergisi, *Genç Kalemler*'in edebiyat tarihimizdeki önemini ifade etmekle başlıyor. (*Yeni Lisan* makalesinde söz konusu edilenlerle Türk edebiyatında dilde sadeleşme çabalarının ilk somut adımını atan derginin, geçtiğimiz yıl Türk Edebiyatı Vakfı'nda bir çalıştayla değerlendirildiğini bu vesileyle ifade edelim). Mehmet Özdemir, bu yazısında Yeni Lisan anlayışının ne olduğunu maddeler hâlinde belirttikten sonra, Yeni Lisan başlığı altında yayımlanan makalelerin künyelerini sunmuştur.

Servet-i Fünun gibi Türk edebiyatında bir devre ad olmuş, Türk şiirinin en önemli isimlerinden biriyle, Tevfik Fikret'le anılan bir derginin kısa, muhtevası zayıf bir metinle geçiştirilmesi eleştirilmesi gereken noktalardandır. Üstelik "Servet-i Fünun'a Farklı Bir Bakış" başlığını taşıyan yazıda "farklı" hiçbir şeyin olmaması eleştiriye açıktır.

Erken Cumhuriyet devri dergilerinden olan ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun idare ettiği *Kadro* dergisini Alparslan Nas ele almaktadır. Yazının başında, Yakup Kadri'nin *Kadro*'yu çıkarma gerekçesi Yakup Kadri'den uzunca bir alıntıyla aktarılmaktadır. *Kadro*'nun ekibinde bulunanların siyasî kimlikleri anlatıldıktan sonra derginin basının özellikleri üzerinde durulmaktadır. Nas'ın tespitiyle halka değil Cumhuriyetçi elite hitap eden fakat "ihtiyaçtan" doğan bir dergidir *Kadro*.

Sakarya Üniversitesi SBE doktora öğrencisi olan Mehmet Emin Purçak, Necip Fazıl Kısakürek'in *Büyük Doğu*'nun tohumunu attığı dergisi *Tohum*'u incelemektedir. Purçak, derginin yayın tarihlerinden künyesindeki değişikliklere; yazar kadrosunda kaç ismin geçtiğinden abonelik bedelinin miktarına kadar *Tohum*'un fotoğrafını çekmeye çalışmış-



tır. Yazının tek eksik yanı Necip Fazıl'ın düşünce dünyasında *Tohum*'un nerede durduğu sorusuna cevap vermemesidir.

Adnan Özyalçınar'ın daha önce bir bildiride sunulan metnin yayımlanmasıyla söz konusu edilen *Varlık* dergisi, adı anılsın kabilinden *Değirmen*'in bu sayısında yer almaktadır...

Seval Selçuk'un "Mavi Dergisi Üzerine Bir İnceleme" başlığıyla dergide yer alan yazısı söz konusu edilmeden geçilmemelidir. Atilla İlhan'ın idaresinde, bir devre ad olmuş *Mavi* dergisinin -*Değirmen*'in bu sayısındaki yazılar göz önüne getirildiğinde- akademik bir disiplin içerisinde, etraflıca ele alındığı ender yazılardan biri. Sadece dergi tanıtma amacı gütmeyen, edebiyatımızda tartışılmalı Maviciler akımı var mıdır, yok mudur tartışmasına girerek edebiyat tarihimize bir katkı sunma amacı da taşımaktadır. Sadece bir amaç olarak kalması da yazıyı öne çıkarmaya engel olmamıştır.

Günümüzün en önemli edebiyat dergilerinden *Dergâh*, Suavi Kemal Yazgıç'ın kaleminden aktarılmaktadır. Derginin mutfağıyla yakın ilişki içerisinde olan, ilk ürünlerinden itibaren *Dergâh*'ta yer alan Yazgıç, yazısında "içerden" biri olmanın ahvalini yansıtıyor. "Dergâh'ın Seyir Defteri" başlığını taşıyan yazıda dergiye ad olan dergâh kelimesinin bu

isme varmadan önceki durakları üzerinde duruluyor. Yahya Kemal'in *Dergâh*'ı malum olduğu üzere bugünkü *Dergâh*'la bir noktadan hayata bakmalarından dolayı Mustafa Kutlu idaresindeki dergiye ad olmuştur. Tabii ki arada Nurettin Topçu'nun *Hareket* dergisi iki *Dergâh* arasındaki en önemli silkinme ve uyanış noktasıdır. 1990 yılının Mart ayında ilk sayısını neşreden *Dergâh*, pek çok edebiyat dergisinin ulaşamadığı bir mertebeye, mektep olma mertebesine ulaşmıştır. Hem Mustafa Kutlu, İsmail Kara, İsmet Özel, Hüsrev Hatemi gibi düşünce dünyamızın önemli isimleri hem de 1990'ların başında gençlikleriyle maruf sanatkârlar bir arada *Dergâh*'ın kadrosunda bulunuyorlardı. Bugün, bilhassa şiirimize 90 Kuşağı dendiğinde aslında *Dergâh*'tan yetişen isimler kastedilmektedir.

Prof. Dr. M. Mehdi Ergüzel'in kaleme aldığı ve merhum Ahmet Kabaklı'ya bir saygı niteliği taşıyan "40. Yılında Türk Edebiyatı Dergisi ve Kurucusu Hocam Ahmet Kabaklı'ya Dair..." başlıklı yazıda Prof. Dr. Ergüzel, *Türk Edebiyatı* dergisinin hangi şartlarda kurulduğunu, kimlerin emekleriyle bugünlere geldiğini, misyonun ne olduğunu ve Ahmet Kabaklı'yı anlatmaktadır.

Günümüzde edebiyatta merkez olma gücünü yitirmiş bir hâlde yayın hayatını sürdüren ancak edebiyat dergiciliğimiz dendiğinde akla gelen, Ali Haydar Haksal'ın büyük gayretleriyle yıllardır ayakta duran ve bir geleneğin içerisinde seslendiği için önemli addedilen *Yedi İklim*'in serencamını İsmail Demirel anlatmaktadır. Demirel, "Vahiy Eksenli Medeniyet Özleminin İzinde: Yedi İklim" gibi oldukça iddialı bir başlıkla çıkıyor okurun karşısına. O da, derginin mutfağından, kadrosundan, yayın dönemlerinden söz etmektedir.

"Yüzyılın Dergileri 1900-2000" de bunların yanı sıra Murat Soyak imzalı *Diriliş* dergisi, Selçuk Küpçük imzalı *Papirüs* dergisi, Yusuf Turan Günaydın imzalı *Hece* dergisi yazıları kolumuz itibarıyla kayda geçilmesi gereken yazılardandır. Mizah dergiciliğimizi de (Said Coşar) ihmal etmeyen *Değirmen*'in bu özel sayısında, Anadolu'da yayımlanmış ve edebiyatımıza ayrı bir renk katmış *Töre* (Ömer Faruk Beyceoğlu), *Adımlar* (Şahin Torun), *İkindiyazıları* (Mustafa Oğuz), *A'raf* (Mehmet Can Doğan) ve *Son Duvar* (Mehmet Can Doğan) gibi dergiler de unutulmamış, bir bakıma hafıza tazelemeye yarayan yazılara da yer verilmiştir.

*Yakup Öztürk**

* Fatih Üniversitesi, SBE Karşılaştırmalı Edebiyat Doktora 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 değerlendirmeye alınır.
6. Akademik bir kimliğe sahip olmakla birlikte *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*'nda akademisyen olmayan yazar ve araştırmacıların hakem kurulundan olumlu rapor alan çalışmalarını 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 bildirimler, gerekli açıklamalar belirtilmek şartıyla ve bildiri kitaplarında daha önce yayımlanmamış olmak kaydıyla kabul edilir.
11. Gönderilen yazılara yazı işleri ve yayın kurulu tarafından en başta dergide imla bütünlüğünün sağlanması açısından kısmen müdahale edilebilir. Bariz müdahaleler söz konusu olduğu takdirde ise yazara gerekli bilgiler verilir.
12. Yayın kuruluna uygun bulunan makaleler, iki hakeme gönderilir. İki hakemden de olumlu rapor alan makaleler, yayımlanacak yazılara dâhil edilir. Şayet bir olumlu, bir de olumsuz rapor gelirse, makale tekrar üçüncü bir hakeme gönderilir. Böylece üçüncü hakemin vereceği rapora göre hareket edilir.
13. Her sayı yayımlanacak olan çalışmalar, dergimize ulaşma tarihine ve derginin bütünündeki konu dağılımına göre belirlenir.
14. Düzeltme raporu alan makaleler, raporla birlikte yazarlara gönderilir. Hakem raporu göz önünde bulundurulmadan tekrar gönderilen makaleler değerlendirmeye alınmaz.
15. kitap tanıtım yazıları hakem kuruluna gönderilmez. Bu tür yazılar yayın kurulunca değerlendirilir.

Makale Yazım Kuralları:

1. Yazılar 50 sayfayı geçmemelidir.
2. 12 punto, Times New Roman, iki yana yasla formatı uygulanmalı ve paragraf başı verilmemelidir.
3. Yazarın adı, yazı başlığının altına yerleştirilip sağa yaslanmalı ve kişisel bilgiler adın sonuna konulacak olan yıldız (*) karakterli dipnot imiyle unvan, isim, kurum ve bölüm düzeni içinde dipnot olarak verilmelidir.
4. Yazıların sonunda yararlanılan kaynaklar "KAYNAKÇA" başlığı altında, yazarların soyadı başa gelecek şekilde alfabetik olarak verilmelidir.
5. Metin içinde geçen dergi, gazete ve kitap isimleri italik, şiir ve makale isimleri ise tırnak içinde yazılmalıdır.
6. Dipnotlarda kullanılacak olan bibliyografik künyeler; yazar adı ve soyadı, kitap adı, cildi, baskı sayısı, yayımlayan kurum adı, baskı yeri, yayım yılı, sayfa numarası şeklinde düzenlenmelidir.

Örnekler:

a) Telif kitaplar için; Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 2. bs., Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 50-60.

b) Çeviri yahut yayıma hazırlanan kitaplar için; E. J. Wilkinson Gibb, *Osmanlı Şiir Tarihi*, (çev. Ali Çavuşoğlu), c. I, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999, s. 250- 300.

Cemil Meriç, *Bu Ülke*, (hzl. Mahmut Ali Meriç), 8. bs. , İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, s. 10-15.

Not: Kitapların toplam sayfa sayısı verilecekse XIV+639 s. şeklinde belirtilmelidir.

c) Telif yazılar için; Senail Özkan, "Sözün ve 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.

