



Bartın Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi Dergisi

Bartın University
Journal of Faculty of Letters

ISSN: 2602-3520
E-ISSN: 2547-9865

Cilt/Volume: 2 Sayı/Number: 2
Aralık/December 2017

BARTIN

Bartın Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi Dergisi
ISSN: 2602-3520
E-ISSN: 2547-9865
Cilt: 2, Sayı: 2
Aralık 2017
BARTIN – TÜRKİYE



Bartın University
Journal of Faculty of Letters
ISSN: 2602-3520
E-ISSN: 2547-9865
Volume: 2, Number: 2
December 2017
BARTIN – TURKEY

Sahibi / Owner

Bartın Üniversitesi Adına
Prof. Dr. Orhan UZUN (Rektör)

Editör / Editor in Chief

Prof. Dr. Aslı YAZICI

Editör Yardımcıları / Assistants of Editor

Yrd. Doç. Dr. Macit BALIK
Yrd. Doç. Dr. Haluk ÖNER
Yrd. Doç. Dr. Ayşe Gül ÇIVGIN

Yayın Kurulu / Editorial Board

Doç. Dr. Mustafa HİZMETLİ
Doç. Dr. Alsou KAMALIEVA
Doç. Dr. Fatma BAĞDATLI ÇAM
Yrd. Doç. Dr. Rıdvan ŞİMŞEK
Yrd. Doç. Dr. Gülay KARAMAN
Yrd. Doç. Dr. Tuna BEŞEN DELİCE
Yrd. Doç. Dr. Hasan Hüseyin GÜNEŞ
Yrd. Doç. Dr. Murat KELİKLİ
Yrd. Doç. Dr. Fethi NAS
Yrd. Doç. Dr. Temel Alper KARSLI
Yrd. Doç. Dr. Sevda KAMAN
Yrd. Doç. Dr. Yüksel YILDIRIM
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Cem ODACIOĞLU

Ön İnceleme ve İletişim / Pre-evaluation and Communication

Arş. Gör. Alp Eren DEMİRKAYA
Arş. Gör. Müzeyyen SAĞLAM GÜMÜŞ
Arş. Gör. Fahriye YARAŞ
Arş. Gör. Fırat ŞAHİN
(edebiyatdergi@bartin.edu.tr)

Yabancı Dil Danışmanı / Foreign Language Adviser

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Cem ODACIOĞLU
Arş. Gör. Muazzez DOĞUKAN

Dizgi / Composition

Okt. Dr. Can ŞEN

Kapak Tasarımı / Cover Design

Uzm. Mustafa FİDAN

DANIŐMA KURULU / ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Ramazan KAPLAN	(Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Hacı İbrahim DELİCE	(Bartın Üniversitesi)
Prof. Dr. Bâki ASİLTÜRK	(Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Arif BİLGİN	(Sakarya Üniversitesi)
Prof. Dr. Yakup ÇELİK	(Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet DEMİRTAŐ	(Bitlis Eren Üniversitesi)
Prof. Dr. Abide DOĞAN	(Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Halûk Harun DUMAN	(Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Abdülkadir DÜNDAR	(Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. İlhan ERDEM	(Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa GENÇER	(Abant İzzet Baysal Üniversitesi)
Prof. Dr. Hamza GÜNDOĐDU	(Sakarya Üniversitesi)
Prof. Dr. Seyfullah KARA	(Karabük Üniversitesi)
Prof. Dr. Balkiya KASSYM	(Abay Kazak Millî Pedagoji Üniv.-Kazakistan)
Prof. Dr. Zahir KIZMAZ	(Fırat Üniversitesi)
Prof. Dr. Muhsin MACİT	(Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Smagulova K. NURGAZIKIZI	(El-Farabi Kazak Devlet Üniv.-Kazakistan)
Prof. Dr. Ersin ÖZARSLAN	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Ufuk ÖZDAĐ	(Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Aleksandr TSOI	(Lodz Üniversitesi-Polonya)
Prof. Dr. Abdullah UÇMAN	(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Sema UĐURCAN	(Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Cevdet YAKUPOĐLU	(Kastamonu Üniversitesi)
Doç. Dr. G. Gonca Gökâlş ALPASLAN	(Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Necdet DEMİRCİ	(Kerkük Üniversitesi-Irak)
Doç. Dr. Ahmet EFİLOĐLU	(Bülent Ecevit Üniversitesi)
Doç. Dr. Öztürk EMİROĞLU	(Varşova Üniversitesi-Polonya)
Doç. Dr. Gülsemin HAZER	(Sakarya Üniversitesi)
Doç. Dr. Galina MİSKİNİENE	(Vilnius Üniversitesi-Litvanya)
Doç. Dr. Süleyman ÖZBEK	(Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Barış SARIKÖSE	(Karabük Üniversitesi)
Doç. Dr. M. Emin ŞEN	(Akdeniz Üniversitesi)

Adres / Adress

Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi 74100 Bartın-TÜRKİYE

e-mail: edebiyatdergi@bartin.edu.tr

Tel / Phone: (0378) 223 54 77 / 223 54 86

Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi yılda iki kez yayımlanan hakemli bir dergidir. Bu dergide yayımlanan makaleler Yayın Kurulu'nun izni olmadan aynen veya kısmen yayımlanamaz. Yayımlanan yazı ve makalelerin içeriği ile ilgili tüm sorumluluk yazarlarına aittir.

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Prof. Dr. Deniz BAYAV	(Trakya Üniversitesi)
Prof. Dr. Muhittin ELİAÇIK	(Kırıkkale Üniversitesi)
Doç. Dr. Gülsemin HAZER	(Sakarya Üniversitesi)
Doç. Dr. Seyit Battal UĞURLU	(Yüzüncü Yıl Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Celal ASLAN	(Yüzüncü Yıl Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Emel KOŞAR	(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni.)
Yrd. Doç. Dr. Serhat KÜÇÜK	(Kocaeli Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Ferhunde KÜÇÜKŞEN ÖNER	(Bartın Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Ebru ÖZGÜN	(Anadolu Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Emine TUĞCU	(Başkent Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Muhittin TURAN	(Bülent Ecevit Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Rabia Şenay ŞİŞMAN	(Muş Alparslan Üniversitesi)



İÇİNDEKİLER

Editörden	1
Yrd. Doç. Dr. Macit BALIK Süreyya Berfe'nin Şiirlerinde Savaş ve Militarizm	3
Okt. Dr. Can ŞEN Edebî Bir Tür Olarak Tiyatroda Anlatıcı Meselesi	19
Uzm. Kemal GÖK Romantizm ve Romantizm Akımının Fotoğraf Sanatına Etkisi	41
Zeynep GÜNGÖR Manastırlı Mehmet Rıfat'ın <i>Tuhfetü'l-İslâm</i> 'ı	73
Halil KURU Ayşe Yamaç'ın Çocuk Romanlarının Dil Zenginliği Açısından İncelenmesi	89
Volkan YAYLA <i>İntihar-Zamanımızın Bir Kahramanı</i> Romanında Bireyin Trajedisi	103
Yayın İlkeleri	117



EDİTÖRDEN

Değerli Bilim İnsanları,

Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi'nin 2. cilt 2. sayısını sizlerle buluşturmaktan mutluluk duyuyoruz. Böylece ikinci yılını tamamlayan dergimiz bu sayısında da sosyal bilimler alanına katkı sağlamaya devam ediyor.

Dergimizin bu sayısında Türk Dili ve Edebiyatı alanından beş, Güzel Sanatlar alanından bir makale siz değerli okurlarımızla buluşuyor. Macit Balık, çağdaş Türk şairlerinden Süreyya Berfe'nin şiirlerindeki savaş ve militarizm temasını ele alırken; Can Şen, tiyatronun edebî bir metin olarak incelenmesinde ortaya çıkan anlatıcı sorununu ele alarak irdeliyor. Zeynep Güngör, makalesinde XIX. yüzyılın önemli devlet adamı ve yazarlarından Manastırlı Mehmet Rifat'ın *Tuhfetü'l-İslâm* adlı eserini incelerken; Halil Kuru, Ayşe Yamaç'ın çocuk romanlarını Türkçe dil zenginliği açısından inceliyor. Volkan Yayla makalesinde Kaan Arslanoğlu'nun *İntihar-Zamanımızın Bir Kahramanı* romanını yabancılaşma kavramı bağlamında ele alıp değerlendiriyor. Son olarak Kemal Gök, romantizm akımının fotoğraf sanatına olan etkisini tartışıyor.

Bu sayımızı sizlere sunarken katkılarından ötürü tüm yayın ekibine, yazar ve hakemlerimize çok teşekkür ederim.

Prof. Dr. Aslı YAZICI

Editör

SÜREYYA BERFE'NİN ŞİİRLERİNDE SAVAŞ VE MİLİTARİZM

Macit BALIK*

Özet

Süreyya Berfe (d. 1943), modern Türk şiirinin 1960'tan sonraki tüm aşamalarına hem tanıklık eden hem de bu aşamaları yaşayan şairlerden biridir. Şiir serüveninin ilk döneminde soyut ve imgeci şiir anlayışını benimseyen şair, 1960'lı yılların sonunda toplumcu gerçekçi bir çizgi yakalar. Dünyada ve Türkiye'de gerçekleşen toplumsal ve siyasal olaylar onun şiirlerinde yansımalarını bulur. Savaş da, kimi zaman ideolojik çerçeve içinde şiire dâhil olurken ağırlıklı olarak insani ve vicdani yönleriyle Berfe'nin şiir evrenine girer. Savaş ve etkileri politik malzeme olmanın ötesinde ölüm, açlık, yoksulluk, yıkım ve kaybolan masumiyetle bir araya getirilir. Kıbrıs Savaşı'ndan Kore Savaşı'na, Şili'den Portekiz'e devrimci savaşlar, yarattığı trajik etkilerle birlikte Süreyya Berfe'nin şiirlerinde karşılık bulur. Bu çalışmada Süreyya Berfe'nin şiirlerinde savaş ve militarist anlayışın toplumsal/bireysel boyutlarıyla ele alınma biçimi değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Süreyya Berfe, şiir, militarizm, savaş.

WAR AND MILITARISM IN POEMS SÜREYYA BERFE

Abstract

Süreyya Berfe (b. 1943) is one of the poets who both witnessed and alsolived all the phases of the development of modern Turkish poetry after the year 1960. The poet, who adopted an abstract and imagist approach during the first years of his poetry adventure, shifted to a socialist and realist style towards the end of the 1960s. Social and political events that took place in the World and in Turkey always had reflections in his poems. War as a subject also made its way into the poetic universe of Berfe, sometimes within an ideological framework, but mostly through its humanistic and conscientious aspects. Therefore, war and its effects do not appear in Berfe's poems within a political stand point, but with a manifestation of death, starvation, poverty, devastation and the disappearance of innocence. Wars at Cyprus and Korea, and the global revolutionary wars from ChiletoPortugal all found a place in Süreyya Berfe's poems with the tragic effects they had. In this study, the way in which war and militarist mentality were evaluated through their social / individual aspects in Süreyya Berfe's poems will tried to be interpreted.

Keywords: Süreyya Berfe, poem, militarism, war.

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

Giriş

Erich Fromm *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri* adlı eserinde “savaş tarihi, kurbanları erkekler, kadınlar ve çocuklar olan, acımasız ve ayırım gözetmeyen bir öldürme ve işkence tutanağıdır” sözleriyle savaşı anlatır. Toplumun ortak refleksler geliştirdiği, maşerî vicdanın harekete geçtiği süreçlerden en önemlisi olan savaş dönemleri “tarih ve edebiyatın yolunun kesiştiği önemli alanlardan biridir. Savaşın yarattığı kriz ortamı bireylerin de toplumların da ritüellerini, reflekslerini, dengelerini, bütün yaşamını değiştirir” (Öner 2014: 356). Savaşı anlatırken tarih ve edebiyatın ayrıldıkları nokta ise tarihin savaşlarla ilgili belgesel ve objektif veriler sunma gayesi taşırken edebiyatın yaşananları muhayyileden alınan güçle yeniden kurgulamasıdır. Savaşın nesnel verileri, tarihi, sebep ve sonuçları, bilançosu vb. sayısal veriler tarihin alanına girerken bu vakıanın insanların iç dünyasında bıraktığı tesirler, acılar, kayıplar, hisler ise edebi eserlerin kendine özgü yapısından öğrenilebilir.

İnsanlık tarihinin en önemli meselelerinden biri olan savaş, toplumsal meseleler karşısında ortalamanın üzerinde bir hassasiyet ve duyurgaya sahip sanatçıların eserlerinde kaçınılmaz olarak karşılık bulur. Sosyal bir olgu olarak savaşın getirdiği siyasal, ekonomik ve trajik neticelerin sanatçı muhayyilesine yaptığı tesir, yüzyıllar boyunca gerek sözlü gerekse yazılı edebiyat ürünlerinde izi sürülen temalardan biri olagelmiştir. Bu bakımdan edebi eserler, insanlığı ilgilendiren bu travmatik meselenin çok yönlü ve çok boyutlu bir şekilde kaçınılmaz uğraklarından biridir. Edebiyat, gerçekliği ele alışıyla sosyolojik veya tarihsel perspektiflerin bıraktığı boşlukları fark etme ve bunlara tamamlayıcı yorumlar getirme konusunda da işlevseldir. “Edebi eserler, ‘savaş ve edebiyat’ bağlamında bize insanlık tarihinin salt vaka dökümünü yapmaz; olup bitenleri çok yönlü kavramamızı sağlayacak bir kurgu içinde vererek duygu ve düşünce dünyamızı bunlara ilişkin bir ‘anlam’ sorgulamasına da yöneltir. Böylece geçmişi bugünde anlamaya çalışırken geleceği bu anlama içinde kurgulayıp ‘okur’ niteliğimizle ‘daha insani olan’ı belirginleştiren bir anlam evreninin paydaşları olarak ‘savaşınsız dünyanın mümkün’ olduğunu imgelemimizde gerçeklememiz de olağanlaşır” (Kul 2014: 274).

Türk edebiyatında savaş dönemlerinin tarihi bir kurgu konusu olarak ele alınışının mazisi çok eski değildir. Savaş dönemleri, Türk edebiyatında

çoğunlukla o dönemi yaşayan yazarlarca kurgulanmıştır. Refik Halid Karay, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oktay Akbal, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adivar gibi pek çok yazar, savaşı tarihi bir mesele olarak değil, yaşadıkları dönemin kriz anları biçiminde algılayıp kurgulamışlardır (Öner 2014: 356). Aynı tarihsel ve sosyal kırılma anları elbette ki Türk şairlerini de etki altında bırakmış, Divan şairlerinden Millî Edebiyat Dönemi şairlerine, Yahya Kemal'den Nâzım Hikmet'e kadar farklı dönem ve kişilerin dizelerinde yer bulmuştur. Öte yandan insanlığın müşterek sorunlarından biri olan savaş; yarattığı yıkım ve ortaya çıkardığı trajedi, bir içerik unsuru olarak değil, aynı zamanda şairin söyleyiş ve üslubunu da belirleyen bir sosyal olgu olarak şiire yansır.

Elli yılı aşkın bir süredir şiir yazan, şiirleri on sekiz dile çevrilmiş, belli bir takipçi ve okur kitlesine sahip olan Süreyya Berfe de şiir serüveninin 1960'ların sonlarına rastlayan döneminde savaşı, militarist anlayışı ve devrimi sosyal gerçekçi perspektiften şiire yansıtmıştır. Çalışmanın esasını teşkil eden savaş ve Berfe şiirindeki karşılıklarından önce, Türk şiirinde - bir dönem Berfe'nin de aralarında yer aldığı- toplumcu gerçekçi döneme değinmek gerekir. Zira bu yıllar, Berfe'nin toplumcu şiire yöneldiği, ideolojik, politik, toplumcu, epik, halkçı ve devrimci söylemleri şiirin kurucu ögesi olarak işlevsel kıldığı dönemdir. Bu nedenle Türk edebiyatında toplumcu gerçekçi şiir ve Berfe'nin bu anlayış içindeki konumunu tespit etmek yerinde olacaktır.

Toplumcu Gerçekçi Şiir Serüveninde Süreyya Berfe

Toplumcu şiir üzerinden kategorize edilen kavram aslında ikirciklidir. Modern Türk şiirinde iki tür toplumculuktan söz edilebilir. Bu, tarihsel olgulara ve şiirsel dilin gelişimine bağlı olarak ayrıışan bir toplumculuktur. Yani 40 kuşağı toplumculuğuyla, 60'ların ortasında kırılma yaratan ve İkinci Yeni etkisine açık olan (bu etkiyi en başlarda kendileri reddetse de) toplumcu şiir birbirlerinden farklıdır. Mesela, Kavel'de direnişi yazan bir şair olarak Hasan Hüseyin Korkmazgil veya 40 kuşağının başka bir şairi olan Enver Gökçe gibi "eski" toplumcu şairlerle, 60'larda ortaya çıkan şairler dil bağlamında aynı paydada buluşmazlar. Nâzım Hikmet şiirinin epopesini besleyen *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda, şairin mahpushane dönemi şiirlerinde ortaya çıkan halk ve tasavvuf şiiri geleneğinden malzeme ve ritm bağlamında yararlanmak, sonraki kuşakların toplumcu şairlerini

poetik açıdan belirlemiştir. Ömer Faruk Toprak, Enver Gökçe gibi şairler; bir tür halkçılaşıma nosyonunu halk edebiyatının biçimlerinde aramışlardır. Sözelimi bu etkilenme durumu Attilâ İlhan'ın *Duvar*'daki şiirlerinde de belirgindir. Ancak bu dönemi sonlandıran da Attilâ İlhan'ın kendisi olacak, imaj yüklü, abartılı benzetmelerle örülü diliyle toplumcu şiire yönelecektir.

Toplumcu şiir, ilk defa Nâzım Hikmet'ten sonra kentli bir mizaçla, Attilâ İlhan şiiri üzerinden tanışır. Burada toplumcu şiirin Nâzım Hikmet etkisi ve sonradan gündelik dilin popülerleşmesi olarak yaygınlık kazanacak Garip şiiriyle birlikte düşünülmelidir. Rifat Ilgaz şiiri buna bir örnektir. Yani gündelik dilin şiire getirdiği kazanımlar, önce Nâzım Hikmet'in hemen 30'ların başında ardı ardına yayımlanan şiir kitaplarıyla yaptığı hamlelerle gerçekleşirken, ardından 40'larda Garip anlayışıyla beraber gündelik dilin şiire getirdiği soluğun etkileri sürecektir. Bu nedenle sadece Nâzım Hikmet ile değil, Garip şiirinin de bu "toplumcu" kuşakları beslediği gerçeğiyle karşılaşılır. Nâzım Hikmet şiirinin çeşitli dönemlerinden farklı farklı etkilenimler mevcuttur. Mesela, Nâzım Hikmet şiirinin ilk dönemi olan, deneysel-gerçekçi şiirlerinden Mümtaz Zeki Taşkın, Nail V., Ercümen Behzad Lav gibi şairler daha yoğun etkilenirlerken; Nâzım Hikmet'in ikinci dönemi diye adlandırabileceğimiz, mahpushane dönemi şiirleri, şairin geleneksel şiirden bir nevi dekoratif olarak yararlanması, özellikle Ömer Faruk Toprak, A. Kadir, Enver Gökçe gibi şairlerde daha geniş bir etki alanı bulmuştur. Ama yukarıda da vurgulandığı üzere, Rifat Ilgaz gibi Nâzım Hikmet şiirinin yanı sıra Garip şiirinden de etkilenen şairler yok değildir. Ancak vurgulamak gerekir ki toplumcu şiirin asıl kodlarını belirleyen ana etmen, Nâzım Hikmet'in ikinci döneminde yazdığı bir tür Anadolu epopesidir. Bu dönem, İkinci Yeni kendisini kalıcılaştırana değin toplumcu şiir üzerindeki etkisini devam ettirir. İkinci Yeni şiiriyle, toplumcu şiir başka bir evreye geçer. Modern imgecilikle hemhal olmaya başlayan toplumcu şiir, ikinci dönemine adım atmaya başlamıştır (Özkarcı 2015: 249). 1960 sonrası şiire başlayan kuşağın da oluşan bu atmosferden azade kalması mümkün olmayacaktır.

1960'lı yılların politik ve sosyal atmosferinin bir sonucu olarak toplumcu-halkçı söylem, dönemin genç şairlerinden İsmet Özel, Atıl Behramoğlu, Özkan Mert, Egemen Berköz, Refik Durbaş gibi Süreyya Berfe'nin de şiirlerinin ana eksenini oluşturur. Kendi kuşağının önemli şairleri arasında sayılan Berfe, kuşağın diğer genç şairleri gibi, şiirini,

poetikasını inşa ederken yetiştiği toplumsal şartlar ve ideolojik eğilimlerden bağımsız değildir. Bu bağlamda Süreyya Berfe, 1960'lı yılların sonunda, ilk şiirlerde İkinci Yeni ile olumlu veya olumsuz bir etkileşim şeklinde görülen imgesel, soyutlamacı ve simgesel şiirden ideolojik argümanlara yaslanan halkçı/toplumcu şiire yönelir. İlk kitaplarında da söz konusu anlayışın hâkim olduğu şiirlerle okur karşısına çıkar.

1969 yılı Süreyya Berfe için hem ilk şiir kitabı *Gün Ola*'nın yayımlanması hem de toplumcu gerçekçi şiir anlayışının İkinci Yeni'ye karşı duruşu anlamına gelen ve *Ant* dergisinin açtığı soruşturmadaki duruşu açısından oldukça önemlidir. İlk şiirlerinde göze çarpan birtakım göstergelerin yerini sosyalist-toplumcu gerçekçi anlayışın alması "Kasaba" şiiriyle ilk sinyallerini verse de bütünlüklü olarak ilk kitabı ve katıldığı açikoturumda belirginleşir. Kitaplarda yer almayan şiirlerinin kendini ilk bakışta ele vermeyen benzetmeleri, kapalı imgelerinin yanında yalnızlık ve hüznün temasının, kentte yalnız dolaşan bireyin serzenişleri yerini, "halkçı", "köycü" bir anlayışa bırakır. Berfe, ilk kitabının yayımlanmasının estirdiği rüzgârı da arkasına alarak İsmet Özel, Ataul Behramoğlu, Özkan Mert vs. gibi şairlerle birlikte toplumcu şiirin 1940'tan sonraki ikinci dalgasının içinde yer alır. Berfe'nin şiir anlayışında önemli bir kayma/sapma veya kırılma denebilecek bu süreci mercek altına almak, şairin poetikasının yaslandığı fikir ve dinamikleri doğru algılamak için önemlidir.

Berfe 1960'lı yılların sonuna doğru ilk çıkışını Memet Fuat'ın "Toplumcu Eylem Şiiri" olarak adlandırdığı bir dönemde gerçekleştirir. Süreyya Berfe, Ataul Behramoğlu, İsmet Özel ve Özkan Mert, *Ant* dergisinin 2-9-16 Aralık 1969 tarihli 153.-154.-155. Sayılarında, "Devrimci Genç Şâirler Savaş Açıyor" başlığı altında, özellikle İkinci Yeni şiir anlayışına karşı görüşlerini dile getirirler. Derginin açtığı soruşturmada yer alan Berfe görüşlerini şu sözlerle dile getirir:

Bugün şiir yazan eski kuşak şairlerinin çoğu Anadolu insanını tanımaz. Halkın değerlerinden, onun devrimci mücadelesinden kopmuşlardır. Masalarının başına geçer şiirlerini yazarlar. Halk diye bir kaygıları yoktur. İçlerinde, eline Anadolu'ya gitmek fırsatı geçtiği halde gitmeyenler var. İstanbul'da kalmayı tercih ediyorlar. Bütün bu anlayışlara karşı mücadele edeceğiz. Halkın yaratıcı kaynaklarından uzaklaşmış bir şiir, yabancılaşmış bir şiirdir. (Arolat 1969: 16)

Ant dergisinin yukarıda belirtilen sayılarında öne çıkan düşünce, ‘Türkiye’de son yıllarda kavganın içinden gelen, yaşadığı olaylarla soluklanan genç sanatçılar güçlü sesleriyle sesini duyurmaktadırlar’ cümlesiyle ifade edilir. Bu şekilde sunulan çıkışın ardından ise adı geçen şairler *Halkın Dostları* dergisi etrafında bir araya gelerek halkçı, köycü, Anadolu şiiir anlayışı ile İkinci Yeni’ye karşı duruşlarını derinleştirme yoluna girerler. Ancak bu dergide Süreyya Berfe yer almayacaktır. Berfe’nin “ben zaten orada çok kısa süre buldum” (Kurtuluş 1987: 24) şeklindeki sözleri *Ant* dergisinde öne sürdüğü düşüncelerinden bir süre sonra vazgeçtiği anlamına gelir. Nitekim 1980’den itibaren Süreyya Berfe farklı bir şiiir anlayışı ile yazmaya başlamış ve 1983’te de yapılan bir söyleşide İkinci Yeni ile ilgili görüşlerinde haksızlık yaptıklarını ifade etmiştir. Selim Temo, Berfe’nin bu savunmasını ve çizgi değişikliğini bir umut kırıklığına bağlamaz ve görüşünü de *Halkın Dostları* dergisinin 15. sayısında Berfe imzasıyla yayımlanan “Anadolu ve Bizans” başlıklı yazıyı “en sekter” yazılardan biri olarak görmesiyle temellendirir (Temo 2007). Oysa Berfe’nin sonraki yıllarda özgün çizgisini bulması, şiiirlerini ideolojik bağlanmalardan kurtarması, söyleşilerinde *Ant* dergisindeki çıkışının yanlış olduğunu kabul ve itiraf etmesi Temo’nun düşüncelerine katılmanın mümkün olmayacağı sonucunu doğurmaktadır. Zira Süreyya Berfe, bu ‘çıkış’ın içinde sadece aynı yıl yayımladığı *Gün Ola*’nın şiiiri olarak durmaktadır. “Kendi kuşağından olan ve derginin soruşturmasında bir araya geldiği şiiirlerle arasındaki kişilik farklılığı bu açıkturumla kendini iyiden iyiye hissettirir. *Halkın Dostları*’nın gerici sanat anlayışı olarak nitelediği İkinci Yeni’nin hakkını teslim etmekten yanadır. Bu tutumuyla, İkinci Yeni şiiirlerini karşısına almaz” (Fedai 2005: 79).

Berfe’nin *Ant* dergisi soruşturması etrafında bir araya gelen genç şiiirler arasında bulunduğu sıralarda *Gün Ola* yayımlanmıştır. Toplumcu gerçekçi anlayışla yazdığı ilk kitabı ve 1971’de yayımlanan *Savrulan*, Berfe’nin poetikasında politik duruşun izlerini yansıtan, sosyalist toplumcu gerçekçi dönemi oluşturur. Şiiir ilk kitabında toplumcu şiiirin halkçılığa eğilimini belirgin bir şekilde gösterir ve bu tutumunu ikinci kitabında da sürdürür. Daha çok Anadolu, halkçı ve toplumcu bir poetik anlayışın benimsendiği bu yıllarda Memet Fuat, yayımlanan ilk kitaplarına ilişkin saptamasında şiiirin toplumcu poetikasına dikkat çeker: “İkinci Yeni havasında başlayıp şiiirin iç sorunlarını özümledikten sonra toplumsalcılığa

yönelenlerin özelliklerini taşıyan bir şair oldu. Şiiri içerikte ararken, göze batmamasına özen gösterdiği titiz bir işçiliğin kaygılarını taşıdı” (Aktaran: Kayıran 2012: 10). Bu yıllarda Berfe'nin şiirinde iki ana eğilim olan kentten kaçış ve Anadolu'ya yönelik toplumcu şiir anlayışının temel belirleyenleri olarak göze çarpar. Özellikle *Gün Ola*'nın ana eksenini oluşturan Anadolu kırsalına ait detayların kent kökenli bir şair tarafından şiire taşınmasını kitabın yayımlanmasından otuz yıl sonra yapılan bir söyleşide kente duyduğu tepkiyi aynen koruduğunu dile getirdiği cümlelerden anlaşılmaktadır: “Kenti ve kentliyi çocukluğumdan beri sevmedim. Ama bu kır âşığıyım demek değil. Doğayı ve ona yakın insanları daha çok seviyorum [...] Doğa aracılığıyla anlamaya çalışıyorum her şeyi” (Aktaran: Başat 2012: 17).

Süreyya Berfe'nin şiirlerinde devrimci romantizm sorununa odaklanan Yaşar Güneş'in tespitleri bu noktada toparlayıcıdır: “*Gün Ola* ve *Savrulan* (...) devrimci romantizmin karakteristik özelliklerini yansıtır. [...] kendi kuşağının şairlerinin şiiri dikkate alındığında, ayırt edici yönlerinden biri, kırsal Türkiye'nin sorunlarını ve yaşama evreninin merkez edinilerek devrimci romantizme bağlı olan bir sözceleme öznesinin duygu-düşünce yüklerinin izlenmesidir. [...] Büyük şehir tecrübesi adeta *Gün Ola* ve *Savrulan*'da iradi bir şekilde buharlaştırılmış gibidir” (Güneş 2015: 267).

Gün Ola'nın yayımlandığı yıllarda Türkiye'deki ideolojik hareketliliğin Berfe'nin ilk kitabındaki popülist içeriğe etkisi kaçınılmazdır. Özellikle sol-sosyalist dünya görüşüne sahip grupların gerçekleştirdiği birtakım etkinlikler, şairin muhayyilesinin şekillenmesinde ve şiirin belli ideolojik kaygılar çerçevesinde yazılmasında etkili olmuş, Berfe kısa bir süre de olsa bu eğilimin rüzgârına kapılmıştır. Ali Özgür Özkarcı, Berfe'nin ilk kitabında halkçılığa eğilimine, onun dilinden konuşabileceğine inandığı bir formla, türkü/ağıt formuna yakın biçimde seslenerek görmek istediğini ifade eder. Onun bu dili bir direnme aracı olarak kullandığını söylerken vurgulamak istediği nokta şairin içine düşmüş olduğu popülizmdir. Bu çıkarımı da dünyadan ve Türkiye'nin sosyo-politik şartlarından hareketle yapar:

Kitabın çıktığı yıllar, Hakkari'ye Batı'dan gelen öğrencilerin, Dev-Genç köprüsünü yaptığı yıllardır. Devrimcilerin o dönemde muhtar çakmağı kullanarak balıkçı yaka kazak giymeleri, aynı dönemdeki devrimci bir durumun, yani halkçılığa eğiliminin bir parçasıydı. Bu

yüzden bu şiirlerin popülist (yani halkçılaşıma eğilimi) barındırdığını bilmek gerekir. 19. yüzyılda Rusya'da popülistlerin, köylülere, halka yaklaşabilmek, onların yaşamlarına özenabilmek adına "çileci" birtakım yollar seçtiklerini biliyoruz. Popülistler bu minvalde köylere gitmişler, onlar gibi tarak ve diş fırçası kullanmamışlardır. Bir anlamda "Türküler" şiiri de şairin kendisiyle Doğu'daki insanın günlük yaşamından süzülen duygularıyla bir eş benzetim kuruyor. 1969 aynı zamanda DDKO'nun (Devrimci Doğu Kültür Ocakları) kurulduğu ve faaliyetlerinin yoğunlaştığı yıllar. Behice Boran'ın 1967'de başlayan ünlü Doğu mitinglerinin gerçekleştiği zaman aralığından söz ediyoruz. (Özkarıcı 2015: 250-251)

Berfe'nin *Gün Ola*'sı yukarıdaki açıklamalar bağlamında değerlendirildiğinde bir tür tepkisellik içermektedir. Şair, toprağı ve doğayı ortak (komünal) paylaşım olarak gördüğü için oldukça doğacı şiirler yazar. Daha doğrusu bir "direniş" epopesini, doğanın direnişi üzerinden diriltmeye çalışır. Bu yeniden diriltmenin itekleyici gücü, Berfe'nin çok fazla etkilenmediğini ifade etse de Nâzım Hikmet'in destansı söylemlerinin uzantısı olarak değerlendirmek mümkündür. Zira ele alınan dönem içinde Berfe'nin yayımladığı şiirler böylesi bir değerlendirmeyi hak edecek düzeyde malzeme içermektedir. Böylece aslında Süreyya Berfe, iki kitabında da toplumcu şiirin tarihsel formlarından ve Türk edebiyatının 1940'lı yıllarından tevarüs eden hafızasından istifade ederek doğacı bir şiir evreni oluşturur. Genel anlamda ülke sorunlarının temel izlek olarak hâkim olduğu *Gün Ola* ve *Savrulan*'da şairin "devrimci" bir refleksiyle "haksızlığa, yoksulluğa, baskıya, işkenceye karşı olduğunu gözleriz. [...] Şair, yoksullardan, ezilenlerden yana tavrını kalın çizgilerle ortaya koyar. [...] Şair kendi hayatından, öz deneyimlerinden değil de gözlemlerinden, ideolojik tavır olarak tasavvurlarından yola çıkar" (Cengiz 2015: 220). 1960'lı yılların politik ve düşünsel atmosferi içerisinde Süreyya Berfe'nin popülizm hatasına düşmek pahasına ortaya koyduğu toplumcu, halkçı tavır gerek *Gün Ola* ve *Savrulan*, gerekse *Ant* dergisi etrafında bir araya geldiği şairlerle yaptığı çıkışta yansımalarını bulur.

Savaş ve Militarizm

Türk şiirinin 1960'ların sonunda ortaya çıkan toplumcu gerçekçi evresi içinde sadece Türkiye'de değil, dünyanın herhangi bir coğrafyasında

meydana gelen savaş, ihtilal, devrim veya militarist uygulamalar o kuşağın birçok şairi gibi Süreyya Berfe'nin de şiire taşıdığı meseleler olmuştur. Bu tarihsel, siyasal ve sosyolojik mevzular kimi zaman politik bir söylem geliştirme aracı olarak şiirsel metne dönüştürülen destansı mücadeleler, kimi zaman da ölüm, yıkım, yoksulluk ve moral çöküntü şeklinde metne dökülürler. Berfe'de ise savaş, hem meydana geldiği sırada hem de sonrasında ortaya çıkan trajedi üzerinden şiirlerin içeriğini oluşturur. Berfe, ideolojik söylem geliştirme aygıtı olarak bazı şiirlerinde Şili, İspanya, Portekiz veya Güney Amerika'daki devrim ve mücadeleleri şiirin ana teması haline dönüştürür. Fakat savaş ve ölüm, yıkım, kıyım gibi insanlığın ortak sorunları, Berfe'nin şiirlerinde anne-çocuk imgesi ya da sadece savaşın en ziyade mağduru olan çocuk ve çaresizlik şeklinde belirgin kılınır.

Süreyya Berfe'nin şiirlerinde kimi toplumcu gerçekçiliğin ürünü olarak değerlendirilmesi gereken ordu, asker, savaş ve militarizm gibi fenomenler ilk olarak kitaplarına almadığı şiirleri arasında yer alan "Dünyayı Seviyorum 1" ile *Hayat ile Şiir*'in birçok metninde karşılaşılan temalar arasındadır. "Dünyayı Seviyorum 1"de şiirin öznesi bir yandan günlük yaşamın sıradan detaylarından söz ederken bir yandan da açık olan radyo haberlerinden bilincine yansıyanları aynı bağlamda aktarır. Savaşın hüküm sürdüğü dünyaya ilişkin radyo haberlerinin verildiği kısımda Amerika'nın eski dış işleri bakanlarından olan Henry Kissinger'in açıklamalarına yer verilir. Berfe hangi savaştan söz edildiğine dair ifadelerle yer vermez fakat Kissinger'in sözlerine yapılan atıf, söz konusu savaşın 1963-1973 yılları arasında hüküm süren Vietnam Savaşı olması kuvvetle muhtemeldir. Zira, Kissinger'in radyo haberlerinden aktarılan sözleri arasında "Uzakdoğu'dan dönen..." veya "Silahsızlanma her iki blok için..." (Berfe 2009: 47) gibi sözler, savaşın iki tarafını teşkil eden ülkelerin oluşturduğu bloğu akla getirir. Vietnam'da Doğu Bloku ülkelerinden Kuzey Vietnam, Çin Halk Cumhuriyeti ve Sovyetler Birliği'nin karşısında Güney Vietnam ve en önemli müttefik olarak Amerika'nın oluşturduğu bir blok arasında savaş hüküm sürmüştür. Kissinger aynı zamanda Vietnam sorununun çözülmesindeki katkılarından dolayı 1974 Nobel Barış Ödülü'ne layık görülen isimdir. Berfe, bu tarihsel gerçeklik karşısında "devrimci" refleksler geliştirerek yaratılan trajediyi anne-çocuk imgesini öne çıkararak aktarır. Şiirin anlatım olanakları arasında çocuk ile anne veya çocuk ile şiirin öznesi arasındaki diyaloglara yer verilmesi psikolojik etkiyi arttırıcı bir işlev icra eder.

Annesinden su isteyen bir çocuğun yerine farklı bir sesin devreye girmesi, savaşta annesiz veya babasız kalmış çocukların trajedisini etkileyici bir şekilde vurgular:

--Susadım. Su ver bana anneciğim.

--Peki oğlum getireyim

--İstemem, annem versin.

--Annen şimdi gelir.

--Nereye gitti? (Berfe 2009: 48)

Bu diyalogun ardından Berfe'nin çizdiği tablo savaşın ortaya çıkardığı yıkımı, korkuyu, karmaşayı, endişeyi, kaotik yapıyı, kan ve ölüm gibi sonuçları ortaya koyarken yine bir çocuğun arzularını, sevincini ve yaşamını anımsatan göstergeleri barındırmasıyla dikkati çeker. "Dumanlar sızıyor yıkıntılardan / Boşalmış şehir, yanık insan kokusu / Bomba şeker, bomba defter, bomba çukulata / Sesler ses değil, çığlıklar annelerin / Kurum öbekleri, kara kan, yangı / Bomba şeker, bomba defter, bomba çukulata" (Berfe 2009: 46) dizelerinde savaşın yıkımına maruz kalan kent ve insanın dramı resmedilir. Berfe, birimlerin sonunda aynı dizeyi tekrar ederek savaşlardan olumsuz etkilenen en önemli unsurun çocuklar olduğunu hatırlatan insani, vicdani bir tavrı şiire taşır. Öte yandan ebeveynini kaybeden çocukların geleceğinin de yok ediliyor olması öznenin dikkatlerinin önemli bir yönü olarak öne çıkar.

Babalar dönmüyor, uçakları gözlüyor külleri

Kömürleşmiş el, boş kovan, dağılmış gövde

Bomba sabah, bomba gün, bomba gece

Bugün geçti düşman siperlerin üstünden

Bugün geçti ateşler siperlerden içeri

Bugün öldü baban hazırlan geleceğe

Bomba gece, bomba sabah, bomba gün (Berfe 2009: 47)

Berfe, şiirde çizdiği savaş tablosunun ve neticelerinin ulaştığı trajik boyutu ortaya koymak için sıklıkla çocuk imgesini öne çıkarır. Savaşın taraflarını oluşturan devletlere karşı başkaldırı ve isyanı da yedeğine alan bir serzenişin şiirin sonunda çocuk gözüyle ortaya koyulması, militarizmin ve savaşın insanlığa yaptığı etkiyi vurgulaması açısından önem arz

etmektedir. Şiirin sonunda savaşın nesnesi olan çocuk, sözün öznesi olarak konumlandırılır. Berfe, çocuk bakışından şiiri şöyle sonlandırır:

Adı büyük devletler, adı büyük herifler

Hiçbirinizi tanımıyorum

Yaşım küçük belki

Ama sorularım var

Babamı bekliyorum. (Berfe 2009: 48)

Süreyya Berfe, savaş, asker, militarizm gibi olguları *Hayat ile Şiir*'in özellikle "Bazı Yaralılara", "Arada Bir" ve "Kıbrıs" şiirlerinin merkezine alır. "Bazı Yaralılara" şiirinde savaşın geride yarım bıraktığı hayatlara odaklanırken dozu yüksek bir trajedinin doğrudan mısralara yansımaları dikkat çekicidir. Yukarıdaki örnekte ölüm ve ardında bıraktığı yaşamın çocuk dünyasındaki karşılıklarına yönelen Berfe, "Bazı Yaralılara" şiirinde bedensel yetilerini savaş yüzünden yitirmiş insanları mercek altına alarak savaşın farklı bir yönüne dikkat çeker. "Nereye bakıyorsun? / İşte yaralı insanların fotoğrafları... / İşte yangından çıkarılan çocuk cesetleri.../ Bu, savaşmış bir atının sakat kalan ayağı / Bu kesik kol, önemsiz bir iş kazası" dizeleriyle başlayan şiirin sonunda umuda yönelen özne, ağaç ve keklik imgelerini kullanır. Şiirinden başından itibaren ortaya çıkarılan ve vurgulanan savaşın oluşturduğu karamsar ve ümitsiz söylem, şiirin sonunda tersine çevrilir. Şair, savaşın sebep olduğu kayıplardan ve yıkımlardan dolayı umudunu kaybetmeyen bir şiir öznesinin tabiat unsurlarına yüklediği anlam ve beklentilerle iyimserliğini korur:

Ama sen

yine de verirsin çiçeğini yaralı ağaç.

Uçarsın yaralı keklik.

Kan diner, yol açılır

gün döner, gece kısılır. (Berfe 2009: 130)

"Arada Bir" şiirinde İncirlik üssüne odaklanan dikkatler, anti-amerikancı söylemi de yedeğe alan bir içeriğe sahiptir. Berfe, İncirlik yakınlarında bir köy ve bu köyün çocuklarından söz ederek yine savaş ve ölüm sorunsalına göndermede bulunur. "Savaşlar, kuru tayın. / Zaferler, yırtık kaput. / Bakakalıyor üslere / çatlıyor bulut. / İncirlik yakınlarında bir köy: / Uçakları alkışlayan çocukların köyü." (Berfe 2009: 142). Öznenin

sıkıntı, bunalım ve ümitsizliği; savaşı ve ölümü anımsatan devlet, ordu ve asker gibi bileşenleri olan militarist zihniyetten kaynaklanır.

Süreyya Berfe'nin savaş ve militarizmi bir sorunsal olarak şiire taşıdığı başarılı örneklerden biri *Hayat ile Şiir*'de yer alan "Kıbrıs" şiiridir. Berfe, "dönemin Kıbrıs savaşına karşı eleştirel bir tavır üzerinden şiir yazmış tek şair" (Kayıran 2012: 9) olarak değerlendirilir. Şiirin epigrafında yer alan "4250, Kıbrıs'taki çarpışmalardan sonra Yunan ve Türk resmî makamlarının açıkladıkları ölü sayısıdır" (Berfe 2009: 136) ifadeleri, Berfe'nin savaş, ordu ve militarist anlayışa eleştirel bir üslupla yazmasının arka planındaki tarihî ve siyasî realiteyi ortaya koyar. Berfe, her iki tarafın resmi makamlarınca açıklanan 4250 sayısını sıklıkla tekrar ederken sadece bir sayısal veri ortaya koymak amacıyla değildir. Bütün sayılar, yanına aldığı kelimelerle hem savaşın yıkıcılığını, hem de ardındaki hissi tamamlayan göstergeler olarak anlam kazanır.

*1 darbe 3 emir 10 çıkarma gemisi
4250 asker 4250 kimlik 4250 mezar
5 muharip 50 ton bomba 100 makineli
4250 asker 4250 ölü 4250 tabut
10 jet 100 dalış 1000 isabet
4250 asker 4250 haber 4250 ilan
100 uçaksavar 1000 korugan 1000 cephe
4250 asker 4250 nüfus kâğıdı 4250 baş
1000 tank 10000 cemse 100000 malzeme
4250 asker 4250 tören 4250 dua
4250 insan 4250 komşu 4250 kardeş yok
Diğerleri şimdilik hayatta (Berfe 2009: 136)*

Şiirde 4250 sayısı / kelimesi 18 kere geçer. Şair, savaşan tarafların ölülerinin sayısını çıplak bir şekilde verirken, ona eklediği kelimelerle çağrışım ağını genişletir. Askerlerin ardında kalan mezar, ölü, tabut, tören, dua, haber, ilan, kimlik, nüfus kâğıdı gibi değerler geçerliliğini kaybetmiştir. İnsanlar yakınlarını yitirmişlerdir; insan, kardeş, komşu ve temsil ettiği değerler artık yoktur. Tamamiyle anti-militarist anlayışla yazılan şiirde somut olayların istatistiği dökülünce soyutlaşmasına rağmen, şair soyuttan

hareketle savaşın vahşetini de belirtir. Rakamların hiçbir duygu ifade etmemesine karşın, şair tekrarlarla bunlara da acıyı yükler ve birçok soru sordurarak ölümün soğukluğunu hissettirir. Öte yandan şiirin öne çıkardığı farklı bir yüzüne de değinmek gerekir. “Kıbrıs” şiirindeki militarizm eleştirisi; ideolojik bir karşı tavır ve savaş aleyhtarlığının yanı sıra “resmî açıklamanın” kayıtları üzerinden bir tür “saçma”ya indirgeme yöntemiyle, bu resmî kayıtların, yani savaşın neticesinin, cepheden geriye, sivil hayata doğru nasıl yayıldığını göstererek gerçekleştirilir. “Genellikle görülmeyenin, hesaba katılmayanın gösterilmesiyle saçmaya indirgenen, her savaşın büyük bir dava uğruna yapıldığı ideolojisidir. Bu şiirde saçmaya indirgenen, işte bu “büyük dava” ideolojisidir” (Kayıran 2012: 9). Savaşın bilançosunu sayısal veriler üzerinden değerlendiren militarist anlayışlara yönelik bir ironiyi de barındıran şiirde, resmi kayıtların belirttiği kadar sıradan kayıplar olmadığını, arkasında derin acılar bırakan yaşamların yitirildiğini vurgulamak istenir.

Süreyya Berfe, şiirindeki değişimlerin ipuçlarını barındıran ve sanat anlayışındaki kırılma noktasında yer alan “Mektubunu Aldım” şiirinde militarizmin farklı bir boyutunu, daha çok Türkiye’ye özgü bir yönünü ortaya çıkarır. Askerden köyüne mektup yazan gencin dilinden aktarılan ifadelerde askerî disipline ve bu yapı içindeki birtakım ayrıntılara balkıdığında militarist anlayışın birey üzerindeki etkileri görülebilir. “7 yumruk ve 4 tepik yedim, ağzım burnum kanadı” dizeleri ve “Talimde dalgınlık yaptım ve kıymetli bir sopa yedim / Bu da bana ebedî bir hatıra oldu” (Berfe 2009: 132-133) sözleriyle askerliğin, bireyin kişiliğinin şekillendiği bir yer olarak algılanmasına gönderme yapılır. “Mektubunu Aldım” şiirinin asker öznesinin aktardıkları, kişilik, ahlâk ve vatandaş eğitiminin askerî disiplinle tamamlandığı önemli bir yer olarak askerlik kurumuna kıymet atfeder. Nitekim “şiirde mizaçlarına değinilen kişiler gündelik hayatta her şeyi olağanlaştırırken, askerî disiplini kendi varoluşuna göre olağanlaştıramamakta, tam tersine ona tâbi olmaktadırlar. “Dalgınlık” yüzünden “kıymetli bir sopa yiyen” kişi, buna, “bana ebedi bir hatıra oldu” der ve dokunulmazlaştırarak ‘erdemleştirir’: “Koruyucu bakım harpte zafer için esastır” (Kayıran 2012: 9) ilkesi, askerlik yapan her gencin öz disiplinini sağladığı ve olgunlaştığının göstergelerinden biri olarak “Mektubunu Aldım” şiirinin temel izleği haline getirilir.

Sonuç

1960'lı yılların başından bugüne kadar Türk şiirinin ilerlediği yolları, geçirdiği değişimleri bilen, kimi zaman bu değişimlerin içerisinde kısa süreliğine yer alsa da kendi özgün çizgisini bulan bir şair olarak Süreyya Berfe, toplumsal ve tarihsel kırılma anlarından en önemlisi olan savaş olgusunu şiire taşıyarak sanatçının toplumsal sorumluluklarından birini de icra etmiş olur. Özellikle toplumsal temalara ağırlık verdiği dönemlerde Türkiye'yle ilgili olsa da olmasa da dünyanın herhangi bir yerinde gerçekleşen ve Berfe'nin tanıklık ettiği savaş, insani ve vicdani boyutlarıyla şiire taşınır. Sanatın gerçeklikle, edebiyatın sanatla, şiirin siyaset ve propagandayla kurdukları kaçınılmaz ilişkinin bir tezahürü olarak değerlendirilmesi gereken bu şiirlerde Berfe'nin savaş ve militarist anlayışların sebep olduğu trajik neticelerin en büyük mağdurları olan kadın ve çocukların dramını herhangi bir ideolojik kaygı gütmeyen şiirsel forma dönüştürmesi dikkat çekicidir. Büyük bir toplumsal sorun olarak savaşın Süreyya Berfe şiirindeki karşılıkları sadece belli bir millete, ülkeye, ideolojiye has kılınmaz. Bilakis özellikle masumiyetin simgesi olarak işlevsel kılınan çocuk imgesi üzerinden ele alındığında trajedi, evrensel ölçütlerde bütün insanlığı kapsayacak şekilde aktarılır. Vietnam savaşının neticesinde ortaya çıkan acıların sadece oradaki bir çocuğa değil, tüm çocuklara işaret etmesi gibi, Kıbrıs çıkartması sırasında hayatını kaybeden askerler de sadece Türk askeri değil, savaşta yaşamını yitiren, ardında hüznün, keder ve yarım kalmış hayatlar bırakan bütün askerleri anlatır. Berfe, şiir serüveninin başlarında toplumcu gerçekçi şiiri anlayışının ortalama hassasiyetlerini göstererek politik refleksle şiir yazmışsa da savaş temalı şiirlerinde ideolojik tercihlerinden çok insani ve evrensel olanı yakalamaya çalışmıştır.

KAYNAKÇA

AROLAT, Osman S. “Devrimci Genç Şairler Savaş Açıyor”. *Ant*, S.153, 2 Aralık 1969: 14-15.

BAŞAT, İsmail Mert. “Mektupla Gelen Yanıt”. *Varlık*, 1254, 2012: 17-19.

BERFE, Süreyya. *Kalfa-Toplu Şiirler*. 2. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

CENGİZ, Metin. “Süreyya Berfe Şiiri”. *Gün Ola’dan Seferis’e Süreyya Berfe*. Haz. Enver Ercan. İstanbul: TÜYAP Tüm Fuarcılık Yapım A.Ş. Yayınları, 2015: 219-221.

FEDAİ, Celal. “Süreyya Berfe ile Şiiri Üzerine”. *Hece 98*, 2005: 66-75.

GÜNEŞ, Yaşar. “Süreyya Berfe'nin Şiirlerinde Devrimci Romantizm Sorunu”. *Gün Ola’dan Seferis’e Süreyya Berfe*. Haz. Enver Ercan. İstanbul: TÜYAP Tüm Fuarcılık Yapım A.Ş. Yayınları, 2015: 267-272.

KAYIRAN, Yücel. “Süreyya Berfe'nin Şiirinde Nihlist Toplumculuk”. *Varlık 1254*, 2012: 6-12.

KUL, Erdoğan. “Modern Türk Şiirinde Savaş Karşıtı Söylem”. *Uluslararası Savaş ve Edebiyat Sempozyumu Bildiri Kitabı*. Cilt I. Sakarya Üniversitesi Basımevi, 2014: 272-294.

KURTULUŞ, Akif. “Böyle Bir Sonu Haketmemiştii”. *Edebiyat Dostları*, S.7, 1987: 2-4.

ÖNER, Haluk. “Yakın Tarihimizdeki Üç Savaşın Cephe Gerisine Etkilerinin Edebi Eserler Üzerinden İncelenmesi”. *Uluslararası Savaş ve Edebiyat Sempozyumu Bildiri Kitabı*. Cilt I. Sakarya Üniversitesi Basımevi, 2016: 355-362.

ÖZKARCI, Ali Özgür. “Kalfa'nın İhaneti”. *Gün Ola’dan Seferis’e Süreyya Berfe*. Haz. Enver Ercan. İstanbul: TÜYAP Tüm Fuarcılık Yapım A.Ş. Yayınları, 2015: 247-258.

TEMO, Selim. “Halkın Dostları: Hayali Miras”. 2016. <http://agorakitapligi.com/halkin-dostlari-hayali-mirasselim-temo-mesele-sayi10-2007/> (Erişim Tarihi: 10.12.2016)

EDEBÎ BİR TÜR OLARAK TİYATRODA ANLATICI MESELESİ*

Can ŞEN**

Özet

Tiyatro, tarihi antik çağlara dayanan binlerce yıllık bir sanattır. Tiyatro, bir sahne faaliyeti olmakla birlikte bu sanat dalının yazılı şekilleri olan piyesler tiyatroyu aynı zamanda bir edebî tür yapmaktadır. Bu açıdan tiyatro eserleri hem sahne sanatlarının hem de edebiyat biliminin verileriyle incelenebilir. Bu makalemizde tiyatronun edebî bir tür olarak incelendiği çalışmalarda genellikle göz ardı edilen “anlatıcı” unsurunu ele alacağız.

Edebî incelemelerde genellikle tiyatronun bir “anlatma” sanatı olmadığı, bu sebeple tiyatrodan anlatıcının yer almadığı belirtilmiş; anlatıcı konusunu ele alanlar ise sadece “karakter anlatıcı” üzerinde durmuşlardır. Biz bu çalışmamızda edebî bir tür olarak tiyatrodan anlatıcının varlığına yeni bir yaklaşım getirmeye çalışacağız. Bu konuyu irdelerken düşüncelerimizi desteklemek için Batı tiyatrosundan ve Türk tiyatrosundan çeşitli yazarların farklı piyeslerinden örnekleri inceleyeceğiz.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Batı tiyatrosu, Türk tiyatrosu, piyes, edebî tür, anlatıcı, karakter anlatıcı, yazar anlatıcı, bakış açısı.

NARRATOR MATTER IN THEATRE AS A LITERARY GENRE

Abstract

Theatre is an ancient form of art that can be traced back to antique ages. Although it is, primarily, a stage art, pieces make it a literary genre. Therefore, these texts can be scrutinized under the light of stage arts and literature. This paper focuses on “narrator” as depicted in the works that view theatre as a genre in literature.

The predominant conception of theatre in literary reviews is that it is not an art of “narration”. Thus, narrator should not have a seat in theatre. If ever, a narrator is mentioned in a literary review, it is the “character narrator”. However, this paper is an attempt to bring a new perspective to the existence of narrator. The ideas introduced here are supported with different pieces written by various authors in the Western and Turkish theatre.

Keywords: Theatre, Western theatre, Turkish theatre, piece, literary genre, narrator, character narrator, author narrator, point of view.

* Bu makale Prof. Dr. Ramazan Kaplan danışmanlığında Bartın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda hazırladığımız *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme* adlı doktora tezimizin “Bakış Açısı ve Anlatıcı” başlıklı kısmının yeniden düzenlenmesi ve genişletilmesiyle oluşturulmuştur.

** Okt. Dr., Bartın Üniversitesi, Türk Dili Bölümü.

Giriş

Tiyatro, kökeni antik çağlara dayanan binlerce yıllık bir sanattır. Tiyatro bir sahneleme sanatı olmakla birlikte oynanmak için yazılan piyesler ise tiyatronun edebî boyutunu oluşturmaktadır. Tiyatro bilimciler özellikle geleneksel halk tiyatrosu ve doğaçlama tiyatro faaliyetlerini öne sürerek tiyatronun metinsiz de gerçekleşebileceğini belirtirler (Nutku 2001: 19). Bu düşünce doğru olmakla birlikte antik çağlardan günümüze kadar gelen tiyatro tarihi içerisinde Sofokles, Aristofanes, Shakespeare, Moliere gibi pek çok tiyatro yazarını göz önünde bulundurduğumuzda metnin tiyatro için aslında ne kadar önemli olduğunu da görürüz. Bu bağlamda edebiyat bilimciler piyeslere bir edebî eser olarak yaklaşırlar:

“Özellikle edebiyat bilimciler, sahne oyunu söz konusu olduğunda, dramatik metnin önceliğinde ısrarcıdır. Onlara göre, bir oyunun metni okunabildiği anda edebiyattır ve bir düzyazı, şiir ya da roman gibi incelenip yorumlanabilir. Dramatik metinlerin, şiir, roman, öykü, destan gibi edebi bir metin olduğunu savunan edebiyat bilimcileri, ortada bir yazar ve yazın kurallarına uygun olarak diyalog şeklinde yazılan bir metin olduğunu ve dram sanatında sahne gösterisi adına yapılan her şeyin temelde bu metinden hareket ettiğini savunmuşlardır. (...)” (İnceefe 2014: 11)

Bu noktada Martin Esslin meseleye oldukça tutarlı bir şekilde yaklaşmıştır. Ona göre piyes, tiyatro sanatı için ilk aşamadır. Piyes sahnelenirse bir sanat olarak tiyatro ortaya çıkar. Eğer sahnelenmezse veya sahnelenmekle birlikte yayımlanırsa piyes bir edebî metindir ve bu hâliyle hikâye, roman gibi okunabilir (Esslin 1996: 22). Bu bağlamda İnci Enginün de benzer bir görüş ifade etmiştir: *“(...) Tiyatro eserlerinin öteki edebiyat türleri gibi okunmadığı veya okunamayacağı iddiasını çok garip ve yersiz bulduğumu özellikle belirtmeliyim. İyi bir tiyatro eserini okumanın tadı hiçbir türde yoktur. Tiyatro eserinin sahnelenmesi edebiyat dışı, ikinci bir işlemdir. (...)”* (Enginün 2003: 139-140)

Biz de bu düşünce bağlamında makalemizde tiyatro metinlerini bir edebî eser olarak ele alacağız ve piyeslerin edebî olarak incelenmesinde ortaya çıkan “anlatıcı” meselesine yeni bir yaklaşım getirmeye çalışacağız.

Anlatıcı, vak’aya dayalı edebî eserlerde olay ve durumları okuyucuya aktaran bir ara kişidir. Anlatıcı eserin şahıslarından biri olabileceği gibi

eserde rol almayan, olayların dışında kalan birisi de olabilir (Çetin 2004: 105). Bakış açısı ise Şerif Aktaş tarafından “*Bakış açısı anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrâk edildiği ve kim tarafından kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir.*” (Aktaş 1991: 84) şeklinde tanımlanmıştır. Bakış açısı, anlatıcının vak’ayla ilgili olay ya da bilgileri görme ve aktarma biçimidir.

Bu noktada tiyatroyla ilgili çeşitli eserlere baktığımızda tiyatronun bir “anlatma” değil “gösterme”¹ sanatı olarak kabul edildiği (Çetişli 2014: 72, Özakman 2014: 48, Şener 2011: 14), bakış açısı ve anlatıcı kavramlarının anlatmaya dayalı edebî eserlerin (hikâye, roman) unsurları olarak görüldüğü ve bunlara bağlı olarak tiyatro eserlerinin incelendiği pek çok çalışmada bu konunun üzerinde durulmadığı görülür. Hatta İsmail Çetişli tiyatro eserlerinin diyalog ve monologlar üzerine kurulu olduğunu ve yazarın her şeyi bunlardan yararlanarak ortaya koymak zorunda olduğunu ifâde ederek tiyatrodaki “anlatma/tahkiye” ve “anlatıcı”nın bulunmadığını özellikle ifâde eder (Çetişli 2014: 73). Tiyatroda anlatıcı meselesi üzerine ciddi anlamda eğilen isim, bizim de görüşlerinden faydalandığımız, Esen Çamurdan’dır.

Piyeslerin bir edebiyat eseri olarak incelendiği çalışmalarda, belirttiğimiz üzere, “anlatıcı” kavramı üzerinde durulmaması bu metinlerin incelenmesinde bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Biz, bu çalışmamızla edebî bir metin olarak piyeslerde görülen anlatıcıları “Karakter Anlatıcı” ve “Yazar Anlatıcı” olmak üzere iki başlıkta ele alarak bu konuya yeni bir yaklaşım getirmeye çalışacağız. İncelememizi yaparken Batı tiyatrosu ve Türk tiyatrosunun farklı dönemlerinden seçtiğimiz piyesler üzerinde durarak ortaya koymaya çalıştığımız yaklaşımın genel-geçer bir boyutta olduğunu göstermeye çalışacağız.

1. Karakter Anlatıcı

Yukarıda belirttiğimiz üzere İsmail Çetişli gibi bazı edebiyat bilimcilerin tiyatrodaki anlatıcının varlığını yadsımlarına rağmen tiyatrodaki anlatıcı meselesine değinen eserlerde sadece “karakter anlatıcı” üzerinde durulduğu

¹ “(...) Gösterme, bir olayı ya da durumu belli bir zaman ve yer içinde, daha çok kişiler arası konuşma ve eylem biçiminde okuyucuya sunmaktır. (...)” (Aytür 2009: 26).

görülür. Bunun sebebi karakter anlatıcının ikinci başlıkta üzerinde duracağımız “yazar anlatıcı”ya göre daha görünür olmasıdır.

Tiyatro yazarlarının piyeslerinde kimi zaman okuyucuyla/seyirciyle konuşan, kimi zaman onlara olaylar hakkında bilgi veren bir anlatıcıya şahıs kadrosunda yer vermeleri daha ziyade açık biçimli² eserlerde görülür. Bu noktada geleneksel Türk tiyatrosunda karşımıza çıkan “meddah”ı hikâye anlatıcısı (And 2014: 31-32) olması dolayısıyla karakter anlatıcının somut bir örneği olarak değerlendirebiliriz.

Klasik ve modern tiyatroya baktığımızda ise kimi tiyatro yazarlarının - özellikle açık biçimli epik tiyatro yazarları- eserlerinde bir veya birkaç karakteri anlatıcı olarak kullandıklarını görmekteyiz. Karakter anlatıcı, kimi zaman kapalı biçimli piyeslerde de karşımıza çıksa da bu anlatıcıların özellikle seyirciyle konuşmaları eseri açık biçime yaklaştırır. Haldun Taner’in piyeslerini inceleyen Esen Çamurdan, tiyatrodaki karakter anlatıcısını şöyle değerlendirir:

“(...) Anlatıcı’nın en belirgin özelliği bir ‘üst’ kişilik olmasıdır. Olaylara dışarıdan ve yukarıdan bakar. Anlatıcı, özünde sahnede olup biteni irdeleme, seyirciyle tartışma amacı güder ama aslında görevi sahnenin dile getirmek istediğini doğrudan salona aktarmaktır. (...)”
(Çamurdan 2006: 81-82)

Bu noktada tiyatrodaki karakter anlatıcı, yazarla okuyucu/seyirci arasında iletişim kuran bir “üst kişilik” olarak karşımıza çıkar. Türk tiyatrosunda piyeslerinde bu şekilde bir karakter olarak anlatıcıya yer veren yazarlardan biri Haldun Taner’dir:

“(...) Fazilet Eczanesi’nden başlayarak Anlatıcı kullanır yazar ve Huzur Çıkmağı dışında, bundan sonra yazacağı tüm yapıtlarında ona yer verir. Sekiz oyununun altısında (Fazilet Eczanesi, Lütfen Dokunmayın,

² “Tiyatro eserlerinde ‘kapalı biçim’ (diğer adları: benzetmecî / dramatik yöntem) ve ‘açık biçim’ (diğer adları: göstermecî / epik yöntem) olmak üzere yapı ve kurguyu şekillendiren iki biçim vardır. Kapalı biçimli tiyatro eserlerinde olay, mekân ve zaman unsurları arasında bir uyum vardır ve olaylar sebep-sonuç ilişkisi içerisinde verilir. Bu tip tiyatro eserlerinde seyircinin sahnedeki olaylarla özdeşleşerek olayları gerçekmiş gibi algılaması amaçlanır. Açık biçimli tiyatro eserlerinde ise olay-mekân-zaman bağlantıları ve olaylar arasındaki sebep-sonuç ilişkisi gevşetilerek kapalı biçimdeki gerçeklik algısı kırılmaya çalışılır. Seyircinin sahnede olanlarla özdeşleşmesi yerine bir oyun izlediğinin farkında olması ve böylece sahnede olanlara eleştirel bir gözle bakması amaçlanır. Bunun için bu tip oyunlarda kimi zaman oyuncuların seyircilere hitap ettiği görülür. (...)” (Şen 2017: 74)

Keşanlı Ali Destanı, Eşeğin Gölgesi, Zilli Zarife, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı) Anlatıcı, oyun içindeki başka bir rolle özdeşleşmiştir. (...)” (Çamurdan 2006: 82)

Haldun Taner’in ilk dönem piyeslerinden olan ve kapalı biçim özellikleri taşıyan *Fazilet Eczanesi* adlı eseri karakter anlatıcı bağlamında ilginç bir örnektir:

“(…) aslında kapalı biçim özellikleri gösteren metnin başına ve sonuna -oyunun kendisine dokunmadan- Anlatıcı’yı koyar; daha doğrusu, asal rollerden biri olan Kalfa Yusuf’a bu işlevi de yükler. Metnin geri kalan bölümüyle hiçbir organik bağı bulunmayan, tam anlamıyla ona yamanmış duran Anlatıcı/Kalfa, Önoyun niteliği gösteren bir açıklamayla açar oyunu.” (Çamurdan 2006: 44)

Haldun Taner’in bu eseri birinci perdeden önce dekorun donmuş bir görüntüsünde Kalfa Yusuf’un “*Bu gördüğünüz bizim eczananın resmi. Tam on yıl önce çekilmiş; sırtı dönük duran on yıl önceki benim. (...)*” (Taner 2016: 14) şeklindeki konuşması ile açılır. Kalfa Yusuf burada eczananın ve mahallenin on yıl önceki durumundan kısaca bahseder ve ardından birinci perdeye geçilir. Eser, on yıl önceki olaylar üzerine kuruludur. Üçüncü perdenin sonunda ise baştaki donmuş görüntüye geri dönülür ve Kalfa Yusuf aradan geçen on yıl içerisinde mahallede yaşanan değişimleri anlatır, eser bu şekilde sona erer (Taner 2016: 92).

Kapalı biçimde yazılan *Fazilet Eczanesi* dışında Haldun Taner’in açık biçimli piyeslerinden yazarın Türk tiyatrosunun tarihî gelişimini irdelediği *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*’ndaki Başoyuncu’yu karakter anlatıcıya örnek olarak verebiliriz (Çamurdan 2006: 38). Eserde Molière’in bir piyesinin Türk tiyatrosunun kuruluş yıllarında üç farklı zamanda üç farklı üslupla sahnelenmesi işlenmektedir. Başoyuncu eserde Fasulyeciyan rolünde karşımıza çıkar. Başoyuncu piyesin birinci perdesinde kendisini ve arkadaşlarını okuyucuya/seyirciye şöyle tanıtır:

“Efendim. 1876 yılı. Bursa’da Melekzad Bahçesi’nin şanosu. Bu gördüğünüz arkadaşlar Tomas Fasulyeciyan tiyatro kumpanyası oyuncularını. (Proje, her adı geçen oyuncu üzerinde duracaktır.) Şarkı söyleyen Satenik. (Satenik, halka selam verir.) Ona piyanoda eşlik eden Holas. (Aynı oyun. Giydirici teknisyen, elinde kostüm ve perukla girer, başoyuncuya yaklaşır. Başoyuncu puloveri çıkarıp elbisesinin üstünü

giyer.) Volta vurup diksiyon temrinleri yapan genç, Ahmet Fehim. (Fehim halka selam verir. Fasulyeciyan peruğunu da takar.) Makyajını tamamlayan şu esmer güzeli Virjinya. (Virjinya selam verir.) Şu giyinen çıtıptı kız baş kadın artistimiz Hıranuş. (Selam.) Tespih çeken Küçük İsmail. (İsmail kalkıp temenna eder.) Bu da bizim sarhoş suflörümüz Kâzım. Birazdan ben de Tomas Fasulyeciyan olacağım, daha olmadım.” (Taner 2005: 35-36)

Başoyuncu ikinci ve üçüncü perdelerin başında ve piyesin sonunda da bu şekilde okuyucuya/seyirciye seslenir (Taner 2005: 65-66, 97-98, 123-124).

Piyeslerini *Kanlı Sarık* hariç kapalı biçimde yazan (Şen 2017: 75) Necip Fazıl'ın *Sabır Taşı* ve açık biçim özellikleri gösteren *Kanlı Sarık* piyeslerinde de karakter anlatıcı karşımıza çıkar. Yazar, *Sabır Taşı*'nda Haldun Taner'in *Fazilet Eczanesi*'nde olduğu gibi kapalı biçimli esere karakter anlatıcılar eklemiştir. Bunlar birinci perdenin sonu ile ikinci perdenin başında yer alan üç cindir. Piyesteki diğer kişilerin göremediği, sadece okuyucuya/seyirciye görünen cinler, sahip oldukları doğüstü yetenekler sayesinde piyesin merkezî kişisi Genç Kız'ın bilmediklerini bilirler ve cinlerin kendi aralarındaki diyaloglarla okuyucu/seyirci de bunlardan haberdar olur. Yani cinlerin anlatıcı olarak işlevi diğer kişilerin bilmedikleri gerçekleri okuyucuya/seyirciye aktarmaktır. Mesela, sarayda ölü vaziyette yatan Şehzade'nin geçmişini, gönül gözünün kapalı olduğunu ve hatta geleceğini bilirler:

“BİRİNCİ CİN –(...) Bu ölü yirmi beş sene gözleri açık gezdi ve görmedi. Derken, gözündeki perdenin üstüne, lüzumsuz bir perde daha indi; yani öldü. Bu ölü kırk gün kırk gece sonra aksıra aksıra dirilecek. Gene görmeyecek. Bir gün nasılsa görür gibi olacak; ve bir gün nasılsa görür gibi olduğu için, artık gözlerinin yeniden kapanacağı güne kadar mesut yaşıyacak.” (Kısakürek 2012b: 32)

Cinler, Cariye'yi saraya getiren geminin açık denizlerde geçirdiği tehlikeleri de bilmektedirler:

“İKİNCİ CİN –(...) Ama sarayın limanına girmeseydi batıp gidecekti. O ne fırtınaydı o? Deniz cinleriyle boy ölçüşmek kolay mı; teknesini Fas'tan buraya kadar fındık kabuğu gibi salladılar.” (Kısakürek 2012b: 43)

Genç Kız, Cariye'yi satın aldıktan sonra sohbet etmeye başlarlar ve Cariye yaşadıklarını Genç Kız'a anlatır fakat anlattıklarının hepsi yalandır. Cinler ise gerçekleri bilmektedirler. Aşağıdaki alıntıda Üçüncü Cin, hem Cariye'nin anlattıklarını hem de gerçekleri okuyucuya/seyirciye aktarır:

“ÜÇÜNCÜ CİN –(...) Ne yalanlar söylüyor, ne yalanlar! Fas sultanının dokuzuncu kızıymış. Halbuki cariyesiydi. Kayalıklarda dolaşırken onu korsanlar çalmış. Halbuki gemi tayfasından birine kaçtı. Korsanların kaptanı ona göz koymuşmuş. Halbuki tayfa, onu şirretliği yüzünden esir diye kaptana hediye etti. Kaptan onu bütün gün ucu kurşunlu kamçılarla dövüyormuş. Halbuki asıl, o, kaptanın kamçısı ile esirleri dövdüğü için, kaptandan yalnız bir kere keskin bir tokat yedi. A, a, a, a!!! Dünyanın en sâf kızıymış, en sâf kızı!!!” (Kısakürek 2012b: 45)

Açık biçim özellikleri taşıyan *Kanlı Sarık*'taysa Necip Fazıl, eserin birinci perdesinde İhtiyar Timsal ve Fraklı Adam'ı karakter anlatıcı olarak kullanmıştır. Tarihin bizzat kendisi olduğunu söyleyen İhtiyar Timsal, tarih profesörü Fraklı Adam'a Türkiye tarihinin bir köşesini, tarih içinde Kars'ı göstermek ister (Kısakürek 2010: 13-14). Fraklı Adam, onun bu sözlerine şaşırır ve aralarında şöyle bir konuşma geçer:

“İHTİYAR TİMSAL –Dokuz asır evvelinden başlayarak ve her şeyi yurdumuzun doğu ucundan bir tepeden seyrettirerek... Zamanı bütünleştirmek yoluyla, ruh metoduyla...

FRAKLI ADAM –Olur şey mi bu?

İHTİYAR TİMSAL –O pek güvendiğiniz gurur budalası aklınızı bir tarafa bırakacak olursanız, olur bildiklerinizin nasıl olmaz, olmaz sandıklarınızın da nasıl olur olduğunu görürsünüz. Zamanın sinema seridi, Allah'ın izniyle benim elime verilmiştir. Buyurun ve geri geri çekilin!” (Kısakürek 2010: 14)

Bu noktadan itibaren İhtiyar Timsal, Fraklı Adam'a 1064'ten 1800'lere kadar Kars'ta yaşanan olayları tabiri caizse bir zaman makinası ile gösterir. Bu perde boyunca belirttiğimiz tarih diliminde olayları seyrederek ve daha çok İhtiyar Timsal'in yönlendirmeleri ile Kars'ta yaşananları birbirlerine anlatırlar. Böylece İhtiyar Timsal ve Fraklı Adam birinci perdede karakter anlatıcı rolü kazanırlar (Kısakürek 2010: 15-53). Necip Fazıl'ın bu uygulamasına birinci perde üçüncü tablodan örnek veriyoruz:

“İHTİYAR TİMSAL –(Fraklı Adam’a) Temürlenk’i görüyor musunuz? Aksak ayağına kadar, farkında mısınız?

FRAKLI ADAM –Evet, evet!

İHTİYAR TİMSAL –Baştan başa yakıp yıktığı Kars’ı seyrediyor.

FRAKLI ADAM –Şimdi de, Tarih’in, Türklük adına en acı ve karanlık noktalarından birini göreceksiniz. Bu nokta 19 ve 20 nci asırlardaki son felâket noktalarına ulaşan çizginin başı... Buna, ister bilerek, ister bilmeyerek, Temürlenk gibi bir İslâm ve Türk imparatoru âlet olacak... (...)

FRAKLI ADAM –(İhtiyar Timsal’e) Temür’ün etrafında niçin yakınlarından kimse yok?

İHTİYAR TİMSAL –Temür, mahrem ânlarını kimseye göstermek istemez. Şahıs ve devlet sırrı dedin mi Temür bir tane... Yakınları hâkim noktalarda.” (Kısakürek 2010: 27-28)

Birinci perdenin sonunda İhtiyar Timsal ve Fraklı Adam’ın anlatıcı rolleri sona erer ve eserin devamında yer almazlar (Kısakürek 2010: 50).

Karakter anlatıcıya son bir örnek olarak Sezai Karakoç’un *Görev* piyesini ele alacağız. Kapalı biçimli ve üç tabloya ayrılmış tek perdelik bir piyes olan *Görev*’de olay örgüsü diyaloglarla devam ederken ikinci tablonun sonunda birden bire Anlatıcı “Ufak Bir Söyleşi” başlığıyla araya girer:

“Şimdi sizinle, izin verirsiniz, ufak bir söyleşide bulunacağım. Ben kim miyim? Anlatıcı. Evet, anlatıcı. Oyunlarda bir anlatıcı vardır çoğu kez, seyirciye yardımcı olur. Ben, şu ana kadar, sıkıcı olmamak için, ortalıkta pek gözükmek istemedim. Herkes, kendi rolüyle anlatmak istedi ne demek istediğini. Ama, demin, tartıştık arkadaşlarla. Lâf anlatamadım onlara. Ben yeterli buluyorum anlatılanları. Ama, onlar, ısrar ediyor konuşmamda. Onları kırmamak için şuracıkta bir iki söz edeyim dedim.” (Karakoç 2013: 101-102)

Anlatıcı bu şekilde kendisini tanıttıktan sonra “sevgi” üzerine konuşur ve sözlerini *“Sözüm burada bitiyor. Benimki bu kadar. Ama arkadaşlarımdan söyleyecekleri sanırım bitmedi daha.” (Karakoç 2013: 102)* şeklinde tamamlar, böylece ikinci tablo biter. Yazar burada kendi düşüncelerini dramatik akışın dışında doğrudan ifade etmek için Anlatıcı’yı kullanmıştır.

Piyeslerdeki karakter anlatıcıların bakış açısına bakacak olursak bakış açısının yazarın anlatıcıya biçtiği göreve göre değiştiğini görürüz. İncelediğimiz eserlerden *Fazilet Eczanesi* ve *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* gibi piyeslerdeki karakter anlatıcılar aynı zamanda eserin şahıslarından biri oldukları için onların bakış açıları sadece gördükleri ve yaşadıkları ile sınırlıdır. Necip Fazıl'ın *Sabır Taşı* piyesindeki cinler ile *Kanlı Sarık*'taki İhtiyar Timsal ve Fraklı Adam ise doğüstü güçleri sayesinde hâkim bakış açısına sahiptirler. Piyesteki cinler, geçmişte ve farklı coğrafyalarda yaşananları bilirler; İhtiyar Timsal ve Fraklı Adam ise zamanda yolculuk yaparak tarihi geniş bir perspektiften görüp yorumlayabilmektedirler.

2. Yazar Anlatıcı

Karakter anlatıcıyı hariç tutarsak tamamen diyalog ve monologlardan oluşan piyeslerde anlatıcı unsuru olmayabilir. Çünkü bu tarz bir eserde her şey konuşmalarla şekillenir. Fakat piyeslerde yazarın araya girdiği parantez içi açıklamalar bulunmaktadır. Piyesleri incelerken bunları nasıl değerlendirmek gerekir?

Biz, piyeslerdeki yazara ait parantez içi açıklamaların anlatıcı meselesi bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyoruz. Karşılıklı konuşmalarla devam eden bir metinde okur kişilerin hareketlerini bilemez. Yazarlar diyaloglarda verilmesi mümkün olmayan bunun gibi bilgileri parantez içindeki açıklamalar vasıtasıyla okura aktarırlar. Necip Fazıl'ın *Tohum* piyesinin birinci perde üçüncü sahnesini buna örnek olarak göstermemiz mümkündür:

“HANCI –Kimsin sen? Girsene içeriye!

(Kadın yavaş yavaş ilerler. Halinde bir acıplık. Yolcuyu görünce yüzünü büsbütün kapatır.)

HANCI –Söylesene kimsin? Ne istiyorsun?

ŞERİFE TEYZE –Benim. Şerife Teyze.

HANCI –(Şaşkın) Şerife Teyze, nedir bu hâlin? Niçin geldin? Hanım nerede?

(Şerife Teyze parmağıyla, sus der gibi bir işaret yapar. Yolcuyu gösterir.)

HANCI –Kuzum kimlere bıraktın hanımı? Nasıl geldin beş saatlik yoldan?

(Şerife Teyze cevap vermeden sağ taraftan çıkar. Hancı da peşinden gider.)

HANCI –(Sesi içeriden gelmektedir.) Allahım sen hayırlara tebdil et!

(Yolcu şaşkın şaşkın etrafına bakınır. Üstünde hiçbir şeye akıl erdiremeyen bir hâl. Cebinden bir sigara çıkarır. Etrafta kibrit arar. Ocağa gider. Kaynayan cezveyi ateşten indirir. Maşa ile bir ateş alır. Sigarasına götürür. Arkası sol kapıya dönük. O sırada sol taraftaki kapı açılır. Ferhad Bey görünür.)” (Kısakürek 2013: 28-29)

Alıntılıadığımız bu sahnede parantez içi açıklamaları çıkarırsak Hancı, Şerife Teyze ve Yolcu'nun hareketleri hakkında herhangi bir bilgiye sahip olamayız. Esasında oyuncuların sahnedeki hareketlerini düzenlemek için yazılan bu açıklamalar eseri okuyanların da kişilerin hareketlerini öğrenmesini sağlar. Eser sahneye konulduğunda okunmayan bu kısımlar oyuncular tarafından canlandırılır. Bu açıdan yazar, parantez içi açıklamalarla oyuncuları sahnede görünmez iplerle oynatan bir kuklacıya benzetilebilir.³ Metinde okuduğumuz parantez içi açıklamalar eser sahnelenirken görünmez iplere dönüşür ve böylece yazar oyuncuları istediği gibi yönetir.

Piyeslerdeki bu parantez içi açıklamalara baktığımızda yazarın kişilerin tüm hareketlerini gördüğünü ve okura aktardığını söyleyebiliriz. Bu açıdan piyesler için hâkim bakış açısına sahip yazar anlatıcıdan bahsetmemiz mümkündür. Yazar, anlatıcı olarak her şeyi görür ve okura aktarır. Burada

³ Piyeslerin sahnelenmesinde bu şekildeki anlatıcı unsurunun ortadan kalktığı söyleyebiliriz. Tiyatro eserlerini “yazılı metin”/“edebî bir tür” olarak ele aldığımız için sahne sanatlarının konuya yaklaşımı ile bizim yaklaşımımız kaçınılmaz bir şekilde farklı olacaktır. Bu bağlamda Ünal Aytür'ün şu cümleleri düşüncemizi daha anlaşılır kılacaktır: “(...) Bir tiyatro oyununda olaylar seyircinin gözleri önünde geçtiği için, sahnede canlandırılan kişilerle onları izleyenler arasında hiç kimse yoktur. Oysa, hemen hemen baştan sona konuşma biçiminde yazılmış romanlarda bile bir anlatıcının varlığı sezilir. Bu gibi durumlarda anlatıcı kendini olayların ve kişilerin gerisine çekmiş, anlatımdaki payını azaltmıştır, o kadar. (...)” (Aytür 2009: 19). Görüldüğü gibi burada Ünal Aytür, piyesin sahnelenmesi esnasında oyuncularla izleyiciler arasında kimse olmadığını ifâde etmektedir. Tiyatro eserlerinin yazılı şekillerinde ise durum değişir. Alıntının devamında belirtilen “baştan sonra konuşma biçiminde yazılmış” romanlar ile piyesler benzer bir görünüm sergiler. Bu tip romanlardaki duruma benzer şekilde tiyatro eserlerinde de anlatıcı vardır ve Aytür'ün de vurguladığı gibi “anlatıcı kendini olayların ve kişilerin gerisine çekmiş, anlatımdaki payını azaltmıştır”. Tiyatro eserlerinde anlatıcının varlığının kolayca görülememesinin ve araştırmacıların bunun üzerinde durmamasının sebebi kanaatimizce budur.

yazar anlatıcının hâkim bakış açısına sahip olmasının sebebi bu bakış açısının sunduğu geniş imkânlardır:

“Sözü edilen bakış açısının sınırsız oluşu, ‘yazar anlatıcı’ya itibarî âleme has sosyal hayatın geniş bir bölümünü ifâde edebilme gücü verebilmesi yanında, insan ömrünü aşan uzun yıllar zarfında meydana gelen olayları anlatma imkânı sağlar.” (Aktaş 1991: 96)

Özellikle Necip Fazıl’ın *Künye*, *Kanlı Sarık*, *Mukaddes Emânet* gibi vak’a zamanı çok uzun yıllara yayılan (Şen 2017: 296-297, 301, 303) piyeslerde bu bakış açısı işlevsel olmaktadır.

Bununla birlikte piyeslerdeki bu yazar anlatıcı sınırlandırılmıştır. Her şeyi bilir ama yorum yapmaz, olaylara müdahale etmez. Bu açıdan yazar anlatıcının yansız anlatım tutumu içinde olduğu söylenebilir.

Gürsel Aytaç, romanda anlatıcıların “tanrısal (auktorial)”, “yansız (neutral)” ve “kişisel (personal)” olmak üzere üç farklı “anlatım tutumu” içerisinde hareket edebileceğini belirtir ve yansız (nesnel) anlatım tutumu hakkında şunları söyler:

“Yansız anlatım tutumu (neutral), anlatıcıyı bir seyirci gibi olayın, anlattığı şeyin dışında durmaya zorlar. Roman içinde yer verilen karşılıklı konuşmalar, anlatıcının yansız konumda gerçekleştirdiği pasajlardır.” (Aytaç 1999: 14)

Ünal Aytür de bu anlatım tutumu hakkında şunları belirtir:

“(…) Nesnel bakış açısında tanrısal anlatıcı perde gerisine çekilmiş, okuyucuyu olaylar ve kişilerle baş başa bırakarak, öyküsünü büyük ölçüde sanki bir tiyatro oyununa dönüştürmüştür. Burada yaratılmaya çalışılan izlenim, yazarın aracılığı olmadan okuyucunun olup bitenlere doğrudan doğruya kendisinin tanık olduğudur. Anlatıcının görevi sahneyi hazırlamak, kişilerin nasıl davrandıklarını göstermek, konuşmaları aktarmaktır, o kadar. (...)” (Aytür 2009: 55)⁴

Mehmet Tekin de bu anlatım tutumunun edebî eserlerde özellikle diyalog kısımlarında görüldüğünü vurgular (Tekin 2008: 38). Tiyatrodaki anlatıcının tutumu da bu şekilde değerlendirilebilir. Tiyatro eserleri diyaloglar üzerine kurulu oldukları için bu eserlerde anlatıcı, kişiler

⁴ Aytür’ün buradaki “sanki bir tiyatro oyununa dönüştürmüştür” şeklindeki ifâdesi, bu anlatım tutumunun tiyatro metinlerindeki yapıyla koşutluğunu açık bir şekilde göstermektedir.

konusurken aradan çekilir ve sadece gerekli yerlerde parantez içi açıklamalarla onların hareketleri hakkında bilgi verir. Herhangi bir yorum yapmaz, taraf tutmaz. Aslında özellikle modern romancıların romanda yapmak istedikleri şey de bu şekilde anlatıcıyı silikleştirmektir (Tekin 2008: 36). Tiyatro bunu, romandan çok daha önce başarmıştır.

Bu noktada ortaya koymaya çalıştığımız yazar anlatıcıya farklı piyeslerden örnekler vermek istiyoruz. İlk olarak Necip Fazıl'ın *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* eserine bakacak olursak bu piyesin ilk perdesinde yazar, Parmaksız Salih ile Naci Bey'in konuşmaları esnasında Salih'in yaptığı hareketleri altı tarafımızdan çizilen parantez içi açıklamalarla vermiştir:

“Bu iş ya göre göre olur, yahut kimse görmeden... Göre göre olanı (Arkasındaki camlı kapıyı göstererek) dışarda bir gürültü çıkartıp polis geliyor şüphesini verdikten sonra (Söylediklerini aynıyle tatbik ederek anlatır) kutuyu kapmak ve konsolun çekmecesine atmakla olur. (Salih kutuyu kapmış, konsolun hızla açtığı ikinci çekmecesine atmış ve çekmeceyi sürüp Naci Beyefendiye dönmüştür.) Bir de bakarsınız ki, dışardaki gürültü, bir takım sulu ve sarhoş müşterilerin patirtisinden başka bir şey değilmiş... (Yine tariflerini tatbik eder.) Hemen çekmeceyi açar, kutuyu çıkarır, sırası gelenin önüne koyarsanız. (Masaya koyduğu kutuyu gösterir.) Fakat bu, artık eskisi değildir. Eskisi, konsolun gözündeki delikten üçüncü göze atılmıştır. İkinci çekmecenin kenarında bekliyen, bu öbürünün tıpatıp aynı kutu da, içindeki düzme kâğıtlarla, yine o diye müşterinin önüne gelmiştir. Nasıl?” (Kısakürek 2012a: 14-15)

Yukarıdaki alıntıda yazar parantez içi açıklamalarla esere dâhil olmuş ve merkezî kişinin konuşurken yaptığı hareketleri okura yansıtmıştır. Bu açıklamalar okurun eserdeki olayları zihninde canlandırmasını sağlar ve eseri sahneye koyacak oyuncuların nasıl hareket etmeleri gerektiğini gösterir. Böylece eser diyaloglardan ibaret bir söz yığını olmaktan kurtulur. Yukarıdaki alıntıda açıklamaları çıkardığımızda geriye Parmaksız Salih'in düz bir şekilde konuşması kalır.

Yazar anlatıcının bu şekilde kullanımına başka bir örnek olarak Nobel ödüllü İtalyan yazar Luigi Pirandello'nun tek perdelik *Sicilya Turunçları* adlı eserinden bir parçayı ele alacağız:

“SİNA'NİN SESİ –Bir dakika! Bir dakika diyorum size!

MARTA –İşte o! Onun sesi... Geliyor...

(Sina, hışırdayan ipekler, pırıl pırıl mücevherler içinde, süslü; göğsü, kolları, omuzları çıplak, aceleyle gelir. Oda birden bire şiddetle aydınlanmış gibidir.)

MICUCCIO –(Elini bardağa uzatmışken, yüzü alev alev, ağzı açık, gözleri kızarmış, şaşkın, düşsel bir görüntü karşısındaymiş gibi, öyle bakakalır; kekeler.) Teresina...

SİNA –Micuccio? Nerdesin? Oh, işte burada... İşler nasıl? Nasılsın? İyi misin, şimdi? Aferin, aferin... Hastalandın sen, ha? Bak, biraz sonra görüşürüz yine... Annem de burada sonra, yanında... Anlaştık, ha? Biraz sonra...

(Yine kaçır, gider. Alabildiğine şaşkın kalakalır Micuccio. Salondaysa, Sina'nın dönüşü çılgınlıkla karşılanır.)

MARTA –(Uzun bir sessizlikten sonra, içine düştüğü şaşkınlığı bozmak için, ürkekçe sorar.) Yemiyor musun artık?

(Micuccio ona aptal aptal, anlamadan bakar.)” (Pirandello 2000: 41)

Pirandello, alıntıladığımız kısımda üç kişinin hareketlerini ve tavırlarını parantez içindeki açıklamalarla vermiştir. Parantez içindeki parçalar metinden çıkarıldığında Sina'nın görünüşünü, hareketlerini ve yıllar sonra sevdiği kızı oldukça değişmiş olarak gören Micuccio'nun şaşkınlığını bilemeyiz. Parantez içindeki bu açıklamalar okuyucuya bunlar hakkında bu şekilde bilgi verirken aynı zamanda piyesi sahneye koyacak oyuncuların da nasıl hareket etmeleri gerektiğini ifâde etmektedir.

Pirandello'dan alıntıladığımız bu parçada dikkat çekici bir özellik ise yazarın Marta'nın içinden geçenleri bilmesidir. “Uzun bir sessizlikten sonra, içine düştüğü şaşkınlığı bozmak için, ürkekçe sorar.” cümlesi Marta'nın Micuccio'ya “Yemiyor musun artık?” diye sormasındaki niyeti ortaya koymaktadır. Marta'nın Micuccio'yu şaşkınlıktan kurtarmak istemesini sadece hâkim bakış açısına sahip olan bir anlatıcı bilebilir. Çünkü bu, şahsın zihninden geçen bir düşüncedir. Bu da yazar anlatıcının bakış açısı hakkındaki düşüncemizi desteklemektedir.

Bunların yanında yazar anlatıcı, piyeslerde konuşmaların olmadığı sahnelerde hareketlerin görünür kılınmasını da sağlar. *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*'ten buna bir örnek verebiliriz:

“(Matmazel Fofo sırtır; Doktor Hayrettin kâğıtlarını sepetin içine atar, cebinden iki ellilik çıkarıp önündeki 1 lira ile beraber Krupyeye fırlatır. Sülün Ahmet, ellilikleri, arkasında duran Şanjör İsmail'e basını çevirmeden ve sol omuzunun üstünden uzatır. Şanjör, yıldırım hızıyla 3 tane yirmibeşlik ve 5 tane beşlik fişi masaya atar. Sülün Ahmet, önündeki paranın 1 lirasını yine Matmazel Fofo'ya iade eder. Sonra paraların içinden 5 lirayı gaynot kutusuna atıp mevcut parayı saymaya başlar. O âna kadar, Matmazel Fofo'nun açtığı 9, masada durmaktadır. Krupye meşgulken İşçi Marko uzanıp Matmazel Fofo'nun iki kâğıdını alır; kâğıtlara, sanki hayran, şöyle bir bakar, sonra onları sepete atıyormuş gibi yapıp el çabukluğuyla ceket kolundan içeriye sızdırır ve ellerini çeker. Hâdiseyi kimse görmemiş, yalnız Salih fark etmiştir. Salih, İşçi Marko'ya doğru bir iki adım atmak üzere davranıp yine olduğu yerde kalır. Marko da, yaptığı işin Salih tarafından görüldüğünü anlamış ve korkusundan donmuştur.” (Kısakürek 2012a: 30-31)

Karşılıklı konuşmanın olmadığı bu alıntıda anlatıcının verdiği bilgiler İşçi Marko'nun yaptığı hilenin Parmaksız Salih gibi okuyucu tarafından da görülmesini sağlar. Anlatıcı kullanmadan bu ve buna benzer ayrıntıları okuyucuya anlatmak mümkün değildir. Yine daha önce belirttiğimiz gibi anlatıcının verdiği bu bilgiler piyesin sahnelenmesi esnasında oyuncuların neler yapacaklarını, nasıl konuşacaklarını⁵ da göstermektedir. Özellikle melodram tarzı piyeslerde yazarların oyuncularını anlatıcı ile bu şekilde yönlendirmesi sık karşılaşılan bir durumdur:

“Kişilerin ağızından konuşan, oyunu kendi amacı doğrultusunda keyfince yönlendiren melodram yazarları, çok sık kullandıkları ayrıca içlerinde verdikleri komutlarla oyuncuyu da yönetir; ona nasıl davranacağını, nereye doğru gidip ne yapacağını, ses tonuna dek belirtir. En çok da kişilerin ruhsal durumlarıyla ilgili bilgi verilir yapıtlarda ve

⁵ Necip Fazıl'ın oğlu Mehmet Kısakürek anlatıcının parantez içi açıklamalarının üslup açısından önemini şöyle vurgular: *“Bir insana ‘Seni seviyorum!’ derken ‘Senden nefret ediyorum!’ demek de mümkündür. Tiyatro metninde parantez içinde yer alan açıklamalar çok önemlidir. Tiyatronun kendisidir. Yazar orada, hangi sözün hangi üslupla söyleneceğini açıklar. (...)”* (Kısakürek 2003: 133).

melodram türü gereği, bunlar genelde büyük coşku, öfke veya derin keder, acı gibi şiddetli duygulanımları yansıtır. (...) (Çamurdan 2015: 71)

Nam-ı Diğer Parmaksız Salih'ten anlatıcının bu işlevine örnekler verebiliriz:

“YUSUF –(İstıraplı bir sesle) Macide, sana ve bana Allah acısın... Sen de bana acı!” (Kısakürek 2012a: 43)

“YUSUF –(Yine bulunduğu yerden haykırır) Sizi bu işe kim memur etti? Buraya tripo numarası yapmaya mı geldiniz?” (Kısakürek 2012a: 75)

“MACİDE –(Heyecanı artıyor) Bu gece siz gelmeden, evin halısını verdi bir adama... Üç bin lira aldı. Demek cebinde ayrıca otuz bin lira varmış... Üç bini kaybettikten sonra artık namusa da paydos, öyle mi! (Çılgınlaşır) Hatırıma da gelmedi değil... ‘Sakin parayı almış olmayasın; sen bir yabancının emanet parasıyla da oynarsın!’ dedim ona...” (Kısakürek 2012a: 84)

Yukarıdaki alıntılarda altı çizili olarak belirttiğimiz ifâdelere baktığımızda anlatıcının bu açıklamaları melodramın bir özelliği olarak abartılı ve coşkulu duyguları belirtmek için kullandığını görmekteyiz.

Tiyatro yazarlarının parantez içi açıklamalarla yazar anlatıcıdan yararlanma oranları ve şekilleri eserden esere değişiklik gösterebilmektedir. Necip Fazıl gibi kimi yazarlar bu anlatıcıdan yoğun bir şekilde yararlanırlarken farklı yazarların kimi piyeslerinde yazar anlatıcıdan oldukça az yararlandıkları görülür. Mesela, Shakespeare'in *Hamlet* ve *Macbeth* piyeslerine baktığımızda yazarın bu piyeslerinde parantez içi açıklamalara oldukça az yer verdiğini görürüz. Örnek verecek olursak, Shakespeare *Hamlet*'in dördüncü perde yedinci sahnesinde yedi kez [*“Şatoda başka bir oda.”*, *“Kral ve Laertes girer.”*, *“Bir haberci girer.”*, *“Haberci çıkar. Mektubu okur.”*, *“Kraliçe girer.”*, *“Çıkar.”*, *“Çıkarlar.”* (Shakespeare 2011: 127-135)], *Macbeth*'in beşinci perde birinci sahnesindeyse sadece üç kez [*“Macbet'in Dunsinane'deki şatosu. Bir hekim, kraliçenin hizmetine bakan bir kadınla girer.”*, *“Lady Macbeth elinde bir şamdanla girer.”*, *“Lady Macbeth çıkar.”* (Shakespeare 2016: 91-94)] parantez içi açıklamalardan yararlanmıştı. Bunlar da görüldüğü üzere şahısların sahne giriş çıkışlarını belirten oldukça kısa cümlelerdir.

Namık Kemal'in *Gülnihâl* piyesinde de yazarın parantez içi açıklamalardan oldukça asgarî düzeyde yararlandığı görülür. Meclislere ayrılmış beş fasıldan oluşan eserin birinci fasıl birinci meclis gibi kimi kısımlarında yazar parantez içi açıklamalardan hiç yararlanmamış, dolayısıyla bu parçalarda anlatıcı kullanmamıştır (Namık Kemal 1960: 5-14). Birinci fasıl üçüncü mecliste ise Namık Kemal'in parantez içi açıklamalardan Shakespeare gibi oldukça kısa cümlelerle yararlandığı görülür [*"İsmet, bir seda-yı nefretle mindere yığılır", "İsmet'in yanına koşarak ve Gülnihâl'e nihayet derecede hiddetle", "Acı acı gülerək" (2 kez), "hiddetle" (2 kez), "bârit bir tâzirle"* (Namık Kemal 1960: 15-20)]. Piyesin ilerleyen kısımlarında da yazarın aynı şekilde devam ettiği görülmektedir.

Bunlara karşın yukarıda da belirttiğimiz gibi Necip Fazıl, yazar anlatıcıdan yoğun olarak yararlanmıştır. Bu noktada en dikkat çekici piyesi ise *Künye*'dir. Yazarın bu piyesinde parantez içi açıklamalardan yukarıda verdiğimiz örneklerdeki gibi yararlandığı görülür. Bununla birlikte piyesin ikinci perde altıncı tablosu anlatıcının şahısların hareketlerini aktarmada kullanılmasına ilginç bir örnektir. Sarıkamış'ta geçen ve askerlerin karla boğuştuğu bu altı sayfalık tablonun büyük çoğunluğunu anlatıcının olayları aktarması oluşturur. Burada konuşmalar oldukça azdır. Yazarın anlatıcıdan ne kadar geniş bir şekilde yararlandığını göstermek için tablonun başından uzun bir kısım alıntılıyoruz:

"(Sahra, donuk fakat bol bir ay ışığı altında. Küme küme kara bulutlar aya doğru akıyor. Solda, bir çam ağacının dibinde, yanyana yere çömelmiş oturan ve arkalarından görünen dört tane nefer. Bu neferler birer heykel gibi hareketsiz. Ne yaptıkları, ne oldukları belli değil. Sağda, katır ölüsünün yanbaşında, yüzü sağ tarafa doğru, beşinci nefer. Beşinci nefer kara oturmuş, kaputunun yırtık yerlerinden çıkan cırlıçplak kollarıyla karı açıyor, açtığı karı elleriyle iki tarafa doğru yükseltiyor. Müthiş bir ıstırap çektiği belli. Karı, son kuvvetini sarfedencesine açıyor ve intizamlı saat tık takları halinde, ih, ih, ih, inliyor. Ses ve hareket yalnız beşinci neferde. Öbür nefelerde ne bir çıt var, ne bir kımıldanış. Bu sahne tam bir dakika sürer. Bir dakika sonra beşinci nefer, titrek elleri cebinden bir çakı çıkarır. Çakıyı açmaya çalışır, açamaz, yere bırakır. İki elinin parmaklarını ağzına götürüp uzun uzun hohlar. Çakıyı yerden alır. Son kuvvetini sarfedip açar. Elinde çakı, açtığı çukura eğilir. Başı çukurun içinde kaybolur. Çukurdan hırıltılar geliyor. Bir lâhza sonra başını

çukurdan çıkarır, doğrulur. Elinde katır ölüsünden kestiği kocaman bir et parçası. Yüzü ümit takallüsleri içinde, dudaklarından sevinç hırıltıları dökülüyor. Çakıyı fırlatır, kara saplar. Et parçasını korkunç bir iştahla ağzına götürür. Tam o anda bitişik tümsekten altıncı neferin kafası yükselir. Altıncı nefer bir lâhza beşinci nefere bakar. Sonra sürüne sürüne beşinci nefere arkasından yaklaşır, yanına gelince durur. Hiçbir şeyden haberi olmayan beşinci nefer et parçasını ısırmak üzeredir. Altıncı nefer sağ elini kaldırır, beşinci neferin eline müthiş bir tokat vurur. Beşinci neferin elinden et parçası düşer. Altıncı nefer yerdeki et parçasını kapar kapmaz yılan gibi sürünerek geriye doğru akar, bir tümseğin üstünden çıkar, iner, kaybolur. Beşinci nefer neye uğradığını şaşırmış, altıncı neferin arkasından bakıyor. Bir şey yapmak ihtiyacında, fakat bir türlü aksülâmelini bulamıyor. Nihayet yüzü buruş buruş olur. Bir çocuk gibi saffetli, hüngür hüngür ağlamaya koyulur. Beşinci nefer ağlar, ağlar, sol taraftaki neferler hareketsiz, cansız. Beşinci neferin sesi kısılır. Kuru hıçkırıklarla sarsılmaya başlar. Elleri ve dizleri üstüne yatar, hasta bir kedi gibi sürüne sürüne ve hıçkırıklarla sarsıla sarsıla ilerler, sağdan çıkar. Kara bir bulut ayı peçeler. Sahne gölgelerle dolu. Bir an evvelki şekilce hayal meyal görülüyor. Derin ve uzun bir sükût. Sol taraftan ve çok yakından Gazanfer'in sesi gürler.)

GAZANFER'İN SESİ –Çabuk bir ateş! Sancaklarla evrakı yakalım!"
(Kısakürek 2011: 88-90)

Eserde yaklaşık iki sayfa tutan bu alıntıda konuşma olarak sadece Gazanfer'e ait iki cümle yer almaktadır. Tablonun devamı da bu şekildedir. Yazar aktardığımız bu kısımda Allahu Ekber Dağları'ndaki donmuş ve donmak üzere olan askerlerin vaziyetlerini tasvir etmiş, iki asker arasındaki yiyecek mücadelesini anlatmıştır. Eserin sahnelenmesi esnasında anlatıcının anlattığı bu kısım canlandırılarak görüntüye dönüşecek ve anlatıcı daha önce belirttiğimiz gibi oyuncuları hareket ettiren bir kuklacıya dönüşecektir. Bu noktada yazarın anlatmak istediklerini çok teferruatlı ve gereksiz yere uzatarak aktardığı iddia edilebilir. Yazarın bu şekilde davranmasının sebebi anlattığı olaylardaki en ince ayrıntıyı bile tespit ederek eserin gerçekliğini sağlamlaştırmak isteğidir. Ayrıca Necip Fazıl piyeslerini oynanmak için yazmıştır ama bunun yanında bu eserlerinin okunacağını da bilmektedir ve bu sebeple okuyucuyu düşünerek ayrıntılı bir tasvir ve anlatıma girişmiştir. Onun sahne eserlerinde okuyucuyu düşündüğünün en somut göstergesi

sanat hayatının ilerleyen yıllarında yazdığı sinema-televizyon senaryolarını kitaplaştırırken bunlara “senaryo roman” ismi vermesidir. Buradan yola çıkarak Necip Fazıl’ın senaryoları gibi piyeslerinin de roman gibi okunabileceğini düşündüğünü söyleyebiliriz. O, bu sebeple anlattığı olaylardaki tüm detayların okur için görünür olmasını sağlamak amacıyla yazar anlatıcıdan geniş bir şekilde yararlanmıştır.

Yazar anlatıcının *Künye*’dekine benzer bir şekilde kullanımı Sezai Karakoç’un *Armağan* piyesinde karşımıza çıkmaktadır. Fuzûlî’nin *Hadikatü’s-Sü’eda* adlı eserinden uyarlama olan beş tablolu piyeste Hz. Yakub ve Hz. Yusuf’un kıssasının bir kısmı işlenmiştir. Karakoç, piyesin ilk iki tablosunda parantez içi açıklamalardan verdiğimiz diğer örneklerde olduğu gibi şahısların hareketlerini aktarmak için yararlanmıştır (Karakoç 2015: 9-21). Kalan üç tabloda ise sadece yazar anlatıcı vardır. Herhangi bir diyalog ve monoloğun olmadığı bu tablolar şu şekildedir:

Üçüncü tablo: “*Bir ovada bir devenin ardında bir adam...*” (Karakoç 2015: 25)

Dördüncü tablo: “*Bir zindan hücresinde, kapalı pencerenin altında, genç bir insan, pencerenin açılacağı gecenin gelişini bekliyor, yüzü duvara dönük.*” (Karakoç 2015: 29)

Beşinci tablo: “*Bir çile hücresinde, yüzünü örtmüş Peygamber, o genç için, o yolcu için, o deve için, bütün dertliler için, kurtulması gerekli bütün insanlar için, tüm insanlık için, gözlerini göklere dikip yardım uman bütün yaratıklar için Tanrı’ya yalvarıyor, diz çökmüş sert taşlar üstünde ve elleri yukarda, göğe ulaşmışçasına yukarda.*” (Karakoç 2015: 33)

Yazar bu üç tabloda *Künye*’den alıntıladığımız parçada olduğu gibi sadece hareket ve görüntü aktarmak istemiştir. *Künye*’deki örneğe nazaran Karakoç’un bu tablolarda yazar anlatıcıdan daha az ayrıntıyla daha öz bir şekilde yararlandığı görülmektedir. Bununla birlikte bu tabloların sadece yazar anlatıcının verdiği bilgilerden oluşması tiyatro tekniğini zorlayan, ilginç bir örnektir. Ayrıca yazarın üç tabloda üç farklı mekândaki üç kişiden bahsetmesi yine yazar anlatıcının bakış açısının genişliğini ortaya koymaktadır ki bu da yazar anlatıcının hâkim bakış açısına sahip olduğu şeklindeki düşüncemizi desteklemektedir.

Sonuç

Çalışmamızın başında belirttiğimiz üzere piyeslerin edebî bir metin olarak incelendiği pek çok çalışmada anlatıcı unsuru üzerinde durulmamış, hatta bazı eserlerde tiyatrodaki anlatıcı unsurunun olmadığı özellikle belirtilmiştir. Bunun yanı sıra kimi çalışmalarda ise daha görünür olduğu için sadece karakter anlatıcı üzerinde durulmuştur. Biz, piyeslerde “yazar anlatıcı”nın varlığı üzerinde ilk defa bu çalışmamız ile durmuş oluyoruz.

Karakter anlatıcı daha ziyade açık biçimli piyeslerde görülmekle birlikte çalışmamızda ele aldığımız gibi kimi kapalı biçimli piyeslerde de görülebilmektedir. Karakter anlatıcının bakış açısı ise yazar anlatıcıdan yararlanma amacına göre değişebilmektedir. Kimi piyeslerde karakter anlatıcı hâkim bakış açısına sahipken kimi piyeslerde ise bakış açısı karakter anlatıcının bir şahıs olarak yaşayıp gördükleriyle sınırlandırılmıştır.

Hem kapalı biçimli hem açık biçimli piyeslerde karşımıza çıkan parantez içi açıklamalar ise çalışmamızda ortaya koyduğumuz üzere tiyatro sanatının edebî boyutunda üzerinde durulmayan bir noktadır. Yazarların şahısların tavırlarını, hareketlerini, ruh hâllerini ortaya koydukları ve diyalogların olmadığı kısımlarda yaşananları belirttikleri bu açıklamalar yazar anlatıcı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir anlatıcı olarak yazar piyesteki tüm şahısların hareketlerini görmekte, kimi zaman onların iç dünyalarına bile nüfuz ederek tavırlarının sebebini bilmektedir. Bu açıdan piyeslerdeki yazar anlatıcı hâkim bakış açısına sahiptir.

Çalışmamızda bu şekilde edebî bir tür olarak tiyatrodaki anlatıcı meselesine yeni bir yaklaşım getirmeye çalıştık. Ortaya koymaya çalıştığımız düşüncelerin tartışılmasının ve bundan sonra yapılacak tiyatro incelemelerinde kullanılmasının tiyatronun edebî bir tür olarak incelenmesine katkı sağlayacağını umuyoruz.

KAYNAKLAR

AKTAŞ, Şerif (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

AND, Metin (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

AYTAÇ, Gürsel (1999). *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*. Ankara: Gündoğan Yayınları.

AYTÜR, Ünal (2009). *Henry James ve Roman Sanatı*. İstanbul: YKY.

ÇAMURDAN, Esen (2006). *Haldun Taner Seyir Defteri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

ÇAMURDAN, Esen (2015). *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Habitus Yayınları.

ÇETİN, Nurullah (2004). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: kendi yayını.

ÇETİŞLİ, İsmail (2014). *Metin İncelemelerine Giriş-2*, Ankara: Akçağ Yayınları.

ENGİNÜN, İnci (2003). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

ESSLİN, Martin (1996). *Dram Sanatının Alanı*. Çeviren: Özdemir Nutku, İstanbul: YKY.

İNCEEFE, Pınar (2014). *Sofokles'in "Kral Oidipus" Adlı Dramatik Metni ile Necip Fazıl Kısakürek'in "Bir Adam Yaratmak" Adlı Dramatik Metninin Ontolojik ve Epistemolojik Bakımdan Karşılaştırılması*. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi.

KARAKOÇ, Sezai (2013). *Piyeler-1*. İstanbul: Diriliş Yayınları.

KARAKOÇ, Sezai (2015). *Armağan*. İstanbul: Diriliş Yayınları.

KISAKÜREK, Mehmet (2003). "Bir Adam Yaratmak Etrafında", *Kaşgar*. 31: 133-145.

KISAKÜREK, Necip Fazıl (2010). *Kanlı Sarık*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

KISAKÜREK, Necip Fazıl (2011). *Künye*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

KISAKÜREK, Necip Fazıl (2012a). *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

KISAKÜREK, Necip Fazıl (2012b). *Sabır Taşı*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

KISAKÜREK, Necip Fazıl (2013). *Tohum*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

Namık Kemal (1960). *Gülnehâl*. Hazırlayan: Kenan Akyüz, Ankara: Dün - Bugün Yayınevi.

NUTKU, Özdemir (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.

ÖZAKMAN, Turgut (2014). *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

PİRANDELLO, Luigi (2000). *Üç Kısa Oyun*. Çeviren: Egemen Berköz, basım yeri belirtilmemiş: Cumhuriyet Yayınları.

SHAKESPEARE, William (2011). *Hamlet*. Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

SHAKESPEARE, William (2016). *Macbeth*. Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ŞEN, Can (2017). *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme*. Bartın: Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış doktora tezi.

ŞENER, Sevda (2011). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Ankara: Dost Kitabevi.

TANER, Haldun (2005). *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

TANER, Haldun (2016). *Fazilet Eczanesi*. İstanbul: YKY.

TEKİN, Mehmet (2008). *Roman Sanatı-1 Romanın Unsurları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

ROMANTİZM VE ROMANTİZM AKIMININ FOTOĞRAF SANATINA ETKİSİ

Kemal GÖK*

Özet

Romantizm, 18 yy. sonrasında ilk önce İngiltere, Fransa ve Almanya'da ortaya çıkan sanat çevresinin usu sınırsız bir güç olarak hayata geçirmeye çalışarak, sanatta, edebiyatta ve felsefede toplumun geleneksel kültüründe önemli rol oynayan sanat akımıdır. En önemli gelişmeyi 1790-1850 döneminde yaşadı. Klasizme karşı olarak ortaya çıkan romantizm; yabancılık, çekicilik, duygusallık, aşırılık, düşsellik konularını işledi ve dramatik olarak betimlemeye çalıştı. J. J. Rousseau, A. W. Schlegel, Goethe, Schiller gibi yazarlar; Constable, Turner, Corot, J. Thomson, Thomas Gray, W. Collins gibi ressam; Tieck, W. Cowper, W. Blake, gibi şairler romantik temaları ilk kez ortaya koyarak, romantizm akımının öncü sanatçıları oldular. Romantizm Akımı özellikle Avrupa'da etkisini gösterdi ve bütün dünyaya yayıldı. Her ülkede farklı tarzda gelişme gösteren romantizm akımı özellikle edebiyat, müzik ve resim sanatında yeni anlayışların temellerini attı. Fotoğrafın icat edilmesinden sonra romantizm, fotoğraf sanatında da etkisini gösterdi.

Bu çalışma; romantizmin resimde, edebiyatta gösterdiği etkinin, fotoğraf sanatında görünüşünü ve fotoğraf sanatına olan etkisini, yine romantik tarzda çalışma yapan fotoğrafçıların çalışmalarına dayanak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasizm, fotoğraf ve sanat, ressamlar, fotoğraf, Romantizm.

ROMANTICISM AND THE INFLUENCE OF ROMANTICISM FLUX ON PHOTOGRAPHY ART

Abstract

Romanticism is the an art movement which plays a key role in art, literature, philosophy and in the traditional culture of the society -the art community that emerged afterwards 18th century in England, France and Germany tried to carry mind into life as an immense force. The movement had its most important moments between 1790-1850. Romanticism, which raised as an opposition to Classicism, dwells such as savagery, attraction, sensuality, excessiveness, imaginarieness and it took on a dramatic way of description. Authors such as J. J. Rousseau, A. W. Schlegel, Goethe, Schiller; painters such as Constable, Turner, Corot, J. Thomson, Thomas Gray, W. Collins; poets such as Tieck, W. Cowper, W. Blake became the Pioneer artists of Romanticism movement through putting forward the first romantic themes. The movement of Romanticism especially had an impact in Europe and made its way to whole world.

* Uzm., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü.

Romanticism, which had different developments in each country, had set the fundamentals of new understandings in the art of literature, music and painting. After the invention of photography, Romanticism also demonstrated its influence its influence in the art of photography.

This study examines the influence of Romanticism on photography, as well as on painting and literature, based on the work of photographers whose style are influenced by Romanticism.

Keywords: Classicism, photograph and art, painters, photograph, Romanticism.

Giriş

Romantizmde, yeni yaşam biçiminin insanların üzerinde etkili olması Kant ve Kierkegaard gibi filozofların felsefi düşüncelerinin önemli payı vardır. Kant ve Kierkegaard romantizmin felsefi düşüncesinin alt yapısını oluşturarak romantizm akımının tarihsel rolüne muazzam katkı sağladılar. Romantizm düşüncesinin birer unsuru olan usu, sınırsız güç olarak kullanmak, coşkuyu, duyguyu, kaygıyı ve düş yoğunluğunu en üst seviyede yaşayarak, sanat ve edebiyatta yeni anlayışın temelini atmak, romantizm akımının hayata geçirmeye çalıştığı yeni yaklaşım biçimiydi.

Romantizm akımının İngiltere ve Avrupa’da etkili olması insanların yeni olan bu akıma karşı ilgisinden kaynaklanıyordu. Çünkü ileri sürülen düşünce biçimi yeni anlayışın ve yaşam tarzının başka bir şekilde hayat bulma çabasıydı. Romantizm, endüstrinin gelişme gösterdiği İngiltere, Almanya ve Fransa’da başladı ve Avrupa’ya yayıldı. Romantizmin geliştiği dönemde Avrupa feodal sisteminde hızlı çözümler oluyordu ve kapitalist sistem biçimi oluşuyordu. Bundan dolayı romantizmin hayata geçirmeye çalıştığı yeni yaşam biçiminde en çok sanat çevresi etkileniyordu. Bütün dünyada etkisini gösteren romantizm akımının amacı, Neo-klasik düşünce yapısına karşı yeni bir yaşam biçimini hayata geçirmeye çalışmaktı. Dönemin yazarları, ressamaları ve şairleri romantizmin alt yapısını oluşturan eserler verdikçe ilgi büyüyor ve yayılmaya devam ediyordu. En çok sanat, edebiyat, müzik ve mimari alanında etkisini gösteren romantizm başarılı eserlerin meydana gelmesinde rol oynadı. Romantizm gelişmenin zirvesindeyken fotoğrafın icat edilmesi, romantizm ruhu ile bağdaşan büyük bir hayal daha gerçekleşiyordu. Artık insanlar bu yeni icat karşısında kendi suretlerini bambaşka biçimde görmeye başlıyordu.

Bundan dolayı fotoğraf, romantizm akımıyla en çok etkileşim içinde olmaya başlayan sanat dallarından biri oluyordu. Fotoğraf sanatının

romantizmden etkilenmesi önemli eserlerin üretilmesine neden olurken, günümüzde bu akımın izlerinin hala devam ettiği görülmektedir.

1790-1850 Döneminde Avrupa ve İngiltere’de Romantizm

Romantik: 1. Davranışlarında duygu ve coşkunun aşırı ölçüde etkisi bulunan, 2. Romantizm ile ilgili, 3. Romantizm çağında olan yazar. Romantizm, (Fr. Romantisme) 18. yy. sonunda başlayan duygu, coşku ve sembolle aşırı yer veren sanat akımı. (Türkçe Sözlük, 1998: 1865). O yıllarda bütün genç ruhları esrarlı bir ürperiş dolaşmaktadır. Herkes yeni edebiyatın cazibesine kaptırmıştır kendisini. Bütün ihtişamıyla romantizm bir fırtına gibi kopmuştur. Romantik hareket önce resim atölyelerinde başlar sonra edebiyata geçer. Daha sonra yetişenler, yaşayış ve davranışlarıyla burjuvaziye meydan okudular. (Gautier, 1975: Önsöz). Romantik sözcüğünün, önceleri bir sıfat olarak kullanılması Fransızca ve İtalyanca da “Romanzesco” sözcüğünden gelir. Romantik sözcüğün Avrupa’da yayılmasındaki anlamı, eski şövalye romanları, saz şairleri (trubadur) çağını anımsatan anlamına geliyordu. 18.yy.dan sonra hümanizm, klasik uygarlığın önüne geçmek için usu sınırsız güç olarak kullanmaya başladı. Avrupa’da sanatta felsefede toplumun geleneğinde ve kültüründe ya da siyasal alanda önemli rol oynadı. Romantizm 18. yy’dan sonra bazı yazarların eserlerinde betimlediği yabanılık, garip, çekici gibi ifadeler nedeniyle romantik olarak tanımlarlar ve sıfat olarak kullanılan bazı kelimeler gündelik yaşama girer. İngiltere’de James Thomson ve Thomas Warton tanımlanamayan düşü dile getirmek için romantik kelimesini kullanırlar. Daha sonra Almanya ve Fransa’da Romantik sözcüğü edebiyatta kullanılmaya başlanır. 18. yy. sonlarına doğru J. J. Rousseau “Bir yalnız gezenin düşleri” adlı eserinde konuya değinmektedir. A. W. Schlegel 1801 yılından itibaren klasik edebiyata karşı romantik edebiyatı daha belirgin hale getirmeye çalıştı. Öte yandan şair Tieck, şiirlerini Romantische Dichtungen olarak adlandırdı. Schiller, “Orleans Bakiresi” adlı oyununa “Bir Romantik Şiir” dedi. Goethe, romantik ve klasik ayrımının yazınsal alanda kullanılmasına karşı çıktı. Romantizm Almanya’da Trubadur’ların (Ortaçağ Fransa’sında gezgin halk şairlerine verilen ad) şarkıları Hristiyan anlayıştaki şiiri tanımladığı şeklinde ifade edildi.

Türk edebiyatında da romantizm etkileri görüldü. İlk roman çevirileri, 1862’de Fransızcadan basit olan çevirilerin yapılmasıyla başladı. Fenelon’un romanını Yusuf Kamil Paşa “Terceme-i Telemak” olarak çevirdi. Daha sonra

Türkiye’de romantizm, Tanzimat fermanı ile başlayan batılılaşma hareketi doğrultusunda romantizmle ilgili örnekler verilmeye başlandı. Hugo, Dumas, Gothe ve Schiller’den ilk romantizm çevirileri yapıldı. Bu dönemde ilk çeviri, ilk düz yazı, ilk anı, ilk deneme, ilk resmi gazete Takvim-i Vakayi (1830), İlk özel gazete: Tercüman-ı Ahval (Şinasi ve Agâh Efendi 1860) gibi önemli adımlar atıldı. Fransız edebiyatının etkisinde kalan tanzimat yazar ve şairlerinin, romantizmin Avrupa temsilcileri sayılan V. Hugo, Lamartine, Alfred de Musset gibi yazarların eserlerini Türkçeye çevirdiler. Bu yazarların toplumcu anlayışları ve siyasi yönelimleri Tanzimat yazarlarını etkilemişti. Romantizmin geniş hayalleri, tabiata karşı olan duyarlıkları ve coşkuları Ahmed Mithad, Abdülhak Hamid, Namık Kemal, Recaizade Ekrem gibi yazarları derinden etkiledi. H. Ziya Uşaklıgil, H. Edip Adıvar, Y. Kadri Karaosmanoğlu gibi yazarların gerçekçiliğe yönelmiş yazarlar olmasına rağmen bu yazarların eserlerinde de romantizm özelliklerine rastlanmaktadır.

Yeniçağın başlamasıyla, mimaride Barok üslupta gelişmeler olmuş, yatay ve dikeyler yerini süse bırakmış ve işlevinden uzaklaşmıştı. Barok’ ta özenle süslenen ve düzenlenen parklar, bahçeler Rokoko döneminde kırsal alanın özgür havasına doğru gelişme olmuştu. 19. yy ‘da Avrupa’nın kuzey ülkeleri doğal ortamda oluşan ağaçlar, kayalıklar, dağların vahşi atmosferi ilgi çekmeye başlamıştı. Avrupa’da İngiliz bahçeleri olarak bilinen düzenlenmiş ve süslenmiş bahçeler, özgür ruha sahip sanatçıların ilgisini çekiyordu. Fransız parkları adı verilen park ve bahçeler, sosyetenin zevk ve eğlence yeri olarak işlev görüyordu. İngiliz bahçeleri daha sade yaşam tarzını benimseyenlerin ilgisini çekiyordu. Avrupa’da sanat çevresi belli bir biçim ve renk yaşamaktansa yeni yöntemler arayışına giriyordu. Özellikle İngiltere’de bireyin mutluluğu, özgürlüğü ve söz sahibi oluşu burjuvalar tarafından kabul görmesi, liberal ekonominin hazırlanmasına neden oluyordu. Bundan dolayı sanatçılar doğanın özgür ortamına yöneldiler. Edward Young 1742-44’te gecelerin romantik ruhu “The Complaint or Hight Thoughts” adlı eserinde bu durumu dile getiriyordu. Thomas Gray 1739’da Alp dağlarına yaptığı gezide, dağ yaşamının önemini belirtiyordu. Voltaire 1731’de İngiltere’ye yaptığı gezide “Lettres sur Les Anglais” ile J. J. Rousseau’nun fikirleri doğacı görüşü paylaşıyordu. Çin bahçelerinin doğal yapısı Avrupa’nın ilgisini çekiyordu. Ressam William Kent (1684-1748) ilk kez doğal manzara resmini yapıyordu, (Turani, 2010: 495-496). Doğallık, yabanılık dünyanın neresinde olursa

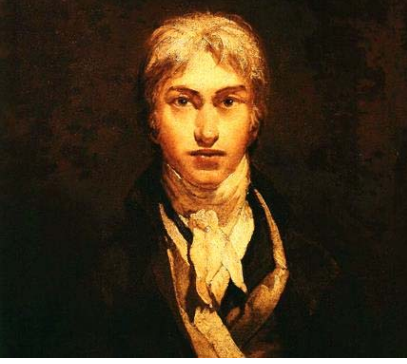
olsun romantiklerin ilgisini çekiyordu. Özgürleşmek adına uygulamaya çalıştıkları değişimi, kendilerinden önceki yaşam biçimine karşıt olarak yeni bir yaşamı biçimlendirmeye çalışıyorlardı. Romantik sanatçının iç dünyası, duyguları ve kendi gücü onun yaşam kaynağıydı. Romantizmde doğal güzelliğe büyük hayranlık söz konusudur. 1760-1770 döneminde İngiltere ve Roma’da Neo-klasik üslup dışında resim yapılarak romantizmin temelleri atılır. İngiltere’de, William Blake, William Turner, John Constable manzara resmini yaparken fırtınalı gökyüzü ve deniz resimlerinde, korkuyla birlikte doğaya hayranlıklar ortaya koydular. Işık ve renk atmosferdeki dramatik etki için yapılıyordu. Fransa’da ise Eugene Delacroix dinamik resimleri ile döneme damgasını vuruyordu. Bir diğeri de Theodore Gericault’tur. Almanya’da Romantik akım, Caspar David Friedrich’in katkılarıyla gelişme göstermiştir. (Şenyapılı, 2004: 4. 6).

1815’ten sonra romantizm sözcüğü ifadesini bulur ve ilk önce İngiltere ve Almanya’dan sonra diğer Avrupa ülkelerine yayılır. Romantizm, belirli bir üslup benimsemeyerek coşkuyu, düşselliği, melankoliyi, kaygıyı yaşayarak doruk noktasına taşıdı. Turner ve Delacroix’da coşkuyu yaşarken, Shakspeare, Byron, Hugo’da dile getirilen fırtınalar, uçurumlar, hayal gücünün getirdiği diğer öğeler önemli yer tutar. Romantizm’de akıl ve sağduyunun karşısında coşku ve hayal ön plandadır. Dış dünya abartılarak betimlenir, Orta çağ efsaneleri ve din duygusu önem kazanır. Duygu ve düşünceler şairane olarak dile getirilir (Claudon, 1999: 7,8). Klasik dönem sanatçısı Jacques- Louis David, toplumsal yaşamı etkileyecek kadın ve erkeklerin Roma dönemindeki gibi giyinmeleri veya eski Yunan-Rönesans dönemine dönülmesinin daha iyi olacağını söyler. Bu eğilimin gelişmesinde Alman sanat tarihçisi Johann Winckelmann’ın Eski Yunan Sanatı hakkındaki çalışmalarında kullandığı “soylu, sadelik, dinginlik ve görkemlilik” deyişi klasik sanatın tanımı olarak benimsenmiştir. (Şenyapılı, 2004: 16. 17). Romantik akım İngiltere’de edebiyat alanında önemli gelişmeler kaydederken, mimarlık ve diğer sanatlardaki durumun böyle olmadığı görülüyor. Edebiyatta romantizm, doğanın yapaylığa, duygunun usa, basitliğin görkemliye, inancın kuşkuculuğa tepkisidir. Romantik şiir doğaya, eski uygarlıklara saygılı saf, kuşkusuz bir gelecek için yeni bir heyecanın oluşmasını ifade eder. Bu ifade de soylu Yunanlının, erdemli Romalının ve Dindar Ortaçağ şövalyesinin keşfedilmesinde rol oynar. Romantiklik, hayal gücünün yoksunluğuna, düş gücünün olmadığı bir ortamla çatışmayı dile

getirir. Romantizm akımı,18. yy. Rasyonalizm ve Rokoko içinde oluşmasına devam eder. (Pevsner, 1977: 164). Esas etkisini, 1790–1850 döneminde Avrupa’da gösteren romantizm, edebiyat, müzik ve resimde yeni anlayışların temellerini attı. Romantizmin özünde, insanın ruhsal durumunun özgür ifadesinin yaşamda kendine hayat bulması anlamına gelir. Özellikle edebiyat’ ta belli bir kitlesel duyarlılığa erişen romantizm, klasik edebiyata tepki olarak doğmuş, Victor Hugo’yla gelişmesini sürdüren romantizm, daha çok yaşamın önünde engel teşkil eden bütün kurallara karşı, insanın düş gücünü hayata geçirmesiyle özgür bir ruha sahip toplumda huzursuzluğun düzeleceğini savunmuştur.

Lord Bayron’un şiirleri, genç romantiklere yeni, taze, renkli ve onları mest eden bambaşka lezzetler veriyordu. Bu durum baş döndürücü bir hızla ilerliyordu. Genç romantikler, klasikçilere alay etmek için perukacılar diye hitap ediyorlardı. (Perukacılar, romantizm devrinde alay etmek için klasiklere takılmış isim, Gautier, 1975: 4). Bazı gençlerin romantik şiir yazmalarına ailelerin tepkisi vardı, onları mirastan mahrum edeceklerini bile söylüyorlardı. (Gautier, 1975: 4. 5). Romantizm, boy gösterdiği alanlarda aşkın bir yaşam biçimi oluşturmaya devam ederken, diğer taraftan halk arasında geleneksel yaşam biçimi aşırı olumsuzluğa meydan vermeden devam ediyordu. 1830’da Madrid yakınlarında yapılan bir tiyatro gösterisinde, romantiklerle klasikçiler arasında bir çekişmenin olmadığını ve iki tarafın birlikte oyunu alkışladığından bahsedilmekte. (Gautier, 1975: 71). 19. yy’ da romantizmle birlikte sanayi devriminde de büyük keşifler ve icatlar yapılıyordu. Sanayi ürünleri fuarları düzenleniyor, fabrikalar kuruluyor ve şehirleşmede kalabalıklaşma artıyordu. Düzensiz gelişme aynı zamanda halkın sağlığını tehdit ediyordu ve yoksulluk gittikçe artıyordu. Yöneticiler yeteri kadar sorunu çözmede başarılı olamıyorlardı. Bu durum romantik sanatçıları derinden etkiliyordu. Kasvetli yaşamı resmine aktaran William Turner, (1775-1851) ve John Constable (1776-1837) doğadaki ışığın etkisini, dinamizmini öne çıkartarak romantik akımının öncüleri sayıldılar. (Fotoğraf. 1-2). (Gautier, 1975: 60). Geleneğin parçalanması Turner ve Constable’nin en çok karşı karşıya kaldıkları sorundu. Onlar resimde, devingenliği ve dramatik etkiyi oluşturmak için çaba gösteriyorlardı. Aksine, belirlenmiş bir konu üzerinde çalışmak için zaman harcamak istemiyorlardı. Romantik resamlardan Alman Caspar David Friedrich (1774-1840) manzara resimlerini yaparken Schubert dinleyerek çağın romantik ruhunu

yansıtmaya çalışıyordu. (Gombrich, 1992: 391-394) Sanat tarihinde en çok beğenilen ressamlar arasında yer alan Eugene Delacroix, 1850’lerde gelecek kuşakların unutamayacağı ressamlardan biri olarak bahsediliyordu. Fransız sanat tarihçisi Theophile Gautier, “Delacroix o kadar büyük patırtı gürültü ve ateşli çekişme içinde yaşıyor ki düşünmek bile istemez insan. Ona karşı her türlü hakaretler mubah görülüyordu. Kudurmuş delinin biriydi o, doğduğu yere Charen toria’ya yollanmalıydı” şeklinde yazar.



Fotoğraf, 1. William Turner, (1775-1851) ‘Self Portrait’, 1799, Tate Gallery, London.



Fotoğraf, 2. John Constable (1776-1837) Self-portrait 1806, pencil on paper, Tate Gallery, London.

Delacroix, çirkin, kaba olanı, acayip olanın resmini yapmayı seviyordu ve resimleri sergilemelerden men ediliyordu. Hakaretler, saldırılar onu yıldırılmıyordu. Hayatı boyunca yaşadığı savaş alanını terk etmedi. 1855’te uluslararası sergide resimleri büyük övgü alarak, yapılan saldırılara karşı bir cevap niteliği kazandı. (Gautier, 1975: 117). Avrupa’da romantizmin yayılmasında en büyük hayranlık duyulan ve örnek alınan yazar V. Hugo’dur. Tiyatro ve Baladlar yazarı Zorrilla’da, V. Hugo gibi önem kazanmaktaydı.

Haz ve coşkuyla ilgili ilk kuramlardan 18.yy. da duyarlılığın üstünlüğünü ilk inceleyen rahip Andre’nin söz ettiği söylenebilir. 1718’de “şiir ve resim üzerine eleştirel düşünceler” adlı yapıtı grafik ve resim sanatında temel ilkelerinden biri olmuştur. Tuhafliklar, boşluklar, engebeli dağlar, kırlar, birbirinin üzerine yığılmış belirsiz kütleler ile doğanın olağanüstü görkemliliği, sert ve kaba görüntü karşısında coşku ve şaşkınlıklar ressam Constable (1776-1837), Turner (1738-1829) ve Corot’da (1796-1875) görülen büyük gökyüzü aynı anlayışı anlatır. İngiltere’de James Thomson (1700-1748), Thomas Gray (1716-1771), William Collins (1721-1759) doğadan esinlendiler. Thomas Chatterton (1752-1770), William Cowper

(1731-1800), William Blake (1757-1827) gibi şairler de geleceğe özgü romantik temalar ortaya koydular. Fakat kendilerinin birer öncü nitelik taşıdıklarından bilgileri yoktu. İlk döneminde Goethe de böyleydi. Diğer yandan Macpherson'nun Ossian'nın şiirleri, Goethe'nin (1749-1832) 1774'te yayımlanan ilk romanı "Dei Leiden Des Jungen Werther" Genç Werther'in Acıları adlı romanı, romantizmi besleyen birer kaynak oldular. Oysa Alman romantizmi homojen özellikteydi. Burger (1747-1794), Klinger (1752-1831), Herder, usun, bilginin temel aracı olduğunu kabul etmediler; sezgi ve duyarlılığı ustan üstün tutarak romantizmin öncülüğünü yaptılar. (Cladon, 1988: 7-12)

18. yy.ın sonlarına doğru aydınlanma döneminin birlik, bölünmezlik, özgürlük, eşitlik ve kardeşlik fikirleri insanların duygularını harekete geçirdi. 14 Temmuz 1789'da Bastille Hapishanesi isyancı halk tarafından ele geçirilir ve mahkûmlar serbest bırakılır. Günümüzde de kutlanan Fransa için büyük öneme sahip Bastille baskını, 6 Temmuz 1880'de Fransa ulusal resmi bayramı olarak yasalaşmıştır. Aristokrasinin çökmesine varan süreçte önemli rol oynayan romantizmin öncülerinden biri olarak kabul edilen ressam Delacroix'in payı da vardır. Çünkü sistemin olumsuz hikâyesini tuvallerine aktarmaktan çekinmiyordu. Romantizmin doruktaki yapıtlarında imzası olan Delacroix 20. yy. ressamlarınca "kendisine çok şey borçlu olunan usta" olarak bahsedilmiştir. Bu döneme rastlayan Fransız devriminin kahramanı Napolyon'un, ilk dönem romantizme olan yakınlığı pek anlaşılmalıdır. Fakat İmparator olduktan sonra Avrupa'yı kana bulamaktan geri çekinmemiştir. Fransız devriminin yapıcı yanlarını ortadan kaldıran Napolyon'un İspanya'da yaptığı katliamı, İspanyol Ressam Goya tarafından resmedilmiştir. Goya, 2 Mayıs ve 3 Mayıs 1808 Madrid halk ayaklanmasını 1814'te tuvale aktarmaya başladığı iki yapıtında, (Fotoğraf, 3-4) insanın düş gücünün yüceliğini, acılarını en yüce duyguyla etkili bir biçimde dile getirir.



Fotoğraf, 3. Francisco Goya, *The Second of May 1808*, 1814, oil on canvas, 104.7 x 135.8 in. (Museo del Prado)



Fotoğraf, 4. Francisco Goya, *The Third of May, 1808 in Madrid*, 1808, 1814-15, oil on canvas, 8' 9" x 13' 4" (Museo del Prado, Madrid)

Goya'nın bu yapıtları sanatta protest resim akımının ilk güçlü örnekleri olarak değerlendirilir. Madrid Prado müzesi'nde bulunan Goya'nın 3 Mayıs 1808 adlı eseri ile Delaroux'in Sardana Pulos'un ölümü (Fotoğraf, 5) adlı tablosu "Kara Romantizm 'in örnekleri olarak etiketlenmişlerdir. Goya, Delacroix gibi kendisinden sonra realizm ve İzlenimci hareketleri etkilemiş 20. yy. da Expressiyonizm ve Sürrealizm, Goya'dan övgüyle bahsetmiştir. (Şenyapılı, 2004: 23,29). Goya'nın iki-üç Mayıs 1808 vahşetini anlatan tabloları, İspanya tarihinde dramatik bir hikâyedir. İspanya'ya savaş açması, gelecek bir zamanda Napolyon'un devrilmesinin habercisiydi. Napolyon, İspanya politikasını bahane ederek izinsiz bir şekilde Kraliyet ailesiyle dalaşmaya başladı. Kral ve Kraliçenin yurdunu cazibeli bularak Kralı tacından vazgeçmesi için zorladı. Bu arada Madrid işgal edilmişti ve İspanya halkında huzursuzluk artmıştı. Halk, Kraliyet ailesinin çocuklarını gizlice uzaklara götürdükten sonra, birden bire Fransız birliklerine saldırdı. Goya eşit olmayan savaş halinin tuvale aktarılmasını alaylı bir üslupla yorumlayarak, at üstündeki askeri kılıçla, bıçakla kuzey Afrika'ya dahyormuş gibi yaparak, Fransız sanatının romantik hareketini adeta bekledi. (Wight, 1954: Plates 15-16). Goya'nın üç Mayıs 1808'de halk ayaklanmasını konu eden tablosu, bir bölük Fransız asker tarafından şiddet kullanarak tutsak edilen İspanyol halkının, bir gün bir gece süren, kurşuna dizme hikâyesini anlatır. Tarihte böyle bir olayın ne unutulur ne de affedilir yanı vardır. Oysa olaydan birkaç hafta önce İspanya halkı, Fransız askerlerini kendilerini

özgürlüğe kavuşturacakları şeklinde karşılaşmışlardı. Ama kısa bir süre sonra bütün İspanya halkına düşman oldular. Goya, İspanya halkının birçok değerinin yıllarca yok olmasına başından beri şahit oldu. Fransız askerlerinin İki Mayıs katliamını, gerçekliğin ötesine geçerek muazzam bir şekilde tuvale aktarırken, yardıma muhtaç insanların çocuksu hareketlerle karşı koymalarına, askerlerin bütün vahşetini nasıl sürdürdüğünü anlatır. (Wight, 1954: Commentary for color plate 19) Goya, geleneksel resim alışkanlığını yalnızca portre ressamı olarak yapmamış, Rembrandt gibi birçok asit oyma resimler de yapmıştır. Bu resimler çizgisel biçimde olmayıp, gölgeli bölgelerin açığa çıktığı leke baskı olarak adlandırılan, o döneme göre yeni bir teknik kullanmıştır. Goya, tarihsel olayları ve günlük yaşamdan betimlemeler yapmayarak, gizemli karartılar ve büyücü kadınların hayali görüntülerini imgeleştirerek diğer resimcilerden farklı bir tutum benimsemiştir. (Gombrich, 1992: 384). Klasizm ve aydınlanma fikirlerine duyulan tepkiyi ifade eden Romantizm, 18.yy.'da Avrupa'da heyecan ve özgürlük tutkularını dile getirerek, özellikle Fransa ve İspanya'da ulusal bir akım olarak anılması romantik sanatçının, soyluların, sarayın koruyucu elini çekmesi ile birlikte Fransız devriminin özgürlükçü düşüncesinde önemli rol oynamıştır.



Fotoğraf, 5. Delacroix, The Death of Sardanapalus, 1827 (oil on canvas), / Louvre, Paris, France.

Romantizm bir sanatsal üslup ve toplumsal ya da ekonomik alt üst oluşum olduğu kadar, bir düşünce biçimini de gerçekleştirmiştir. Zamanla Alman felsefi düşüncesi romantizmin temel felsefi durumuna dönüşmüştür. Fransa'da Blanqui, Proudhon ve Fourier gibi düşünürlerin ütopyik sosyalist

görüşleri, Saint Simon'nun ekonomi ile ilgili görüşleri, İngiltere'de Adam Smith, Robert Owen'in romantik görüşlerinin etkileri Alman öğretilerinde belli bir etkinliğe kavuştuğu söylenebilir.

Romantik felsefe, Kant'ın metafiziğine de dayanmaktadır. Romantik ideoloji, soyutlamanın kanıtını Kant'a dayandırdığı için bir us dışı irrasyonel ideolojidir. Hiçbir şey insanın saygınlığını belirsiz değerlere giden yolda karar veremez. Fakat romantizmin en önemli niteliği olan çağın bunalımı için felsefi açıklamayı Schopenhaur yapmıştır. Romantizmin temelinde olan aşırılığın çıkılmaz halini Nietzsche ve Wagner, Schopenhaur'un kişiliğinde gördüler.

Romantizm, Slav halklarının (Çekler, Polonyalılar) millet olmasına katkı sağlarken, Rusya'da Puşkin'in şiirlerinde de romantizm yoğun olarak işlendi. İskandinavya ülkelerinde romantizm akımı Danimarka'dan Norveç ve İsveç'e kadar yayılmaya başladı. Danimarka'da romantizmin üç önemli unsuru duygu, halk ve tabiatı. Tarihçi ve din reformcusu N. Grundtvig, Danimarka'da halk üniversitelerini kurarak toplumun yaşamında değişiklikler sağlanmasına katkı sağladı. Romantikliğin hayali olağanüstü unsurların ürünü olan Andersen'in masalları din anlayışında değişiklikler yapmasına ve Soren Kierkegaard'ın (1813-1855) felsefi düşüncesi 20. yy. felsefesini büyük ölçüde etkileyerek romantizmin tarihi sınırlarını aştı. (Larousse, 1992: 17. 31). Romantizm akımının geliştiği dönemde yaşayan ve romantizm felsefesine büyük katkı sağlayan Danimarkalı Soren Kierkegaard 1841'de "Alaycılık Kavramı" tezi ile doktorasını verdi. 1840-1855 döneminde otuz kadar kitap yazdı. En önemli eseri Ya-Ya-Da'dır. (1843) Sıkıntı Kavramı, Yaşam Yolunun Durakları, Felsefe Parçaları diğer önemli eserleridir. Doğa bilimlerini kendine rehber edinen, bilgi ve akılcılığı dışlayan, geleneksel din ve ahlak kurallarına karşı öznel hakikatin önemini savunmuştur. İncanın akıl ile uzlaşmaz olduğunu belirterek ve her ikisi arasındaki ayrımı genişleterek rasyonalizme tavr almıştır. Nesnel bilgi idealinin bireyin iç dünyasına ve insanın öznel deneyimine bir katkısı olmadığını belirtir. Sıkıntı, yalnızlık, keder gibi kavramların çözümlenmesine dayanan varoluşçu felsefe, Tanrı karşısındaki insan ve sonsuzluk metafiziğine dayanır. Kierkegaard varoluş terimini, insan için kullanır var olmak, birey olmak, alternatifi düşünen, seçen ve karar veren birey anlamına gelir. Kierkegaard akı, toplumu, kişiselliği insanın varoluşunu meydana getiren öğeleri önemsemez. Oysa gerçek felsefe kişisel bir özellik taşımalıdır. Felsefe geneli, nesnel değil, özel olanı ve öznel

olana yönelmeli. Ona göre insan yaşamının önemli olan bireyin kendi bilincinde farkına vardığı kişisel anlardır. (Larousse, 1992: 11. 284). Kierkegaard döneminde Danimarka’da feodaliteden kapitalizme hızlı bir geçiş sağlanır. Monarşiden meclisin olduğu bir düzene geçilir. Bu süre içinde kültürel yapı demokratikleşerek sosyo-ekonomik düzene geçilir ve insanların kendilerini ifade edeceği bir dönem yaşanır. Alman idealizminin ve rasyonalizminin öncülerinden Hegel’e (1770-1831) göre objektif doğruluk kişiler üstü bir durumdur zorunlu ve evrenselidir. Sübjektif doğruluk zorunlulukla doğru olmayan, evrensel olmayan objektif olarak yanlış ifade eder. Kierkegaard’a göre bu durum objektif olarak kesin olmayabilir. Objektif doğruluk herkes için, sübjektif doğruluk birey için doğruluğu ifade eder. Sanat, müzik, ahlak, din için doğruluk, bilim ve matematiğin doğruluğundan farklıdır. Amaçlar farklıdır. Ona göre “sübjektif doğruluk kişinin ne yaptığı ile ilgili olan bağlamda olmak, içe dönüklük, tutku, seçim gibi somut davranışlarla ele alınmalıdır”. Kierkegaard; herkes için doğru olarak kabul gören genel bir doğruluk olmadığını ya da objektif doğruluk kavramının mümkün olmadığını söyler. Ona göre doğruluk sübjektiftir. Bu durum dünyada geçerli olan bir durum değil Kierkegaard için geçerli olan bir durumdur. (Yaman, 2016: 30-32). Esas olarak Kierkegaard felsefi dünyasını yükselten İsviçreli Teolog Karl Barth’ın diyalektik teolojisiydi. Theodor Adorno, Kierkegaard’a farklı açıdan yaklaşarak onun düşüncesinin teolojik doğasının sonunun zayıflamaya mahkûm olacağını söyler ve Alman idealizminin unsurlarını açığa çıkarır. İdealizmin mitik unsurları romantizmin estetik idealizminde de kendini göstermektedir. Adorno bu unsurların mantıksal ve tarihsel betimlenmesini yapar ve mitin varlığının sadece Kierkegaard varoluş felsefesine özgü olmadığını “her mutlak tin idealizminde” olduğunu açıklar. Adorno’ya göre idealizmin tarihsel düşüşünü Kierkegaard, “onun başat anlamını ve aynı zamanda tarihsel hakikatini” İlan ettiği temel mitik içeriği fark etmişti. (a.g.e: 247-48).

Romantizm, her ülkede farklı biçimde gelişerek önce İngiltere, Fransa ve Almanya’da kendini gösterdi, sonra diğer Avrupa ülkelerine yayıldı. Bazı tarihçiler romantizmi, bir akım olarak değil, bir kültürel dünya görüşü, bir tarz biçiminde görmeyi tercih ederler. Tarz olarak, bize daha yakın bir yaklaşım olarak görülebilir. Çünkü romantizm sadece sanatçıları değil, sokaktaki insanların yaşamını da etkiledi. Romantizm, farklı siyasi görüşlerin gelişmesine kaynaklık etti. Erken romantikler, Aydınlanmanın öncülerinden

Jean Jacques Rousseu'un düşüncelerinden faydalandılar. Doğa, yalınlık ve duygu şairi İngiliz William Words Worth (1770-1850) lirik balatlarından yararlandılar. Rousseu ve Words Worth gerçek duygunun kökeninde doğanın deneyimlerinin kaynaklık ettiğini savundular. Lord Byron, William Blake, George Gordon, Percy Shelley ve John Keats 19 yy. başlarında İngiltere'de romantizmi temsil etmiş şairlerdi. Lord Byron Aristokrat ve varlıklı olmasından kaynaklanan, asi davranışları ile meslektaşlarına göre daha farklı bir kişilik sergiliyordu. Diğer asi ve orta sınıfın ahlaki değerlerine tepki gösteren ve bunu yapıtlarında kullanan Fransız yazar ve romancı George Sand'dır. Romantizm, erkek ve kadın rolleri konusunda yeni yaklaşımlar geliştirmiştir. 18.19 yy. erkeklerin akılcı ve mantıklı, kadınların ise daha duygusal ve sezgilerin daha gelişmiş olduğu şeklindeydi. Romantizm, duygu ve sezgiye önem verdiği için, bu durumu yüceltiyor ve erkeklerin de duygusal olabileceğini, böylelikle kadın-erkek doğasının birbirini tamamladığını savunuyordu. Romantizm bütün bu savunduğu görüşlerin yanında, muhafazakâr yanı da geliyordu. Dini duygulara önem veriliyor, Avrupa'da Hıristiyanlığın gelişmesinde önemli rol oynuyordu. Romantizmin başlangıç ve sona erişini kesin bir tarihle belirlemek doğru sayılmamakla birlikte 1850'de sona erdiği ileri sürülürse de, kendisinden sonra gelen akımları beslemeye devam eder.

Romantizmde Biçim

Romantizmin en kalıcı başarılarından biri, konunun felsefi eleştirelliği değil, sanat yapıtlarının eleştirisini temellendirmek olmuştur. Erken dönem romantiklerde, bir konu üzerinde düşüncelerini belirtirken konuya keyifle yaklaşımlarından ziyade konuya zorunlu bir düşünceyi dile getirdikleri sık rastlanan bir düşünce tipidir. Romantiklerde taklit, tavır ve üslup romantik düşünceye uygulanabilen bu uç biçim düşünseme kavramında belirgin olarak vardır. Bu kavram Novalis'in erken döneminde görülen, Fichte'in taklit dediği şeydir. Schlegel'in okur kitesinden "anlamayı anlama" talebinde bulunması gibi tavidir. Erken romantiklerde kavramı keyifle değil, zorunlulukla dile getirdikleri düşünce üslubudur. Schlegel "Kendine dönen etkinlik yetisi, ben'i olma yeteneği düşüncedir. Bu düşüncenin kendimizden başka nesnesi yoktur." der. (Benjamin, 2013: 72). Burada düşünme düşünseme eşit tutulmaya çalışılmaktadır. Romantikler daha çok düşünmenin düşünseyen doğasını sezgisel niteliğinin güvencesi olarak görmüşlerdir. Düşünseme, bir biçim üzerine yeniden biçimlendirici düşünseme ile anlaşılmaktadır. Ya da

biçimin kendi içeriğinin biçimi olduğu kendisine geri döndüğü özgürlük eylemidir. Bu da bilginin meşrulaştırılması anlamına gelir. Fichte, iç içe geçen ve tekrar geri dönen iki bilinç biçimi arasındaki dolaysız bilginin meşrulaşabileceğini düşünmektedir. Burada nesnenin bilinmesi değil, bir yöntemin biçimsel olarak kendi kendini bilmesi söz konusudur. Dolaysız bilginin nesnesi iç içe geçen bilinç biçimidir. Bu iç içe geçiş dolaysızlığın kavranabilir biricik yöntemidir. Bu epistemoloji mistik biçimciliğiyle erken romantizmin sanat kavramıyla yakın ilişkisi vardır. Erken romantikler bu teoriye bağlı kalmışlardır. Erken romantizm, sanatı düşünseme ortamının tanımı olarak açıklamıştır. Sanat eleştirisi ise bu düşünseme ortamının nesne bilgisi olarak var sayılmaktadır. Romantiklere göre gerçek olan sanatın yorumu dünya görüşlerindeki merkezi durum metafizik ilkesi değildir. (Benjamin, 2013: 121). Romantiklerde sanat yapıtının teorisi, bir yapıtın biçimsel olarak görülen teoridir. Biçimin sınırlı düşünsemesiyle özdeşirler. Dolayısıyla romantiklerde sanat yapıtı kavramı, biçimsel düşünce ile görüş alanını belirlemiştir. Fichte'nin belirttiği gibi romantiklerde düşünsemenin saf özü ile sanat yapıtının saf biçimsel görüşünde kendini gösterdiğine inanılır. Biçim yapıtın özünü oluşturan düşünsemenin nesnel bir anlatım şeklidir. Biçim bir yapıtın bütünü kapsayan canlı bir düşünseme olanağını fırsatını verir bize. Romantizmin edebiyatta kalıcı kılınması Shakespeare çevirilerinin Alman edebiyatı için biçimsel olarak gelişmesini etkilemiştir. Fakat romantikler biçimin sanat yapıtının bir güzellik kuralı olduğunu bu kuralla uyulması gerektiğinin zorunlu ön koşulu olduğunu kavramadılar. Biçimin bir kural olmadığını kabul ettiler. Romantiklerin biçim aracılığıyla saflığa ve evrenselliğe ulaşma gayretleri biçimlerin çeşitliliğini yok saymaktır. (Benjamin, 2013: 131-135). Romantizm döneminde gelişen düşünceler Avrupa'da olduğu gibi Türk edebiyatında da etkisini göstermiştir. Özellikle Shakespeare çevirilerinin edebiyat alanında etkili olması ile Hugo, Gothe ve diğer yazarların eserlerinin çevirilerini de etkilemiştir. Realist sanat anlayışında "gerçek" dokunulmayan, duyumsanmayan, deneyimlenmeyen bir düşünceye sahiptir. "Güzellik" kavramı sahici olmayan gerçek anlamda bir değer taşımayan boş bir düşünceyi ifade ediyordu. Platoncu felsefe gerçek ve güzellik kavramını, insan düşüncesinin ürünü değil, ayrı bir olgu olduğu savını ileri sürer. İnsanın becerisi olan sanat ve güzelliğin dünyayla bir bağının olmadığı yerde değersizleşmenin olduğunu dile getiren Nietzsche, insanın sanat aracılığıyla kendini arındırma yolunun daha doğru olduğunu

“yaşamı onaylamanın en yüksek sanat” olduğunu söyler. Nietzsche’ye göre, insanın dünyaya bakış açısı ve eylemi sonucunda yaşamın sanat yapıtına dönüşmesi daha epey bir zaman alacaktır. İnsanın önünde engel teşkil eden bütün anlayışlara karşı, insanın yaşamdan tad almasını sağlayan alternatif yaşam biçimi sanattır. (Bal, 2015: 250). “Sanat geçici tek başına ve belirsiz bir üretim değildir. İnsan ruhunun geliştirilmesine ve artırılmasına yani ruhsal üçgenin (ruhsal yaşantının tüm yönleri) yükseltilmesine yönetilmesi gereken bir güce sahiptir”. Sanatçı kendi işini yapamazsa yaşamda birçok eksikliklerin hissedileceği durum oluşur. İnsan ruhunu güçlendiren sanattır. Sanatın gücü artarsa sanatçı kendini mutlu hisseder. (Kandinsky, 2001: 134). Sanat tarihi konularını biçimci bir yaklaşım olarak değil de, anlamsal olarak ifade etmeye çalışan ikonografidir. İmgelerin tanımlanması, sınıflandırılması ikonografinin alanına girer. Gördüğümüz şeyi biçimsel olarak algılamanın sınırının ötesine geçmeye çalıştığımızda anlam alanına girmiş oluyoruz. Bu yalın ve ilkel kavrama olgusu tanınmaya başlanan objenin deneyimlenmesi ilişkilerde değişimlere yol açar. Bu durum karşısında belli bir duyarlılık hissediyorsak ister, istemez bizde bir tepkinin uyanmasına ve başka türlü anlamların doğmasına yol açacaktır. Bizim her gün karşılaştığımız olay ve nesnelere karşısında duyarlılık hissetmemiz bir alışkanlık olarak düşünülebilir. Bu anlatımsal ve olgusal anlam zaman ve uzam içerisinde bize doğal olarak yansır. Deneyimlerle edindiğimiz gözlemlerin bir araya gelmesiyle kültürel birikime, ulusal kimliğe, yaşadığı döneme ait genel bilgilerinin ışığında bütün davranışlar, nitelikler yorumlanarak bir biçimde, içsel anlam çıkarabiliriz. Bu anlam yani içsel anlam öze ilişkindir. Buradaki durum, görünenin ussal anlamının temelini oluşturan görünen formu açıklayan anlamdır. Bir sanat yapıtında anlam üç aşamada anlaşılabilir. Birincisi, doğal ve anlatımsal olarak başka biçimlere benzetilmesi ile algılama, buna renk, belli bir özgünlükte biçimlenmiş taş, ahşap, bitki, insan gibi doğal nesnelere benzetilmesi ile anlatımcı nitelikler aracılığıyla algılanması. İkincisi, sanatsal motif ve kavramlar arasında kurulan bağ aracılığı ile kompozisyon, yaratı ya da oluşturulan bir öyküdür. İmgelerin, motiflerin tanımlanması ikonografi alanına girer. Doğal olanın alanına karşı imgeler, öyküler ve alegoriler ile anlatılmaya çalışılan temalar kavramları anlatır. Üçüncüsü, bir ulusun, bir milletin, bir dönemin ya da bir felsefi inancın tutum ve tavrını açıklayıp bir kişiliğe bir yapıta ilkelerinin kompozisyon ve ikonografik anlam bağlamında kavranılmasıdır.

(Panofsky,1995: 27-30). Bir objenin bizde uyandırdığı etkinin karşısında önemli nitelikler, duygular ve öyküler anlamın oluşmasına neden olur.

Bir çok romantik, düşünür ve yazar orta çağa nostaljik (özlemlı) bakışla yaklaştılar. Romantizm entelektüel bir hareket olarak, bünyesinde birçok çelişik unsurları barındırabiliyordu. Kültürel olarak romantizm rüzgârları özellikle orta sınıfı etkiliyordu. Romantizm sadece belli bir kesim veya sınıf içinde gelişmeyerek, yoğun denetimi, hayal gücü ve bireyselliğe verdiği önem ile orta sınıfın dikkatini çekmişti. Dil, giyim tarzı, gündelik yaşam pratikleri genişleyerek, gerek şiirsel yanı ile gerek romantik unsurların bir arada olduğu şekliyle insan yaşantısında ve fotoğraf sanatında ifadesini buldu. (YTÜ. Toplumsal Yapılar ve Tarihsel Dönüşümler Ders notları. 2009: 145-146).

Fotoğraf Sanatında Biçim ve Romantik Etkiler

Bir sanat yapıtında, duygu, biçim, anlam ve teknik ayrı ayrı oluşturularak sonradan bir araya getirilip bir eser yaratılması olanaksızdır. Romantizmde biçimci düşüncenin fotoğraf sanatına etkisi önemli bir konudur. Biçimden bahsedildiğinde görebilmek, ayırt edebilmek, okuyup anlayabilme gibi niteliklerden söz edilir. Siyah-beyaz fotoğrafta ayırımı anlamak için nesnelerin birbirinden farklı tonlara sahip olmaları gerekir. Fotoğraf karesindeki bölgelerin farklı tonlarda olması, aynı zamanda o bölge hakkında bir fikir sahibi olmamıza olanak sağlar. Siyah-beyaz fotoğrafta biçimin temel öğesi, siyah-beyaz tonlar arasındaki farklılıklardır. Meyveleri siyah ve beyaz olarak düşündüğümüzde onları ton farklılıkları açısından ışığın yönüne göre üç boyutlu olarak görebiliriz. Romantizmde var olan duyguların aşırılığı, dramatik ışık kullanımı, yalınlık, sadelik şiirsellik gibi unsurlar, fotoğraf sanatında da kendini gösterir. Siyah-beyaz fotoğrafta biçimin, ışığın şiddetine göre belirmesi ve ona göre nesnelerin oranı, sınırları ve alanı kompozisyon niteliğine dönüşmesini sağlar. Bir fotoğrafta biçim denildiğinde, objelerin mekân içindeki yerleri, sınırları, yaygınlığı ve algılamalarını içerir. İki boyutlu kâğıt üzerinde gördüğümüz üç boyutlu imgeler yanılısaması çerçevenin içinde yer alan siyah-beyaz fotoğrafın iki boyutlu olarak algılanması renkli fotoğrafa göre daha fazla yoğun ve belirgindir. Siyah-beyaz fotoğrafın ton değerleri, mekân içinde daha belirgin ve iki boyutludur. Işığın keskinliği, yoğunluğu, niteliği fotoğraftaki objelerin doğru oluşmasında rol oynar. Nesneleri belirleyen ışığın mekân içindeki dağılımı, nesneler arasındaki

sınırları, ayrımları yok etmesi adeta bazı nesnelerin birbirleri ile birleşmiş gibi görünmesi, bazı nesnelerin ışık almaları yüzünden daha belirgin olmaları, soyut ve somut görüntülerin bir arada görünmesine yol açar. (Erzen, 2004: 22-25).

Fotoğrafçıların önemli sorunlarından biri olan biçim konusu, romantik fotoğrafların da üzerinde durdukları bir sorundur. Fotoğrafçı çalıştığı konuya hâkim olmak ve bütün yoğunluğu ile ifade etmeye çalıştığı sorunu iletme istiyorsa biçimle ilgili soruna bir çözüm getirmelidir. Gözün yaptığı şey, yaşamın içerisinde fotoğrafçının seçtiği bir fotoğraf karesine odaklanmaktır. Makinenin görevi ise verilen kararın filme aktarılmasıdır. Bu durum kendi içinde bütünlüğü olan bir bakışta karar verilen fotoğraf karesi için geçerlidir. Fotoğrafta kompozisyon unsurları göze eş zamanlı görünen bir eşgüdüm olarak görülür. Bir fotoğrafta içeriği biçimden ayrı tutmak doğru bir yöntem değildir. Bu anlamda kompozisyon, beğenilen fotoğraf karesine sonradan eklenmiş gibi olmamalıdır. Fotoğrafçılıkta hareket unsurunun ortaya çıkması bir tür esneklikle konunun istenilen biçime sokulabilme özelliği ile ilgilidir. Tecrübeli fotoğrafçı hayatın ritmini, akışını bir bakışta algılayan ve konuya anında uyum sağlayanıdır. Bu nedenle yaşamın devinimlerini dengede durdukları bir anı fotoğrafçı sezmeli ve o anı sabitlemelidir. Bir fotoğraf karesinin çekimi esnasında bir şeyin eksik olduğu hissine kapıldığında uygun anı beklemek her zaman doğru bir karar olacaktır. (Sanat Dünyamız, Sayı 84:111).

Bir fotoğrafçının çektiği fotoğrafları anlık bir olay olarak düşünmek doğru bir yaklaşım değildir. Çünkü fotoğrafçı seçtiği fotoğraf karesi ile karşılaştığında kendisinde uyandırdığı bir etkileşme ile anlamı keşfeder. Fotoğraf karesinde gördüğü bir öykü, bir açıklama bulamıyorsa fotoğrafçı için anlam da yoktur. Eğer fotoğrafçı gördüğü fotoğrafa bir anlam veriyorsa, bu anlam kaydedilerek bir başkası için de anlam ifade eder. Anlamın gizemle birlikte olduğu bu durum bir zamanın geçişiyle vardır. Bir fotoğraf bize anlamlı ise onun geçmişte bir öyküsünün, bir hikâyesinin olduğu ve gelecekte de bir öyküsünün bir hikâyesinin olacağını anlıyoruz. Fotoğrafçılar belirlediği kareyi çekerken geçmiş ve gelecek atfederler. Bir yazarın, bir ressamın yaptığı gibi aksine fotoğrafçı yalnızca bir seçim yapmak zorunda, o da çekilecek fotoğraf karesinin seçimidir. Seçilen kareye yazı ile yapılan yorumlar her fotoğraf için geçerli bir sebep olmayabilir. Yapılan yorum belki

zayıf olan fotoğraf için destekleyici bir anlam ifade edebilir.(Berger, 2016: 85).

Bir fotoğrafta, soyut ve somut görüntünün iç içe geçtiği, bazen dramatik ışık koşullarının belirlediği ve yumuşak dokunun bir arada oluşabileceği bir bölge ya da birkaç bölge de kendini gösterebilir. Bu durum izleyicide değişik bakış açısı ve değişik duyguların oluşmasına neden olur. Fotoğrafta ışığın niteliği yumuşak ya da dramatik oluşu aynı zamanda beğeni, coşku, hayranlık duygularının beslenmesine neden olur. Romantizm 'de de benzer durumlar kendini göstermektedir. Romantizmde, daha çok el değmemiş doğa, harabeler, portre, yalnızlık, duyguların aşırılığı vb. çalışmalarda görsellik ve estetik yapılanma ön plana çıkmaktadır. Konuları ele almalarında düş ile birlikte büyük bir duygusallık vardır.

Romantizmde “ben” kavramının yüceltilmesi bireyde heyecan, coşku, yalnızlık ve doğaya yönelik erken romantizmin belirgin simgesel değerlerdir. 18.yy'da klasik dönem anlayışı 19.yy'da romantizme giden eğilimde ayrı bir kulvara evrilir. Goethe, “Voltaire ile başlayan bir dünya biter, Rousseau ile bir dünya başlar” sözü bu dönemi ifade eder. (İnankur, 1997: 14). 18.yy'da sanat eğitimi geçmiş döneme göre farklılık içinde gelişir. Çünkü yeni düşüncenin rol oynadığı bilimin saygınlık kazandığı, sanatçının bilgi dağarcığının gelişmesi doğal olarak zenginleşmiştir. 18.yy. resim sanatı toplumun aydınlanma çağının araştırmacı ve hoş görülü dünyasından kaynaklanmaktaydı. 18.yy. resim sanatında portre, manzara resminde olduğu gibi önemli yer tutması ve saygınlık kazanması, geniş halk kitleleri tarafından çağın tutkusu haline gelir. Portre diğer resim konularından farklı olarak nişanlar, armalar, göz alıcı giysiler gibi simgeler portresini yapanların hangi sınıfa ait olduklarını ortaya koyuyordu. (İnankur, 1997: 41). Romantikler 18.yy. portre ressamlarından aldıkları ilhamla başarılı portre çalışmaları ortaya koydular. 18.yy. portre ressamları model üzerinde çalışırken, modele gereğinden fazla abartılar yapılarak farklı bir güzellikle zariflik anlayışına bağlı kalarak kadınlık yüceltmeye çalışılıyordu. Bundan dolayı modelin duruşu ve mitolojik simgelerden yararlanmak her zaman farklılık yaratmıştır. Bu konuyla ilgili Rigaud'un 1750'de akademideki söylevinde şöyle der. “Bir kadın çekici ve güzel olmayabilir, ama öyle ruhsal durumlar vardır ki yüz buna bağlı olarak zarif ve anlamlı bir ifade kazanır. İşte kadını güzelleştiren bu mutlu anları yakalamak ressamın görevidir” der. Benzer tavır 19.yy. sonlarında fotoğrafçılarda görüldü; bu sanatçılar

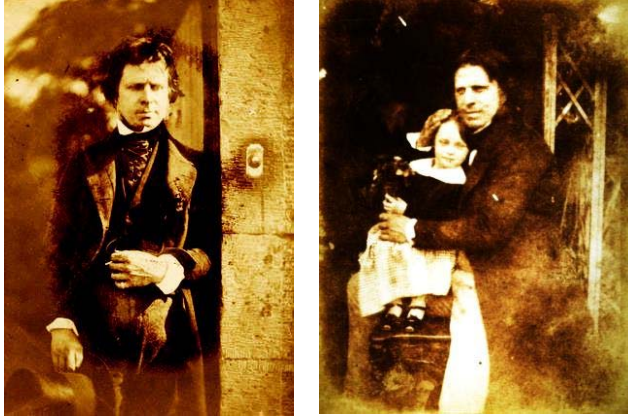
dekoratif olarak hazırlanan sahnelerde romantik duyguları dramatik ışık kullanımıyla portreye uyguladılar. Rigaud'un "Sanatın görevi doğanın yanlışlarını düzeltmek değil; değişen ruh halini güzelliğe yansıtarak çizgileri yakalamak gerekir, sevinç, üzüntü gibi." sözü ilk kez portrede psikolojik anlatımın ifadesi oldu. (Germener, 1996: 42).

Diderot'un 1776'da yazdığı "Essai sur La Peintur" (Resim Üzerine Deneme)'de, modern sanatı aşırı derecede şekillendiren güzelliğin ilkel gelenekleri vahşi, çarpıcı, değişik olmaları hatta hareket, şaşırtma, ürperme, öfke gibi simgesel değerleri romantik sanatçılara, yazarlara ilham verdi. Romantikler aldıkları bu ilhamı alışkanlık düzeyinde sürdürmediler. Resim sanatının geçmişteki bakış açısına tepki duydukları gibi, geçmişi her zaman önlerinde bir engel olarak gördüler. Yeni bir toplumda oluşturmaya çalıştıkları, yeni bir kültürü şekillendirmeye çalışan romantikler, tamamen geleneksel kültürden bağımsız bir dilin oluşmasını istediler. (Burgin, 2013: 166-168). Romantizmin simgesel değerleri fotoğraf sanatında da etkisini göstermiş, fotoğraf sanatının ilk dönemine göre farklı bir fotoğraf dilinin oluşmasını sağlamışlardır. Fotoğraf tarihinin belirtğine göre, Delacroix, Courbet, Corot, Gauguin ve Degas gibi birçok ressam yapıtlarında fotoğraftan yararlandılar. Bu ilişkinin diğer önemli bir yönü de fotoğrafın neredeyse günümüze kadar gelen süreçte resim sanatının estetik kuralları dâhilinde görülmesine neden olmasıdır. (Derman, 1991: 13). Anlaşıyor ki ressamlar, değişik ışık koşullarından ve doğada göremedikleri ayrıntıları tuvallerine fotoğraf aracılığıyla aktardılar.

19. yy. sonlarında, romantizme bağlı fotoğraf alanında stüdyolarda dekoratif olarak hazırlanan sahnelerde çekilen fotoğraflar ilgi odağı olur. Çeşitli desen ve aksesuarlarla desteklenen sahneler, o dönemin duygu ve düşüncesinin ışığı dramatik görüntüsü ve yumuşak bir dokunun hâkim olduğu romantik sahneleri yansıtmaktadır. 1840'ta Scottish Royal Academy üyesi olan David O. Hill'in gerçekleştirdiği "Rembrand tarzı" kalotip portre (fotoğraf 6,7) çalışmalarında duyguyu, coşku ile birlikte dramatik ışık kullanımı, onu portre sanatında ne kadar başarılı olduğunu gösterir. Hill, Edinburg sosyetesinde saygı gören bir ressam iken fotoğrafta karar kılar ve sonunda önemli fotoğraf arşivi bırakmış ilk ressamdır.

Romantizm, fotoğrafçılık mesleği ile uğraşanları da etkilemiştir. Özellikle halkın yoğun bir şekilde fotoğrafa ilgi duyması ressamları tedirgin

etmiştir. Bu ilgiden olsa gerek fotoğrafçılar da romantik öğeleri fotoğrafta kullanmak için elinden gelen çabayı göstermişlerdir. 1850 başlarında Fransa’da negatif kâğıt kullanımı, sanatsal boyut bir tekniğe -kalotip- bağlı kalmadan, fotoğrafçılar hem kâğıt negatifi, hem de saydam ve keskinlik bakımında beğenilen collodion baskı tekniğini kullandılar. Bu fotoğrafçıların en önemlilerinden Le Gray, kalotip’i perdahlı kâğıt negatif kullanmış, daha sonra cam üstüne kolodyum kullanarak yumuşak veya keskinliğin ön plana çıktığı fotoğraf çalışmaları yapmıştır. Le Gray, 1856–1859 yılları arasında birçok negatifi fotomontaj yöntemi kullanarak kolodyum baskılar ile dramatik ışık kullanımı aracılığıyla romantik deniz manzaralı fotoğraflar üretmiştir. Gökyüzünü ve deniz yüzeylerini farklı poz sürelerini uygulayarak birleştirme yöntemini kullanmıştır. Fransız Fotoğraf Cemiyeti bültenlerinde bu eserler için, "Kompozisyon ve efekt sayesinde, her şeyin bir tablo görüntüsü sağlayacak biçimde bir araya getirildiğini söylemek doğru olacaktır" diye yazar. Bu fotoğrafçılar kendilerinden önce yapılan doğrudan fotoğraf çalışmalarına karşıt olarak romantik öğelerin ön plana çıktığı fotoğraflar üretiyorlardı. (Gök, 2010: 38). Gustave Le Gray, 1850’lerin başında fotoğraf hakkındaki düşüncelerini "Kendi payıma tuttuğum dilek, fotoğrafın ticaret ve sanayi alanlarına alçalacağına, sanat alanına girmesidir. Onun tek gerçek yeri sanat alanıdır ve ben fotoğrafı hep bu yönden ilerletmeye çalışacağım" şeklinde belirtir. (Bajac, 2005: 93).



Fotoğraf 6,7. David O. Hill. kalotip portre çalışması. 1840.

Romantizmin ilk geliştiği yerlerden biri olan İngiltere’de 19. yy. da endüstrinin gelişmesiyle kentlere göçün hızla arttığı bir dönem yaşanır. Bu değişimin yarattığı olumsuz sebepler yüzünden, düşük gelir grupları daha

çok etkilenir. Bu durumdan en çok etkilenen çocukları Sanayinin etrafında toplanan yoksulların arasında uyuşturucu oldukça yaygın biçimde kullanılıyordu. Diğer taraftan sanayi artıkları hava ve suyun kirlenmesine yol açıyordu, bu yüzden çocuk ölümleri artıyordu. Ailelerin parçalanması, çocuk ölümlerin artması ve bu alt-üst oluş süreci fotoğrafçıların ilgisini çekmeye başlamıştı. Diğer taraftan, Aristokrat ve üst sınıf çocuklarının fotoğraflarını çekmek bu sınıfların yaşam biçimlerini öğrenmek için fotoğraf bir araç olarak kullanıldı. Günümüzde fotoğraf tarihinde kullanılan ölü çocuk fotoğraflarının bazıları Lewis Carroll (1832-1898) ve Julia Margaret Cameron'un (1815-1879) o dönemde çektiği fotoğraflardır. Bu fotoğraflar romantik dönemin düşünce yapısına uyumlu hale getirmek için çocukların bozulmamış saf ve masumiyete sahip olduklarına inanılırdı. Bu masumiyet ve romantik hevesin enstrümanı fotoğraf oldu. Fotoğraf, anıları yarına taşıyarak zamanı durduruyordu. (Topçuoğlu, 2000: 60-61). Ölü çocuk fotoğraflarının üzerimizde uyandırdığı etkileşimde biçim ve anlamın keşf edilmesinde, görünen bir öykünün açılımını buluyoruz. Anlamlandırdığımız fotoğrafın bir gizemle birlik içinde olduğu ve bizde değişik duygu düşüncenin oluşmasına neden oluyordu. Aslında ışığın dramatik koşullar içinde kullanılması coşku ve hayranlık duyguların gelişmesine sebep olurken, fotoğrafların portre aracılığı ile bize aktarılan duygu ve düşüncenin aşırılığı görsel bir yapılanmayla birlikte olayı ele almada düşle birlikte duygular öne plana çıkmaktadır.

Fotoğrafçılar o dönemde çocuklara değişik roller ve anlamlar yüklemeye çalıştılar. Cameron, kız çocuklarını dramatik ışık kullanımıyla yumuşak dokuların ön plana çıktığı ve aşırı duyguların betimlenmeye çalışıldığı değişik rollerde fotoğraflamıştır. Bazen masal kahramanı, bazen bir melek, bazen de Hz. İsa rolünde. 19.yy.da İngiltere'de teatral kostümlerle kurgusal fotoğraf çekmek bir tarz olarak yaygınlık kazanmıştı. Cameron'un kurgusal fotoğraflarındaki kostümler mizansenlerle modellerini dönüştürmeye çalışırdı. Cameron'un çocuk portreleri, dış görünüş, ruh hali ve getirdiği yorumla modernist bir tavır sergiliyordu. Bundan dolayı ebedileştirmeye çalıştığı çalışmalarını "Pre-Raphaelite" resmin yeniden değerlendirmesi, modernist sanat anlayışının daraldığı ve Cameron'un portrelerinin önemi yeniden esin kaynağı olarak anlamlandırılmaya çalışıldı. Çıplaklığın tabu haline gelmesi her dönemde sanatçıların ilgisini çekmiştir. Bunun için bütün sanat yapıtlarında çocukların cinselliğini gösteren, söz eden "cinsel tacize"

hedef göstermek diye bir amaçlarının olmadığı, fotoğrafçının “güzel” olanı göstermeye çalıştığı anlaşıldı. Bundan dolayı Carroll’un çocuk fotoğrafları masumiyetlerini korurken, Cameron’un çocukları istediği kompozisyonda göstermek istemesi ile tartışmaya açık kapı bıraktığını söyleyebiliriz. (Topçuoğlu, 2000: 78). Carroll, yirmi beş yılı aşkın bir süre içinde büyük bir sevgiyle ve ciddiyetle romantik döneme özgü olan coşkulu, yumuşak ve dramatik ışık kullandı. Bu aşırı duygularla sürekli bir arayış içinde çocukların, özellikle kız çocukların portre fotoğraflarını çekti.

1860’larda J. Margaret Cameron, yaşadığı dönemin tarzını fotoğraflarına yansıtmaya çalışan önemli kadın fotoğrafçılardandır. Bu dönemin politik ve toplumsal yaşamında egemen olan Victoria kültürü, Cameron’un fotoğraflarında etkisini göstermiştir. (Fotoğraf, 8, 9). Gerek korumacılık duygusunun hissedildiği, gerek bu kültürden beslenmesi bir takım tutucu veya totaliter yaşam biçiminin katı kurallarının uygulandığı bir dönemde, annelik olgusu aile içerisinde korumacılığı temsil ediyordu. Bundan dolayı, İngiltere’de kadın figürün ön planda görüldüğü söylenebilir. Cameron bu dönemin entelektüel çevreleriyle kurduğu ilişkiler, fotoğraf çalışmalarına kaynaklık etmesini sağlamıştır. 1860’larda ürettiği portre çalışmalarını albümen baskı tekniği ile gerçekleştirmesi onu fotoğraf çevresinde tanıtılmasına katkı sağlayan nedenlerden biriydi. Bu dönemde fotoğrafın sanat sayılması için gerek baskı gerek doğrudan film üzerine yapılan müdahalelerin aksine Cameron çekim anında optik müdahalede bulunarak soft-focus, net ve keskinliğin bozulması için çekimler yapmıştır. Soft-focus tekniği ile ürettiği portre fotoğraflarını, klasik dönem resimlerini andıran, İncil’den bazı hikâyelerin betimlendiği romantik sanat anlayışından beslenir. Fotoğraflarına yansıttığı dramatik ışık ve yumuşak doku, hâkim olduğu romantik sahne kullanımından anlıyoruz. Cameron’nun yaptığı, modelinin fotoğrafından nasıl bir sonuç alacağından önceden sezmesi ve gözlerinin önündeki olayı çözümlemesidir. Bundan dolayı günümüzde bu fotoğrafların kendine özgü görüntüleri ve anlamı var.



Fotoğraf, 8,9. Julia Margaret Cameron. albümen baskı, 1866.

Cameron'un fotoğraflarının dünyayı açıklamanın yolunu aydınlattığını ve bir dergiye, kitaba ve bir deneyime ait olduklarını anlıyoruz. Ölümünden sonra Alfred Stieglitz, Camera Vork dergisinin bir sayısını Julia Margaret Cameron çalışmalarına ayırmıştır.

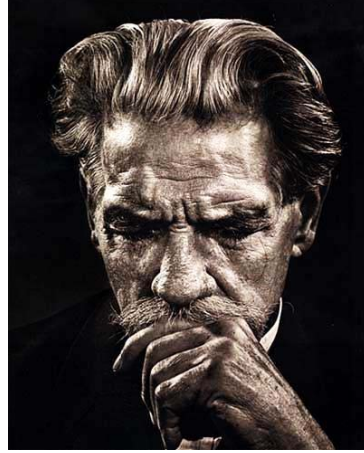
Levis Carroll, fotoğraf çalışmalarında 1856'da başladığı pratik uygulamalarına 1860'lardan sonra daha çok genç kızların portre çekimlerine ağırlık vererek sürdürür. Cameron, ilk dönemde ara-sıra fotoğraf çeken bir fotoğrafçıyken daha sonra çevreyi, hizmetçileri, memur ve çiftlik yaşamını esas alan fotoğraf çalışmasını içeren serisini oluşturur. (Eastman, 2011: 404). Carroll, küçük kızların fotoğraf çekme seanslarında çocukların hayranlık duyacağı söz oyunları ile onları rahatlatarak bir duruma getiriyordu. Carroll'un kekeme olması çocuklarla konuşmasına engel değildi. Aksine onlarla konuşurken rahatlıyordu. (Sanat Dünyamız, 2002: sayı, 84: 96)

Stüdyolarda müşterilerin istekleri doğrultusunda portre ağırlıklı fotoğraf çekimleri yaygınlık kazanmaya başladıktan sonra, portre fotoğrafçılığının önemi daha da arttı. Romantizmde esas değişimler 1920-1930 yıllarda portre fotoğrafçılığının yayılmasıyla başladı. Bu dönemde Vogue, Harper's Bazaar ve Vanity Fair gibi moda dergilerinin dünyada ilgi görmesiyle birlikte bu dergiler portre fotoğrafının tanıtılmasına katkı sağladılar. Fotoğrafçılar şıklığın, zarafetin ve cazibenin en iyi şekilde yaşandığı dönemin rekabetini yoğun bir şekilde yaşadılar. Film setlerinde sesli çekilen sahnelerin ışık yöntemlerini kendine rehber edinen Baron De Meyer (1868-1949) (Fotoğraf, 10) moda fotoğrafının öncülerinden sayılır. Meyer fotoğrafı, teatral bakış açısının ağırlıkta olduğu bir yaklaşımla

kullandı. Kendi geliştirdiği ışıklandırma yöntemleriyle romantik fotoğraflar elde etti. De Meyer 1913-1940 döneminde önce Vogue ile daha sonra, Harper's Bazaar'da ünlülerin fotoğrafçısı olarak çalıştı. Önemli portre fotoğrafçılarından biri de, Mardin doğumlu Kanada vatandaşı fotoğrafçı Yousuf Karsh'tır. (1908–2002). (Fotoğraf, 11) Karsh, On altı yaşında Kanada'da Sherbrooke kentinde fotoğrafçılık yapan dayısının yanına gitti. 1928-1931 döneminde Boston'da bir portre fotoğrafçısının yanında çalıştı. 1932'de Kanada'ya döndü ve Ottawa'da kendi stüdyosunu açtı. 1960'ların başında Karsh'ın çağın önemli kişiliklerinin portre ağırlıklı çalışmalarında Low-key-high-key ışık yöntemiyle çoklu ışık sistemiyle romantik çağrışımlar yapan portreler çekmesi onu portre fotoğrafçılığında dünyada ön plana çıkarmıştır. Bu anlamda başarılı çalışmalarından dolayı Kanada hükümeti, 1935'te onu portre fotoğrafçısı olarak görevlendirdi.



R. 10. B. De Meyer.1907.



R. 11. Yousuf Karsh. 1954.

Romantik tarzda fotoğraf üreten diğer fotoğrafçı Gertrude Kasebier'dir. (1852-1934) (Fotoğraf, 12) 1900'de fotoğraflarının ön plana çıkmasıyla İngiltere'de Carine Cadby ile Linked Ring Brotherhood'a kabul edilen iki kadın fotoğrafçıdan biridir. Kasebier, Stieglitz'in Photo-Secession (1902) grubunda eserler vermiş ve çalışmaları Camera Work dergisinde yayınlamıştır. Genellikle Amerika yerlilerinin portre çalışmasını yapmış bir sanatçıdır. (Fotoğraf, 13-14). Çalışmalarında çizim ve resme de yer veren sanatçı, Almanya'da fotoğraf kimyası öğrenir. Brooklyn'de resim ve fotoğraf alanında eğitim alır. Işığın dramatik kullanımı ve yumuşak dokulu fotoğraf çalışmasıyla romantik portreler üretmiştir. Yaptığı platin baskı çalışmasıyla

tanınır. New York'ta fotoğraf stüdyosu açar ve 1900'da Linked Ring Brotherhood ve daha sonra Photo Secession kurucuları arasında yer alır.



Fotoğraf, 12. Gertrude Kasebier.



Fotoğraf, 13,14. G. Kasebier. Amerika yerlileri.

Diğer önemli fotoğrafçı ve model Sarah Moon'dur (1941 -). Moon, fotoğraf çalışmalarında kullandığı romantik dönemi çağrıştıran duygulu ve dramatik ışık kullanımını geniş kitleler tarafından beğenilmesine yol açar. Moon Yahudi bir ailenin çocuğu olarak İngiltere'den Fransa'ya göç etmek zorunda kalmış ve çocukluğunda çizim dersleri almıştır. Asıl adı Marielle Warin olan sanatçı 1960-1970 döneminde Londra ve Paris'te, Marielle Hadengue ismiyle Marie Claire, Harper's Bazaar, Elle, Pirelli Calendar, Dior, Vogue vb. farklı ajanslara modellik yapmış, çeşitli ulusal ve uluslararası ödüller almıştır. Sarah Moon, 1967 sonrası film yapımcılığı yaparak Hamburg, Moskova, Prag, Kyoto, Paris, New York ve Arles sanat galerilerinde fotoğraf sergilerine ağırlık vermiş, dramatik ışık aracılığıyla yumuşak dokuyla elde ettiği romantik dönemi çağrıştıran fotoğraflar üretmiş ve yayınlamıştır. (Fotoğraf, 15) (Photo Book, 2009: 416).



Fotoğraf, 15. Sarah Moon

Büyüleyici portre çalışması ile bir döneme damgasını vuran önemli fotoğrafçılardan biri de Cecil Beaton'dur. (1904-1980) Beaton Londra'da doğmuş ve Cambridge'de öğrencilik yapmıştır. Mükemmel kabiliyetli olması onu birçok alanda ürün vermesine sebep olmuştur. Yazar, ressam, illüstratör ve kostüm tasarımcısı olan Beaton, bütün bunlara rağmen kendini işine adanmış profesyonel bir fotoğrafçıydı. 1930'da moda fotoğrafçılığı, 1939-1945 döneminde kraliyet ailesi ve bakanlık fotoğrafçılığını yaptı. Tutkuyla bağlı olduğu sanatsal portre çalışmasının yanında, 1940-1970 döneminde diğer mesleği olan kostüm tasarımcılığı yaptı. 1958 yapımı "*Gigi*", 1964 yapımı "*My Fair Lady*" filmleri ile en iyi kostüm tasarımı dallarında kazandığı üç Oscar ödülü bulunmaktadır. Sayısız ünlünün portre çalışmasını yaptı. (Photo Box, 2009: 126). Cecil Beaton'un 13 Mayıs-26 Temmuz 2015'te Pera Müzesi'nde 1920-1970 dönemine ait yaptığı büyüleyici portre çalışmalarından derlenen sinema sanatçıları, yazarlar, entelektüeller ve kraliyet ailesi portrelerinden oluşan bir sergi düzenlendi. Cecil Beaton 1927-1956 döneminde Vogue Dergisi için tasarladığı kapak fotoğrafları, (*Fotoğraf, 16*) ikinci Dünya Savaşı esnasında Winston Churchill'i ofisinde çektiği fotoğrafı (*Fotoğraf, 17*) ve Life dergisine kapak olan bombayla yaralanmış üç yaşındaki Eillen Dunne'in portresi unutulmaz kareleri arasında yer alır.

Walter Nurnberg (1907-1991), Marcus Adams (1875-1959), David Hamilton (1933 -2016) da diğer fotoğrafçılar gibi şiirsel, dramatik, romantik çalışmalarla büyüsel denilebilecek anlamda başarılı fotoğraflar üretmişlerdir.



Fotoğraf, 16. Cecil Beaton, Balerin Linden, 1954, Vogue



Fotoğraf, 17. Cecil Beaton, Winston Churchill, 1940. Anya

Getrude Kösebie, Baron De Meyer, Levis Carroll, Yousuf Karsh, Sarah Moon, Julia Margaret Cameron, Cecil Beaton vd. fotoğrafçıların yaptığı çalışmalarda insanı büyüleyen bir etki yaratıkları hissine kapılırız. Onların fotoğraflarındaki olaylar, sorunlar, düşünceler belli bir durumu anlatmak için görüntülenmişlerdir. Cameron, Carroll, Baron De Meyer, S. Moon ve diğer fotoğrafçıların, yaşamın içinden alınan fotoğraf kareleri aslında bizim için gerçekliğin senaryoya dönüşüm gösterdiği bir niteliğe bürünmektedir. Geçmişten izler taşıyan bu fotoğraflar, bize tarihsel bilinç taşırlar. Bu fotoğraflara yazılan metin, bizim görüntü ile aramızdaki bağın anlaşılmasında yetersiz olabilir. Yazılan metin her zaman anlam kargaşasına yol açabileceği gibi, bizi fotoğraftan uzaklaştırabilir. Kavramsal olarak fotoğrafları açıklamaya çalıştığımızda büyüsel etkileşim yaşarız. Aslında fotoğraflara bakıldığında edindiğimiz deneyimler, bilgiler ve yapacağımız değerlendirmelerde, insan kendini metinlerin bir işlevi olarak görmeye başlar. Metinler görselleşemediğinde ve bir açıklama yapılmadığında etkinliğini kaybederler. Bundan dolayı metinleri tekrar görsel olarak açıklamak için bir aygıt tarafından üretilen teknik görüntüler icat edilmiştir. Böylece metinler yeniden yaşamamızda var olmaya başladılar. (Flusser, 1991: 14-16). Teknik görüntü denildiğinde, yansıyan ışığın, ışığa duyarlı malzemenin optik, kimyasal ve mekanik süreç sonucunda oluşan ve günümüzde metinlerin yerini alan görüntülere işaret edilmektedir. Teknik görüntüler aynı zamanda büyüsel bir yapıya sahiptirler ve gerçekliği farklı bir düzeyde sürdürürler. Şöyle ki, bir ekran ya da bir sinema perdesindeki görüntünün çekiciliği ile tarih öncesine tarihlenen bir obje karşısında duyulan çekicilik farklıdır. Televizyon ve sinema görüntüleri eski mağara

resimlerinden ve duvar fresklerinden farklı bir gerçeklik içinde olurlar. Tarih öncesine ait olan büyüler tarihsel bilincin öncesine aittirler. Eski büyüler dünyanın değişmesinde rol oynamaya çalışırken tarih sonrası ya da günümüzde ki teknik görüntülerin yaydığı büyüsellik bizim dünya ile ilgili edindiğimiz kavramları değiştirmeyi hedeflemektedir. Onun için daha soyut bir büyüsel dünyada yaşadığımız söylenebilir. (Flusser, 1991: 20).

1960'larda endüstrinin gelişmesiyle birlikte, duygusal ve dramatik ışık koşulları ticari ve sanayi fotoğrafçılığında da kullanıldı. 1930'larda Avrupa'da "yeni objektiflik" akımı Amerika'da photo secession'un gelişmesi romantizmin gerilemesine sebep olan nedenler arasında sayılabilir. Paul Strand ve photo secession romantizmden sıyrılan bir anlayışın temsilciliğini yaptılar. 1960'a kadar romantizm kendini korumaya çalışmışsa da gelişen teknolojik gelişmeye paralel olarak değişen fotoğraf, yeniçağa göre biçimlenme göstermiştir. (Kanburoğlu, 2007: 394). Sanat tarihinde 18.yy. sonlarına doğru başlayan Almanya, Fransa ve İngiltere'de sanatçıların kendilerine has nitelikte eserler vermesiyle başlayan romantik akım 1850'lere kadar devam eder. Diğer taraftan fotoğrafın icadı ile birlikte romantik fotoğraf her dönemde ilgi görmüş ve günümüze kadar etkinliğini sürdürmüştür.

Sonuç

18 yy. da klasik sanat; akla, mantığa, her şeyde dengeye önem vermeye çalışırken romantizm duyguların, özgürlüğün ve hayal gücünün ön planda olmasına çalışıyordu. Bu akımın sanatçıları bireyselliğe, öznel deneyimlere önem vererek kendi kişisel tepki ve duygu yoğunluğunu ifade ettiler. Mutluluğa erişmek kişinin, tamamıyla iç dünya yapısına ve duygularına verdiği değer, akıl ve mantık görüşünden daha önemliydi. Romantizm, daha çok yaşamın önünde engel teşkil eden bütün kurallara karşı, insanın düş gücünü hayata geçirmesiyle toplumda huzursuzluğun düzeleceğini savunmuştur.

Romantizm, belirli bir üslup benimsemeyerek coşkuyu, düşselliği, melankoliyi, kaygıyı yaşayarak doruk noktasına taşıdı. Turner ve Delacroix'te coşkuyu yaşarken, Shakspeare, Byron, Hugo'da dile getirilen fırtınalar, uçurumlar, hayal gücünün getirdiği diğer öğeler önemli yer tutar. Romantizm' de akıl ve sağduyunun karşısında coşku ve hayal ön plandadır.

Dış dünya abartılarak betimlenir, Orta çağ efsaneleri ve din duygusu önem kazanır. Duygu ve düşünceler şairane olarak dile getirilir.

Romantizmin edebiyatta kalıcı kılınması Shakespeare çevirilerinin Alman edebiyatı için biçimsel olarak gelişmesini etkilemiştir. Fakat romantikler biçimin sanat yapıtının bir güzellik kuralı olduğunu bu kuralla uyulması gerektiğinin zorunlu ön koşulu olduğunu kavramadılar.

Romantiklerde taklit, tavır ve üslup romantik düşünceye uygulanabilen bu uç biçim düşünseme kavramında belirgin olarak vardır. Bu kavram Novalis'in erken döneminde görülen, Fichte'in taklit dediği şeydir. Schlegel'in okur kitlesinden "anlamayı anlama" talebinde bulunması gibi tavidir.

Romantik ressamlar daha çok manzara resmini yapmaya çalışırken, fotoğrafçılar ise portreyi daha çok ele almışlardır. Portrenin manzara ve diğer kompozisyon türlerinden daha çok ilgi görmesi, romantik sanatçılarının devinim, coşku, düşsellik, duygu, dramatik ışık kullanmaları ve halkın portre türünü kendilerine daha çok yakın bulmalarından kaynaklanmaktadır. Romantik dönemde, portre alanındaki gelişme ayrı bir öneme sahiptir. Sanat tarihinde portre, izleyicinin en çok göz göze geldiği ve görülmeye hazır vaziyette duran birer sanat eserleridir. Portre resim sanatında da en çok ilgi gören ve aynı zamanda bir güç ve iktidar aracı olarak kullanılmıştır. Resim tarihinin her döneminde portrenin ayrı bir önemi vardır. Fransız Katolik Kilisesi Kardinali ve Kral XIII Louis döneminde başbakanlık yapmış Plessis de Richelieu (1585-1642) güç ve iktidar aracı olarak portresini ressam Philippe de Champaigne'ye yaptırarak, on sekiz yıl iktidarı süresince üç milyon Livre'den fazla para ödenir. Siyasiler, çoğu zaman portreyi kendi amaçları doğrultusunda iki açıdan önemsemişlerdir. Birincisi kendi iktidarını korumak ve üstün kılmak için, diğeri de dışardaki rakip güçlerini ezmek için kullanmışlardır. (Leppert, 2009: 212).Fotoğraf tarihinde de bu tür örnekler vardır. Cecil Beaton ve Yousuf Karsh'ın fotoğraf tarihine mal olmuş W. Churchill portresi güç ve iktidarı simgeler. Alman fotoğrafçı Agust Sander'in bu gün elimizde kalan 1920'lerde başladığı Alman toplumunun her kesiminden çektiği portre çalışmalarından bir kısmı kurtulabilmiştir. Çünkü Gestapo tarafından 1936'da bütün negatifleri imha edilmiştir. Vietnam doğumlu Pulitzer ödülü sahibi ünlü fotoğrafçı Nick Ut'un 8 Haziran 1972'de Vietnam iç savaşında napalm bombasının atılmasında yanarak çıplak olarak kaçmaya çalışan Kim Phuc fotoğrafı hala

hafızalarımızda yerini koruyor. Eddie Adams'ın 1968'de Saigon'da çektiği, General Nguyen Ngoc tarafından Vietcong'lu tutuklunun kafasına dayadığı silahla idam edilmiş portresi, fotoğraf tarihine mal olmuştur. Rene Burri'nin 1963'te Havana'da çektiği ünlü Che fotoğrafı da bu mesajı veriyor, Dorothea Lange'in 1936'da California'da çektiği göçmen anne portresi' de aynı mesajı veriyor. Hepsi kendi dönemlerine damga vurmuş, savaşın durdurulmasında işlevsel rol oynamış, insan ve dünyası arasına girmiş portre fotoğraflardır. Savaşın acımasızlığı, insan bedenini yok etmeye muktedir kılınmak isteniyorsa fotoğrafta, savaşın yok olması için karşı bir mücadele ile kendini göstermektedir. Romantizm döneminde' de Goya, Delacroix, John Constable, Turner'in resimleri benzer etkiyi göstererek adaletsizliğe karşı mücadele ettiler.

KAYNAKLAR

- Akış, Yasemin. (2016) *Özne, Güz 25. Kitap. Felsefe Bilim ve Sanat Yazıları*. Çizgi Kitabevi. Konya.
- Bal, Metin. (2014) *Özne, Güz 21. Kitap. Felsefe Bilim ve Yazıları*. Çizgi Kitabevi. Konya.
- Berger, John. (2016) *Bir Fotoğrafı Anlamak*. İstanbul, Metis Yayın.
- Burgin, Victor. (2013) *Fotoğrafı Düşünmek*. İstanbul, Espas Yayın.
- Bajac, Quentin. (2005) *Karanlık Odanın Sırları*. İstanbul. YKY.
- Benjamin, Walter. (2013) *Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*, Çevirenler, Elçin Gen, Mustafa Tüzel, İstanbul. İletişim Yayın.
- Claudon, Francis. (1988) *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, Çevirenler, Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, İstanbul. Remzi Kitabevi.
- Derman, İhsan. (1991) *Fotoğraf ve Gerçeklik*, İstanbul. Ağaç Yayın.
- Eastman, George. (2011) *A history of Photography*. The George Eastman House Collection, Taschen
- Erzen, Jale. (2004) *Fotoğraf notları*, İstanbul. Say yayın.
- Flusser, Vilem. (1991) *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*. İstanbul. Ağaç Yayın.
- Germener, Semra. (1996) *18.yy. Avrupa Resmi*. İstanbul. Kabalıcı yayın.

- Gök, Kemal (2010) *Fotoğraf Sanatında Resimsellik*. MÜGSE. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İst.
- Gombrich, E. H. (1992) *Sanatın Öyküsü*, İstanbul. Remzi Kitabevi.
- İnankur, Zeynep. (1997) *19.yy Avrupa'sında Heykel ve Resim Sanatı*. İstanbul. Kabalıcı yayın.
- Kanburoğlu, Özer. (2007) *A'dan Z'ye kadar fotoğraf*. İstanbul. Say Yayın.
- Kandinsky, Wassily. (2001) *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. İstanbul. Altıkırkbeş yayın.
- Leppert, Richard. (2009) *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. Çeviren, İ. Türkmen, İstanbul. Ayrıntı yay.
- Meydan Larousse*. (1992) 17. Cilt, İstanbul. Sabah Gazetesi.
- Meydan Larousse*. (1992) 11. Cilt, İstanbul. Sabah Gazetesi.
- Panofsky, Ervin. (1995) *İkonografi ve İkonoloji*. İstanbul. AFA Yayın.
- Pevsner, Nikolaus. (1977) *Avrupa Mimarlığı*. İstanbul. Cem Yayınevi.
- Sanat Dünyamız* (2002) Sayı 84. İstanbul. Yapı Kredi Yayın.
- Şenyapılı, Önder. (2004) *The Art Millennium, Romantizm*. İstanbul. Boyut Yayın.
- Taschen. (2011) *A History of Photography From 1839 to The present*.
- Topçuoğlu, Nazif. (2000) *Fotoğraf Ölmedi ama Tuhaf Kokuyor*. İstanbul. YKY.
- Turani, Adnan. (2010) *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Theoplile, Gautier. (1975) *Romantizmin tarihi*, Çeviren, Necdet Bingöl, İstanbul. MEB.
- Türkçe Sözlük. (1998) Türk Dil Kurumu, Ankara.
- Toplumsal Yapılar ve Tarihsel Dönüşümler*. (2009) İstanbul. YTÜ.
- Thames & Hudson. (2009) *Photo Box*. Thames & Hudson Ltd, London.
- Wight S. Frederick. (1954) *GOYA*. Pocked Books, Inc, New York.

MANASTIRLI MEHMET RIFAT'IN *TUHFETÜ'L-İSLÂM*I

Zeynep GÜNGÖR*

Özet

Biyografi geleneğinin önemli bir bölümünü teşkil eden ve İslam tarih yazıcılığının da temelini oluşturan kısasü'l-enbiyâ ve siyer yazıcılığına dair Türk edebiyatında pek çok eser kaleme alınmıştır. Bu konuda eseri bulunan edebî şahsiyetlerden biri de XIX. yüzyılın önemli devlet adamı ve yazarlarından Manastırlı Mehmet Rifat'tır. Bu çalışmada Mehmet Rifat'ın *Tuhfetü'l-İslâm* adlı manzum eseri incelenmekte ve eserin bilim dünyasına tanıtılması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kısasü'l-Enbiyâ, Siyer, Manastırlı Mehmet Rifat, *Tuhfetü'l-İslâm*.

MANASTIRLI MEHMET RIFAT'S *TUHFETÜ'L-İSLAM*

Abstract

Qisas al-Anbiya and the Siyer writing represents an important chapter of the Turkish literature biography tradition and mean while forms the basis of the İslamic history writing.

In this study are briefly given informations about the birth, the evolution and the most important works of the " Qisas al-Anbiya and Siyer" wisdom. After a briefing of Manastırlı Mehmet Rifat's life and work, the thesis presents the "*Tuhfetü'l İslam*" poem's verse, versification form, rhyme language and style feature through the content care and, by the given couplet examples, tries to introduce the piece of work.

Keywords: Qisas al-Anbiya, Siyer, Manastırlı Mehmet Rifat, *Tuhfetü'l-İslâm*.

Giriş

Biyografi geleneği, Arapların "ilmü'n-neseb" adını verdikleri ilim ile meşgul olmaları sonucu ortaya çıkmıştır. Araplar bu ilmin ürünü olan eserlere 'tabakât' adını vermişlerdir. Tabakât, birbirini takip eden nesillerin kıssalarının anlatıldığı kitaplara verilen isimdir. Bu ilim İslâmiyet ile birlikte

* Bartın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi.

farklılık arz etmiş ve gelişmiştir. Bu gelişim vesilesiyle kısasü'l enbiyâ ve siyer türü ortaya çıkmıştır (Şahin, 2002: 495; Karataş 2013: 3).

Arapça kıssa ve nebî kelimelerinin çoğul şekillerinden oluşan kısas-ı enbiyâ (kisasü'l-enbiyâ), peygamberlerin hikâyeleri, tarihleri anlamına gelmektedir. Bu anlamda ahbâr-ı enbiyâ tabiri de kullanılmıştır (Şahin, 2002: 495).

Kısas-ı Enbiyâ türünün bilinen en önemli ve en meşhur olanı Sa'lebî'nin *'Arâ'isü'l-Mecâlis'i* ile Kisâî'nin *Ḳısasü'l-Enbiyâ* adlı eserleridir. Daha sonraki süreçte yazılan eserlerin birçoğu bu iki eserin ya tercümesi olarak yayımlanmış ya da bu iki çalışmayı temel kaynak olarak kullanmışlardır (Şahin, 2002: 495; Karataş, 2013: 3).

Türk edebiyatında yazılmış pek çok kısasü'l-enbiyâ bulunmaktadır. Türkçe kısasü'l-enbiyâlar arasında bilinen en eski ve en önemli olanı Rabgûzî'nin *Ḳısasü'l-Enbiyâ* adlı eseridir. Türk edebiyatında, zikredilmeye değer diğer bir eser de Ahmet Cevdet Paşa'nın 1874'te başlayıp 1889'da tamamladığı *Ḳısas-ı Enbiyâ ve Tevârîh-i Hulefâ* adlı eseridir. Bunların yanı sıra son dönem kısasü'l-enbiyâ türünün başarılı örnekleri olarak Mustafa Âsım Köksal'ın 1990'da yayımladığı *Peygamberler Tarihi* adlı eseri ile Ahmet Lütfi Kazancı'nın 1997'de yayımladığı *Peygamberler Tarihi*'ni ve Abdullah Aydemir'in *İslâmî Kaynaklara Göre Peygamberler* adlı eserlerini sayabiliriz (Şahin, 2002: 495; Karataş, 2013: 3).

Bu bağlamda diğer önemli türler siyer ve megâzîlerdir. Siyer kelime anlamı olarak, sözlükte “davranış, hal, yol, âdet, bir kimsenin ahlâkı, seciyesi ve hayat hikâyesi” gibi manalara gelen sîret kelimesinin çoğuludur. Kur'an-ı Kerim'in yalnızca bir suresinde (Tâhâ 20/21) “hal ve şekil” anlamında ifade edilen sîret kelimesi zamanla Hz. Peygamber'in hayatı, onun hayatını konu edinen bilim dalı ve bu alanda yazılan eserler için terim olarak kullanılmıştır (Fayda ve Uzun, 2009: 319-324).

Siyer ve megâzî kelimeleri ilerleyen zamanlarda birbirinin yerine kullanılır olmuştur. Siyerde Hz. Peygamberin Mekke ve Medine hayatının tamamı, doğumundan vefatına kadar anlatılır. Megâzîde ise on senelik Medine hayatının sadece gazve ve savaşları konu edinilmiştir. Daha sonra megâzî adlı eserlerin kapsamı genişlemiş ve Hz. Muhammed'in hayatını bütün yönleriyle ele alan bir tür oluşmuştur (Fayda ve Uzun, 2009: 324-326; Tergip, 2010: 15).

Siyer ilmi, Arap edebiyatından yapılan tercümelemler ile Türk edebiyatına girmiştir. Tercüme siyerlerin en başarılı örneklerinden biri edebiyatımızda ilk Türkçe siyer kitabı olarak bilinen Erzurumlu Kadı Darîr'in *Tercüme-i Siyer-i Nebî* adlı eseridir. Diğer önemli tercüme eser ise Lâmiî Çelebi'nin, *Tercüme-i Şevâhidü'n-Nübüvve li-Takvîyeti Yakîni Ehli'l-Fütüvve*'sidir. Tercüme eserler arasında Bâkî'nin *Meâlimü'l-Yakîn fî Sîreti Seyyidi'l-Mürselîn* adlı eserini ve Ahmed b. Muhammed el-Kastallânî'nin *el-Mevâhibü'l-Ledünniyye bi'l-Minahil-Muhammediyye* adlı eserlerini de sayabiliriz (Fayda ve Uzun, 2009: 325).

Klasik Türk edebiyatında tercüme eserlerin yanı sıra telif eserler de ortaya çıkmıştır. Türk edebiyatında yazılmış ilk siyer-i nebi; *Veysî'nin Dürretü't-Tâc fî Sîreti Sâhibi'l-Mî'râc* (*Siyer-i Veysî*) adıyla bilinen eseridir. Eser, sanatkârane bir nesirle yazılmasından dolayı devri için bile ağır bulunan diline rağmen Türkçe siyerler içinde en çok beğenilenlerdendir. Bu esere Nev'îzâde Atâî, Yusuf Nâbî Efendi, Nazmîzâde Murtaza ve Tıfî Ahmed Çelebi tarafından zeyiller yazılmıştır (Donuk 2015: 38). Telif siyerlere Molla Velî'nin manzum *Siyer-i Nebî* adlı eseri, Abdullah Zâhidî'nin manzum *Siyer-i Nebî'si*, Abdürrahîm b. Hüseyin'in *Manzum Siyeri*, Hâfız Mehmed Zühdü Efendi'nin *Nazmü's-Siyer'i*, Abdullah Âtîf'ın *Siyerü'n-Nebî* adlı eserleri zikredilebilir. Bunların yanı sıra son dönem siyer alanında İzmirli İsmail Hakkî'nin *Siyer-i Celîle-i Nebevîyye* ile Celâl Nûri Bey'in *Hâtemü'l-Enbiya* adlı eserleri vardır (Fayda ve Uzun, 2009: 325).

Türk Edebiyatında hem kisasü'l-enbiyâ hem de siyere yer verilen müstakil eserlerden biri de Manastırlı Mehmet Rifat'ın *Tuhfetü'l-İslâm'ı*dır. Daha çok gençlerin istifadesi için hazırlanmış olan bu eserin kisasü'l-enbiyâ ve siyer türü içindeki yerinin belirlenmesi ve incelenmesi gerekmektedir. Bu çalışmada eser tanıtılacak, eserin şekil ve muhteva incelemesi neticesinde tespit edilen hususlar paylaşılacaktır.

Manastırlı Mehmet Rifat ve Tuhfetü'l-İslâm

Mehmet Rifat 1851'de Manastır'da doğmuştur. Yazarın, Manastırlı Mehmet olarak anılmasının nedeni hem Manastır'da doğmuş olması hem de dönemindeki isim benzerliği olan diğer şair ve yazarlarla karıştırılmaması içindir. Manastırlı Mehmet, Harbiye'den yüzbaşı olarak mezun olduktan sonra kendi okulunda hocalık yapmıştır. Dönemin Mekteb-i Askeriye nazırı Süleyman Paşa'nın dikkatini çekmiş binbaşılığa kadar yükselmiştir. Mehmet

Rıfat, 1877-1878'de Osmanlı-Rus savaşına katılmış ve esir düşmüştür. Savaştan bir yıl sonra İstanbul'a dönmüş, II. Abdülhamit Han'ın isteği ile rütbesi kaymakamlığa yükseltilerek önce Şam vilayetine daha sonra da Halep'e tayin edilmiştir. M. Rifat, buralardaki görevi nedeniyle İstanbul'a bir daha dönmemiş ve son görev yeri olan Halep'te vefat etmiştir (Onur, 2007: 3; Bozdoğan, 2002; Kahraman, 2007: 519-120).

Manastırlı Mehmet Rifat, I. Meşrutiyet dönemi kültür hayatının kalem ve kılıç sahibi Türk aydınlarından biridir. Din, edebiyat, dil ve belagat, sosyoloji, medeniyet tarihi, matematik, genel kültür, mimarlık gibi birbirinden farklı geniş bir alanda çalışmalar yapmış, yüzün üzerinde eser kaleme almıştır. Bunların büyük çoğunluğunu da yayımlama imkânı bulmuştur. Mehmet Rifat, Tanzimat döneminin yol açıcı aydınlarından biri olmasa da nitelikli eserleriyle belirli bir kaliteyi yakalamış ve dönemin aydınlarınca dikkate alınmış bir yazardır. Servet-i Fünûn dönemine damgasını vuran Halit Ziya Uşaklıgil, çalışmalarında M. Rifat'tan istifade ettiğini ifade etmektedir (Onur, 2007: 3; Bozdoğan, 2002).

Mehmet Rifat, Harbiye'de hocalık yaptığı dönemde milli duyguların ön planda olduğu ve kendi dünya görüşünü yansıttığı "Çanta" dergisini çıkarmıştır. Yine bu dergide Harbiye'den arkadaşı Hasan Bedrettin ile birlikte Fransızcadan çevirdikleri yirmi kadar oyunu "Temaşa" adlı bir yazı dizisinde yayımlamışlardır. Bunun yanında "*Külliyyat-ı Kavâid-i Osmaniye*" adlı çalışması Türk dili açısından önemli bir eserdir. Mehmet Rifat'ın yayımlanmamış bir de divançesi bulunmaktadır. Dilbilgisi, edebiyat ve kompozisyonla alakalı diğer eserleri de şunlardır: *Hâce-i Lisân-ı Osmanî*, *Usul-i Bedâyi*, *Mükemmel Osmanlı Sarfı*, *Mufassal Nahv-i Osmanî*, *Kavâid-i İlm-i İnşa*, *Mecâmiü'l-Edeb* (Onur, 2007: 3; Bozdoğan, 2002; Kahraman, 2007: 519-520).

Eserin Yazılış Tarihi ve Sebebi

Tuhfetü'l-İslâm, Hicri 19 Şaban 314 (Miladi: 23 Ocak 1897) tarihinde yayımlanan kanun ile Bab-ı Âlî Aziziye Caddesinde bulunan Cemal Efendi matbaasında Hafız Mehmet Emin tarafından 1898'de neşredilmiştir.

Yazar M. Rifat, eserin giriş manzumesinin hemen altında bulunan nesir bölümde; çocuklukta öğrenilen bilgilerin zihinde yer ettiği ve kolay unutulmadığı düşüncesiyle daha önce çocukların okuyup öğrenmesi için bir ilmihal yazmış olduğunu ve yine çocukların okuyup öğrenmesi amacıyla

Kıyasü'l-Enbiyâ ve Siyer-i Muhammediyye'nin en önemli bölümlerinden oluşan *Tuhfetü'l-İslâm* adlı eseri yazdığını ifade etmiştir.

Eserin Şekil ve Muhteva Özellikleri

Tuhfetü'l-İslâm, mesnevi nazım şekli ile yazılmış toplam 686 beyitten oluşan 60 sayfalık manzum bir eserdir. *Tuhfetü'l-İslâm*'ın muhteva özelliklerine baktığımızda yazarın eserini üç bölüm olarak düzenlediğini görürüz. Eserin birinci bölümü 16 beyitlik kısa bir kasideden oluşmaktadır. Aruzla ve hecez bahrinin mefâîlün/mefâîlün/feûlün kalıbıyla yazılmış olan bu bölüme “Besmele-i Şerif” ile başlanmış, Allah'a hamd ü senalar ve peygamberimiz Hz. Muhammed Mustafa'ya (s.a.v) salat ü selamdan sonra dönemin Osmanlı Sultanı II. Abdülhamit Han'a dualar edilmiştir. Arkasından eserin sebep-i telifi için hecez bahrinin mefâîlün/mefâîlün/feûlün kalıbıyla şu beyitler söylenmiştir.

Yazup evvelce nazmen 'ilm-i hâli

Hediye eylemişdim asdikâya

Yine sevk-i hidâyetle bu kerre

Koyuldum vasf-ı hâl-i enbiyâya

Alup târîhini peygamberânun

Çalışdım anları nazmen edâya

Hudâ'ya hamd ola oldum muvaffak

Bu sûretle bu emr-i mu'tenâyâ

İki manzûme hâsıl oldu andan

Biri mahsûs oldu Mustafâ'ya

Didim ben Tuhfetü'l-İslâm nâmın

Hediye eyledim ehl-i vefâyâ (Tuhfetü'l-İslâm, s.2/11-16)¹

¹ *Tuhfetü'l-İslâm*'dan yapılan alıntılarda önce eserin sayfa numarası sonra da beyit numarası verilmiştir.

Eserin, ikinci bölümü remel bahrinin fâilâtün/fâilâtün/fâilâtün/fâilün kalıbıyla yazılan “Kıyasü'l-Enbiyâ”dan oluşmaktadır. Bu kısımda Hz. Âdem'den başlanarak sırasıyla Şîd, İdris, Nûh, Hûd, Lût, Yunus, Şuayb ve Salih peygamberleri ayrı birer başlık altında, İbrahim-İsmail-İshak, Eyyüb-Zülkifl, Yakup-Yusuf, Musa-Harun, Yüşa-İşmoil, Davud-Süleyman, İlyas-Elyase, Eş'îya-Ermiya-Danyal-Aziz, Zekeriya-Yahya-İsa peygamberler aynı başlık altında ve son olarak Hz. Muhammed Mustafa (s.a.v) ayrı bir başlıkla ele alınmıştır. Eserde Kur'an-ı Kerim'de adı geçen peygamberlerle birlikte toplam 32 peygamberin kıssaları on sekiz alt başlık altında 372 beyit olarak nazmedilmiştir.

Eserin son bölümü “Siyer-i Muhammediye”den oluşmaktadır. Bu bölüm de remel bahrinin fâilâtün/fâilâtün/fâilün kalıbıyla yazılmıştır. Siyer, 70 beyitten oluşan Mevlîd-i Muhammedi ile başlatılmıştır. Yazar eserin bu bölümünün 22 beyit ve 46 mısraını Süleyman Çelebi'nin “*Vesîletü'n-Necât*” adlı eserinden alıntılar yaparak oluşturmuştur. Süleyman Çelebi'nin Mevlîd-i Şerif'inden yapılan bu alıntılar hem parantez içinde verilmiş hem de dipnotta bu hususa dikkat çekilmiştir:

(Merhabâ ey nûr-ı Yezdân merhabâ)

(Merhabâ ey kân-ı 'irfân merhabâ) (Tuhfetü'l-İslâm, s. 44/416)

Eserin üçüncü bölümünün girişinde Hz. Muhammed'in nûrunun ezelden yaratıldığı, bu nûrun önce Hz. Âdem'in alında belirlediği daha sonra Hz. Havva'ya intikali, Havva'dan da sırası ile Hz. Şît, Hz. İdris, Hz. Nûh, Hz. İbrahim ve İsmail'e intikal ettiği, İsmail'den Hz. Muhammed'e intikal etme serüveni ve nûrun Hz. Muhammed'e ulaşması konu edinilmiştir;

Hak Te'âlâ itmeden kevni binâ

Nûr-ı ferşiden ayırdı bir ziyâ

Ol ziyâyı sonra ol Rabb-ı kadîr

Âdemin alında kıldı müstenîr (Tuhfetü'l-İslâm, s. 40/373-374)

Turdı anda nûr-ı Ahmed hayli sâl

Sonradan Havvâ'ya itdi intikâl

*Geçdi Havvâ'dan da nûr-ı Mustafâ
Gitdi Şît'i eyledi revnak-fezâ*

*Geçdi İdris'e vü Nûh'a bir zamân
Virdi İbrahim ü İsmâ'il'e şân*

*Sonra İsmâ'il'den nûr-ı Hudâ
Hep teselsül üzre oldı rû-nümâ*

*Böyledir nakl-i sahîh üzre haber
Sakladı şerden anı Rabbü'l-beşer*

*Hangi sulb ü rahme kondıysa o nûr
İtmedi şirk ü riyâ andan zuhûr*

*...
Togdı ol sâ'atde ol hayrû'l-enâm
Kalk ayaga vir salât ile selâm*

Çün tûlû' itdi o dem ol nûr-ı dîn

(Nûra gark oldı semavât u zemîn (Tuhfetü'l İslâm, s.41-43/377-400)

Ayrıca Mevlîd-i Şerif bölümünde Hz. Muhammed'in doğumu esnasında yaşanan mucizelere (Ka'be'de bulunan putların baş aşağı düşmesi, Kisra Sarayı'nın burçlarının çatlaması ve yıkılması, Save Gölü'nün kuruması ve ateşperestlerin binlerce yıldır yanan ateşlerinin sönmesi vb.) değinilmiştir.

Giriş bölümünden sonra gelen "Fahr-i Âlem Efendimizin Hâl-i Rızâ'at u Zamân-ı Sabâvetleri" başlığı altındaki bölümde Hz. Muhammed'in doğmadan evvel babasının vefat etmesi ve yetim kalması, doğduktan sonra sütanneye verilmesi nedeniyle annesinden uzak kalması, annesinin vefat etmesi ve sonrasında dedesinin de vefatıyla amcası Ebu Talip'in Hz. Muhammed'i himayesine alması hadiseleri ele alınmıştır. Yine bu bölüm içinde Hz. Muhammed zamanında Mekke'de görülen kıtlık meselesi de anlatılmıştır.

“Seyyid-i Kâ'inât Efendimiz Şâm Seferleri ve Te'ehhül Buyurdıkları” başlığı altında Hz. Muhammed'in on iki yaşına bastığında Amcası Ebu Talip ile Şam seferine çıkmaları ve Basra'ya vardıklarında şehrin ileri gelenlerinden bir Pîr'in Hz. Muhammed'in ahir zaman peygamberi olduğunu anlaması neticesinde Ebu Talip'i, Hz. Muhammed'i Şam'a götürmemesi hususundaki uyarılarına değinilmiştir;

*On ikiye basdı çün hayrû'l-beşer
İtdiler 'emmi ile Şâm'a sefer*

Şâm'a varmazdan mukaddem gitdiler

Pîş-i Basrâ'da tevakkuf itdiler (Tuhfetü'l-İslâm, s. 48/470-471)

*Yâ Ebâ Tâlip didi ol kâmyâb
Mustafa'yı gösterüp itdi hitâb*

*Didi budur rahmeten li'l-âlemîn
Budur elbetde şefi'ü'l-müznibîn*

*Böyledir Tevrât u İncîl'de haber
Evvel ü âhir budur hayrû'l-beşer*

Kavlimi dinle benim ey söz eri

Alma Şâm'a Ahmed'i dönder geri (Tuhfetü'l-İslâm, s. 48/ 477-480)

Bundan sonraki bölümde Hz. Muhammed'in yirmili yaşlara geldiğinde Hz. Hatice ile evlenmesinden bahsedilir.

Çün yigirmiye irişdi sinn-i şâh

Nûr u vechinden utandı mihr ü mâh (Tuhfetü'l-İslâm, s.48/483)

Aldı ol Fahrû'n-nisâyı bâ-nikâh

Nûra gark oldu Hadice ol sabâh (Tuhfetü'l-İslâm, s. 49/493)

“Mefhar-ı Mevcudât Efendimizin Risâlet-i Nübüvvetleri” başlığı altında Hz. Muhammed'e peygamberlik görevi verilmesi ve Kur'an ayetlerinin indirilmesi anlatılmıştır:

Çünkü gördi vahdetin emvâcını
Ol zamân giydi nübüvvet tâcını (Tuhfetü'l-İslâm, s. 49/499)

Sûre-i İkrâ'la geldi ibtidâ
Vâlih ü hayrân oldu Mustafâ (Tuhfetü'l-İslâm, s. 50/503)

“Hâtemü'l-Enbiyâ Efendimizin Mu'cizât-ı 'Azîmeleri” bölümünde ise Hz. Muhammed'in gölgesinin yere düşmemesi mucizesi, Süleyman Çelebi'nin Mevlîd-i Şerif'inden alınan şu beyitlerle aktarılmıştır:

(Evvelâ ol kim mübârek cisminin)
(Gölgesi düşmezdi hâke resminin)

(Ol mübârek re'si üzre her zamân)
(Bir bulut vardı olurdu sâyebân) (Tuhfetü'l-İslâm, s. 51/520-522)

Hz. Muhammed'in en büyük mucizesi Kur'an'ı Kerim'dir:

Hazret-i Kur'an'dır a'zam-mu'cize
Vasf u ta'rîfi anın gelmez söze (Tuhfetü'l-İslâm, s. 51/525)

Hz. Muhammed'in kendisine inanmayan müşriklere gösterdiği bir mucizesi de parmağıyla ayı ikiye bölmesidir. Yazar eserinde bu olayı şu beyitlerle anlatmıştır:

Mu'cizâtından biri de ey civân
İnşikâk-ı mâh ile oldu 'ayân (Tuhfetü'l-İslâm, s. 52/531)

Emr-i Hak'la mâha dikkat eyledi
Dest-i pâkıyla işâret eyledi

Defâten oldu iki parça kamer
Her biri tutdı semâda başka yer (Tuhfetü'l-İslâm, s. 52/ 536-537)

“Mi'râcü'n-Nebî 'Aleyhi's-Salâtü ve's-Selâm” başlıklı bölümde yazar, miraç hadisesini toplam 53 beyitle ele almış ve anlatımını güçlendirmek için bu bölümde de Süleyman Çelebi'nin Mevlîd-i Şerif'inden 11 beyit 27 mısra alıntı yapmıştır;

*Hak-Te'âla bir tecellî kıldı tâ
Mustafâ her hâle olsun âşinâ*

*Eyledi Cibrîl'e fermân ol zamân
Git dedi mahbûbımı al gel hemân*

*Geldi Cebrâ'îl didi ol hazrete
Yâ Muhammed müjde bu nev-devlete* (Tuhfetü'l-İslâm, s. 52/540-544)

*Şâdimân ol ey resûl-i muhterem
'Arşına da'vet ider Rabbü'l-ümem* (Tuhfetü'l-İslâm, s. 53/546)

*(Tarfetü'l-'ayn içre ol şâh-ı huzem)
(Geldi Kuds'e basdı Aksâ'ya kadem)* (Tuhfetü'l-İslâm, s. 53/553)

“Fahr-i 'Âlem Efendimizin Hicret-i Sa'âdetleri” başlığı altında ise Hz. Muhammed'in Mekke'den Medine'ye hicretine izin verilmesi ve Mekke müşriklerinin suikast girişimlerinden Hz. Muhammed'in kurtulması anlatılır.

*Geldi Cebrâ'îl bir gün hazrete
İzn-i Hak vardır didi bu hicrete*

*Hâzır oldu bir gice fahrü'l-enâm
Cümle küffâr eyledi ol şeb kıyâm*

*Sû'ikasde 'azm ü niyyet itdiler
Bir çoğı beyt-i nebîye gitdiler*

*Anladı hâli Resûlullâh o ân
Besmeleyle çıkdı dârından hemân*

*Bir avuç kum aldı saçdı muhterem
Çeşm-i a'dâya 'amâ geldi o dem (Tuhfetü'l-İslâm, s. 58/599-603)*

Devamında ise Mekke'den Medine'ye yapılan hicret esnasında Hz. Muhammed ve Hz. Ebu Bekir'in düşmanlardan korunmak için mağaraya sığınmaları anlatılmıştır:

*Çıkdılar birlikde sonra Mekke'den
İtdiler bu vech ile terk-i vatan*

*Tuydı a'dâ itdiler ta'kibe cân
Girdiler bir gâra bunlar ol zamân*

*Hikmet-i Bârî o dem kıldı sudûr
Der'akab bir 'ankebût itdi zuhur (Tuhfetü'l-İslâm, s. 58/606-608)*

Hz. Muhammed ve Hz. Ebu Bekir yollarına devam ederken atlı bir düşmanın karşlarına çıkması ve Hz. Muhammed'in bir nazarıyla atın yere batması hadisesi bu bölümde 29 beyitle ele alınmıştır.

*Başka yerden oldılar râha revân
Sonra geldi bir 'adâ oldı 'ayân*

*Çünkü yaklaştı 'adûv peygâmbere
Bir nazarda esbi bâtdı yerlere (Tuhfetü'l-İslâm, s. 59/617-618)*

“Hicretten Vefâtına Kadar İcmâl-i Ahvâl'i” başlığı altında Hz. Muhammed'in vefatını anlatan yazar, bu bölümde de Süleyman Çelebi'nin Mevlîd-i Şerif'inden 2 beyit ve 6 mısra alıntı yapmıştır.

*Cümleye her kârı ta'lîm eyledi
(Rûh-ı pâkın Hakk'a teslim eyledi) (Tuhfetü'l-İslâm, s. 63/665)*

M. Rifat, *Tuhfetü'l-İslâm*'ın nazmı esnasında birkaç yerde âyetleri iktibas yoluyla beyitlerin içerisine dâhil etmiş ve iktibas yapılan âyet veya Arapça ibarenin muhtevasıyla eserde anlatılan olayı bütünleştirmeye çalışmıştır.

*Ol zamân Yâ eyyühel müddessir'i*²

Vahy idüp hürmet ile gitti geri (Tuhfetü'l-İslâm, s. 50/508)

Ve zin ve Kâfiye

Eserde üç farklı vezin kullanılmıştır. Yazarın, bu üç farklı aruz veznini metne tatbiki esnasında ufak kusurlar göze çarpmaktadır:

Şair, birkaç özel isim veya kelimedede uzun okunması gereken bir heceyi vezin gereği kısa okumuştur.

İçlerinden Yûdâ nâmında olan fâsık hemân

Rüşvet aldı eyledi ol cây-ı mahfîyi 'ayân (Tuhfetü'l-İslâm, s. 38/360)

beytini buna örnek verebiliriz.

Şairin, eserin birkaç beytinde vezin gereği özel isim veya kelimelerde tasarrufta bulunduğu görülmektedir:

Kavmi geçdikce o yerden eglenüp dirdi anâ

Dün peyâmberdin bu gün dülger mi oldun vâh sanâ (Tuhfetü'l-İslâm, s. 8/38)

Sonra imân itdi Bû Bekr ü 'Ali

Oldı anlarda sa'adet münceli (Tuhfetü'l-İslâm, s. 50/512)

Ayrıca eserde birkaç beyitte kelimenin kendinden sonra açık hece gelmesine rağmen bazı uzun hecelerde medli okuma yapılmıştır.

Hazreti Ya'kûp oldı pek mukedder agladı

Kanlı yaşlar dökdi âteşle derûnun dağladı (Tuhfetü'l-İslâm, s. 19/153)

Eserde birkaç Türkçe kelimedede vezin gereği uzun okuma yapıldığı durumlar da söz konusudur:

Mu'cize gösterdi Sâlih tâgdan togdı deve

Yaydı bu mu'ciz işi mü'min olan evden eve (Tuhfetü'l-İslâm, s. 11/67)

² "Ey örtünüp bürünen (Peygamber)", Müddessir/1

Örneklerini verdiğimiz birkaç istisnai durum dışında yazarın aruzu başarıyla şiirine tatbik ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Klasik Türk şiir geleneğinden gelen bir alışkanlıkla şairler eserlerini şiir ile musikinin iç içe olduğu bir atmosferde ortaya koymuşlardır. Şiirdeki musiki ve ahengi sağlamak için çeşitli edebi sanatların yanı sıra redif ve kafiye de önem vermişlerdir. *Tuhfetü'l-İslâm* adlı eser redif ve kafiye bakımından incelendiğinde, cinaslı kafiyenin (mümasil, mutarraf, mükerrer, lâhik, hattî, ve tam cinas) oldukça yoğun kullanılmış olduğu görülmektedir.

Azdılar ammâ ki bunlar eyleyüp terk-i Hudâ

Anlara kıldı peyâmbere Hazret-i Hûd'ı Hudâ (*Tuhfetü'l-İslâm*, s. 9/54)

Yâm nâmında olan oğlu da imân itmedi

Hâsılı pek çokları Nûh'un izince gitmedi (*Tuhfetü'l-İslâm*, s. 7/33)

Âkıbet oldu o müşrikler cezâyâ müstehak

Eyke'ye gâyet harâretli havâ gönderdi Hak (*Tuhfetü'l-İslâm*, s. 17/128)

Bundan evvelce yine ahfâd-ı Nûh'un bir çoğu

Gitdiler semt-i Irak'a bakmayup var u yogı (*Tuhfetü'l-İslâm*, s. 11/75)

Ol gice kim togdı ol sultân-ı dîn

Ol kerâmet ma'deni ol hân-ı dîn (*Tuhfetü'l-İslâm*, s. 45/430)

Eser de Arapça ve Farsça kelimelerde kafiye-i mücerred 192 kez, kafiye-i müreddefe 266 kez, kafiye-i müessese 16 kez, kafiye-i mukayyede 28 kez kullanılmıştır. Türkçe kelimelerde yarım kafiye, tam kafiye, zengin kafiye kullanılmakla birlikte kelime durumunda redif 25, ek durumunda redif 45 ve birkaç tane de kelime gurubu durumunda redif kullanılmıştır.

Dil ve Üslup Özellikleri

M. Rıfat, *Tuhfetü'l-İslâm*'da gereğinden fazla Arapça-Farsça kelime kullanmamaya özen göstermiş, eserde konuşma diline yakın sade ve akıcı bir anlatımı esas almıştır:

Geldi ez-cümle Yemen'de kavm-i 'Âd oldı 'ayân

İtdiler ma'mûr o câyı yapıdılar birçok mekân (*Tuhfetü'l-İslâm*, s. 9/53)

Çok sevindi çün Ebâ Tâlip hemân

Nazm ile bu vak'ayı itdi beyân (*Tuhfetü'l-İslâm*, s. 47/469)

Dil ve üslup konusundaki tasarrufunu yazar eserin giriş bölümünde açıklamış, amacının vezin, kafiye konusunda hüner göstermek olmadığı ve eserini herkesin kolayca okuyup anlayacağı bir üslupta yazmaya gayret ettiğini söylemiştir:

"Tuhfetü'l-İslâm'da nazmen icmâl ile etfâl-i İslâm'a yâdigâr eylediğimi ve usûl-ı nazmda medhûl olan kasr u imale ve emsali şeylerden her çend ictinâb olunduysa da zikr ü iradı zarûrî olan ba'zı esmâ'-i 'âliye husûsât-ı ma'rûzanın ihtiyârını icâb eylediğini ve esâs maksad hâşâ ibrâz-ı hüner olmayup dîne mute'allık ma'lûmât-ı ibtidâ'iyeye ve lâzimeyi unutulmayacak sûretde kolaylıkla belletmek için bir hizmet-i dînîyye de bulunmak hevesine mübtenî olduğunu sûret-ı mahsûsada 'arz ile vezn u kavâfi vesâ'ir şerâ'it-i nazmda vâkı' olan nevâkışın hüsn-i niyet 'âcizâneme bağışlanmasını kârîn-i kirâmdan niyâz ederim."

Sonuç

Osmanlı'nın son dönem dil, kültür ve edebiyat âlimlerinden Manastırlı Mehmed Rıfat tarafından çocukların istifade etmesi amacıyla yazılan *Tuhfetü'l-İslâm* adlı eserde konuşma diline yakın sade bir dil kullanılmıştır. Eser, Kısasü'l-Enbiyâ ve Siyer-i Muhammediyye manzumeleriyle birlikte iki ana bölüm halinde neşredilmiştir. Eserin "Kısasü'l-Enbiyâ" bölümünde Hz. Muhammed ile birlikte 32 peygamberin kıssaları ve mucizeleri yer almaktadır. Eserin "Siyer-i Nebi" bölümünde ise Hz. Muhammed'in hayatına dair kronolojik bir sıralama bulunmamaktadır. Siyer-i Nebi bölümünde Hz. Muhammed'in doğumu, amcası Ebu Talip ile yaptığı Şam seferi, Hz. Hatice ile

evliliği, peygamberlik görevinin verilışı, mucizeleri, miracı, hicreti, vefatı gibi hadiseler konu edinmiştir.

Çocukları İslâm tarihi konusunda bilgilendirmeyi amaçlayan, sade bir üslupla kaleme alınan ve nazım tekniği bakımından başarılı olan *Tuhfetü'l-İslâm*; peygamber kıssaları ve siyere dair ana kaynaklarda zikredilen temel bilgilerin genel bir özeti mahiyetindedir.

KAYNAKÇA

BOZDOĞAN, Ahmet (2002), “Manastırlı Mehmet Rıfat'ın Dünya Görüşünün Aynası: Çanta”, eskidergi.cumhuriyet.edu.tr/makale/356.

FAYDA, Mustafa-UZUN, Mustafa (2009), “Siyer ve Megâzî”, *TDVİA*, Cilt 37, s. 319-326.

GÜNEŞ, Halit (2009) *Mehmet Rıfat Mecâmiü'l-Edeb Birinci Cilt (İnceleme-Metin)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

KARATAŞ, Ahmet (2013), “Türk-İslam Kültür ve Edebiyatında Kısas-ı Enbiyâ Türü”, *Diyanet İlmi Dergi*, Cilt: 49, Sayı: 3.

ONUR, Esra (2007), “Manastırlı Mehmet Rıfat'ın Mecâmiü'l-Edeb Adlı Eserinin Fesahat Kısmı”, *Turkish Studies / Türkoloji Araştırmaları*, Volume 2/3 Summer 2007

ÖZ, Şaban (2006), *İlk Siyer Kaynakları ve Müellifleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ŞAHİN, M. Süreyya (2002), “Kısasü'l-Enbiyâ”, *TDVİA*, Cilt 24, s. 495.

TERGİP, Ayhan (2010), “Siyer Yazıcılığı ve Türklerin Siyer İlmine Katkıları.” *Journal of International Social Research*, 3.15.

AYŞE YAMAÇ'IN ÇOCUK ROMANLARININ DİL ZENGİNLİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ*

Halil KURU**

Özet

Çocuğun dil, kavram, zihin, sosyal ve kişilik gelişiminde çocuk edebiyatının önemli bir yeri bulunmaktadır. Çocuk edebiyatının ve günümüz çocuk edebiyatı yazarlarının amacı çocuğun dil becerilerini, hayal dünyasını, milli ve evrensel değerlerini, yaratıcılık gücünü, kitaba olan sevgisini geliştirmektir. Günümüzde nitelikli çocuk edebiyatı eseri veren yazarlardan biri de Ayşe Yamaç'tır. Araştırmanın amacı, Ayşe Yamaç'ın eserlerini, dil zenginliği açısından incelemektir. Bu araştırma, betimsel nitelikte bir çalışma olup doküman incelemesi yöntemi esas alınarak yapılmıştır. Örneklem olarak yazarın, "Ali'nin Öyküsü, Dedemin Gizli Defteri, İncili Kavak, Hayalet Peşinde, Bizim Evde Grev Var, Zümrüt Küpeler, Düşlerin Ötesi" adlı yedi çocuk romanı ele alınmıştır. Bu eserler Türkçe dil zenginliği açısından atasözü, deyim ve kalıp sözlerinin kullanımı alt başlıklarında incelenmiştir. Yedi çocuk romanının tarandığı bu eserlerde, 22'si farklı olmak üzere toplamda 24 atasözü; 777'si farklı olmak üzere toplamda 1220 deyim ve 151'i farklı olmak üzere toplamda 355 kalıp söz kullanıldığı belirlenmiştir. Yedi eserde atasözü, deyim ve kalıp sözün toplamda 1599 kere geçtiği belirlenmiştir. Bu bulgulara göre, yedi eserde atasözlerinin sınırlı sayıda ama deyim ve kalıp sözlerin çok fazla kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Türkçe eğitimi ve öğretiminde çocukların gelişim özellikleri dikkate alınarak hazırlanmış ve dil zenginliği açısından yeterli olan eserlerle karşı karşıya getirilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda Türkçe dil zenginliği açısından çocuklara uygun olan Ayşe Yamaç'ın eserleri öğretmenlere, ailelere ve çocuklara önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ayşe Yamaç, çocuk kitapları, atasözleri, deyimler, kalıp sözler.

STUDYING AYŞE YAMAC'S CHILDREN BOOKS IN TERMS OF LANGUAGE RICHNESS

Abstract

There is an important role of literature in child's language, concept, cognition, social and personality development. Children's literature and today's children's literature writers are developing the language skills, fantasy world, national and

* Bu makale, *Ayşe Yamaç'ın Çocuk Romanlarının Değerler Eğitimi ve Türkçe Dil Zenginliği Açısından İncelenmesi* adlı yüksek lisans tezinden elde edilmiştir.

** MEB, Türkçe Öğretmeni.

universal values, creativity power, love of the book, the child of the child. Today, one of the child literature authors who give qualified work is Ayşe Yamac. The aim of the study is analyzing the works of Ayşe Yamac in terms of language richness. This research is descriptive work so it was made based document analysis method. As the sample, the author's seven child novels "Ali'nin Öyküsü, Dedemin Gizli Defteri, İncili Kavak, Hayalet Peşinde, Bizim Evde Grev Var, Zümrüt Kúpeler, Düşlerin Ötesi" were studied. It was analyzed in there subheads the use of proverbs, idioms and pattern words in terms of Turkish Language richness. It was determined that was used 24 proverbs in totaly but twenty two proverbs are different each others, 1.220 idioms in totaly but 777 idioms are different each others and 355 patterns words but 151 are different each others in these works. It was determined that proverb, idiom and pattern word were placed 1590 times in seven works. According the findings, It was emerged that proverbs were used in limited but idioms and pattern words were used too much in seven works. Turkish education and teaching should be brought face to face with works which are prepared considering the developmental characteristics of children and are sufficient in terms of language richness. In this context, Ayşe Yamaç's works which are suitable for children in terms of Turkish language richness are suggested to teachers, families and children.

Keywords: Ayşe Yamaç, Child Books, Proverbs, Idioms, Pattern Words.

1. Giriş

İnsan ömrünün genellikle 2-14 yaşları arasında geçen gelişme dönemine çocukluk çağı adı verilir. Çocuğun gelişim sürecini etkileyen ve ona estetik zevk kazandıran en önemli unsurlardan biri, dil ve edebiyattır. Bunun için çocukların estetik değeri olan, nitelikli metin ve eserlerle karşılaşması gerekmektedir. (Sever, 2003; Şimşek, 2006; Şirin, 2000; Yalçın ve Aytaş, 2012). Bu dönemde çocuğun dil, kavram, zihin, sosyal ve kişilik gelişiminde çocuk edebiyatının önemi ortaya çıkmaktadır.

Çocuk edebiyatı, çocuğun dil becerilerini geliştirmesine yardımcı olmak, çocuktaki güzellik ve sevgi duygusunu ortaya çıkarmak, çocuğun hayal gücü gelişimine katkı sağlamak, çocuğun okuma sevgisi ve okuma alışkanlığı kazanmasına katkıda bulunmak, çocukların evrensel ve millî değerleri tanımalarına yardımcı olmak gibi önemli amaçları bulunmaktadır.

Çocuk edebiyatı şair ve yazarlarının bu amaçlar doğrultusunda eserler vermesi ve çocuğun dil, kavram, zihin, sosyal ve kişilik gelişimine katkı sağlaması gerekmektedir.

Şirin (2007), tarihi süreç içerisinde nitelikli çocuk edebiyatı yazarının 1980 sonrasında ortaya çıktığını vurgulamıştır.

Türk çocuk edebiyatında çocuk gerçekçiliğini dikkate alan eserlerin özellikle 1980 sonrasında arttığı söylenebilir. Bununla birlikte Türk çocuk

edebiyatının henüz istenilen seviyede olduğu söylenemez. İpşiroğlu (2008) Türk çocuk edebiyatının emekleme döneminde olduğunu ifade ederken Sever (2013) ise çocuk edebiyatı eserlerinin nicel artışına koşut niteliğinin arttığının söylenemeyeceğini ifade etmiştir.

Günümüzde nitelikli çocuk edebiyatı eseri veren birçok çağdaş çocuk edebiyatı yazarı bulunmaktadır. Bu alanda belli başlı çocuk edebiyatı yazarları olarak görülen birkaç isim şunlardır: Yalvaç Ural, Bestami Yazgan, Gülten Dayıoğlu, Fatih Erdoğan, Gülçin Alpöge, Ahmet Efe, Aytül Akal, Hasan Latif Sariyüce, Mavisel Yener, Mehmet Güler, Hamdullah Köseoğlu.

Çocuk ve gençlik edebiyatının günümüzdeki önemli temsilcilerinden biri de Ayşe Yamaç'tır. 1960 Afyon Emirdağ doğumlu olan Ayşe Yamaç, ilkokulu ve ortaokulu Emirdağ'da, liseyi Kütahya Öğretmen Lisesi'nde tamamlamıştır. Aydın Ortaklar Eğitim Enstitüsünde iki yıl okuduktan sonra Türkiye'nin çeşitli illerinde 21 yıl öğretmenlik yapmıştır. Yamaç, öğretmenlikte kazandığı gözlem ve tecrübelerini ilerleyen yıllarda yazar olarak eserlerine aktarmayı başarmış bir yazardır (www.ayseyamac.blogspot.com.tr adresinden 09.09.2017 tarihinde erişildi).

Yamaç, yazmaya ilk olarak dokuz yaşında şiirle başlamış, ortaokul ve lisede öyküler yazmış daha sonra sürekli yazmış ve yazdıklarını biriktirmiştir. İlk yayımlanan kitabı, “Yaşamı Sorgulama” adlı şiir kitabıdır. Bu kitap yetişkinlere yöneliktir. İlk yayımlanan çocuk kitabı ise “Bir Çocuğun Düşleri” adlı masal kitabıdır (Kuru, 2016).

“Ayşe Yamaç, edebiyat dünyasından da en çok Yaşar Kemal'den etkilenmiştir. Ayrıca Yaşar Kemal'in, Yamaç için dile getirmiş olduğu, “*Çocuk, ölürsem gözüm arkada gitmeyecek kalemimi sana bırakıyorum*” sözleri de Yamaç'ın ne kadar önemli bir yazar olduğunu bizlere göstermektedir” (Kuru, 2016: 170).

“Yamaç, yazdığı ellinin üzerinde kitapla insan, çocuk ve gençlik problemlerini çok yönlü görmemize yardımcı olmaktadır. Her geçen yıl yeni kitaplarla çocuk okurlarının karşısına çıkmaya devam eden Yamaç'ın eserleri de oldukça başarılı olan ve ödül alan eserlerdir” (Kuru, 2016: 164).

1.1. Türkçenin Söz Varlığı

“Söz varlığı, bir dildeki sözlerin bütünü, söz hazinesi, sözcük hazinesi, vokabüler, kelime hazinesi” (TDK, 2005: 1807) olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımda söz varlığı, bir dilde bulunan yerli ve yabancı bütün sözlerin karşılığı

anlamında kullanılmıştır. “Bir dilin söz varlığı denince, yalnızca, o dilin sözcüklerini değil, deyimlerin, kalıp sözlerin, kalıplaşmış sözlerin, atasözlerin, terimlerin ve çeşitli anlatım kalıplarının oluşturduğu bütünü anlarız” (Aksan, 2006, 7). Söz varlığının içerisinde birçok unsurun bulunduğu görülmektedir. Kelimelerin yanında atasözlerinin, deyimlerin ve kalıp sözlerin de önemli bir unsur olduğu anlaşılmaktadır.

“İnsanların tecrübe, gözlem ve görüşlerine dayanan atasözlerine bütün dillerde rastlamak mümkündür. Türk kültürünün ve sözlü edebiyatın zengin ürünlerinden biri de atasözleridir. Atasözleri, yüzyıllar boyunca kuşaktan kuşağa aktarılarak günümüze kadar ulaşmıştır” (Keklik, 2015: 34).

Aksoy (1988: 37) atasözlerini “atalarımızın uzun denemelere dayanan yargılarını genel kural, bilgece düşünce ya da öğüt olarak düsturlaştıran, kalıplaşmış biçimleri bulunan ve kamuca benimsenmiş olan özlü sözler” şeklinde tanımlamıştır. Mieder (2004, s. 3) ise atasözlerini “mecazi, sabit ve ezberlenebilir bir biçimi olan ve nesilden nesile aktarılan, bilgelik, doğruluk, ahlaki ve geleneksel görüşleri içeren, halkın genellikle bildiği kısa cümlelerdir” şeklinde tanımlamıştır. “Bir topluma özgü olan atasözleri, o toplumun uzun yüzyıllar boyu belirlenen deneyimlerinin, dünya görüşünün, yaşam biçiminin ve anlatım gücünün sergilendiği sözlerdir” (Aksan, 1996: 181). Bu tanımlardan atasözlerinin kalıplaşmış olduğu, halkın görüşlerini içerdiği, kısa ve özlü cümleler olduğu anlaşılmaktadır.

Söz varlığının diğer önemli bir unsuru ise deyimlerdir. Aksoy (1988), deyimlerin en az iki kelimeyle kurulduğunu, kalıplaşmış sözler olduğunu, kısa ve özlü anlatım araçları olduğunu belirtmiştir. Türkçe Sözlük'te (2005: 576) ise deyim “genellikle gerçek anlamından az çok ayrı, ilgi çekici bir anlam taşıyan kalıplaşmış anlatım, tabir” şeklinde ifade edilmiştir.

Türkçe deyim bakımından oldukça zengindir. Deyimler yazılı ve sözlü dilde çok sık kullanılmaktadır. Yeşil (2000) insanların mecaz ve yan anlamları olan deyimleri kullanarak soyut düşünebilme becerisini geliştirdiğini ve onların anlatımlarını daha etkin hale getirdiğini vurgulamıştır.

“Dilbilimde, kalıp sözler ya da ilişki sözleri adı verilen ögeler, tıpkı deyimler ve atasözleri gibi, bir dili konuşan toplumun kültürüne ışık tutmakta, onun inançlarını, insan ilişkilerindeki ayrıntıları, gelenek ve göreneklerini yansıtmaktadır” (Aksan, 1996: 190).

Dil zenginliklerimizden olan atasözü, deyim ve kalıp sözler kültürümüzün bir unsurudur. Duygu, düşünce ve hayattaki tutumumuzu yansıtan önemli değerlerdendir. Çocuklara bu dil değerlerinin aşamalı bir şekilde ve yerinde kullanımının öğretilmesi gerekmektedir.

Türkçenin eğitimi ve öğretimi açısından atasözleri, deyimler ve kalıp sözlerle ilgili çeşitli araştırmalar yapılmıştır (Çalışkan, 2010; Erol, 2007; Keklik, 2015; Maltepe, 1997; Mert, 2009;). Çocuk edebiyatı eserlerinin Türk dil zenginliği açısından incelenmesiyle bazı araştırmalar bulunmaktadır (Batur ve Yücel, 2012; Gökçe, 2008; Kaya, 2012; Oran, 2015). Bununla birlikte Ayşe Yamaç'ın eserlerini bu açıdan inceleyen araştırma henüz yapılmamıştır.

Bu bağlamda çalışmanın amacı, günümüz çocuk edebiyatı yazarlarından biri olan Ayşe Yamaç'ın çocuk romanlarını, dil zenginliği (atasözleri, deyimler ve kalıp sözler) açısından incelemektir. Bu çalışma Ayşe Yamaç hakkında yapılan ilk çalışmalardan biri olması bakımından da önemlidir.

2. Yöntem

Bu çalışma, betimsel nitelikte bir araştırma olup doküman incelemesi yöntemi esas alınarak gerçekleştirilmiştir. “Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu ya da olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır” (Yıldırım ve Şimşek, 2000: 140-143). Bu çalışmada Ayşe Yamaç'ın eserleri, dil zenginliği bakımından incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

Çocuk edebiyatı yazarı olan Ayşe Yamaç'ın 27 çocuk romanı bulunmaktadır. Bu çalışmanın örneklemini ise Yamaç'ın 27 çocuk kitabı arasından, 9-12 ve 13-15 yaş aralığına hitap eden “Ali'nin Öyküsü, Dedemin Gizli Defteri, Hayalet Peşinde, İncili Kavak, Bizim Evde Grev Var, Düşlerin Ötesi, Zümrüt Küpeler” adlı eserleri olmak üzere yedi çocuk romanı oluşturmaktadır. Eserler hakkında birtakım bilgiler Tablo 1'de gösterilmiştir:

Tablo 1: Çalışmada incelenen 7 kitap

Nu	Kitabın adı	Yayınevi	Sayfa	Tür	Yaş
1	Ali'nin Öyküsü	Bu Yayınevi	72	Roman	9-12
2	Dedemin Gizli Defteri	Bu Yayınevi	104	Roman	9-12
3	Hayalet Peşinde	Bu Yayınevi	128	Roman	9-12

4	İncili Kavak	Bu Yayınevi	102	Roman	9-12
5	Bizim Evde Grev Var	Bu Yayınevi	152	Roman	13-15
6	Düşlerin Ötesi	Bu Yayınevi	160	Roman	13-15
7	Zümrüt Küpeler	Bu Yayınevi	175	Roman	13-15

Tablo 1'de gösterildiği gibi ilk dört kitap 9-12 yaş arası çocuklara yönelikken son üç kitap 13-15 yaş arası çocuklara yöneliktir.

2.1. Veri Toplama Aracı ve Analizi

Ayşe Yamaç'ın yedi romanının dil zenginliği açısından incelendiği bu araştırmada belgesel tarama kullanılmıştır. “Belgesel tarama belli bir amaca dönük olarak kaynakları bulma, okuma, not alma ve değerlendirme işlemlerini kapsar” (Karasar, 2010: 77). Çalışmada Ayşe Yamaç'ın çocuklar için yazdığı yedi romanı atasözü, deyim ve kalıp sözlerin kullanımı bakımından incelenmiştir.

Deyim ve atasözleri belirlenirken Metin Yurtbaşı'nın Sınıflandırılmış Atasözleri Sözlüğü, Metin Yurtbaşı'nın Sınıflandırılmış Deyimler Sözlüğü ve TDK'nin genel ağ adresindeki Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü'nden yararlanılmıştır. Elde edilen veriler tablolar halinde verilerek yorumlanmıştır.

Bu çalışmada verilerin analizinde, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Toplanan veriler çalışmanın amacı doğrultusunda sınıflandırılmıştır.

3. Bulgu ve Yorumlar

Bu kısımda Ayşe Yamaç'ın örneklem olarak alınan eserlerinin atasözü, deyim ve kalıp sözlerinin kullanımı bakımından incelenmesi yapılarak bunlara ait bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

3.1. Ali'nin Öyküsü Romanına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

“Ali'nin Öyküsü” adlı bu kitap, Bu yayınevinden çıkmış olup 72 sayfadır. Sorun odaklı yazılan bu eserde, küçük bir çocuk olan Ali'nin hem gerçek hem de hayali bir öyküsü anlatılmaktadır. Anadolu köyünde geçen olaylarda, cahilliğin ne kadar kötü bir şey olduğu vurgulanmaktadır.

“Ali'nin Öyküsü” romanında yer alan atasözleri, deyimler ve kalıp sözler Tablo 2'de listelenmiştir:

Tablo 2: Ali'nin Öyküsü Romanına İlişkin Bulgular

	Farklı	Toplam
Atasözü	-	-
Deyim	56	78
Kalıp Söz	9	18
Toplam	65	96

Tablo 2'de, "Ali'nin Öyküsü" romanında atasözüne ilişkin herhangi bir bulguya rastlanmadığı görülmektedir. 56'sı farklı olmak üzere, toplam 78 deyim; 9'u farklı olmak üzere, toplam 18 kalıp sözün yer aldığı görülmektedir. Eserdeki toplam bulgu sayısının ise 96 olduğu görülmektedir.

3.2. Dedemin Gizli Defteri Romanına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

"Dedemin Gizli Defteri" adlı bu kitap, Bu yayınevinden çıkmış olup 104 sayfadır. Bu eserde, meraklı ve duyarlı bir çocuk olan Yıldız'ın tatilini geçirmek için gittiği Kınalı köyünde başından geçen olaylar anlatılmaktadır. Eserde şiir, masal, fıkra, mâni, öykü ve günlük gibi edebiyat türleri de yer almaktadır. Bu bağlamda eser, çocuklara edebiyat zevki yaşatması bakımından da önemlidir. "Dedemin Gizli Defteri" romanında yer alan atasözleri, deyimler ve kalıp sözler Tablo 3'te listelenmiştir:

Tablo 3: Dedemin Gizli Defteri Romanına İlişkin Bulgular

	Farklı	Toplam
Atasözü	1	1
Deyim	104	136
Kalıp Söz	26	48
Toplam	131	185

Tablo 3'te, "Dedemin Gizli Defteri" romanında bir farklı atasözünün; 104'ü farklı olmak üzere toplam 136 deyim, 26'sı farklı olmak üzere, toplam 48 kalıp sözün yer aldığı görülmektedir. Eserdeki toplam bulgu sayısının ise 185 olduğu görülmektedir.

3.3. Hayalet Peşinde Romanına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

"Hayalet Peşinde" adlı bu kitap, Bu yayınevinden çıkmış olup 128 sayfadır. Bu eserde macerayı seven ve meraklı bir çocuk olan Salih'in Odunpazarı Mahallesinde başından geçen heyecanlı olaylar anlatılmaktadır. Eserde ayrıca, baba sevgisizliğinin ne kadar üzücü olduğu, çocuğu yıpratmış ve huzursuzluğa yol açtığı da görülmektedir. Bu bağlamda eser sorun odaklı oluşturulmuş bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. "Hayalet Peşinde"

romanında yer alan atasözleri, deyimler ve kalıp sözler Tablo 4'te listelenmiştir:

Tablo 4: Hayalet Peşinde Romanına İlişkin Bulgular

	Farklı	Toplam
Atasözü	2	2
Deyim	111	160
Kalıp Söz	24	45
Toplam	137	207

Tablo 4'te, "Hayalet Peşinde" romanında iki farklı atasözünün; 111'i farklı olmak üzere, toplam 160 deyim; 24'ü farklı olmak üzere, toplam 45 kalıp sözün yer aldığı görülmektedir. Eserdeki toplam bulgu sayısının ise 207 olduğu görülmektedir.

3.4. İncili Kavak Romanına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

"İncili Kavak" adlı bu kitap, Bu yayınevinden çıkmış olup 102 sayfadır. Kitap iki bölümden oluşmaktadır. Bu eserde Mıcık, Vendi ve uzaydan gelen Mutlu isimli robotun başından geçen macera dolu ve olağanüstü olaylar anlatılmaktadır. Eserde yardımlaşmanın, iş birliğinin ve arkadaşlık ilişkilerinin ne kadar önemli olduğu üzerinde durulmaktadır. İyi ve merhametli insanların her zaman kazandığı, kötülerin ise kaybettiği vurgulanmaktadır. "İncili Kavak" romanında yer alan atasözleri, deyimler ve kalıp sözler Tablo 5'te listelenmiştir:

Tablo 5: İncili Kavak Romanına İlişkin Bulgular

	Farklı	Toplam
Atasözü	1	1
Deyim	74	96
Kalıp Söz	19	48
Toplam Bulgu	94	145

Tablo 5'te, "İncili Kavak" romanında bir farklı atasözünün; 74'ü farklı olmak üzere, toplam 96 deyim; 19'u farklı olmak üzere, toplam 48 kalıp sözün yer aldığı görülmektedir. Eserdeki toplam bulgu sayısının ise 145 olduğu görülmektedir.

3.5. Bizim Evde Grev Var Romanına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

"Bizim Evde Grev Var" adlı bu kitap, Bu yayınevinden çıkmış olup 152 sayfadır. Bu kitapta reklam, televizyon ve bilgisayar tutkunu olan Cengiz'in başından geçen komik olaylar anlatılmaktadır. Kitapta ev işlerinde tek kalan

bir annenin de yardıma ne kadar muhtaç olduğu vurgulanmaktadır. “Bizim Evde Grev Var” romanında yer alan atasözleri, deyimler ve kalıp sözler Tablo 6’da listelenmiştir:

Tablo 6: Bizim Evde Grev Var Romanına İlişkin Bulgular

	Farklı	Toplam
Atasözü	11	13
Deyim	159	261
Kalıp Söz	35	75
Toplam	205	349

Tablo 6’da, “Bizim Evde Grev Var” romanında 11’i farklı olmak üzere, toplam 13 atasözünün; 159’u farklı olmak üzere, toplam 261 deyim; 35’i farklı olmak üzere, toplam 75 kalıp sözün yer aldığı görülmektedir. Eserdeki toplam bulgunun sayısının ise 349 olduğu görülmektedir.

3.6. Düşlerin Ötesi Romanına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

“Düşlerin Ötesi” adlı bu kitap, Bu Yayınevi’nden çıkmış olup 160 sayfadır. Bu kitapta genç bir delikanlı olan Umud’un, Selin adında bir kıza hissettiği sevgi anlatılmaktadır. Eserde ayrıca Umud’un babasından beklediği sevgi ve ilgi üzerinde durulmaktadır. Sorun odaklı yazılan bu eserde Umud’un aile sevgisinden yoksun büyüdüğü ve sevgiye ne kadar muhtaç olduğu dile getirilmektedir. Eserde ayrıca ergenlik dönemi, sınavlar, aşk, sevgi ve gençlik hakkında önemli konular işlendiği görülmektedir. “Düşlerin Ötesi” romanında yer alan atasözleri, deyimler ve kalıp sözler Tablo 7’de listelenmiştir:

Tablo 7: Düşlerin Ötesi Romanına İlişkin Bulgular

	Farklı	Toplam
Atasözü	4	4
Deyim	164	293
Kalıp Söz	20	57
Toplam	188	354

Tablo 7’de, “Düşlerin Ötesi” romanında dört farklı atasözünün; 164’ü farklı olmak üzere, toplam 293 deyim; 20’si farklı olmak üzere, toplam 57 kalıp sözün yer aldığı görülmektedir. Eserdeki toplam bulgu sayısının ise 354 olduğu görülmektedir.

3.7. Zümrüt Küpeler Romanına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

“Zümrüt Küpeler” adlı bu kitap, Bu yayınevinden çıkmış olup 175 sayfadır. Bu kitapta, annesinin ölümüne alışmaya çalışan genç bir kız olan Cemile'nin başından geçenler anlatılmaktadır. Kitapta arkadaşlık, sevgi, saygı, yardımlaşma ve aile değerlerinin sıklıkla işlendiği de görülmektedir. Sorun odaklı yazılan bu eserde, psikolojik sorunlarla baş edebilmek için nelerin önemli olduğu da belirtilmektedir. “Zümrüt Küpeler” romanında yer alan atasözleri, deyimler ve kalıp sözler Tablo 8’de listelenmiştir:

Tablo 8: Zümrüt Küpeler Romanına İlişkin Bulgular

	Farklı	Toplam
Atasözü	3	3
Deyim	109	196
Kalıp Söz	18	64
Toplam Bulgu	130	263

Tablo 8’de, “Zümrüt Küpeler” romanında üç farklı atasözünün; 109’u farklı olmak üzere, toplam 196 deyim; 18’i farklı olmak üzere, toplam 64 kalıp sözün yer aldığı görülmektedir. Eserdeki toplam bulgu sayısının ise 263 olduğu görülmektedir.

Ayşe Yamaç’ın yedi çocuk romanında yer alan atasözleri, deyimler ve kalıp sözler Tablo 9’da listelenmiştir:

Tablo 9: Ayşe Yamaç’ın Yedi Eserine İlişkin Bulgular

	Eserler							Toplam
	Ali'nin Öyküsü	Dedemin Gizli Defteri	Hayalet Peşinde	İncili Kavak	Bizim Evde Grev Var	Düşlerin Ötesi	Zümrüt Küpeler	
Atasözü	-	1	2	1	13	4	3	24
Deyim	78	136	160	96	261	293	196	1220
Kalıp Söz	18	48	45	48	75	57	64	355
Toplam	96	185	207	145	349	354	263	1599

Tablo 9’da toplam 24 atasözü, 1220 deyim, 355 kalıp söz kullanıldığı görülmektedir. Ele alınan eserlerde en fazla bulgunun deyimlere (1220), en az bulgunun ise atasözlerine (24) ait olduğu görülmektedir. Eserler, kendi

içeriğindeki toplam bulgular bakımından ele alındığında ise Ali'nin Öyküsü 96, Dedemin Gizli Defteri 185, Hayalet Peşinde 207, İncili Kavak 145, Bizim Evde Grev Var 349, Düşlerin Ötesi 354, Zümrüt Küpeler 263 bulgu tespit edildiği görülmektedir. En fazla bulgunun 13-15 yaş aralığındaki çocuklara hitap eden Bizim Evde Grev Var (349) adlı eserde yer aldığı görülmektedir. En az bulgunun ise 9-12 yaş aralığındaki çocuklara hitap eden Ali'nin Öyküsü (96) adlı eserde yer aldığı görülmektedir.

Atasözlerinin en fazla Bizim Evde Grev Var (13) adlı eserde kullanıldığı, Ali'nin Öyküsü adlı eserde ise hiç kullanılmadığı görülmektedir. Deyimlerin en fazla Düşlerin Ötesi (293) adlı eserde, en az ise Ali'nin Öyküsü (78) adlı eserde kullanıldığı görülmektedir. Kalıp sözlerin ise en fazla Bizim Evde Grev Var (75) adlı eserde, en az ise Ali'nin Öyküsü (18) adlı eserde bulunduğu görülmektedir.

4. Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Ayşe Yamaç'ın eserleri dil zenginliği ve Türkçe öğretimine katkı bakımından atasözü, deyim ve kalıp sözlerin kullanımı açısından incelenmiştir. Yedi eserin incelendiği bu çalışmada, 22'si farklı olmak üzere toplamda 24 atasözünün, 777'si farklı olmak üzere, toplamda 1.220 deyim ve 151'i farklı olmak üzere, toplamda 355 kalıp söz kullanılmıştır. Yedi eserde atasözü, deyim ve kalıp sözün toplamda 1.599 kere geçtiği belirlenmiştir.

Gökçe'nin (2008) *Gülten Dayıoğlu'nun çocuk öykülerinde değer eğitimi ve öykülerin Türkçeye katkısı* adlı çalışmasında, yazarın 12 kitabındaki 67 öykü incelenmiştir. Bu çalışmada toplamda iki atasözü, 1.334 deyim ve 42 kalıp sözün kullanıldığı tespit edilmiştir.

Kaya (2012)'nin *Emine Işınsu'nun romanlarında değer eğitimi ve bu eserlerin Türkçe öğretimine katkısı* adlı çalışmasında örneklem olarak Işınsu'nun üç romanı ele alınmıştır. Işınsu'nun eserlerinde örneklem olarak seçilen ilk, orta ve son 10 sayfalarında Türkçe öğretimi bakımından atasözü, deyim ve kalıp sözler kelimelerin kullanımı açısından incelenmiştir. 90 sayfalık bölümün tarandığı bu eserlerde 605'i farklı olmak üzere, toplamda 905 deyim; 61'i farklı olmak üzere toplamda 70 kalıp söz ve beşi farklı atasözü kullanıldığı belirlenmiştir.

Oran (2015)'nin *Yalvaç Ural'ın çocuk kitaplarında değerler eğitimi ve bu eserlerin Türkçe öğretimine katkısı* adlı çalışmada, örneklem olarak Ural'ın 30

hikâyesi ele alınmıştır. 30 çocuk kitabının tarandığı bu çalışmada 478'i farklı olmak üzere, toplamda 525 deyim; 102'si farklı olmak üzere, toplamda 111 kalıp söz ve 28 atasözünün kullanıldığı tespit edilmiştir.

Batur ve Yücel (2012)'in *Ahmet Efe'nin çocuk hikâyelerinde değer eğitimi ve hikâyelerin Türkçe eğitimine katkısı* adlı çalışmasında örneklem olarak Ahmet Efe'nin çocuk hikâyeleri ele alınmıştır. Ahmet Efe'nin hikâyeleri, Türkçe öğretimine katkısı bakımından atasözü, deyim ve kalıp sözler kullanımı açısından incelenmiştir. Bu hikâyelerde atasözünün az, deyim ve kalıp söz kelimelerin yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmüştür.

Yukarıdaki çalışmaların sonuçlarıyla bu çalışmanın sonucu karşılaştırıldığında, Ayşe Yamaç'ın yedi eserinde atasözlerinin sınırlı sayıda; ancak deyim ve kalıp sözlerin çok fazla kullanıldığı ortaya çıkmıştır.

Türkçe eğitimi ve öğretiminde, çocukların gelişim özellikleri dikkate alınarak hazırlanmış ve dil zenginliği açısından yeterli olan eserlerle karşı karşıya getirilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda Ayşe Yamaç'ın çocuk romanları öğretmen, anne, baba ve çocuklara önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Aksan, D. (1996), *Türkçenin söz varlığı*. Ankara: Engin Yayınevi.

Aksan, D. (2006), *Türkçenin söz varlığı*. Ankara: Engin Yayınevi.

Aksoy A. Ö. (1988). *Atasözleri ve deyimler Sözlüğü 1*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Batur, Z. ve Yücel, Z. (2012). Ahmet Efe'nin çocuk hikâyelerinde değer eğitimi ve hikâyelerin Türkçe eğitimine katkısı. *Turkish Studies*, 7(4), 1031-1049.

Çalışkan, N. (2010). Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde söz varlığını geliştirme: Kavramsal anahtarlar aracılığıyla deyim öğretimi, *Turkish Studies*, 5 (4), 258-275.

Erol, Ç. (2007). *Türkiye Türkçesinde kalıp sözler üzerine bir inceleme*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Gökçe, B. (2008). *Gülten Dayıoğlu'nun çocuk öykülerinde değer eğitimi ve öykülerin Türkçeye katkısı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

<https://www.ayseyamac.blogspot.com.tr> (09.09.2017).

İpşiroğlu, Z. (2008). Çağdaş Çocuk ve Gençlik Yazınının Türkiye'deki İşlevi, Gelişimi ve Konumu. *Çağdaş Türk Yazını* (Hazırlayan: Zehra İpşiroğlu). İstanbul: Toroslu Kitaplığı, (s. 171-192).

Karasar, N. (2010). *Bilimsel araştırma yöntemi* (21. Baskı). Ankara: Nobel.

Kaya, M. (2012). *Emine Işinsu'nun romanlarında değer eğitimi ve bu eserlerin Türkçe öğretimine katkısı* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uşak Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uşak.

Keklik, S. (2015). Atasözlerinin öğretimine ilişkin bir öneri: atasözlerinin anlamlarına göre derecelendirilmesi, *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 12, 32-48.

Kuru, H. (2016). Çağdaş çocuk edebiyatı yazarı Ayşe Yamaç ile söyleşi, *Uluslararası Türkçe Eğitimi ve Öğretimi Dergisi*, 1 (1), 162-182.

Mert, E. L. (2009). Anadili eğitimi ve öğretimi sürecinde sözcük belirlenme çalışmalarının önemi ve “deyim” kazandırmaya yönelik etkinlik önerileri, *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2 (2), 83-93.

Maltepe, S. (1997). *Deyimlerimizin yapısal özellikleri*. Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir.

Mieder, W. (2004). *Proverbs: A handbook*. London: Greenwood Press.

Oran, G. (2015). *Yalvaç Ural'ın çocuk kitaplarında değer eğitimi ve bu eserlerin Türkçe öğretimine katkısı*, Yüksek Lisans Tezi, Uşak Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uşak.

Sever, S. (2003). *Çocuk ve edebiyat*. Ankara: Kök Yayıncılık.

Sever, S. (2013). *Çocuk edebiyatı ve okuma kültürü* (1. Baskı). İzmir: Tudem Yayınları.

Şimşek, T. (2006). *Çocuk edebiyatı, Türk edebiyatı tarihi 4*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Şirin, M. R. (2000). *Çocuk edebiyatı*. İstanbul: Çocuk Vakıf Yayınları.

Şirin, M. R. (2007). *Çocuk edebiyatı kültürü*. Ankara: Kök Yayıncılık.

Türk Dil Kurumu (2005). *Türkçe sözlük* (10. Baskı), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yalçın, A. ve Aytaş G. (2012). *Çocuk edebiyatı* (6. baskı) Ankara: Akçağ Yayınları.

Yeşil, H. (2000). Çocuk kitaplarındaki atasözünü ve deyimlerin önemi, S. Sever (Yay. Haz.), *1. Ulusal Çocuk Kitaplar Sempozyumu*, (20–21 Ocak 2000), (s. 244–252), Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2000). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (2. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yurtbaşı, M. (2012). *Sınıflandırılmış atasözleri sözlüğü* (10. baskı.), İstanbul: Excellence Publishing Yayınları.

İncelenen Eserler

Yamaç, A. (2011a). *İncili kavak* (5. baskı). İstanbul: Bu Yayınevi.

Yamaç, A. (2011b). *Ali'nin öyküsü* (7. baskı). İstanbul: Bu Yayınevi.

Yamaç, A. (2011c). *Dedemin gizli defteri* (3. baskı). İstanbul: Bu Yayınevi.

Yamaç, A. (2012a). *Zümrüt küpeler* (1. baskı). İstanbul: Bu Yayınevi.

Yamaç, A. (2012b). *Düşlerin ötesi* (4. baskı). İstanbul: Bu Yayınevi.

Yamaç, A. (2013a). *Bizim evde grev var* (4. baskı). İstanbul: Bu Yayınevi.

Yamaç, A. (2013b). *Hayalet peşinde* (5. baskı). İstanbul: Bu Yayınevi.

İNTİHAR-ZAMANIMIZIN BİR KAHRAMANI ROMANINDA BİREYİN TRAJEDİSİ

Volkan YAYLA*

Özet

Roman yazarlığına *Devrimciler* (1988) romanıyla başlayan Kaan Arslanoğlu'nun altıncı romanı *İntihar-Zamanımızın Bir Kahramanı*'dir. 1980 dönemi olaylarını yaşamış olan ve yaşadıklarının etkisini eserlerinde gördüğümüz yazarın, günümüz itibarıyla on üç romanı bulunmaktadır. Yapıtlarında çağımızın insan portrelerini başarıyla çizen Arslanoğlu'nun bu romanı, Erdem adlı karakterin toplum içerisinde varoluş mücadelesini, bunalımlarını, kendine ve çevresine yabancılaşmasını konu alır. Diğer toplumlarda olduğu gibi Türk toplumunda da görülmeye başlanan modern insan tipi ve onun sorunları, Türk romanında da kendine hayli yer bulmuştur. Günümüz Türk toplumuyla, bunalım ve yalnızlık gibi aynı sorunları paylaşan Erdem karakteri, bu sorunlara sahip birçok roman karakterine de benzemektedir. Bu çalışmada, *İntihar-Zamanımızın Bir Kahramanı* romanı üzerinden yaşama tutunma sancısı çeken, psikolojik açmazları olan, intihar edip her şeyden vazgeçmeyi planlayan modern bir kent insanının trajedisi, sosyolojik ve psikanalitik temellendirmelerle incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Kaan Arslanoğlu, intihar, yabancılaşma, birey, toplum, bunalım.

THE TRAGEDY OF INDIVIDUAL IN THE NOVEL OF İNTİHAR ZAMANIMIZIN BİR KAHRAMANI

Abstract

The sixth novel of Kaan Arslanoglu, who started his novel with the novel *Devrimciler* (1988), is *İntihar-Zamanımızın Bir Kahramanı*. The author, who has experienced the events of the 1980s period and saw the influence of his experiences in his works, now has thirteen novels. This novel by Arslanoglu, who successfully portrays the human portraits of our time in his works, is about the struggle for the existence of the character Erdem as a struggle for existence in the society, the alienation of himself and his surroundings. The modern human type and its problems, which have begun to be seen in Turkish society as it is in other societies, have also found their place in Turkish novel. Erdem character, who shares the same problems as today's Turkish society, depression and loneliness, resembles many other novel characters with these problems. In this work, the tragedy of a modern city man who is

* Bartın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi.

suffering from the grip of life, psychological dilemmas, suicide and planning to give up everything will be examined through sociological and psychoanalytic basis through the novel of *İntihar-Zamanımızın Bir Kahramanı* novel.

Keywords: Kaan Arslanoğlu, suicide, estrangement, person, society, crisis.

Giriş

İlk defa F. Hegel tarafından kullanılan yabancılaşma kavramı ile Tanrı'nın insana yabancılaştığı ortaya konmaktadır. Yabancılaşma, fizikî anlamda insanın varoluşu ile ruhî anlamdaki varlığı arasındaki mesafeye dayanmaktadır (E. Erkal vd. 2017: 297-298). Psikiyatride normalden sapma durumunun ifadesi olarak kişinin çoğu kez bir akıl bozukluğu nedeniyle toplum içindeki ilişkilerinin bozulması, toplumun böyle birini dışlaması, yabancı sayması anlamında kullanılmış; çağdaş psikoloji ve sosyolojide yaygın olarak kişinin kendisine, içinde yaşadığı topluma, doğaya ve başka insanlara karşı duyduğu yabancılık hissi olarak tanımlanmıştır (Balık 2011: 9). Özellikle Sanayi Devrimi'nden sonra bu tanıma uygun insan tipi çoğalmış, ekonomik ve teknolojik değişimler toplumları tekdüzeliğe, sıradanlığa götürmüştür. Bireyler yaşadıkları topluma, çevreye ve kendilerine yabancılaşmışlardır.

Avrupa'da doğan Modernizm ve gittikçe artan teknolojik gelişmeler neticesinde "modern insan" tipi ortaya çıkmıştır. Genel kaniya göre de "yabancılaşma" kavramı Sanayi Devrimi'nden sonra kullanılmaya başlanmıştır. Bu kavram, çok sayıda sosyolog tarafından bir kimsenin kendisini etkileyen toplumsal, ekonomik, politik olayları ve süreçleri kontrol edememesi veya anlayamaması manasında kullanılmıştır (Ertoy 2007: 37). Günümüz sosyologları da yabancılaşmayı, toplumsal ve kültürel yaşamdan ayırışmayı ifade etmek üzere kullanmaktadır. Bu aynı zamanda, terimin gündelik dilde geleneksel olmayan anlamıyla, en yaygın kullanımındır (Ertoy 2007: 37).

Yalnızlaşmış, yabancılaşmış, korku ve bunalım içindeki modern insan tipinin edebiyattaki yansımaları mühimdir. Bu insan tipi toplumun büyük çoğunluğunu kapsamakla birlikte, özellikle aydın-yazar kanadının bir kısmı yalnızlık, yabancılaşma ve bunalım içinde görülmüş, edebî metinlere konu olmuştur. Şair ve yazarlar, yabancılaşmış modern insan tiplerini eserlerinde çizerlerken yer yer bu tipler aracılığıyla kendi trajedilerini de kurgulamış olurlar. Nitekim her biri bu toplumun birer üyesidir ve yaşanan toplumsal

kırılmaları ve değişimleri onlar da yaşamaktadırlar. Öyle ki bu değişimleri duyumsamayan, toplumsal dinamiklere hâkim olmayan sanatkârların başarısı kalıcı olmayacaktır. Yabancılaşmayı konu edinen sanatkâr, ya kendi de bu yabancılaşma sürecini yaşamış ve bunu eserine yansıtmıştır; ya da yabancılaşmış bireyi gözlemleyip eserine aktarmıştır. Bu konuda Ahmet Kabaklı'nın aktardıkları önemlidir: "Yazar çağının bir kişisi olarak, toplumun geçirdiği bunalımlar içinde görev almak zorundadır. Zaten, buhrandan kaçması boşunadır. İster katılsın, ister katılmasın, yazar damgalanmaya hatta lekelenmeye mahkûmdur. Gelecek nesiller, çağının meselelerine katılmayan yazarı ayıplayacaklardır" (Kabaklı 2016: 133). Eserlerinde, yaşadığı dönemin özelliklerini yansıtmak yazarlar için bir seçimdir. Bu seçim, ürettikleri edebî türe göre değişiklik göstermekle birlikte çoğu zaman yazarlar için olumlu sonuçlar doğurur. Çağın kaçınılmaz kaderi "yabancılaşma" modern insan için psikolojik, sosyo-psikolojik problemlerin ana nedenlerinden biri olurken; modern sanatçı için de büyük olanakların kapısını açmıştır (Sarıkaya 2014: 167).

Bir kelime olarak trajik, trajedinin özündeki çatışmadan çıkmıştır. Yani öncelikli olarak trajediyle ilişkilidir. Ancak bugün ironiyle birlikte insanın yaradılışındaki bir durumu ifade eden başlı başına bir kavram olarak düşünülmektedir (Balcı 2008: 13). Trajik kelimesi, insandaki çözümsüz durumları, çıkışsız çatışmaları, kendi sınırlarını aşan durumlar karşısındaki çaresizliğini ve bu çaresizliğin doğurduğu çatışmaları ve çelişkileri anlatır (Özcan 2015: 11). Modern insanın yaşadığı yabancılaşma aynı zamanda trajik bir durumdur. Modern dünyadaki hızlı ve takip edilmesi güç değişimler, insanları kendi benliği ve dünya arasında trajik bir duruma düşürmüştür. Trajik durum, modern insanın yaşama biçimiyle birlikte bir alan genişlemesine gitmiştir. Mitte ve epikteki soylu insan, kendi dışındaki güçlerle çarpışmakla yetinirken; modern insan, yeni yaşama biçiminin getirdiği alışkanlıklarla kendi iç kuvvetlerini keşfetmiştir. Bir başka ifadeyle hem içinin hem de dışının tehdidi altına girmiştir. Kent hayatının hızlanması, sanayinin yoğunlaşması ve geleneksel metanın yerini modern nesnelere bırakması, insanoğlunu dışa karşı tetikte durmaya zorlarken; modern kültürün göze ve kulağa hitap eden gelişmesi ise insanı kendi iç kuvvetleriyle hesaplaşmak zorunda bırakmıştır (Özcan 2015: 14).

Modernizmin getirdiği yenilikler insanları kitleler halinde etkisi altına almıştır. Yenilikler hızlıca insanlara sirayet etmiş, insanların sosyal yaşamları

ve bireysel dünyaları değişmeye başlamıştır. Her şey eskisinden daha hızlı hale gelmiş, bilgi ise kolay ulaşılabilir olmuştur. İnsanlar aydınlanmaya başlamış, hayata farklı açılardan bakmaya başlamışlardır. Bu hızlı değişim insanların trajedisini de beraberinde getirmiştir. Geleneksel insanın trajik kırılmalarının sebebini bilinmezlik oluştururken; modern insanın trajedisini çok şeyi bilmek ve bütün bunlara rağmen sorunlarını çözememek oluşturmaktadır. İnsanın olanla olması gereken arasındaki bu çelişkili durumu, geçmişte olduğu gibi bugün de sanatın en önemli kaynaklarından birisidir (Özcan 2015: 17)

Türk Edebiyatında trajik durum Tanzimat'a kadar neredeyse hiç yoktur. Yerleşmiş sanat anlayışı, kültürel sebepler buna müsaade etmemiştir. Türk toplumundaki kırılmalar ve modern yaşama geçiş Tanzimat'la başlar. Türk Edebiyatında da şekil ve muhteva yönünden yenilik arz eden ilk eserler bu dönemde yazılmaya başlanır. Bu dönemin trajedi açısından önemli ismi ilk Sadullah Paşa'dır. O'nun 19. Asır kasidesi, değişen dünyanın fark edemediğimiz bir takım değeriyle bizim yüzyıllardır doğru olarak kabullendiğimiz geçerliliğini yitirmiş sanılarımızı karşılaştırarak; iki dünya arasındaki farklılığı trajik bir biçimde ortaya koyar. Bu yönüyle trajik edebiyatımızın ilk önemli numunesidir (Özcan 2015: 21).

*İntihar-Zamanımızın Bir Kahramanı*¹ romanı, günümüz yazarlarından Kaan Arslanoğlu tarafından 1999 yılında kaleme alınmıştır. Eser, dokuz bölümden oluşmaktadır. Bölümler arasındaki geçiş, genellikle karakterin bölüm sonunda uyuması ve sonraki bölümde uyanması şeklinde sağlanır. Romanın başladığı yer bir dağın eteğidir ve eser başladığı yerde biter. Mekânsal bir değişiklik görülmez. Eserin başkişisi Erdem'dir ve buraya çıkma amacı, yaşamı, kendini, yaşadığı toplumu sorgulamak, esas itibarıyla ise intihar etmektir. Erdem burada 4-5 gün kadar bir süre geçirir. Bu zamanının büyük bölümünü sorgulamaya ve düşünmeye ayırır. Romanda sürekli geriye dönüşler yapılır, Erdem'in hayatından kesitler sunulur. Eser, Erdem'in geçmiş hayatı ve şimdiki düşünceleri üzerine kurgulanmıştır. Olayların hangi yıllarda geçtiği belirtilmez fakat romanda yaşananlardan, olayların modern ve teknolojik bir zamanda geçtiği okura hissettirilir.

¹ Bu çalışmada romanın 2005 yılında İthaki Yayınları tarafından yapılmış baskısı esas alınmıştır.

Erdem, çocukluğundan itibaren kendisiyle birlikte gelen bazı problemler yaşamaktadır. Hayatı ve çevresini duyumsamada farklılıklar arz eden bir insandır. Zamanla kendisine ve yaşadığı topluma yabancılaşmış, bu yabancılaşma onu intihar düşüncesine kadar götürmüştür. Arzuladığı hayatı yaşayamayan, yaşadığı çevre içinde kaybolmuş, kendini bulmaya çalışan Erdem, trajik bir hayatı sürdürmektedir.²

Yalnız ve Trajik Bir Karakter: Erdem

Erdem, genel itibariyle sikkın, bıkkın, hüzünlü bir mizaca ve yapıya sahiptir. Canı hiçbir şey istemeyen, her şeyden vazgeçmiş, herhangi yeni bir şey yaşayıp değişme amacı olmayan, hayatı yorucu gören bir modern zaman insanıdır: *“Canı öylesine hiçbir şey istemiyor ki, nasıl işe gidebildiğine, işten nasıl eve gelebildiğine hayret ediyor”* (s. 29). Ona göre yaşamını sıkıcı ve yorucu hale getiren en büyük nedenlerden biri kendi kişilik yapısıdır. Yaşamı olumsuz tarafından duyumsar, olumlu şeylerin elbet sonu olduğunu düşünür, bu sebeple olumlu şeylere önem vermez: *“bahar gelir, mor, pembe, beyaz çiçekler açar dallarda, sevindirmez onu bitki dostlarının neşesi. Dökülecekler, der içinden. Uzun sürmez güzellikler.”* (s.35). Daima sikkındır ve bundan yüz yıl önce yaşasa dahi sıkılacağını düşünür. Sürekli bir arayış içindedir fakat aradığı şeyi bir türlü bulamaz. Hayatında olacaklar hususunda seçim hakkı tanınsa, tercih ettiği seçenekten memnun kalmayarak sıkılacak bir karakterdir. Yaşanılan mutlulukların sürekliliğine inanmaz. Mutluluğun elbet biteceğine, huzursuzluğun her zaman kalacağına inanır. Sadık Kılıç'ın *“Ümitsizlik ‘yabancılaşma’, bedbahtlık, ‘ben’ in kendine âdiyet duygusunun yokluğu içine yerleşmesidir. Bu durumda kişi düşüş içerisinde katlaşır ve her türlü çözümü reddeder.”* (Kılıç 1884: 72) görüşündeki insan tipi Erdem'in kişiliği ile örtüşmektedir. Yaşamı bir şeyleri kanıtlama peşinde geçer. Bu kanıtlamalar çoğunlukla kendi benliğini tatmin etmek içindir.

Hayatı yaşadıkça ve idrak ettikçe fiili olmasa da ruhen ondan(hayattan) uzaklaşır. Ekonomik düzeyi ve çevresindeki insan sayısı her insanı mutlu edebilecek niteliktedir. Fakat Erdem, topluma ve çevresine yabancılaşmıştır.

² Ayrıca, Rus yazar Mihail Yuryeviç Lermontov'un 1840 yılında kaleme aldığı *Zamanımızın Bir Kahramanı* adlı romanındaki Peçorin karakteri ve Erdem arasında büyük benzerlikler bulunmaktadır. İki roman arasında metinlerarasılık bulunmaktaysa da bu başka bir çalışmanın konusudur.

Kalabalığın içinde kendini yalnız hisseder. Bu, modern toplumların kitleler hâlindeki yalnızlığıdır. Erdem bu yalnızlığı uzun süredir hissetmektedir.

İntihar ve Ölüm

Nasıl bir sonuç vereceği bilinen, kurbanın kendisi tarafından gerçekleştirilen, olumlu ya da olumsuz bir edimin dolaysız ya da dolaylı sonucu olan her ölüm edimine intihar denir. İntihar girişimi de böyle tanımlanan, fakat ölüm sonucu vermeyen edimdir (Durkheim 2013:5). İntihar genel olarak kişinin hayatını bilinçli ve kasıtlı olarak kendisinin sonlandırmasını ifade eden biyolojik, psikiyatrik ve psiko-sosyal faktörlerin etkili olduğu; yaşam ile ölüm isteği gibi birbirine zıt duyguların iç içe geçtiği karmaşık bir davranıştır (Alptekin vd. 2012: 15).

İntihar, her şeyden önce, şüphesiz ruhî bir marazın dışarı vurmasıdır (Okay 2014: 168). Yapılan araştırmalara göre son yıllarda intihar vakalarında dünya çapında artış gözlenmektedir. Türk toplumunda intihar, hemen hemen her dönemde görülse de İslami anlayışta yeri olmadığı için Tanzimat öncesinde daha az görülür. Türk modern yaşamının ve edebiyatının ilk dikkat çeken intiharı Beşir Fuad'ındır. Hiçbir rahatsızlığı olmadığı halde; yolculuğa hazırlanır gibi hazırlanarak intihar eder. İntihar etmezden önce nasıl intihar ettiğini ve o esnada çektiği acıları bir bir yazar (Tekşan 1988: 5). Bir edebiyat insanı olarak Beşir Fuad'ın intiharı hâlen etkisini sürdürmektedir.

İntihar; Türk Edebiyatına Tanzimat'tan sonra girmiştir. Batı Edebiyatından yapılan çevirilerde ve Batı Edebiyatındaki örneklerine benzer şekilde yazılan hikâye, roman, tiyatro vb. eserlerde intihar konusu ele alınmıştır. "İntihar" kelimesi yerine "kendini katletme", "kendini telef etme" tabirleri kullanılmış, daha sonraları ise; intihar kelimesi kullanılmaya başlanılmıştır (Tekşan 1988: 53). İntiharların bir kısmı gerçekleşirken bir kısmı da girişim ve planlama düzeyinde kalmıştır. "İntihar genellikle insanın kendini öldürmesi olarak düşünülmekte ve sadece davranışın sonunda ortaya çıkan durumla ilgilenilmektedir. Böyle bakıldığında insanı kendini öldürmeye götüren süreç göz ardı edilmekte ve bu süreci başlatan olay veya olaylar hakkında düşünmemiz zorlaşmaktadır" (Alptekin vd. 2012: 20) görüşü önemlidir. Erdem'in intihar düşüncesinin altında yatan sebepler, yaşanabilecek bir intihar sonucundan daha önemlidir. Erdem, Türk Edebiyatında intihar ve ölüm üzerine düşünen, bunu planlayan

karakterlerden biridir. Bununla beraber ölüm korkusu Erdem'in yaşamında önemli bir noktadadır:

Düşündü. Aslında tüm hayatının korkuyla geçtiğini ayırmıyordu. Ölüm korkusu: Yaşamının en önemli duygusu. Ölüm korkusu ve baş edebilmek için kimi zaman üstüne üstüne gitme, kimi zaman dalga geçme onunla, yüz göz olma, enseye tokat kışa parmak sırnaşma, yanından geçerken çelme takma, göz kırpma... Tüm yaşamı korkuyla geçmiş ve korkuya karşı delicesine atılganlıkla. Hep gün saymış ve yenilemiş: "Bugünü de kurtardık, yarına Allah kerim!" (s. 184).

Erdem'in, dağın eteğinde kendi iç dünyasına yöneldiği ve daldığı düşünceler içinde ölüm üzerine yoğunlaştığı görülür: *"Ölümler öldükleri bilinerek birkaç gün, mesela üç gün daha canlı olarak aramızda dolaşabilirler. Sevdiklerini son bir kez görüp konuşma olanağı bulabilirler."* (s. 147) gibi ölüm biçimleri tasavvur eder. Yakında öleceğini hisseder ve ürperir. Kendisini ölmüş olarak hayal eder. Daha sonra nefes alışı ve doğadaki sesleri dinleyerek bu düşüncesinden vazgeçer. Tüm bu düşüncelerinin yakında öleceği için aklına geldiğini düşünür: *"Amaan, sat anasını! Öyleyse öyle, ölümü çoğu kez bir kurtuluş olarak düşünmez misin; öyleyse bu panik niye? Zaten, düşüncelerinin hakkı yanı az değildi. Herkes bir zaman bir şekilde öleceğine göre yaşam bir yerde ölüm için ayrıntıydı."* (s. 148) diyerek bu düşüncelerini umursamamayı tercih eder.

Erdem, dağın eteğinde geçirdiği ikinci akşamın sonunda yine ölüm üzerine kafa yorar. Murat ile girdikleri iddia, onun hayatını tehlikeye atacaktır. Tehlikeli bir rotadan dağın zirvesine tırmanacaklardır. Bunun bile ölüme gitmek olduğunu bilirler. Erdem, girilen bu iddianın zamansız olduğunu farkındadır. Çünkü henüz oraya geldiğinden beri yeterli düzeyde düşünme fırsatı bulamamıştır. Yaşamak ve ölüm konusunda nihai kararını vermeden bu tırmanma denemesinin erken olduğunu, yaşamak mı yoksa ölmek mi istediğini henüz bilmediğini düşünür.

Modern Yaşama Yönelik Eleştiri

Erdem, bir şirkette yönetici konumunda çalışmaktadır. Uzun süredir iş hayatındadır ve bu süre boyunca çevresindeki insanları gözlemlemiştir. İş hayatını, çalışmanın amacını, çalışanların dünyalarını ve karakterlerini sorgulama içerisindedir.

O, iş yerindeki düzeni ve insanları sahte bulur. İşinin önemsiz, oradaki insanların ise dedikoducu olduğunu düşünür. Dağın yamacına çıkmış ve tüm hayatını geride bırakmıştır. Bulunduğu yerde, iş hayatını ve iş arkadaşlarını adeta öğrenerek tasavvur eder. Erdem, insanların büyük hırs ve azimle çalışmalarını şaşkınlıkla karşılar. Kazanma ve yükselme hırsı insanların gözünü kör etmiştir: *“Bir tilki gibi kurnaz olacaksın, bir sırtlan kadar sinsi, köpekbalığı kadar sessiz, yılan kadar kıvrak, fırsat çıkınca bukalemun dili kadar hızla kapacaksın istediğini.”* (s. 42). İnsanlar bu düşüncelerle işlerine sarılırlar. Erdem ise bu kadar çalışmaktan kendini düşünmeye fırsatı kalmadığından yakınıdır. Kendisi müdür konumundadır ama bu konumun onun için bir değeri yoktur. Erdem’in aksine diğer insanlarda ise aşırı bir mevki ve yönetme hırsı vardır. Daha çok kazanmak, daha çok mülk ve prestij sahibi olmak için çalışırlar. Erdem’in iş arkadaşları, şirkette birbirleriyle rekabet halindedirler. Çalıştığı şirket de başka şirketlerle rekabet içerisinde: *“Tek amaç, daha güçlü konuma gelmek. Rakipler. Şirket içinden rakipler. Rakip şirketler... Daha güçlü olmak gerek. Her şey rakipleri alt etmek için. Alt etmek ne için? Belirsiz. Peki belirli olan ne?”* (s. 48) diye düşünen Erdem, bu amansız yarışa anlam veremez ve ister istemez bu yarışın içinde bulunmaktan rahatsızlık duyar. Dağ yamacına çıkmasının sebeplerinden biri de bu yarıştan kaçmak istemesidir. Erdem, bu yarışın sonunun olmadığını düşünür: *“yükseliyoruz yükseliyoruz, ama nereye?”* (s. 49) diye sorgular. Ona göre bu yarışın bir kazananı yoktur.

Gelişmiş toplumlarda da teknolojik çağa karşı tepkiler olmuştur. Kendilerine amaç edinmiş oldukları “refah toplumu” düzeyine eriştiklerinde bireyler, sahip oldukları maddi bolluğa karşılık, boşluk, anlamsızlık ve yabancılaşma gibi daha önce hiç tanımamış oldukları duyguları yaşamaya başlamışlardır (Geçtan 2016: 22). İnsanlar modern ve teknolojik yaşamın tutkunudurlar. Erdem onlardan nefret eder. Bu insanlar şehir dışında herhangi bir yere gittiklerinde, yaşadıkları şehri arkalarında bırakamazlar. Bir doğa gezisine gitseler, akılları pahalı arabalarında, renkli şehir hayatında kalır. Bir an önce o suni hayatlarına geri dönmeyi hayal ederler. Erdem, kendisinin de bu insanlardan olduğunu düşünür. “Kendi gerçeğine ters düşen insanoğlu, kendi yarattığı düzenin dışı durumuna düşünce idealleriyle gerçekleri arasında sıkışıp kalmıştır. Sıkışıp kalmak ya da toplumsal o araya düşmek trajik durumun azgınlaştığı ve bunalım kültürünün yoğunlaştığı bir bataklıktır” (Özcan 2015: 16) görüşündeki gibi, Erdem kendini bu bataklığın

içinde görür fakat kendine, katlanmak zorunda olduğu bir ruh olarak bakar. Daha fazla dayanamayacağını anladığında iplerin kendi elinde olduğunu, kendi sonunu kendisinin tayin edebileceğini düşünür.

Erdem, insanların hayat için çırpınışlarını gizlediklerini düşünür. Ona göre insanlar, sahip olduklarını ellerinde tutmak için veya daha fazla şeye sahip olmak için nasıl çabaladıklarını saklarlar ve hayata karşı lakayt bir maske takmışlardır:

“Tutunamayan” ı oynayanlarla kaynıyor ortalık. Uyumsuz. Sorunlu, her şeyi anlamsız bulduğunu söyleyen, tutunmak için hiçbir şey yapmadığı havasında yığınla insan. Oysa ellerine bir dikkat edin, demir pençeler görürsünüz. Çelik tırnaklar. Yakınlarında uzaklarında ne görür, ne hissederseniz pençelerini takarlar. Tutunurlar, hem de ne biçim tutunurlar.” (s. 168).

Erdem'in yamyam olarak telakki ettiği bu insanlar ve onların yaşayışlarına alternatif olarak olumlu bir insan tipi hayali vardır: Sıradan insan. Kendisi için bunu arzu eder. Daha dingin, sıradan ve şehirden uzak bir hayat, bu karmaşık ve rekabetçi yaşamın tam zıttı konumundadır:

“birkaç bin nüfuslu sıradan bir Anadolu kasabasında yaşamak... Ha deyince toprağa, çimenlere basabileceği yoksul bir evde... Bahçe kapısını açıp dışarı çıktığında sağa dönerse toprak yol onu beldenin merkezine götürür; sola dönerse az ötedeki tepelere, açık alanlara... Huzur buydu işte.” (s. 64).

Erdem'i bulunduğu dağın yamacına çıkararak, ona, kendisini, yaşamını, yaşamının anlamını sorgulatan, hayatından vazgeçmeyi planlatan sebeplerden biri de içerisinde bulunduğu toplumdur. Bu toplum, yolsuzlukların ve adaletsizliklerin toplumdur. Birçok kurumda yolsuzluk ve adaletsizlik vardır. Birçok insan ikiyüzlü ve tutarsızdır. Erdem, kafasını toplayıp sağlıklı düşünebilmek için dağa çıkmayı tercih etmiştir. Burada fiziksel olarak, yaşadığı toplumdan uzaklaşmış olacak, kendisiyle baş başa kalacaktır. İnzivaya çekilme, diğer insanlardan kendini uzak tutma, insan ilişkilerinden doğabilecek acılara karşı ilk akla gelen korunma yöntemidir (Freud 2014: 37). Onun bu planı gerçekleşmez. Orada kamp yapmaya gelen yabancı insanlarla karşılaşır, tanışır ve fiziksel olarak tam anlamıyla yine yalnız kalmaz. En önemlisi ise zihinsel olarak yalnızlığı bir türlü becerememesidir. Erdem'in amacı yalnız kalmak ve kendisini dinlemektir

fakat bunu bir türlü gerçekleştiremez. Şehir, şehirdekiler zihnini bir türlü terk etmez. Sürekli iş arkadaşlarını, onlarla ilişkilerini, ikili ilişkilerini, şehirdeki kokuşmuş hayatı düşünür durur. Yaşadığı toplumun o kadar etkisindedir ki romanın başından sonuna kadar kendini, onları düşünmekten alıkoyamaz. Yalnız kalma planı zihinsel olarak da fiziksel olarak da gerçekleşmez. İnsan; hem bireysel bir bütün hem de sosyaldır. Kendi kendine, dışarıyla hiç bir etkilenişimi olmadan, yaşaması mümkün değildir (Tekşan 1988: 3). Nitekim dağ yamacına ölüm veya yaşamdan hangisini seçeceğini düşünmeye gitmiştir, ama orada bile, insanların etkisinde kalır ve yeni tanıştığı Murat ile girdiği iddia sonucu ölüm tehlikesi yaşadığı bir tırmanışa kalkışır.

Ebeveynlerle Olan İlişki ve Cinsellik

Erdem'in cinselliği anlamlandırmasında ve cinselliği yaşama noktasında annesinin ve babasının etkisi büyüktür. Babası, gençliğinde çapkın bir adamdır ve açık fikirlidir. Annesi ise babasının tam zıttı olarak son derece tutucu ve cinselliği bir suç olarak görebilecek düzeyde bir zihniyete sahiptir. Erdem çocukluğundan itibaren anne ve babasının farklı zihniyetleri arasında kalmıştır. Yaşamı anlamlandırmada yaşadığı başarısızlık cinsellik konusunda da mevcuttur. Hayatında yaşadığı boşluk duygusunu cinsel hayatında da yaşar.

Romanda, Erdem'in annesine yönelik pek bir detay verilmese de bahsi geçtiği kadarıyla ketum bir kadın portesi çizilir. Erdem'in düşüncelerinden oluşan romanda, annesiyle ilgili olumlu bir izlenim veya herhangi bir sevgi sözcüğü bulunmaz. Annesi, sadece Erdem'in cinselliği algılayışındaki problemlere etkisi bağlamında metinde yer bulur. Babasıyla ilgili olarak da "*Hastalanmadıkça babası ilgi göstermez ki*" (s. 63) cümlesinden babasının Erdem'e karşı tutumunu anlıyoruz. Oğuz Cebeci'nin "Anneyle çocuk arasındaki sevecenlik ilişkisi, çocuğun gelecekte kuracağı bütün ilişkilerin altyapısını oluşturur. Bunun cinsel ilişkilerle de ilgisi vardır." (Cebeci 2015: 81) görüşünden hareketle Erdem'in çocukken annesiyle yaşadığı ilişkinin, yetişkinlik çağındaki cinsel ve toplumsal yaşamını etkilediği çıkarımı yapılabilir. Ayrıca Cebeci, kimlik duygusunun oluşumunda, çocuğun ilk çevresinde bulunan kişilerin belirleyici bir önemi olduğuna dikkat çeker (Cebeci 2015: 81). Erdem'in, iki zıt karakter olan anne ve babasının arasında yetişmesi, ileride yaşadığı boşluk duygusunun en büyük sebeplerinden

biridir. Erdem, ne kendi varlığını anlamlandırabilir ne de toplum içerisindeki yerini tayin edebilir.

Erdem karakterinin kimlik oluşumunda ebeveynlerinin etkisini önemlidir. Erdem sürekli kendini anlamaya ve tanımlamaya çalışır: “*zaman zaman kendini ispatlamaya kalkıyor; hepsi sonuçsuz. Kime ispat edecek kendini? Kendine.*” (s. 60). Birçok konuda olduğu gibi çocukların şahsiyet kazanımında da ebeveynlerin payı büyüktür. Çocuk, anne babasıyla olan ilişkisinde, formel bir kimlikten gerçek hayatta kullanılacak bir hareket modeli çıkarma konusunda, ebeveynin sahip olduğu dönüştürücülük yeteneğini içselleştirmek suretiyle bir kimlik oluşturmaktadır (Cebeci, 2015 109). Ayrıca Cebeci, çocukken annesiyle sıcaklık kurmamış bireyler için “Bunlar özünde narsistik karakterlerdir ve edebiyattaki anarşist, nihilist, terörist karakterleri olduğu kadar tepkisel ve güdüsel davranışlarıyla dikkat çeken kişileri açıklamakta da kullanılabilir.” (Cebeci 2015: 110) ifadelerini kullanmaktadır. Bu, Erdem karakteri için de uygun düşebilir. Erdem, ilk gençliğinde sol örgütlere katılır ve anarşist eylemlerde bulunur. Bilinçaltındaki cinsellik dürtüsü, onu şiddete ve anarşiye yöneltmiştir. Din konusundaki eğilimi de nihilizm olmasa da agnostisizme yakındır. Net bir tanrıtanımaaz değildir; “Tanrı olsaydı” gibi varsayımları vardır. “Tanrı’nın ve dinin bir seçenek olarak ortadan kaldırılması, modern insanı köksüz yapmıştır. Sadece buralı olan insan, öte dünya kavramını ortadan kaldırmakla yaşamak imkânı olan ikinci bir dünyadan olmuştur. (...) Dinin iyimser bakışından mahrum kalan insan için ölüm, tam bir trajedi mahiyeti kazanmıştır. Kısacası Tanrı’yı dünyadan kovmakla en büyük seçeneğini elinden kaçıran modern insan, kendisini yeryüzünde seçeneksiz bırakmıştır” (Özcan 2015: 14).

Erdem, iki farklı kişiyle karısı Ayşe’yi aldatmıştır. Bunlardan ilki, çalıştığı şirketin genel müdür yardımcısının karısıdır. Olay, iş vasıtasıyla gittikleri bir yurt dışı kongresinde gerçekleşir. Erdem’in bu davranışı “evinden uzak kişilerin cinsel yaşamlarının hız kazanması ve serbestleşmesi süperego denetiminin, bu denetimi temsil eden kişilerin o çevrede bulunmamaları nedeniyle zayıflamasından değil, kişinin benlik-nesnelere ve onların sağladığı doğrulamadan yoksun kalması, ayrıca alışık olunmayan ve iyi kavranamayan bir çevreye girmenin getirdiği gerilimlerden kaçınmak için cinselliğin bir “kişilik-doğrulayıcısı” olarak kullanılmasındandır.” (Cebeci 2015: 112-113) görüşüyle açıklanabilir. Karısını aldattığı diğer kişi ise

Ayşe'nin kuzeni olan Selin karakteridir. Selin'i küçüklüğünden beri tanır ve Selin'in çocukluk hâli bile onda erotik çağrışımlar yapmaktadır: “*Selin koşuyor usunda. Kısacık mini eteği ve dar bluzuyla*” (s. 192). Bunun sebebi, hayatının en büyük imgesi olan Esin'le benzerlikleri olabilir. “*İsmi ne de çok benziyor Esin'e. Esin'e hareketleri de benziyor, konuşma tarzı da, konuşurken başını sallayışı, saçlarını geriye atışı. Kıkırdayışı*” (s. 192).

Sonuç

Sanayi ve teknoloji alanındaki devrimler, toplumsal değişimler ve kırılmalara yol açmıştır. Kentleşme hızlanmış, insanlar kitleler halinde yaşamaya başlamışlardır. Toplumdaki bu köklü değişimler önemli sosyolojik ve psikolojik değişimleri de beraberinde getirmiştir. Modern yaşam diye tabir edilen bir yaşam şekli ve modern insan tipi ortaya çıkmıştır. Bu modern insan tipi günümüzde mevcudiyetini korumakla beraber, kendine, yaşadığı topluma, toplumsal değerlere ve normlara yabancılaşmış, bunalımlı, yalnızlık içerisindeki insanlardır. Roman türü de genel itibariyle toplumla paralel gelişim gösterir ve her dönemin sosyolojik, sosyal-psikolojik aynası niteliğindedir. Çağımızın ortak problemi olan yabancılaşma, bunalım gibi meseleler ise modern romanların çoğu kez odak noktası olmuştur. İncelediğimiz romanın başkışisi de anlattığımız insan modeline denk düşen bir karakterdir. Roman, modern çağ insanının yaşadığı yalnızlık, yabancılaşma, bunalım ve bunların sebep olduğu intihar düşüncesini sosyolojik ve psikolojik unsurlarla vermesi bakımından önemlidir.

KAYNAKÇA

Alptekin, Kamil ve Duyan, Veli. *İntihar ve İntiharı Önleme*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2012.

Arslandoğlu, Kaan. *İntihar-Zamanımızın Bir Kahramanı*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2005.

Balcı, Yunus. *Tanpınar Trajik Bir Şair ve Şiiri*. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.

Balık, Macit. “Edip Cansever'in *Tragedyalar*'ında Yalnızlık, Bunalım ve Yabancılaşma”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4/18, s. 9, 2011.

Cebeci, Oğuz. *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2015.

Durkheim, Emile. *İntihar*. Çev. Zühre İlkgelen. İstanbul: Pozitif Yayınları, 2013.

E. Erkal, Mustafa ve Baloğlu, Burhan ve Baloğlu, Filiz. *Ansiklopedik Sosyoloji Sözlüğü (Kavramlar)*. İstanbul: Der Yayınları, 2017.

Ertoý, Muhammet. *Yabancılaşma Kader Mi, Tercih Mi?*. Ankara: Lotus Yayınevi, 2007.

Freud, Sigmund. *Uygarlığın Huzursuzluğu*. Çev. Haluk Barışcan. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.

Geçtan, Engin. *İnsan Olmak*. İstanbul: Metis Yayınları, 2016.

Kabaklı, Ahmet. *Edebiyat Akımları*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2016.

Kılıç, Sadık. *Yabancılaşma*. İstanbul: Rahmet Yayıncılık, 1984.

Okay, M. Orhan. *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.

Özcan, Tarık. *Şâir ve Trajedi*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2015.

Sarıkaya, Orhan. "Türk Edebiyatında Bir Yabancılaşma Prototipi Olarak "Otel Kâtibi", *International Journal of Languages' Education and Teaching*, C. 3, s. 167, 2014.

Tekşan, Mesut. "Tanzimat Romanında İntihar Olaylarının Psikolojik ve Sosyal- Psikolojik Sebepleri". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, 1988.

YAYIN İLKELERİ

1. 2016 yılında yayın hayatına başlayan *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Haziran ve Aralık ayları olmak üzere yılda iki sayı olarak yayınlanan uluslararası hakemli bir dergidir. Dergiye gönderilen yazılar Editör Kadrosu tarafından derginin amacına, konusuna, içeriğine ve yazım-noktalama kurallarına uygunluğu açısından incelenir. Derginin yazım ilkelerine uygun bulunan makaleler yazar adları gizlenerek; bilimsel açıdan değerlendirilmek üzere alanında uzmanlaşmış iki (2) hakeme gönderilir. Hakemlerden gelen raporlara göre yazıların yayımlanıp yayımlanmayacağına karar verilir.

2. Derginin dili Türkiye Türkçesidir. Ancak her sayıda iki makaleyi geçmemek kaydıyla diğer Türk lehçeleri ile yabancı dillerde makalelere de yer verilebilir.

3. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*'nde yayımlanacak yazılarda daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olma şartı aranır. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ve yayımlanmamış bildiriler, bu durum belirtilmek şartı ile dergimizde yayımlanmak üzere kabul edilebilir.

4. Yazıların her türlü ilmî sorumluluğu yazarlarına aittir.

5. **Editörlük Düzeltmeleri:** Yayım aşamasında esasa yönelik olmayan küçük düzeltmeler Editörlük birimi tarafından yapılabilir. Bu düzeltmelerde Türk Dil Kurumunun Yazım Kılavuz ve Sözlükleri esas alınır.

6. Yazılar, MS Word programına göre kâğıdın bir yüzüne Cambria yazı karakteriyle, 11 punto, 1,2 satır aralığı ile yazılmalıdır. Paragraf aralığı “sonra 3 nk” olarak düzenlenmelidir.

Kâğıt Boyutu	A4 Dikey
Üst Kenar Boşluk	2,5 cm
Alt Kenar Boşluk	2,5 cm
Sol Kenar Boşluk	3 cm
Sağ Kenar Boşluk	2,5 cm
Yazı Tipi	Cambria

Yazı Tipi Stili	Normal
Boyutu (normal metin)	11
Boyutu (dipnot metni)	9
Tablo-grafik	10
Paragraf Aralığı	sonra 3 nk
Satır Aralığı	1,2

7. Başlık yazısı ve yazar adlarından hemen sonra Türkçe özet yer alır ve büyük harflerle ÖZ şeklinde yazılır. Konunun Türkçe özeti 100-250 kelime arasında olmalıdır. Öz içinde kaynak, şekil, çizelge, nota vb. bulunmamalıdır. Türkçe özetten sonra İngilizce özete yer verilir. Her iki özeti altında Anahtar Kelimeler-Keywords (3-8 kelime) yazılır. Makalenin İngilizce başlığı İngilizce özetten (ABSTRACT) önce büyük harflerle yazılmalıdır. Türkçe ve İngilizce özet, anahtar kelimeler, abstract ve keywords 9 punto ve tek satır aralığı ile yazılmalı; dipnotlar 9 punto olmalıdır.

8. Yazılar üç nüsha (iki nüshasında isim, unvan ve çalıştığı kurum belirtilmeden) mail olarak gönderilmelidir.

9. Yazılardaki paragrafların ilk satırı 0.5 cm içeriden başlayacaktır. Ana başlık büyük harfle ve metin gövdesini ortalayacak şekilde, sayfanın üstünden 4 satır aşağıda, alt başlıklar ise paragraf düzenine uygun olarak (0.5 cm içeriden) konulacaktır. Başlık yazısının sağ alt tarafına yazar veya yazarların adları alt alta yazılır. Yazar ad/adları yazılırken herhangi bir akademik unvan belirtilmez. Yazarın akademik unvanı, çalıştığı kurum (üniversite, fakülte, bölüm veya diğer) adları ve elektronik posta adresi dipnot biçiminde sayfanın altına yazılmalıdır. Akademik unvan dışında başka unvan kullanılmaz.

10. Araştırma ve inceleme dalındaki yazılar Öz (Türkçe ve İngilizce) makale metni şeklinde düzenlenir. Yabancı dilde yazılan yazılarda yukarıdaki bölümlerin yabancı dildeki karşılıkları kullanılır ve aynı düzenlemeye uyulur.

11. **Metin İçi Kaynak Gösterme:** Metin içinde (Korkmaz 2005: 9), yazarın aynı yıl yayımlanan birden fazla eseri kaynak gösterilmişse (Korkmaz, 2005a, Korkmaz 2005b...) birden fazla kaynağa atıfta bulunuluyorsa (Korkmaz 2005, Çelik 2001, Demir 1999), çok yazarlı yayınlarda ilk yazar adı (Korkmaz vd. 2005), görülemeyen bir yayın kaynak gösteriliyorsa (Eagleton 1996, Korkmaz 1999'dan) sözlü kaynak

kullanılıyorsa kaynak kişi bilgileri Adı, Soyadı, Görüşme Tarihi ve Yeri bilgilerini içermelidir.

12. Dipnotlarda İzlenecek Yöntem: Bilimsel bir yazıda kullanılan kaynakların künyesi dipnot olarak sayfa altında gösterilir. Dipnotlar 9 punto ile yazılmalıdır. Yararlanılan kaynaklar ilk geçtikleri yerlerde ayrıntılı ve aşağıdaki örneklerde belirtilen sıralamaya uygun olarak verilir:

a. Kitaplar: Yazar Adı Soyadı, Kitap Adı (italik), Yayınevi, Baskı Sayısı, Yayın Yeri, Yılı, Sayfa Numarası.

Örnek: Dilek Yalçın Çelik, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Akçağ Yayınları, 1. Baskı, Ankara, 2005, s. 215.

Eğer ikinci kez geçiyorsa; D. Yalçın-Çelik, age., s. 217.

b. Makaleler: Yazar Adı Soyadı, Makale Adı (tırnak içinde), Dergi/Kitap Adı (italik), Cilt No, Sayı, Yayın Yeri ve Yılı, Sayfa Numarası.

Örnek: Muhittin Eliaçık, "Belâgat Kitaplarında Tecâhül-i Ârif'in Tarif ve Tasnifi", *Turkish Studies*, Volume 11/10, Ankara-Türkiye, 2016, s. 217-230.

Eğer ikinci kez geçiyorsa; M. Eliaçık, agm., s. 220.

c. Dipnotlardaki bilgilerden sonra verilecek kaynakların parantez içinde verilip verilmeyeceği yazarın takdirine bırakılmıştır.

13. Kaynakçada İzlenecek Yöntem: Makale metninin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak yazılmalıdır. Bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre, bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar var ise (2005a, 2005b) şeklinde gösterilmelidir.

Kitap: Gazete, dergi, ansiklopedi, antoloji, roman, oyun ve film gibi yapıtlar ile öykü ve şiir kitapları "uzun yapıt" sayılır ve künyede eğik yazı ile gösterilir. Basılmış tezler de bu kategoriye girer.

Bir yazar: Tek yazara ait yapıtların künyesi şu şekilde gösterilir. Kullanılan kaynakta yapıtın yayımlandığı şehir belirtilmiyorsa, künyede bu bilginin bulunması gereken yerde **Yyy** (yayın yeri yok), yayımlandığı yer belirtilmemişse **yy** (yayımcı yok), yayımlandığı tarihe ilişkin bilgi yer almıyorsa **ty** (tarih yok) kısaltmaları kullanılır.

Emiroğlu, Öztürk. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hisar Topluluğu*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2007.

Perec, Georges. *Uyuyan Adam*. Çev. Sosi Dolanoğlu. İstanbul: Metis Yayınları, 2002.

İki (ya da üç) yazar: İki (ya da üç) yazara ait yapıtların künyesi şu şekilde gösterilir:

Best, Steven ve Douglas Kellner. *Postmodern Teori*. Çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.

Üçten fazla yazar: Üçten fazla yazara ait bir kitabın künyesinde ya bütün yazar adları kitaptaki sırasıyla verilir ya da ilk yazar adından sonra **ve diğer.** ifadesi kullanılır.

Korkmaz, Ramazan ve diğer. *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2013.

Makale vd.: Tek tek şiir, öykü, makale, kitap bölümü, mektup, konferans, konuşma, söyleşi ve kişisel görüşme “kısa yapıt” sayılır ve başlıkları çift tırnak içinde yazılır. Ansiklopedi maddelerine yapılan göndermelerde madde adı ansiklopedide yer aldığı gibi yazılır (ör. “Cansever, Edip”). Söyleşilerin ve yayımlanmamış tezlerin künye bilgileri aşağıdaki örneklerdeki gibi verilir.

Argunşah, Hülya. “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Türk Edebiyatı Üzerine Tenkidî Fikirleri”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, 1985.

Aynı Yazara Ait Birden Fazla Yapıt: “Seçilmiş Bibliyografya”da aynı yazarın birden fazla yapıtına yer verildiğinde yapıt adları tarih sırasına göre değil alfabetik sıraya göre listelenir. Böyle durumlarda yazar adı ve soyadı tekrar edilmez; bunun yerine (—) şeklinde) yan yana iki uzun çizgi ve bir nokta koyulur; ardından yapıt adı ve diğer bilgiler verilir. Aşağıdaki örnek izlenmelidir.

Emiroğlu, Öztürk. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hisar Topluluğu*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2007.

_____. *Türkiye’de Edebiyat Toplulukları*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2014.

Elektronik Ortamdaki Metinler: Elektronik ortamdaki metinlerin kaynak olarak gösterilmesinde, güvenilirlik açısından, yazarı, başlığı ve yayım tarihi belirtilmiş olanlar tercih edilmelidir. Künye bilgileri şu sırayı izler: yazar adı; metnin başlığı; varsa kaynağın tarihi; erişim tarihi; sitenin adresi. Aşağıdaki örnek izlenmelidir.

Rasim, Özdenören. “Yenilik de Hesaplaşma Gerektirir” (26 Haziran 2016) 27 Haziran 2016. < <http://www.yenisafak.com.tr>>

Ses ve Görüntü Kayıtları: Ses ve görüntü kayıtlarına yapılan göndermelerin künye bilgileri yazılırken, katkısı öne çıkarılacak kişinin (yönetmen, senarist, oyuncu, yazar, besteci, şarkıcı, vb.) soyadı ve adından sonra yapıtın başlığı, katkısı bulunan diğer kişi ya da kurumlar, formatı (plak, videokaset, VCD, DVD, vb.) ve yayın ya da dağıtım bilgileri verilir.

Crowe, Russell, yön. *Son Umut*. Sen. Andrew Knight ve Andrew Anastasio. Oyun. Russell Crowe, Olga Kurylenko ve diğer. DVD. As Sanat, 2015.

Yabancı Dillerdeki Yayınlar: Türkçe dışındaki kaynakların künyelerinde, editörü, çevirmeni, cilt ve baskı sayısını gösteren ifadeler Türkçeleştirilir. Şehir adlarının Türkçe kullanımlarına yer vermeye özen gösterilir (ör. Paris).

14. Gönderilen yazılara ait resim, şekil ve grafikler sayfa yazım alanını taşmayacak biçimde net ve ofset baskı tekniğine uygun olmalıdır. Bunların sıra numarası ve adı her şeklin veya grafiğin altında verilmelidir.

15. Derginin aynı sayısında, ilk isim olarak bir yazarın birden fazla eseri yayımlanamaz.

16. Makalesi yayınlanan yazarlara iki adet dergi gönderilir.

17. Telif Hakkı: Yayımlanan yazıların telif hakkı *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*'ne devredilmiş sayılır. Yazıların düşünsel ve bilimsel, çevirilerin ise hukukî sorumluluğu yazarlarına/çevirmenlerine aittir. İki ve daha fazla yazarlı yazılarda yazının telif sorumluluğu birinci yazara aittir. Dergide yayımlanan yazı ve fotoğraflar kaynak gösterilerek alıntılanabilir.

18. Dergimizde basılmayan yazılar yazarlarına iade edilmez.

19. Yazıların Gönderilmesi: Yukarıda belirtilen ilkelere uygun olarak hazırlanan yazılar, edebiyatdergi@bartin.edu.tr adresine gönderilir. Eğer hakemler tarafından düzeltme istenmiş ise, yazar düzeltmelerin yapıldığı yeni biçimi aynı adrese en geç on beş (15) gün içinde gönderir.