



HARS AKADEMİ
Uluslararası Kültür - Sanat - Mimarlık Dergisi

HARS AKADEMİ

ULUSLARARASI HAKEMLİ KÜLTÜR-SANAT-MİMARLIK DERGİSİ



HARS AKADEMİ THE JOURNAL OF CULTURE-ART-ARCHITECTURE
Cilt / Volume 3, Sayı / Issue 6, Aralık / December 2020, e-ISSN 2636-8730



HARS AKADEMİ THE JOURNAL OF CULTURE-ART-ARCHITECTURE

Cilt / Volume 3, Sayı / Issue 6

Aralık / December 2020, e-ISSN 2636-8730

YÖNETİM / EDITORIAL BOARD

Başeditör / Editör in chief

: Doç. Dr. Hatem TÜRK

Editör yrd. / Assistant editors

: Nurgül GÜRSOY - Merve ÖZBAYRAK

Alan Editörü / Section editör

Güzel Sanatlar-Moda ve Tekstil Tasarımı

: Doç. Dr. H. Nurgül BEGİÇ

İngilizce – Eğitim

: Doç. Dr. Burhanettin KESKİN

Eskiçağ

: Doç. Dr. İbrahim ÜNGÖR

İletişim Bilimleri

: Doç. Dr. İsmail Hakkı NAKİLCİOĞLU

Eski Türk Edebiyatı

: Doç. Dr. Lokman TAŞKESENLİOĞLU

Muhasebe Finansman

: Doç. Dr. Murat SERÇEMELİ

Türk Dili

: Dr. Ahmet Turan TÜRK

Sosyoloji

: Dr. Ali ESGİN

Halk Bilimi

: Dr. Mehmet ÖZDEMİR

Türkçe Eğitimi

: Dr. Mete Yusuf USTABULUT

İlahiyat

: Dr. Rasim BAYRAKTAR

Dergi Ekibi / Journal Team

Yazı İşleri Sorumlusu	: Doç. Dr. Hatem TÜRK
Yazım Kontrol Sorumlusu	: Emine GUT
İngilizce Ön Kontrol Sorumlusu	: Meltem BAKIR
İntihal Kontrol Sorumlusu	: Gülcan ŞANDA
İndeks Sorumluları	: Hilal ÖZKAYA - Emine BAYRAM
Son Okuma Sorumlusu	: Kebire SALI
Mizanpaj Sorumlusu	: Hakan PEKDEMİR
Sosyal Medya Sorumlusu	: Ali TÜRK

Tarandığı Dizinler / Indexes



DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Abdullah Şengül	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Alpaslan Ceylan	Atatürk Üniversitesi
Prof Dr. Asif Hacılı	Azerbaycan Slavyan Üniversitesi
Prof Dr. Asiye Mevhibe Coşar	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Prof Dr. Ayabek Bainiyazov	H. A. Yesevi Uluslararası Türk Kazak Üniversitesi
Prof Dr. Aydın Uğurlu	Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi
Prof Dr. Doğan Yörük	Selçuk Üniversitesi
Prof Dr. Enver Töre	Artvin Çoruh Üniversitesi
Prof Dr. Erdoğan Erbay	Atatürk Üniversitesi
Prof Dr. Fatih Başbuğ	Manas Üniversitesi
Prof Dr. Fatih Sakallı	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof Dr. Funda Kara	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Keziban Tekşan	Ordu Üniversitesi
Prof Dr. İbrahim Solak	Sütçü İmam Üniversitesi
Prof Dr. İbrahim Tüzer	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Prof Dr. İrfan Morina	Priştina Üniversitesi
Prof Dr. Mehmet Aça	Marmara Üniversitesi
Prof Dr. Naci Önal	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Prof Dr. Nebi Özdemir	Hacettepe Üniversitesi
Prof Dr. Öcal Oğuz	Gazi Üniversitesi
Prof Dr. Özkul Çobanoğlu	Hacettepe Üniversitesi
Prof Dr. Ramiz Asker	Bakü Devlet Üniversitesi
Prof Dr. Reyhan Ayşen Wolff	Giresun Üniversitesi
Prof Dr. Salahaddin Bekki	Ahi Evran Üniversitesi
Prof Dr. Salih Okumuş	Priştina Üniversitesi
Prof Dr. Selim Hilmi Özkan	Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof Dr. Sezai Balcı	Giresun Üniversitesi
Prof Dr. Vahit Türk	Kültür Üniversitesi
Prof Dr. Yalçın Sarıkaya	Giresun Üniversitesi
Prof Dr. Zeynep Erdoğan	Ankara Üniversitesi

Prof Dr. Zuhâl Arda	Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. Abdülselem Arvas	Çankırı Karatekin Üniversitesi
Doç. Dr. Âdem Koç	Osmangazi Üniversitesi
Doç. Dr. Âdem Polat	Kafkas Üniversitesi
Doç. Dr. Ali Esgin	İnönü Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşegül Koyuncu Okca	Pamukkale Üniversitesi
Doç. Dr. Berat Açıl	İstanbul Şehir Üniversitesi
Doç. Dr. Burhanettin Keskin	The University of Mississippi
Doç. Dr. Bilgin Güngör	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Emel Koşar	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Emine Bilgehan Türk	Giresun Üniversitesi
Doç. Dr. Evrim Ölçer Özünel	Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. Gazanfer İltar	Giresun Üniversitesi
Doç. Dr. H. Nurgül Begiç	Çankırı Karatekin Üniversitesi
Doç. Dr. Haluk Öner	Bartın Üniversitesi
Doç. Dr. Hatem Türk	Giresun Üniversitesi
Doç. Dr. İbrahim Üngör	Erzincan Üniversitesi
Doç. Dr. İsmail Hakkı Nakilcioğlu	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Dr. Lokman Taşkesenlioğlu	Giresun Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet Halil Erzen	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet Sarı	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Dr. Mesut Tekşan	Ordu Üniversitesi
Doç. Dr. Murat Karataş	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Murat Serçemeli	Giresun Üniversitesi
Doç. Dr. Nilüfer İlhan	Bozok Üniversitesi
Doç. Dr. Nazire Erbay	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Oktay Özgül	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Qızılgül Abdullayeva	Bakü Devlet Üniversitesi
Doç. Dr. Sedat Bahadırlı	Artvin Çoruh Üniversitesi
Doç. Dr. Sedat Maden	Giresun Üniversitesi

Doç. Dr. Sevda Sadıgova	Bakü Devlet Üniversitesi
Doç. Dr. Soner Akpınar	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Dr. Zafer Tangülü	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. Abdulhakim Tuğluk	Iğdır Üniversitesi
Dr. Ahmet Gözlü	Çankırı Karatekin Üniversitesi
Dr. Ahmet İhsan Kaya	Gaziantep Üniversitesi
Dr. Ahmet Keskin	Giresun Üniversitesi
Dr. Ahmet Niyazov	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Dr. Ahmet Özpaya	Gaziantep Üniversitesi
Dr. Ahmet Turan Türk	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Ali Rıza Yağlı	Giresun Üniversitesi
Dr. Arzu Evecen	Çankırı Karatekin Üniversitesi
Dr. Aydın Efe	Çankırı Karatekin Üniversitesi
Dr. Bülent Şığva	Erzincan Üniversitesi
Dr. Can Şen	Bartın Üniversitesi
Dr. Cavit Güzel	Amasya Üniversitesi
Dr. Devrim Ertürk	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Doğan Kaya	Emekli Öğretim Üyesi
Dr. Emel Hisarcıklılar	Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Dr. Ersin Kurnaz	Bayburt Üniversitesi
Dr. Fatih Güzel	Çankırı Karatekin Üniversitesi
Dr. Ferhat Korkmaz	Batman Üniversitesi
Dr. Fırat Caner	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Dr. Gülin Özlem Ayaydın Cebe	Nevşehir Üniversitesi
Dr. Halil Erdem Çocuk	Mersin Üniversitesi
Dr. Hatice Doğan	Giresun Üniversitesi
Dr. Hatice Gündoğan	Ahi Evran Üniversitesi
Dr. Hatice Kübra Uygur	Mardin Artuklu Üniversitesi
Dr. Kürşad Kara	Bayburt Üniversitesi
Dr. M. Arif Erzen	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Dr. Mehmet Özdemir	Artvin Çoruh Üniversitesi
Dr. Mete Yusuf Ustabulut	Bayburt Üniversitesi
Dr. Minehanım Nuriyeva Tekeli	Azerbaycan Pedagoji Üniversitesi
Dr. Mustafa Gürbüz Beydiz	Çankırı Karatekin Üniversitesi
Dr. Özkan Daşdemir	Erzincan Üniversitesi
Dr. Seda Kızıl	Bayburt Üniversitesi
Dr. Selda Uygur	Namık Kemal Üniversitesi
Dr. Seyfettin Buntürk	Uludağ Üniversitesi
Dr. Sinan Dinç	Atatürk Üniversitesi
Dr. Süleyman Lokmacı	Erzincan Üniversitesi
Dr. Tuna Beşen Delice	Bartın Üniversitesi
Dr. Turgay Kabak	Bayburt Üniversitesi
Dr. Yavuz Günaşdı	Atatürk Üniversitesi
Dr. Yusuf Ziya Keskin	Erzincan Üniversitesi

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Doç. Dr. Âbide DOĞAN
Doç. Dr. Ahmet İhsan KAYA
Doç. Dr. Bilgin GÜNGÖR
Doç. Dr. Emel KOŞAR
Doç. Dr. Emine Bilgehan TÜRK
Doç. Dr. Erdoğan ERBAY
Doç. Dr. Fatih SAKALLI
Doç. Dr. Haluk ÖNER
Doç. Dr. Lokman TAŞKESENLİOĞLU
Doç. Dr. Mehmet Halil ERZEN
Doç. Dr. Mesut TEKŞAN
Doç. Dr. Mine ULUSOY
Doç. Dr. Murat ORAL
Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT
Dr. Arzu EVECEN

Dr. Can ŞEN

Dr. Elif KAYA

Dr. Hatice GÜNDOĞAN

Dr. Kürşad KARA

Dr. M. Arif ERZEN

Dr. Mehmet ÖZDEMİR

Dr. Merve BEKİRYAZICI

Dr. Mustafa DERE

Dr. Osman ORUÇ

Dr. Serdar ODACI

Dr. Sevim ŞERMET

Dr. Tuğba AYGAN

Dr. Tülay GÜMÜŞER

Dr. Uğur DURMAZ

YAZIŞMA ADRESLERİ / CORRESPONDING ADDRESS

Editör / Editor

Doç. Dr. Hatem TÜRK

Giresun Üniversitesi

hatemturk@hotmail.com

Teknik İletişim / Technical Communication

Nurgül GÜRSOY

nurgulgursoy94@gmail.com

Dergi İletişim / Magazine Communication

harsakademi@gmail.com

Dergi Adres / Magazine Address

Giresun Üniversitesi

DERGİ HAKKINDA / ABOUT THIS JOURNAL

Amaç ve Kapsam

Hangi alanda olursa olsun arayan ve üreten zamanı elinde tutmaktadır. Geri kalanlarsa tüketici kimliğine razı olarak beklemeyi alışkanlık haline getirmiştir. Bu, aynı zamanda bulan ve üretenlerin dilediği gibi yaşayıp diğerlerinin de yaşamlarını yönlendirdiği anlamına gelmektedir. Denilebilir ki gelişmiş toplumlar, çalışan, arayan, inceleyen, sorgulayan ve değerlendirenlerdir.

Öte yandan iletişim araçlarının hızla gelişmesi ve bu araçların giderek küçülmesi, belge ve bilgiye ulaşımı daha kolaylaştırmıştır. Aynı zamanda bu durum, daha geniş kitlelere ulaşımı da sağlayarak arz talep düzenindeki zamanı azaltıp kitleyi çoğaltmıştır. Böylece kitle iletişim araçları bireyler ve kitleler arasındaki etkileşimi daha işlevsel ve güçlü kılmıştır. Gün geçtikçe insan, küçülen iletişim araçlarına daha bağımlı olmakta ve daha fazla sorununu bunlarla çözmeye uğraşmaktadır.

Uygarlıkların üretim ekonomisinde bu kadar ilerlemesi, sistematığın de ilerlemesine neden olmuştur. Böylece çalışmanın ötesinde işlevsel çalışmak, zamanı kullanmanın ötesinde verimli kullanmak gündeme gelmiştir ki bu, maddenin daha küçük parçalara ayrılması, tasnif, tanım ve işlevinin belirlenmesinde son derece önemli hale gelmiştir.

Sosyal bilimler, doğrunun da sürekli tartışıldığı bir alandır. Zira her birey, insan tanımını daha da genişletmeyi başarmıştır. Öyleyse bu alanlarda var olabilmeyi başarabilmek başlı başına bir değerdir. Ancak literatür bilgisi, amaç-kapsam ve sınırlılıkla birlikte doğru metodolojiye ulaşmak, bilinci açık bireyleri bu alanlarda öne taşımaktadır.

Yaşayan medeniyetler içinde Türk uygarlığı, insanlık birikimine en çok katkı sağlayanlardan biridir. Efendiliğin, alçak gönüllülüğün, temizliğin ve duruluğun başat özelliklerini oluşturduğu bu birikimde gerek dünyanın gerekse bölge coğrafyasının elde edeceği daha pek çok şey görülmektedir. Zaman zaman duraklama devirleri geçirse de ülkü ve bünye uyumu sağlandığında Türk milleti için hemen herkesi şaşırtacak başarıların kazanımı çok kolay görülmektedir. Bu uyum için özellikle sosyal bilimlerde daha özverili, daha disiplinli ve daha gözü açık olunması gerektiği düşünülmektedir.

İçer kapalı toplumların ilerleyemeyeceği gibi özellikle Türk ulusu gibi gelişmelere son derece açık, gözü hep dışarılarda, hiçbir hareketliliğe kayıtsız kalmamış milletlerde kapalılık düşünülemez. Başta, geçmişten beri katma değeri olan kültürler olmak üzere evrendeki her hareketliliği izlemek Türk bilim adamlarının öncelikli görevi sayılmalıdır.

Hars Akademi dergisi, Türk uygarlığı açısından önemli bir işlevi olan çadır / ev / oba / yurt / ülke / dünya anlamlarına da gelebilecek olan Göktürk alfabesindeki Eb / B harfini logo olarak tercih etmiştir. Bundaki amaç, dünyayla entegrasyondan geri adım atmamış Türk toplumunun her zaman genel değerleriyle yaşadığını göstermektir.

Hars Akademi dergisi, Türk kültürünün temel değerlerini alt yapısı kabul etmekle yurt içi ve dışındaki kültür sanat ve mimarlık alanlarındaki çalışmalara destek vermeyi amaçlamaktadır.

Hars Akademi dergisinin Türk kültürüne katkı sağlamasını diler, yazar, okur ve hakem olarak ilgililerin desteğini talep ederiz.

Hars Akademi dergisi; kültür, sanat ve mimarlık alanlarına yönelik araştırma, inceleme, derleme ve makaleleri kapsamına alan uluslararası hakemli bir dergidir. Dergi, bu alanlarda akademik çalışma yapan öğretim elemanı, araştırmacı ve sanatçılara yayın olanağı sunmak

bilim, sanat ve kültüre katkı sağlamak amacıyla yayımlanmaktadır. Derginin yazım dili Türkçe olmasıyla birlikte Almanca ve İngilizce dillerini de desteklemektedir. Yayın hayatına Haziran 2018'de başlayan dergi, Haziran ve Aralık ayı olmak üzere yılda iki kez yayımlanacaktır.

HARS ACADEMY IDEAL

Regardless of any field, the people who search and produce, keep time on their hands. When it comes to the rest of them, they are used to waiting consent to their consumer identities. At the same time, it shows that who is searching and producing lives as s/he wishes and is directing the other ones' lives. We can say that the developed countries are the ones who are working, searching, observing, interrogating and evaluating.

On the other hand, the fast development of communication tools and dwindling of these tools have made reaching documents and information easier. While this situation has decreased the time on supply demand balance, also it has increased crowds by providing access to a wider audience. So that mass communication has strengthened and made functional the interaction between individuals and crowds. Day by day, people are addicted to be littled technological devices and trying to solve their problems with them.

The improvement of production economics of civilisations has also provided systematic. So working functional beyond only working and using time well beyond only filling time have come up that seperation of matter into smaller parts has become vital about classification, description of matter and designating its functions.

Social science is a field that the exact information is always discussing on. Then, every person has achieved the enlarging of definition of human. If so, existance at these fields is a value on its own. However, the knowledge of literature and reaching the correct methodology with purpose-content and limitedness drive people who is conscious forward on these fields.

Turkish civilisation within living civilisations, is one of the most important contributor to accumulation of human. In the accumulation that contains principal qualities such as politeness, humbleness, cleanness and limpidness, there is so much thing that is obtained by both world and geography of region. Even it has sometimes lived through unproductive periods when there is an adaption between country and constitution it is obvious that earning success that cause all of the people's eyebrows to raise is so easy for Turkish nation. It is being thought that being more self sacrificing, self disciplined and keener is necessary especially on social science for this adaption.

Self enclosed societies can not improve besides that closeness is unimaginable for the nations, that are open to improvement, highflyer, not unconcerned about any movement like Turkey. Watching all of the movements, firstly the cultures that have had added value from the beginning, is should be counted as a task for Turkish scientists.

Hars Academy magazine has preferred the letter Eb / B of Gokturk alphabet that can also mean the words which have important functions for turkish civilisation such as home/ nomad group/ homeland/ country/ world, as a logo. The aim here is showing that Turkish society, that has never taken steps backwards from entegration with the world, always live with their general values.

With accepting the values of Turkish culture as a substructure, Hars Academy magazine aims supporting the studies on culture, art and architecture at up country and abroad.

We wish Hars Academy magazine contribute for Turkish culture and request the supports from writer, reader and referee.

YAYIM VE YAZIN İLKELERİ

Dergiye gönderilen makaleler, başka bir dergide yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Fakat bilimsel bir toplantıda sunulmuş ve yayımlanmamış olan bildirimlere ilişkin bilgi dipnotta yer almalıdır. Makaleler, Hars Akademi dergisi yazım kurallarına uygun olarak yazılmış olmalıdır. Makalelerle ilgili tüm süreçler elektronik ortamda yapılmaktadır.

Derginin yazım dili Türkçe olmasıyla birlikte Almanca ve İngilizce dillerini de desteklemektedir. Yayın hayatına Haziran 2018’de başlayan dergi, Haziran ve Aralık ayı olmak üzere yılda iki kez yayımlanacaktır.

Hars Akademi dergisine gönderilen her makale 5. sayıdan itibaren editör tarafından "Turnitin" programında benzerlik ve intihal kontrolünden geçirilecektir. Kontrol sonrası % 25’in üzerinde benzerliğe rastlanan makaleler değerlendirme sürecine alınmadan yazarına iade edilir. Makalelerde ve diğer çalışmalarda intihale ve %25 üzerinde benzerliğe rastlanmadığı ve yayıma uygunluk açısından incelendikten sonra (yayıma uygun görülmeyen makaleler sürece dâhil edilmez) alışmalar alanında uzman iki hakeme gönderilir. Makaleler, hakemlere sistem üzerinden doğrudan (yazarın yüklediği dosyada değişiklik yapılmadan) yönlendirilmektedir. Makale üzerinde yazar-hakem gizliliğini sağlama adına makalenin sahibini tanımlayıcı herhangi bir bilgi olmamalıdır. Bu nedenle gerek makale içerisinde gerekse dosya adında yazar isimlerine yer verilmemelidir.

Hakemlerin değerlendirmeleri sonucunda iki hakem tarafından olumlu rapor alan makale, bir sonraki sayıda yayımlanır. Hakem raporlarında eşitlik olmaması durumunda makale editör tarafından gerek görülürse üçüncü bir hakeme gönderilir. Bu durumda makalenin yayımlanıp yayımlanmamasına üçüncü hakemin raporuna göre karar verilir. Ayrıca hakeme tanınan süre içerisinde makale değerlendirilmezse makale yeni bir hakeme gönderilir. Çeviri, aktarım, kitap, etkinlik tanıtımı, röportaj vd. gibi yazılar bir hakeme yönlendirilir.

Hakemlerden gelen raporlara göre, makalenin aynen yayımlanmasına (kabul), raporda belirtilen düzeltmeler yapıldıktan sonra yayımlanmasına (düzeltmelerle kabul), raporda belirtilen düzeltmeler yapıldıktan sonra tekrar hakemlere gönderilmesinin istenmesine (düzeltme) veya yayımlanmamasına (ret) karar verilir. Hakem raporlarına göre verilen bu karar, yazar veya yazarlara mümkün olan en kısa süre içerisinde bildirilir.

Hakemlerin düzeltme yönünde görüş bildirmeleri durumunda, yazardan gerekli düzeltmeleri tamamlayarak göndermesi istenir. Düzeltme istenen makaleler, yazarı tarafından düzeltilmedike yayımlanmaz. Yayınlanmak üzere kabul edilen makalelerdeki görüş ve bilimsel sorumluluklar yazara ait olup Hars Akademi sorumlu tutulamaz. Hars Akademi dergisi başvuru, hakemlik veya yayın için herhangi bir ücret talep etmemektedir.

Dergiye gönderilen bir makalenin yayınlanıp yayımlanmasına son olarak dergi editörü karar verir.

DERGİMİZDE YAYINLANAN YAZILARIN HER TÜRLÜ SORUMLULUĞU YAZARLARINA AİTTİR.

İÇİNDEKİLER / Contents

1. GELENEKSEL BİR ŞİİR ELEŞTİRİSİ KARŞISINDA YENİ ELEŞTİRİNİN SINIRLARI/ 211-236
THE LIMITS OF NEW CRITICISM VERSUS A TRADITIONAL CRITIQUE OF POETRY
Dr. Erdal BARAN

2. MEHMET KAPLAN ‘IN “ÂLİ’YE MEKTUPLAR”INDA “ALAIN” İZLERİ/ 237-255
"ALAIN" TRACES IN MEHMET KAPLAN IN "LETTERS TO ALİ
Dr. Gökçe ULUS

3. ANDREW HUNTER MURRAY’NİN THE LAST DAY ROMANINDA BİYOPOLİTİK DÜZENLEMELER VE BİYOLOJİK İRKÇİLİK/ 256-273
BIOPOLITICAL REGULATIONS AND BIOLOGICAL RACISM IN ANDREW HUNTER MURRAY’S THE LAST DAY
Dr. Gonca KARACA

4. AHMEDÎ DİVÂNINDA KOZMİK UNSURLARIN KULLANIMI/ 274-292
USING COSMIC ELEMENTS IN AHMEDÎ DİVAN
Dr. Ruken KARADUMAN

5. PROF. DR. M. ORHAN OKAY’IN DİL HASSASİYETİ: TÜRK DİLİNE DAİR TESPİT, GÖRÜŞ VE ÖNERİLERİ / 293-303
PROFESSOR M. ORHAN OKAY’S LANGUAGE SENSIBILITY: HIS OBSERVATIONS, JUDGEMENTS AND RECOMMENDATIONS REGARDING TURKISH LANGUAGE
Arş. Gör. Ömer Faruk KARATAŞ

6. ORHAN PAMUK’UN KIRMIZI SAÇLI KADIN ADLI ESERİNİN METİNLERARASILIK AÇISINDAN İNCELENMESİ / 304-317
THE EXAMINATION OF ORHAN PAMUK’S WORK WHICH IS KIRMIZI SAÇLI KADIN IN TERMS OF INTERTEXTUALITY
Deniz HACİHALİLOĞLU

7. MİMAR KEMALİDİN VE HARİKZEDEGÂN (TAYYARE)
APARTMANLARI ÜZERİNE BİR DENEME/ 318-341
**AN ESSAY ON KEMALİTİN THE ARCHITECT AND THE
HARİKZEDEGAN (TAYYARE) APARTMENTS**

Hasan Basri KARTAL - Asiye Nisa KARTAL

8. YAZDIKLARI VE YAŞADIKLARI BİRBİRİNİ TAMAMLAYAN BİR ŞAİR:
NİHAT BEHRAM / 342-368
**A POET WHOSE WRITINGS AND EXPERIENCES COMPLEMENT EACH
OTHER: NİHAT BEHRAM**

Arife AKKAYA

9. ÜTOPYADAN DİSTOPYAYA: SON ADA VE SON ADA’NİN ÇOCUKLARI /
369-378
FROM UTOPIA TO DYSTOPIA: SON ADA AND SON ADA’NİN ÇOCUKLARI

Meltem BAKIR

10. MEHMET KAZIM VE ŞİİRLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME/ 379-393
A REVIEW ON MEHMET KAZIM AND HIS POEMS

Eda OKUR

11. HALİT ZİYA UŞAKLIGİL’İN KÂBUS PİYESİNDE ANLATICI UNSURU/ 394-
403
HALİT ZİYA UŞAKLIGİL’İN KÂBUS PİYESİNDE ANLATICI UNSURU

Nilüfer DEMİRDÖVEN

12. TEFRİKADAN SADELEŞTİRMEYE BİR ROMANIN ÖYKÜSÜ: FERDİ VE
ŞÜREKÂSİ / 404-504
**THE STORY OF A NOVEL FROM FEUILLETON TO SIMPLIFICATION:
FERDİ VE ŞÜREKÂSİ**

Halil CİN - Kübra TOPUZ - Tuğrul KAHRAMAN

13. HAVVA TEKİN’LE RÖPORTAJ / 505-516
INTERVIEW WITH HAVVA TEKİN

Kebire SALİ

14. AŞK ARZUHALCİSİ, BİR BÂBİÂLİ MÜDAVİMİ HAKKI SÜHA GEZGİN VE HAKKI SÜHA GEZGİN HİKÂyecİLİĞİ ADLI KİTAPLARIN TANITIMI / 517-522

Ezgi ALDEMİR

15. KİTAP TANITIM VE DEĞERLENDİRME: DİJİTAL KÜLTÜR / 523-527

Aymur GENÇ

16. ŞİİRİN NABZİ / 528-534

Nur DOĞAN

17. “TÜRK EDEBİYATINDA KAVGA (EN BÜYÜK, EN ÖNEMLİ, EN BİLGİLİ YAZAR BENİM!)” KİTAP TANITIMI / 535-539

Sevde DUMAN

EDİTÖRDEN

Ocaksızlık-Vatansızlık

B Umutlarla başlayan 2020, büyük oranda salgın ve diğer felaketlerle geçti. İnsanoğlunun tam olarak çözümlenemediği kovit 19'un küresel bir felaket olmaktan çıkarılması da henüz ufukta görünmemektedir. Bunun yanında bu yıl küresel savaşa bir de vekâlet savaşlarının adeta meşruiyet kazanarak eklendiği görüldü. Savaş ve yokluğun doğal sonucu olarak açlık ve mülteciler sorunu da dünyanın gündeminden gitmedi. Asya, Orta Doğu ve Afrika'dan gelen büyük mülteci dalgalarına karşı Avrupa'nın; Güney Amerika'dan Amerika'ya gelenler için ABD'nin tutumu, insanlık kavramını zedelemeye devam etti. Gün geçtikçe artan çevre ve temiz su kıtlığı da çözümsüz kalmayı sürdürdü.

Türkiye ve dünyanın ortak sorunlarının içinde 2020'nin bizce Türk uygarlığını ilgilendiren en büyük olayı, 28 yıldır işgal altında kalan, Türk kültür ve tabiat mirasının yağmalanıp yok edildiği Karabağ'ın hürriyetle kucaklaşması ve Azerbaycan'ın toprak bütünlüğünü sağlamasıdır. Kendisine Göktürk alfabesindeki b/ eb/ ev harfini damga olarak kabul eden Hars Akademi'nin bu konuyu yılın olayı kabul etmesi yadırganmamalıdır. Hars Akademi, dünyanın en büyük sorununun evsizlik, yurtsuzluk ve nihayet vatansızlık olduğunu düşünmektedir. Yurdunu kaybedenlerin en ağır şartlarda yaşam sürdürmeleri, bu yılın fotoğrafındaki yerini aldı. Demek ki ocağı olanın yurdu, yurdu olanın da vatanı olur; o halde vatanı olmayanın hiçbir şeyi olmaz.

Öbür taraftan Hars Akademi olarak vatan topraklarının neden kaybedildiği ve neden 28 yıl boyunca sürgün hayatı yaşandığı üzerinde de düşünmek isteriz. Dünyadaki yaşayan milletlerin en kalabalıklarından olan Koca Türk milleti nasıl olmuştu da, Şuşa'ya, Laçın'a, Kelbecer'e hasret bırakılabilmiş, Hocalı yarasını saramamıştı? Bu sorunlar Doğu Avrupa'dan Romanya'ya; Kırım'dan Güney Azerbaycan'a, Lübnan'dan Afganistan'a, Çin'den Hindistan'a kadar devam etmektedir. Bulunduğu coğrafyalarda barış ve huzurun teminatı olan Türklerin kısmen de olsa vatanından ayrı kalması ya da devlet kavramına yabancı bırakılması kabul edilmemelidir. Vatansız ve devletsiz geçen bunca yılın muhasebesi yapılmalı ve tekrarının olmaması için daha fazla çalışılmalıdır. Bu çalışmalar elbette ki Türkoloji dediğimiz Türklük bilimine katkı sağlayacaktır. Bu katkılarla Türk medeniyeti daha da kökleşecek, mazlum milletlere çatı olmaya devam edecektir.

Dünyanın büyük bir bölümünün etkilendiği mülteciler meselesinin çözümü bir yana bu baskılamaya tampon olmak ya da mazlumlara çatı olmak, güçlü bir devlet, güçlü bir medeniyet ister. Türk medeniyetinin bu ve gelecek yüzyıllara damga vurabilmesi için kendi içinde çözümlenmesi gereken sorunları bulunmaktadır. Bunların başında adaletin tesisi, ilim, teknoloji ve bilişim gelmektedir. Adaletin hızlı ve bağımsız olarak tecelli etmesi vatandaşa güven duygusunu telkin edecektir. İlim ve teknolojinin eklektik bir anlayışla ve sentezle yarışmacı bir şekilde daima canlı tutulması gerekir. Bilişimin zaman geçtikçe daha önem kazandığı dünyada bu alanda geri kalmanın her alanda geri kalmak olduğunun bilinmesi gerekir.

Hars Akademi, ülkemizde ve dünyada bilim, kültür ve sanat alanındaki tüm çalışmaları destekleme amacına devam edecektir. Dergimiz, yazmak ve var olmak isteyen her kişiye sayfalarını açmış bulunmaktadır. Bilimsel çalışma disiplin ve özveri ister. Derginin görevi bu çalışmaları, alanında kendini ispatlamış bilim adamlarının katkılarıyla olabilecek en iyi hale getirip bilim ve kültürün hizmetine sunmaktır.

Hars Akademi, bilime inanır. Bilimsel çalışmanın olmazsa olmazı denetleme kurumudur. Her çalışmanın ve onu çalışanın geliştirilmeye ihtiyacı olduğunu bilen dergimiz, hakemlik kurumuna önem verir. Bu yüzden işini ciddiyetle yapan hakemlerle yoluna devam eder. Başlangıç aşamasından sonuna dek yapılan her çalışma, bir sonrakine katkı sağladığı gibi bir öncekinden de ileride olmalıdır. Bu anlayışla dergimiz, çalışma amacındaki her bilim adamına saygı duyar ve onun gelişimi için elinden geleni yapar.

Hars Akademi, bu sayısında daha yoğun bir yazı birikimi ile karşınızdadır. Bu zenginliği borçlu olduğumuz başta yazarlarımız ve onların yazılarına katkı sağlayan çok kıymetli hakemlerimize teşekkürü borç biliriz.

Derginin ve yazıların bu noktaya gelmesi, büyük bir özveri ve disiplinle çalışan dergi ekibinin başarısıdır. Ekibin bir üyesi olmak en büyük onurdur. Bu onuru bahşeden arkadaşlarıma minnettarım.

Doç. Dr. Hatem TÜRK

Giresun, Aralık 2020

GELENEKSEL BİR ŞİİR ELEŞTİRİSİ KARŞISINDA YENİ ELEŞTİRİNİN SINIRLARI

*Erdal BARAN**



Geliş Tarihi: 20.08.2020

Kabul Tarihi: 07.10.2020

Atıf Bilgisi: Hars Akademi
Uluslararası Hakemli Kültür-
Sanat-Mimarlık Dergisi

Sayı: 6

Sayfa: 211-236

Yıl: 2020

Dönem: Aralık

Özet

Her edebî metin kendi içinde bir bütünlük taşır. Bu bütünlüğü sözdizimsel olarak ortaya koyduğu gibi semantik boyutuyla da sağlamış her edebî metin, okuyucusuna belli bir mesaj da sunar. İşte bu noktada her şiirin mesaj olarak bir sırrının da olduğu düşünülerek esere yaklaşma noktasında belirli metodlara ihtiyaç duyulmuştur. Bu metodlardan biri de 20. yüzyılın ilk yarısında edebiyat ve sanat dünyasında ortaya çıkan Yeni Eleştiri'dir. Edebî metinleri anlama ve yorumlama noktasında metni odak noktası yaparak kendi içinde bir bütünlük bulmaya çalışan Yeni Eleştiri, edebî metinlere farklı bakma tekniğini de ortaya çıkarmıştır. Nitekim bu çalışmada da Yeni Eleştiri'nin esere dönük yaklaşımları doğrultusunda, Bahaettin Karakoç'un "Yürek Yordamıyla Aradığımız" ve Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Talihsiz" adlı şiiri ele alınmış ve bu şiirlerden hareketle farklı eleştiri unsurları tespit edilmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte, edebî eserler, her insan için farklı bir içeriği, muhtevayı çağrıştırabilir. Çünkü her insan farklı bir geçmişe sahiptir ve herkes kendi bilgi ve tecrübesiyle metinleri algılayarak yorumlayabilir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Eleştiri, Yeni Eleştiri, Bahaettin Karakoç, Cahit Sıtkı Tarancı.

* Dr. Öğr. Gör., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Tokat, erbaran82@gmail.com / ORCID: 0000-0002-3613-6810.



THE LIMITS OF NEW CRITICISM VERSUS A TRADITIONAL CRITIQUE OF POETRY

*Erdal BARAN**



First Received: 20.08.2020

Accepted: 07.10.2020

Citation: Hars Akademi
International Refereed Journal of
Culture-Art-Architecture

Issue: 6

Pages: 211-236

Year: 2020

Session: December

Abstract

Every literary text has a unity in itself. Every literary text that has provided this integrity syntactically as well as its semantic dimension presents a certain message to its reader. At this point, considering that each poem has a secret as a message, certain methods were needed to approach the work. One of these methods is the New Criticism that emerged in the world of literature and art in the first half of the 20th century. New Criticism, which tries to find a unity in itself by making the text a focal point in the point of understanding and interpreting literary texts, has also revealed the technique of looking at literary texts differently. As a matter of fact, in this study, in line with the New Critic's approaches towards the work, Bahaettin Karakoç's poem "Yürek Yordamıyla Aradığımız" and Cahit Sıtkı Tarancı's "Talihsiz" were discussed and different criticism elements were tried to be determined based on these poems. However, literary works can evoke a different content and content for each person. Because every person has a different history and everyone can perceive and interpret texts with their own knowledge and experience.

Keywords: Traditional Criticism, New Criticism, Bahaettin Karakoç, Cahit Sıtkı Tarancı.

* Dr. Lecturer, Tokat Gaziosmanpaşa University, Faculty of Science and Literature, Department of Turkish Language and Literature, Tokat, erbaran82@gmail.com / ORCID: 0000-0002-3613-6810.



Giriş

Şiir incelemeleri, 20. yüzyıla gelinceye kadar genel olarak şiirde imge yaratmak için kullanılan sanatların kullanılış biçimi; şairin yaşamöyküsü, diğer eserleri ve etkisinde kaldığı diğer şairlerin incelenmesi; söz konusu yazılan şiirin yazıldığı dönemin tarihi boyutu dikkate alınarak yapılmıştır. Bununla birlikte Amerikan şiir eleştirmenlerinden biri olan Harold Bloom'un 1973'te yayımladığı *Etkilenme Endişesi* adlı kitabıyla modern şiir eleştirisine "etkilenme endişesi" ve "yanlış okuma" gibi kavramlar kazandırması neticesinde şiir geleneğini oluşturan şairler ve nesiller arasındaki ilişkinin farklı boyutları da dâhil olmuştur (Kacıroğlu 2014: 22). Tabii şiirin neliği de her yüzyılda güncelliğini koruyarak tartışma konusu halinde günümüze kadar gelmiştir. Kimi şaire göre şiir, duyguların resmidir; kimi şaire göre duyguların akılla yoğrulmasıdır. Kimine göre sözcüklerle güzel biçimler kurma sanatıdır (Tarancı 2003: 21). Bir bakıma da şiir, subjektif bir ifade biçimidir. Bununla birlikte ondan çıkarılacak anlam ya da estetik zevk, kendi içinde bir bütünlüğü ortaya koymaya bağlıdır. Burada edebî metnin şairce tamamlanıp tamamlanmadığı sorusu da akla gelmektedir. Gönderen (şair) ile alıcı (okuyucu) arasında tam anlamıyla kurulmuş bir bağ var mıdır? Eser amacına ulaşmış mıdır? Bunları anlamak için bir metoda ihtiyaç vardır. Elbette ki şimdiye kadar özellikle 20. yüzyılın başlarından sonlarına kadar gelenekçi yaklaşım olarak edebî eserler, devir, şahsiyet ve eser odağında değerlendirmeye tâbi tutulmuştur. İnsanoğlunun medeniyet namına kat ettiği gelişmeler doğrultusunda, edebî bir metne ya da esere eleştiri amacıyla yönelimleri de değişmiştir. Bu noktada esere yaklaşma metodlarından biri olan Yeni Eleştiri, edebî metindeki simgesel anlatışın arkasındaki bütünlüğe odaklanmıştır.

Her edebî eser, varlığını kendi içinde oluşturabildiği bütünlükle birlikte biçimsel uyuma borçludur. Kelimelerle oluşturulan estetik bir duygu aktarımı, ortaya konan metni sıradan bir metin olmaktan çıkarıp insanları etkilemesi oranında edebiyat tarihinde yerini almaktadır. Bu yer verme aşamasında, somut halde eleştirmenin karşısına çıkan edebî metin, kuramsal boyutta yeniden ele alınır ve değerlendirmeye tâbi tutularak estetik derecesi belirlenir. Bu değerlendirme uzun yıllar gelenekçi bir metotla yazar odağında yapılmış olmakla birlikte 20. yüzyılın başlarından itibaren çeşitli edebiyat teorisyenleri tarafından birtakım kuramlar geliştirilerek eseri inceleme noktasında farklı bakış açıları geliştirme zorunluluğu hissedilmiştir. Bu doğrultuda geliştirilen kuramlar, edebî eserin biçimini merkeze koydukları gibi kelimelerin anlam birimi olarak rollerini de odak noktası yapmışlardır.

Hayatından ve sanat anlayışından kısaca bahsedilen Bahaettin Karakoç'un "Yürek Yordamıyla Aradığımız" adlı şiirine geleneksel bir şiir inceleme yaklaşımıyla değerlendirme öne çıkarılarak Yeni Eleştiri'nin diğer şiir (*Talihsiz*) üzerindeki kritiği, bu çalışmanın odak noktalarından biridir. Tabii ikinci şiirin değerlendirilmesi dile getirilirken Bahaettin Karakoç'un dünya görüşünden, hayata bakış açısından ve yaşadığı dönemin şartlarından istifade edilerek Mehmet Kaplan'ın devir, şahsiyet ve eser esasına göre bir inceleme yapılmıştır. Bu aşamada da Bahaettin Karakoç'un biyografisinden bahsedilmiştir.

Cahit Sıtkı'nın "Talihsiz" adlı şiiri de Yeni Eleştiri'nin ölçütlerini somut hale getirme noktasında kullanılmıştır. Karşılaştırma yaparak ortaya konacak bir çalışmanın metne dönük eleştiri kuramlarını biraz daha anlaşılır kılacağı düşüncesi bu çalışmanın başlangıçtaki amacını ortaya koymaktadır. Tek bir şiir ele alınarak da Yeni Eleştiri'nin ölçüt olarak sınırları bir inceleme konusu yapılabilirdi. Ancak bu doğrultuda benzer çalışmaların mevcudiyetiyle kıyaslama üzerinden konunun yani esere yaklaşım kuramlarından Yeni Eleştiri'nin farkını belirginleştirme amacı, ikinci bir şiiri gerektirmiştir. Bu şiirler seçilirken de başka bir çalışmanın merkezinde olmamalarına dikkat edilmiştir. İkinci şiir, geleneksel bir yaklaşımla ele alınırken şairin biyografisinden kısaca yararlanılmıştır. Birinci şiir yani *Talihsiz* ele alınırken de yazarı Cahit Sıtkı'nın hayatından bahsedilmemiştir. Çünkü Yeni Eleştiri'nin en önemli ölçütlerinden biri yazarın biyografisiyle edebî metni belli bir bağa zorlamamaktır. Yine şiirin yazıldığı tarihteki dönem, tarihi boyutuyla şiirde kendine ne kadar yer bulmuştur şeklinde bir sorgulama yapılmamıştır.

1. Yeni Eleştiri ve Takipçileri

Yeni Eleştiri (New Criticism), adını alan Anglo-Amerikan biçimciliği 1930'larda başlamış, özellikle II. Dünya Savaşı sonrası ve 1950'lere kadar etkinliğini yoğun bir şekilde sürdürdükten sonra 1960'larda sanat, özellikle de edebiyat sahasında kısmen de olsa hızını kaybetmiş bir eser odaklı eleştiri kuramıdır. Söz konusu tarih aralıkları dikkate alındığında Ezra Pound, T. S. Eliot, T. E. Hulme gibi dönemin aydınları olarak öne çıkan şair ve yazarların ortaya koyduğu eserleri yakından takip etme fırsatı bulan I. A. Richards ve William Empson gibi eleştirmenler, Yeni Eleştiri'nin somutlaşmasını sağlamışlardır. Özellikle Richards'ın *Edebiyat Eleştirisinin İlkeleri* (*The Principles of Literary Criticism*, 1925) (Eliot 2007: 244) adlı eseri birçok eleştirmen için dayanak noktası olurken eserler arasında kıyas daha somut gerçeklikler üzerinden yapılmaya başlanmıştır. Yeni kriterler, aynı zamanda, modern dünya edebiyatında eleştirinin yönünü biçim ve içerik odağında değiştirmeye başlamıştır.

Yeni Eleştiri, her şeyden önce bir edebî metin olarak ortaya konan her eserin içsel bir değerinin olduğuna inanmıştır. Esere yaklaşma noktasında, metnin değerini bağımsız bir anlatım aracı olarak görmüş ve esere o doğrultuda yaklaşılmaya çalışmıştır. Bu bakımdan eserin yazıldığı devir, dönem, mekân, eseri somut halde tespit etme durumunda önem kazanmıştır. Nitekim edebiyatta temelde dilsel bir yaklaşımı benimseyen bu eleştiri yaklaşımının taraftarları, bir yapıtın tarihsel verilere ya da yazarın yaşam öyküsüne dayanarak değerlendirilmesine karşı çıkarlardır (Anabritanica 1986: 360). Yeni Eleştiri'nin kendinden önceki edebiyat ve eleştiri anlayışlarına, yani geleneksel şair odaklı eleştiri anlayışına bir tepki olarak doğduğu söylenebilir.

Yeni Eleştiri, daha çok Amerika'da benimsenmiş, gelişmiş ve etkili olmuştur. Bununla birlikte başlangıç noktası, İngiltere'de I. A. Richards ve T. S. Eliot'un yazılarında bulunur. Edebiyatı ahlaksal ve toplumsal sorunlardan soyutlayan ve değerini, okurda uyandırdığı zengin ve ahenkli bir yaşantıda bulan I. A. Richards, bu tutumuyla Yeni Eleştiri'ye izleyeceği yolu göstermiştir. Şiiri, şiir olarak okumak gerektiğini öne süren T. S. Eliot da metne mevcut haliyle eğilen eleştiri yöntemiyle Yeni Eleştiri'nin hazırlayıcılarından olmuştur. Yeni Eleştiri'nin tabir olarak ne kadar yeni olursa olsun bir önceki kuşaklardan farklı olduklarını belirtmek için kullanıldığını (Eliot 2007: 244) ifade eden Eliot, her kuşağın kendi sanat anlayışını beraberinde getirdiğini, sanata kültür içinde verdiği yeri, mevcut değerlerinin belirlediğini söyler (Eliot 2007: 244).

Bunların dışında Yeni Eleştiri'nin önemli savunucularından biri de ömrünün büyük bir bölümünü Viyana'da geçirmekle birlikte Prag'da Charles Üniversitesi'nde edebiyat üzerine eğitim alan René Wellek (1903-1995)'tir. Wellek, II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Amerika'ya gitmek zorunda kalmış ve orada Yeni Eleştiri'nin popüler bir savunucusu olarak adını duyurmuştur. Eleştiri ile ilgilenen Austin Warren ile birlikte kendi dönemlerine kadar olan eleştiri geleneğini gözden geçirip yeni bir yaklaşım olarak Yeni Eleştiri'yi savunmuşlardır. Edebiyatı teorik olarak ele alan ve sistemli bir sürece sokma taraftarı olan bu iki düşünür, eleştiri alanında bir dönüm noktası yaratmışlardır. Edebiyatın tabiatı ve işlevinin tutarlı bir tartışmada birbiriyle bağlantılı bir şekilde ele alınması gerektiğini (Wellek ve Warren 2005: 15) savunarak *Theory of Literature* (1942) başlığı altında bir eser yayımlamışlardır. 1960'lardan itibaren Wellek, Yeni Eleştiri'yi savunmuş ve edebiyat eleştirisi tarihi üzerine kapsamlı bir çalışma yürütmüştür.

Yeni Eleştiri'nin anlamca hesaplandığı, içerik-biçim karşıtlığından kurtulmaya çalışıldığı bilinmektedir. Yeni Eleştiri'yi savunanlar, katı biçimciler gibi şiirin düşünsel

öğelerinden arınmış olması gerektiğine inanmamışlardır çünkü onlara göre bir eserin yazınsal olup olmadığını belirleyen şey, onda hangi öğelerin bulunduğu değil, bunların nasıl düzenlendiği ve ne gibi bir işlev yüklendikleridir. Kelime zinciri kurulurken kelimelerin cümle içerisindeki yeri ve tercihen kullanılan kelimenin anlam olarak işlevi ön plandadır.

Yeni Eleştiri esere değinirken, estetik bütünlüğü belirtmek, esere birlik kazandıran öğeleri saptamak; simgeleri yorumlamak ve eserin derin anlamını bulup çıkartmak amacını gütmektedir. Bu eleştirel yaklaşım, sosyoloji, tarih, psikoloji ve felsefe gibi bilimlere yaslanarak yapılan eleştirinin sanat yönünü bir yana bırakarak edebiyattan uzaklaşmasına tepkidir. Yeni Eleştiri, edebî eserdeki dilin işlerliği üzerinde de durur. Söz gelimi imgesel ve göstergeye dayalı yapıyı inceler (Moran 2007: 207-214). Bu dilsel form Arşetipçi Eleştiri'nin de merkezinde yer alır. Bu kurama göre eleştiri yapan kişi, yazar veya şairin bilerek veya farkında olmaksızın kullandığı dilsel yapıdan yola çıkarak eserin daha iyi anlaşılmasını sağlamaya çalışacaktır. Bu dilsel yapı ise imge, simge veya birtakım arşetiplerdir (Erdoğan 2007: 10).

Eleştirinin amacı eserin kendisini incelemek olmalıdır. Eser sanatın özüne uygun olarak eleştirilecekse bu hususta da içten eleştiriye başvurılmaktan başka çare yoktur. Metni biçim ve içerik uyumuyla değerlendirirken metnin bütünlüğü gözetilir. Metni kendinden emin bir konuşmanın, meramını anlatmanın ifadesi olarak görür. İfade diyoruz çünkü metin edebî bir tür olarak şiir kalıbı da olsa her şeyden önce estetiğin merkeze alınarak sözcükler aracılığı ile kurulmuş bir dil unsurudur.

Bunlara ilave olarak yazarın sanat eserinde amacını bilmenin ne gereği ne de yararı vardır. Çünkü yazarın kafasındaki amacı her zaman bilmek mümkün değildir. Bilsek bile yazarın amaçladığı ile gerçekleştirdiği yani ortaya çıkardığı birbirine denk olmayabilir (Moran 1999: 208). Eserin anlamı, yazarından kopmuş metindedir ve orada aranmalıdır. Biçimsel kuruluşundan tutun da kelimelerin kullanılış yerleri dâhil olmak üzere ünlem ifadeleri de birer eleştiri malzemesi olarak değerlendirilir.

Okuru ölçüt olarak almak, eserin anlamının okurdan okura değişeceği için okuru göreceliğe sürükler (Moran 1999: 208). Bu bakımdan Amerikan biçimcileri, kendi kendine yeterli olan edebiyat eserinin değerlendirilmesi için gerekli bütün veriler eserin kendisinde var olduğundan, metnin dışına taşan ve yazınsal olmayan ölçülere başvurulmasının gereksiz ve yersiz olduğunu belirtirler. Yani sanat eserinin anlamı ancak o biçimin taşıdığı anlam olduğu için teknikten söz etmek her şeyden söz etmek demektir. Eserin teması, kişileri,

bunlar arasındaki çatışmalar, anlatım tekniği, olay örgüsü, imgeler, ton, simgeler bunların hepsi teknikle ilgili olup eserin kendine özgü anlamını meydana getirir. Eleştiri yukarıda saydığımız öğelerin arasındaki ilişkiyi, eserin içinde oynadıkları rolü, bütüne katkılarını araştırarak, eserin ilk bakışta fark edilmeyen yönlerini, ince anlamlarını ortaya çıkarmaya çalışır.

Her eserin malzemesinin bir yapı halinde bütünleşmesi; kendi içinde bir kompozisyon oluşturması farklı yollardan sağlanabilir. Bundan ötürü Yeni Eleştiri’de sanat eserine uygulanacak hazır bir anahtar bulunamaz. Okuyucu kendi kültürel atmosferini, metni okuma esnasında kurar ve biçimle içerik arasındaki uyum bağı, kelimelerin anlamıyla birlikte kullanıldığı yerlerde bulur.

Yeni Eleştiri, eserlerin sanatsal yönünü estetik olarak vurgulamakla çok yararlı bir iş yapmıştır kuşkusuz. Yazınsal açıdan yapılan eleştirilerden biri, Yeni Eleştiri’nin edebiyat eserini tarihten ve toplumsal çevreden kopararak ele almak istemesinden kaynaklanmaktadır (Moran 2007: 213). Geleneksel eleştiri yöntemlerinden farkını ortaya koymak için metne odaklı bir eleştirinin gereği sınırlarını kısıtlamış olan Yeni Eleştiri daha çok okurdan çaba beklemektedir. Çünkü Yeni Eleştiri, eserin anlamının tek ve okurdan bağımsız olduğuna inanmıştır (Moran 2007: 213). Ayrıca Yeni Eleştiri’nin sandığı gibi tarafsız, masum (innocent), önyargısız, ideolojisiz okur diye bir okur yoktur (Moran 2007: 213). Her okur belli bir kültür çerçevesinde aldığı ekonomik, toplumsal, politik değer yargıları ile gelir metnin karşısına ve bunlar okuyuşunu, algılayışını ve yakalamaya çalıştığı çağrışımlarını kesinlikle etkiler.

Tarihe, toplumsal koşullara ve özellikle çağın sanat geleneklerine eğilmek, bazen bir metnin anlaşılması için şarttır. Bunlara inatla sırt çevirmek çok şey kaybettirebilir söz konusu yapılacak eleştiriye. Ancak Yeni Eleştiri bir esere daha kontrollü ve bilimsel boyutta yaklaşmanın gereği esere yaklaşım olanaklarını kısıtlı bir şekilde kullanarak eleştiriye daha bilimsel bir boyut kazandırmaya çalışmıştır.

2. Cahit Sıtkı Tarancı’nın Talihsiz Adlı Şiirinin Yeni Eleştiri Odağında İncelenmesi

Talihsiz

“Arzunun bir hayalet sardığı bir geceydi,

Bir geceydi hakikat yalanlara baş eğdi.

Bu gecenin susuzluk mahsulüsün bunu bil.

Kundaksız uzatıldın iğneli beşiğine

Ve böylece Azrail

Istırabı mıhladı küçücük benliğine.

Ecelin kucağında erirken çocukluğun,

Âleme sırdı senin varlığın ve yokluğun.

Hâlâ bilinmez nedir kalbindeki bunalan?

Lambanı yaktılarsa lambanı kendin söndür

Söndürmekle oyalan,

Gir geceler koynuna, deme yarın gündüzdür,

Belirecek gündüzler sönenlerden yüzüzdür” (Tarancı 2009: 38).

Talihsiz, kısa, sade ve bir o kadar da şairce söylenmiş bir şiiirdir. Çünkü ilk dizeden son dizeye kadar mısralar arasında bir kompozisyon bütünlüğü vardır. O kadar ki şiirin başlığı dahi şiirin geneline yayılmış bir duygu atmosferini net bir şekilde bütünlüleyici olarak seçilmiştir. Şiirin genelinde biz insanlara mahsus bir yaşayış kronolojisi vardır. İlk üç dizede özel bir gecenin mahsulü mahiyetinde anne karnında bir cenin olarak zuhur eden insan; ikinci bentte kundaksız olarak iğneli bir beşiğe uzatılan çocuk halinde bir insan; üçüncü bentte sokakta koşup oynayan çocuk olarak bir insan; şiirin geriye kalan dört dizesinde ise kendi lambasını bilinçli bir şekilde söndürmesi istenilen, erişkin bir insan tasviri söz konusudur. Hayatın çeşitli evrelerindeki insana dikkat çekerek her evrenin kendine ait birtakım meşakkatlerinin olduğunu somutlaştırmak istemiştir. Kademeli bir hayatın çeşitli evreleri belli bir sıraya konarak her şiirin bir hikâyesi vardır, düsturunu da hatırlatmaktadır.

Şiirin tamamında umutsuzlukla birlikte esarete mahkûm bir insanın trajedisi vardır. Beşikten mezara mustarip bir insan portresi şairâne bir üslupla ifade edilmiştir. Her mısra

kendi içinde başlı başına bir cümle olarak farklı çağrışımlar yaratsa da şairin kelime tercihleri ve kelimelerin anlamsal uyumu, metni bir bütün olarak karşımıza çıkarmaktadır.

“Arzunun bir hayalet sardığı bir geceydi,

Bir geceydi hakikat yalanlara baş eğdi.

Bu gecenin susuzluk mahsulüsün bunu bil.”

Susuz bir mahsulün niteliği zayıflık, cılızlık ve verimsizliktir. Gece, arzu, sarmak, yalanlar sıradan olmayan bir gecenin (!) susuzluk mahsulü... Muammalı duyguları çağrıştırmakla birlikte bir zorbalığın da ima edildiği görülmektedir. Anne karnında bir insanın filizlenmesine vesile olan unsurlar ifade edilirken hakikatin yalanlar karşısında yenik düşmesi, zorbalığın neticesini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte en son dizede, hâsıl olan insanda birtakım eksiklikler olduğu “susuzluk mahsulüsün” ibaresinden anlaşılmaktadır. Eksiklik ki belki bereketsiz bir ürün olarak şiirdeki öznenin kendi iç dünyasında, fiziksel görünümü konusunda rahatsızlığına gönderme olarak algılanabilir. Birçok şairin melankolik mahiyette karamsarlığının arkasında birden çok sebep olmakla birlikte umumiyetle Cahit Sıtkı ve Ahmet Haşim’in, kendi fiziksel görünümünden yakındığı bilinmektedir. Son dizedeki “u” seslerinin söyleyiş olarak belli bir ahenk oluşturması sağlam bir asonans yapının da kurulduğunu göstermektedir.

“Kundaksız uzatıldın iğneli beşiğine

Ve böylece Azrail

İstirabı mihladı küçücük benliğine.”

Kundak, yeni doğmuş bir bebeği dış kuvvetlere karşı muhafaza için kullanılan bir araçtır. Lakin burada yeni bir bebek kundaksız ve iğneli bir beşiğe uzatılıyor. Tasavvur edilmesi bile dramatik bir durum. Burada söz konusu olan şey, yani iğnelerden kasıt; bireyin toplum içerisinde yaşarken, varlığını sürdürebilmesi esnasında karşılaşmış olduğu sıkıntılardır.

Zira bir önceki bentle uyumlu olacak nitelikte şiirde bahsedilen kişi kundaksız, savunmasız bir şekilde iğneli bir beşiğe uzatılıyor. Sondaki dizide “ıstırap” eden çivilenmez de mihlanır? Elbetteki düşündürücüdür. Kanaatimiz odur ki çivi, mıha nazaran daha küçüktür. Burada şair eserindeki şahsın acziyetini daha da belirgin kılmak istediği için “küçücük benliği” ıstırapla mihlatmıştır. İkinci dize yarım bırakılmış üçüncü dize tamamlayıcı bir cümle kurarak Servet-i Fünûn döneminde Fransız edebiyatından

edebiyatımıza kazandırılan anjambman kullanılmıştır. Şair isteseydi ikinci dizede her şeyi ifade edebilirdi. Maksat estetik kaygısıyla sanat ortaya koymak olunca biçimin anlamla uyumu gözetilmiştir diyebiliriz.

“Ecelin kucığında erirken çocukluğun,

Âleme sırdı senin varlığın ve yokluğun.

Hâlâ bilinmez nedir kalbindeki bunalan?”

Ecel, medeniyetimiz dairesi içinde ölüme tekabül eden ve ne zaman geleceği bilinmeyen bir mefhumdur. Nitekim yukarıdaki dizelerde de ölümü her an kapısında hisseden ve bununla melankolik bir bunalımla marazi bir insan tasviri söz konusudur. Karamsarlığın şiirin her katmanına yayıldığı görülmektedir. Kademeli bir yapı çalışması, şiirin sonlarında zirve noktasında umutsuzluğu, çaresizliği şiirin tamamına hâkim kılmıştır.

Ecelin kucığında eriyen bir çocukluk, ölmekle yaşamak arasında gidip-gelmektedir. Buna vesile olan şeyler; hastalıklardır, düşüp-kalkmaktır vb. Sefaletin kol gezdiği muhitlere mahsus bir yaşayış, insanın hasbel-kader yaşayışından ibarettir. Ecel, bu gibi muhitlerde kimi zaman hastalık kimi zaman farklı bir tehlike olarak ıstıraba mahkûm insanların kapısını çalmaktadır.

Sokağa çıkmak, sokakta oynamak bir bakıma tabiata, insanlara varlığını hissettirebilmektir. Ancak şair kahramanını önceki bentlere uyumlu bir şekilde tasvir ediyor ve basit, silik bir insan tipini bu dizeyle somutlaştırıyor:

“Âleme sırdı senin varlığın ve yokluğun.”

diyerek belirtiyor.

Bir bakıma insanlar senin farkında değil, senin kendi içinde var olduğunu duymayan bir şey ifade etmez çünkü varlığını kanıtlayacak güce muktedir doğurulmadın, diyerek şiirdeki öznenin var oluş biçimini somutlaştırıyor. Var olma sıkıntısı yaşayan bir insan için de kalbinde bunalan bir şeyin olması tedirginliğe delalettir. Nasıl ki kaâle alınmamak insanı musdarip kılar, insanın kendisine olan güvenini için için eritirse şiirdeki insanı da kendi silikliği bunaltır. Nitekim şair bunu umumiyetle Divan Edebiyatı’na mahsus bir üslupla yani istifham sanatıyla vurgulu bir şekilde ifade ediyor.

“Lambanı yaktılarsa lambanı kendin söndür

Söndürmekle oyalan,

Gir geceler koynuna, deme yarın gündüzdür,

Belirecek gündüzler sönenlerden yüzüzdür.”

Lamba, mum yanması, eski edebiyatımızdaki mazmunları, pervanenin kendisini şeme atmasını çağırır. Lakin burada yanan lamba göze görme hassası olduğunu hatırlatan, şuuru aydınlığa kavuşturan bir unsurdur. Kendi iradesi dışında bir kere dünyaya gelmiş bulunan insan, yani lambası başkaları tarafından yakılan bir insanın trajik durumunu göstermek için kullanılmış bir semboldür. Bununla birlikte şair, kahramanından bu lambayı söndürmesini, söndürmekle oyalanmasını bekliyor. Oyalanmasını bekliyor çünkü varlığıyla yokluğu bir olan, tedirgin olan bir insana yakışan simge olarak verilen lambayı söndürüp söndürmemenin tereddüdünü yaşamaktır diyor. Belirecek küçük bir umuda da bel bağlama çünkü onun da önceki gündüzlerden kasvetli, yüz­süz olacağı muhtemeldir diyor.

Yeni Eleştiri, görünen ile görünenin arkasındaki uyumu gözetir. Şair anlatmak istediklerini uygun kelimelerle yaparak kasveti kelimelere de yaymıştır: Gece, susuzluk, kundaksız, iğneli beşik, Azrail... Bu kelimeler arasında, duygu olarak umut vadeden hiçbir ilişki yoktur. Hepsi ezici bir rolle anlamlandırılacak şekilde seçilmiş ve eserin semantik boyutu ile biçimsel bütünlüğüne dikkat edilerek tercih edilmiştir. Özellikle son dize “*Belirecek Gündüzler Sönenlerden Yüz­­süzdür*” şiirin anlamla biçimin bütünleştiğini gösterecek niteliktedir. Anlam olarak şiirin genelindeki karamsar hava bu dize ile taçlanırken nazım biçimi olarak terza-rimanın son dizeye verdiği değeri de öne çıkarmıştır. Bununla birlikte eser yapısal bir bütünlüğe kavuşmuştur. Nitekim Moran: “*Estetik yaşantının bir değeri vardır ve eserin kendisinde, bu yaşantıyı meydana getiren bazı yapısal nitelikler mevcuttur. Bir yapının sanat eseri olabilmesi belli bir yapıya sahip olmasına bağlıdır*” der (Moran 2007: 174).

Yeni Eleştiri, bir eserde bir kelimenin, bir cümlenin, bir olayın eserin bütünle olan ilişkisine dikkat edip alternatif bir ögenin olup olmadığına dikkat eder. Nitekim bizim de dikkatlerimizi “*mıhlamak*”, “*belirmek*”, “*sönmek*” kelimeleri çekti. “*Mıhlamak*” yerine “*çivilemek*” kelimesini de kullanmak mümkündür. Ancak şair o kadar güzel bir ayrıntıya dikkat etmiş ki zaten hayatın sıkıntılılarına karşı savunmasız insanı, daha da aciz duruma sokmak için “*küçücük benliğini*” çiviye nazaran daha büyük olan mih ile mihlatmıştır. Şair umutsuzluğun vurgusunu kelime tercihleriyle artırmıştır. Nitekim Wellek ve Warren, Yeni Eleştiri söz konusu edebî eserde özenle seçilen malzeme niteliğinde kelimelere dikkat ederek

başarılı bir sanat yapıtında malzemelerin biçime bütünüyle sindirildiğini ifade eder (Wellek-Warren 2005: 333-335).

Hakeza son dizedeki “belirmek” ve “sönmek” kelimeleri yerine “gelmek” ve “gitmek” kelimeleri alternatif kelimelerdir. Ancak şairane bir söyleyişe eşlik etmenin yanında bu kelimelerin şair tarafından seçilmesindeki kasıt, önceki dizelerde kullanılan “lamba yakmak ve söndürmek” kelimeleri arasında eylemsel bir uyumun gözetilmesidir. Şiirin tamamında kelimelerin tercihen seçildiği, kelimeler arasındaki zıtlıklardan ve ses uyumlarından anlaşılmaktadır.

2.1. Eserde Kelime Bazında Zıtlıklar

Hakikat	}	Hakikatle yalanın çarpışması
Yalan		ve yalanın galip gelmesi.

Edebî eserlerde, umumiyetle olması gereken yani galip gelen taraf iyi, doğru, hakikat kavramlarıdır. Oysa burada tam tersi bir durum yani hakikatin yalana râm olduğu görülür. İdeal olan ders verici bir şekilde yansıtılmamış. Mevcut halin görüntüsü tüm gerçekçiliği ile esere aktarılmıştır.

Varlık	}	Tarifi söz konusu olan insanın silik halini vurgulamak için
Yokluk		kullanılmıştır.

Lamba yak-	}	Lamba yakmak, aydınlığa kavuşmaktır,
Lamba söndür-		lamba söndürmek zulmete mahkûm olmaktır.

Yine tarif edilen insanın muzdarip haline dikkat çekilerek Divan Edebiyatı’nda mazmun olan “şem” in modern anlamda “lamba” ile ifade edildiği görülür. Şairin gelenekten beslendiğini kimse inkâr edemez. Bununla birlikte özgünlüğü ifade biçiminde yakaladığı için Yeni Eleştiri için dilin önemi burada da öne çıkmaktadır.

Gece } Gece, karamsarlığın sembolü; gündüz de umudun, huzurun
Gündüz } sembolüdür.

Şair, kahramanının karamsarlığının bâki olduğunu, emrivaki bir üslupla dile getirirken zıt kavramlardan yararlanmıştır. Zıtlık iki farklı uç nokta olarak söz konusu kavramlar arasında belirgin bir görüntü ortaya çıkarmaktadır. Bu görüntü vurgulanmak istenen duyguları dereceli bir şekilde belirgin hale getirmektedir.

3. Bahaettin Karakoç’un Yürek Yordamıyla Aradığımız Adlı Şiirinin Geleneksel Yöntemle İncelenmesi

Yürek Yordamıyla Aradığımız

*“En vefalı gönüllerde en nazlı güzeller
En süslü sandıklarda çeyizler örselendi
“Anneler günü”, “Dünya Çocuk Yılı” diye
Günler, haftalar ve yıllar kurtlarca parsellendi
Söyles misiniz bize ey pergelli çokbilmişler,
Gün görmeden giden canlar nerede?”*

*Analar panik içinde, çocuklar zayıf ve tutsak
Şahin avını gökte avlar, yerde parçalar
Tohumu besleyemiyor artık bu yorgun toprak
Ve güldürürken ağlatıyor bütün palyaçolar
Söyles misiniz bize ey ekilmeden gövermişler,
Toprağı doyuran kanlar nerede?”*

*En saf mermerin yüreğinde mavi bir (ben) dir hasret
Seğirir ışığın temposuna seher kuşları öterken
Cezrin bile yüksekliğine erişemiyor artık med
Bir beton mezarlıktır bütün kentler gün batarken
Söyles misiniz bize ey yel esmeden yerlere eğilmişler,
Yapılan bunca talanlar nerede?”*

*Ayrık ayrıık gözlerle baksanız da göremezsiniz
Gönül gözünüze mil çekilmişse ya da doğuştan kapanıksa
Yaz boyunca saz çalsanız da kozanıza öremezsiniz
Kaderinizde Hakk'ın rahmeti yoksa
Söyler misiniz bize ey kıraç topraklara düzensiz ekilmişler,
Leylekler nerede, yılanlar nerede?*

*Evler neden meyhane, mabetler niçin boş
Sızım sızım sızlayan telefon telleri değil ata kemikleri
Her meyvadan şarap yaptık ve herkes sarhoş
Sevgiyi dumanlarla boğduk, kucakladık kemlikleri
Söyler misiniz bize ey sahneden çekilmişler,
Sevgiyi ışık yapıp çoğaltan insanlar nerede?*

*Bir el arıyoruz, kopan liflerimizi bağlayacak bir el
Saatleri yeniden iyi günlere ayarlasın
Helâl tatlılarla beslensin her soylu güzel
Şanımız ötelere doğru parıldasın
Söyler misiniz bize ey sürekli sorulara takılmışlar,
Tabanlar nerede, tavanlar nerede?*

*Hep yokuşlara mı tirmanacağız düzü görmeden
Hep buzullarda mı taşıyacağız baharı yazı görmeden?
Uzak dillidirler, çorak dillidirler çilesiz spikerler
Karınlarına basılınca öten oyuncak kuşlar gibidirler
Söyler misiniz bize ey göklere yıldızca çakılmışlar,
İhlasla dolan kovanlar nerede?" (Karakoç 1983: 68).*

Türk edebiyatında birçok edebiyat metninin değerlendirme aşamasında gelenekçi yaklaşım olarak Mehmet Kaplan'ın devir, şahsiyet ve eser üçlemesinin dikkate alınarak yapıldığını yukarıda da belirtmiştik. Mehmet Kaplan, bu üç esastan şahsiyete ayrıca önem vermiş ve bir edebi eser her şeyden önce varlığını yaratıcısına borçludur düsturundan hareketle yazara, şaire yönelirken biyografiye çok dikkat etmiştir. Şair ya da yazar eserini

her şeyden önce eserini estetik bir form haline sokmadan önce intibalardan hareket etmiştir. Eleştirel yaklaşım söz konusu olunca şairin; yazarın hayatı, çağrışımların; intibaların temelini oluşturduğu düşüncesi şiire ya da edebî metne anlam yüklemeye önem kazanmıştır.

Kahramanmaraş / Elbistan’da doğan (1930) Karakoç’un; babası, dedesi ve kardeşleri de şiirle uğraşmışlardır. Kardeşlerinden Abdurrahim ve Ertuğrul Karakoç da şair olarak tanınmışlardır. Ailesi Elbistan’ın Ekinözü (Cela) Köyü’ndendir. İlkokulu kendi köyünde okumuş Adana-Düziçi Köy Enstitüsü’nün Sağlık Bölümünü 1949’da bitirmiştir. Köy sağlık memuru olarak uzun yıllar köylerde çalışmıştır. Son görev yeri Kahramanmaraş Verem Savaş Dispanseri’nden emekli olduktan sonra kendini tamamen edebiyata vermiştir.

Şiire, âşık tarzı söyleyişlerle başlamıştır. Bazı şiirlerinde Ekinözlü Âşık Rahmânî mahlasını kullanmıştır. Şiirlerindeki temalara gelince, merkez daima Allah’tır. Bu merkez etrafında oluşan altın zincirin halkaları ise, aşktır, çiledir, ayrılıktır, vuslattır, arayıştır, tabiattır, taahhüttür, gönül kumaşdır, erlik sınavıdır, sonsuza yeşerme tohumudur, acıdır, acılardan görkemli bir güzellik damıtmaktır, barıştır, birliğe davettir ve daima o merkezi tesbihtir... Eserlerinde mesaj olarak vermek istediği kavramlar, genellikle insanın insanî yönlerini ortaya çıkarmak; Hakk’ı zikrederken gerçeği sorgu süzgecinden geçirerek göstermek; ötelere, ötekinin sesini duyurarak insanoğlunu mutlu kılan bütün helal güzellikleri, paylaşmak ve bunun yordamını göstermektir. Kısacası insana insan olduğunu, başka bir deyimle insanın “eşref-i mahlûkat” olduğunu, hatırlatmak ve ruhunu estetik kavramlarla kanatlandırmak olmuştur.

Fikrin ağır bastığı şiirlerinde bile sanatlı ve kapalı bir üslup kullanmıştır. Doğrudan siyasi ve sosyal mesaj veren bir şair olarak tanınmamış olmakla birlikte, kesin şekilde millî değerlere bağlı bir muhtevayla eserlerini yazmıştır (Kabaklı 2002: 386). Millî değerler göz ardı edilemez çünkü söz konusu incelemesini yapacağımız şiirin, şiir kitabının yayımlandığı yıllarda (1983) Türkiye’nin siyasal mücadeleler içinde olduğu yıllar. Yazarın da millî değerlere kayıtsız kalmadığı şiirin içindeki dizelerde de görülmektedir. Birçok sanatçı edebiyatı toplumun aynası olarak kabul ettiği için eserlerinde kendi döneminin sorunlarına kayıtsız kalmadığı gibi dönemin toplumsal değerlerini de eserlerine taşımıştır. Bu taşıma işini kimi sanatçı evrensel boyutta ele alınan konularla başarmışken kimi sanatçı bölgesel, yerel mahiyette konuları ele alarak edebî bir eserin konusu yapmış ve izlek olarak işlemiştir.

Bahaettin Karakoç’un şiirini incelerken de görüleceği üzere Karakoç şiirini, kendi yaşamının belirli bir evresinde tanık olduğu güzellikler karşısında mevcut halin şikâyeti

üzerine kurmuştur. Yani bir zamanlar ile şimdiki zamanlar arasındaki kıyaslama şiirin geneline yayılmıştır. Bu noktada Bahaettin Karakoç'un eserine Yeni Eleştiri ölçütünde yaklaşamayız çünkü eser her hâlükârda bizi içeriği itibarıyla yazarın biyografisine götürecektir.

Öncelikli olarak şunu belirtmek gerekiyor: Şiir yedi bentten oluşuyor. Bentler kendi içinde altışar mısra ve serbest nazımla kaleme alınmıştır. Her bentte farklı kavramlar ele alınmış gibi görünse de bentler genel olarak birbirini tamamlayıcı nitelikte, sitem üzerine kurularak oluşturulmuştur. Çok uzun soluklu bir şiir olmakla birlikte okuyucularda farklı intibalara açık bir şiirdir. Her edebî metin için farklı intibalara açık olduğu söylenebilir ancak geleneksel eleştiri yöntemi olarak devir, şahsiyet ve eser odağında bir değerlendirme de intibalara sınırlama getirebilmektedir. Bununla birlikte Yeni Eleştiri, edebî eseri kendi içindeki bütünlüğü ile ilişkilendirme çabasının yanında biçim ile içerik arasında bir uyum da aramaktadır. Karakoç'un şiirini incelerken bu kriterleri kısmen esneterek esere geleneksel olarak yaklaşılacaktır. Kısıtlamalarla değil de göndermeler çağrışım odağında açıklanacaktır.

Şiirin ilk iki mısraına baktığımızda:

“En vefalı gönüllerde en nazlı güzeller

En süslü sandıklarda çeyizler örselendi...”

Şairin, toplumsal hayattaki değişimi ki “örselendi” kelimesiyle olumsuz manada bir değişimi ifade ettiğini görüyoruz. Belli bir özne olmaksızın genel bir değer ele alındığı ve bu değer maruz kaldığı durum ifade ediliyor. Sadece bu iki dizeye bakarak felsefi olarak “maddeci diyalektik” unsurlar bulmak mümkündür. “Diyalektik gelişme”, maddenin, sıçramalar ve niteliksel dönüşümler yoluyla yani varlık alanları (kademeleri) ortaya koyacak biçimde sürekli olarak ilerlemesidir. Varlık sürekli bir değişmedir, her şey değişir. Ancak en genel diyalektik yasaların (karşılıklı etkileşme, çelişme, yeni nitelikler doğuracak biçimde daha üst bir düzeye yükselme) değişmeden kaldığı söylenebilir. Bunlar hem varlığın hem de insan düşüncesinin en genel yasalarıdır. Çünkü düşünme (bilinç), gerçek (maddesel) hareketin (değişmenin) insan beynine devşirilmesi, aktarılmasıdır (Hilav 2009: 167). Bununla birlikte beyitte kültürel bir yozlaşma söz konusudur. Yaşlı insanlara mahsus bir havayla “Nerde o eski vefalı gönüllerde nazlı güller” derken “Nerde o eski günler!!!” gibi bir serzeniş içinde olduğunu, değişmeden memnun olunmadığı anlaşılmaktadır.

Diğer iki mısraya baktığımızda:

“Anneler Günü” “Dünya Çocuk Yılı” diye

Günler, haftalar ve yıllar kurtlarca parsellendi”

Şair, burada da kapitalist ülkeler tarafından dünya üzerinde ekonomik dalgalanmalar yapmak amacıyla oluşturulan özel günlere sitem etmektedir. Bunlarla kimlerin ekmeğine yağ sürüldüğünü bilen B. Karakoç, yine bir yabancılaşmadan yakınmaktadır. Bu yabancılaşmayı da Marksçı bir yabancılaşmaya bağlamak mümkündür. S. Hilav’ın da ifade ettiği üzere, tarih boyunca, yabancılaşma sürecinden ötürü, insanın yarattığı dünya (ekonomik ve manevi dünya), durmadan zenginleştiği halde insanın kendisinin genellikle hem maddesel hem manevi bakımdan yoksullaştığı görülmektedir (Hilav 2009: 164). Maddesel kavramların yani mekânın, çevrenin sürekli bir devinim halinde kendisini yenilemesine rağmen insanın birey olarak bu değişim karşısında kendisini, aynı hız ve oranda değiştirememesi onu rahatsız etmektedir.

Yine bu iki dizedeki sitemin odağında, kanaatimizce annelere olan saygının ve buna benzer kavramlarla oluşturulan diğer özel günlerin bir güne indirgenmesi vardır. Anneler yıl boyunca saygıya layık; çocuklar yıl boyunca yani her zaman sevgiye muhtaçtır. Ancak söz konusu toplum içinde belirli dönemlerde ekonomik dalgalanmalar yapmak isteyen kapitalist güçler bu özel günleri modern dünya insanına benimsetmiştir.

Diğer iki mısraya baktığımızda;

“Söyler misiniz bize ey pergelli çokbilmişler

Gün görmeden giden canlar nerde?”

Bahaettin Karakoç’un “Pergelli Çokbilmişler” derken yine kapitalist ülkeleri kastettiği ortadadır. Onların yani kapitalist ülkelerin sömürgeci zihniyetinin kurbanı olan, gün görmeden ölen çocukların yaşam hakkını sorguluyor. “Pergelli çokbilmişler” ifadesinden hareketle tarih felsefesini çıkartabiliriz. Çünkü bu ifade bizi sömürgeci devletlerin Birinci Dünya Savaşı öncesinde, savaşta yenilmeleri durumunda kendi sömürgelerinin elden çıkmaması için çoğunluğu Kuzey Afrika ülkeleri olan yerleri, masa üzerinde cetvelle paylaşmalarını hatırlatıyor. Burada tarihsel bir gerçek görmezden gelinemez. Çünkü önceki bentlerde edinilen çağrışımlarla bütünlük kurulmaktadır. Nitekim Yeni Eleştiri teorisyenleri tarafından da edebî metnin olabildiğince kendi içinde anlam kompozisyonu oluşturması vurgulanmıştır.

Dinçer'in de dikkate aldığı üzere insan ilişkileri biçimini, üretim tarzına bağlı kılar. Bütün tarihin temeli budur. Her tarih döneminde egemen olan iktisadi üretim ve değiş tokuş biçimini ve ondan zorunlu olarak doğan toplumsal örgütlenme, o dönemin üzerinde kurulu olduğu temeli oluşturuyor. O dönemin politik tarihi, düşünce tarihi ancak bu temele dayanarak açıklanabilir. Dolayısıyla insanlığın tüm tarihi, sınıf savaşlarının; sömürülen sömürülen, ezenle ezilen sınıflar arasındaki savaşların tarihidir (Dinçer 2010: 135). Her düşünür, aydın, şair, yazar kendinden önceki tarihi geniş bir yelpaze içerisinde değerlendirerek öze ulaşır ve bunu B. Karakoç gibi şairler de şiire dönüştürerek okuyucusunu bir kez daha düşünmeye sevk eder. Tabii burada düşündürmek şair olarak Karakoç'a özgü değil okura ait bir edimdir. Karakoç'un doğrudan-şunu düşünsünler-şeklinde bir amacının olup olmadığını bilemeyiz. Ama okur kültürel birikimi dâhilinde bu edime doğrudan başvurmaktadır.

İkinci bende geldiğimizde;

“Analar panik içinde, çocuklar zayıf ve tutsak

Şahin avını gökte avlar yerde parçalar

Tohumu beslemiyor artık bu yorgun toprak

Ve güldürürken ağlatıyor bütün palyaçolar

Söyler misiniz ey ekilmeden gövermişler

Toprağı doyuran kanlar nerede?”

Bahaettin Karakoç, bu bentte de yine sömürgeci kapitalist devletleri, daha çok simgesel ifadelerle eleştiri yağmuruna tutuyor. Anaların panik içinde olduğu, çocukların açlık ve tutsaklıkla boğuştu bir ortamda tohumu dahi besleyemeyen bir kara parçasının üzerinde ekilmeden göveren kapitalist, sömürgeci devletlere “Toprağı doyuran kanlar nerede?” diyerek feryat ediyor. Trajikomik bir durum olarak güldürürken ağlatan palyaçolar, okuyucuda duyguları derinleştirmekte ve modernizmle birlikte gelen sosyal buhranı tabii unsurlarla somutlaştırarak mevcut hale sitem ediyor.

Üçüncü bende baktığımızda;

“En saf mermerin yüreğinde mavi bir (ben) dir hasret

Seğirir ışığın temposuna seher kuşları öterken

Cezrin bile yüksekliğine erişemiyor artık med

Bir beton mezarlıktır bütün kentler gün batarken

Söyler misiniz bize ey yel esmeden yerlere eğilmişler,

Yapılan bunca talanlar nerede?”

Yukarıda da görüldüğü gibi ilk dizede Halit Ziya'nın Ahmet Cemil (Mai ve Siyah adlı romanın kahramanı)'in hayallerini simgeleyen “mavi” burada saf mermerin hasretini, özlemlerini simgeliyor.

Buradan hareketle “Sanat Felsefesi”ne müracaat edilebilir. Sanat felsefesinde estetik özne, bir doğal yaşantıyı ya da bir sanat yapıtını estetik olarak algılayan, kavrayan, hiçbir çıkar gözetmeden bu estetik nesneye yönelen insandır. Estetik nesne ise “güzel” dediğimiz nesne, sanat eserinin kendisidir. Özne ile nesne arasındaki sanatsal ilişki sanat felsefesinin esasını oluşturur. Dolayısıyla ilk dizenin biz okuyucuları başka bir sanat eserini çağrıştıracak mahiyette bir düşünceye sevk etmesi de sanat felsefesiyle ilgilidir. Çünkü eser kendisini yaratan için başka bir anlam ifade etmekle birlikte alımlayıcısı için başka bir anlam ifade edebilmektedir. Tabii buna bu şiirde vesile olan B. Karakoç'un hem yazar hem de bir okuyucu gibi empati kurmasının payı da büyüktür.

Bir de yine bu üçüncü bentte “*Bir beton mezarlıktır bütün kentler gün batarken*” dizesi mevcut halden şikâyetin ifadesidir. Metropollerde, apartmanlarda yaşama lüksü dağı, tepeyi birer beton yığınının çevirmiştir ki o apartman sakinleri de bireysel yaşamın pençesinde bir kitle olarak; komşuluk ilişkilerini yitirmiş bir topluluk şeklinde, günün batımıyla birlikte evlerine çekilerek bir beton mezarlığı yaratmışlardır. Gün batımıyla metropollerde sokakların tenhalığını insanın insana güvensizliği ile ilişkilendirmek mümkünken; benzetme olarak mezarlığın seçilmesi karamsar bir ruh haliyle şiire korkunun hâkimiyetini de eklemiştir.

Diğer bende yani dördüncü bende baktığımızda;

“Ayrık ayrık gözlerle baksanız da göremezsiniz

Gönül gözünüze mil çekilmişse ya da doğuştan kapanıksa

Yaz boyunca saz çalsanız da kozanızı öremezsiniz

Kaderinizde Hakk'ın rahmeti yoksa

Söyler misiniz bize ey kıraç topraklara düzensiz ekilmişler,

Leylekler nerede, yılanlar nerede?”

Karakoç bu dizelerinde maddeci, materyalist zihniyeti haiz olan kimselerin kaderlerinde Hakk'ın rahmeti de yoktur diyor. Çünkü onların gönül gözü kapanmıştır. Her şey biyolojik aklın kontrolündedir. Ancak şunu da unutmayın ki siz bu halinizle “kıraç topraklara düzensiz ekilmişler” derken kırsal hayattaki doğallığa gönderme yaptığı gibi kırsal hayatta birtakım canlıların da yokluğundan yakınmaktadır. Doğada estetik olan, belirli bir nizama tâbi olmayandır. Güzel olan doğaldır. Bu güzellik insanın mevcut halle yetinmeyip yenilik arayışı neticesinde kaybolmaya başlamıştır. Karakoç doğup büyüdüğü toprakların nankörü olmamış, hep gözü arkada kalmış bir çocuk gibi büyük şehirlerde tabiatın özlemiyle yaşamıştır. Söz konusu bu özlemler onun gönül gözünü hep açık tutmuştur.

Şunu unutmamak gerek ki Batı, Rönesans sonrası gelişimini, her şeyin temeline koyduğu akılcılığına borçludur. Ancak akılcılık bugün Batı'da büsbütün maddeci ve materyalist bir kitle de yaratmıştır. Bu kitle, rûhî açlığını gideremeyince hiçbir şeyle tatmin olmayan, daima tüketici bir halde olan bir topluluğa dönüşerek hedonizmin pençesinde kıvranmaya başlamıştır. Karakoç da bu kitleyi, toplumu “Kıraç topraklara düzensiz ekilmişler” diye ifade ediyor. “Gönül gözü”nün kapalı olması durumunda bir toplum neyle karşı karşıya kalacağı mesajını vermektedir.

Diğer bende yani beşinci bende baktığımızda;

“Evler neden meyhane, mabetler niçin boş

Sızım sızım sızlayan telefon telleri değil ata kemikleri

Her meyveden şarap yaptık ve herkes sarhoş

Sevgiyi dumanlarla boğduk, kucakladık kemlikleri

Söyler misiniz bize ey sahneden çekilmişler,

Sevgiyi ışık yapıp çoğaltan insanlar nerede?”

Bir önceki bentte akılcılık adına maddeci ve materyalist zihniyetlerin halinden bahsetmiş olan Bahaettin Karakoç, bu bentte de önceki bentle ilintili olarak kendinden geçmiş, geçirilmiş bir topluma, her meyveden şarap yapan ve içkiye müptela olan toplumun en küçük biriminin yani ailenin; saadet yuvasının meyhaneye dönüşmesine sitem ediyor. Bu bentte de öncel bir olumsuzlukla ortaya çıkan diğer bir olumsuzluk, gelenek mahiyetinde toplumda önemli bir yere sahip olan değerleri yıkmıştır. Yıkılan değerler bir zincir halinde toplumun dinamiği olarak kabul edilen yapı taşlarını da olumsuz etkilemiştir. Değerleri

kapsayan geleneğin sorgusuna gelince gelenek, yaşayan; yaşama gücü olan ve geleceğe devreden bir alışkanlık doğallığı, bizzat kendini ifade gücü bulunan hayat ve varlık anlayışıdır (Örgen 2009: 2159). Karakoç kendini ifade gücü bulan gelenek çatısı altında değerlerin kaybolmasına sızlanmaktadır. “Sahneden çekilmişler”, toplumu mevcut acziyete sevk edenler anlamında kullanılmış ki bunlar ikinci bentteki “güldürürken ağlatan” palyaçolardan başka kimse değildir.

Şimdi son iki bendi dikkate aldığımızda, bilgimiz dâhilinde diyalektik felsefeye dair unsurlar görmek mümkündür. Diyalektik felsefeye göre “*İnsan, logos’u (aklı) eylemlerinin (ahlaksal davranışlarının) temeli olarak benimsemelidir. İnsanoğlu yalınkat düşüncelerden ve inançlardan kurtularak varlığın temelinde bulunan logos’u bilip tanımalı ve ona uygun hareket etmelidir.*” (Hilav 2009: 38). Ancak mesele göndermeler üzerinden bilgimiz dâhilinde ilinti kurmak değil, şairin kısıtlı olarak ortaya koyduğu metni, aynı zamanda nasıl bir estetik formla ortaya koyduğu da dikkate degecek bir unsur olarak ele alınacaktır.

Şiire dönecek olursak bu minval üzere tasvir edilen bir yaşantı, Karakoç’un dizelerinde yakındığı şeyin ta kendisidir. Bu söylemimizden Karakoç’un akılcılığa büsbütün karşı çıktığı anlaşılmasın, kanaatimizce Karakoç aklın, gönül gözümüzü kapatmasına feryat ediyor. Bunu yine belirli bir mısra sayısı ile dile getirerek Karakoç’un estetik bir biçim kaygısı içinde olduğunu görmek mümkündür. Çünkü her yazar somut olarak ortaya koyduğu çalışmasında Santayana’nın ifadesiyle nesneye yansıtılmış bir zevk (Holtzberger 1988: 35) görmek ve göstermek ister.

Altıncı bende baktığımızda;

“Bir el arıyoruz, kopan liflerimizi bağlayacak bir el

Saatleri yeniden iyi günlere ayarlasın

Helâl tatlılarla beslensin her soylu güzel

Şanımız ötelere doğru parıldasın

Söyler misiniz bize ey sürekli sorulara takılmışlar,

Tabanlar nerede, tavanlar nerede?”

Karakoç’un bu dizelerinde de bir eşitlik arayışına; adalet arayışına ve bu arayışlarına çare olacak bir lider arayışına tanık oluyoruz. “Saatlerin yeniden iyi günlere ayarlanması” eskiye özlemin ifadesidir. Burada bulunan andan şikâyetçi bir özne olarak Karakoç, “taban” ve “tavan” gibi bir ifadeyle toplumdaki gözle görülmeyen sınıflar arasında yaşayış

tarzı itibarıyla bir uçurum olduğunu “nerde” sorusuyla vurguluyor. “Saatlerin yeniden kurulması” toplumda, toplumsal yaşamda bir inkılap yapma düşüncesinde olan bir özneyi öne çıkarıyor. Toplumdaki bireyler arasındaki uçurumu hak ve adaletle kapatmak gerekir ki tam burada devreye “toplumsal hukuk” girer. Toplumsal hukuk, güçlü ile güçsüzü ayrı ayrı göz önünde bulundurur. Bundan dolayı toplumsal hukuk, yalnızca kişilere değil, işverene, işçiye, memura; suçu rastlantıyla işleyene veya suç işlemeyi alışkanlık haline getirene ayrı ayrı bakar. Bunu da adalet namına yapar.

Bu bentte aynı zamanda Karakoç’un “faydacı etik” anlayışı içinde olduğunu görüyoruz. Şöyle ki Karakoç, “Kopan liflerin bağlanması”nı isteyerek, “Saatlerin yeniden iyi günlere ayarlanması”nı isteyerek, “helal tatlılarla beslenen güzeller” isteyerek felsefi bağlamda “faydacı etik” bir düşünce içerisindedir. “İngiliz filozof Jeremy Bentham’a göre en faydalı en doğru eylem, toplumun genel esenliğini gözetken eylemdir. Toplumun genel esenliğini gözetmeyen bir eylem ahlaki bakımdan da değerli değildir” (Dinçer 2010: 121).

En son bende baktığımızda:

“Hep yokuşlara mı tırmanacağız düzü görmeden

Hep buzullarda mı taşıyacağız baharı yazı görmeden?

Uzak dillidirler, çorak dillidirler çilesiz spikerler

Karınlarına basılınca öten oyuncak kuşlar gibidirler

Söyler misiniz bize ey göklere yıldızca çakılmışlar,

İhsanla dolan kovanlar nerede?”

Karakoç, diğer bentlerde olduğu gibi bu son bentte de ipleri elinde tutan ve “göklere yıldızca çakılmış” olanlar ile “düzü görmeden hep yokuşlara tırmanan”lar arasındaki uçuruma dikkat çekmiştir. Toplum için bir meşgale olan medyayı ve onun temsilcilerinin mahiyetini, niteliğini ironik benzetmelerle eleştirmiştir.

“Spikerlerin” çilesiz olması, onları karınlarına basılınca öten oyuncak kuşlara benzetilmesine neden olmuştur. Bahaettin Karakoç, ömrünün büyük bir kısmını köylerde geçirmiş, halkla iç içe olmuş Anadolu’ya ve Anadolu insanının sıkıntılarına tanık olmuş biri olarak çilesiz, alın teri dökmeden bir yerlere gelen kimselerin yapaylığını, sunîliğini “karınlarına basılınca öten oyuncak kuşlara” benzeterek anlatmaktadır. Nitekim bir röportajında Karakoç: “Sağlam bir geleneği olmayan millî bir çizgi tutturmayan, mukaddesleri dışlayan medya gözlerimizi teslim aldı, düşünemiyoruz, zamanımızı teslim aldı

özgün eserler üretmiyoruz. Duyarlılığını yitiren toplumlarda şiir, düşünceye boyutlar kazandırmayan beyinlerde ise felsefe, hep sis içinde çırpınıp durur.” (Karakoç 2005: 14). Şiirin bir duyarlılık meselesi olduğunu söyleyen Karakoç, felsefenin de şiir denkliğinde insanların düşüncelerine boyut kazandıramamasıyla bir sisten ibaret olacağını, sis içinde kaybolacağını ifade ediyor. Şu halde şiir de felsefe de birer formdur, içeri insanların duyarlılığı ile birlikte beyinler doldurmakla yükümlüdürler.

Karakoç’un yukarıda da ifade ettiği üzere medyanın toplum üzerinde nasıl bir rolü olduğunu, bilinçli bir şekilde kullanılmazsa nelere sebep olacağını hem şiirinde mesaj olarak veriyor hem de röportajında açık bir şekilde ifade ediyor.

Bahaettin Karakoç, şiirin tamamında herkesi kucaklayan bir adalet için eşitlik duygusu yaymaya, sömürgeciliğe karşı bir duruş yaratmaya çalışmıştır. Bunu yaparken de maddecî, materyalist, her şeyi gözle görülen nesnelere endeksleyen akılcılığı “gönül gözünü” kapamak sanan, nefsine tabi olup bencil bir şekilde, hedonist bir şekilde her şeyi tüketip sömüren kimseleri üstü kapalı olarak eleştirmiştir: “Gittikçe değer yargıları depreme uğrayan insan, ruhunu eğitmekten çok madde peşinde koşmaya başladı. Her taraftan “Ekonomi, teknoloji, enflasyon, döviz, borsa, kat, yat, araba nidalarıyla kuşatılan insanlık her şeyin maddeyle olacağını sandı. Oysa göz sevgiyi göremez, aşkı, hoşgörüyü, merhameti, vicdanı, gözümüzle göremezsiniz. Gönül gözüyle görebilirsiniz ki gönül gözünüzün açılması da şiirden geçer.” (Karakoç 2005: 14). Görüldüğü üzere Karakoç, “ruh eğitimi” şeklinde ifade ettiği tabirle insanın hangi yüzyılda yaşarsa yaşasın asıl sorumluluğunu öne çıkarmaktadır. Normal bir insanın fizyolojisine dönük değerler karşısında ruhuna hitap eden değerlerin ihmal edilmemesi gerektiğini vurgulayan Karakoç, madde odaklı bir yaşantının insanları bencilleştirerek mekanik bir yapıya soktuğunu dile getiriyor.

Karakoç söz konusu bu şiirini tam olarak ne zaman yazmıştır bilemeyiz ama şiir kitabının yayımlandığı tarihi dikkate alacak olursak Türkiye’nin kırsal kesimden şehir hayatına adapte olmaya çalışan insan kitlelerinin büyük şehirlerdeki dramatik durumuna dikkat çekmek istediği görülmektedir. Bizzat kendisinin tanık olduğu hatta yaşayarak hissettikleri üzerine kaleme aldığı bir şiirdir diyebiliriz.

Sonuç

Her iki metne de yaklaşırken olabildiğince okur merkezli bir anlamlandırma çabası ortaya koyulmakla birlikte Yeni Eleştirinin ölçütleri doğrultusunda metinlerin farklı bir şekilde anlamlandırılabilmesinin mümkün olduğu görülmüştür. Bentler ve mısralar arasındaki anlamlardan tutun da kelime kelime incelendiğinde de dahi metinlerden çok daha farklı çağrışımlar elde etmek mümkündür. Edebî metinler, yayımlandıktan sonra eser artık okura aittir. Yazarının neyi kastettiği önemli değildir, diyemeyiz ama yazarın kastettiğini yakalayamazsak okur olarak kendi bilgi ve kültürümüzden hareketle eserlerdeki organik bütünlüğü yakalayabiliriz. Her edebî eserin belli bir kastı ve belli bir öğreticiliği var mıdır, yok mudur tartışılır. Çünkü sanatın öğreticiliği klasik eğitimden farklıdır. Herkes bireysel çabası ile edebî metinlere ilgi duyar ve estetik kaygılarla edebî metinlere anlamı, bireyin kendisi yükler ki bu anlam yükleme edimi, bireyin kendi kültürel birikimine bağlıdır. Kültürel anlamda, birey eleştiri kuramlarına ne kadar hâkimdir bilinemez ama bir edebî metin salt duygu çağrışımlarından hareketle bir yere kadar kendini ele verecektir. Daha fazlası kesinlikle yukardaki iki metinde de görüleceği üzere neyi aradığını bilen bir okuyucu olarak yaklaşılması halinde söz konusu metinlerden farklı sonuçlar alınmaktadır. Bahaettin Karakoç'un şiirini devir, şahsiyet, eser ölçütünde incelerken şiirden birçok şey elde edilmiştir. Çünkü devir ve şahsiyet çatısı, eser üzerinden çok daha fazla eleştiri olanağı sunmaktadır. Özellikle yazarın biyografisine hâkimiyet şiirdeki göstergelerin yerini bulmakta ayrıca kolaylıklar sunmaktadır.

Cahit Sıtkı'nın eserini, İtalyan nazım biçimi olarak da bilinen terza-rima ile yazmış olduğu görülmektedir. Nitekim Cahit Sıtkı'nın kendisi şiiri tanımlarken sözcüklerle güzel biçimler kurma uğraşısı olarak ifade ediyordu. Birçok şiirinde olduğu gibi bu şiirinde de biçim estetiği ile içerik arasında bir bütünlük kurulmaya çalışılmıştır. Son dizinin tek olması karamsarlık üzerinden yalnızlığa gönderme yapmaktadır. Cahit Sıtkı, şiirin tamamında hâkim duygu olarak çaresizliği belirli bir kalıp içinde, belirli bir sanat ve estetik kaygısı ile ifade etmeye çalışmış ve bunu da başarmıştır kanaatimizce. Bununla birlikte dikkat edilecek olursa ikinci şiirde yani Cahit Sıtkı'nın şiirinde, şairin biyografisinden olabildiğince uzak durulmaya çalışılmıştır. Yeni Eleştiri'nin şairin biyografisine olan kayıtsızlığı dikkate alınarak şiirdeki yalnız ve çaresiz olarak tasvir edilen bireyin içinde bulunduğu durum su yüzüne çıkarılırken Cahit Sıtkı'nın hayatından istifade edilmemiştir. Edebî bir metin olarak içeriği ile kuruluş yapısı arasında estetik bir bütünlük gözetilerek yazılan Talihsiz adlı şiirde, anlatım biçimi ile anlamlandırma biçimi arasında çok yerinde bir denge kurulmuştur. Kelime

bazındaki zıtlıklar söz konusu vurgulanmak istenen duyguları daha da öne çıkarmak için kullanılmıştır. Bahaettin Karakoç'un şiiri dikkate alınarak dile getirilen eleştiri de göstermiştir ki edebî bir esere yaklaşırken yolun başında belirlenen ölçütler eserden çıkarılabilecek malzemenin sınırlarını da belirlemektedir. Her edebî metne aynı eleştiri ölçütüyle yaklaşılamayacağı görülmekle birlikte Yeni Eleştiri, ölçüt olarak dil ve içerik odağında eserde bulunan inceleme unsurlarını biraz daha spesifik boyutta tutmaktadır.

Kaynakça

- Aktaş, Şerif (2009). *Şiir Tahlili*, Ankara: Akçağ Yay.
- Anabritannica (1986). “Yeni Eleştiri”, Cilt 22, s. 360, İstanbul: Ana Yayıncılık A. Ş.
- Broch, Herman (2006). *Edebiyat ve Felsefe*, Ankara: Salkımsöğüt Yay.
- Eliot, T. S. (2007). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Paradigma Yay.
- Erdoğan, Mehmet (Eylül-Kasım 2000), Eleştiri Geleneği ve Modern Eleştiri Yöntemleri, *Atlılar*, s.8.
- Dinçer, Kurtuluş (2010). *Kısaca Felsefe*, Ankara: Pharmakon Yay.
- Hilav, Selahattin (2009). *Felsefe El Kitabı*, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Holtzberger, William (Ed.) (1988). *The Sense of Beauty, Being the Outlines of Aesthetic Theory* George Santayana, Massachusetts Institute of Technology, s. 35.
- Kabaklı, Ahmet (2002). *Türk Edebiyatı IV. Cilt*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yay., s. 386.
- Kacıroğlu, Murat (Ocak- Haziran 2014), Kenosistik Bir Eğilim Olarak Garip Poetikası, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* S: 11, s.21-41.
- Karakoç, Bahaettin (Nisan, 2005). *Anadolum*, Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, S: 8.
- Karakoç, Bahaettin (1983). *Kar Sesi*, Ankara: Ocak Yay.
- Kaplan, Mehmet (2003). *Şiir Tahlilleri 1-2*, İstanbul: Dergâh Yay.
- Kuçuradi, İoanna (2009). *Sanata Felsefeyle Bakmak*, İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu Yay.
- Moran, Berna (2007). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yay.
- Örgen, Ertan (2009). Yeni Türk Şiiri ve Gelenek İlişkisinde Kaynaklar, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 4 /1-II Winter, s.2157-2178.
- Tarancı, Cahit Sıtkı (2009). *Otuz Beş Yaş- Bütün Şiirleri*, İstanbul: Can Yay.
- Wellek, R. - Warren A. (2005). *Edebiyat Teorisi*, (Çev. Ö. F. Huyugüzel), İzmir: Akademi Kitabevi.

MEHMET KAPLAN'IN "ÂLİ'YE MEKTUPLAR"INDA "ALAIN" İZLERİ

*Gökçe ULUS**



Geliş Tarihi: 17.11.2020

Kabul Tarihi: 17.12.2020

Atıf Bilgisi: Hars Akademi
Uluslararası Hakemli Kültür-
Sanat-Mimarlık Dergisi

Sayı: 6

Sayfa: 237-255

Yıl: 2020

Dönem: Aralık

Özet

Mehmet Kaplan, o dönemki en yakın arkadaşı Âli Ölmezoğlu'na günlerinin nasıl geçtiğini, ruh halini, fikirlerini ve çevresini içtenlikle yazmıştır. Zaman zaman farklılaşan düşün dünyası ve duyguları bu mektuplardan takip edilebilmektedir. Kaplan'ın değişmeyen başlıca özellikleri; çalışkanlığı, içe dönük kişiliği ve Alain'e olan bağlılığı. Alain'in her sözünün altına imza atacak, onu tanrılaştıracak kadar Kaplan'ı ona bağlayan sebep / sebepler nelerdir? Edebiyat, siyaset, aile hayatı, felsefi düşünceler, arkadaşlık ve iş ilişkilerine kadar hemen her konuda arkadaşı Âli'yle dertleşen Kaplan, rahatsızlık duyduğu, memnun olmadığı noktalara Alain'in (istisnasız) değindiğini görmüş olmalıdır. Bu fikri desteklemek için Alain'in eserleri ışığında "Âli'ye Mektuplar"da Mehmet Kaplan'ın iç döküşleri ve Alain göndermeleri alt başlıklarla ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mehmet Kaplan, Alain, Mektup, Günlük.

* Dr. Öğr. Gör., Atılım Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Ortak Dersler Bölümü, Ankara, gokce.ulus@atilim.edu.tr / ORCID: 0000-0002-2658-410X.



“ALAIN” TRACES IN MEHMET KAPLAN IN “LETTERS TO ALİ”

*Gökçe ULUS**



First Received: 17.11.2020

Accepted: 17.12.2020

Citation: Hars Akademi
International Refereed Journal of
Culture-Art-Architecture

Issue: 6

Pages: 237-255

Year: 2020

Session: December

Abstract

Mehmet Kaplan sincerely wrote to his best friend Âli Ölmezoğlu about his days, mood, ideas and surroundings. From time to time, differentiating thoughts and emotions can be followed from these letters. The main features of the Kaplan are: hard work, inward personality and dedication to Alain. What are the reasons / ties that bind Kaplan to Alain's every deed and to deify him? Kaplan, who is worried about his friend Âli in almost everything from literature, politics, family life, philosophical thoughts, friendship and business relations, must have seen Alain (without exception) touching the points he is uncomfortable with and dissatisfied with. In order to support this idea, in the light of Alain's works, Letters to Ali, Mehmet Kaplan's insights and references to Alain will be discussed under subheadings.

Key Words: Mehmet Kaplan, Alain, Letter, Diary.

* Dr. Lecturer, Atılım University, Faculty of Science and Literature, Social Sciences Common Courses, Ankara, gokce.ulus@atilim.edu.tr / ORCID: 0000-0002-2658-410X.



Giriş

"Âli'ye Mektuplar"; Mehmet Kaplan'ın, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümü ve Yüksek Öğretmen Okulu'ndan sınıf arkadaşı olan Âli Ölmezoğlu'na 1939-1953 yılları arasında yazdığı 67 mektuptan ve 1953 Ağustos / Eylül tarihlerinde kaleme aldığı bir günlükten oluşan eserdir. Lisans mezuniyetinden profesörlüğe yükselişine kadarki durumunu ortaya koymaktadır. Bu eserden yola çıkılarak Mehmet Kaplan'ın köy çocuğu olarak başlayıp bir fikir / ilim insanı olma macerası, hayatı, düşünsel temellerini atarken sahip olduğu şartlar ve psikoloji, okuma çizgisi, çalışma metodu, akademik çevre dedikoduları gibi pek çok konu hakkında bilgi sahibi olunmaktadır.

Fransız filozof ve siyasetçi Emile Auguste Chartier (1868-1951), 1906 yılına doğru "Alain" adıyla *Ruan* ve *Normandiya Haber* gazetesinde "Propos" yani günlük söyleşiler yazmaya başlamış ve bu türle büyük ses getirmiştir. Öğrencisi André Maurois bunun çağdaş gazeteciliğin en olağanüstü olayı sayıldığını (Alain 1999: 15) söyler. Proposlar, konuşma havasında kısa düşünce yazılarıdır. Alain'le tanınan bu türü, Mehmet Kaplan dâhil olmak üzere birçok yazar kullanmıştır. Farklı alanlarda yeteneklere sahip olduğu söylenen Alain'in felsefeye yönelmesi lisedeki felsefe öğretmeni Jules Lagneau sayesinde olmuş ve bu konuda "benim Lagneau'm, doğrusunu söylemek gerekirse, tanıdığım biricik Tanrı" (Alain 1999: 14) açıklaması yapmıştır. Mehmet Kaplan'ın, aydınlanmasında büyük payı olan Alain için Tanrı benzetmesi yapması ile Alain'in bu açıklaması birbirine çok yakındır. İlk adımda, Kaplan'ın kurduğu bu özdeşim, Alain'i ideal özne olarak gördüğünü fikrini desteklemektedir.

Gönüllü olarak askere giden ve savaşa katılan Alain; sosyal ve siyasal konulara, günlük hayat meselelerine, sanat tartışmalarına katkıda bulunmuştur. 1915 yılında doğmuş ve gençlik yıllarını savaş sonrası dirilmeye çalışan bir milletin mensubu olarak geçiren Kaplan, bu noktada da Alain'i bir yol gösterici olarak addetmiştir. Çok sayıda eseri Türkçeye çevrilen Alain'in kitapları şunlardır: Mutluluk Güncesi (Mesut Olmak Sanatı) (1951 ve 2005), Söyleşiler I (1961), Söyleşiler II (1962), Söyleşiler III (1965), Edebiyat Üstüne (1965, 1981 ve 1985), Minerva veya Bilgelik (1971).

Mehmet Kaplan ilk mektubundan itibaren Alain okuduğunu ve ona duyduğu abartılı hayranlığı kaleme almıştır. Arkadaşı ile paylaştığı duygu ve düşünce dünyasının aracısı 67 mektubun 33 tanesinde Alain'in adını anarak ona övgü dolu sözler söylemektedir. Diğer mektuplarının hemen hepsinde Alain'den alıp benimsediği "irade, harekete geçme, yaratma"

gibi kavramlardan bahsetmektedir. Sıkıntılı zamanlarında (öğrencilik, fakirlik, askerlik, aile sorunları ile uğraşırken) Alain'i kurtarıcı olarak anarken müreffeh dönemlerinde de başarısını Alain öğretilerine borçlu olduğunu yazmaktadır. Alain'in proposlarını okuduğu – tahminen- 1938'den (net tarih vermemiştir; ancak 1940'ta yazdığı mektuplarda iki yıldır Alain'le iç içe olduğunu yineler) altmış altıncı mektubunu yazdığı 1947'ye kadar aynı bağlılıkla anmakta olduğu filozoftan 1953'teki son mektubunda bahsetmez. "Yaşadığıma Dair" başlıklı 1953 tarihli güncelerinde ise Alain'den aynı tutkunlukla bahsediyor olması fikirlerinin değişmediğini göstermektedir.

"Âli'ye senin ve bizim insanların Alain'i okumalarını çok isterdim. Onun her satırı benim için yazılmış gibi geliyor. O filozofların en nikbini, en makulü" (Kaplan 1992: 19) diye söz ettiği Alain'e ilerleyen zamanda çok üstün nitelikler yüklemiştir. Alain'e kör değneği gibi yapıştım (Kaplan 1992: 37), senden gizli Alain okuyorum (Kaplan 1992: 64), Alain benim "adamım" (Kaplan 1992: 71), büyük adam değilmiş; çok büyük adammış (Kaplan 1992: 160) gibi iddialı ifadeler kullanmaktadır.

"Etrafın derme çatma düşüncelerinden, hatta hadiselerin hırpalamalarından ona sığıyorum. İnanır mısın, ne zaman ona döndümse, beni rahatça barındırdı. Onda, insanlığın perişanlığını vâhiliğini, kendimi ve bunun kurtuluş çarelerini buluyorum. O bana hakikat görünüyor. Beni yaşamaya, sevmeye, çalışmaya, uyumağa ve bütün insanlıkla beraber olmaya teşvik ediyor. Sen bir zamanlar yalnız ona saplanmamamı söylüyordun. İlk ona saplanıyordum. Onu anlayıp hazmedinceye, mağlup edinceye kadar onunla beraber kalacağım. Fakat Âli, Alain bana yalnız gelmiyor, bana dünyayı, fikir ve edebiyat adamlarını getiriyor. Daha doğrusu beni oralara gitmeye teşvik ediyor. Alain'e bağlanışım serbest bir dine benziyor. Bu bağlanış ve bu serbestlik beni kurtarıyor. Alain bana sırların sırrını, bağlanmayı öğretiyor" (Kaplan 1992: 71).

Valéry, Goethe (Alain'den sonra en çok Valéry ve Goethe'ye hayranlık duyduğundan birkaç kere bahsetmiştir), Anatole France, Descartes, Namık Kemal, Balzac, Nazım Hikmet, Yahya Kemal, Halide Edip, R. M. Rilke, Eflatun, Homer, Dante, Stendhal gibi pek çok büyük sanatçıyı okuduğu anlaşılan Mehmet Kaplan Alain'den başka hiçbir yazara saplantı derecesinde bağlanmamıştır. Adı geçen diğer edebiyatçı ya da felsefeciler Alain'le kıyaslanmayacak kadar az zikredilmektedir.

Özne kurgusunun oturduğu yıllarda Mehmet Kaplan, kendini özne olarak gerçekleştirme noktasında inanç gitgelleri yaşadığını arkadaşıyla mektuplarında paylaşmaktadır. Kaplan'ın, kendi tabiriyle, "dindar olmayışı" ruhunda bir boşluk yaratmaktadır. Sadece bir mektubunda (4 Nisan 1947) Alain'e bağlantısı hakkında yansız bir tavır takınmıştır. Dindar olmamanın korkunç bir şey olduğunu yazan Kaplan, tutturduğu hareket felsefesinin her zaman onu kurtarmadığını, her şeyin boş olduğunu söylemektedir. Bunları askerden dönüp sivil hayata uyum sağlamaya çalışırken yazmış, ya dindar olma ya da "imansız Alain ve Valéry" (Kaplan 1992: 198) gibi muharrirlerin peşinden gitme yolunun seçilmesi gerektiğini iddia etmiştir. Kendisi Alain, Valéry, Goethe'nin ruh arkadaşlıkları sayesinde hayata tutunmuş, ümit, cesaret ve inanma kuvveti kazanmıştır (Kaplan 1992: 202). Maddi zorluklar içinde, içsel sorunlarıyla boğuşurken ilerlediği akademik yolculuğunda Alain ona ışık tutmuş, kafasındaki soru işaretlerini kaldırmasına yardımcı olmuştur.

Mehmet Kaplan'ın Hayatını Etkileyen Alain Öğretileri

Mehmet Kaplan'ın Alain'in proposlarıyla tanışması onun kişiliğinde derin izler bırakmıştır. Her fırsatta ona hayranlığını dile getiren Kaplan öğrencilerini de Alain okumaya ve hakkında çalışma yapmaya yönlendirmiştir. Birol Emil, İnci Enginün ve Zeynep Kerman gibi akademisyenler, Alain'e Mehmet Kaplan'ın ne kadar önem verdiği farklı kaynaklarda bahsetmektedirler. Kerman, *Kaplan'a Armağan* (1984) kitabında onun hayata bakış tarzını Alain'in tayin ettiğini ve Fransızca öğrenmesine sebep olduğunu söylemekte ve Kaplan'ın Konur Ertop'a verdiği röportajdan bir pasaj aktarmaktadır: "*Alain'den neler öğrendiğimi burada özetleyemem. Sadece düşünce, irade ve gerçeğe verdiği önemle, beniliseden üniversiteye kadar ruhuma hâkim olan sosyal ve psikolojik ezilmişlikten, bedbinlikten ve ümitsizlikten kurtarmıştır. Alain benim için bir fikir hocası olmaktan ziyade, eski tarikatlerde büyük önem verilen mürşid olmuştur*" (Kerman 1984: 17).

Alain, Mehmet Kaplan için hem psikolojik sorunlarını aşmasında bir basamak hem sanat anlayışını oluşturmasında etkileyici bir önder olmuştur.

Mektupların yazıldığı dönemde Türkiye Cumhuriyeti hızlı bir modernleşme sürecindedir. Yeni bir medeniyet dairesinin parçası olunmaya çalışılmakta, ümmet algısından millet fikrine geçilmekte, bireyin duyguları, düşünceleri önem kazanmaktadır. Sosyal yapılanma şekillenirken ülkedeki siyasi ve maddî çalkantılar insanlarda geçiş dönemi buhranı yaratmaktadır. Aydın bir genç olan Kaplan içinde bulunduğu toplumun gerçeklerine kayıtsız kalamamakta, yaşadıklarının da etkisiyle düşüncelerine bir çıkar yol aramaktadır.

Burada da çıkışı yine Alain'in ışığında bulmaktadır. Alain'in değindiği ve Kaplan'ın kendini mürit olarak algılamasına sebep olan (Âli'ye Mektuplar kitabıyla sınırlı olarak) çalışma, siyaset, sanata bakış, aile, fert ve cemiyet ilişkisi, dostluk ve bunalım konularıdır. Bu başlıkların hepsi insanın iradesine bağlı olarak ele alınmaktadır. Onlara göre kendi iradesiyle savaşıyor, intihar eden, çalışan herkes mutludur. *"Biz düşüncede geçit bulamayız, realitede buluruz. Sinema boğucu ise dışarı çıkarız. Oda soğuksa soba yakarız. Bir adam hoşumuza gitmiyorsa ondan kaçarız. Alain bana realiteye inmeyi ve onların arasında geçit aramayı öğretti"* (Kaplan 1992: 66).

Mehmet Kaplan'ın Alain'den ileri derecede etkilenmesinde, iradesini kullanarak başarıya ve mutluluğa ulaşmasını sağlamanın payı büyüktür. Alain'in "akmak" tabiri ettiği, kendini kaderine terk edip iradesini kullanmayan insanlar Âli gibi melankoliye sürüklenmektedir. Kaplan ise iradesini kullanarak, bütün zorluklara rağmen çalışmış, okumuş, yazmıştır. Her insan gibi gelgitleri olsa da Gide ve Alain'i okuduktan sonra yolundan sapmamıştır.

"'Akmam bitti mi?' diyorsun. Alain gibi istersen bitireceğim. Ali, seninle ben o geçmiş günlerde bilmediğimiz halde fena surette kaderciler idik sanıyorum. Pencerenin önünde oturuyor, bulutların rüzgârla akmasını seyrediyorduk. Kendimizin de böyle olduğumuzu sanıyorduk. İradesiz, cehitsiz, kayıkla nehirde gitmek hoş bir şey. Fakat bu kendini bırakış şahsiyetine en zıt harekettir fikrine vardım. Çünkü bulutlar kendileri hareket etmiyorlar, rüzgâr sürüklüyordu" (Kaplan 1992: 34).

Mehmet Kaplan'ın okudukça genişleyen ufğunun yansımaları, mektuplarında da göze çarpmaktadır. İlk mektuplarında, okuduğu kitapların adlarını arkadaşına sıralarken bir süre sonra bu, gerektiği yerlerde kitaplardan ve yazarlardan alıntı yapma şekline dönüşmüştür. Başlardaki kafa karışıklığı ilerleyen zamanda yerini net kararlara, sert duruşa ve tartışmaktan çekinmeyen bir kimliğe bırakmıştır. Ona göre iradeyle harekete geçtiği için korkuları ve bedbinliği yok olmuştur (Kaplan 1992: 160). Alain'in felsefesi sayesinde gerçekleşen bu rahatlamanın sonucunda iradesiyle çalışan, ne istediğini bilen bu Türk aydını kendini gerçekleştirmiştir. Mehmet Kaplan'ın Alain'den etkilendiği ve onun gösterdiği yoldan ilerlediği başlıca konular aşağıdaki gibidir.

Harekete Geçme (Çalışma)

İradeyle düşünme ve harekete geçme Kaplan için Alain'in sistemleştirdiği bir yaşam biçimidir. Fransız filozofa göre kendine yabancı olan aile ve çevresinden kaçmak isteyen insan, anlayamadığı için kendini çalışmaya adayacaktır. *"İnsanoğlu gözünü budaktan sakınmaz; aslında böyledir o, yoksa şu ya da bu vesile ile değil. Bir şey yapmak cür'et etmek demektir. Düşünmek de öyle"* (Alain 1965: 298) diyen Alain gençlerin harekete geçmeden (çalışmadan) istediğine sahip olmayı beklemesini eleştirmektedir. Alain'in bu sözlerini benimseyen ve mektuplarında bunları Âli'ye öğütleyen Kaplan; *"[...] çalışmanın kabiliyeti keşfettiğini, hatta yarattığını iddia edeceğim. Düşünmek ve yazmak da bir nevi kendimizle mücadeledir. İrade eserdir"* (Kaplan 1992: 28) demektedir. Âli'nin üretmemesini, kendine güvensizliğini, boş vermişliğini bu şekilde eleştiren Kaplan'ın filozoftan etkilendiği açıktır.

"Gerçek insanlar kendi kendilerini yetiştirmeğe çalışırlarken, kolay kolay sonuca varan bütün o mekanizmayı ve nihayet o geveze, o hatip, o inandırıcı hafızayı küçümsemeye uğraşırlarken, onlar çoktan öğretim çağına girmiş oluyorlardı. Böyle bir durumda kim yazardı yirmi yaşında ilk kitabını? Kim açıklamaya kalkardı tutkuları, bilmeden, anlamadan?" (Alain 1965: 284).

Kitaplarla baş başayken mutlu olduğunu söyleyen Mehmet Kaplan, yaş ilerlemiş olmamasına rağmen az eser vermekten sıklıkla şikâyet etmektedir. Daha önce boşa geçirdiği yılları için hayıflanmakta, yazılarını neşretmek ve daha iyi yazabilmek için büyük bir hırs duymaktadır. Tembellikten nefret eden Kaplan, hep daha çok üretmek istemektedir. Hikâyeye, makale ve şiirlerini dergilere gönderip hem kendini geliştirmekte hem de iyi kötü bir gelir sağlamaktadır. Doktora yaptığı 1941 yılından itibaren yazdıklarına güvendiğini yineler. Başkasının hesabına çalıştığını söyleyen (Kaplan 1992: 85) Kaplan, Tanpınar'ın "Akif Paşa" makalesi için araştırma yaparken daha önce çevrilmemiş ve çalışılmamış 4-5 eser bulduğunu yazar. Amacı ne olursa olsun yapılan her çalışmanın kişiye değer kattığını görür. Askerden geldikten sonra dinç kafayla daha verimli çalışacağını öngören Kaplan yanılmamıştır. Derslere girmeye başladıktan sonra makalelerinde daha kavgacı olmuştur (Âli bu özelliği kazandığını yayımlanan makalelerden anlamıştır); insanlarla münakaşaya girmekten, ortamlara katılmaktan çekinmediğini söylemektedir (Kaplan 1992: 93). Çalışıp ürettikçe iradesine hükmettiğini hisseden Kaplan harekete geçmenin verdiği mutluluğu duymaktadır. *"Sistematik ve derin bir hoca"* (Kaplan 1992: 134) olarak anılmak onu gururlandırmaktadır.

Kendine güveni hızla artan Kaplan; İsmail Hikmet, Mustafa Nihad, Fevziye Abdullah, Abdulkadir Karahan, İhsan Orhon, Abdülbaki Gölpınarlı gibi pek çok meslektaşını kendinden çok aşağı kültür seviyesinde görmektedir. Onların bulunduğu mevkileri Âli'ye yakıştırır ve bu yüzden harekete geçmesi için ona baskı yapar. *Edebiyat Üstüne Söyleşiler* (1985) kitabında yer alan proposlarında tembelliği aşağılayan filozof da geleceği "iş" in doğurduğunu, çalışma sonucu hayallerdekenden daha güzel bir geleceğe sahip olunacağını iddia etmektedir. Düşünüp okuyup eser veren insan harekete geçmiş olmaktadır. Alain'den, ümitsiz olsa da hareket etmeyi öğrendiğini söyleyen Kaplan sık sık bu tabiri kullanmaktadır. Çalışma, insanı mutlu eden başlıca eylemdir. Çünkü çok çalışan kişi kendini düşünecek fazla vakit bulamamaktadır: "*Kaygısı eksilmeyen, bir türlü borçtan kurtulamayan bir aile babası, görünüşe rağmen çok daha mutludur; yediğini sindirip sindiremediğini düşünecek vakti yoktur da ondan*" (Alain 1962: 34).

Çalışmak da havailik yapmak da iradeye bağlıdır Alain'de. Havailik iradenin meşgul edilmesidir. Kaplan, havailiğe kapılmamasını yinelediği Âli'ye 30 Eylül 1944 tarihli mektubunda; Alain ve Behice sayesinde iradesiyle yaşamaya başladığını anlatmaktadır. İradesi onu çalışmaya götürmüştür:

"Bana öyle geliyor ki, sen yaşadığın gibi düşünmeyi tercih ettin. Yaşamının köklerinin düşünmeden çok derin olduğunu hissetmiyor değilim. Fakat ben iradenin karışmadığı hayatı çok kötü buluyorum. Fakülte'yi bitirdikten sonra bazı avantaj veya kolaylıklar irademi kullanmak zevkini ve şuurunu verdi. Okuduklarımın yeni hareket tarzıma uygun olmasının bana fazla emniyet aşıladığı da muhakkak" (Kaplan 1992: 49).

Kendi yolunu iradeyle çalışma üzerine kuran Mehmet Kaplan, ahlaklı davranışları ve düşünceleriyle Alain yolundan ilerlemiş ve mektuplarında bir vaiz edasıyla bunları Âli'ye anlatmıştır. Alain'den aldığı harekete geçme anlayışını arkadaşına aşlamak istemiştir. Yazdıkça, yazılarını neşrettikçe kendi gücünün farkına varmaktadır. Alain'in "harekete geçmek" tabir ettiği bu çalışma prensibi sayesinde özgüveni artmaktadır.

Siyaset

Alain; işini iyi yapan, takdir edilen örnek insanları anlatırken onların titizlikle çalıştığından, ince eleyip sık dokuduklarından ve titiz olduklarından söz eder. O, bu niteliklerle siyaset yaşantısının uyuşmayacağı fikrindedir. Bu yüzden doğru insanların politikadan uzak durduklarını, aksi takdirde işleri için vakit bulamayacaklarını, gizlilik,

zorunluluk, vicdan, tarafsızlık, boyun eğme sorunları yaşayacaklarını (Alain 1965: 294) söyler.

Fransız filozof, söyleşilerinde siyasete fazla sıcak bakmayan, işini iyi yapan insanların siyasete bulaşmayacağını savunmaktadır. Söyleşilerinden (1906'da yazmaya başlar) sonra, hayatının son döneminde kaleme aldığı "*Politika*" kitabında ise bu fikri değişmiş, politikayı politikacılara bırakmak gerektiği fikrinin eskidiğini yazmıştır. Alain, siyaset hakkındaki fikirlerini değiştiren Birinci Dünya Savaşı'na (daha sonra İkinci Dünya Savaşı'na) kendi isteği ile katılmıştır: "*Doğrusunu isterseniz şu zarif fikir, "politikayı politikacılara bırakmak lâzımdır" fikri, tıpkı boyunluk, redingot ve esnek fotinler gibi eski moda bir düşüncedir. Bana "Politika yapmaktan vazgeç!" diyenler bizi ister istemez politikacı yapan mecburî askerlik hizmetini hiçbir zaman tanımamışlardı*" (Alain 1999: 30).

Alain; 1914'ten sonra yazdıklarında yeşil ışık yaktığı siyasete önceleri uzak kalınması gerektiğini düşünürken daha sonra sıcak bakmasını ve hatta aktif olarak girmesini savaş ve askerlik koşullarını bizzat görmüş olmasıyla açıklamaktadır. Aynı düşünce evrimini Mehmet Kaplan da yaşamıştır. Asistan olduğu yıllarda Tanpınar'ın mebusluk sevdasını yanlış bulan Kaplan bunu 12 Aralık 1940 tarihli mektubunda şöyle yazmaktadır:

"Siyaset başka kabiliyetler ister. Yalnız bu sahte ihtiras belki onun fikirlerini karıştırır, hülya saatlerini doldurur, sanatına, şahsiyetine zarar verir. Hamdi Bey de kendini pek tahlil etmemiş, yapamayacağı ihtirasları kendinden atamamış. Bu münasebetle, âriyet ihtiraslarla ne kadar kabiliyetlerin boşa gittiğini düşündüm. İnkılâp zamanının sanatkârlarını bozan en mühim şey bence mebusluk ve siyasî arzulardır" (Kaplan 1992: 56-57).

Başlangıçta siyasi arzuların sanata düşman olduğu düşüncesini taşıyan Kaplan, İkinci Dünya Savaşı yıllarında askerlik yapmıştır. Karısı Behice İstanbul'da maddi manevi zor şartlar altındadır. Aslında bütün halk zor durumdadır. Savaşa girilmemiş olursa da savaş döneminde olmanın yarattığı gerilim, baskı, korku, yokluk ve yasaklar mevcuttur. Bu günlerde Kaplan askere gitmiştir. Alain'in fikrî değişiminin tam paraleli bir değişim onda da görülmektedir. Kaplan savaşa katılmamış olmamızı siyasi bir başarı olarak görse de gelecek için kaygılıdır. Hamdi Bey nesline güvenmediğini ve kendini sorumlu hissettiğini söyleyerek siyasete girmenin lüzumundan bahsetmektedir.

"Bilmem nasıl bir his bende içtimaî mesuliyet şuuru gittikçe artırıyor Âli. Evvelce bir gevezeliğe benzeyen bu konuşmaları, şimdi ciddiye alıyorum. Belki

bu şahsî meseleleri halletmiş bulunmamdan veya öyle telakki etmemdendir. Bir de pek mühim mekanizmaların, ferdî iktidara bağlı bulunduğunu yakından görmek, beni içtimaî kadercilikten kurtararak faaliyet prensibine götürdü zannederim. Dışarıdan ve eski merhalemden cemiyetin fert kuvvetiyle değişmeyeceğini sanıyordum. Şimdi kendi hareket veya hareketsizliklerimin cemiyete muayyen bir derecede müessir olabileceğini kuvvetle hissediyorum” (Kaplan 1992: 151).

Mekanizmanın başında olmak artık Mehmet Kaplan için önem kazanmıştır. Belediye reisliği hatta mebusluk ona olası gelmeye başlar. “Kaderini bir aptalın eline bırakmak” (Kaplan 1992: 130) yerine irade ve arzuyla büyük işlere imza atabileceğine inanmaya başlar. Siyaset yapabileceğine olan inancını kibrine değil; bu işleri yakından görüp kolaylığına ve kendisine duyduğu güvene bağlamaktadır. 11 Mayıs 1946 tarihli mektubunda siyasetten çekindiği hâlde, siyasetin kendisini işgal ettiğini söylemektedir. Yalnızca edebiyatla uğraşmak istese de ideolojilerin gittikçe ferdî hürriyetleri kaldırmasına da kayıtsız kalamamaktadır. Paraya olan ihtiyacı olduğu için Halk Partisi'nin yayın organı olan *İstanbul* dergisinde yazılarını yayımlayan Kaplan, (yönetici ve uygulayıcı tasvip etmese de) partinin temel ilkelerini desteklemektedir. Bu dergide yalnız edebiyat hususunda yazılar neşreden yazar 26 Temmuz 1946 tarihli mektubunda siyasetin insanların arasını açtığını, bacanağı Atsız ile Turancılık meselesi yüzünden küstüklerini Âli'ye anlatmaktadır. İnsanların siyasete alet olduğunun farkındadır ve hem CHP'yi hem de Demokrat Parti'yi eleştirir. Siyasete bakışı “askerlik ile savaştan önce ve sonra” şeklinde ikiye ayrılan Alain ve Kaplan bu konuda yaklaşık olarak aynı düşüncelere sahiptirler. Kaplan'ın söz konusu iki döneminde de Alain'in siyaset hakkındaki değişik fikirleri çoktan yayımlanmıştı. Kaplan, Alain'in fikirlerinin, kendi duygularına ve içinde bulunduğu şartlara uygun olanlarını benimsemiştir. Şansı, onun ihtiyaç duyduğu bütün fikirlere Fransız filozofun değinmiş olmasıdır.

Fert ve Cemiyet İlişkisi

Mektuplarında sıkça fert ve cemiyet kavramlarından bahseden Kaplan, bu kavramların içeriğini Alain'den aldığı fikirlerle doldurmaya çalışmaktadır. Alain tam olarak “Fert ve Cemiyet” tabiriyle sosyal ilişkileri incelemektedir. Ona göre fert iyi, cemiyet kötüdür. Fert kendini düşünmeden cemiyete bağlanır ve çalışır. Buna rağmen ferdiyetçilik hor görülür. Oysa cemiyet güçlü ve saldırgandır. “*İnsanlık daima fertte kendini bulur. Cemiyet ise daima barbarlığa yol verir*” (Alain 1999: 33) diyen Alain, cemiyetler için bütün kötülüklerin anası benzetmesi yapmaktadır. Kaplan, 24 Haziran 1940 tarihli mektubunda (pek çok fikrin

kafasında netleşmediği görülmektedir) ferdiyetçiliğin önemini Alain etkisiyle fark ettiğini yazmaktadır: “*Esasta memlekete ait fikirlerde sarsıldığımı zannetmiyorum. Fakat doktriner değilim. Bununla beraber iki senedir Alain'in de yardımı ile kendi ferdiyetime daha çok döndüm ve bunun iyi olduğuna kaniim*” (Kaplan 1992: 29).

Mehmet Kaplan, düşünce yapısında kavramları oturturken Âli'yle fikir alışverişinde bulunur. Farklı konular üzerinde kafa yoran Kaplan; Alain'de rastladığı “Commun” ve “Üniversel” kelimeleri üzerinde düşünürken fert ve cemiyet ilişkilerini, fikirlerin hükümlerin şahsiyetlere ait olması ve uluslara mâl edilmesi meselesini (Kaplan 1992: 50) sorgulamaktadır.

Anadoluculuk fikirlerine bağlı olan Kaplan sosyal sanatın müşterek sorunları ele almasını ferdin yok sayıldığı gerekçesiyle eleştirir. Bitirme tezinde Tevfik Fikret'in “içtimai değil ferdi” olduğunu söylemesi edebiyat çevrelerince şaşkınlıkla karşılanmıştır. Rus romanlarından verdiği örneklerle bireye inmenin gereğini anlatmaktadır. Kendisini realist olarak tanımlayan yazar için birey (Alain'in dediği gibi) cemiyetten önce gelmelidir. Ferdin yaşam koşullarının iyileştirilmesi için cemiyetin başındakilerin çalışması gerektiğini düşünen Kaplan “*cemiyette insan iradesinin ve yukarıdan gelen kuvvetlerin büyük tesiri vardır*” (Kaplan 1992: 133) sözüyle konuyu siyaset yapmanın gereğine bağlar. Onun ferdiyetçiliği edebiyatta özel konular çalışmak, insanı fiziksel, psikolojik, sosyal her yönüyle ele almaktır. Anlaşılır olup bireyi aydınlatmaya çalışır. Cemiyet için de bireyi esas alan bir siyaseti çözüm olarak görmektedir.

Sanata Bakış

Alain, sanatın pek çok dalına ilgisi olan bir düşünürdür. *Edebiyat Üstüne Söyleşiler* kitabında fikirlerini sadece edebiyatla sınırlamamış, disiplinler arası bir düşünce yapısı olduğunu resim, müzik, tiyatro, sinema, heykel, felsefe, sosyoloji gibi dallarla bağlantılar kurarak ortaya koymaktadır. Bunu gören Mehmet Kaplan, sosyal bilimlerin birbirinden uzak olmadığının farkına varmıştır: “*Avrupalıların edebiyata başrolü vermelerini şimdi daha iyi anlıyorum. Alain'in iktisat, siyaset makalelerinde Balzac'ın adını gördüğüme de artık şaşmıyorum*” (Kaplan 1992: 41).

Mehmet Kaplan; Alain'i ve diğer düşünürleri okudukça disiplinler arası düşüncesinin ve felsefe, sosyoloji, psikoloji, estetik ve stilistik bilgilerinin eksik olduğunu fark etmiştir. Alman ve Fransız edebiyatlarında bu alanlardan faydalanılıyor olması onu oldukça etkilemiştir. Tanpınar'dan resim, Behice Hanım'dan tiyatro, sinema ve müzik merakını

kapmıştır. Edebî anlayışına çok boyutluluk katacak bu katkıları Kaplan ileri boyutlara taşımıştır. Tektip çalışmalarından sıkılan ve kendi münekkitliğini beğenen Kaplan şiir yazma ihtiyacı da duymaktadır. Alain, şiirin insan üzerindeki fizyolojik etkisinden bahsetmiştir: *"Gerçek şiir bir doğa yemişidir. Duyar duymaz hemen kulakla işitilen ve yüksek sesle okunur okunmaz hemen boğazla, solukla, bütün vücutla daha iyi duyulan şeydir. Şiir, önce fizyolojik bir sebebi olan insana uygun düşen bir çeşit müziktir; onun iç hareketlerini gereğince düzene sokar, gergin gövdesini gevşetir, sıkıntıdan kurtarır"* (Alain 1985: 65).

Kaplan'ın şiir yazma tutkusu, mektuplarından ve eski dergilerden takip edilebilir. Alain de şiiri kutsamakta *"kuşkusuz, tüm sanatların en gücü, en coşturunu, en gizlisidir"* (Alain 1985: 65) demektedir. Yapmacıksız, doğal söyleyişin yakalanması gerektiğini söyleyen filozofun şiir tanımlaması ile Kaplan'ın yazmaya çalıştığı şiir örtüşmektedir. Bu konuda da yalnız Alain'e dayandığını ifade eden Kaplan, yazmak istediği şiirin dindarlığa benzeyen bir his yarattığını; fakat dilinin tutuk olduğunu söylemektedir.

"Öyle bir şiir yazmak istiyorum ki büyük musiki gibi derin, baş döndürücü, dünyaya benzemez olsun, insanlara kaybolmuş fakat hemen bulunuvarecek bir saadet hülyası versin. Büyük musiki yanında şiiri çok sönük buluyorum. Musiki, anlamadığım halde bana çok derin anlar yaşatıyor, onda bütün dünyeviliğimin vücudumdan sıyrıldığını, yıkıldığını hissediyorum" (Kaplan 1992: 110).

Şair olma iddiası taşımayan Kaplan, uğraşmayı sevdiği ve heves olarak nitelediği şiirlerini yazarken farklı usuller denemiştir. 27 Mart 1945 tarihli mektubunda yer alan "Kerpiç Eve Dönüş" başlıklı şiirinde Alain ve Valéry'nin, asıl ve şekil içinden şiiri çıkarma usulünü denediğini yazmıştır. Düzyazıda ise anlaşılır ve akıcı anlatımın yakalanmasını ister Alain. Kendi de kısa ve açık ifadeler kullanan filozof söyleyişin düşünceyi doğal olarak şekillendireceğini iddia etmektedir. Brunetière'i okuyan Kaplan, onu Alain'le kıyaslar (Kaplan 1992: 81) ve uzun, anlaşılmaz cümlelerinin Alain'den sonra okunmadığını söyler. İlhamın düzyazıya özgü bir durumu olduğunu, sözcüklerin önden koştüğünü kurgulamaktadır. Alain proposlarında ele aldığı düşünceleri kısa metinlerde sürükleyici bir şekilde anlatmaktadır. Bunun yolunu da şöyle gösterir: *"Hiçbir tasarı sözcüklerin bu türlü art arda gelişini önceden hesaplayamaz. Bu öyle bir akıntıdır ki, insan kapılıverir ve yazdığı şeyler ancak gidilmesi gereken yolu göstermek bakımından önemlidir"* (Alain 1985: 72).

Alain'in öncülüğünü yaptığı propos Kaplan için iyi bir örnek olmuştur. 6 Ağustos 1940 tarihli mektubunda *"Essai ve Propos şekli benim için en iyisi"* (Kaplan 1992: 45) diyen

Mehmet Kaplan bu şekilde geniş mevzulara erişebileceğine, masaldan şiiire, oradan düzyazıya pek çok türe değinerek özgürleşeceğine inanmaktadır.

Aile / Evlilik

Alain; kendi çevresinde kendine eşit veya benzer birini bulamayan çocukların kendilerine başka çevreler yarattıklarını, bu çevrelerin ailelerinden daha az yabancı olduğunu, bu yüzden her fırsatta evden kaçıp oyuna koştuğunu söyler. Çocuklarda da kendine benzeyen kişilerle temasta olmak, eğer aile yabancı kalmışsa, kaçınılmaz bir sonuçtur. *"Çocuk; benzerlerini taklit etmek, onların davranışlarında kendi davranışlarının yansımaları görmek suretiyle tam mutluluğa ulaşır"* der ve ekler: *"Aile içinde çocuk hiçbir zaman asıl kişiliği ile görünmez; her şey iğretidir onda; kendi yaşına göre olmayı taklit eder; bundan da iyice anlayamadığımız fıkır fıkır kaynayan bir can sıkıntısı meydana gelir. Burada çocuk yabancı gibidir"* (Alain 1965: 73-74).

Mehmet Kaplan oldukça fakir bir çocukluk geçirmiş, sıkıntılarla büyümüş, çevresi tarafından anlaşılması zor fikirlerle, yazarlarla, eserlerle erken yaşta tanışmıştır. Kendini yetiştirmeyi başaran bu bilim insanı kardeşlerinin okuması için de uğraşmış; ancak sonuç alamayınca zaten uzak olduğu ailesinden iyice uzaklaşmıştır. Mecbur kalıp ailesiyle bir araya geldiklerinde ise çok sıkıldığını, hatta boğulduğunu ifade etmektedir. Mektuplarında ailesinden çok az söz eden Kaplan, aynı Alain'ın açıklamasını yaptığı şekilde ailesine yabancısıdır. O, kendine yakın bulduğu kişilerle aile olmaya karar vermiştir:

"Behice tasavvur ettiğimden daha iyi, daha bağlı çıktı. Fakat o artık benim için, kusurları görülmeyen dostlar arasına girdi. Bir "anne" oldu. Sevgi, iki mizaç arasında tekâmül eden ruhî münasebetlerdir, buna peşin hükümlerle hükmetmek doğru olmaz... Ben aile meselesini halledilmiş sayıyorum. Ve içimden mutmainim, imkânları bekliyorum. İstikbalimi bu huzur içinde kuracağım. Cahit'in, senin kadar bî-teraf, fakat bana kardeş olmasını istiyorum" (Kaplan 1992: 54).

Ailesinin üzerine çok yüklenmesi nedeniyle onları zorla unuttuğunu 27 Haziran 1945 tarihli mektubunda belirten Kaplan bunu hayatının ezilmemesi uğruna yaptığını açıklamaktadır. İçinde fırtınalar kopan bu bilim insanı ailesinin ağırlığı ve hayatlarının zorluğu altında ezilmekten korkmaktadır. Herkes için kabullenmesi zor olan bu durumda Kaplan, Alain'ın açıklamalarına uygun mantıksal bir çerçeve çizmiştir. Bunun ahlaki boyutunu sorgulamaktan çekinmiş; ancak böyle yapması gerektiğine inanmıştır.

Alain, aile hayatı üzerine yazdığı proposunda La Bruyère'nin iyi evliliklerin olduğu; ancak fevkalâde evlilik diye bir şeyin olmadığı fikrine gönderme yapmaktadır. Duygusal olmayan bir yaklaşımla açıklama getirdiği evlilik kurumu Alain için istenirse iyi yürütülebilecek bir seçimdir. Evliliği bir mecburiyet olarak görmeden evlenmek gerektiğini düşünür:

"İnsanlığın sözlerini dinlersek eğer, mutluluğu bir yemiş gibi görüp tatmak zorunda kalacağımız, şu uydurma ahlakçılar bataklığından kendini kurtarması gerekecek. Ama ben diyorum ki, bir yemiş bahis konusu olsa bile iyi bir şekil vermek için ona da yardım etmek mümkündür. Evliliğe de başka bağlara da aynı yardımı haydi haydi yapabiliriz, bunlar tadına varmak için ya da katlanmak için yaratılmış şeyler değildir ama bizler meydana getirmek yaratmak zorundayız" (Alain 1962: 28).

Savaş döneminde gittiği askerde karısının zor şartlarda İstanbul'da yaşamaya çalıştığını bilen Mehmet Kaplan yalnız bir kere evli olmamayı istemiş; daha önceki ve sonraki bütün mektuplarında evliliğin gereğinden söz etmiştir. Eşi Behice Hanım'ın sayesinde başarılı olduğunu, aileye ya da başka insanlara ihtiyaç duymadığını düşünmektedir. Havai bir hayatı olan arkadaşı Âli'ye evlenmesini söyleyen edebiyatçının evliliğin lüzumunu anlatırken Alain'le aynı zihniyete sahip olması tesadüf değildir. Bu bakış açısını da filozoftan almıştır: *"Sen ne zaman evleneceksin? Bu meseleyi trajik bir şey yapmamamı isterdim. Erkeği kadın yarattığı gibi, kadını da erkek yaratır. İrade ve ruh kuvvetiyle sen de bir melek yaratabilirsin. Senin mesut olmanı istiyorum"* (Kaplan 1992: 147).

İradeyi temel alan Alain öğretilerinin evlilikle ilgili olan kısımlarını da aynen uygulayan Kaplan, ufak tefek sıkıntılarında günlük kısımlarında bahsetse de Behice Hanım'la ömür boyunca ayrılmamıştır.

İnsan İlişkileri

Kaplan mizaç olarak içe dönük bir kişiliktir. Kısıtlı sayıda insanla iletişim kurar; gerekli görmediği kişilerle görüşmek ona sıkıntı verir. Bayram gibi özel günlerde dahi komşuların gelmesini istemez, akrabalarıyla kopmuştur. Behice, Tanpınar, Âli, Cahit dışında çok yakın olduğu pek kimse yoktur. Bu özelliğinden rahatsız olmamakla birlikte bunun çok da normal olmadığını farkındadır. Kaplan'ın içinde bulunduğu hemen her konu hakkında bir söz söylemiş olan Alain bu konu için 1912'de "[...] toplum hayatı insanı oylar ve ne

kadar iyi niyet gösterirse göstereceğini hiçbir zaman doğal olamadığı kibarlığın ve gönül almanın zorluğundan onu uzaklaştırır. Bu yüzden insanlardan fazlasıyla uzak ve sadece aşkla beslenen bir aile yaşamından çekinmek gerekir” (Alain 2005: 115) demiştir. Kaplan özellikle günlüklerinde Behice Hanım'la yaşadığı sorunlardan, onun baskın karakterinden, kimseye minneti olmayışından, sorumsuzluğundan bahseder. Mehmet Kaplan için hayatında yalnız karısı olsa da problem teşkil etmeyecektir. Karı koca ilişkilerindeki bu farklı duruşları Kaplan'ı mutsuz etse de Alain'in dediği gibi iradesi ile evliliğinde mutlu olmayı bilmektedir. O, eşi gibi az sayıdaki dostuna da önem vermektedir. Olumsuz özellikleri olduğunu düşündüğü; kültürsüz, boş, adi, yalancı, küstah, düşüncesiz, kaba insanları sevmesi ve onlarla iletişim kurması için bir sebep bulamadığını düşünmektedir. İçinde bulunduğu toplumun alışkanlıkları, yapısı, gelenekleri yüzünden insanlarla iletişim hâlinde olmak zorunda kalan Kaplan birebir gönderme yapmasa da proposlarını okuduğu Alain'in bu konuda tam da onun stilini anlattığı yukarıdaki ifadelerinden haberdardır. Kaplan için bir sorun olan insan ilişkileri konusunda Alain'in dediği gibi zamanla bazı diyaloglara alışacaktır. Sevmediği insanlarla bir arada zaman geçirmenin gereksizliği fikri hiç değişmese de eskiden selam vermemek için kafasını çevirdiği kişilerle soğuk da olsa diyalog kurmaktadır (Kaplan 1992: 229).

Mehmet Kaplan için dostluk ve içtenlik çok kıymetlidir. Alain için dostluk bir neşe kaynağıdır. İnsanın kendi içinde keşfedemediği neşenin dostluk kurduğu kişi sayesinde ortaya çıktığını, bu sebeple yalnız kalmamak gerektiğini düşünür. “Hayatından memnun olan insan da, yalnız kalırsa eğer, çok geçmeden memnun olduğunu unutabilir; neşesini yitirir, kendini bir çeşit durgunluğa, âdeta duygusuzluğa kaptırır. İç duygunun dış hareketlere ihtiyacı vardır” (Alain 1961: 38).

Alain'in burada bahsettiği dış hareket bir dosttur. Kaplan'ın arkadaşı Âli'ye verdiği telkinler tam da bu doğrultudadır. O, Âli'nin Anadolu'da farklı şehirlerde yaşayıp yalnız kaldığı için mutsuz olduğuna, üretmediğine inanmaktadır. Âli'ye üniversitede kadro ayarlamaya, evlenmesini sağlayıp onu yakınına getirmeye çalışır ve ona sürekli akıl verir. Bazı mektuplarında çapkınlıklarından söz etmesini de ister. Çapkınlık, hınzırlık, kumar gibi kendi hayatında olmayan alışkanlıkları arkadaşında bulmak, bunların maceralarını dinlemek onu eğlendirmektedir (Behice Hanım'la evlenene kadar). Kendinin uslu biri olduğunu düşünen Kaplan, Âli'yi kendince düzene sokmaya çalışsa da yaşadığı maceraların onun sanatını besleyeceğini de söylemektedir.

"Mektubun beni çok eğlendirdi. Gece muaşakaları, senin sevgilinin penceresi önünde bekleyişin, yoldan birisi geçince yürür gibim yapışın pek hoş. Zaten sen orijinal adamsın. [...] Diyarbakır'da yaptığın çapkınlıklardan dolayı seni ayıplayacak değilim. Poker oynamaktan herhalde daha iyidir. Ben olsam ikisini de yapmazdım, canım sıkılır dururdu. Görüyorsun sende epeyce kabiliyetler var. Ben dışardan seyrettiğim için, senin hâlet-i ruhiyelerinin çok güzel sanat maddesi olabileceğine kolaylıkla hükmediyorum. Kendini örtmemek cesaretin de var. Yalnız fazla tenbelsin" (Kaplan 1992: 83-84).

Mehmet Kaplan için dostluk Alain'in bahsettiği gibi bir dış hareket yaratma çabasıyla desteklenmektedir. Âli'nin maceraları onu neşelendirir; ancak Âli harekete geçmediği (çalışmadığı ve üretmediği) için boşluğa düşmektedir. Âli yalnızdır. Kaplan'a göre çok yetenekli olan dostu yaşadıklarını (insanî çizgileri aşmadan) sürdürebilir; ancak bunlardan mutlaka yazı malzemesi çıkarmalıdır.

Bunalım / Melankoli

Mehmet Kaplan, Alain'in proposlarıyla kendi sıkıntılarını aştığını söylemektedir. Tesadüfen tanıştığı Fransız filozofun verdiği hareket prensibi sonucu "*hastalığımla karşı karşıya geldi ve beni kurtardı*" (Kaplan 1992: 160) der. İrade ile ilgili olarak bunalım başlığından ölüm ve melankoli konularına ulaşılmaktadır. Alain'e göre kişi iradesini kullanabildiği ölçüde mutludur. İradesi dışında gelişen, var olan her şey (gelecek, teoloji, fal, kehanetler vb.) insanı mutsuz eder. "*İnsan olayların birbirleriyle olan bağlantısını, sebepler sonuçlar arasındaki ilişkileri anlamadığı sürece gelecek korkusu tarafından ezilmeye mahkûmdur*" (Alain 2005: 24).

İnsanın bunalımı ölüm korkusu ve melankoli olarak zuhur etmektedir. Alain için ölüm korkulacak bir şey değildir; fakat insanlar nasıl öleceğini düşününce korkmaktadır. Melankoliye kapılıp kapılmamak da yine insanın kendi iradesinin hükmündedir. Kaplan, ikinci mektubunda (tarihsiz) harekete geçerek (Alain'in tabiri) sakinleştiğini, geçmişi ve geleceği düşünüp mutsuz olduğunu, kitaplarla oyalandığını yazmaktadır. Ve ekler: "*Alain'e sarılışım bundan*" (Kaplan 1992: 21).

İradesine hükmedememe durumunda içine düşülen belirsizliğin yarattığı bir durum olarak görülen "melankoli" Alain'e göre insanın kendi kendisini sürüklediği bir ruh hâlidir. "*İnsan bedbaht oldu mu, bazı hayallerin tırnakları, iğneleri olduğuna, bu hayallerin bize*

bunlarla işkence ettiğine inanmaması güçtür" (Alain 1961: 164) diyen filozof her konuya olduğu gibi melankoli hastalığına da irade ve harekete geçme çözümünü sunmaktadır.

Alain, melankolinin hastalık durumlarında önlenemediğini yazmaktadır. Ancak bunun dışında insanların melankoliye kapılmak için sebepler bulduklarını, üzgün olmak için varlıklarına inandıkları hayaller aradıklarını düşünür. Bu insanlar sağduyularını kullanarak çalıştıkları takdirde bu melankoli hastalığından kurtulabileceklerdir. Mehmet Kaplan; mektuplarında arkadaşına, sağlığına dikkat etmesini melankoliye kapılmamasını sıkı sıkı tembihlemektedir. *"Yaşamaya gelince, Alain bana yaşamamanın düşünceye tâbi olmadığını öğretti. Sen sualine cevap bulduktan sonra yaşamak istiyorsun. Buna imkân yok. Cevap belki son günde gelecek, belki hiç gelmeyecek. Sonra düşünceye değil hayata emniyet vermemiz lâzım. İçimizde bizi şu zevke, bu zevke götüren birtakım şeyler var. Düşüncemizle onları durdurmayalım"* (Kaplan 1992: 65). Burada düşünce ile kast edilen kafaya takılan sorular, sorunlardır. Bunlarla vakit kaybetmektense harekete geçmenin (çalışmanın) kişiye kendini bulduracağı, yaşamı güzelleştireceği ve melankoliden kurtaracağını Kaplan, arkadaşına öğütlemetedir. Alain'in fikirlerini kendi sindirmiş olan bilim adamı *"Alain'in bana doğru görünen prensibini takip ediyorum"* (Kaplan 1992: 66) diyerek çıkış yolunu bu şekilde sunmaktadır.

Ölüm

İntihar edecek kişinin kaderi kendi yönetiminde olduğu için kararsızlığın bunalımını yaşamaz, aksine mutlu olur fikrini savunan Alain ölüm için: *"Nereye bakarsan tehlike var; ama bu insanoğlunu korkutmaz. Ölümü aradığını, ona meydan okuduğunu görürsünüz; gelgelelim onu beklemesini bilmez. İşi gücü olmayan salt sabırsızlık yüzünden yeteri kadar savaşırdılar. Ölmek istedikleri için değil, tersine yaşamak istedikleri için öyledirler"* (Alain 1961: 298) der.

Mehmet Kaplan ölüm konusuna fazla değinmemekle birlikte bir iki defa zikrettiği bu durumu normal karşıladığını, inançsız olduğu için ölümün onu korkutmadığını yazmıştır. Alain'in dediği gibi ölümden korkmaz; fakat yaşamak ister. Canının sıkılmasına vakit bulamayacak kadar çok çalışan, çok düşünen Kaplan, *"[...] toprağın altında atomların dağıldığını düşüncemde seyrederken, ölümü bir bulut kadar boş, hayatı bütün saçmalığına rağmen harikulade buldum."* (Kaplan 1992: 170) demiştir. Her konuda düşünmüş, düşüncelerin bazılarını mektuplarında tartışmış olan Mehmet Kaplan'ın ölümü yorumlayışında da Alain etkisi hissedilmektedir.

Sonuç

Mehmet Kaplan, Alain'i bir dine veya mürşide benzetmiş ve ona duyduğu bağlılığı her fırsatta mektuplarında kaleme almıştır. Kitaptaki 67 mektubun 33 tanesinde Alain'den sevgi ve övgüyle bahseden yazar için Fransız filozof her dönemde onu aydınlatan bir mürşit olmuştur. Alain'in adını anmadığı diğer mektuplarında da onun öğretilerinden ve hayata bakışından hiç ayrılmadığı görülen, felsefeye ilgi duyan, tarihe damgasını vurmuş pek çok filozofun eserini okumuş olan Kaplan'ın Alain'e sapanması boşuna değildir. Onun Alain'e bu kadar bağlı olmasında en büyük sebep onu etkileyen her konuda yazmış olmasıdır. Kaplan'ın içinde bulunduğu durumları nokta atışıyla anlatması, onu kendisine yakın hissetmesini sağlamıştır. Başarılı ve mutlu olduğu zamanları Alain'den aldığı "iradeyi kullanma" prensibiyle ilişkilendiren yazarın içinden çıkmakta zorlandığı kişisel meselelerde yol gösterici olarak yine Alain'i bulması bu yakınlığı açıklamaktadır. Kendini yabancı hissettiği ailesinden koparak iradesi ekseninde bir çalışma disiplini kuran, kendisine başka bir aile yaratan, kişiliğini sağlam temellere oturtan bu bilim insanı attığı her adımın mantıksal açıklamasını Alain'in önermelerinde bulmuştur. Kendi ifadeleriyle bunu vurgulayan Kaplan'ın dünya görüşü, duygu dünyası, evliliği, dostlukları, sorgulamaları ile Alain'in propositlarında ele aldığı konular örtüşmektedir.

Alain için insan hayatını yöneten birinci kavram iradedir. Harekete geçmek kalıbıyla ifade edilen çalışma eylemi yaşamının temel amacıdır. Mehmet Kaplan, bu şiarı benimsemiş ve bundan hiç sapmamıştır. Alain'de ölüm, gülmek, düşünmek gibi hemen hemen her eylem normal karşılanabilmekte ve üstüne mantıksal açıklamalar getirilerek sükûnetle beklenmektedir. Kaplan da böyledir. Az konuşur, az tepki verir, ölümü de olayları da büyütmeden normal karşılar. İki düşün adamı da askere gitmeden önce siyaseti kötülerken, askerlik yaşamından sonra siyasete girmenin bir yükümlülük olduğunu hisseder. Evliliğin insanın mutlu olmak için iradesiyle yaratabileceği bir birleşme olduğu fikrindedirler. Alain; Kaplan'ın yaşadıklarını neredeyse çeyrek asır önce görmüş gibi kaleme almıştır. Yardım eli aradığı her zaman Alain'e sarılan Mehmet Kaplan kendi izlediği Alain yoluna Âli'yi de çekmek istemiş; ancak tam olarak amacına ulaşamamıştır. Sözünü ettiğimiz bu durumlar "Âli'ye Mektuplar"da tespit edebildiğimiz belli başlı etkilerdir. Mehmet Kaplan, o dönemde yeterince tanınmayan (hâlâ hakkında bizde yapılmış ciddi bir çalışma olmayan) Alain'i tanımış olmaktan dolayı son derece mutludur ve fikrî temellerini onun propositlarından almıştır.

Kaynakça

Alain (1961). *Söyleşiler I.* (Çev. Fehmi Baldaş). İstanbul: MEB Yayınları.

Alain (1962). *Söyleşiler II.* (Çev. Fehmi Baldaş). İstanbul: MEB Yayınları.

Alain (1965). *Söyleşiler III.* (Çev. Fehmi Baldaş). İstanbul: MEB Yayınları.

Alain (1985). *Edebiyat Üstüne Söyleşiler.* (Çev. Asım Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.

Alain (1999). *Politika.* (Çev. Birol Emil). İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

Alain (2005). *Mutluluk Güncesi.* (Çev. Sema Gül). İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık.

Kaplan, Mehmet (1992). *Âli'ye Mektuplar.* (Haz. Zeynep Kerman-İnci Enginün). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kerman, Zeynep (Haz.) (1984). *Mehmet Kaplan'a Armağan.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

BIOPOLITICAL REGULATIONS AND BIOLOGICAL RACISM IN ANDREW HUNTER MURRAY'S *THE LAST DAY*^{*}

Gonca KARACA^{**}



First Received: 04.11.2020

Accepted: 18.11.2020

Citation: Hars Akademi
International Refereed Journal of
Culture-Art-Architecture

Issue: 6

Pages: 256-273

Year: 2020

Session: December

Abstract

This study aims to examine the biopolitical regulations in Andrew Hunter Murray's post-apocalyptic novel *The Last Day* in terms of French thinker Michel Foucault's conceptualisation. Set in a period after the earth stops turning, the novel depicts a Britain where the government controls the population through biopolitical regulations. As Foucault puts forward, biopolitics is concerned with regulating such biological processes of population as mortality and natality. The government accordingly strives to balance these processes by eliminating the potential risk factors that would threaten the survival, well-being and improvement of the population. This process of elimination results in what Foucault calls "biological racism", which requires direct and indirect killing of inferior groups within the population, namely foreigners, immigrants, criminals and patients. They are either directly murdered or exposed to the risk of death. In this respect, it can be stated that the novel reflects biopolitical regulations and racism in modern states.

Keywords: Biopolitics, Biological racism, Michel Foucault, *The Last Day*, Andrew Hunter Murray.

* Bu makale Gonca Karaca'nın "Lives under Control: Foucauldian Biopower in British Post-Apocalyptic Novels" başlıklı doktora tezinden türetilmiştir.

** Res. Assist. Dr., Recep Tayyip Erdoğan University, Faculty of Arts and Sciences, Department of English Language and Literature, Rize, gonca.karaca@erdogan.edu.tr / ORCID: 0000-0002-1013-7241.



ANDREW HUNTER MURRAY’NİN *THE LAST DAY* ROMANINDA BİYOPOLİTİK DÜZENLEMELER VE BİYOLOJİK İRKÇILIK

*Gonca KARACA**



Geliş Tarihi: 04.11.2020

Kabul Tarihi: 18.11.2020

Atıf Bilgisi: Hars Akademi
Uluslararası Hakemli Kültür-
Sanat-Mimarlık Dergisi

Sayı: 6

Sayfa: 256-273

Yıl: 2020

Dönem: Aralık

Özet

Bu çalışma, Andrew Hunter Murray’nin *The Last Day* adlı post-apokaliptik romanındaki biyopolitik düzenlemeleri Fransız düşünür Michel Foucault’nun kavramsallaştırması açısından incelemeyi amaçlar. Dünyanın dönüşünün durmasından sonraki bir zamanda geçen roman, hükümetin nüfusu biyopolitik düzenlemeler yoluyla kontrol ettiği bir İngiltere’yi anlatır. Foucault’nun ortaya koyduğu üzere, biyopolitika ölüm ve doğum oranı gibi nüfusun biyolojik süreçlerini düzenlemekle ilgilidir. Hükümet dolayısıyla nüfusun hayatta kalmasını, refahını ve gelişimini tehdit edebilecek potansiyel risk faktörlerini ortadan kaldırarak bu süreçleri dengelemek için uğraşır. Bu ortadan kaldırma, nüfusun içindeki ikinci sınıf grupları, yani yabancıları, göçmenleri, suçluları ve hastaları, doğrudan ve dolaylı olarak öldürmeyi gerektiren ve Foucault’nun biyolojik ırkçılık olarak adlandırdığı şeyle sonuçlanır. Onlar ya doğrudan katledilirler ya da ölüm riskine maruz bırakılırlar. Bu bağlamda, romanın modern devletlerdeki biyopolitik düzenlemeleri ve ırkçılığı yansıttığı söylenebilir.

Anahtar Sözcükler: Biyopolitika, Biyolojik ırkçılık, Michel Foucault, *The Last Day*, Andrew Hunter Murray.

* Arş. Gör. Dr., Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Rize, gonca.karaca@erdogan.edu.tr / ORCID: 0000-0002-1013-7241.



Introduction

The term “biopolitics” was coined by Rudolf Kjellén, a Swedish political scientist who also used “geopolitics” for the first time (Esposito 2008: 16). Having developed the term in his book *Staten som livsform* (The State as a Living Form) of 1916, Kjellén had an organicist theory of the state. According to the organicist approach, state does not emerge as a legal structure shaped through a social contract by citizens. The state is, instead, a living organism like a human being, “*which precedes individuals and collectives and provides the institutional foundation for their activities*” (Lemke 2011: 10). The organicist theory and biopolitics were later adopted by the Nazis during the 1920s and 1930s. They believed that social and political problems could result from biological facts, and justified the racial discrimination as a result of the hierarchy of races according to their biological purity. The aim of biopolitics for the Nazis was to preserve the biological and racial homogeneity and purity of the German people by eliminating the factors threatening the health of “the body of German people”. In addition to the Nazis, biopolitics has continued to be deployed by various theorists, politicians and sociologists for supporting their own ideas. However, perhaps none of these deployments has become as influential as Foucauldian biopower and biopolitics.

Although the term “biopolitics” is preferred rather than “biopower” in contemporary studies regarding politics and life, Michel Foucault initially uses biopolitics as one of the two poles of the power over life which he calls “biopower”. In the last chapter of his famous *The History of Sexuality's* (1976) first volume, where he deals with biopower for the first time, Foucault remarks that biopower takes shape beginning from the seventeenth century as a result of various significant scientific, economic, social and political transformations such as capitalism and the rise of biology: “*there was an explosion of numerous and diverse techniques for achieving the subjugation of bodies and the control of populations, marking the beginning of an era of 'bio-power'*” (Foucault 1998: 140). Foucault explains that biopower is a type of power “*that exerts a positive influence on life, that endeavors to administer, optimize, and multiply it, subjecting it to precise controls and comprehensive regulations*” (Foucault 1998: 137). Biopower first emerges in the form of anatomo-politics of the human body at the end of the seventeenth century, and then in the form of biopolitics of the population, which complements the former one, in the eighteenth century.

Anatomo-politics “*centered on the body as a machine: its disciplining, the optimization of its capabilities, the extortion of its forces, the parallel increase of its*

usefulness and its docility, its integration into systems of efficient and economic controls”, while biopolitics “focused on the species body, the body imbued with the mechanics of life and serving as the basis of the biological processes: propagation, births and mortality, the level of health, life expectancy and longevity” (Foucault 1998: 139). The objective of the anatomo-politics of the body is to control and discipline the individual body through a number of techniques related to time and space, and institutions like schools or prisons. So, it becomes a disciplinary power which seeks to make bodies more docile, more productive and more useful in order to adjust them to production and economy. On the other hand, biopolitics of the population involves regulatory techniques for the management of life processes such as mortality or morbidity at the level of the population rather than the individual bodies. Biopolitics targets the management and regulation of the population, not the discipline of the body, which leads to a differentiation between disciplinary power and biopolitics. However, Foucault notes that biopolitics

does not exclude disciplinary technology, but it does dovetail into it, integrate it, modify it to some extent, and above all, use it by sort of infiltrating it, embedding itself in existing disciplinary techniques. This new technique does not simply do away with the disciplinary technique, because it exists at a different level, on a different scale, and because it has a different bearing area, and makes use of very different instruments (Foucault 2004: 242).

Thus, it can be concluded that biopolitics and disciplines are not completely independent of each other; they are rather closely intertwined in that the population consists of the individual bodies. In this sense, as Chloë Taylor writes, “discipline is the micro-technology and biopolitics is the macro-technology of the same power over life” (Taylor 2011: 45-46). On the other hand, Foucault discusses and positions different modalities of modern power, including biopower, disciplinary power and biopolitics, complexly and vaguely throughout his career. Foucault usually considers disciplinary power, as stated above, a part of biopower, and sometimes he distinguishes biopower from discipline. He even, at times, uses biopolitics synonymously with biopower and regards it as completely different from discipline.

Before developing his ideas on power over life especially in the first volume of *The History of Sexuality* and in *Society Must Be Defended* (1997), Foucault mentioned biopolitics for the first time in a lecture he delivered in 1974, which was later published as “The Birth of Social Medicine”. While discussing the history and development of medicine Foucault

remarks that modern medicine becomes a social medicine dealing with the social body. He further argues that modern medicine emerges as a result of capitalism which focuses on the body: “*it was biopolitics, the biological, the somatic, the corporal, that mattered more than anything else*” (Foucault 2002: 137). For Foucault, this is linked to the growing significance of population as a result of the demographic increase in Europe with the effects of the Industrial Revolution in the late eighteenth and nineteenth centuries, and the realisation that population is a living organism having its own biological features and processes. Like a human being, a population could keep existing or suffer and come to an end. Accordingly, biopolitics targets the control and administration of the population with various regulations, considering it a living organism.

Regulating the Population

British writer Andrew Hunter Murray’s debut novel *The Last Day* is a post-apocalyptic dystopia, set thirty years after the earth stops turning and its position to the sun is locked. Now half of the earth, the Coldsides, is subjected to constant darkness and cold, the other half, the Warmside, constantly faces the sun. At the centre of the Warmside lies the Hotzone, the closest part to the sun, where it is so hot that it is not inhabitable. Britain is one of the few inhabitable countries since it is located in a small area that is “*far enough in to raise crops but far enough out to still be habitable*” (Murray 2020: 40), which causes the country to be seen as a land of hope and survival for those who want to escape from both the Coldsides and the Hotzone. However, the government prefers to close the gates of the country in order to prevent those people from coming to the country for their own people’s well-being and security. Actually, Britain, although it survives the catastrophe, is also devastated by it and its consequences like floods and diseases, and the government considers foreigners a threat for the survival and improvement of the country and the population. In this sense, the novel has the potential to examine it in terms of the biopolitical regulations made and measurements taken in the name of the country’s security and the population’s well-being and improvement.

For Foucault, modern states have realised that a large and efficient population strengthens the state, which stresses the importance of the health of population. He asserts that a healthy population is closely connected to the rates about biological processes such as birth and death. Therefore, biopolitics primarily involves knowledge on birth rate, mortality, morbidity, life expectancy, longevity, reproduction, fertility, etc. It aims “*to establish an equilibrium, maintain an average, establish a sort of homeostasis, and compensate for*

variations” within population increasing life expectancy, decreasing mortality rate, lowering morbidity rate and raising birth rate (Foucault 2004: 246). Accordingly, the Davenport project in the novel, which is also called “Reconstitution”, “Regeneration” and “Great British Resurgence”, concerns itself with the regulations of people residing in Britain in order to improve the population and balance it in accordance with the biological processes such as birth and death rates. The Davenport project initiated after the Stop by Richard Davenport, who is formerly a general and later becomes the minister for security and eventually the prime minister, refers to his deeds together with his government for the sake of his country: “*they were reorganising the hospitals, re-planning the cities, starting the population programme*” (Murray 2020: 149). The regulations concerning the population mainly focus on foreigners and issues related to them. The foreigners, especially Europeans from France, Germany, Spain, etc., who are allowed to reside in Britain, have to work as serfs “*in the fields for the right to survive, cringing to make themselves useful enough to avoid eviction*” (Murray 2020: 236-237). In addition to being employed in the fields, they, except those who possess Special Skills, are also employed to do the works that generally nobody wants to do and need much workforce. It is striking that those foreigners allowed to enter the country, whose number is very limited, feel content to live in Britain despite the difficult conditions they have. Since their home countries are nothing more than a ruin, they come to Britain to survive rather than die there:

She wondered sometimes how bad it must be on the continent to prompt so many people from those areas to stay in Britain, living cramped and miserable lives of constant work without prospect of respite. Those permitted to stay were here on sufferance, as though the host notion was granting them the enormous favour of letting them work fourteen-hour days in solar fields or fertiliser pits. Nor were they secure. All it would take was a tweak of bureaucracy and the guarantees of the past would vanish like the foam lapping at the country's shores (Murray 2020: 202).

With long working hours, crowded and poor accommodation, foreigners do not have the right of citizenship, and the right of ownership as either due to the Law 12, which allows the government to seize property and forbids foreign-born people to inherit it. This deprives foreigners of any kind of guarantee and makes it easier for the government to deport them at any time. It is significant that these regulations concerning foreigners are similar to current regulations on immigrants in modern states.

Life is not easy also for the British, apart from “*the manufacturing chiefs and the senior politicians and the rest of Davenport’s gang*” (Murray 2020: 160) who live in luxurious houses in the countryside far from all crimes and problems. Most people have to live in small houses under the constant sunlight, and unfortunately, they cannot find enough food to live on healthily. There is shortage not only of food, but also of lots of other things such as water, fuel, clothes, medicine etc. Generally, the needs of people, like food, are given to them on certain rations with ration cards, which are almost always not sufficient to the extent that people often commit ration fraud. A woman who is caught committing fraud claims that it is not her fault because the government does not give her family their need: “*I got three kids. They only give us two lots of rations. I told them again and again, we need an extra ration. They told us no, that we should put our eldest in the army. But he doesn’t want to go. He’s only fifteen*” (Murray 2020: 180). However, the government does not admit that they give people insufficient rations of food because if they do, it means admitting that there are shortages the government cannot control, as well as diseases that cannot be cured, partly because of the shortage of medicine.

The diseases include epidemics such as smallpox spreading with the melted glaciers in Siberia after the Stop. Though most of these epidemics are gradually brought under control, new diseases resulting from sunlight like skin cancer begin to appear much more often than ever. The number of patients with such diseases as skin cancer increases quite a lot due to unavailable drugs, many of which decay “*in long-dead factories on the other side of the earth, at the other end of cauterised supply chains*” (Murray 2020: 66), despite the government’s campaigns concerning sun protection. The government tries to solve this shortage of medicine by bringing foreign pharmacists and scientists to the country, but it does not suffice. So, thousands of people suffer from various diseases, some of which are incurable and contagious. The government regards those patients who cannot be treated as an inferior group of population that is not worthy to live and must be eliminated. Therefore, those patients are placed by the government in the “plague houses”, which are some kind of hospitals for incurables. The staffs of these hospitals, from doctors to people responsible for cleaning and other chores, are all criminals who are not transported to Europe as punishment. “*It’s an easier life*”, as a doctor on the plague house says, “*than on the continent. Most people there would trade, given the chance*” (Murray 2020: 269). When the city authorities bring such patients to the plague houses, the staff has to take the patients whether their disease is contagious or not. Although they do not manage to heal them, they try to make them feel

comfortable until they die. It is quite interesting that the government hits two birds with one stone through the plague houses. On the one hand, they get rid of the incurables, who threaten the improvement of the population because of the risk of contagion; on the other hand, they make the criminals do a work that no one would want to do, and keep them under control in a place from which they cannot escape.

Biological Racism and Killing

The regulation and treatment of both the incurables and the foreigners highlight the fact that they are considered a threat for the population's improvement and the country's security. The improvement of the population, as Foucault puts forward, requires eliminating the risks and the factors that would be a threat for the population, whether these factors are inside or outside it. Those groups within a population threaten its existence or improvement must be eliminated, must be disallowed to the extent of death, which results in racism. It is important to note that Foucault distinguishes “*modern, 'biologizing', statist form*” (Foucault 1998: 149) of racism relating to biopower from the general and broad perception of the term, which most likely appeared long before the emergence of biopower. The difference between the two is that modern racism fragments races biologically, and marks certain races as biologically superior or good and others as inferior or vile. If the elimination of a threat to the population or race, not the victory over a political enemy, is in question, then killing becomes acceptable and legitimised. Foucault claims that states which commit the most murderous actions are also the most racist ones or vice versa. Thereby, the most murderous action committed by Davenport's Britain is probably the sinkings of foreign ships and boats with millions of people inside them.

In the year of the Stop the government begins sinking ships and boats that come from the Coldside, first container ships and then passenger ships. This first phase of the sinkings is not very detailed and efficient when it is compared to the subsequent sinkings during the second collapse. When the countries in the Hotzone begin to collapse six years after the Stop, Davenport establishes a great security plan “*to protect Britain's shores from chaos*” (Murray 2020: 178). The second phase of the sinkings is well-prepared to the extent that it aims to terminate any vessels that approach the island other than those of the British navy. This plan headlined “Channel Closure and Instructions to the Fleet” suggests

the requisitioning of all civilian boats around the coast for the duration of the 'Immigration Emergency', and that the navy fit any seaworthy vessel with guns.

And it proposed that the newly engorged Royal Navy should sink any foreign vessels that entered within a ten-mile zone, irrespective of the nature of the boat. Civilian, military, industrial, trafficker, refugee. Everything. Including any boats flying colours of allies, and any non-military British ships (Murray 2020: 328).

Sinking those vessels approaching the island is, however, not sufficient for Davenport and his government to ensure the protection of the country from threats and dangers. Davenport orders the bombings of many ports in northern Europe and northern Africa, whether they are big and important like Rotterdam and Zeebrugge, or small, in order to destroy all ships and block people's escape from surviving countries in these continents. The RAF (Royal Air Force) and the USAF (United States Air Force) attack those ports in Europe and Africa and the vessels in these ports, which are all also bombed with rockets. In order "to minimise the number of vessels that would survive" (Murray 2020: 329), the attacks continue for three days without any warning to civilians about the attacks.

During both the first and second sinkings and the attacks on the ports, almost ten millions of people die, one of whom is the mother of Ellen Hopper, the protagonist of the novel. Ellen's mother is a doctor and helps those people who try to escape to the north of Europe after the collapse of the Hotzone, by healing them and giving medicines. In order to return to Britain, she eventually finds a Greek-flagged ship that carries two thousand survivors from the Middle East, and that is allowed to pass without being sunk. However, Ellen's mother is never able to arrive since the ship which she gets on is probably sunk like any other foreign ship. Ellen later learns that the sinkings are originally a part of the plan that is prepared by Edward Thorne, who is Davenport's one of ex-advisors and also Ellen's tutor during her second year at Oxford University. Thorne goes to Oxford to teach geography when he is dismissed from his post in the government, and impresses Ellen as a very intelligent and successful scientist and teacher. Thorne persuades Ellen, who loses her interest in learning after she is disappointed by courses and teachers, not to leave the college. She trusts Thorne who also listens to and evaluates her theories about the currents, which may contribute to agriculture. However, when it turns out that Thorne is responsible for the sinkings, she feels a great disappointment with and rage for Thorne as her mother is one of those people who died during the sinkings. Above all, she cannot imagine how a person like Thorne caused the death of ten million innocent people. Thorne tries to defend himself explaining that it is for security of the population:

'The country was on the brink of collapse. Right on the brink. For six months it seemed probable we would be totally overrun. What do you do if you're in a full lifeboat and there are thousands more in the water?'

'It wasn't a lifeboat. It's a country. We could have taken more people.'

'I'm sorry, Ellen. I really am. But people were starving. It was the only way. If we had failed to act, the whole country would have collapsed' (Murray 2020: 330-331).

It can be seen that although Thorne is remorseful for what he did about the sinkings, he is still able to explain why he did it, and say what was done was done for the country and the population.

Indeed, the sinkings begin as a part of a project known as the "TDZ" (Tidal Defence Zone), which is *"the ring of coastline around the country, two miles out from shore", namely a chain of barricades "imprisoning the country – safeguarding it, as Davenport and his ministers would say, from foreign invasion"* (Murray 2020: 44). After the first ships are sunk, their wreckage is used as the first level of the barrier while the passengers and crews who board the ships are either sent to the Breadbasket or allowed to stay in the country because of their "Special Skills", if they are not dead. The government plants mines, pours concrete, and builds floating defences and platforms around the wreckage of those sunken ships. The most significant part of this chain is the "Channel Barrier", referred to as the *"great asset of the British, the great crime, perpetrated in the name of security"* (Murray 2020: 44), which is studded with jetsam and scrap. The only crossings along the TDZ are left for military ships and boats carrying crops from the Breadbasket and the Fishing Fleet. Another barrier that is built for security like the TDZ is the Roadblock that separates London from the rest of the country. The Roadblock is built when London is made the first key defence zone by Davenport after he takes the control of the country, and it is made up of, like the TDZ, different levels: *"A ragged line of soldiers at first, soon supplemented by rows of concrete blocks, mushrooming in erratic patterns to halt truck and car bombs. And then, eventually, proper brick huts, and extra concrete emplacements, and all the paranoid paraphernalia of a state in retreat from its own people"* (Murray 2020: 50). The buildings that are built for the Roadblock spread over such a large area that a distorted kind of town is formed outside London, which makes it difficult to enter the city, and easy to leave it. Moreover, there are

checkpoints at the entrances of the cities, where soldiers control people entering a city and their papers to find out if they are criminals, refugees, etc.

The criminals, prisoners, escapees are all sent to the Breadbasket, if they are not executed, to work like slaves in the farms and fields. The Breadbasket that refers to the lands in the western Europe, mainly France, is one of the greatest achievements of the Davenport project. Davenport turns these lands into some kind of colony of Britain, where the British government establishes giant farms and plantations that supply most of country's need of food. The reason why criminals and others are sent to the Breadbasket is that they pose a threat to the well-being of the population just as foreigners and incurables do, and they must be eliminated for the sake of the whole population. However, they are not directly murdered as those people are murdered during the sinkings of the ships. Foucault puts forward that "killing" in the sense of biological racism also involves "*every form of indirect murder: the fact of exposing someone to death, increasing the risk of death for some people, or, quite simply, political death, expulsion, rejection, and so on*" (Foucault 2004: 256). The risk of death for those people is accordingly increased when they are subjected to poor living and working conditions.

Before criminals are sent to Europe in prison-like ships to work in the Breadbasket, the government brings them to centre of the city, where they are caught, and makes them march through the streets. The ceremony, which is designed by Davenport "*to keep people quiescent by reminding them what waited for anyone who committed a serious enough crime*", is called "the Winnow" (Murray 2020: 98-99). Ellen sees such a ceremony when she comes to London, but she does not understand why a group of people march in the streets under the control of soldiers as she has not seen one before. A group of almost ten people consisting of different men, women and children at various ages, with ragged and dirty clothes walks down the street without speaking. Suddenly, a boy in the group falls to the ground probably because he has not taken pills for his heart for three days according to his mother, who is also in the group. Ellen's attempts to help the boy, is blocked by one of the soldiers who warns her to leave the boy, explaining this is a matter that does not interest her. However, when she insists that the boy should be transported into hospital and wants to get some water for him, she is hit probably by one of the soldiers. Ellen does not really understand why the government makes those people march if they are transported as punishment:

'Why do they march them through here?'

'To show other crooks what's coming to them.'

'It's horrible.'

He grinned. 'You don't like it, you can join them. The foreigners all cheated their own people to get here. Left their families behind, most of them. And without them working away, you don't get your food, miss. You don't look like you refuse your bread' (Murray 2020: 99).

It is interesting that most people, even those who appear to be as poor as those prisoners, think they deserve this kind of treatment as they are criminals or foreigners, without caring about whether they are innocent or not. The government allows them to die by increasing their risk of death. Besides their poor clothes, most of them having no shoes at all, they are deprived of the basic needs such as medicines or a proper treatment, which subjects them to the risk of death.

The government asserts that the living and working conditions in the Breadbasket are pretty good despite the rumours that not only criminals and foreigners sent there but also the locals are employed like slaves, working for very long hours. Nobody actually knows anything about the Breadbasket other than what the government tells, which does not probably reflect the truth:

'Is it true about the Breadbasket?'

'Is what true?'

'They keep them working eighteen hours a day, the convicts. The locals too. And if they don't work, they get shot. That's what I heard. And when they die, they get fed to the soil, to grow the crops they've been picking' (Murray 2020: 182).

Although it is not known whether those who do not work are killed or not, it is highly likely that they are made to work too much under the constant sunlight and heat, and starve as they are not sufficiently fed with the crops they themselves raise. David Gamble, Ellen's ex-husband, who works for *the Times*, tells Ellen his experience during his visit to the Breadbasket. David with some other journalists from the other two surviving newspapers, namely *the Mail* and *the Post*, goes to a farm in Normandy following the invitation of the government in order to write how well the Breadbasket operates. David initially gets surprised to see that everything seems to be alright: *"A few farmers in their smartest clothes. Chickens around the place – scrawny but, Jesus, alive. And the farmers seemed genuinely*

proud of what they'd done" (Murray 2020: 274). They are also given information by some people working there about the scientific methods like genetic modification that enable five harvests a year, and a possible sixth one. Although David knows much of this does not reflect the whole situation in the Breadbasket, he gets hopeful that things will gradually improve, thinking "*maybe this is how we start the road back*" (Murray 2020: 274). Maybe, there will, David thinks, be enough land and enough food for everyone, not only for British but also for the continentals one day.

Nevertheless, this atmosphere of hope disappears upon seeing a skinny and exhausted child when David and other journalists are about leave the farm. This child looks "*no more than five years old. Half naked. Starving. Little belly poking out. So thin you can't tell if it's a boy or girl*" (Murray 2020: 275). Then, the child is taken back indoors by a woman, possibly the mother, who is in a worse condition than her child, looking frightened that they have seen the child. The authorities in the farm do not notice that the journalists have seen the child and the mother, and, thus, do not say anything to justify the situation. The journalists do not talk about what they have seen, and they write about the farm as they are supposed to write in favour of the government. However David says: "*it made the whole thing clear. If even the kids on the show farms look like that, firstly, where the fuck is the grain going, and secondly, what's it like everywhere else*" (Murray 2020: 275)? Even in the farm, which the government chooses to show to the journalists and tries to show off, people look starving and exhausted by overwork. It is quite likely that people in other farms are subject to live and work under worse conditions, which the government does not think to improve. The government does not actually care about the well-being of people working in the Breadbasket as these people, criminals or foreigners, do not conform to certain norms and they risk the improvement of the population.

Davenport's government plans to take maybe a more murderous action than all of these in the name of the population's well-being: to kill all people in the Coldside who are said to have survived the catastrophe. In 2044, Edward Thorne, a major figure in Davenport's government then, and five fellow scientists produce and send a satellite into space, aimed for civilian benefits, by keeping it a secret from everyone but themselves. While moving across the earth, the satellite takes photographs of numerous areas with lights scattered across America and Asia, the Coldside, which reveal human activity. The scientists think that the lights might survive after all people died, yet it is seen that the pattern of the lights changes between the photographs taken from different angles at different times. According

to the scientists, there might be also other human settlements underground whose lights are not visible to the satellite. They assume, according to the estimations, that there might be tens of millions of people living in these settlements. Actually, these results of the satellite's movement across the earth are quite striking in that they reveal the existence of millions of surviving people, or survived until fifteen years ago, in the Coldsides, who are believed to be dead. When Davenport learns the results he fires all of the scientists including Thorne and people working under them as he cannot take the risk of revelation of this secret among the British people, among the Americans and other people in the world. The truth revealed by the photographs taken by the satellite conflicts with the whole myth created by Davenport's government that Britain is the only strong surviving country. Davenport plans to murder all those surviving people with nuclear weapons which he would take from the Americans, who reside in the southern counties of Britain, as a consequence of an agreement.

A group of Americans migrate to Britain from the USA, where only “*a slim crescent of New England would remain just about lit by a weak sun*” (Murray 2020: 122), which is not sufficient for survival, when the scientists discover, before the Stop, the parts on the earth that would constantly face the sun and those that would be left in constant darkness. In return for a part of Britain where they can settle, the Americans have to make some sacrifices like leaving the control of their navy to Britain. Their ships, damaged too badly to be repaired, are sunk and contribute to the TDZ while the rest of their forces suffice to make the British navy stronger. However, the real reason why Davenport accepts giving some counties to the Americans, and why he later tolerates their existence in the country and does not invade those southern counties where they reside is most probably “*their enormous stockpile of nuclear weapons, shipped over with great care, complete with the capacity to launch them*” (Murray 2020: 124-125). Although the Americans refuse to hand the nuclear weapons over to Davenport's government for years, now they “*are caving, at last. They must be starving. We guessed they were pretty hungry for a few years, but it must be much worse than we thought*” (Murray 2020: 239). They are about to sign the agreement with Davenport's government that includes the handover of Americans' nuclear weapons, with which Davenport will “blow up” the Coldsides:

‘Why else he would he want them? You said it yourself. As soon as he gets them, he could use them, or as many as he needs to. On the Coldsides.’

‘He wouldn't. He'd have to be mad.’

'Why not? He carried out one genocide thirty years ago. He must have been negotiating to get those weapons for decades. He must spend all his time worrying the survivors on that side will arrive here, or the truth will come out somehow.'

'And this way there would be nobody left to arrive' (Murray 2020: 384).

It is obvious that Davenport does not want any more survivors to come to Britain, and tries to eliminate them by simply murdering them with nuclear weapons without letting anybody else learn about the truth. Nevertheless, Americans find out that there are many other survivors in the Coldside at the end of the novel. It is very likely that Americans will cancel the agreement with Davenport, and they and other people both in Britain and in Europe will riot when all the murderous actions taken by Davenport are proven.

Conclusion

Inspired by such dystopias as *The Handmaid's Tale* by Margaret Atwood and *The Children of Men*, Andrew Hunter Murray admits that he was also influenced by the Brexit process while writing *The Last Day* (Barry 2020). However, he also adds that he did not intend the novel to be a simple allegory reflecting the exact picture of current Britain. Even though the novel is not a mere portrait of the whole current Britain or world, it seems to concern itself with the issues related to the real world as it deals with migration restriction, ecological problems, and oppressive practices. It is possible to state that Murray and writers of *The Handmaid's Tale*, *The Children of Men* and many post-apocalyptic novels, where *"the aftermath of the destruction of the world as we know it is preponderantly dystopian"* (De Cristofaro 2018: 243), comment on and criticise the social, political and economic conditions making such novels a form of critique of any malfunction within society or vices and follies of human beings, and *"a means of denouncing social and economic injustice"* (Hicks 2016: 14). Leading readers to think about the current issues like environmental and migration problems, *The Last Day* asks *"questions about who we are and what we are willing to do when the end of the world arrives, and we are offered a chance of survival"* (Endacott 2020). As a response to such questions, Richard Davenport with his government, through all these years, has seen all foreigners as the risk factors who have the potential to threaten the well-being of the nation and improvement of the population, and has made every regulation necessary for eliminating, getting rid of these risks in terms of Foucauldian biopolitics.

Biopolitics has actually become a popular field of study in various disciplines, from philosophy to sociology, especially with the works of contemporary figures such as Giorgio Agamben, Michael Hardt and Antonio Negri, who are all influenced by Foucault (Campbell, Sitze 2013: 4). Foucault states that biopolitics regards the population as a living body or organism that consists of a multiplicity of individuals and has its own biological processes, which are crucial for its survival and wellness. Biopolitics aims for the management of the population through various regulations in accordance with those processes. Regulating the population is crucial in order to establish a balance, by increasing longevity and natality and decreasing mortality and morbidity rates, and to maximise the forces of the population. Foucault asserts that the wellness and welfare of a population are related to the concept of racism, which becomes “*fundamental to the operation of the state*” (Mills 2018: 17). Racism posited here is different from the general understanding of the concept, and is called “biological racism” by Foucault. It concerns itself with eliminating the groups of people that biologically threaten the population, directly killing them, exposing them to death or increasing the risk of death for those groups. Foucault says that those threats for the population do not have to be people from a different race, as in typical racism; rather, they may be any type of group of people like homosexuals as they may form a risk for reproduction and therefore survival of the population.

The Last Day by Andrew Hunter Murray presents biopolitical regulations in order to control the population, and forms an example of the concept “biological racism” and how modern states perform the right to kill. The British government, in the novel, under the prime minister Richard Davenport performs this right with regulations that would ensure the elimination of such groups either by directly killing them or disallowing them to live to the extent of death. Since biological racism “*is not limited to skin color and can include sexual orientation, level of ability, socio-economic status, and even political persuasion*” (Stone 2013: 365), those inferior groups in the population who are considered unworthy to live are foreigners, criminals, prisoners, escapees, the incurables and immigrants, except the Swiss and Americans with their weaponry. The government has treated foreigners like they are the greatest risk for the country since the Stop, and has made every regulation necessary for eliminating, getting rid of this risk. In order to prevent foreigners from coming to Britain, their ships have been sunk, and millions of them, also including many British citizens, have been killed aboard. So, the government, on the one hand, seeks to protect the country and its sources from foreigners to the extent that they are directly murdered, which is justified as

one of the “*sacrifices have to be made for the survival of the group*” (Murray 2020: 391). On the other hand, foreigners, mostly Europeans who struggle to survive in the ruins of what once were their home countries, are lured to the country to work like slaves. Most of them are sent to the Breadbasket and employed as serfs working very long hours and starving.

Criminals, prisoners and escapees are also sent to the Breadbasket as punishment after they are marched through streets in a ceremony called the Winnow. Some of the criminals who are not sent to the Breadbasket are employed in the plague houses, where patients with contagious diseases or those who cannot be cured are taken care of. As those patients form a great threat to the health of the population, the government eliminates them by confining them to the plague houses, where they are unable to leave until they die if they do not heal. Doctors and the rest of the staff are exposed to the risk of death since they, namely criminals, are one of the inferior groups in the population who are unworthy to live, and are used for a dirty work, which no one would normally do. The immigrants who are allowed to reside in Britain are also used in bad jobs, being employed in fields and fertiliser pits. They typically live and work long hours under poor conditions being deprived of the citizenship right. It is significant, though the novel depicts a fictional world, how much Britain in *The Last Day* with its biopolitical regulations of the population resembles modern states where it is possible to see numerous cases of immigration restriction, for example, or racist actions. It makes the reader think about current regulations in their own countries, and question whether these are simple rules made for the sake of population or they are examples of racism.

Works Cited

- Barry, Aoife (7 March 2020). ““Britain has pride about not succumbing to fascism in the 20th century - I'm suggesting it could happen in the 21st””. TheJournal.ie, (<https://www.thejournal.ie/andrew-hunter-murray-interview-the-last-day-novel-5031116-Mar2020/> Retrieved on 30 May 2020).
- Campbell, Timothy; Sitze, Adam (2013). “Biopolitics: An Encounter”. *Biopolitics: A Reader*. (Eds. Timothy Campbell, Adam Sitze). Durham: Duke University Press, p. 1-40.
- De Cristofaro, Diletta (2018). ““Time, no arrow, no boomerang, but a concertina’: *Cloud Atlas* and the anti-apocalyptic critical temporalities of the contemporary post-apocalyptic novel”. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 59 (2), p. 243-257.

- Endacott, AB (28 January 2020). "Review: The Last Day by Andrew Hunter Murray". The Nerd Daily, (<https://www.thenerddaily.com/the-last-day-by-andrew-hunter-murray/>) Retrieved on 1 June 2020).
- Esposito, Roberto (2008). *Bíos: Biopolitics and Philosophy*. (Trans. Timothy Campbell). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Foucault, Michel (1998). *The History of Sexuality, Volume 1: The Will to Knowledge*. (Trans. Robert Hurley). London: Penguin Books.
- Foucault, Michel (2002). "The Birth of Social Medicine". *Power: Essential Works of Foucault 1954-1984, Vol. 3*. (Ed. James D. Faubion). London: Penguin Books. p. 134-156.
- Foucault, Michel (2004). *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France 1975-1976*. (Eds. Mauro Bertani, Alessandro Fontana). (Trans. David Macey). London: Penguin Books.
- Hicks, Heather J (2016). *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity beyond Salvage*. New York: Palgrave Macmillan.
- Lemke, Thomas (2011). *Biopolitics: An Advanced Introduction*. (Trans. Eric Frederick Trump). New York: New York University Press.
- Mills, Catherine (2018). *Biopolitics*. Oxon: Routledge.
- Murray, Andrew Hunter (2020). *The Last Day*. London: Hutchinson.
- Stone, Brad Elliott (2013). "Power, Politics, Racism". *A Companion to Foucault*. (Eds. Christopher Falzon, Timothy O'Leary, Jana Sawicki). Chichester: Blackwell Publishing. p. 353-367.
- Taylor, Chloë (2011). "Biopower". *Michel Foucault: Key Concepts*. (Ed. Dianna Taylor). Durham: Acumen Publishing. p. 41-54.

AHMEDÎ DİVÂNI'NDA KOZMİK UNSURLARIN KULLANIMI

*Ruken KARADUMAN**



Geliş Tarihi: 22.09.2020

Kabul Tarihi: 28.10.2020

Atıf Bilgisi: Hars Akademi
Uluslararası Hakemli Kültür-
Sanat-Mimarlık Dergisi

Sayı: 6

Sayfa: 274-292

Yıl: 2020

Dönem: Aralık

Özet

İlkçağlardan itibaren insanoğlu, etrafında vuku bulan hadiselerin sebebi olarak gördüğü gökyüzü ve gök cisimlerine dair büyük hayranlık ve merak içinde olmuştur. Bu hayranlık ve merak, evrene bakıp estetik bir perspektif yakalamak isteyen sanatçılar tarafından hemen her dönemde; çeşitli inanç, gelenek ve hayal unsurları ile renklendirilerek sunulur. Klasik Türk edebiyatı döneminde ise; İslam öncesi mitlerden, Fars kültürüne ait bilgi ve inanışlardan, çeşitli kültürel öğelerden ve özellikle de İslamiyet'ten beslenen bir kozmik âlem telakkisi mevcuttur.

Kozmik unsurlar arasında büyük bir yeri olan felek, yıldızlar ve onların kader üzerindeki etkilerine dair inanışlar, divan şiirinin genel dokusunu içeren ipuçları sunma noktasında önem arz eder. Kullanım şekli ve hangi hayallerle birleştirilerek sunulduğu hususu farklı olsa da, divan şairleri eserlerinde kozmik unsurlara ve onların etrafında oluşan motiflere yer vermektedir. On dördüncü yüzyılda Klasik edebiyatın kurulmasına önemli katkıları olan Ahmedî, divan şiirinin büyük üstatları arasında yer alır. Geniş kültürü, mitoloji bilgisi ve söyleyiş tarzıyla çağının ötesine geçen şairin, divanında kozmik âleme dair unsurları ustalıkla kullanmış olduğu görülmektedir. Bu çalışmada, Osmanlı toplumunda kozmolojiye dair genel bilgi ve inanışların neler olduğu açıklanmış; Ahmedî divanındaki kozmik âleme dair anlatımlar gökyüzü, yıldızlar, burçlar, gezegenler, ışık ve karanlık başlıkları altında ele alınmıştır.

Anahtar sözcükler: Osmanlı Şiiri, Ahmedî, Divan, Kozmik Unsurlar.

* Dr. Öğr. Üyesi, Bayburt Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Bayburt, rukenkaraduman@bayburt.edu.tr / ORCID: 0000-0003-3059-9424.



USING COSMIC ELEMENTS IN AHMEDİ DİVAN

*Ruken KARADUMAN**



First Received: 22.09.2020

Accepted: 28.10.2020

Citation: Hars Akademi
International Refereed Journal of
Culture-Art-Architecture

Issue: 6

Pages: 274-292

Year: 2020

Session: December

Abstract

Since ancient times, human beings have been in great admiration and wonder about the sky and celestial bodies, which they see as the cause of the events taking place around them. This admiration and curiosity is presented in color almost every period by artists who want to look at the universe and capture an aesthetic perspective with various beliefs, traditions and imagination elements. In the period of classical Turkish literature there is an understanding of the cosmic world that is fed by pre-Islamic myths, knowledge and beliefs of Persian culture, various cultural elements, and especially Islam.

Beliefs about the fate, stars and their effects on fate, which have a great place among the cosmic elements, are important in providing clues that contain the general texture of divan poetry. Although the way of use and which dreams are combined with it is different, almost every divan poet contains cosmic elements and motifs that occur around these elements in his works. Ahmedî, who made important contributions to the establishment of classical literature in the fourteenth century, is among the great masters of divan poetry. It is seen that the poet, who went beyond his age with his wide culture, mythology knowledge and way of saying, skillfully used the elements of the cosmic universe in his divan. In this study, it is explained what general knowledge and beliefs about cosmology are in Ottoman society; the narratives about the cosmic universe in the Ahmedî divan are handle under the headings of sky, stars, horoscopes, planets, light and darkness.

Keywords: Ottoman Poetry, Ahmedî, Divân, Cosmic Elements.

* Asst. Prof., Bayburt University, Faculty of Humanities and Public, Department of Turkish Language and Literature, , Bayburt, rukenkaraduman@bayburt.edu.tr / ORCID: 0000-0003-3059-9424.



Giriş

Evrenle ya da onun düzeniyle ilgili inanışlar, hemen her dönem insan hayatında önemli bir yere sahip olmuştur. Çok eski devirlerden itibaren gökyüzüne bakıp hayranlık ve merak duyan insan, hayata dair anlamlandıramadığı birçok hadisenin, gezegen ve yıldızların tesiri altında gerçekleştiğine inanır. Vuku bulan astrolojik olaylara bakıp onlara çeşitli anlamlar yükleme yoluna gider. Yerin zıddı mahiyetindeki gökyüzünün yüce ve ulaşılmaz olmasından kaynaklı, yüzyıllar içinde artarak devam eden bu bakış açısı ise, gökyüzü etrafında birçok telakki ve anlatıyı ortaya çıkarır.

Çeşitli dini bilgiler, efsaneler, mitler ve halk inanışları gibi pek çok kültürel öge ile beslenen ve uzun zaman içinde şekillenen kozmik âlem anlayışı, sanatkârlar özellikle de edebiyatçılar tarafından sıklıkla ele alınan konular arasındadır. Edebiyatın her döneminde olduğu gibi Divan edebiyatı döneminde de gökyüzü ile ilgili anlatılar geniş bir yer tutar. Bu dönemdeki hemen hemen tüm eserlerde rastlanılan gökyüzü, güneş, ay, yıldızlar ve gezegenler gibi kozmik unsurlar; şairlerin kendi tasavvurları ve gelenek çerçevesinde estetik bir hüviyet kazanır. Bilhassa Divan edebiyatının asıl kaynaklarından olan Kur'an-ı Kerim'de evrene ve onun işleyişine dair ayetlerin içerdiği bilgiler, kozmolojik algıları önemli ölçüde biçimlendirir (Yıldırım 2015: 344). Ayet ve hadis gibi dini kaynaklar dışında, kozmik unsurlar pek çok kadim kalıntıyı ihtiva eden ve onlarla şekillenen müşterek bir kültür. Bu hususta Şentürk şunları ifade eder: "*Klasik Türk edebiyatında gökyüzü ve felekler, bazı İlk Çağ filozoflarının görüşleri ile birlikte, Kur'an'da geçen felekle ilgili bazı ayetler ve Hz. Muhammed'in hadisleri ile şekillenmiş, daha sonra gelişen kısmen Hint kaynaklı tasavvuf görüşlerinin ve İsrailiyat'ın etkisiyle oldukça geniş bir nazariye oluşturmuştur*" (Şentürk 1994: 132).

Dünya ve evrenin dini- tasavvufi açıdan algılanış şekli ile ilgili Aktaş şunları söyler: "*Dinsel bağlamda insanın yüceltilmesi için arz indirilmiş ve sema da yükseltilmiştir. İnsanın bu âlemde kozmik bir yeri, anlamı ve yorumu vardır. Kozmik âlemde mevcut olan her şey insanlara hizmet için var edilmiştir. Kozmik âlemin maddi boyutunda manevi bir anlam vardır*" (Şentürk 2008: 15). İnsan ve evren arasındaki bu manevi bağlantı noktasının anlam alanı ise, zamanla gökyüzü anlamına gelen feleğe isnat edilen nitelikleri biçimlendirmekte; Divan şiirinde kozmik unsurlara bakış, büyük oranda İslamiyet orijinli olarak şekillenmektedir.

Bu çalışmada döneminin ilimlerine oldukça vakıf, bilgin bir şair olan Ahmedî'nin kozmoloji alanındaki derin bilgisi ile duygu-düşünüşlerinin, geleneğin sunduğu mazmun ve motiflerle nasıl ele alındığı incelenmektedir. *Ahmedî Divânı* oldukça hacimli bir eserdir. Bu eserde, kozmik unsurların hemen hemen tamamı bir 14. yüzyıl âliminin gözüyle ifadesini bulmuş; toplumsal hayata dair inanç, inanış ve gelenekler beyitlerde sıkça zuhur etmiştir.

Gökyüzü (Felek, Çarh, Asumân, Semâ, Gerdûn, Fezâ)

Divan şiirinde sıkça karşımıza çıkan mazmunlardan biri olan gökyüzü; "felek, çarh, âsumân, sipihr, gerdûn, atlas" gibi kavramlarla ifade edilir. Gökyüzünün en sık kullanılan karşılığı olan felek, sözlüklerde: "*gökyüzü, dünya, âlem, talih, baht, kader, her gezegene mahsus bir gök tabakası, askeri müzikte bir zilli alet, yuvarlak kütük*" şeklinde tanımlanmaktadır. Felekle hemen hemen aynı anlamda kullanılan çarh ise "*çark, tekerlek, felek, gök, elbise yakası, ok yayı, çakırdoğan, tef, devreden, dönen*" anlamlarına gelen bir sözcüktür (Devellioğlu 2003: 152/255).

Edebiyatta felek, genellikle kötülüklerin merkezi, ıstırabın kaynağı, sürekli yakınılan ve bir nevi irade sahibi canlı bir unsur olarak karşımıza çıkar. Yaşananların müsebbibi olarak feleğin ön plana çıkarılmasındaki temel neden ise, feleklerin sürekli dönmesi ve bu dönüş esnasında vuku bulan hadiselerin insanın kadersel döngüsü ile ilişkili olduğuna inanılmasıdır (Işıkhân 2014: 112). Şairler, yaşanan olumlu-olumsuz her hadisenin aslında ilahî takdirin neticesi olduğunun idraki içindedir. Ancak, feleğe kabahat bulma noktasında, Divan şiirinin çizdiği geleneksel çerçeve ve kültürel telakkilerden kolay kolay uzaklaşamazlar. Felek, her daim oldukça kötü sıfatlarla anılmaya devam eder.

Ahmedî Divânı'nda gökyüzü "çarh, felek, fezâ, semâ, âsûman ve gerdûn" kavramları ile ifade edilmiş; rengi, dönüşü, yüksekliği gibi yönleri dışında genellikle kötü vasıflarıyla zikredilmiştir. Çarh yani felek; bî-karâr, gâfil, gaddar, vefâsızdır. Onun bünyâdı ve bir ayarı, dengesi yoktur. Dolayısıyla da güvenilmezdir. Feleğin neler getireceği bilinmediğinden geleceğe dair endişe ve beklentiler de anlamsız olacaktır. Bu sebeple "an"ın tadını çıkarma felsefesi rint bir tavırla sıkça söz konusu edilir:

Bögün nergis bigi câm iç ki yarın

Bilinmez nice döne çarh u ahter (K 35/14)

Felek, geçici işler yapıp insana gelgitler yaşattığından onunla sürekli mücadele etmek gerekir. Bu mücadele esnasında zaman zaman da olsa ele geçen fırsatları kaçırmamak önemlidir:

Ko yarını bugün hoş geç ki açıldı gül ü lâle

İnanma çarha kim olur anun bünyâdı muhkem kem (G 423/8)

Gökyüzü; iklimlerin oluştuğu, ayrıca gün içinde zamanın akışının da gözlemlendiği yerdir. Ahmedî, bî-karar olarak ifade ettiği feleğin insana yardımının olmayacağını, mevsimleri ve günleri peş peşe sıralayarak insanın zamanını nasıl tükettiğini anlatır:

Bu çarh-ı bî-karâr niçe kim medar ider

Sayfu bahâr düzer ü leyl ü nehar ider (K 36/35)

Beyitlerde gökyüzü, yer ile tezat ilgisi içinde zikredildiğinde *arz u semâ*, aralarında yer alan tüm unsurları kapsayacak şekilde çeşitli söz oyunları ile anılır. *Gerdûn-gerdân*, *gerdûn-dûn* cinasları ile gökyüzünden gelen fenalıklar belirtilirken feleğin musibetleri, yaprakların dökülmesine sebep olan bir böcek kurduna veya âşğın âhıyla pas tutan bir aynaya benzetilir. Ayrıca felek, bazen hayatta hiç kimseye her daim râm olmayacak asi bir at, bazen ömür ekinini biçen bir kişi, bazen de ömür buğdayını öğütmekle meşgul bir değirmen olarak ifade edilir ve insanların kemiklerini bile un haline getiren, nice hayatlar alan bu değirmene ibret gözüyle bakmak gerektiği vurgulanır:

Felek degirmenine ibret-ile bah göresin

Ki degzinüp niçelerün sünügin eyledi un (K 65/19)

Feleğin hükümleri yaydan atılan oklar gibi düşünüldüğünde; felek daha yayını bile çekmeden sevgilinin bakış oklarını âşğâ fırlattığı, yani feleğin ezasının sevgilinin yanında hiç kaldığı anlatılmaktadır:

Gözün ol ohı urdı câna ki anun

Çekemez çarh-ı gerdûn dahı yayın (G 510/2)

İnsanın içinde bulunduğu hâlden anlamayan gafil felek, gönül şişesini attığı taşlarla kırmayı her daim iş edinmiştir. Türlü türlü mihnetin, ezanın, cefanın müsebbibi olan feleğin yaptığı en büyük kötülük ise şüphesiz, âşğı sevgiliden cüdâ kılmaktır. Bu ayrılık haliyle sürekli feryâd eden âşğın âhı da dumanı sebebi ile felek aynasının pas tutmasına yol açacaktır:

Bu müddetde ki düşürdi felek bini cüdâ senden

Bu derd ü rence ugradum irag olsun şehâ senden (G 483/1)

Dutar duhân-ıla felek âyînesini jeng

Niçe ki Ahmedî ide hicrûn odından âh (G 583/7)

Divanda Cemşîd, Dahhak, Ferîdûn, Sâm, Nerîmân gibi nice büyük hükümdarın kudretinin üstünde bir güç olarak ifade edilen felek, her zaman zalim veya kötü olarak ifade edilmez. O; özellikle semâ, fezâ, âsumân sözcükleri ile ifade edildiğinde çağrışımı değişir ve Tûbâ ağacının veya meleklerin bulunduğu inanılan yer ya da Hz. Muhammet'in Cebraîl'le gerçekleştirdiği miraç yolcuğunun güzergâhı olarak anılır. Ayrıca gökyüzü, ilahî nurdan kaynağını alan bir mum misali, tecelli nurunun yayıldığı yer olarak zikredilir:

Yüzün nedür envâr-ı Rabbü's-semâ

Lebün nedür enfâs-ı Rûhü'l-Emîn (G 487/5)

Memduhun makamının yüceliği de felekle ilişkilendirilerek "şâh-ı felek-mahal" terkihi ile anlatılmaktadır:

İy husrev-i melek-dil ü şâh-ı felek-mahal

Ki elüdedür kazâ vü kader bigi akd ü hall (K 55/1)

Feleğin imkân ve yardımcılarıyla şair, gönül ehli kimselerin bir abide olarak gördükleri divanını tamamladığını şöyle ifade eder:

Felek ne nakş itdi kim elümden çıhdı dîvânım

Ki câna heykel itmîşlerdi cümle ehl-i dil anı (G 621/11)

Yıldızlar ve Yıldız Kümeleri

Kozmik unsurlar arasında önemli bir yeri olan yıldızlar üzerine pek çok inanış mevcuttur. Bu inanışlar içinde yıldızların insan karakteri üzerine olan etkisi ve geleceğe dair verdikleri düşünülen bilgiler ön plana çıkar. Gökyüzünün incelenmesine dayalı astronomi ilminin eskilerdeki karşılığı "ilm-i nücum, ilm-i hey'et'il-âlem, sînâat-i tencim" gibi adlarla anılan ilimlerdir (Fehd 2000: 126). Bu ilimler, yıldızların hareketlerine bakıp yeryüzündeki birtakım olaylar ve insanların yaşadığı olumlu veya olumsuz durumlar için açıklamalar ortaya koymaktadır.

İlm-i nücûmda yıldızların felekle birlikte döndüğü, dolayısıyla diğer yıldızlarla ve gezegenlerle zaman zaman yakınlaşıp uzaklaştıkları bilgisinden yola çıkılır. Yıldızlar ve gezegenler, bu dönüş esnasında bazen bir burçta bir araya gelir. Böylece insanların kaderini şekillendiren durumlar hasıl olur (Yekbaş 2009: 1147). İlm-i Nücûma göre, esas olan yedi gezegen ile on iki burçtur. Her biri ayrı bir renge ve özelliğe sahip olan yıldız ve gezegenler;

duygular, davranışlar, karakterler ve sağlık üzerinde etkili olmaktadır. Bu kadim ilimle iştiğal edenler her insan, her canlı ve hatta madenlerin bile yıldızların tesiri altında olduğunu ifade eder. Ayrıca insanın, doğduğunda hâkim olan yıldızın etkisiyle talihinin açık veya kapalı olacağına dair yorumlar yapılır (Işıkhan 2014: 111).

Osmanlı Devleti'nde yıldızların insan mizacı ve bahtına etki ettiğine dair inanışlar, toplum hayatında yaygın bir gelenek olarak, müneccimlere sıkça müracaat edilmesine sebep olmuştur. Münecimler, yıldızların konumundan yola çıkarak geleceğe dair öngörülerde bulunmuş; dünyaya yeni gelen bir bebeğin geleceğine yönelik zayırceler tanzim etmişlerdir. Bir çocuğun doğum saatine göre gökyüzündeki hâkim yıldız, çocuğun yıldızı sayılmış ve o yıldızın, çocuğun hayatında önemli olacağına inanılmıştır. Ayrıca, gayb âlemine dair gizli ilimler üzerine çalışmalar da yapan münecimlerin yorumlarına oldukça itimat edilerek sultan sarayları da dahil olmak üzere pek çok yerde bu kişilere danışıldığı bilinmektedir. Önemli bir iş yapılacağı zaman hâkim yıldızın saatinin beklenmesi, başarının şartı olarak görüldüğünden büyük kararlarda sıklıkla müneccimlere başvurulduğu birçok kaynakta ifade edilmiştir (Kapal 2013: 161; Onay 2004: 501).

Ahmedî Dîvânı'nda yıldız “kevkeb, nücûm, encûm, ahter, sitâre” adlarıyla yer almaktadır. Genellikle kaderi tayin etme yönü üzerinde durulan ve “çarh u ahter” şeklinde ifade edilen yıldızların feleklerle birlikte dönüşü, bu dönüşün neler getireceğinin bilinmeyecek olması gibi hususiyetler sıklıkla söz konusu edilir. Bazen de felek gibi yıldızların da faziletli kişilere düşmanlık hâli içinde olduğu anlatılır:

Tevakkuc itme mürüvvet bu çarh u ahterden

Ki fazl düşmenidür çarh u ahter-i vârun (K 65/36)

Divanda genel olarak çeşitli teşbih ilgileri içinde yer alan yıldızlar, renk ve parlaklıkları yönüyle bazen gümüş bir akçe olarak düşünülmüş; bazen de yol tayini hususunda onlardan istifade edilmesi yönüyle Kur'an ile aralarında ilgi kurularak anlatılmıştır. Ay, çevgâna benzetildiğinde yıldızlar, memduhun elinde tuttuğu bir top olarak ifade edilir. Yıldız doğmak tabiri ile kastedilen ise mecazen talihin açık olmasıdır:

Evc-i muhîden yücerek togdı kevkebi

İkbâlünün çü tali'ine dutdum irtifâ (G 318/3)

Süheyl:

Güney yarım kürede bulunan çok parlak bir yıldızdır. En iyi Yemen'den görülebildiği için "Süheyl-i Yemânî" olarak da anılır (Gülüm 2014: 526). Divanda, memduhla Süheyl yıldızı arasında izzet ve heybeti yönüyle ilgi kuran Ahmedî, Süheyl'in gece istikamet bulmak için kullanıldığını da şöyle ifade eder:

Bu ne izz ü celâletdür ne mülk-i bî-nilkrâ

Ki dükenmez niçe ki anı Süheyl-i ferkadân söyler (K 35/10)

Keh-keşân:

Keh-keşân, Samanyolu anlamına gelir. Samanyolu, Samanuğrusu olarak da adlandırılan gökyüzündeki koyu bir yıldız kümesidir. Bu sebeple, Keh-keşân'ın anlamını yıldızlar kümesi olarak düşünmek mümkündür. Keh-keşân'ın uzun ve parlak oluşu çeşitli benzetmelere imkân sunacak şekilde şiirlerde yer almasını sağlar (Deniz 1992: 136). Bu yıldız kümesi, beyitlerde bazen memduhun kapısı olarak düşünülmekte bazen de birçok yıldızın bir araya gelmesi ile teşekkül etmesi ve parlaklığı sebebiyle anılmaktadır:

Kapun ki hizmet-içün anda cem olur encüm

Olup-durur nite kim râh-ı kehkeşân rûşen (K 67/29)

Pervîn:

Süreyya veya Pervîn de denilen Ülker Yıldızı, sekizinci felekte olup Sevr veya Hamel burcunda kümelenen yedili bir takımyıldızdır. Kümeyi meydana getiren yıldızlar, iki sıra halinde aya yakın bir konumda dururlar (Sefercioğlu 1990: 333). Pervîn, bu görüntü sebebiyle, beyitlerde genellikle sevgilinin dişlerinin benzetileni olarak karşımıza çıkar. Sevgilinin dudakları sadef olduğunda, içindeki inci de Pervîn'i anımsatan dişler olarak ifade edilir:

Pervîn safâ-lebüñ sıfatın diyeli Ahmedî

Her gûşe oldı dürr-ile pür şöyle kim sadef (G 329/7)

Burçlar

Burç, astrolojide kullanılan anlamı ile gökte bulunan on iki takımyıldızına verilen addır. Burçların gezegenlerin etkisi altında olduğu düşünülür. Bu gezegenlerin her birinin renk ve özellikleri farklı farklıdır (Işıkhan 2014: 111; Parlatır 2012: 217).

Ahmedî Dîvânı'nda söz konusu edilen burçlar Serv (Boğa), Delv (Kova), Kavs (Yay), Aslan (Esed), Hamel (Koç), Mizan (Terazi), Seratan (Yengeç) burçlarıdır. Koç burcuna 'bere-i felek' ya da 'burc-ı bere' de denilmektedir. Bu burç, güneşle birlikte zikredilir ve Nevruz'un başlangıcı Güneş'in koç burcuna girdiği zaman olarak kabul edilir. Güneşin Koç burcuna girmesi uğurlu sayılmaktadır (Köroğlu, Jafarova 2019: 41). Aşağıdaki beyitte, güneşin Koç burcuna girişi şöyle anlatılır:

Devletün yıldızı olsun şeref ivinde müdâm

Gün bigi kim ola menzil-geh ana burc-ı hamel (K 54/33)

Eski astronomi inancına göre Koç (Hamel), baharın gelişini simgeler. Bu yönüyle, baharın gelişi ve tabiatın yeniden canlanışını anlatan beyitlerde yine güneşle anılmaktadır:

Çünkü hamel evini itdi âfitâb menzil

Zinde olup reyâhîn gül toldı merkez-i gil (K 53/1)

Hamel burcında gün çün saldı nûrı

Çemen Firdevs ü nergis oldı hurı (G 651/1)

Divanda koç burcu dışında balık ve yay burçları da yönetici gezegenlerinin Müşteri yani Jüpiter olması yönüyle zikredilir:

Kavs-ile hût niçe ki ola müşterî evi

Mâdâm ki ola güneşe beytü 'ş-şeref hamel (K 55/29)

Koç, burçların ilki; balık ise son sıradaki burç olarak bu sıralanmaları yönüyle söz konusu edilmektedir. Hamel'den Hût'a kadar şeklinde bir ifade ile tüm burçlar kastedilir:

Gelür elden ki iresin cehd-ile bir menzile kim

Kala ayahların altında Hamelden tâ Hût (G 95/5)

Güneş, terazi burcundayken yazdan sonbahara geçiş başlar. Aşağıdaki beyitte mizan sözcüğü cinaslı olarak kullanılmakta ve güneşin terazi burcuna girişi anlatılmaktadır:

Çü kej-rûdur felek bildün dürüst it bezm mîzânın

Bugün kim râst irişdi güneş seyr-ile mîzâna (G 614/8)

Memduhun düşmanları çeşitli hayvan isimleri ile ifade edildiğinde, felekteki boğa burcu da bu anlatımla tenasüp oluşturacak şekilde zikredilen bir diğer burç olur:

Düşmenün kim gâv-peykerliğ-ıla har-magz dur

Ger felek sevri olursa sana kurbân yaraşur (K 24/15)

Manzumelerde yer verilen diğer burçlar, aslan ve yengeçtir. Aslan burcunun yönetici gezegeni güneş, yengeç burcununki ise aydır. Bu hususiyete bir beyitte şöyle değinilmiştir:

Esed neçün ol şemsün evi beyân eyle

Neçün ola seratân burcı cirm-i mâha hısâr (K 22/51)

Gezegenler

Eskilerin inanişına göre, kozmik âlemin merkezi Dünya'dır ve gökyüzünde gerçekleşen tüm kozmik olaylar, onun etrafında tezahür eder. Semâvât-ı seb'a, Heft-Câm olarak da adlandırılan gezegenler, arzdan yani Dünya'dan başlar ve sırasıyla Kamer (Ay), Utarid (Merkür), Zühre (Venüs), Şems (Güneş), Mirrîh (Merih, Mars), Müşteri (Jüpiter) ve Zuhâl (Satürn) şeklinde sıralanır. Yedi gezegenden Ay, sultanın veziri; Utarid, sultanın kâtibi; Zühre, çalgıcı ve oyuncusu; Güneş, göğün sultanı; Merîh, sultanın ordu komutanı; Müşterî, sultanın kadısı; Zühâl, sultanın hazinedarı olarak nitelendirilir (Aktaş 1983: 27). Divan şairleri bu gezegenleri, özellikle onlara atfedilen vazifeleriyle, manzumelerinde sıkça söz konusu etmektedir.

Zuhal (Keyvân):

Yedinci felekte olan Keyvân yani Zuhal; gezegenlerin en yaşlısı, yedinci kat gökte âleme nezaret ettiği için bekçisi yani pâsbândır. Yeryüzüne en uzak gezegendir ve astrolojide uğursuz kabul edilerek "nahs-ı ekber" yani büyük uğursuz adıyla anılır (Akpınar 2002: 190). Divanda Zuhal, çaker veya der-bân yani bekçi olarak ifade edilmiş ve uğursuz olduğuna dair inanışlar zikredilmiştir:

Olsa bedel nühüseti mahz-ı sacâdete

Kapunda lâyük oladı der-bânlığa Zühal (K 60/4)

Keyvân sözcüğü beyitlerde eyvan ile birlikte cinas-ı nakıs oluşturacak şekilde bir arada kullanılır. Memduhun yüceltilmesi arzusuyla, eyvanının Keyvan gibi yükseklerde olduğu söylenirken bir başka beyitte de sevgilinin eyvanına Zuhal'in bekçi olmasının uygun olacağı anlatılır:

Ol şâh-ı felek-kadr ü melek-mertebe ki anun

Eyvânını Hak zirve-i Keyvâna irürdi (G 699/9)

Âsitân olmaga tûbî kapun ider arzû

Pâsübân olmaga eyvânuna Keyvân yaraşur (K 29/12)

Sahib-kıran terkibi, astrolojik olarak son derece seçkin sayılan yaklaşma vaktinde yani, Jüpiter ile Zühre'nin bir burçta toplandığı esnada doğan kişi anlamına gelir. Bu sıfat uğurlu, kutlu, galip ve cihangir hükümdarları ifade etmek üzere kullanılmıştır (Alan 2016: 448). Aşağıdaki beyitte Zuhâl'in sahib-kıran olarak ifadesinde de yine eyvân sözcüğü ile cinaslı bir kullanım dikkat çeker:

Ulu sâhib-kırân olmah dilersen şöyle kim Keyvân

Ko bu yile varur tahtı unıt bu kasr u eyvânı (K 71/27)

Zuhâl'in gezegenlerin en üstünde yer alması ve siyah renge hâkim oluşu, sevgilinin saçlarının benzetilene olarak sunulmasının nedeni olur:

Sana Behrâm oluban sipeh-dâr

Bu Keyvân turreşi eyvânun olsun (G 501/2)

Müşteri (Jüpiter):

Müşteri, altıncı gökte yer alan ve "Bircis" olarak da anılan gezegendir. Yedi seyyar yıldızdan biridir. Sa'd-ı ekber yani büyük uğurludur. Feleğin kadısı ve hatibi olarak bilinir (Onay 2004: 501). Ahmedî Divânı'nda, Müşterî-baht şeklinde anılan memduh, uğurlu bir zat olması ve isabetli kararları yönüyle söz konusu edilmektedir:

Senün zikrün katında iy müşterî-baht

Utârid kim olur tıfl-ı nev-âmûz (TB 4/6)

Feleğin kâtibi olan Utarid, en büyük ve parlak yıldız olan Müşteri'yi sevgilinin kapısındaki bir köle olarak yazıp kaydeder. Zira, tüm yıldızlardan daha parlak ve gösterişli olan sevgilinin hizmetine de ancak böylesi bir yıldızın layık görülmesi tabiidir:

Ger Utârid olalar ucdan uca yazıcılar

Müşterîyi tapuna bende-i fermân yazalar (G 144/5)

Müşteri ayrıca, beyitlerde yay ve balık burçlarının hâkim gezegeni olarak da söz konusu edilmiştir:

Kavs-ile hût niçe ki ola müşterî evi

Mâdâm ki ola güneşe beytü 'ş-şeref hamel (K 55/29)

Zühre (Venüs):

Venüs, arza oldukça yakındır. Yeri üçüncü gök tabakası olan bu gezegen, Kervankıran ve Çobanyıldızı gibi adlarla da anılır. Edebiyatta Nâhid-i çarh olarak da geçer. Bunun sebebi, Zühre'nin eskiden Nâhid isminde çalgıcı bir kadın olduğu ve sonradan yıldızla dönüştürüldüğüne dair bir anlatıdır. Zühre yıldızına mensup olanların talihinin iyi olacağı düşünülmüştür. Çünkü sa'd-ı asgar; yani küçük uğurludur (Onay 2004: 510).

Zühre, klasik edebiyatımızda genellikle sazende ve hanende olarak geçer. Bezm-i ayşî tertip eder, şah meclislerinde dolaşır ve saz olarak da daha çok çengiye kullanır. (Tolasa 2001: 417). Tesiri itibarıyla kendisine mensup olanlarda musiki kabiliyeti uyandırdığına inanıldığından ve minyatürlerde elinde bir musiki aletiyle tasvir edildiğinden eğlence meclisleri söz konusu olduğunda sıklıkla anılır. Ahmedî Dîvânı'nda da feleğin çalgıcısı bir sazende olarak zikredilen Zühre, çeşitli musikî makamlarıyla zikredilmektedir. Çalgı aleti olarak 'çeng'i kullanması ise, bir meclis atmosferi içinde şöyle dile getirilir:

İdeli râst çengini zühre

Düzemedi bu resme hoş nagamât (K 11/47)

Zühre, geceleri görünür ve meclisler de genellikle gece vakitlerinde, karanlık çöktüğünde kurulmaktadır. Bu sebeple geceleri Zühre'yi görenlerin diğer tarafta meclisler olsa da onlara itibar etmeyeceği; hatta Cennet meclislerindeki sohbetleri bile istemeyecekleri söylenir:

Unıda Huld bezmin sohbetüni

Görürse zühre-i zehrâ bu gice (G 549/6)

Beyitlerde Zühre'nin semaya çıkmasına dair anlatılar, çeşitli vesilelerle söz konusu edilmektedir. Feleklerde Zühre tarafından Ahmedî'nin gazelleri okunacak olsa meleklerin dahi şevke geleceği söylenir. Zühre, Harut ve Marut adlı melekleri yoldan çıkarıp onlara şarap içirmesi hadisesini hatırlatacak şekilde kadeh ve şarapla veya feleğin çalgıcısı olarak çeşitli musikî kavramları, çeng ve ney gibi saz aletleri ile şu şekilde anılır:

Câm-ı zerden mey-i la'l içüben iy zühre-nüvâ

Ney-i hoş-nagme düz ü sûz-ıla sâz it çengi (G 683/8)

Zühre, yüzün benzetileni olarak da karşımıza çıkar. Sevgilinin yanağı ve alını da bir zamanlar güzel bir kadın olduğuna inanılan Zühre'ye teşbih edilir:

Olmaya müşteri güneşe ol ki dil-beri

Sinüñ bigi kamer-ruh u zühre-cebîn ola (G 2/4)

Yanagun nûrı zühre-i zehrâ

Dişüniün akdi nazm-ı pervîndür (G 160/6)

Utârid (Merkür):

Utarid, ikinci kat felekte yer alan gezegendir. Romalılarca Merkür denilen ve Batı mitolojisinde postacıların tanrısı Hermes'le sembolize edilen bu yıldız, özellikle tüccarları ve yolcuları korumakla görevlidir. Batı'da hız sembolü olarak kabul edilmiştir (Şentürk 1994: 152). Ayrıca güneşin kâtibi vazifesinde olduğu düşünülen Utarid, Ahmedî Divânı'nda genellikle yazıcı vasfıyla anılmaktadır:

Ger Utârid olalar ucdan uca yazıcılar

Müşterîyi tapuna bende-i fermân yazalar (G 144/5)

Utârid Ahmedî nazmın işitdi hacletden

Oda yahup kalemin suya saldı evrâkı (G 665/8)

Bir beyitte, Utarid sevgilinin sözlerini duyup yazan bir yazıcı olduğunda, şiir ve inşa ile uğraşan hiç kimsenin yıldızının bir daha parlamadığı, bahtının açılmadığı söylenmektedir:

Utârid müşteri oldı sözine lîki ne assı

Çü tâli bulmadı bulmaz kimesne şî'r ü inşadan (G 484/12)

Güneş (Şems, Mihr, Âfitâb, Hurşîd):

İslam kozmolojisinde Güneş, evrenin kalbi ve Allah'ın göklerdeki işaretidir. O, aynı zamanda bolluğu, feyzi sembolize eden ve bütün evreni aydınlatan ışık kaynağıdır (Nasr 1985: 89). Güneş, Ahmedî Divânı'nda bir görünüp bir müddet sonra kaybolması, gökyüzündeki belirginliği-parlaklığı, ayın ışığını ondan alması, güneşe bakıldığı zaman ışığın titrek görünmesi gibi durumlar vesilesiyle çeşitli hayal ve benzetmeler içinde karşımıza çıkar. Genellikle sevgilinin yüzünün ya da memduhun el açıklığının tasvirinde bir teşbih unsuru olur. Padişah, sadrazam veya diğer devlet adamları, ihsan ettikleri nimetler ve insanlara her daim cömert davranmaları yönüyle güneş misalidirler:

Şeh-i Zühre-sacâdet kim vücûdı

Güneş bigi kamu cûd u sehâdur (K 30/13)

Gökyüzünün zirvesindeki Güneş, zeminde bulunan toprakla veya bilinen en büyük gök cismi olarak en küçük parça olan zerre ile tezat ilgisi içinde düşünülür. Ayrıca zerrenin görünebilir olması için güneşe olan ihtiyacı vurgulanır. Çiğ tanesinin güneş karşısındaki acziyeti de yine söz konusu edilen hususlardandır:

Niçe ki güneşe şeb-nem idem vücûdum mahv

Tecellî ider-ise gözlerüme ru'yet-i dost (G 88/3)

Cemâlün güneşi itse tecellî

Ola âlemde her zerre ki var nûr (G 246/5)

Güneş, altın bir taç; saadet de bir gökyüzü olarak düşünüldüğünde sevgili, bu göğün güneşi konumunda kabul edilmiştir:

Şâhâ itdükke felek seyri nite kim ahter

Senün olsun başuna devlet-ile mihr-efser (K 27/36)

Ay (Mah, Kamer, Bedr):

Parlaklığı daha az olan anlamındaki "neyyir-i asgar" adıyla da anılan Ay, ikinci felekte yer alır. Cuma gecesi ile pazartesi gününe hâkimdir. Ayın vasıfları acizlik, bilgisizlik, acelecilik, habercilik, hareket ve sestir (Levent 1984: 201).

Ay divanda, Hz. Muhammet'in şakku'l-kamer mucizesi, dünyanın etrafında dönmesi, ışığını güneşten alıyor olması, bulutlar tarafından zaman zaman gölgelenmesi, suya yansması, geceyi aydınlatan ışık kaynağı olması gibi hususiyetleriyle anlatılır. Otuz günlük bir zaman dilimi içerisinde, ayın dolunaydan hilale geçişi de insanın çeşitli haller içinde bir döngüde bulunmasının örneğini teşkil eder. Bir beyitte dolunay, ayda yalnızca bir kez görünmesine rağmen sevgilinin yüzünün on iki ay boyunca hep bedr, yani ayın kemal halindeki tezahürü olduğu söylenmektedir:

Her ayda gerçi bir kez bedr olur ay

Yüzün bedr uş senün yıl on iki ay (G 710/1)

İçinde bulunduğumuz devir, devr-i kamer tabiriyle kastedilen âhir zamandır. İnanışa göre gökyüzünde Zuhal, Müşteri, Mirrih, Şems, Zühre, Utarid ve Kamer yedi bin yıl boyunca sırayla hüküm sürecek; Zuhal'le başlayan bu devre toplamda kırk dokuz bin yıl devam ettikten sonra kamer ile tamamlanacaktır. Devr-i kamer, kıyametin de vuku bulacağı

son devre olarak çeşitli karışıklıklar ve fitnelerin ortaya çıktığı zamandır. Aşağıdaki beyitte bu inanış şu şekilde ifade edilir:

Kıyma gözün kıyâmet ider çün kıya bahar

Yâ-Rab meger bu fitne-i devr-i kamer ola (G 29/5)

Manzumelerde Ayın dolunay (bedr) ve hilal şekilleri, çeşitli benzetmelerle karşımıza çıkar. Sevgilinin yüzü; parlaklığı, güzelliği ve nur saçmasıyla dolunaya; kaşları da şekli itibariyle hilale teşbih edilir. Alın, mâh-ı cebîn olarak ifade edilirken sevgilinin teninin de ay ışığı gibi parlak olduğu söylenir. Bu benzetmeler dışında beyitlerde mâh-ı nev yani hilal, yine şekil itibariyle at nalı veya çevgân olarak düşünülmektedir. Hilal, çevgana benzetildiğinde ise güneş de bir top olarak hayal edilir:

Şehlerün çevgânı vü hem topı ağaç olacak

Şems gerek top ola vü mâh-ı nev çevgân ana (K 6/41)

Diğer Kozmik Unsurlar

Ay ve Güneş Tutulması (Husûf/Küsûf):

Ay, yörüngesi etrafında dolaşırken, kimi zaman Dünya'nın gölgesine girer. Ay'ın, Dünya'nın gölgesine girmesi ile Güneş'ten aldığı ışığı kaybetmesi neticesinde oluşan hadiseye ay tutulması adı verilir. Bu duruma eski edebiyatta ve dilde husûf denmiştir. Ay'ın, Dünya ile Güneş arasına girmesi, onu örtmesi dolayısıyla Güneş'in yeryüzünden kararmış gibi görünmesi olayı da Güneş tutulmasıdır. Güneş tutulması ise, en sık Arapça "küsûf" sözcüğüyle karşılanmıştır.

Ay tutulması, divanda zülûflerin sevgilinin aya benzeyen yüzünü örtmesi olarak düşünülür. Şair, Ay da Güneş de tutulup onlara zeval gelebildiğine göre, sevgilinin yüzüne benzetilmelerinin uygun düşmeyeceğini söyler:

Gün zevâle düşer ü aya irer naks u husûf

Bu yüzi pes nice mihr ü meh-i tâbân yazalar (G144/4)

Sevgiliden ayrı kalma veya saçların kıvrımları ile yüzün hevesi içinde bulunma hali, ay ve güneş tutulmasının sebebi olarak şöyle ifade edilmektedir:

İrüp saçun girihinde kamer husûfe girür

Varup yüzüñ hevesinde güneş zevâle düşer (G 247/3)

Her ay bir kez Ay ile Güneş, yer küreyle aynı hizada, yani üç gök cismi bir doğrultuda bulunur. Ayın bu şekilde Dünya'ya bakan tarafı Güneş'i göremediği için karanlık olur. Ayın karanlıkta kalıp görünmemesine muhak denir. Aşağıdaki beyitte ay tutulması ve muhak hadisesi, dolunayın sevgiliye âşık olması şeklinde bir hayal içinde sunulmaktadır:

Gehî husûfa düşüp geh muhâka irüp erir

Saçunla yüzüne âşık olalı bedr-i münîr (G 173/4)

Işık (Ziyâ, Pertev):

Ziya ve nur sözcükleri genellikle ay, güneş ve yüz mazmunları ile bir arada kullanılırken sevgilinin yüzü, en büyük ışık kaynağı olarak ifade edilir. Ay ve güneşin ışığını bu kaynaktan aldığı belirtilir. Yüzün parlaklığı; güneşin, sabahın ve seher vaktinin pür-safa olmasının da lalenin yüreğinin kararmasının da sebebi olur:

Karara yandı lâlenün yüregi

Yüzünün tâbiş ü ziyâsından (G 511/3)

Her gün yüzün ziyâsı sabâha virür safâ

Her dem saçun sabâ nefesin anberîn ider (G 229/4)

Sevgilinin yüzü gibi Ahmedî'nin gönlü de her daim aydınlıktır:

Hâlüm bigi tîre-durur hâl-i muanber

Gönlüm bigi rûşen-durur ol çihre-i handân (G 485/4)

Karanlık (Zulumat, Tîre, Tarîk):

Zulmet; divanda renk ilgisi yönüyle gece, saç, göz, ben, âh, duman gibi sözcüklerle bir arada kullanılır. Bazen de kederin veya âşığın hâlinin benzetilene olarak karşımıza çıkar. Saçları zulumat ülkesi, dudakları ise âb-ı hayat olarak ifade eden Ahmedî, âb-ı hayatın karanlıklar içinde bulunmasını dünya ile ahiret benzetmesi üzerinden şöyle anlatır:

Devlet-i ukba gerekse dünyada eyle taleb

Zulmet içinde bulunur çeşme-i âb-ı hayât (K 13/9)

Zulmetini gicenün saçun bigi sorsan nedür

Göklere çıhdı benim âh u dütiininden buhâr (K 25/73)

Gölge (Sâye, Zill):

Gölge, beyitlerde genel olarak güneş ile zikredilir ve bulutların güneşi gölgelemesi, ışık olmadan gölgenin de olamaması, fazla ışığın gölgeyi yok etmesi gibi çeşitli hususlar anlatılır. Güneşin, sevgilinin yüzünün saçtığı ışıkla mukayese edildiğinde ancak onun gölgesi kadar parlaklığa sahip olduğunu söyleyen şair, bir beyitte de saçın gölgesi yüze düşmeyecek olsa yüzün ateşi ile kâinatın yanıp kül olacağını şöyle ifade eder:

Yahardı şem bigi yüzün tâbî âlemi

Olmasa arada saçunun sâyesi hicâb (G 47/2)

İnsan, yeryüzünde Allah'ın gölgesi ve halifesi konumundadır. İnsan dışında yine yaratılmış tüm varlıklar da vücûd-ı mutlak olan Allah'ın gölgesi kabul edilir. Hakk'ın halktan bu sebeple ayrı olmadığı çeşitli vesilelerle tekrarlanır:

Halk Hakdan cüdâ degül zîrâ

Sâye-i Hak-durur bu mevcûdât (K 11/20)

İşret meclislerinin kurulacağı en güzel vakit ilkbahardır. Bu zamanlarda gül fidanının gölgesinde içip eğlenmek oldukça keyifli olacaktır:

Gül sâyesi altında otur işret id ü gül

Kim ayaguna fidî kıla varlığını gül

Yiryüzi tolu lâledür ü nergis ü sünbül

İşit ki ne dir söz-ile her-dem güle bülbül

İy hayf ki bünyâd-ı bekâ olmadı muhkem (Muh/3)

Sonuç

Gökyüzü ve onunla beraber dönen yıldızlar, gezegenler çok eski dönemlerden itibaren insan hayatına yön verdiği inanan unsurlar olarak karşımıza çıkar. Özellikle kötülüğün kaynağı sayılan karanlığı kovan, yeryüzünü aydınlatan güneş, ay ve yıldızlar; koruyucu ve hatta kutsal bir güç olarak eski toplumlarda oldukça önemli bir yere sahiptir. Eskilerin kozmolojiye dair bu ve benzeri algılarının temelinde, daha ziyade dinî ve kültürel anlatılar, inançlar mevcuttur. Toplumdaki bu tarz inanç ve anlatılarla zamanla zenginleşen kozmik âleme dair bilgi ve aktarımların sanat ve edebiyat sahası üzerinden değerlendirilmesi ve bilhassa sosyal hayattan irtibatı kopuk olduğu için eleştirilen divan şiirine yansımalarının ortaya konması önem arz etmektedir. Ayrıca Divan edebiyatında daha çok felek anlayışı

çerçevesinde şekillenen kozmik anlatıların, şairin ve o dönem insanının bilgi, inanç ve tasavvurlarını yansıtmaları da dikkate değer bir durum oluşturur.

On dördüncü yüzyılın en büyük şairleri arasında yer alan Ahmedî, birçok alanda olduğu gibi astronomi sahasındaki bilgisiyle de ön plana çıkan bir şairdir. Oldukça hacimli bir eser olan Ahmedî Dîvânı'nda kozmik âleme dair hemen her unsurun söz konusu edildiği görülür. O, şiirlerinde kozmik unsurları, hayal gücü ve çeşitli söz sanatları ile süsleyerek anlatımlarına renk katmaktadır. Bunu yaparken de şair, kozmik âleme dair kullandığı kavramların gerçek anlamlarından uzaklaşmadan anlatımları çeşitlendirebilmeyi başarır.

Kozmik unsurlar arasında özellikle felek kavramı üzerinde sıklıkla duran Ahmedî'nin feleğe bakış açısının şekillenmesinde, yaşanılan tüm olumsuzlukların feleğe atfedilmesi gibi genel, toplumsal inanışların önemli bir yeri vardır. Birçok hususu ifade noktasında bir teşbih unsuru olarak kullanılan felek ve gök cisimlerinin, divanda eski astronomi anlayışına uygun şekilde işlendiği görülür. Felek, talih ve talihsizliğin sebebi olan ve sıklıkla şikâyet edilen bir mazmun olarak karşımıza çıkar. Feleğin dışında manzumelerde sıkça karşımıza çıkan yıldızlar ise, yine hem insan mizacına hem de kadere yön veren unsurlar olarak işlenir; renk, parlaklık, şekil gibi hususiyetleri ile çeşitli teşbih ilgileri içinde zikredilirler. Gezegenler içinde en sık söz konusu edilen güneş ve ayın yanı sıra diğer gezegenler de divanda daha çok onlara atfedilen vazifeleri yönüyle anılmaktadır.

Kaynakça

- Akdoğan, Y. Ahmedî Divanı. www.kulturturizm.gov.tr. [Erişim tarihi: 27.05.2020].
- Akpınar, Ş. (2002). "Lâmî'nin Vâmık u Azrâ Mesnevîsinde Astrolojik Unsurlar". *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (12). s. 169-202.
- Aktaş, H. (2008). *Çağdaş Türk Şiirinde Kozmik Âlem*. Edirne: Yort Savul Yayınları.
- Aktaş, Ş. (1983). "Roman olarak Hüsn ü Aşk". *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi* (27). s. 94-108.
- Alan, H. (2016). "Sâhipkıran". *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. c.ek-2. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Çavuşoğlu, M. (2001). *Necatî Bey Divânı'nın Tahlili*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Deniz, S. (1992). 16. Yüzyıl Bazı Dîvân Şairlerinin Türkçe Dîvânlarında Kozmik Unsurlar (Bâkî, Fuzûlî, Hayâlî Beg, Nev'î, Yahyâ Beg). Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

- Develioğlu, F. (2003). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Fehd, T. (2000). "İlm-i Ahkam-ı Nücum". *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 22. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Gülüm, E. (2014). "Sünbülzâde Vehbî Divânı'nda Kozmik Unsurların Kullanımı". *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume (9/9)*. s. 519-546.
- İşıkkhan, D. (2014). "Divân Şairlerinde İlm-i Tencîm Tesîri". *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*. 16 (Özel Sayı II). s.110-114.
- Kapal, N. (2013). "Zâtî Dîvânında Kozmik Unsurlar". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 6/24. s. 160-170.
- Karaköse, S. (2012). "Kozmik Âlemde Nefi'nin Seyri". *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (12)*. s. 29-48.
- Levend, A. S. (1984). Divan Edebiyatı. İstanbul: Enderun Kitabevi Yayınları.
- Nasr, S. H. (1985). İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş, (çev. Nazife Şişman). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Onay, A. T. (2004). Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar. İstanbul: MEB Yayınları.
- Parlatır, İ. (2012). Osmanlı Türkçesi Sözlüğü. Ankara: Yargı Yayınları.
- Sefercioğlu, M. N. (1990). Nev'î Dîvânını'nın Tahlili. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sucu Köroğlu, N. ve Jarafova, F. (2019). "Azeri Sahası Edebi Eserlerinde Feleğin Katmanlarına Dair Bir İnceleme". *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)* 6/ 7. s. 35-54.
- Şentürk, A. (1994). "Osmanlı Edebiyatında Felekler, Seyyare ve Sabiteler (Burçlar)". *Türk Dünyası Araştırmaları (90)*. s. 131-180.
- Tolasa, H. (2001). Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yekbaş, H. (2009). "Zâtî Dîvânı'nda Halk İnanışları". *International Periodical Forthe Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4/2*. s. 1085-1123.
- Yıldırım, H. (2015). "Divan Şairlerine Göre Burçlar". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 8/41. s. 340-353.

PROF. DR. M. ORHAN OKAY'IN DİL HASSASİYETİ: TÜRK DİLİNE DAİR TESPİT, GÖRÜŞ VE ÖNERİLERİ*

Ömer Faruk KARATAŞ**



Geliş Tarihi: 27.10.2020

Kabul Tarihi: 04.11.2020

Atıf Bilgisi: Hars Akademi
Uluslararası Hakemli Kültür-
Sanat-Mimarlık Dergisi

Sayı: 6

Sayfa: 293-303

Yıl: 2020

Dönem: Aralık

Özet

Genellikle duygu, düşünce, istek ve arzuların belli bir toplum tarafından benimsenmiş müşterek ses ve anlam öğelerinden yararlanılarak, kişiden kişiye aktarılmasını sağlayan sistem olarak tanımlanan dil, bir topluluğu millet yapan en önemli unsurdur. Ait olduğu milletle birlikte var olan, o milletin karşılaştığı farklı kültür ve medeniyetlerden ister istemez etkilenen dil, bu vasfıyla âdeti kendi milletinin asırlar boyunca yaşadığı tarihin özeti olarak kabul edilir.

Akademik ve gündelik hayatı boyunca dil hassasiyetini bir an olsun kaybetmeyen Orhan Okay, sadece kullandığı dil ile değil, aynı zamanda dil bahsindeki düşünceleriyle de ufuk açan bir şahsiyet olarak ön plana çıkar. Kelime ve kurallardan müteşekkil dili, tabiat ve sanat gibi bütün insanlığa hitap eden âlemşümül dilin bir alt kategorisi olarak değerlendirir. Ayrıca dilin kullanıldığı toplumun tekâmül yoluyla gelişen ve değişen yapısına koşut olarak, diğer bir ifadeyle suni müdahalelere maruz bırakılmadan hayatına devam etmesi gerektiğini savunur. Aksi takdirde, dilin doğal bütünlüğünün bozulacağına, hatta en temel fonksiyonları olan bireylerin anlaşmasını sağlama ve toplumun tarihini yansıtırma işlevlerinin zarar göreceğine işaret eder.

Bu makalede Orhan Okay'ın dile dair temel düşünceleri yansıtılmak suretiyle, yakın tarihte gerçekleşen, pek çoğuna kendinin de yaşayarak şahit olduğu dil politikalarına ilişkin müspet ve menfî kanaatleri ifade edilmeye çalışılacaktır. Ayrıca Orhan Okay'ın üyeliğinde de bulunduğu Türk Dil Kurumu'nun 1930'lu yıllardan bu yana mevzubahis politikalar dâhilinde gerçekleştirdiği faaliyetlere bakış açısı dikkatlere sunulacak, yabancı dil ve yabancı dille eğitim hakkındaki düşünceleri yansıtılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Orhan Okay, Dil, Dil Politikaları, Dilde Sadeleşme, Yabancı Dil.

* Bu makale, yazarın 2011 yılında tamamladığı "Doğu-Batı Arasında İdrak Kavşağı Orhan OKAY" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Makale boyunca Orhan Okay ile gerçekleştirilmiş beş ayrı sohbet ve mülakatın yanı sıra, Orhan Okay tarafından 19 Şubat 1980-28 Ocak 1981 tarihleri arasında *Tercüman* gazetesinde yayımlanmış on bir adet gazete yazısından yararlanılmıştır. Mevzubahis sohbet ve mülakatlar, öncelikle çeşitli dergilerde yayımlandıktan sonra, Orhan Okay tarafından *Konuşmalar* başlığıyla 1998 yılında kitaplaştırılmıştır. İlgili sohbet ve mülakatların dergilerdeki hâlleri kontrol edilmiş olup, bazılarının gerek dergilerde, gerekse *Konuşmalar* adlı kitapta kimin aracılığıyla gerçekleştirildiği tespit edilememiştir. Bu nedenle Orhan Okay ile görüşme yaptığı tespit edilebilen kişilerin sohbet ve mülakatları kendi isimleriyle kaynaklandırılmış olup, tespit edilemeyenler ise, *Konuşmalar* adlı eser üzerinden kaynaklandırılmıştır. Ayrıca söz konusu gazete yazıları ise, Orhan Okay'ın *Kültür ve Edebiyatımızdan* başlıklı eserinde bir araya toplanmış olduğundan, yararlanılan gazete yazıları, bahsi geçen eser aracılığıyla kaynaklandırılmıştır. Yararlanılan sohbet, mülakat ve gazete yazılarının ayrıntılı künyeleri için Erdoğan Erbay ile Ömer Faruk Karataş'ın hazırlamış oldukları "M. Orhan Okay Bibliyografyası"na bakılabilir. (Erbay ve Karataş, 2011).

** Arş. Gör., Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum, faruk.karatas@atauni.edu.tr / ORCID: 0000-0001-5668-9749.



PROFESSOR M. ORHAN OKAY'S LANGUAGE SENSIBILITY: HIS OBSERVATIONS, JUDGEMENTS AND RECOMMENDATIONS REGARDING TURKISH LANGUAGE

*Ömer Faruk KARATAŞ***



First Received: 27.10.2020

Accepted: 04.11.2020

Citation: Hars Akademi
International Refereed Journal of
Culture-Art-Architecture

Issue: 6

Pages: 293-303

Year: 2020

Session: December

Abstract

Language, which is generally defined as the system that enables the transfer of feelings, thoughts, wishes and desires from one person to another by using common sound and meaning elements adopted by a certain society, is the most important element that makes a community a nation. The language, which coexists with the nation to which it belongs and is inevitably influenced by the different cultures and civilizations that the nation has encountered, is regarded as the summary of the history of its own nation for centuries.

Orhan Okay who did not lose his language sensitivity for a moment throughout his academic and daily life, stands out as a person who opens the horizon not only with the language he uses, but also with his thoughts on language. He considers language consisting of words and rules as a sub-category of the universal language like nature and art that appeals to all humanity. In addition, he defends that the society in which language is used should continue its life in parallel with the evolving and changing structure of the society, without being exposed to artificial interventions. Otherwise, he points out that the natural integrity of the language will deteriorate, and even the functions of ensuring the understanding of individuals and reflecting the history of society will be damaged.

This article, by reflecting the basic thoughts of Orhan Okay on language, attempts to articulate positive and negative opinions about language policies that took place in the recent past, many of which Okay himself witnessed by living. Besides, Okay's perspectives on the activities of the Turkish Language Association, of which he was also a member, since the 1930s within the scope of the mentioned policies will be brought to attention, and his thoughts on foreign language and education in foreign language will be reflected.

Keywords: Orhan Okay, Language, Language Policies, Simplification of Language, Foreign Language.

** Research Assistant, Atatürk University, Department of Turkish Language and Literature, Erzurum, faruk.karatas@atauni.edu.tr / ORCID: 0000-0001-5668-9749.



Giriş

Kâinatta mevcut olan her varlık ve işaretin yanı sıra bütün güzel sanatların insanlığı kapsayacak nitelikte müşterek bir dilin parçaları olduğunu düşünen Orhan Okay, tabiatın yanı sıra, insanın yaptığı eşyaların, bir musiki eserinin yahut bir mimari abidenin farklı milletlere mensup insanlara hitap edebilen müşterek ifadeler olduğuna işaret eder. İnsanoğlunun paylaştığı bu ortak ifadelerin bütünü ise, büyük ve âlemşümül bir dil olarak değerlendirir. Ferdi düzeyde düşünebilmeyi sağlayan, kişinin karşısında hiç kimse olmasa dahi içerisindeki “ben”in konuşmasına imkân veren kelimelerden müteşekkil dilin, toplumsal düzeyde de insanların birbirleriyle ilişkilerini, nefretlerini, hasretlerini, kavgalarını idare eden, iç dünyalarını karşındakilere duyurmaya vesile olan, yalanı da doğruyu da söylemenin vasıtası olarak ele alır. Dolayısıyla kelimeler aracılığıyla meydana gelmiş dili, kapsayıcı nitelikteki âlemşümül dilin bir alt tabakası olarak görür (Bulut 1998: 136).

Orhan Okay, dili milletlerin hayatındaki her türlü faaliyetin vazgeçilmez malzemesi, kaynağı ve her şeyin özünde mevcut bir cevher olarak değerlendirdiği için, bir milleti diğer milletlerden ayıran en önemli faktörün dil olduğunu savunur. Elbette toplulukları millet hâline getiren dilin, tıpkı diğer bütün toplum kurumları gibi, yüzyıllar içerisinde tekâmül yoluyla değişikliğe uğraması gerektiğini düşünür. Dolayısıyla dildeki değişme ve gelişmenin inkılap yoluyla değil, ihtiyaçların giderilmesi için doğal tekâmül yoluyla gerçekleşmesi durumunda, milletlerin büyük travmalar yaşamak zorunda kalmayacağını altını çizer. Bu doğrultuda devlet teşvikiyle anlamsız bir takım kelimeler türetilip, milletin dimağında yer edinmiş kelimelerin eski kabul edilerek, yeni uydurma karşılıklarıyla değiştirilmesini, hatta uydurma kelimelerin memurlar, öğrenciler ve kurumlar tarafından kullanılmasını dikte etmeyi, hukuki değilse de ahlaki bir cinayet olarak değerlendirir (Okay 1998: 142).

Orhan Okay'ın Dilde Sadeleşme Faaliyetlerine Bakış Açısı

Orhan Okay, Tanzimat yıllarından itibaren sade bir dille veya halk diliyle yazma, konuşur gibi yazma isteğiyle başlayan dilde sadeleşme faaliyetlerinin 19. asrın sonlarında yaygınlaştığını, özellikle İkinci Meşrutiyet yıllarında ortaya çıkan Yeni Lisan ve Türkçülük hareketleriyle sağlıklı bir seviyeye ulaştığını kabul eder. Ancak 1930'lu yıllarda başlayan ve bir reddimiras tavrıyla hâlihazırda kullanılan kelimelerin tasfiye edilmesi ve yerlerine uydurma kelimelerin dikte edilmesine ise, kesinlikle karşı çıkar.

“Kelime bazen uydurma da olabilir. Kaidesine, estetiğine, kullanılabilirliğine uyularak güzel ve doğru kelimeler yapılabilir. Ama buna ihtiyaç olmalı. Yani başka bir dilde bulunup da bizde bilinmeyen bir kavramı karşılamalı. Hâlbuki dil devrimcileri mevcut, kullanılan ve anlaşma unsuru olan kelimeleri reddedip onun yerine yeni kelimeler uydurmaya kalktılar. Hedef, şüphesiz Osmanlı'nın birçok alanda yapıldığı gibi, mirasını reddetmekti. İyi kötü, doğru yanlış, ama daima eskiye hayır!” (Okay 1998: 142-143).

Orhan Okay, ideolojik bakımdan, Cumhuriyet yıllarında devlet yönetimindeki pek çok teşkilatın kuruluş yıl dönümleri münasebetiyle tertip edilen kutlamalar esnasında, eski ve köklü bir kuruluş olduklarını bildirmek için Osmanlı döneminde teşkil edildikleri zamanı bildirerek birkaç asırlık tarihlerini ön plana çıkarmayı tercih ettiklerine değinir. Fakat dil konusu mevzubahis olduğunda, Osmanlı döneminde kullanılan kelimelerin “Dil Devrimi” adı altında tasfiye edilmesini anlamlandıramaz. Hatta dünya tarihinde yaşanan en radikal devrimlerde dahi, dilin korunmasına yönelik katı uygulamalara dikkat çekerek, çok merhametsiz bir komünist devrimci olan Stalin'in Rus dilinde devrim değil değişmeyi bile kabul etmediğini bilhassa vurgular (Okay 1998: 143).

Orhan Okay, Cumhuriyet döneminden önce, dilde sadeleşme çabaları açısından önemli bir merhale teşkil eden Yeni Lisan Hareketi ve bu hareketin tesiriyle meydana gelmiş Millî Edebiyat akımının arzu ettiği sade bir dile ulaşma çabasını yanlış bulmaz. Yeni Lisan Hareketi dâhilinde, sade bir dil tesis etme maksadıyla dile yerleşmiş Arapça ve Farsça kelimelerin artık Türk dili bünyesinde kabul edilmesinin yanı sıra, ihtiyaç duyulabilecek yeni kelimeler için halk dili gibi sağlam bir kaynağa yönelmek suretiyle, yazı dili ile konuşma dili arasında bir yakınlık kurma gayretini müspet karşılar. (Okay 2005: 160-161). Ancak bu duruma karşılık, 1930'lu yıllardan itibaren “Dil Devrimi” adı altında dile yerleşmiş ve anlaşmayı sağlayan bazı kelimelerin kullanımının yasaklanmasını doğru ve faydalı görmez.

Mevzubahis yasaklı kelimelerin yerini alması için, mahallî bölgelerde bilinen veya birkaç asır evvel yazılmış bazı eserlerin kaynak seçilmesinin yanı sıra, Türkçe zannedilerek Moğolca ve Çince'den alınan bazı kelimelerin ortaya atılmasını, hatta dil kaidelerine dikkat edilmeksizin yeni kelimeler türetilmesini eleştirmekten geri durmaz (Okay 1998: 137). Bu doğrultuda kuruluşundan itibaren öncelikle tek partili dönemin dümen suyunda hareket eden ve sonraki zamanlarda da aynı tavrı devam ettirerek, siyasete bulaşmaktan geri durmayan bir tavırla faaliyetlerini sürdüren Türk Dil Kurumu'nu eleştirilerinin merkezine alır. Ancak

1982 yılında kabul edilen Anayasa ile Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu çatısı altında yeni bir yapılanmaya gidinceye kadarki süreçte Türk Dil Kurumu'nu çeşitli yönlerden tenkit eden Orhan Okay, yeni yapılanma sonrasında dil mevzuu açısından son derece önemseydiği Türk Dil Kurumu'na bakış açısını değiştirir.

Orhan Okay'ın Türk Dil Kurumu'nun Faaliyetlerine Yönelik Kanaatleri

Bir dilde yer alan nüansları belli bir seviyedeki kültürün gerektirdiği ince mana farkları olarak tanımlayan Orhan Okay, aynı kavramı karşıladığı zannedilen, ilk bakışta eş anlamlıymış gibi görünen kelimelerin aslında nüanslar taşıyarak birbirlerinden ayrıldıklarını ifade eder. Dil devrimi gereği, Türk Dil Kurumu'nun tasfiye ettiği ve eş anlamlı olarak düşündüğü bazı yasaklı kelimelere karşılık olarak bir tek kelimeyi dikte etme tavrını, dilde yer alan nüansları yok etme çabası olarak değerlendirir. Nüansları bir dili zenginleştiren unsurlar arasında kabul ettiğinden, önceleri Türk Dil Kurumu'nun dili fakirleştirdiğini savunmuştur (Okay 1991: 50).

“Haydi bu teferruatlı Osmanlı protokolünden vazgeçelim. Fakat, birbirinden farklı mânâlar taşıdığı hâlde hepsinin karşılığında tek kelime uydurup terk ettiğimiz nice tabirler var. Meselâ vermek karşılığı olarak, büyükten küçüğe, küçükten büyüğe değişik kelimelerin kullanılması sûretiyle en azından bir terbiye kaidelerini de beraberinde getiren sözlerimize ne oldu? Takdim etmek, arz etmek, sunmak, ihsan etmek, ihsanda bulunmak, bahşetmek, bağışlamak, lûtfetmek, itâ etmek... Şimdi bunların hepsinin yerine vermek diyoruz. O unutulmuş kelimeleri kazâen kullanmaya yeltenenlerin de dilleri dolaşıyor” (Okay 1991: 51).

Türk Dil Kurumu'nu öncelikle nüansları yok ettiği için eleştiren (Ergüzel 1998: 160-161) Orhan Okay, daha sonra sık sık değişikliklere uğrayan imla kılavuzlarını da gündeme getirerek, 1942 yılında tedavülde olan madeni beş kuruluşların üzerinde “Cümhuriyet”, on paranın üzerinde ise “Cumhuriyet” yazdığını hatırlatarak, Türk diline ait imlânın fonetik bir imlâ olduğu söylemindeki aksaklıklara dikkat çeker (Okay 1991: 59). Bu doğrultuda devletin adı, unvanı gibi hata kabul etmeyecek mevzularda dahi çeşitli uygulamaların varlığını ifade ettikten sonra, okunduğu gibi yazılan ve yazıldığı gibi okunan bir fonetik imladan söz eden imla kılavuzlarında yer alan yabancı özel isimlerin yazılışlarına dair ilk kaidelerdeki karmaşaya odaklanır.

Yazım kılavuzunun bu hususa dair ilk kaidesinde Latin harfleri kullanılmayan ülkelerle ilgili özel adların Türkçe söylenişlerine göre yazılması gerektiğini hatırlatmakla işe başlar. Ardından Arap, Kiril, Çin vb. Latin alfabesi kullanmayan ülkelere, özellikle Arap ve Fars dillerine ait özel isimlerin çoğuna aşına olmamıza rağmen, bu isimlerin Batılı kaynaklardaki gibi yazılmaya başlanmasını şaşkınlıkla karşılar (Okay 1991: 54).

“Eski Endonezya devlet başkanın Şükranî olan adını bizim gazetelerimiz Soekarno diye yazarlardı. Yine gazetelerimizin Idi Amin diye yazdıkları Afrikalı liderin adı Arapça İdi Emin'den başka bir şey değildir. Bu şekil imlâlar, İngilizce veya Fransızca gazetelerden kapmadır. Daha yeni haberlere bakalım, Kuveyt enformasyon bakanının adı Şeyh Jaber değil, Cabir'dir; devlet bakanı ise Hossain değil bildiğimiz Hüseyin'dir” (Okay 1991: 50).

Ardından, gazeteler bir yana, 1950 yılına kadar *İnönü Ansiklopedisi* adıyla çıkan, daha sonraki yıllarda ise, *Türkler Ansiklopedisi* adıyla yayıma devam eden ve genel yazmanlığını Türk Dil Kurumu Başkanı'nın yürüttüğü ansiklopedide de mevzubahis kurala aykırı davranıldığını fark eder. Zira ansiklopedide “Aisopos”, “Aphrodite”, “Çiang Kay-Şek” gibi özel isimlerin teşkil ettikleri madde başlarının Grek ve Çin alfabeleriyle yazılan özel adlar olduklarına dikkat çeker. Bir başka ifadeyle Latin alfabesine mensup dillerdeki özel isimler olmamalarına rağmen, “Ezop”, “Afrodit”, “Çankayşek” gibi, Türkçe telaffuzlarına göre yazılmamalarını Türk Dil Kurumu'nun kendisiyle yaşadığı bir çelişki olarak nitelendirir (Okay 1991: 56).

Orhan Okay, imla kılavuzunda yer alan yabancı özel isimlere dair ikinci kuralda ise, Latin harfleri kullanan ülkelerle ilgili özel adların Türkçede yerleşmiş biçimleri yoksa, özgün (orijinal, asıl) biçimleriyle yazılacağına belirtildiğine işaret eder (Okay 1991: 57). Ancak mevzubahis ikinci kuralı da son derece karmaşık bulur. Zira Latin alfabesi kullanan çeşitli ülkelerde aynı ismin pek çok farklı telaffuzunun nasıl ayırt edileceğini kestiremediği gibi, Batı alfabelerinde bulunan “Q”, “W”, “X” gibi harflere nasıl bir çare bulması gerektiğine de karar veremez. Hatta Latin alfabesi kullanan dillerdeki özel adların Türkçeye ne kadar yerleşip yerleşmediğine kanaat getirebileceği bir ölçü de bulamaz.

“Bu ayırım aynı asıllı bazı isimleri ansiklopedilerde ayrı ayrı maddelerde aramaya bizi zorlayacaktır. Örnek olarak yine Türk Ansiklopedisinden 'Aleksandr' ve benzeri isimleri alalım. Eğer aradığınız Rus, Bulgar, Yunan... ise

Aleksander veya Aleksandr'da arayacaksınız. Yok eğer, Fransız, İngiliz vs. ise o zaman Alexandre ve Alexander'da bulabilirsiniz.

Önce, Latin alfabesini kullanan veya kullanmayan diye iki çeşit kaynağa göre, iki çeşit imlâ kaidesi koymak hatadır. İkinci hata, Latin harflerini kullanan milletlerin özel isimleri için de iki ayrı kaide konulmuş olmasıdır. Biri yerleşmiş biçimler, diğeri yerleşmemiş biçimler için.

Acaba yerleşmiş olmanın ölçüsü nedir? T.D.K.'nun kılavuzu yerleşmişler için İsveç, İsviçre, Münih, Londra, Cenevre isimlerini veriyor. Bunlar bizim telaffuzumuza göre yazılacak. Burası güzel.

Bir de yerleşmemişlere bakalım. Bunlar arasında Dekart, Şekspir, Şopenhavr, Griniç gibi şahıs ve yer isimleri var. Yukarıdaki kaideye göre bu kelimeler orijinal şekilleriyle, yani İngiliz, Fransız, Alman vs. imlâsına göre yazılacak. Ben bu isimlerin yerleşmemiş olmasıyla meselâ Münih ve Cenevre'nin yerleşmiş olmasını ayıramıyorum. Kim Londra'yı tanır da Şekspir'i duymamış olur? O halde bu iki kaideyi birincinin lehine birleştirelim. Yani yabancı özel isimleri Türkçe'de bilinen söylenen şekilleriyle yazalım” (Okay 1991: 57-58).

Türk Dil Kurumu tarafından uydurulan yeni kelimelerin de Türkçenin kelime yapımı kaidelerine uymadığını tespit eden Orhan Okay, kelime köklerinin manası ile uydurulan kelimeler arasında çoğu zaman bir ilgi bulunmaksızın ve Türkçedeki yapım eklerinin fonksiyonuna, bu eklerin işlek olup olmadığına bakılmaksızın kelime türetilmesine itiraz eder. Karşı çıktığı hataları örneklendirirken, bilhassa üzerinde durduğu “uygar” kelimesindeki “uymak” ile medeniyet arasında; “özgür” kelimesindeki “öz” ile hürriyet arasında hiçbir ilişki bulunmadığını dikkatlere sunar (Okay 1991: 72). İfade edilmek istenen manayı karşılayamamalarına rağmen, kullanımları dikte edilen uydurma kelimelerle basın ve yayın organları istila edildikten sonra, sıranın bilim dünyasına geldiğini gözlemleyen Orhan Okay, barındırdıkları eski kelimelerin yenileriyle değiştirilmesi gerekçesiyle tamamlanmış pek çok tezin jüriler tarafından geri çevrildiğine üzülen şahit olur.

“Üniversitelerimizde yapılan pek çok doktora tezi önce araştırmacının rahatça kullandığı bir dille yazılıyor, daha sonra TDK'nun sözlüğü veya o aileden doğmuş bilimsel terim sözlüklerine bakılarak bu uydurma dile çevriliyordu. Çünkü hocalar öyle istiyordu. Çünkü jüriler öyle istiyordu. Son yıllarda bu durumun ne olduğunun farkında değilim. Ama uzun yıllar bunun böyle işlediğini

bilenler çoktur. Belki jüri raporları incelenirse bu konu daha aydınlığa çıkar. Uzağa gitmeye hacet yok, benim doçentlik jürimde bulunan TDK üyesi ve taraftarı pek tonton ve hoşgörülü olarak bilinen bir profesör bile benim tezime bu açıdan menfi mülahaza koymuştu” (Okay 1998: 145).

Anayasal bir değişiklikle 1982 yılından itibaren yeni bir hüviyet kazanan Türk Dil Kurumu'nun bu tarihten evvelki pek çok faaliyetini eleştirmesine rağmen, asla kuruma haksızlık etme gayesi gütmeyen Orhan Okay, kurumun bilhassa 1960'a kadarki neşriyatını dikkatle takip etme gereği hisseder. Basılan yeni kitaplar arasında yer alan *Dîvânu Lugâti't-Türk, Kutadgu Bilig, Atebetü'l-Hakâyık, Dede Korkut Kitabı, Ali Şîr Nevâî* gibi bir kısmı Türk Dili ve Edebiyatı'nın abideleri konumundaki pek çok eserin ilmi bir ciddiyetle yayıma hazırlandığının altını çizer. Bu eserlerin yanı sıra, bazı eksiklerine rağmen *Tarama Sözlüğü* ve *Derleme Sözlüğü*'nü de müşterek şekilde hazırlanmış büyük çalışmalar olarak nitelendirir (Okay 1991: 64-65).

Takdire layık bazı çalışmalarını göz ardı etmeksizin eleştirmekten çekinmediği Türk Dil Kurumu'na meslek hayatının ilk yıllarında üç kurultay döneminde üyeliği de bulunan Orhan Okay, üye olma maksadının kurumun tüzüğünde yer alan bazı maddeleri değiştirmeyi gündeme getirmek olduğunu ifade eder. Bu doğrultuda tüzüğün birinci maddesinde kurumu tarif eden “*Türk Dil Kurumu kamu yararına çalışır devrimci bir bilim derneğidir*” ifadesine işaret eder. Ardından dördüncü maddede kurumun amacını açıklayan “*Dilimizin özleşmesini ve bütün bilim, teknik ve sanat kavramlarını karşılayacak yolda gelişmesini devrimci bir anlayışla ve bilim metotlarına uygun olarak sağlamaya çalışmaktadır*” ifadesini dikkatlere sunar. Devrim ve bilim kelimelerinin bir arada kullanılmasına karşı çıkan Orhan Okay, Türk Dil Kurumu'nun “ihtilal” ve “inkılap” kelimelerinin her ikisine de karşılık olarak türettiği “devrim” kelimesinin “devirmek” kökünden geldiğini, bu nedenle de inkılabın iyiye doğru bir düzeltme manası varken, devrimin sadece ihtilali çağrıştırdığını düşünür. Böylelikle devrim ve bilim kelimelerinin aynı cümlede kullanılmayacağını savunarak, tüzükteki bu maddelerin değiştirilmesi gerektiğini öne sürerse de başarılı olamaz ve üyelikten ayrılır.

“Öğretmenliğimin ilk yıllarında, merhum hocam Agâh Sırrı Levend'in tavassut ve galiba tezkiyesiyle TDK'na girmiştim. Üyeliğim üç kurultay devresi devam etti. Her kurultayda da tüzük komisyonuna girdim. Bazı arkadaşlarımla beraber, bunda iki maksadımız vardı. Birincisi, tüzüğün gaye maddesini bilim-devrim çelişikliğinden kurtarmak ikincisi de, Kızılay gibi hemen herkese açık olan

üyeliğin, dilci-edebiyatçı-sanatkâr vs. vasıflarla sınırlandırılmasını temin etmektir” (Okay 1991: 62).

Bilimsel bir hüviyet kazanan ve üyesi olabilmek için belli başlı vasıflar aranmaya başlanan Türk Dil Kurumu'na 1983 yılından itibaren tekrar üye olan Orhan Okay, dil mevzuuna ait görüş ve eleştirilerini sadece bu kurumun faaliyetleri üzerine yoğunlaştırmaz. Yüksek Öğretim Kurulu'nun 1981 yılında aldığı bir kararla üniversitelerde sekiz dönem boyunca okutulacak Türk Dili dersleri hakkında da müspet veya menfi bir görüş bildirmekte de kararsız kalır. Orhan Okay, karşılaştığı durum nedeniyle, bir yandan dil cehaletinin ilk ve orta öğrenimden mezun olmasına karşılık, üniversiteden mezun olmasına geçit verilmeyeceğini düşünerek, memnuniyet duyar. Ancak diğer yandan üniversite tahsiline başlayınca kadar yıllarca eğitim gören talebelerin kendi dillerini öğrenemediklerini açığa çıkaran bir uygulamayla karşı karşıya olduğundan, bu uygulamayı son derece üzüntü verici bir durum olarak değerlendirir (Okay 1991: 38-39).

Orhan Okay'ın Yabancı Dilde Eğitime Dair Görüşleri

Yabancı dil ile eğitim mevzuunu da göz ardı etmeyen Orhan Okay, bu meselenin tarihi gelişimini dikkatle tetkik eder ve ilk olarak Fatih devrinde başlamak suretiyle azınlık ve misyoner mekteplerinin yabancı dille eğitim-öğretim yaptıklarını tespit eder. Böylesi bir durumu 1860'lı yıllara kadar Osmanlı'nın liberal yapısıyla ilişkilendirerek, Müslüman tebaa için düşünülmemiş veya Müslüman tebaaya bir teşvikte bulunulmamış olduğundan, sadece yabancı misyonun ve ekalliyetlerin faydalandıkları bu okulları konunun biraz daha dışında tutmayı uygun bulur (Okay 1998: 162). Ancak 1860'lı yıllardan itibaren bu faaliyetlerin birden bire çoğalarak Devlet-i Aliyye'nin akla hayale gelmeyecek en uç köşelerine kadar yayılarak yabancı kolejler kurulmasını pek de masum bulmayan Orhan Okay, bugünkü yabancı dille eğitim meselelerinin başlangıcını ise Osmanlı devrinde ilk sultanilerin açılışına dayandırır (Okay 1998: 163). Sultanilerin ardından Cumhuriyet döneminin tek partili yıllarında yabancı dille eğitim veren okullara karşı çıkılsa da, Demokrat Parti başa geçtikten sonra, özel kolejlerin açılmasıyla başlayan ve tamamen yabancı dille eğitim veren üniversitelerin kurulmasıyla büyüyen meselenin, her geçen gün sayıları git gide artan Anadolu Liseleriyle birlikte kontrol edilemez hâle geldiğini düşünür.

“O tek parti devrinde ve kapalı rejimde, bütün Batılılaşma gayretleri arasında bu tutum dikkate şayandır. Bir savunma içgüdüsünün mü mahsulüdür, bilemiyorum. Ama kapalı rejimlerde bu gibi milliyetçi, daha doğrusu şoven

tavırların olması da tabiidir. Yabancı dille eğitim yapan özel okul, kolej benzeri mekteplerin ve Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nin zuhuru ise Demokrat Parti iktidarlarına rastlar. Bütün bunlar bilhassa İngilizce eğitim, İkinci Dünya Savaşı sonrası Anglo-Amerikan hâkimiyetine, daha sonra da Demokrat Parti'nin epey Amerikancı ve biraz da liberal rejimine bağlanmalıdır.” (Okay 1998: 164)

Yabancı dil edinerek farklı dillerde yazılmış eserler okuyabilen ve farklı kültürler tanıyabilen kişilerin düşünce dünyalarının genişleyeceğini savunan Orhan Okay, öte yandan okullardaki yabancı dil derslerinin sadece yabancı dil eğitime yönelik dersler olarak kalmasını, kişinin tahsil hayatının tamamını kaplamaması gerektiğini dile getirir. Böylelikle mezun oluncaya kadar belli bir seviyede yabancı dil edinmiş herhangi bir kişinin tercih ettiği meslek doğrultusunda özellikle tercüme faaliyetleri yürüterek vâkıf olduğu yabancı dili geliştirmesini daha doğru bulur. Aksi takdirde kendi ülkesinde tamamen yabancı dille eğitim gören hatta yabancı hocalar tarafından eğitilen talebelerin tam manasıyla bir *sömürge eğitime* (Okay 1998: 176-177) maruz kalacaklarını ve bu durumun eğitimi millî kimlikten uzaklaştıracağını ifade eder.

Sonuç

Tabiatı ve insan eliyle meydana getirilmiş bütün varlıkları insanlığa hitap eden âlemşümul bir dil olarak değerlendiren Orhan Okay, milletten millete değişmekle kalmayıp sesler, heceler, kelimeler gibi birimler ve kaidelerle şekillenmiş dili ise, mevzubahis âlemşümul dilin bir alt tabakası olarak değerlendirir. Dolayısıyla bir topluluğu millet yapan en önemli unsurun dil olduğunu savunarak, dilin ait olduğu milletin kimliğini yansıtması bakımından son derece kıymetli bir değer olduğunun altını çizer. Konuşulduğu milletle birlikte doğup büyüyen, değişip gelişen dilin, tarih ve coğrafya dâhilinde karşılaştığı çeşitli milletlerin dillerinden etkilenmesini gayet doğal bulur. Dilin doğal gelişme sayesinde varlığını sürdürmesini, diğer bir ifadeyle değişip gelişmesini makul karşılarken, suni veya gayritabii müdahalelerle değiştirilmesini, topluma yaşatılan bir travma olarak görür.

Orhan Okay, Tanzimat yıllarından itibaren başlayan ve Yeni Lisan Hareketi'yle devam eden dilde sadeleşme faaliyetlerini Dil Devrimi'nin izlediğini, Cumhuriyet dönemi boyunca da çeşitli dil politikalarının geliştirildiğini belirtir. Tarihsel süreç dâhilinde yaşanan dil eksenli vakalar arasında, bilhassa Yeni Lisan Hareketi'nin gündeme getirdiği prensipleri kabul edilebilir bulur. Buna karşılık dile yerleşmiş ve anlaşmayı sağlayan kelime ve

kalıpların dilden atılması, atılan unsurların yerlerine yenilerinin uydurulması, uydurma kelimelerin kullanılması noktasında kişi ve kurumların zorlanması veya bilinçsizce Batı kökenli kelimelerin dile dâhil edilmesi gibi, gayritabii müdahalelere itiraz eder. Türk Dil Kurumu'nun 1982 yılına kadarki süreçte, siyasetin dümen suyundaki faaliyetlerini de eleştirir. Hatta kurumun kendisi tarafından belirlenip, yine kendi yayınları sırasında ihlal ettiği kurallar karşısında yaşadığı şaşkınlığı gizleyemez. Diğer taraftan, kurumun bilhassa Türk Dili ve Edebiyatı'nın kıymetli eserlerini gün yüzüne çıkarmasında sergilediği özveriyi takdir etmekten de geri durmaz. Yabancı dil öğrenme mevzuunda ise, hemen herkesi teşvik eden Orhan Okay, yabancı dil eğitiminin bir sömürge eğitimi boyutuna ulaşmasının engellenmesi gerektiğinin de özellikle altını çizer.

Kaynakça

- Bulut, Nuray (1998). “Edebiyatçı Orhan Okay’la Dil Üzerine Sohbet”. *Konuşmalar (Mülakat-Sohbet-Anket-Açık Oturum)*, s. 135-140, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Erbay, Erdoğan; Karataş, Ömer Faruk (2011). “M. Orhan Okay Bibliyografyası”. (Ed. Ezel Erverdi). *Orhan Okay Kitabı*, s. 121-142, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ergüzel, Mehdi (1998). “Orhan Okay’la Dil Üzerine Sohbet: Türkçe Dil Kurumuna Emanet Edilemez”. *Konuşmalar (Mülakat-Sohbet-Anket-Açık Oturum)*, s. 155-161, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Okay, Orhan (1991). *Kültür ve Edebiyatımızdan*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Okay, Orhan (1998). *Konuşmalar (Mülakat-Sohbet-Anket-Açık Oturum)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Okay, Orhan (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

ORHAN PAMUK'UN *KIRMIZI SAÇLI KADIN* ADLI ESERİNİN METİNLERARASILIK AÇISINDAN İNCELENMESİ

*Deniz HACİHALİLOĞLU**



Geliş Tarihi: 20.08.2020

Kabul Tarihi: 26.08.2020

Atıf Bilgisi: Hars Akademi
Uluslararası Hakemli Kültür-
Sanat-Mimarlık Dergisi

Sayı: 6

Sayfa: 304-317

Yıl: 2020

Dönem: Aralık

Özet

Postmodern tekniklerden biri olan metinlerarasılık, bir metnin kendinden önce yazılmış olan metinlerle ilişkisini inceler. Önce Baktin tarafından "söyleşimcilik" kavramıyla ortaya atılan bu teknik, daha sonra Kristeva ile "metinlerarasılık" olarak tanımlanmıştır. Postmodern anlatıdaki "çokseslilik" ilkesiyle koşut olan bu teknikte, metinlerin özgünlüğü tartışılır; yazarın bilerek veya bilmeyerek mutlaka diğer metinlerden etkilenebileceği üzerinde durulur. Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* adlı eserinde, efsanelerin, destanların, trajedilerin hayatımıza etkileri üzerinde durulmuş, bu bağlamda Firdevsi'nin *Şehname* adlı eseri ile Sophokles'in *Kral Oidipus* adlı eseri, kitapta sıkça adı geçen eserler durumuna gelmiştir. Bu çalışmada *Kırmızı Saçlı Kadın* adlı eser, eserde adı geçen diğer metinlerden hareketle, metinlerarasılık açısından incelenmiştir. Eserde alıntı-gönderge öğeleri ile oluşturulan ilişkiler göz önüne alındığında, adı geçen metinlerin (*Şehname* ve *Kral Oidipus*), *Kırmızı Saçlı Kadın*'da anlatılan olaylarla benzerlik gösterdiği, bundan hareketle de eserin; tarihin ve efsanelerin ortak bilinçaltına yaptığı etkileri gözler önüne serdiği söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Metinlerarasılık, Kral Oidipus, Şehname, Kırmızı Saçlı Kadın.

* Dr., Bartın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Bartın, denizensoy_29@hotmail.com / ORCID: 0000-0002-9664-1237.



THE EXAMINATION OF ORHAN PAMUK'S WORK WHICH IS *KIRMIZI SAÇLI KADIN* IN TERMS OF INTERTEXTUALITY

*Deniz HACİHALİOĞLU**



First Received: 20.08.2020

Accepted: 26.08.2020

Citation: Hars Akademi
International Refereed Journal of
Culture-Art-Architecture

Issue: 6

Pages: 304-317

Year: 2020

Session: December

Abstract

The intertextuality which is the technic of postmodernism, analyse the relationships between two or more texts have been printed before. Before, this technic has been called "dialogisme" by Bakhtin, then Kristeva called it as "intertextuality". In this technic which is coherent with the "polyphonic narration" about postmodernism, it is argued that texts are original or not and intertextuality maintains that authors are cognitively or incognitively influenced each other. In Orhan Pamuk's work, the book that is called *Kırmızı Saçlı Kadın*, it is emphasized on legends, sagas, tragedies and their effects on our lives, and in this context, the book that is called *Şehname* written by Firdevsi and *Kral Oidipus* written by Sophokles have been made frequently mentioned works in the book. In this study, *Kırmızı Saçlı Kadın* has been carefully examined from the aspect of intertextuality, structure and through the other two works mentioned in the book. Considering the relationships between texts (*Şehname* and *Kral Oidipus*) using citation-reference it is said that this work emphasizes the implication of history and legends in the common unconscious of humanity.

Key Words: Postmodernism, Intertextuality, *Kral Oidipus*, *Şehname*, *Kırmızı Saçlı Kadın*.

* Dr., University, Graduate Education Institute, Department of Turkish Language and Literature, Bartın, denizensoy_29@hotmail.com / ORCID: 0000-0002-9664-1237.



Giriş

"Metinlerarasının yaratılmasıyla yazardan bölünmüş, parçalanmış bir özne anlayışına, bir kaynak ya da etki anlayışından söylemde ayrışık unsurların genel ve belirsiz bir oluş içerisinde olduğu anlayışına, gelişimin sürdüğü anlayışından metnin başka metinlere ait parçaların bir değiş tokuş yeri olduğu, başka metinlere ait gösterge dizgelerinin yeniden dağıtıldığı, ayrışıklık özelliğiyle belirlenen bir metin anlayışına geçilir" (Aktulum 2000: 94). Postmodern akımın sıkça başvurulan tekniklerinden olan "metinlerarasılık" kavramı, bir metnin, daha önce yazılmış metinlerle ilişkisini inceleyen ve her metnin kendinden önce yazılmış diğer metinlerle bağlantılı olabileceği üzerinde duran bir tekniktir. "Hiçbir şeyin sağlam bir anlam temeli üzerine oturmadığı bu kaygan/geçişimli oyun ortamında yazar da, anlatıcısı da, anlatı kişisi de aynı özelliği taşırlar; her türlü değişimin/dönüşümün/takasın olası olduğu bir ortamın varlıklarıdır onlar. Geçmişin güvenilir/sağlam/ağırbaşlı yazarı, yerini ağırlık/bilgelik sergilemekten hoşlanmayan, yaşamın anlamı konusunda kuşku dolu olan ve okurunu yönlendirmeyi aklından bile geçirmeyen oyunbaz bir kurgu sanatçısına bırakır" (Ecevit 2002: 76). Postmodern akımda yer alan "çoğulculuk" ilkesinin sınırları içine girebilecek bu yöntemde, yazarlar bilerek ya da bilmeyerek diğer metinlerden etkilenir ve bunları metinlerinde bir şekilde kullanırlar. "Bu bağlamda, çoksesliliği öne çıkaran Postmodernist okuma, herkesin kabul ettiği genel-geçer kuralları sorgulamakta; yazılanı, bilineni, okunanı yeni bir okumayla, 'bütün' değil parça, birliktelikler değil farklılıkların öne çıkarılmasıyla yeniden yorumlamaktadır" (Uçan 2009: 1894). "Önceleri metinler, çoğunlukla tarihe, yazara, yazarın psikolojisine, ereklerine göre ele alınıyordu. Ancak sonradan söylemlerin iç içe geçtikleri, yapıtların üst üste gelerek birbirleriyle karıştıkları, her yazınsal metnin aslında 'çoksesli' özellikte olduğu, metnin ve anlamın büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmelerine bağlı olarak üretildiği savı ileri sürülerek yeni bir metin tanımı ve anlayışı ortaya konur" (Aktulum 2000: 8).

Metinlerarasılıkta, metni bir bütün olarak kendi içinde tamamlanmış bir yapı olarak değil de farklı metinlere göndergeler yapan bir mozaik olarak görmek gerekir. Bu kavram ilk olarak Rus kuramcı Mihail Baktin tarafından "söyleşimcilik" adı altında ortaya konulmuştur. Buna göre bir sözcü göstereni aynı olmasına rağmen, gösterilen açısından kişiden kişiye değişiklik gösterebilir. Sözcenin, bir metinden diğer metne geçmesi de iki metin arasında bir bağlantı kurar. Baktin bu bağlantıya "söyleşim" der. Söyleşimcilik kavramının bir uzantısı sayılabilecek olan "metinlerarasılık" sözcüğü ise, Baktin'nin

öğrencisi olan Kristeva tarafından ortaya konur. "*Julia Kristeva, postmodern eleştiri alanında, bir metnin başka metinlerle, başka söylemlerle kurduğu ilişkileri ve söylemin sürekli olarak başka söylemlere açık olduğu, her söylemin aynı zamanda başka söylemlere yer vererek bir çokseslilik özelliğiyle belirlediği olgusunu göstermek için 'metinlerarası' kavramını ortaya atar*" (Aktulum 2000: 11).

Kırmızı Saçlı Kadın Üzerine Bazı Dikkatler

Üç kısımdan oluşan eserin birinci bölümünde, eserin başkişilerinden Cem Çelik; babasının, annesi ile kendisini terk etmesi sonucunda çalışmak zorunda kalmasını, bir süre bir kitapçıda tezgâhtarlık yaptıktan sonra eniştesinin Gebze'deki müstemilatında kira vermeden oturacakları bir dönem orada kuyu kazma işiyle uğraşan Mahmut Usta ile tanışmasını, bu işte daha fazla para olduğu için de o yaz üniversiteye hazırlık kursunun parasını biriktirebilmek için bu işte çalışmaya karar vermesini ve kuyu kazma sürecinde yaşadıklarını anlatır.

Romanda, Öngören'de Hayri Bey'in yaptıracığı bir fabrikanın arazisinde çalışmaya başlayan anlatıcı, burada Mahmut Usta ile kuyu kazma işinden sonra yaptıkları sohbetleri, bu sohbetlerde babasının yokluğunu zaman zaman Mahmut Usta'nın doldurduğunu hissettiğini, bu kasabaya gelen "İbretlik Efsaneler Tiyatrosu" adında bir tiyatro kumpanyasında görev alan ve sonradan âşık olduğu Kırmızı Saçlı Kadın'ı, onun kasabayı terk ettiği son akşam başkasıyla evli olan bu kadınla geçirdiği bir gecelik macerasını anlatır. Haftalarca kazılan kuyudan su çıkmaması dolayısıyla işveren Hayri Bey'in buradan ümidini kesmesi ile yevmiyeleri vermemesi sonucu Cem de bu işten sıkılır; ancak ustası inatla hislerine güvendiğini ve kazdıkları bu yerden kesinlikle su çıkacağını söyleyerek çırağının (Cem'in) kendisine inanmaya ve yardım etmeye devam etmesini ister. Paranın da kesilmesiyle bu işten iyice sıkılan Cem, ustasına paydos edip işi bırakmayı teklif eder ancak ustası su çıkmadan paydos etmekten söz bile açılmaması gerektiğini söyleyerek onu çalışmaya teşvik eder. Eserin birinci bölümü Cem'in yanlışlıkla ustası kuyudayken kovayı kuyuya düşürmesi ve aşağıdan ses gelmeyince panikleyip kasabayı terk etmesi ile biter.

İkinci bölümde anlatıcı içindeki suçluluk duygusunu ve daha sonra gelişen hayatını anlatır. Cem 1987 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Jeoloji Mühendisliği bölümünü derece ile kazanır ve bundan sonra başarılı bir iş ve sorunsuz bir evlilik hayatı olur. İş hayatındaki başarısı ona kendisine ait bir şirket kurma fikrini verir. Eşi ile birlikte kurdukları şirkete, sürekli araştırdıkları *Şehname* efsanesinden bir karakter olan "Sührab" adını verirler.

Bu arada çocukları olmaz ve sadece işleriyle ilgilenirler. Eserin bu bölümü ilk bölümdeki düğümlerin çözüldüğü, soru işaretlerinin cevaplandırıldığı bölümdür. Bu bölümde iş hayatı sayesinde tanınır olan anlatıcı, Öngören'de de boş arazilerin olduğunu öğrenir ve buraya yine yolu düşer. Bu sayede Mahmut Usta'nın yıllar önce onu kuyuda bırakıp kaçtıktan sonra ölmediğini, Kırmızı Saçlı Kadın tarafından kurtarıldığını ancak sakat kaldığını, ustanın kazma işine devam ederek burada sonunda suyu bulduğunu, bu yüzden Öngörenlilerce neredeyse ilahi bir kişilik sayılabilecek kadar saygın bir kişi olarak tanındığını ve Kırmızı Saçlı Kadın'ın bir zamanlar babasının aşk yaşadığı kadın olduğunu, en önemlisi de onunla geçirdiği bir gecelik ilişkisinden sonra ondan bir oğlu olduğunu öğrenir. Kırmızı Saçlı Kadın oğlunun iyi bir hayatının olması için yıllar sonra Cem Çelik'e babalık davası açar ve davayı kazanır. Bu arada Öngören'de bir konuşma yapacak olan Cem Çelik oğlunun arkadaşı olduğunu düşündüğü Serhat Bey'in yol göstericiliğinde yıllar önce çıraklık yaptığı kuyuyu görmek ister. Kuyunun yanında geldiklerinde bu kişinin gerçek oğlu Enver olduğunu öğrenir ve panikleyerek buraya gelirken yanına aldığı tabancasını çıkarır. İkinci bölüm baba ile oğlun kuyunun başında alt alta üst üste boğuşmasıyla biter.

Üçüncü kısımda anlatıcı değişir; olaylar Kırmızı Saçlı Kadın'ın ağzından anlatılır. Bu bölümde Cem Çelik'in kuyunun başındaki boğuşmada öldüğü ve oğlu Enver'in hapiste olduğu anlatılır. Eserin başından beri yaşananlar bir de Kırmızı Saçlı Kadın'ın gözünden tekrar özet şeklinde anlatılır. Eserin sonunda okurun öğrendiği yeni bir anlatıcı ortaya çıkar. Bu eser başında anlatıldığı gibi Cem Çelik tarafından kaleme alınan ve onun hayatını anlatan bir eser değil, oğlu Enver tarafından, onun babasının yerine geçerek, babasının gözünden anlatmaya çalıştığı bir öyküdür. Buradaki amaçlarını da Kırmızı Saçlı Kadın şöyle açıklar: "[...] Enver'den babasını kazayla öldürmesinin hikâyesini yazmasını istedim. Hâkimin kitabı okuyunca onu meşru müdafaaadan beraat ettireceğini söyledim. Ama hikâyeye en başından, babasının kuyu kazmaya gitmesinden başlamalıydı. Demek ki ben her şeyi öğrenip ona anlatmalıydım. Bu da elinizdeki kitabı, Silivri'deki ağır ceza hâkimine yazılmış bir savunma şekline sokuyor. Yalnız bundan sonraki sayfalar değil, bütün bu kitap bir cinayet soruşturması gibi hukuki ayrıntı ve kanıtlara dikkat edilerek okunmalı. Sophokles'in Oidipus'u gibi" (Pamuk 2016: 188).

Metinlerarasılık Açısından Kırmızı Saçlı Kadın

“Metinlerarası çözümleme yönteminin arka planında yatan iki önemli akım Postmodernizm ve Yapısökümcülük'tür. Yirminci yüzyılın her türlü sanat ve kültür alanında belirleyici olan, toplumsal eğilimi, demokratikleşmeyi, diğer bir deyişle çoğulculuğu

amaçlayan Postmodern akım, çok farklı alanlara kendi çeşitlilikleriyle hep birlikte, yan yana var olma hakkı tanımaktadır" (Gündoğdu 2012: 1894). *Kırmızı Saçlı Kadın* eserinde de efsane, tragedya, resim gibi göndergeler yoluyla, diğer metinler arasında bağlantılar kurulmuş ve aslında yaşanan hayatın, ya da yazılan metinlerin, çok da birbirinden farklı olmadığı imlenmiştir. "Derrida, her insanın dili kullanırken bir metin (tekst) yazdığından söz etmektedir ve herhangi bir metin yazılırken, mutlak olarak, şu ya da bu ölçüde daha önce yazılmış metinlerden alıntılar yapılmaktadır. Bu anlamda, herhangi bir kültürün düşünce süreci kuşaktan kuşağa geçen bir metinler serisinden başka bir şey değildir. Herhangi bir metnin yazılması başka metinlerden yapılan alıntı ve göndermeler nedeniyle bir deconstruction'dur. Ama aynı zamanda metnin oluşumu ile bir construction yapılmaktadır" (Şeylan 2002: 209).

Kırmızı Saçlı Kadın adlı eserde tarihin ve efsanelerin bilinçaltımıza işlediği ve bunun da yaşadığımız hayatı şekillendirebileceği üzerinde durulur. Babasız büyüyen bir gencin, babasının yerine koyduğu ustasına ya da onun bilinçaltındaki "otoriteye", farkında olmadan karşı çıkışı ve onu yok etmek istemesi; aynı fikir etrafında oluşturulmuş olan, biri Doğu kültürüne diğeri Batı kültürüne ait iki büyük eserin, metinlerarası düzlemde bir araya getirilmesi ile öyküleştirebilir. Suçluluk duygusu, bu duyguyu başka yaşantılarla olumlama çabası, otoriteye başkaldırı ancak aynı zamanda ona özlem, geçmişi merak gibi ana düşünceler etrafında oluşturulmuş olan eserde; bu düşünceler *Şehname* ve *Kral Oidipus* eserlerinin konularına koşturarak tarihin ve efsanelerin insanların ortak bilinçaltında yer etmelerini, bunun da yaşananlara etkileri üzerine kurulmuştur. "Postmodern düşünürlere göre, herhangi bir toplumsal olguyu açıklamak (belirlemek) iddiasından olan kuram, aslında daha önce inşa edilmiş metinlere yönelik bir yapıştırma ve montajdan başka bir şey olmayacaktır" (Şeylan 2002: 228).

Kırmızı Saçlı Kadın'da sıkça başvurulan eserlerden biri olan *Kral Oidipus*, Sophokles'in tragedya geleneği ile yazdığı bir metindir. Eserin önsözünde çevirmen Veysel Atayman bu "efsane(nin) kökeni(nin) ve yaşı(nın) belirsiz" olduğunu söyler ve "bilinen en eski kaynağı(nın) İÖ 7. yüzyılda yazılmış olan *Odyseia*'nın 11. bölümü (olan) 'Nekyia' olduğunu belirtir (Sophokles 2005: 7). *Kırmızı Saçlı Kadın*'da eserin başkışisi olan Cem Çelik'in hayatı neredeyse tamamen Oidipus'un hayatıyla özdeş bir şekilde anlatılmıştır denilebilir. Hikâyelerdeki benzerlik, bizzat eserin başkışisi tarafından sürekli *Kral Oidipus* eserinin altı çizilerek eserin başından sonuna kadar imlenir. "Sophokles'in dramında Oidipus'un kaderinin son bölümü seyirciye gösterilir. Öteki önemli öyküler daha

tragedyanın başında geride kalmış, bu kaderi hazırlayıp sahnedeki çekilmiş gibidirler. Oyun içinde yeri geldikçe, bu sonu hazırlamış olan geçmiş yaşantılar adeta gün ışığına çıkar. Tragedyanın bu özelliğini tanımlamak amacıyla 'analitik tiyatro'dan söz etmek doğru olacaktır' (Sophokles 2005: 8). Eserde de aslında olaylar olup bitmiştir ve ilk bölümlerde yansıtıldığı gibi anlatıcı Cem değildir. Öykünün başından beri anlatıcısının Enver olduğunu, okur metnin sonunda anlar. İlk bölümlerinde bir "anı" izlenimi veren eserin, sonunda okuru "anlatıcısı" açısından şaşırtması postmodern tekniğin sıkça başvurduğu tekniklerdendir. Eserde *Oidipus*'tan şu şekilde bahsedilir:

"Mahmut Usta hikâyeleriyle beni nasıl terbiye etmek istiyorsa, ben de hikâyemle onu rahatsız etmeliydim! Aklımda körlük, tiyatro gibi şeyler de vardı. Ve ona Yunan kralı Oidipus'un hikâyesini anlatmaya başladım... Oidipus, Yunanistan'daki Thebai şehrinin kralı Laios'un oğlu ve ülkesinin şehzadesiydi. Daha anasının karnundayken bile önemli biri olduğu için müneccime onun geleceğini sormuşlar ve acı bir kehânetle karşılaşmışlardı... Bu cümleden sonra biraz susmuş, Mahmut Usta gibi televizyon ekranındaki belirsiz gölgelere bakmışım.

Korkunç kehânete göre şehzade Oidipus, ilerde babasını öldürecek ve öz anası ile evlenip, babasının tahtına oturacaktı. Kehânetten korkan baba Laios doğar doğmaz oğlunu kaçırılmış, ölsün diye ormana terk edilmesini emretmişti" (Pamuk 2016: 37-38-39).

Anlatıcı bundan sonra Oidipus'un ölmediğini, müneccimden kendisi ile ilgili kehâneti öğrenip bu kaderden kaçmak için yola koyulduğunu ama bir şekilde kaçmak istediği kaderinin onu yine kendi ülkesine getirdiğini ve kehânetlerin de gerçekleştiğini anlatır. Sophokles'in eserinde ise olaylar kısaca şu şekilde anlatılır:

OİDİPUS:

"Ne olacaksa olsun!

Ben kendi soyumu öğrenmek istiyorum.

Her ne kadar önemsiz olsa da...

Belki de o –bir kadın guruyla-

Benim asil olmayan soyumdan utanıyordur.

Ama ben kendimi Talih'in çocuğu sayıyorum" (Sophokles 2014: 90).

Bu kendini bilme isteğinden sonra Oidipus kaçınılmaz kaderine yenik düşer ve şunları söyler:

OİDİPUS:

“Yazık çok yazık!

Her şey gerçekleşiyor.

Ey ışık seni son kez göreyim

Öyle bir lanetmiş ki bu,

Doğmamam gerekirken doğdum,

Evlennemem gereken insanla evlendim

Öldürmemem gereken insanı öldürdüm” (Sophokles 2014: 98).

[...]

OİDİPUS

“Ah, ah! Ne talihsizmişim ben!

Nereye gidebilir böyle bir kadersiz?

Nereye uçtu gitti haykırışlarım?

Nerede kısırdı kader beni?” (Sophokles 2014: 103).

Eserde anlatıcı başka bir eserin öyküsünden bahsederek doğrudan ona göndermede bulunmuştur. *Oidipus* eserinin konusu ise tesadüfen seçilmiş ve anlatıcı tarafından ustasına tesadüfen anlatılmış bir öykü değil; bilinçli bir seçimin sonucudur. Zira anlatıcı açısından da çeşitlilik gösteren *Kırmızı Saçlı Kadın*'da, kahramanların yaşadıkları ile benzerlik gösteren bu öykü; baba-oğul ilişkisinin, âdeta insanlık genetiğine işlenmişçesine, zamanın dehlizlerinden geçerken pek de değişmediğini gösterir niteliktedir. Eser; insanlığın bilinçaltının, tarihsel süreçlerden geçerken, nesilden nesile aktarıldığının; tragedyaaların, efsanelerin gerçek hayatın abartılı türevleri olduğunun ve kurgu dünyası açısından da metinlerin birbirleri ile olan ilişkisini gözler önüne serer.

"Nostalji (de), postmodern metinlerin vazgeçilmez unsurlarından biridir ve nostaljinin gerçekleştirilme düzlemi, söz konusu metinlerde montajdır. Burada yazarın kendine göre birtakım amaç ya da beklentileri olmakla birlikte bu amaçlardan biri de tarihin hiçbir zaman peşimizi bırakmıyor oluşudur" (Emre 2006: 154). Veysel Atayman'ın eserin önsözünde

belirttiği bu durum *Kırmızı Saçlı Kadın* eserinde de aynı şekilde bulunur. Bu eserde başta anlatıcı ile ilgili yaratılan izlenimin bir “oyun” olduğu eserin sonunda anlaşılır. Okur aslında hikâyeyi, ustasını kuyuda bırakıp kaçan bir gencin ağzından dinlemez; bu gencin oğlu olan ve babasını yanlışlıkla öldüren Enver karakteri, kendisini Cem’in yerine koyarak tüm eseri onun gözünden ve sesinden aktarır. Yani tıpkı *Kral Oidipus*'ta olduğu gibi bütün olaylar bitmiş ve son bulmuştur. Bu olaylar sonradan babasının yerine geçip onun gibi anlatmaya çalışan, belki de kaderinden kaçmak için çabalayan ama o kadere yenik düşen Enver'in ağzından anlatılır. Burada yine *Oidipus*'da yer alan "oğlun babanın yerine geçme" isteği ile karşılaşırız. Ancak bu, babasını bilerek öldürüp yerine geçme isteği değildir. Yine diğer hikâyelerde olduğu gibi Enver yanlışlıkla, kaderinden kaçamadığı için bu işi yapmıştır. Oidipus da evlendiği kişinin annesi olduğunu bilmeden onunla evlenir. Ya da Rüstem öldürdüğü kişinin oğlu olduğunu bilmeden onu öldürür. İki farklı kültürün baba ile oğul arasındaki psikolojik üstünlük savaşını, farkındalık durumunu ortadan kaldırarak olumlamaya çalışan bu tragedya ve efsane, insanlığın ortak bilinçaltını yansıtmaları bakımından önemlidir. "*Sophokles'te kahramanın kendisi adeta zorla çekip getirir olayları geçmişin içinden. Neredeyse unutulmuş olayların üzerindeki örtünün kaldırılması oyunun enerjisini sağlayan eylemi oluşturur*" (Sophokles 2014: 8). Eserde de kahraman, zengin olduktan sonra tekrar Öngören kasabasına gitme isteğine engel olamadığı için oğlu tarafından öldürülür. Kuyuda bıraktığı ustasının ölüp ölmediğine ve orada çalışırken âşık olduğu Kırmızı Saçlı Kadın'ın akıbetine dair, içinde yıllar boyunca var olan merak duygusu onu tekrar bu kasabaya getirerek sonunu hazırlar. "Bilmek isteme" arzusu Oidipus'ta olduğu gibi eserin kahramanının ölmesine sebep olur. "*Oidipus hayatı pahasına da olsa bilmek isteyen insandır*" (Sophokles 2014: 10).

"*Oidipus* tragedyasını okuyup metni bir yana koyduğumuzda sadece ilk çağın değil, klasik çağın tragedyalarında, hatta modern romanda örtük ya da doğrudan karşımıza çıkan 'kader' anlayışı üzerinde düşünmeden edemiyoruz" (Sophokles 2014: 10). Eserde de sıklıkla karşımıza çıkan "kader" sözcüğü, Sührab'ın ya da Oidipus'un kaderinden kaçamadığı ve hazin sonlarını hazırlayan durumlarını, eserin kahramanının durumuyla koşutlar. Eserin kahramanı Öngören kasabasından kaçarak ayrılır ancak aradan yıllar geçse de kader onu bir şekilde yine bu kasabaya getirir ve burada oğlu tarafından öldürülür. Tıpkı *Kral Oidipus* eserinde olduğu gibi. "*Oidipus* tragedyasının adının unutulmamasında, psikanalizin 'Oidipus kompleksi' modelinin katkısı büyüktür. [...] 'Oidipus' tragedyasının akraba ilişkilerini kültür ve psikoloji tarihinin vazgeçilmez 'öyküsü' olarak belleklere kazıyacaktı"

(Sophokles 2014: 11). Bu durum eserde tam olarak aynıysa da dolaylı olarak mevcuttur denilebilir. Eserin kahramanı da annesiyle değil ama babasının aşk yaşadığı ve bu yüzden üye olduğu siyasi oluşumdan dışlanmasına sebep olan kadınla birlikte olmuştur. Bunu da tıpkı Oidipus gibi sonradan öğrenmiştir.

Eserde başvurulan diğer metin Firdevsî'nin, İran efsaneleri üzerine kurulu olan ve İran edebiyatının en büyük eserlerinden biri sayılan *Şehnâme* adlı eseridir. *Şehnâme*'den, eserde şu şekilde bahsedilir:

“O eski zamanlarda Rüstem İran’da eşsiz bir kahraman, yorulmaz bir savaşçıymış. Herkes onu tanır, herkes severmiş. Bir gün Rüstem avlanırken önce yolunu ve sonra da gece uyurken atını kaybetmiş. Atı Rakş’ı bulacağım derken düşman toprakları Turan’a girmiş. Ama nâmi kendinden de önce gittiği için tanıyıp ona iyi davranmışlar. Turan şahı beklenmedik konuğunu özenle ağurlamış; ona bir şölen vermiş, içkiler içmişler” (Pamuk 2016: 110).

Bundan sonra Rüstem odasına gelen Turan Şahı'nın kızını geri çevirmez ve o geceden sonra doğacak olan çocuğuna kendisinden bir işaret olması için bir bileklik bırakır ve ülkesine döner. Oğluna Sührab adını veren Tehmine, ona babasının kim olduğunu anlattıktan sonra Sührab, babasını bulmak ve onu İran tahtına oturtmak; kendisinin de Turan ülkesinin hâkimi olmak istediğini söyleyerek yola çıkar.

Kırmızı Saçlı Kadın'da, *Oidipus* ve *Şehnâme* üzerinde karşılaştırılmalı olarak da durulur. İki farklı ve büyük medeniyet dünyasının benzer konulardaki öyküsü; fark ve benzerlikleri açısından irdelenir. Birinde babanın; diğerinde ise oğlun kâtil olduğu ancak bunda iki kâtilin de öldürdükleri kişi ile aralarındaki bağdan haberdar olmadıkları, bilmeden bunu yaptıkları anlatılır.

Eserde metinlerarasılık yönünden incelenmeye değer diğer metin Kur'ân-ı Kerîm'dir. Kur'ân'dan alıntı yapılarak buradaki öykülere göndermelerde bulunulmuştur. "Alıntı, [...] bir metnin başka bir metindeki varlığını en somut biçimde görünür kılan, ilk akla geleni en genel ve en sık karşımıza çıkan metinlerarası yöntemdir. [...] Alıntı bilinçli, istemli bir anımsamadır. Başka metne ait bir kesit yeni metne sokularak ona yeni bir anlam yüklenir" (Aktulum 2000: 94). Ustanın kuyu başında sık sık anlattığı hikâyelerin bir kısmı Kur'ân'da geçen hikâyelerdir. Bunlar Hz. İbrahim ile Hz. Yusuf'un hikâyeleri ve bazı surelere yapılan göndermeler şeklindedir. Eserde Hz. İbrahim'in öyküsüne, Öngören'e gelen tiyatrodan oynandığı şekliyle değinilir:

“Gördüğüm oyuncular içinde bir tek Hazreti İbrahim’in hikâyesini seyrederken anladım, çünkü Kurban Bayramı’nın arkasındaki hikâyeyi hem okulda öğretmişler hem de babam bir kere bana anlatmıştı. Oğlu olmayan Hazreti İbrahim’i, beni çadırın kapısından çeviren oyuncu canlandırıyordu. İbrahim kendisine bir oğul vermesi için Allah’a uzun uzun yalvardı. Sonra da bir oğul oldu; (oyuncak bir bebektir bu.) [...] Sessizlik Kırmızı Saçlı Kadın’ın yanında bir oyuncak koyun ve yeni bir kıyafetle sahnede belirmesiyle bozuldu. Şimdi o bir melekti; kartondan kanatları ve yeni makyajı ona çok yakışmıştı. Ben de herkesle birlikte onu alkışladım” (Pamuk 2016: 65).

Kur’an’daki anlatım ise şu şekildedir:

"100. Ben Rabbim'e gidiyorum. O bana doğru yolu gösterecek. Rabbim bana salihlerden olacak bir evlat ver, dedi.

101. İşte o zaman biz onu usul bir oğul ile müjdeledik.

107, 108, 109, 110, 111. Biz oğluna bedel ona büyük bir kurban verdik. Geriden gelecekler arasından ona (iyi bir nam) bıraktık: İbrahim'e selam! dedik. Biz iyileri böyle mükâfatlandırırız. Çünkü o, bizim mümin kullarımızdandır" (Saffat Suresi: 449).

Eserde bazı sureler de Mahmut Usta'nın ağzından aktarılır: “(Mahmut Usta) Bir başka seferinde biri mantardan biri de mermerden iki dağın birbirlerini tanımadan ve anlamadan nasıl karşılıklı binlerce yıl bakıştıklarını anlattıktan sonra Kur’an-ı Kerim’de ‘evlerinizi yüksek yerlere yapınız’ diye bir ayet olduğunu söylemişti” (Pamuk 2016: 31).

Kur’an’da ise konuya ait ayet şöyledir:

"87. Biz de Musa ve kardeşine: Kavminiz için Mısır’da evler hazırlayın ve evlerinize namaz kılınacak yerler (yüksek yerler) yapın, namazlarınızı da dosdoğru kılın" (Yunus Sûresi: 217).

Eserde Hz. Yusuf’un öyküsüne şöyle değinilir:

“Kuyuyu kazmaya başlamamızdan bir hafta kadar sonra bir akşam Mahmut Usta, Yusuf Peygamber ile kardeşlerinin hikâyesini anlattı. Babalarını Yakup’un oğulları içinde en çok Yusuf’u sevmesini, diğer kardeşlerin kıskançlığını ve Yusuf’u yalan dolan ile kandırıp karanlık bir kuyuya atmalarını dikkatle dinledim” (Pamuk 2016: 35).

Kur'ân'da ise Hz. Yusuf'un öyküsü kısaca şöyle anlatılır:

"4. Bir zamanlar Yusuf, babasına (Yakub'a) demişti ki: Babacığım! Ben (rüyamda) on bir yıldızla güneşi ve ayı gördüm; onları bana secde ederken gördüm.

5. (Babası) Yavrucuğum! dedi, rüyayı sakın kardeşlerine anlatma; sonra sana bir tuzak kurarlar! Çünkü şeytan insana apaçık bir düşmandır.

10. Onlardan biri: Yusuf'u öldürmeyin, eğer mutlaka yapacaksanız onu kuyunun dibine atın da geçen kervanlardan biri onu alsın (götürsün), dedi" (Yûsuf Sûresi, 234).

"Bir diğer açık metinlerarası biçimi olan gönderge ise, yapıtın başlığını ya da yazarın adını anmakla yetinir. Gönderge, bir metinden alıntı yapmadan okuru bir metne gönderir." (Aktulum 2000: 101) Bu bağlamda eserde sadece anıştırma yoluyla, adı geçen eserler ise şunlardır: Jules Verne'nin *Arzın Merkezine Seyahat*'i; Edgar Allan Poe'nun seçme hikâyeleri; Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'i (Pamuk 2016: 98), Dostoyevski'nin *Budala*'sı (Pamuk 2016: 98), Çinli Shen Kuo'nun *Theophrastus Taşlar Hakkında*'sı (Pamuk 2016: 99), Jonathan Swift'in *Guliver'in Gezileri* (Pamuk 2016: 28), Edmond Rostand'ın *Cyrano de Bergerac*'ı (Pamuk 2016: 64), Shaespeare'nin *Hamlet*'i (Pamuk 2016: 64), İlya Repin'in *Korkunç İvan Oğlunu Öldürüyor* diye bilinen yağlı boya resmi (Pamuk 2016: 122), Ingres'in *Oidipus ve Sphinks* adlı resmi (Pamuk 2016: 123), İtalyan film yönetmeni Pier Paolo Pasolini'nin *Kral Oidipus* filmi (Pamuk 2016: 124), Wittfogel'in *Doğu Despotluğu* adlı eseri (Pamuk 2016: 130).

Sonuç

Hiçbir metnin özgün olmadığı düşüncesi ve her metnin birbirleriyle bilinçli ya da bilinçsiz olarak ilişki olduğu gerçeği metinlerarasılık tekniğinin temel alt yapısını oluşturur.

Kırmızı Saçlı Kadın'da da metinlerarasılık tekniği kullanılarak destan ve efsanelerin insanların hayatındaki yerini sorgulayan yazar, tarihin insanlarda nasıl ortak bilinçaltı yarattığını sorgulatar okura. Kitapta metinlerarasılık bağlamında kullanılan metinler, genellikle eser içindeki karakterlere yeniden anlatılır. Böylece çerçeve öykü tekniği ile metinlerarasılık kesişerek iç içe kullanılmış olur. Kitapta, hem öykü içinde öyküler vardır hem de bu öyküler bilinen, tanınan öykülerdir.

Orhan Pamuk'un bu eserinde; Kur'ânı Kerîm, *Şehname*, *Kral Oidipus* gibi metin ve eserler, anlatılan hikâyeye öz bakımdan benzerlikler kurularak yer alır. Metinlerin kendinden önceki metinlerle olan ilişkisi, *Kırmızı Saçlı Kadın*'da bilinçli bir şekilde kullanılmıştır. Anlatıcı, eserde sıklıkla Oidipus'un, Sührab'ın ya da Hz. Yusuf'un hikâyesinden bahsederek kendi öyküsü ile efsaneler arasında benzerlik kurar. Kurguya dâhil edilen metinler, isimleri anılarak ve içerikleri ile bağlantılar kurularak; insanlık tarihinin, ilişkiler açısından benzer öykülerle kurulduğunu gözler önüne serer. Yazar bir yandan daha önce yazılmış trajedilerin gerçek hayatlar üzerindeki etkilerini düşündürürken bir yandan da Doğu ile Batı kültürünü karşılaştırarak baba-oğul ilişkisinin her iki kültürdeki yerini sorgulatar. Bilmeden oğlunu öldüren baba, bilmeden babasını öldüren oğul, diğerlerinden daha fazla sevilen oğul gibi düşünceler etrafında şekillenen eser; aile içinde baba-oğul çatışmasını, genel anlamda otorite- başkaldıran çatışmasını ya da aile içinde baba-oğul ilişkisinin zaman içinde değişmezliğini anlatırken; hayat-edebiyat arasındaki karşılıklı etkileşimi anlatmaya çalışır denilebilir. Eserde metinlerarasılık tekniğine sadece başka metinlerin isimleri anılarak değil, aynı zamanda içeriklerinin de özetlenmesi şeklinde yer verilir. Resim, müzik gibi diğer sanat dallarına ait eserlerin isimlerine yer verilerek yapılan metinlerarasılık tekniği; yazarın eserinin konusu açısından bağlantılı bulduğu disiplinlerarası bakış açısının metne olan izdüşümüdür.

Orhan Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*'da, efsane ve tragedyalarda yer alan aşırı tesadüflerin gerçek hayat üzerindeki etkilerini gözler önüne sererken, metinlerin birbirleriyle olan bağlantılarını da gün yüzüne çıkarmıştır.

Kaynakça

- Balık, Macit (2013). *Latife Tekin'in Romancılığı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Doltaş, Dilek (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi*. Ankara: İnkılap Yayınları.
- Emre, İsmet (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Firdevsi (1967). *Şehnâme*, (Çev. Necati Lugal). Cilt: 2, Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Gümüş, Semih (2015). *Modernizm ve Postmodernizm, Edebiyatın Dünü ve Yarını*. İstanbul: Can Yayınları.
- Kaya, Muharrem (2004). *Türk Romanında Destan Etkisi*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli* (2005). Yayın No: 86/A. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Moran, Berna (2002). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-3*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, Orhan (2016). *Kırmızı Saçlı Kadın*. İstanbul: YKY Yayınları.
- Sophokles (2014). *Kral Oidipus*. (Çev. Cüneyt Çetinkaya), İstanbul: BS Yayıncılık.
- Şeylan, Gencay (2002). *Postmodernizm*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Üner, A. Melda (Haziran 2010). "Metinler ve Metinlerarası Okuma". *Suskunlar*. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Cilt: 13. Sayı: 23.

MİMAR KEMALİDDİN VE HARİKZEDEGÂN (TAYYARE) APARTMANLARI ÜZERİNE BİR DENEME

Hasan Basri KARTAL Asiye Nisa KARTAL***



Geliş Tarihi: 27.09.2020

Kabul Tarihi: 19.11.2020

Atıf Bilgisi: Hars Akademi
Uluslararası Hakemli Kültür-
Sanat-Mimarlık Dergisi

Sayı: 6

Sayfa: 318-341

Yıl: 2020

Dönem: Aralık

Özet

Osmanlı Devleti'nin yıkılma dönemine denk gelen yıllarda, 1870 yılında doğmuş Mimar Kemaleddin'in İstanbul'da yapmış olduğu son eserleri arasında yer alan, 1918 Fatih yangınında evleri yanıp kül olan yangından zarar görenler için yaptığı Harikzedegân (Tayyare) Apartmanları hem mimari kurgusu ile hem de yapısal özellikleri ile Türk Mimarlık Tarihi içerisinde farklı bir yere oturmaktadır. Planlama anlayışı bakımından geleneksel Türk Evi'nden biraz farklı bir kurgu içerisinde ele alınmış, servis mekânları ortak kullanıma uygun olacak şekilde çözülmüş, bu haliyle apartmanlaşmanın İstanbul Tarihi Yarımada'daki öncüsü olmuştur. Ayrıca Türk Mimarlık Tarihi içerisinde Harikzedegan Kat evleri betonarme yapım sisteminin bütünüyle yapıya uygulandığı en erken örneklerinden biridir. Bu bağlamda bu makalenin amacı öncelikle Mimar Kemaleddin'in Osmanlı-Türk Mimarisi içerisindeki konumunun ve mimarlık alanındaki katkılarının tespit edilmesi ve daha sonra Harikzedegan Apartmanları'nın Mimar Kemaleddin ile başlayan ve günümüze uzanan hikâyesinin serimlemesini yapmaktır. Mimar Kemaleddin'in üslubunu yaratmasında önemli yer teşkil eden eğitim geçmişi ve hayata bakışının literatürdeki eksikliği çalışmanın en önemli kısmını doğurmuştur.

Anahtar Kelimeler: Mimar Kemaleddin, Birinci Ulusal Mimarlık Üslubu, Harikzedegan (Tayyare) Apartmanları.

* Nottingham Üniversitesi, Mimarlık ve Yapılı Çevre Bölümü, Doktora Öğrencisi, İngiltere, hbasrik@gmail.com / ORCID: 0000-0003-1586-9596.

** Nottingham Üniversitesi, Mimarlık ve Yapılı Çevre Bölümü, Doktora Öğrencisi, İngiltere, a.nisa.gunduz@gmail.com / ORCID: 0000-0002-6805-6778.



AN ESSAY ON KEMALETTIN THE ARCHITECT AND THE HARİKZEDEGAN (TAYYARE) APARTMENTS

Hasan Basri KARTAL Asiye Nisa KARTAL***



First Received: 27.09.2020

Accepted: 19.11.2020

Citation: Hars Akademi
International Refereed Journal of
Culture-Art-Architecture

Issue: 6

Pages: 318-341

Year: 2020

Session: December

Abstract

In the decadency years of the Ottoman Empire, Harikzedegan (Tayyare) Apartments has been one of the latest works of 1870s Istanbul-born Architect Kemaleddin, the building which was built for the damaged people by the 1918s Fatih fire, so that it has situated on a particular position in the Turkish Architecture in terms of its architectural qualities and structural features. The Harikzedegan Apartments was designed with an approach that has been slightly different from the traditional Turkish House's designing, as the planning of the service spaces of the apartment has been structured to be suitable for common usage, the building became a pioneering example of the apartment buildings in the Historical Peninsula of Istanbul. Besides, Harikzedegan Apartments has been one of the earliest examples which the reinforced concrete construction system applied in the Turkish Architecture. In this context, the purpose of this article is to indicate the position of Architect Kemaleddin in the Ottoman-Turkish Architecture by showing his contributions in the field of architecture, and then the article illustrates the storyline of Harikzedegan Apartments until today that started within the Architect Kemaleddin's period. The lack of knowledge in the literature on his educational background and perspective on life that constituted the essential part in the creation of his architectural style of architect Kemaleddin has created the most important limitation of the study.

Keywords: Kemalettin the Architect, First National Architectural Movement of Turkey, Harikzedegan (Tayyare) Apartments.

* Nottingham University, Department of Architecture and Built Environment, PhD Student, İngiltere, hbasrik@gmail.com / ORCID: 0000-0003-1586-9596.

** Nottingham University, Department of Architecture and Built Environment, PhD Student, İngiltere, a.nisa.gunduz@gmail.com / ORCID: 0000-0002-6805-6778.



Giriş

Bu makalede temel olarak Mimar Kemaleddin'in biyografik öyküsü ve mimarlık ile ilgili yaklaşımları (restorasyon, planlama anlayışı ve söylemleri) ele alınmış, bu bağlamda Harikzedegan Apartmanı ile Kemaleddin'in zihni kurgusu arasındaki ilişkiler ortaya konmaya çalışılmıştır. Makale, Harikzedegan Kat Evlerinin Osmanlı Mimarisi ve Mimar Kemaleddin'in mimarlık yaşamı açısından önemini ve farklılaşan noktalarını vurgulamaya çalışmış, aynı zamanda Harikzedegan Evlerinin 1922'lerden günümüze gelinceye dek ne amaçla ve hangi kurum ve kuruluşlar tarafından kullanıldığını senkronik bir okuma yöntemiyle ortaya çıkarmaya çalışmıştır.

Osmanlı Mimarisi İçerisinde Mimar Kemaleddin

Osmanlı mimarisini kabaca Henri Focillon'un *The Life of Forms in Art* adlı eserinde sanatların yaşam döngüleriyle ilgili olarak ortaya koyduğu kuramı bağlamında ele alacak olsak, primitif/arkaik dönemi Erken Devir Osmanlı Mimarisi ile (Bursa ve Edirne dönemi), klasik dönemi İstanbul'un Fethi'nden Sinan'ın ölümüne kadar olan dönem ile, akademizm durumunu Sinan'ın talebelerinin (Davut Ağa, Sedefkar Mehmed Ağa vb.) Sinan'ın mimarisinin izinden gittikleri dönem ile, maniyerik dönemi Lale Devri ile barok dönemi de Osmanlı Mimarisi içerisindeki Barok Dönem ile özdeşleştirebiliriz. Bu bağlamda Osmanlı Barok'unu takip eden Rokoko ve Ampir üslupları da Focillon'un kuramı bağlamında Osmanlı mimarisinin sanatların yaşam döngüsünde barok kavramına karşılık gelecek şekilde kabaca yorumlayabiliriz. Aynı kuram bağlamında bu döngünün ölümünü Eklektik Dönem ile ve yeniden filizlenme çabasını ise Mimar Kemaleddin'in de kendine üslup olarak seçtiği Neo-Klasik (Birinci Ulusal Mimarlık Üslubu) ile paralel düşünebiliriz (Hasol 2017; Vanlı 2006; Yavuz 1979).



Grafik-1 Mimar Kemaleddin'in Osmanlı Mimarisi içerisindeki Yeri ve Focillon'un Kuramı Bağlamında Osmanlı Mimarisinin Dönemlerinin Analizi (Grafik yazar tarafından tasarlanmıştır).

Mimar Kemaleddin'in doğduğu yıllarda Osmanlı Mimarisi'nde Ampir Üslup yavaş yavaş yerini Eklektik diye adlandırılan ve farklı üslupların tarihselci bir dizge içerisinde aynı yapıda kullanılmasını imleyen bir yaklaşım hâkimdi (Hasol 2017; Sözen 1984). Ayrıca Osmanlı Hassa Mimarlar Ocağı kapanalı yaklaşık kırk sene geçmiş ve çeşitli şekillerde bu kurumdan boşalan alan Batılı ve modern düzenlemeler ve kurumlar aracılığı ile doldurulmaya çalışılmıştır, kısaca çökmekte olan İmparatorluk, kendini toplama gayreti ile- belki de bir anlamda çöküşünü gizleme amacıyla- gayrimüslim azınlıklara ve yabancı ülkelerden ithal ettiği mimarlara çeşitli yapı siparişleri vermiş, bu bağlamda mimarlık ortamında gayrimüslimlerin etkinliği artmıştır. Ayrıca farklı ülkelerden ithal edilen mimarlar, kendi ülkelerindeki mimari anlayışlar ile kendi imgelemlerindeki Osmanlı mimarisi kurgusunu sentezleyerek çeşitli mimari eserler ortaya koymaya çalışmışlar, ancak bu eserler Osmanlı mimarisi içerisinde tarihsel süreklilik ve bütünlük yerine çoksesselik ve parçalılık ortamının oluşmasına neden olmuştur (Aslanoğlu, 2001). Mimar Kemaleddin de böyle bir dönemde, 1870 yılında Acıbadem'de iki katlı bir köşkte dünyaya gelmiştir. Doğumundan ölümüne kadar geçen kırk yedi yıllık hayat serüveni boyunca altı farklı padişah, bir cumhurbaşkanı, iki farklı devlet ve birçok siyasi olayın yaşandığı bir döneme tanıklık etmiş olan Kemaleddin'in hayatının aşamalarını kısaca dört ana bölümde inceleyebiliriz. Bunlar; ilk olarak, 1870'den 1887'ye, yani Hendese-i Mülkiye Mektebi'ne kaydolduğu yıla kadar geçen süre olup çocukluk ve gençlik yıllarıdır, 1887'den 1909'a kadar olan yüksek öğretimle tanışması ve akabinde asistanlık ve hocalık ile devam eden süreci tanımlayan eğitim ve hocalık yılları, 1909'dan 1922'ye kadar çoğunlukla İstanbul merkezli olarak geçen (Harikzedegan Apartmanları'nı da hayatının bu döneminde ortaya koymuştur) ve kendi mimari tarzına uygun olarak eserler verdiği aktif meslek yaşamı yılları ve son olarak, 1922'den ölümüne kadar geçen ve ağırlıklı olarak Cumhuriyet'in kurulduğu yıllara denk gelen, yeni kurulan rejimin arzuladığı mimarlık anlayışı ile kendi Osmanlı geleneği arasında çeşitli gerilimleri yaşadığı dönem olarak sıralanabilir (Batur 2009; Tümer 1998).



Grafik-2-Mimar Kemaleddin'in yaşamını kabaca bölümleri ile ele alan grafik (Grafik yazar tarafından tasarlanmıştır).

Mimar Kemaleddin'in özellikle asistanlık ve hocalık yılları içerisinde İslam ülküsü çerçevesinde şekillenen mimari yaklaşımı Evkaf Nezaretine atanıncaya kadar devam etmiş,

bu tavır söylem ve yazılarına da yansımıştır. Özellikle I. Dünya Savaşı'ndan sonra başlayan Panislamizm fikri yerine yükselen Türkçülük ve Ulusçuluk yaklaşımları Mimar Kemaleddin'in düşüncelerini de etkilemiş, özellikle savaş sürecinde ara verilen yapım faaliyetleri, Kemaleddin'in bu yaklaşımın mimarlıktaki karşılığının nasıl olması gerektiği konusunda çeşitli analizler üreterek bir Türk kimliği kurgusu içerisinde yeni bir mimarlık ortaya koymanın yollarını açmış, bu bağlamda çeşitli fikirler ortaya koymasına olanak sağlamıştır (Hasol 2017; Sözen, 1984). Kemaleddin bu kurguyu oluştururken, söylemlerinde öncelikle İslam Ümmeti içerisinde Türk kimliğinin farklılığını ortaya koymaya çalışmış daha sonra modern hayatın getirdiği mimari yaklaşımlarla bu kimlik kurgusunun nasıl sentezlenebileceğinin yollarını düşünsel planda aramıştır (Türkoğlu 1998). Buradan hareketle, uygulamalarında Klasik Osmanlı Mimarisi içerisinde yer alan çeşitli mimari yaklaşım ve elemanları modern bir bağlamda ele almaya çalışmış, Evkaf Nezaretinde çalışmasının da avantajıyla bu yaklaşımını uygulayacak imkânı rahatça bulmuştur. Bu bağlamda Mimar Kemaleddin'i özgün kılan en önemli özelliklerinden biri de tıkanıp ve bittiği düşünülen Türk mimarlık geleneğini, onun unsurlarını ve yaklaşımlarını kullanarak (simetri, simetrik giriş, çini ve Osmanlı Klasik dönem süsleri, Osmanlı Klasik dönem kemerleri, Osmanlı sivil mimarisinde kullanılan geniş saçaklar ve külahlar vs.) yeniden nasıl modern bir biçimde ele alınarak, bu coğrafyaya özgü bir mimari dilin oluşturulabileceği konusunda kendi çağdaşlarına yol göstermiş olmasıdır. Mimar Kemaleddin uzun süredir bu coğrafyada gayrimüslimlerin elinde olan mimarlık mesleğinin yeniden Türk mimarlarca icra edilebileceğini göstermiş, mesleğe Türk halkı içerisinde saygınlık kazandırmıştır (Batur, Serim, Inan, Yavuz 2008; Vanlı 2006).

Mimar Kemaleddin'in Yaşam Öyküsü ve Yapıtları

Mimar Kemaleddin 1870 yılında Acıbadem'de iki katlı bir konakta dünyaya geldi, babası Abdülaziz döneminin deniz yarbayı Ali Bey ve annesi orta gelirli bir ailenin kızı ve ev hanımı olan Sadbek Hanım'dır. Kemaleddin beş yaşında iken 1875 (bazı kaynaklarda 1876) yılında altı yaşında iken evinin yakınında bulunan İbrahim Ağa İptidai Mektebi'ne başladı ve bir yıl sonra 1876 yılının 30 Mayıs günü Bulgar İsyanları ve daha öncesinde de Bosna-Hersek, Sırbistan, Ege Adaları, Mısır, Karadağ, Romanya gibi İmparatorluk coğrafyasında ortaya çıkan isyanlar nedeniyle Sultan Abdülaziz, yeni şeyhülislam Hasan Hayrullah Efendi'den 29 Mayıs günü alınan bir fetva ile harekete geçen Harbiye Nazırı Süleyman Paşa'nın emriyle Harbiye Mektebi öğrencileri, İstanbul ordu komutanı Refik Paşa'nın emriyle de Taşkışla ve Gümüşsuyu kışlasındaki askerlerin hareket geçmesi ile

Dolmabahçe Sarayı'nda tahttan indirildi ve yerine V. Murat Osmanlı padişahı ilan edildi. Abdülaziz'den sonra yerine geçirilen V. Murat 93 günlük kısa saltanatından sonra akli dengesi bozulduğu iddiası ile tahttan indirildi ve yerine II. Abdülhamid 31 Ağustos 1876'da padişah ilan edildi ve 23 Aralık 1876'da Kanun-u Esasiyi yani Osmanlı'nın ilk anayasasını kabul etti. 19 Mart 1977'de meclisin açılması ile de I. Meşrutiyet ilan edilmiş oldu. Aynı yıl içerisinde halk arasında 93 Harbi olarak da nitelenen ve Rusya'nın Panslavizm politikası bağlamında Osmanlı Devleti'ne Balkanlar ile ilgili çeşitli ıslahatları direktmesi ve Osmanlı tarafının bu duruma red cevabı ile patlak veren Osmanlı-Rus Savaşı patlak verdi. Osmanlı-Rus Savaşı'ndan sonra Batılı Deniz kanunlarına benzer bir yasa çalışmalarına başlanmış, bu bağlamda 1880 yılında bir Bahriye Kânûnnâmesi hazırlanmıştır. Aynı yıl Kemaleddin'in babası Ali Bey, Giritli Ferik (bugün tümgeneral ile korgeneral arası bir rütbe) Hüseyin Paşa'nın yanına kâtip olarak atanması ile Kemaleddin ve ailesi Girit'in İsfakiye bölgesindeki Suda Tersanesinin bulunduğu bölgeye yerleştiler. Kemaleddin burada Suda Tersanesi kumandanlık dairesinde subay çocukları için açılan mektebe başladı ve Fransızca, Arapça, Riyaziye, Coğrafya ve Hıfzıssıhha gibi çeşitli derslere devam etti. Girit'te iki yıl kaldıktan sonra 1881'de İstanbul'a yeniden dönen Kemaleddin, aynı yıl Şehzadebaşı'nda yeni açılmış olan Şems'ül Maarif Mektebi'ne devam ederek rüştiye (bugünkü ortaokul) eğitimini 1884'te burada tamamladı. 1884'te eğitimine kendine has bir sayılar teorisi bulan Osmanlı Devleti'nin yetiştirmiş olduğu önemli matematikçilerden, riyaziyeci Mehmet Nadir Bey'in kurmuş olduğu bugünkü İstanbul Lisesi'nin (İstanbul Erkek Lisesi) temelini oluşturan Numune-i Terakki İdadisi'ne (bugünkü lise) devam etmiş, buradaki eğitim süreci içerisinde Mehmet Nadir Bey'den çok etkilenmiş, matematiği sevmiş ve Hendese-i Mülkiye Mektebi'ne devam etme kararında da bu eğitimi çok etkili olmuştur. İdadideki eğitimini 1887'de tamamlayan Kemaleddin, aynı yıl Hendese-i Mülkiye Mektebi'ne ikinci sınıftan başlamak üzere kaydolmuş, bu okulda özellikle Alman kökenli çeşitli hocalardan, bugünkü anlamda inşaat mühendisliği ve mimari ile ilgili çeşitli dersler almıştır. Özellikle hocaları arasında Prof. M. Kos'tan jeoloji ve genel inşaat dersleri, Avusturyalı meşhur hidrolikçi Prof. Philipp Forchheimer'den köprü ve hidrolik dersleri, Prof. August Jasmund'dan da mimari tasarım dersleri almış aynı zamanda okul yıllarından itibaren A. Jasmund'un yanında çalışmaya başlamıştır. Öğrenimi sırasında 21 Mayıs 1888 tarihinde sanayi madalyası alan Kemâleddin Bey, A. Jasmund'un mimari derslerine özel bir önem verdi (Akşin 1992; Tümer 1998; Vanlı 2006; Yavuz 2009).

Özellikle 1888’de hocası A. Jasmund ile çalıştığı Sirkeci Garı, Kemaleddin’in oryantalizm anlayışı hakkında uzun soluklu düşünmesinin yolunu açmış, daha sonra Türk mimarlığı bağlamında Türkçü kimliğe vurgu yapması üzerinde önemli bir rol oynamıştır. Kemaleddin bu yapıdan hareketle ilerleyen yıllarda Batılı mimarların Türk Mimarisi/ Osmanlı Mimarisine katkıda bulunma çabalarını oryantalizm ile suçlayacak ve kendi üslubunu olabildiğince Osmanlı mimarisi içerisinden seçmiş olduğu mimari detaylar ve yaklaşımlar ile oluşturacaktır. 1891 yılında Hendese-i Mülkiye’den mezun olan Kemaleddin, hocası A. Jasmund’un yanında asistanlığa başlamıştır. 1891’den 1895’e kadar geçen dört yıllık süreç boyunca Mimar Kemaleddin ilk tasarımlarını gerçekleştirmiştir. Ortaya koyduğu yapılar arasında; Rumeli Hisarı’nın tepelerinde eski Berlin büyükelçisi Galip Bey için yaptığı iki köşk, Nişantaşı’nda Halil Paşa ve İsmail Paşa Köşkleri, Ortaköy Sultan Reşat Köşkü ve bu yapıların yanında İstanbul’un çeşitli yerlerinde yapılan ahşap köşk ve konutlar bulunmaktadır. 1895 yılında devlet tarafından Batı mimarlığını tanınması ve mimarlık eğitiminde daha da ilerlemesi için Berlin’deki Charlottenburg Technische Hochschule adlı teknik enstitüye gönderildi. Burada iki yıl öğrenim gördükten sonra, 1897 yılından itibaren Berlin’deki çeşitli mimarların yanında iki buçuk yıl çalışarak Alman/ Batı mimarisi ile ilgili uygulamaya dayalı bilgi edinme şansı buldu. Almanya’da bulunduğu yıllar içerisinde kendisine ‘Osmanlı Devlet Mimarı’ unvanı verildi ve Osmanlı Devleti için bir cezaevi tasarımı ile uğraştı. Ancak bu tasarım daha sonra gerçekleştirilmemiştir. 1900 yılının Nisan ayında İstanbul’a geri dönen Mimar Kemaleddin, Hendese-i Mülkiye Mektebi’ndeki görevine devam etmiş ve şehremâneti meclis reisi Halil Bey’in kızı Behire Hanım’la evlenmiş, 7 Şubat 1901 yılında Harbiye Nezareti Ebniye-i Askeriye (Askeri Yapılar) mimarlığına ek görev ile atanmıştır. Hendese-i Mülkiye’deki görevi sırasında Jasmund’un derslerini veren Kemaleddin, Sanâyi-i Nefise Mektebi’nde ise nazariyyât-ı mi’mâriyye (mimarlık teorisi) okutmuş, bu derslerinde millî mimari hakkındaki düşüncelerini öğrencilerine aktararak onların yetişmesini sağlamıştır. Aynı yıl içerisinde bugün Fatih Ali Kuşçu Mahallesi sınırları içerisinde Fatih Külliyesi Haziresinde yer alan Gazi Osman Paşa türbesi ile Fatih’in Akşemseddin Mahallesi sınırları içerisinde yer alan Emir Buhari Külliyesi içerisinde yer alan Ahmet Cevad Paşa türbelerini inşa etmiştir. Ahmet Cevad Paşa türbesi Mimar Kemaleddin’in isminin üzerinde bulunduğu tek örnektir ve yapının sağ yanında bulunan kitabede “Eser-i Mimar Kemaleddin ve Mehmed Fevzi 1319” yazısı bulunmaktadır. Kemaleddin bu iki yapısında dörtgen plan üzerine dörtgen bir baldaken yerleştirmiş, ilk özgün tasarım arayışlarına başlamıştır (Şenyurt 2011; Vanlı 2006).

Mimar Kemaleddin'e mimarlık alanındaki yaptığı hizmetlerden dolayı 23 Eylül tarihinde o dönem devlete önemli derecede hizmeti bulunanlara verilen IV. dereceden 'Nişan-ı Ali Osmani' verildi. İki yıl sonra 1904 (bazı kaynaklarda 1905) yılında ilk oğlu ve ikinci çocuğu olan ve Mimar Sinan'a sevgisinden dolayı Sinan (Mimaroğlu) dünyaya geldi ve Sinan'ı mimar olarak yetiştirdi. 1906 yılında ilk kaleme aldığı yazısı *Mimar-i İslam* adlı eserinde İslam mimarisi ile ilgili çeşitli tespitlerde bulunmuştur. Bu yazısı 1867'de çıkan Belediye yasası ile kurulan Bursa Belediyesi'nin '*Hüdavendigâr Vilayet-i Salname-i Resmisi*' adlı Bursa yıllığında basılmıştır. 1907 yılında 800 adet basıldığı düşünülen üçüncü dereceden 'Mecidi Nişanı' ile ödüllendirilmiştir. Ertesi yıl 24 Temmuz 1908 günü Jön Türklerin kurmuş olduğu İttihat ve Terakki Partisi II. Abdülhamid'in baskı rejimine başkaldırdı ve askıya alınmış olan Kanun-u Esasi (Anayasa) yeniden uygulamaya konarak meclis yeniden açıldı ve böylece ikinci defa Meşrutiyet ilan edilmiş oldu. Takip eden ayda, 28 Ağustos günü mimar ve mühendislerden oluşan bir grup Sirkeci Garı'nın bahçesinde toplanarak bir mühendis ve mimar cemiyeti açmak için Heyet-i Muvakkate oluşturular. Bu grubun içerisinde Mimar Kemaleddin de bulunmaktaydı. Takip eden ayda, 14 Eylül 1908 günü Mimar Kemaleddin, *Tanin* gazetesine mimar ve mühendislerine yönelik olarak bir cemiyetin kurulacağına dair bir ilan haberi verdi ve cemiyet dört gün sonra yani 18 Eylül günü cemiyet üyeleri Taksim Bahçesi içindeki dairede toplanarak hazırlanan yönetmelikleri incelemiş, düzeltmiş ve kabul etmiş, böylece cemiyet resmen kurulmuştur. Mühendis ve Mimar Cemiyeti ismi ile kurulan cemiyet Mühendis Hulusi Bey'in başkanlığında sekiz kişilik yönetim kurulunun etrafında şekillenmiştir. Mimar Kemaleddin cemiyetin sekreterlik görevine seçilmiştir. Cemiyetin amaçları arasında periyodik yayınlar (risale-i mevkute) düzenlemek, eşdeğer yabancı ülkelerde bulunan cemiyetlerle ilişki kurarak yayın değişimlerinde bulunmak, ilmi layiha ve risaleler yayınlamak, konferanslar, müsabakalar düzenlemek, mükâfat ve yardım dağıtmak da bulunmaktadır. Cemiyet kendi ismini taşıyan *Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti Mecmuası* isimli aylık periyodik yayınına 1909 senesinde başlamış ancak ayda bir olmak üzere on iki sayı yayımlandıktan sonra mecmua devam edememiştir. Mecmuanın içeriğini genel olarak mühendislik konuları kapsasa da Mimar Kemaleddin'in 'Mimar-i İslam' adlı art arda beş sayılık denemelerinden oluşan yazıları derginin mimarlık ile ilgili kısmının büyük bir bölümünü (neredeyse tamamını) oluşturmaktadır (Batur vd. 2008; Batur 2009).

1908 senesinde cemiyetin kurulma işleri ile meşgul iken Kemaleddin aynı zamanda Bulgaristan'ın Filibe kentine bir gar yapmak için gitmiş (bazı kaynaklarda restorasyon olarak

geçmektedir) ve aynı yıl içerisinde garı tamamlayıp geri dönmüştür. 1909 senesinde Evkaf-ı Hümayun Nezareti Ser-Mimarlığı İnşaat ve Tamirat İdaresine getirilen Mimar Kemaleddin mimari birikimini pratik mimarlık hayatı ile birleştirerek mimari uygulamalar yapma şansını bu göreve atanmasıyla daha geniş ölçekte bulmuştur. Bu kuruma atandığı yıl, Yeşilköy’de Mecidiye Camii’nin yapımına başlamış, aynı zamanda Fatih’teki Fethiye Medreselerinin rekonstrüksiyon projesini gerçekleştirmiştir. Üstün çabalarından dolayı 22 Mart 1910 günü Kemaleddin’e Rusya Devleti tarafından ikinci rütbeden ‘Saint İlyatislas Nişanı’ verilmiştir. Mimar Kemaleddin’in meslek yaşamında daha etkin bir biçimde rol almaya başlaması İttihat ve Terakki’nin önde gelen isimlerinden Ürgüplü Hayri Efendi’nin Evkaf Müdürlüğüne getirilmesiyle olmuştur. Ürgüplü Hayri Efendi’nin Mimar Kemaleddin’in çabalarına olan desteği ile İnşaat ve Tamirat Hey’et-i Fenniyyesi kadrolarını genişletilmiş büyük bir mimarlık ve inşaat bürosu olacak şekilde çalışmasını sağlanmaya başlanmıştır. 1911 yılı içerisinde birçok proje ve uygulama yapılmıştır. Bu yapılar arasında Beyoğlu Kamer Hatun Camii, Sultan V. Mehmed Reşad Türbesi, Eyüp Reşadiye Mektebi, İstanbul Yeni Gureba Hastahanesi, Bostancı Kuloğlu Camii sayılabilir. Bu yapıların dışında ayrıca Birinci, İkinci, Üçüncü, Dördüncü ve Beşinci Vakıf Hanların tasarımına başlamış aynı zamanda Gedikpaşa’da bir Mühendislik Yüksek Okulu ile Evkaf-ı Hümayun Nezaretinin tasarımlarını yapmış ancak bu yapılar hayata geçirilmemiştir. Aynı yıl Berlin’e giden ve Ludwig Hoffman ile görüşen Kemaleddin, ondan hastane ve hapisane tasarımları ile ilgili çeşitli fikir alışverişinde bulunmuş, aynı yıl inşaatta kullanılan demir hesapları ile ilgili hazırlamış olduğu ders kitabı *Demir İnşaat*’ı da bastırılmış ve Mühendis Mekteb-i Ali’inde Fenn-i Mimari ve Demir İnşaat dersleri vermeye başlamıştır. 1912 yılında kuruluşunda yer aldığı faaliyetleri İttihat ve Terakki tarafından durdurulmuş, bir yıl sonra, 1913 yılında azınlıkların Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti’nin muadili Association des Architectes et Ingenieurs en Tarquie (Gayri Müslim Mimar ve Mühendis Cemiyeti) isimli bir cemiyet kurmalarına izin verilmiştir. Aynı yıl Kemaleddin yapım faaliyetlerine hız kesmeden devam etmiş, Bebek Camii, Bakırköy Kartaltepe Amine Hatun Camii, Mahmut Şevket Paşa Türbesi, Edirne Garı, Bostancı İbrahim Paşa Mekteb-i İptidaisi, İstanbul’da Medereset-ül Kudat/Kuzat’ın yapımına başlamış aynı yıl içerisinde Aydın Milli Banka Binası ve Camii ile Edirne- Karaağaç Mekteb-i İptidasi’nin tasarımına başlamış ancak bu projeleri daha sonra gerçekleştirilmemiştir. Edirne Garı’nın yapımına 1914 yılında I. Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle ara verilmiştir (Batur vd. 2008; Batur 2009; Yavuz 1979).

Kemaleddin'in bu yıllardan itibaren ilgisi yavaş yavaş İslam mimarisi anlayışından Türkçülük akımının da etkisiyle bir Türk mimarisi oluşturma noktasına doğru kaymış, bu tutum Kemaleddin'in yazılarına ve yapılarına da yansımaya başlamıştır. Bunun en önemli göstergelerinden biri yeni kurulmuş Türk Birliği Derneği'ne üye olarak seçilmiş bulunmasıdır (Batur 2009; Vanlı 2006). Aynı yıl savaşın patlak vermesiyle yeni uygulamalara devam etmemiş, önceki inşaatların yapımına devam etmiş, ancak birkaç farklı proje tasarımı gerçekleştirmiştir. Bunlar arasında İstanbul Karaköy Birinci Şehir Hanı, Göztepe Mekteb-i İptidaisi, Panislamizm politikası bağlamında Medine Medrese-i Külliye Tasarımları ve Yeni Bab-ı Ali binası tasarımları sayılabilir. Aynı yıl Mühendis Mektebi'ndeki Fenn-i Mimari dersleri haftada beş saate çıkarılmış, unvanı Evkaf Nezareti Ser Mimarı İnşaat Tamirat Dairesi Müdür-i Umumiliğine çevrilmiş aynı zamanda Şehremenati Müşaviri olarak atanmıştır. 1915 yılında I. Dünya Savaşı'nın kızışması ve Arap diyarındaki bütünlüğün bozulmaması amacıyla Panislamizm politikası bağlamında Mimar Kemaleddin Evkaf Nezareti İstanbul ve Arabistan Ser Mimarı olarak atanmış, bu görevi süresince Hicaz, Kudüs ve Şam Vilayetlerinde çeşitli restorasyon ve onarım çalışmalarında bulunmuştur. Restorasyonları arasında; Mekke Harem-i Şerifteki kumluk mevkiindeki bazı sütun restorasyonları, Medine'de çeşitli cami ve türbe restorasyonları, Şam- Süleymaniye Medresesi ve Selimiye Camii restorasyonu sayılabilir. Ayrıca bu dönemde Medine'de bir Dar-ul Ulum tasarlamış, yapımına başlamış, ancak savaş nedeniyle ilk katı tamamlandıktan sonra yapım faaliyetine ara verilmiştir (Batur vd. 2008; Şenyurt 2011).

Kemaleddin Arap diyarında farklı beldeler arasında restorasyonlar yapmak amacıyla sürekli yolculuklar yaparak Arabistan Ser Mimarlığı görevini yerine getirmek için çabalarken eşi Behire Hanım üçüncü çocuğu Nejat'a hamileydi ve doğumu yaklaştı. Bu yüzden Kemaleddin eşini İstanbul, Kızıltoprak'ta satın almış olduğu eve doğumunu rahatça yapabilmesi için göndermişti. Aynı yıl ikinci oğlu Nejat dünyaya gelmiştir ve Kemaleddin de kısa bir süre sonra İstanbul'a geri dönmüştür. İstanbul'da 1914'te tasarlamış olduğu Göztepe Mekteb-i İptidaisi'ni tamamlamış, ayrıca Fatih Yavuz Selim'de Abdülhamid-i Evvel Medresesinin rekonstrüksiyonuna başladı. 1916 yılı içerisinde IV. Vakıf Han'ın yapımına başladı. Aynı zamanda Selahattin Eyyubi Türbesi, Şam İttihat ve Terakki Kulübü ve Halep Hükümet Konağı projelerini tasarladı ancak bu tasarımlar uygulamaya geçirilemedi. Ertesi yıl, 1917'de Abdülhamid-i Evvel Medresesinin rekonstrüksiyonunu ve 1913'te başlamış olduğu Sultan III. Mustafa Mekteb-i İptidaisi'nin yapımını tamamladı. 1917 yılı içerisinde Kemaleddin Türkçülük düşüncesi minvalinde Türk mimarlığına ve Türk

kimliğine dair çeşitli yazılar yazmış, bu yazılarında Türk mimarisinin genel karakteri, süsleme anlayışı, Selçuklu ve Osmanlı mimarlığının tarihsel sürekliliğinin ortaya konması gibi konuları ele almıştır. Bu yıllarda mali durumu ve evliliği giderek kötüye gitmiş, Bakırköy'deki evini terk ederek Acıbadem'deki babasının evine geri dönmüş, karısına boşanma davası açmıştır. 1918 yılında babaannesi Sadberk Hanım tarafından büyütülen oğlu Sinan'ı Sanayi-i Nefise Mektebi'ne mimar olması için kaydettirmiştir. Aynı yıl içerisinde Mimar Kemaleddin İstanbul I. Vakıf Han'ın yapımı tamamlamış, Bursa'da kaplıca kompleksi (oteller, banyolar, gazinolar) tasarımı yapmış, ancak bu proje uygulama imkânı bulamamıştır. 31 Mayıs- 13 Haziran tarihleri arasında Cibali' de büyük bir yangın çıkmış, yangın kısa sürede Fatih ve Altımermer'e kadar sıçramış, 7500 konut yanıp kül olmuştur. Yangın sonrası Mimar Kemaleddin'den yangınzedeler için bir konut tasarlaması istenmiş, Kemaleddin Harikzedegan Kat Evleri olarak adlandırılan sosyal konut projesinin tasarımını 1919 yılı içerisinde hazırlamış, yapımına aynı yıl içerisinde eski Koska Medresesinin kalıntılarının bulunduğu alanda başlanmış ve 1922 yılında tamamlanmıştır (Yavuz 1979; Yavuz 1981a; Yavuz 1981b).

Aynı yıllar içerisinde babasını ve annesini kaybetmesi, eşinden boşanması ve görevinde açığa alınması ile zor günler geçiren ve oğlu Sinan ile birlikte yalnız kalan Kemaleddin, 28 Temmuz 1919'da yeniden açılan Mühendis ve Mimar Cemiyeti yönetiminde yeniden görev almaya başlaması ve akabinde, Kasım'da Kondüktör Mektebi'nde Fenn-i Mimari derslerine başlamasıyla kendini biraz da olsa toparlama imkânı bulmuştur. Kondüktör Mektebi hocalığı çok uzun sürmemiş, iki yıl sonra 1 Nisan 1921'de derslerini bırakmıştır. Bunalımlarla geçen bu yıllarında Kudüs'ün İngilizler tarafından işgal edilmesi ve Kudüs Müftüsü'nün Mescid-i Aksa'nın onarımı için bir Müslüman mimarın görevlendirilmesini arzu etmesi nedeniyle önceki Araplar arasındaki şöhreti nedeniyle Kemaleddin Kudüs'e çağırılmış, 1922 yılında Mescid-i Aksa'nın restorasyon projesinde çalışmaya başlamıştır. 1912'de yazmış olduğu *Harem-i Şerif ve Sahratullah-ül Müşerrefe* adlı eserinde kutsal topraklara ve Kudüs'e duyduğu ilgi açık bir şekilde gözlenmektedir. Bu bağlamda bu işi seçmesinin kökeninde İstanbul'daki bunalım ortamından kurtulmak ve kutsal topraklara karşı duyulan dinsel duygular bulunmaktadır. Bu iş ile Kemaleddin kendi yaşamına bir çeki düzen vermiş, 1923 yılında İstanbul'a geri döndüğünde yeni bir yuva girişiminde bulunmuş ve Çamlıca Kız Lisesi'nin öğretmenlerinden Sabiha Hanım (Sporel) ile arkadaşı vasıtası ile tanışıp, yıldırım nikâhı ile evlenmiştir. Aynı yıl temmuz ayı içerisinde Kudüs'teki işine geri dönen Kemaleddin, Mescid-i Aksa ve Kubbet-üs Sahra'da

gerçekleştirdiği başarılı onarımları ile İngiliz Kraliyet Mimarlar Akademisi'ne üye olarak seçilmiş, bir yıl sonra, 1924'te Sabiha Hanım'dan ilk çocuğu olan Kasım doğmuş, ancak bir hafta içerisinde ölmüştür. Bu ölüm ile derinden sarsılan Kemaleddin yeni kurulmuş olan Cumhuriyet'in yetkililerince Ankara'ya davet edilmiş, bu üzüntüden uzaklaşmak için bu daveti kabul edip aynı yıl Ankara'ya dönmüştür. Ankara'da, 1925 yılında II. Evkaf Apartmanı'nın tasarımına başlamış, tasarımını 1926/7 yılında bitirmiş, ancak yapımına ömrü yetmemiştir. 1925 yılı içerisinde RIBA (İngiliz Kraliyet Mimarlar Akademisi) tarafından kendisine Muhabir Şeref Üyesi olarak seçilmiştir. 1926 yılı içerisinde ikinci eşinden ikinci oğlu İlhan (Mimaroglu) doğmuş, Türk Ocağı Binası Yarışma Projesine katılmış ancak Arif Hikmet Koyunoğlu yarışmayı kazanmıştır. Aynı yıl Ankara Çankaya Camii tasarımını hazırlamış ancak bu projesi uygulanmamıştır. 1926 yılı içerisinde Sanayi Nefise Encümen Riyasetliğine ve Emlak Bankası Fenni Müşavirliğine seçilmiştir. 1924'te Mimar Vedat Tek tarafından ancak bir yıl sonra yarım bırakılan Ankara Palas'ın tasarımına 1926 yılının ocak ayı içerisinde başlamış, ancak yapı ölümünden sonra tamamlanamamıştır. Bu yıllarda Ankara I. ve II. Vakıf Hanı'nın tasarımına başlamış, bu projeler de tamamlanmadan vefat etmiştir. Aynı yıllarda kendi ismiyle bir ilkokul da tasarlamıştır. 1927 yılında Ankara Gazi Muallim Mektebi ve Ankara Devlet Demir Yolları binasının da tasarımına başlamış ancak 13 Temmuz 1927 günü saat 15:20'de geçirdiği bir beyin kanaması sonucu vefat etmiş, cenazesi 16 Temmuz'da İstanbul'a nakledilmiş, 17 Temmuz'da Beyazıt Külliyesi'nin haziresine gömülmüştür (Yavuz 1981a; Yavuz 1981b).

Harikzedegan Kat Evlerinin Konumu, Tarihçesi ve Mimari Özellikleri

Bugün İstanbul'un Fatih ilçesinin Laleli semti Balabanağa Mahallesi sınırları içerisinde, kuzeyinde Kurultay Sokak, doğusunda Harikzedeler Sokak, batısında Fethi Bey Caddesi ve güneyinde Ordu Caddesi ile çevrili bir alanda (Laleli Camii'nin doğusundaki arsada) dört blok ve bu blokların ortalarında avlu ve aralarında birbirini dik kesen iki iç sokak oluşturacak şekilde tasarlanmış Harikzedegan Kat Evleri/Apartmanları, 1918'de çıkan Fatih yangını sonucu evsiz kalan dar gelirli için tasarlanmıştır. 31 Mayıs 1918 günü Cibali bölgesinde çıkan yangın poyrazın da etkisiyle Fatih'e oradan da Altımermer semtine kadar uzanan bir bölgeyi etkisi altına almış, iki hafta boyunca devam eden yangın 13 Haziran günü söndürülebilmemiş, yangın sonucunda 7500 konut yanıp kül olmuş, birçok aile evsiz kalmıştır. Yangın sonrasında evsiz kalan aileler çeşitli kamu kuruluşlarında barınmaya çalışmış, daha sonra Hilal-i Ahmer'in (Kızılay) kurmuş olduğu çadırlarda barınmaya başlamışlar, kurulan yardım sandıklarıyla geçimleri sağlanmaya çalışılmıştır. Ancak kış günlerinin yaklaşması ve

çadırların bu koşullara dayanıklı olmaması, toplanan yardımların 500000 lira gibi büyük miktarlara ulaşması yangınzedeler için konut yapılması kararını gündeme getirmiş, Dahiliye Nazırı Damat Şerif Paşa denetiminde bir komisyon kurularak başına Manizade Hacı Hüseyin Efendi isimli güvenilir bir zat getirilmiştir. Konutların yapılması için resmi süreçlerin daha hızlı aşılabileceği düşüncesi ile Evkaf Nezaretine ait olan ve 1884 depreminde harap olup 23 Temmuz 1911 Aksaray Yangını'nda büyük oranda yanmış olan Laleli Külliyesi'nin parçası Koska Medresesi'nin bulunduğu alan seçilmiş, bu alan 50000 liraya satın alınmış ancak istimlâk işleri biraz uzun sürmüştü. Yangın sonrası kentteki tamirat ve teknik düzenlemelerle ilgili bir Fen Heyeti oluşturulmuş, bu heyette yer alan Asar-ı Atika Müdürü Halil Edhem Bey'e tarihi yapıların korunması ve onarımı, Nafia Vekâleti Müsteşarı Muhtar Bey'e de sokakların planlaması görevi verilmiştir. Yangınzedeler için yapılması planlanan konut işinin estetik ve teknik sorumluluğu için de o zamanlar Evkaf Nezareti'nde eski yapıların inşaat ve onarım işlerinden sorumlu müdür konumunda bulunan ve daha önce yapmış olduğu başarılı işleri dolayısıyla çeşitli nişan ve madalyalarla ödüllendirilmiş ve İngiliz Kraliyet Mimarlar Akademisi'ne üye olarak seçilmiş Mimar Kemaleddin Bey seçilmişti (Türkoğlu 1998; Yavuz 2009).



Grafik-3- Solda Harikzedegan Evlerinin Pervititch Haritası'ndaki konumu (Google Photos (a) 2020), ve sağda çevre caddeler ile grafikleştirilmiş vaziyet planı (Grafik yazar tarafından tasarlanmıştır).

1919 yılı içerisinde Harikzedegan Apartmanları'nın tasarımına başlayan Mimar Kemaleddin, hızlı bir şekilde tasarımı tamamlamış, 20 Haziran 1920'de merasim ile temelleri atılmış, 1921 yılında elektrik ve su tesisatları bağlanmıştır. Bu haliyle Tarihi Yarımada içerisinde elektrik verilen ilk konut bloğu olma özelliğini taşımaktadır. 1922 yılında önünden tramvay geçerken elektrik şebekesine büyük yük bindiği ve tramvayın geçişini yavaşlattığı gerekçesiyle Almanya'dan getirilen jeneratör bağlandı. 4 Temmuz 1922 günü saat 11:00'da aralarında bazı vekillerin ve Sadrazam Tevfik Paşa'nın da bulunduğu bir grup eşliğinde Laleli Camii'nin bahçesinde padişah adına dualar edildikten, mevlitler

okunduktan sonra tamamlanmış olan iki ön blokun açılışı gerçekleştirildi. Üç ay içerisinde de arka bloklar tamamlanmış, yapı 327000 liraya mal edilerek 1922 yılı içerisinde bütünüyle tamamlanmıştır. Divanyolu'nda konutların kiralarının yaklaşık aylık olarak 5 ve 10 lira olmasına karşın Harikzedegan Kat Evleri'nin 35-50 lira kira fiyatları ile kat evlerinin açılışından sonra kiralanmaya başlanması dar gelirli için tasarlanmasına rağmen daha yüksek gelirli kişilerce kiralandığının ve yapıya olan ilginin yoğun olduğunun en önemli göstergesidir. Bu durum yıllarca eleştiri konusu olmuştur. Kuşkusuz bu ilginin kökeninde gerek mimari özellikleri alışılmadık bir tasarım yaklaşımını barındırması, gerekse çeşitli modern konut yaşamına dair olanakları (hazır elektrik, su) barındırması yatmaktadır. Harikzedegan Evleri'nin yönetimi 1923 yılı içerisinde Evkaf Nezareti Harikzedegan Devair-i Müştemilası'ndan Belediye'ye devredilmiş ancak vakıf malı olduğu için başka bir vakfa devredilmesinin gerekliliği tartışma konusu olmuş ve 1925'de o yıllarda yeni kurulmuş olan ve havacılığın özendirilmesini hedefleyen Türk Hava Kurumu'na kira gelirleri yoluyla kaynak sağlaması amacıyla devredilmesi gündeme gelmiş, 1925 yılı içerisinde Türk Hava Kurumu'na devredilmiş, yapı içerisinde havacılık ile ilgili kursların düzenlenmesi, model uçak yapım atölyelerinin yer alması, Türk Hava Kurumu ile ilgili yönetim binalarının bulunması nedeniyle, bu tarihlerden itibaren yapı Tayyare Apartmanları olarak isimlendirilmeye başlanmış, 1926 yılından itibaren kira gelirleri Türk Hava Kurumuna devredilmiştir. Bu tarihten itibaren yangınzedeler ile ilgili konuların sorumluluğu Hilal-i Ahmer (Kızılay)'e verilmiştir. 1928 yılı içerisinde konutlara ısıtma amacıyla havagazının bağlanmasıyla yaşam kalitesi artmış, konutlarda kalburüstü insanlar oturmaya başlamıştır. 15-20 yıl içerisinde yapıların eskimeye başlaması ve Laleli semtinin giderek konut bölgesi olma özelliğini yitirip bir ticaret bölgesi haline gelmesi bu konutlarda oturan kalburüstü kesimin daha modern konutların bulunduğu farklı semtlere taşınmasına neden olmuş, boşalan dairelere alt ve orta sınıftan ve çok farklı meslekten insanların yerleşmeye başlaması daha sonra yaygınlaşacak olan orta sınıf aile ve mahalle yaşantısının ilk örneklerinden biri olma özelliğini kazandırmıştır. Orta avlulara çamaşır ipinin üzerine asılmış çamaşırlar, avluda bağrışıp oynayan çocuklar, işlerini bitirdikten sonra veranda da kahve içen kadınlar geleneksel orta sınıf Türk ailesinin yavaş yavaş modernleşme olgusu ile karşılaşmaya başladığının ve bu hayat tarzı içerisinde nasıl konumlandığının en önemli göstergelerinden sadece bir kaçıdır (Görgülü 2016; Türkoğlu 1998; Yavuz 2009).

Harikzedegan Evleri 1955 yılında ilk defa kapsamlı bir onarım geçirmiş, bu onarım sırasında alt kat dükkânların girişlerinde kullanılan basık kemerlerin yanlarında bulunan

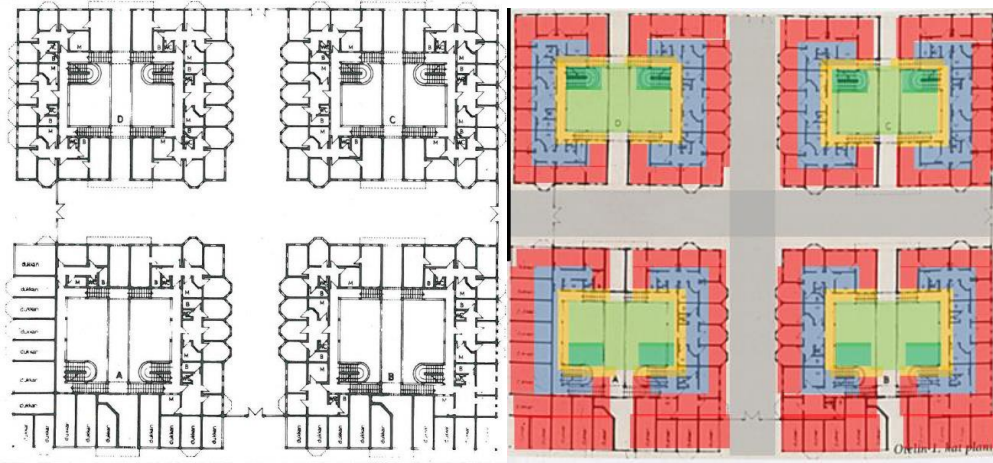
silmeler ve süslemeler kaybolmuştur. 1960 yılı içerisinde konutların restore edilerek farklı bir amaçla kullanılması gündeme gelmiş, ilk olarak bir iş hanı işlevi verilmesi düşünülmüş ancak Türk Hava Kurumunun sürekli bu konu ile ilgili olarak Anıtlar Kuruluna başvurularına rağmen Anıtlar Yüksek Kurulundan gerekli karar bir türlü çıkmamıştır. 23 Aralık 1980 yılında dış cepheleri bozmamak kaydı ile iç işlevinde değişiklik yapılabileceğine dair Anıtlar Kurulu kararı çıkmış, ancak bu karar doğrultusunda örnek olarak bir konut biriminin bırakılması istenmiştir. İş Hanı fikri ile ilgili olarak Bedrettin Dalan Türk Hava Kurumu yetkilileri ile görüşmüş, buradaki iş potansiyeline bağlı olarak bir otel gereksiniminin bulunduğunu ileri sürerek, yetkilileri bu yapıyı otele dönüştürmelerinin gerekliliği konusunda ikna etmiştir. Yapının tahliyesi ve yeni fonksiyon bağlamında yeniden tasarlanması işlemi uzun sürmüş, 1984 yılı içerisinde restorasyonuna başlanmış, yapının tam anlamıyla tahliye edilmesi 1985 yılını bulmuştur. Göksel Denizcilik Firması otele dönüştürülmesi için ilk girişimi başlatmış, bu girişim NET Holding Anonim Şirketi'nin devreye girmesiyle büyümüş ve yatırımı gerçekleştirecek Loytaş (Laleli Otelcilik Yatırım Turizm ve Ticaret Anonim Şirketi) firması kurulmuştur. İlk önce Türk Hava Kurumundan yapı kiralanmış, daha sonra Ertem Ertunga yönetimindeki Ertunga Mimarlık Bürosuna otele dönüştürmek üzere yapılmış tasarım projesi yapının rölöveleri esas alınmak kaydıyla hazırlanmış, bu sırada Uluslararası otelcilik işletmelerinden biri olan Ramada Otelcilik işletmesine talip olmuş ve işletmesi bu şirkete verilmiştir. 23.01. 1986 tarihinde yapının rölöveleri esas alınmak suretiyle otele dönüştürülmek üzere hazırlanmış projesi Anıtlar Kurulundan geçmiş, otele dönüştürme uygulamalarına da aynı yıl içerisinde başlanmıştır (Batur 2009; Türkoğlu 1998).

Uygulamanın 18 ay gibi kısa bir süre içerisinde tamamlanması istenmiş, harap, bazı bölümleri işgal edilmiş ve pislik içerisinde bulunan yapı hızla dönüştürülmeye çalışılmıştır. Otele dönüşüm kararında önce Rusya'dan gelen turistler için üç yıldızlı bir otel şeklinde tasarlanmasına karar verilmiş, daha sonra NET Holding Anonim Şirketi Yönetim Kurulu Başkanı Besim Tibuk'un etkisiyle beş yıldızlı otel işlevlerini taşıyacak şekilde tasarım yenilenmiştir. Şüphesiz bu kararın alınmasında Tarihi Yarımada içerisinde o döneme kadar beş yıldızlı bir otelin bulunmaması da etkili olmuştur. Otele dönüştürme uygulamaları 1987 yılı içerisinde bitirilmiş ve 12 Eylül 1987 tarihinde kısmi olarak deneme amaçlı ilk açılışı gerçekleştirilmiştir. Yaklaşık beş ay sonra 20 Şubat 1988'de resmi bir törenle açılmış, açılışı devrin başbakanı Turgut Özal gerçekleştirmiş, açılışa eski başbakanlardan Bülent Ulusu, eski bakanlardan Vahit Halefoğlu ve Mükerrerem Taşçıoğlu, dönemin bakanlarından Adnan

Kahveci, Bülent Akarcalı, Mesut Yılmaz, Belediye Başkanı Bedrettin Dalan ve İstanbul Valisi Nevzat Ayaz da bulunmuştur. Otel 1993 yılının Eylül ayı içerisinde Ramada Otelcilik işletmesinden ayrılmış, Net Grubunun kurmuş olduğu Merit isimli Otelcilik İşletmesine bağlanmış, bu tarihten itibaren ismi Otel Merit Antique olarak değiştirilmiştir. Net Holding Harikzedegan Kat Evlerinin dönüştürülmesi için 12 milyonu kendi kasasından 13 milyonu kredi olmak üzere 25 milyon Amerikan Doları harcamıştır. Merit Uluslararası Otelcilik ve Resort Şirketi otelin işletmesini on bir yıl sürdürmüş, Eylül 2004'te gelen bir icra sonucu oteli yavaş yavaş boşaltıp satılığa çıkartmak zorunda kalmıştır. Otel 2005 yılı içerisinde satılığa çıkarılmış, Naz Tekstil Anonim Şirketi tarafından satın alınmış, 2006 yılı içerisinde Crowne Plaza Uluslararası Otelcilik işletmesine kiralanmıştır. 2008 yılına kadar yeniden iç mekân tasarımı elden geçirilen otel Wyndham Hotel Old City ismiyle 2008'de yeniden açıldı. 2008'den günümüze kadar aynı otel yapının işletimini sürdürmektedir (Batur 2009; Türkoğlu 1998; Wikipedia contributors (a) 2020; Wikipedia contributors (b) 2020).

Mimari özellikleri açısından da Türk mimarlık tarihi içerisinde farklı bir yerde duran ve bazı ilklere ev sahipliği yapan Harikzedegan Kat Evleri 25 Dükkân ve 124 konut işlevine hizmet edilecek şekilde tasarlanmıştır. İstanbul Tarihi Yarımada içerisinde yapılmış ilk toplu konut ve sosyal konut olma özelliğini taşımaktadır. Ayrıca Tarihi Yarımada içerisinde ilk elektriği ve su tesisatı bağlanmış konut bloku olma özelliğine de sahiptir. Yapım sistemi olarak da Tarihi Yarımada içerisindeki ilk tümüyle betonarme yapım sisteminin kullanılmış olduğu yapı olma özelliğini taşıyan Harikzedegan Evleri, ortak servis mekânlarını (kömürlük, açık/kapalı teraslar, çamaşırılık, çöp odaları vb.) barındırmasıyla da geleneksel Türk Evi planlama anlayışından ve bu planlama anlayışının yansıdığı Türk aile hayat tarzından da modern hayata geçişin bir sembolü olma özelliğini taşımaktadır. Yaklaşık 25.000 metrekarelik bir alanda yaklaşık 23 metre gabarili olacak şekilde iç avluları bulunan birbirine simetrik altışar katlı dört blok halinde tasarlanan Harikzedegan Kat Evleri birbirini dik kesen iki iç sokak ile birlikte bir kompleks olarak tasarlanmış, bu tasarım betonarme iskelet, tuğla dolgu duvarlar ve kiremit kaplı kırma betonarme çatı sistemlerinin kullanılmasıyla uygulamaya geçirilmiştir (Yavuz 1981a; Yavuz 1981b; Yavuz 2009). Blokların avluya bakan iç kısımlarında açık koridor sistemi kullanılmış, bu koridorlar zemin katlarda veranda olarak çözümlenmiş, katlar arası geçişler iç merdivenlerle sağlanmıştır. Cephede Kemaleddin'in genel olarak tasarımlarında uyguladığı üç yatay çerçeveye/aksa dayanan cephe tasarımı uygulanmış, bu uygulama altıgen cumba çıkıntılarla hareketlendirilip süslenmeye çalışılmış, süsleme olarak Laleli Camii'ne referans olacak

şekilde üçüncü katlarda barok girlandlı takılar, en üst katlarda barok saçaklar kullanılmış, Kemaleddin'in tasarımlarında kullanmayı sevdiği geniş saçaklarla da cephe taçlandırılmıştır. Konutlar servis mekânları avluya yaşama mekânları odaya bakacak şekilde tasarlanmış, eğime uygun olarak öndeki blokların alt katlarındaki dükkânlar iki katlı olarak tasarlanmış, bazı dükkanlar farklı yüksekliklerde eğim nedeniyle kurgulanmış, ön bloklardaki konutlar arka bloklardaki konutlara göre bir modül daha büyük olacak şekilde tasarlanmıştır. Öndeki bloklarda her katta üç adet üç odalı, üç adet dört odalı ve iki adet beş odalı konut birimi tasarlanmış, arka bloklarda her katta dörder adet üç odalı ve dört odalı olmak üzere sekiz konut birimi tasarlanmıştır. Çatı ara katları öncelikle teras olarak tasarlanmış ancak daha sonra buralar kapatılarak kapıcı dairelerine ya da çamaşırlıklara dönüştürülmüştür. Yapıda dükkânlarda (ilk katta) basık kemer, ikinci katlarda ise yarım daire kemerler tercih edilmiştir. Otele dönüştürüldüğü 1986-7 yıllarında blokların ortalarında bulunan avluların üzerleri cam tonozlarla örtülmüş, birbirini dik kesen sokaklar da blokların bütünlüğünü bozmaması için üstleri örtülerek yapıların içine dâhil edilmiştir. Konutlar otel işlevine uygun olarak genişletilmiş, daha çok konaklama birimi olarak çözümlenmiş, blokların iç mekânına dahil edilen avlu ve sokaklar da otelin diğer işlevleri çözülmeye çalışılmış, iç mekâna katılan sokakların altları bodrum olarak kullanılmış, böylece 4000 metrekare fazladan alan elde edilmiştir. İç sokaklar bir gezi mekânı olarak tasarlanmış, eğimin sağladığı vistadan faydalanan Ertem Ertunga ve ekibi Ertunga Mimarlık, bu alanlara fiskiye ve su öğeleri yerleştirmiş ve estetik kalitesi yüksek mekânlar elde etmiştir. İç avlularda çözümlenen resepsiyon, lobi, restoran ve küçük butikler ile birlikte zemin kat fonksiyonları artırılmış, giriş Laleli Camii'nden olacak şekilde ele alınarak yapı blokunun en geniş bölümü bu işlev için kullanılmış, çatı katları suit odalara dönüştürülmüş, her bir bloka düşey sirkülasyonu sağlaması amacıyla asansör eklenmiş, önceden bulunan 124 konut elden geçirilerek toplam 550 yataklı 275 oda elde edilecek şekilde yeniden düzenlenmiş, cafe, bar, patisserie, yüzme havuzları gibi birimler de otel içerisinde çözülmüştür (Görgülü 2016; Türkoğlu 1998; Vanlı 2006; Yavuz 1993).



Grafik-4- Solda, Harikzedegan Apartmanlarının plan şeması (Yavuz 1993) ve sağda plan şeması üzerine işlenmiş işlev şemasını gösteren grafik (kırmızı alanlar yaşama mekânlarını, mavi alanlar ıslak hacimleri, sarı alanlar koridorları, koyu yeşil alanlar merdivenleri ve açık yeşil alanlar da avluları göstermektedir).



Grafik-5- Harikzedegan Kat Evlerinin günümüzdeki hali (Wikipedia contributors (c) 2020)

Mimar Kemaleddin'in Kişiliği, Fikirleri, Söylemi ve Sanat Anlayışı

Tekeli ve İlkin'e göre Mimar Kemaleddin ile ilgili değerlendirmelerde yapılan bazı hatalar bulunmaktadır. Bu hatalar arasında Kemaleddin'in kendi dönemi içerisinde çok sayıda ve farklı nitelikte eserler vermiş olmasının hesaba katılmaması, Kemaleddin'in kendi bağlamı içerisinde kopartılıp yalnızca modernizm olgusu bağlamında ele alınarak düşünce ve üretimlerinin indirgemeci bir bakış açısı altında değerlendirilmesi, bunun dışında farklı mimarlık yaklaşımlarına indirgenerek Kemaleddin'in fikri alt yapısı ve söylemlerinin ihmal edildiği, sadece verdiği eserlerin dikkate alındığı tarihyografik bir kurgu ile değerlendirilmesi sayılabilir (Batur 2009; Eskiöglü 2004). Mimar Kemaleddin kişilik olarak

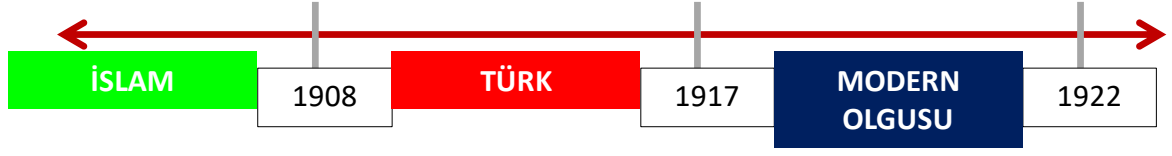
mahcup, mütevazı, içine kapanık ve duygusal olmasının yanı sıra idealizm yönü bakımından son derece aktif bir insandır. Bu bağlamda mesleki konularda ve milliyetçilik ülküsü ile ilgili olarak çok sayıda eser üretmiş, eserlerin üretimi ile ilgili karar süreçlerinde ideallerinden taviz vermeyen bir yapı sergilemiştir. Bu bağlamda çeşitli proje kararlarının karşısında idealleri ile çeliştiği için güçlü bir şekilde durmuştur. Bu karşı çıkışları arasında Ebu'l Fazl Mahmud Efendi Medresesi'nin Cemil Topuzlu tarafından belediye binası yapılmak ve yol açmak suretiyle yıkılma kararı, Ankara'nın imarında izlenen yollar, Mimar Sinan ile ilgili kutlamalarda ortaya konan söylem ve kamu binalarının Türk mimarisindeki estetik zevk ve tasarım yaklaşımlarını yansıtmayacak şekilde yapılmasına yönelik kararlar sayılabilir (Batur 2009; Tekeli, İlkin 1997; Yavuz 2009).

Mimarinin milletlerin karakterlerinin en önemli temsil araçlarından biri olduğunu savlayan Kemaleddin Bey, bu bağlamda mimarisinde milliyetçilik ideallerinin temsil biçimlerini araştırmış, hocası A. Jasmund gibi yabancı mimarların kendi imgelemlerinde oryantalizm imgesini kendi mensup oldukları milletlerin mimari anlayışları ile sentezleyerek “Türk Mimarisi” olarak ortaya koydukları mimari anlayışları da şiddetle eleştirmiştir. Türk mimarlığı ile ilgili olarak Mimar Kemaleddin öncelikle Türk mimarlığının İslam mimarisi içerisindeki konumunu Türk mimarisinin Bizans mimarisi içerisinde alarak sentezlediği ve farklılaşma noktalarını oluşturan yönlerine dikkati çekerek, Türk mimarisi içerisindeki tarihsel sürekliliği inşa etmeye çalışmış, mimarlığın ruhi ve maddesel yönlerinin bulunduğunu, ruhi yönünün Türk milletinin milli ruhu, maddesel yönünün ise dönemin şartları ve anlayışları ile bu temsil sisteminin kurulmasına en uygun imkânı sağlayacak yapı malzemesi olduğu ileri sürmüştür (Aslanoğlu, 2001). Selçuklular'ın bu ruhu temsil etmek için tuğladan, Osmanlılar'ın ise taştan yararlandıklarının altını çizen Kemaleddin, Türk mimarlığının tarihsel kökeni ve sürekliliğine dair aktif meslek hayatı boyunca sorgulamalarda bulunmuş, fikirler üretmiş, incelemeler yapmıştır. Bu bağlamda Türk mimarisinin tezyini özelliklerini, iç mekân-dış mekân ilişkilerini, oluşumdaki fiziki zorunlulukları da göz önünde bulundurarak incelemelerini derinleştiren Kemaleddin, Türk mimarlığının bu bağlamda güncel uygulamalara nasıl yol gösterebileceğini de kendine sorunsallaştırmış, mimaride özgünlük-taklit, mimarın yaratıcılığı ve malzemedeki zamana bağlı olarak değişim ve gelişimleri fikri alt yapısını oluştururken ele almıştır. Bu düşüncelerinden hareketle restorasyon anlayışını da Türk mimarlık tarihinin tarihsel sürekliliği bağlamında ele alan ve önemseyen Kemaleddin, daha çok Viollet le Duc'ün restorasyon kuramına yakın bir yaklaşımla aslına dönme anlayışına yakın bir tutumu

benimsemiş, özellikle rekonstrüksiyon konusunda bu düşüncesine sıkı sıkıya bağlı bir şekilde hareket etmiştir. Restorasyona özel bir önem veren Kemaleddin, bu bağlamda eski sanatların yeniden canlandırılmasının önemine vurgu yapmış, örgütlenmenin ve uzmanlardan oluşan bir ekibin gözetmenliğinde restorasyon uygulamalarının yapılması gerekliliğinin altını çizerek restorasyona verdiği önemi bir kez daha vurgulamıştır (Eskioğlu 2004; Kızıldere 2005; Sözen 1984). Kentlerin nasıl planlaması gerektiği ile ilgili de uzun uzadıya kafa yoran Kemaleddin, Batı'daki dama tahtasını modelinden hareketle oluşturulmuş gridal planlama anlayışına şiddetle karşı çıkmış, her aileye müstakil bir ev düşecek şekilde kentsel planlamanın yapılmasının gerekliliğini savunmuş, bu tasarıma uygun olacak şekilde yolların düzenlenmesinin gerektiğini ileri sürmüş, bu yaklaşımı ile de daha çok Camillio Sitte'nin estetik kent modeli ile Ebenezer Howard'ın bahçe kent modelinin sentezine yakın bir planlama anlayışının yapılması gerektiğini iddia etmiştir. Kent planlama anlayışında kentlerin beslenme problemine de odaklanan Kemaleddin, kentin dış çeperlerine büyük siloların, hallerin, değirmenlerin ve soğuk hava depolarının yapılması gerekliliğinin önemini vurgulamıştır (Doğan 2017; Kızıldere 2005).

Mimarlık eğitimi ile ilgili olarak ise mimarlığın usta-çırak ve yeni proje usulü olmak üzere- yani geleneksel ve çağdaş örgün eğitim- iki farklı yöntemle tatbik edilebileceğinin altını çizen Kemaleddin, mimarların Vitruviusçu gelenek içerisinde utilitas, firmitas, venustas olarak mottolaştırılan ve Kemaleddin'de faide, metanet ve hüsn-ü manzaraca letafet olarak karşılık bulan ilkeler doğrultusunda yapılarını tasarlamaları gerekliliğinin altını çizmiştir. Hendese-i Mülkiye ve Sanayi-i Nefise Mektebinde mimarlık eğitimine katkıda bulunmak üzere yazmış olduğu *Demir İnşaat* (1911) ve *Fenn-i Mimari* (bugünkü anlamda Bina Bilgisi) ile *Fenn-i Mimari Şekilleri* (1926-Ali Talat Bey ile) isimli üç adet kitabı da bulunmaktadır. Bunun dışında yaklaşık otuzdan fazla farklı tarihlerde mimarlık ve Türkçülük ile ilgili olarak ele aldığı denemeleri bulunmaktadır. Bu denemeleri genel olarak üç farklı döneme ayırabilir ve bu ayrımın üzerinden Mimar Kemaleddin'in fikri serüvenin ana şablonunu ortaya koyabiliriz. İlk dönem daha çok 1908 yılına kadar ve 1908 yılı çerçevesine odaklanan ve Kemaleddin'in daha çok İslam mimarisi ile ilgili fikirlerini ortaya koyduğu ve bu konularda çeşitli incelemelerde bulunduğu dönemdir. İkinci dönemde özellikle I. Dünya Savaşı sürecinde yükselen Milliyetçilik ve ulusçuluk akımlarının etkisiyle ilgisini Türk mimarlığına yönelttiği 1917 yılına kadar ve 1917 yılı çerçevesine odaklanan dönem olarak nitelenebilir. Son olarak mimaride modernlik olgusunu ele aldığı ve yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme anlayışına uygun olarak nasıl bir mimarlık

üretimini yapılması gerektiğine dair sorgulamalarının bulunduğu ve 1922 yılı çerçevesinde odaklanan üçüncü dönemdir (Sözen, 1984; Tekeli, İlkin 1997).



Grafik-6- Mimar Kemaleddin'in mimari söyleminde yönelimlerini kendi metinleri bağlamında ele alan grafik (Grafik yazar tarafından tasarlanmıştır).

Mimar Kemaleddin mimari uygulamalarında yaklaşım olarak yeni yaklaşımları araştıran, düşük maliyetli yapım stratejilerini benimseyen, kimlik ve aidiyet problemini arayan, daha çok Klasik Osmanlı Mimarisindeki orta aks ve simetriye vurgu yapan yaklaşımı benimseyen ve cephede yatay olarak üç farklı bölümlenme ile cephede zenginlik ve simetri oluşturmayı hedefleyen bir strateji dâhilinde kendi mimari uygulama yaklaşımını geliştirir (Cengizkan, Cengizkan 2009). Bu bağlamda Klasik Osmanlı mimarisine ait pencere, kubbe, saçak, sütun, köşe cumba ve kuleleri gibi yapı birimlerinden faydalanan Kemaleddin, yapılarında süsleme unsuru olarak da Klasik Osmanlı Mimarisi süsleme unsurlarından çini, mukarnas, kabara, geniş saçak, korniş, sime detayları, tepelik, gülçe, köşe sütunçeleri gibi detayları seçmiş ve çeşitli kompozisyonlar oluşturmuştur. Yapı malzemesi ve sistemi seçiminde de titizlik gösteren Kemaleddin, daha çok türbe ve camilerinde kesme taş, az katlı ikincil derece yapmış olduğu konut ve benzeri yapılarında taşıyıcı duvarların arasına tuğla malzemelerle dolguya dayalı yapım sistemini, vakıflarda çalıştığı dönemde yapmış olduğu büyük yapılarda ise sistem olarak çelik kirişlemelerin bulunduğu döşemeler ve tuğla ya da kesme taşların dolgu malzemesi olarak kullanıldığı bir iskelet sistemini tercih etmiş ilk tamamıyla betonarme yapı denemesini Harikzedegan Kat Evleri'nde uygulamış daha sonra bu sistemi Ankara'daki yapılarında da kullanmıştır (Yavuz 1979; Yavuz 1981a; Yavuz 1981b). Planlama anlayışı olarak orta aksın ve yapının genelinde simetrisinin vurgulandığı bir yaklaşımı benimsemiş olan Kemaleddin, bu hedefini cumbaların ve girişin birbirleriyle olan konumlarının düzenlenmesi yoluyla gerçekleştirmiştir. Cumbaları ya giriş doğrultusunda giriş aksını vurgulayacak şekilde konumlandırmış, ya da orta aksın dışındaki diğer iki aksın içerisinde yine orta aksı ve girişi vurgulayacak şekilde tasarlamıştır. İki yan aks içerisinde çözümlenen cumbalar bazen orta aksı daha da vurgulu kılmak için birer kule şeklinde çözümlenmiştir. Girişlerini Selçuklu ve Osmanlı taç kapılarından esinlenerek tasarlayan Mimar Kemaleddin, kapıların üzerini bazen bir kubbe ile örtmüş, bazı tasarımlarında da önüne küçük bir revak eklemiştir. Örtü sistemi olarak genelde kırma ve beşik çatıyı tercih

eden Kemaleddin, birkaç istisnai yapısında da teras çatı uygulamasına yer vermiştir. Klasik Osmanlı'da kullanılan kemer sistemlerinden daha çok iki ya da üç merkezli sivri kemer, düz ya da atkı kemerler, penci kemerler, sepetkulpu kemer türlerini tercih eden Kemaleddin Harikzedegan Kat Evlerinde pek de önceden kullanmamış olduğu basık kemer Bursa kemeri, yarım daire kemer gibi kemer türlerini de kullanmıştır. Klasik Osmanlı Mimarisi'nde kullanılan kalemişleri ve süsleme detaylarını da kendi tasarım anlayışıyla sistemleştiren Mimar Kemaleddin bu bağlamda Neo-Klasik bir Osmanlı tarzı üretmeyi başarabilmiştir (Batur 2009; Cengizkan, Cengizkan 2009; Tekeli, İlkin 1997).

Sonuç

Mimar Kemaleddin Osmanlı Mimarisi'nde farklı üslupların tarihselci bir dizge içerisinde aynı yapıda kullanılmasını imleyen bir yaklaşımın sürdüğü zamanda dünyaya gelmiştir. Kendi mimari tarzında eserler verdiği aktif yılları, Cumhuriyet'in kurulduğu yıllara denk gelen, yeni kurulan rejimin mimarlık anlayışı ile eğitimini aldığı Osmanlı geleneği arasında çeşitli gerilimlerin yaşandığı dönemdir. Tarihi yapıların restorasyonu ve yeni yapıların tasarımıyla ilgilenerken, Osmanlı mimarisinin ilkelerini inceleyip ve kendi mimari üslubunu şekillendiren Kemaleddin Bey, mimarlığın arkasında bulunması gereken mühendislik birikiminin önemini altını çizmiştir. Mimaride klasik ile modernin sentezlenmesini amaçlamış, gerek son dönem Osmanlı mimarisi içerisinde gerek Birinci Ulusal Mimarlık Akımı döneminde ürettiği mimari metinleri, tasarım, uygulama, restorasyonları ile Osmanlı-Türk mimarlığının önemli figürlerinden biridir. Mimar Kemaleddin uzun süredir bu coğrafyada gayrimüslimlerin elinde olan mimarlık mesleğinin yeniden Türk mimarlarca icra edilebileceğini göstermiştir. Mimar Kemaleddin'i özgün kılan en önemli özelliklerinden biri de tıkanıp düşünülen geleneksel mimarlık geleneğinin yaklaşımlarını yeniden ve yeni biçimlerde ele alarak, bu coğrafyaya özgü bir mimari dilin oluşturulabileceği konusunda kendi çağdaşlarına yol göstermiş olmasıdır. Farklı işlevlerin kullanılan ortak alanda çözümlendiği, sanayileşme sonrası hızla artan kentsel nüfusun barınma gereksinimini karşılamayı amaçlayan bir sosyal konut örneği olarak tasarlanan Harikzedegan Kat Evleri, bir Kemaleddin yapısı olarak İstanbul'daki ilk betonarme iskelet sistemini taşıması bakımından da önem teşkil etmektedir.

Kaynakça

- Akşin, Sina (Yayın Yönetmeni) (1992). *Çağdaş Türkiye 1908-1980*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Aslanoğlu, İnci (2001). *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayını.
- Batur, Afife (Ed.) (2009). *İstanbul Vakıflar Bölge Müdürlüğü Mimar Kemaleddin Proje Kataloğu*. Ankara: TMMOB Mimarlar Odası; Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- Batur, Afife; Serim, Mehtap; İnan, Derin; Yavuz, Yıldırım (Ed.) (2008). *Mimar Kemaleddin Yapıları Rehberi*. İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası, İstanbul Büyükşehir Şubesi.
- Cengizkan, Ali; Cengizkan, Müge (Ed.) (2009). *Mimar Kemalettin ve Çağı: Mimarlık, Toplumsal Yaşam, Politika*. Ankara: TMMOB Mimarlar Odası.
- Eskioğlu, Onur (2004). *Modernleşme Ekseninde Mimar Kemalettin'in Kimlik kurgusu*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Focillon, Henri (1948). *The Life of Forms in Art*. New York: Wittenborn, Schultz.
- Görgülü, Tülin (2016). "Apartman Tipolojisinde Geçmişten Bugüne; Kira Apartmanından Rezidansa Geçiş", Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi, Sayı 14.
- Görgülü, Tülin (2016). *Türkiye'de Çok Katlı Konutların Değişimi: Apartmanın Öyküsü*. İstanbul: Türkiye Alim Kitapları.
- Hasol, Doğan (2017). *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı*. İstanbul: Yem Yayın.
- Tekeli, İlhan; İlkin, Selim (Ed.) (1997). *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*. Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Kızıldere, Selda (2005). *İstanbul'da Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Yapılarının Kent Bütünü İçindeki Yerinin Değerlendirilmesi*. Doktora Tezi. İstanbul: İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sözen, Metin (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şenyurt, Oya (2011). *Osmanlı Mimarlık Örgütlenmesinde Değişim ve Dönüşüm*. İstanbul: Doğu Kitapevi.

- Tümer, Gürhan (1998). *Cumhuriyet Döneminde Yabancı Mimarlar Sorunu: 1920'lerden 1950'lere*. İzmir: Mimarlar Odası İzmir Şubesi Yayınları.
- Türkoğlu, Sabahattin (1998). *Harikzedegan'dan Merit Antique'e Tayyare Apartmanları*, İstanbul: Simurg Kitabevi.
- Vanlı, Şevki (2006). *Mimariden Konuşmak Bilinmek İstenmeyen 20. Yüzyıl Türk Mimarlığı Eleştirel Bakış: Başlarken ve 1920'lerden 1980'lere Türk Mimarisi*. Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Wikipedia contributors(a) (2020). *Tayyare Apartments*. (https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Tayyare_Apartments&oldid=966427990) Erişim tarihi:01.01.2020)
- Wikipedia contributors(b) (2020). *Mimar Kemaleddin*. (https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Mimar_Kemaleddin&oldid=966428460) Erişim tarihi:01.01.2020)
- Wikipedia contributors(c) (2020). *Tayyare Apartments*. (https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Tayyare_Apartments&oldid=966427990))
- Google Photos (a) (2020). *Pervititch Haritaları Tarihi Yarımada-4 (Vefa-Laleli-Aksaray)*. (https://photos.google.com/share/AF1QipOQeZTVUqY_VjqBfTQp9BfisrOQjQdYkbHc9qaAfS88nZm1AQss712eYxKmR3RwdA?key=MGY1eTJGRHZSNF FWXzJJSFJIY2ZZOWx2dlpBRIRn)
- Yavuz, Yıldırım (1979). “*Türkiye'de Çok Katlı Sosyal Konuta İlk Örnek: İstanbul Laleli'de Harikzedegâh Katevleri*”, Çevre Dergisi, 4, s. 80-84.
- Yavuz, Yıldırım (1981a). “*Mimar Kemalettin Bey*”, O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt 7, Sayı 1, s. 53-76.
- Yavuz, Yıldırım (1981b). *Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği.
- Yavuz, Yıldırım (1993). “*Siteler*”, İstanbul Ansiklopedisi, İstanbul: Kültür Bakanlığı Tarih Vakfı Yayınları.
- Yavuz, Yıldırım (2009). *İmparatorluktan Cumhuriyete Mimar Kemalettin, 1870-1927*. Ankara: TMMOB Mimarlar Odası.

YAZDIKLARI VE YAŞADIKLARI BİRBİRİNİ TAMAMLAYAN BİR ŞAİR: NİHAT BEHRAM

*Arife AKKAYA**



Geliş Tarihi: 01.12.2020

Kabul Tarihi: 16.12.2020

Atıf Bilgisi: Hars Akademi
Uluslararası Hakemli Kültür-
Sanat-Mimarlık Dergisi

Sayı: 6

Sayfa: 342-368

Yıl: 2020

Dönem: Aralık

Özet

Toplumcu gerçekçi şiir anlayışını benimseyen Ataol Behramoğlu yazar, çevirmen, şair vs. birden fazla kimliğe sahiptir. Kardeşi Nihat Behram da onun gibi yazar ve şairdir. Nihat Behram, sürgün edildiği için 17 yıl ülkesinden uzakta; Almanya, İsviçre ve Fransa gibi ülkelerde yaşar. Türkiye’deyken ilk hapse girişi *Halkın Dostları* dergisinin kapanmasıyla olur. Sanatçı kısa bir süre hapiste yattıktan sonra tahliye edilir. Fakat hakkındaki davalar devam eder. *Hayatımız Üstüne Şiirler* adlı kitabının yayımlanmasıyla birlikte tekrar hapisaneye girer, kitap yasaklanır. Hapishanede kaldığı yıllarda mahkûmlara yapılan birçok eziyetlere tanık olur. Bu olayları bütün gerçekliğiyle şiirlerinde ve eserlerinde anlatır. Bu sebeple birtakım baskılar görse de meseleleri irdelemekten vazgeçmez. Nihat Behram güçlü olanın karşısında durarak, ezilenin ve haksızlığa uğrayanın hakkını arar. Yaşamın zorluğuna karşı hep bir mücadele içerisinde olur. Dolayısıyla bu mücadelesini şiirlerinde de görmek mümkündür.

Bu makalede otobiyografi hakkında bilgi verilerek; Nihat Behram’ın eserleri anlatılacaktır. Şairin yaşam öyküsü kronolojik bir sırayla verilmeye çalışılacak, sanatçının şiirlerinden örnekler verilerek otobiyografik izler üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Nihat Behram, Şiir, Otobiyografi.

* Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Lisansüstü Öğrencisi, Giresun, akkayaarife211@gmail.com / ORCID: 0000-0002-4047-4564.



A POET WHOSE WRITINGS AND EXPERIENCES COMPLEMENT EACH OTHER: NİHAT BEHRAM

*Arife AKKAYA**



First Received: 01.12.2020

Accepted: 16.12.2020

Citation: Hars Akademi
International Refereed Journal of
Culture-Art-Architecture

Issue: 6

Pages: 342-368

Year: 2020

Session: December

Abstract

Ataol Behramoğlu has a lot identity such as writer, translator, poetrist which embraces a realistic sense of poetry. His brother Nihat Behram is a writer and poetrist like him. Nihat Behram, the brother of Ataol Behramoğlu, lived in exile for 17 years away from his country. He continues his life abroad in countries such as Germany, Switzerland, France. His first entry prison in while in Turkey was when the magazine *Halkın Dostları* closed. The artist is released after a short period of imprisonment. But the cases against him continue. He goes back to prison with the publication of his book *Hayatımız Üstüne Şiirler*, and the book is banned. During his years in prison, witnessed torture of prisoners. He describes these events that he witnessed in his poems and works with all their reality. Although he is pressured not to tell, he does not stop telling. Nihat Behram stands against the powerful and seeks the right of the oppressed and wronged. He's always in a fight against the tyranny of life. It is therefore possible to see this struggle in their poetry.

In this article, the works of Nihat Behram will be explained by giving information about autobiography. The poet's own life story will be given in chronological order, examples of the artist's poems will be given and autobiographical traces will be emphasized.

Keywords: Nihat Behram, Poetry, Autobiography.

* Giresun University, Faculty of Science and Literature, Department of Turkish Language and Literature, Graduate Student, Giresun, akkayaarife211@gmail.com / ORCID: 0000-0002-4047-4564.

Giriş: Otobiyografi

Otobiyografi; bir bireyin kendi yaşam öyküsünü anlatmasıdır. “*Otobiyografi, en genel tanımıyla kişinin kendi yaşam öyküsünün kendisi tarafından anlatılmasıdır*” (Köker 2019: 67). Otobiyografi türünün kaynağı Batı’dır. Otobiyografi, Batı’da 19. yüzyılda meydana gelen romantizm (çoşumculuk) akımıyla birlikte ortaya çıkmıştır. Otobiyografide yazar ve anlatıcı aynı kişidir. Yazar yaşantısına dair anlatacağı olayı kendisi seçer. “*Otobiyografik metinler bizzat yazarın kendisini ve ‘yaşantı’sına dair aktarımlar içerir*” (Türk 2016: 53). Türk edebiyatında ilk otobiyografik izler; Türk edebiyatının yazılı ilk metinlerinden olan Orhun Abideleri’nde Vezir Tonyukuk adına dikilen kitabede görülebilir. Kitabede olayları yaşayan ve anlatan aynı kişidir. Bu yüzden de yazıtın otobiyografik bir metin özelliği taşıdığı söylenebilir.

Klasik Türk Edebiyatı sahasındaki eserlerden bazılarında otobiyografik izlere rastlanılabilir. Örneğin; *Sergüzeştname ve Hasbihaller*. Kişisel yaşamı konu alan, hatırat olma özelliği taşıyan *Sergüzeştname*’de müellif; yaptığı yolculukları, gezdiği yerleri, başından geçen olayları anlatır. XVI. yüzyılın şairlerinden Za’ifi’nin *Sergüzeşt-i Za’ifi*’si, XVII. yüzyılın sanatçılarından Kâtip Çelebi’nin *Mizanü’l Hak*’ı otobiyografik unsurların görülebileceği eserlerdir.

Batı’da birey yalnızdır. Bireyin bir başına oluşu otobiyografi türünün doğuşuna zemin hazırlamıştır. Türk toplumunda “biz” algısının olması neticesinde; batılı anlamda otobiyografi geç ortaya çıkmıştır. “[...] *Modernleşmenin bireye ve bireysel özerkliğe tanıdığı ayrıcalık düşünüldüğünde, otobiyografinin Türk edebiyatı açısından geç duyarlılık geliştirdiği bir metin türü oluşu anlam kazanmaktadır*” (Karataş 2018: 1698). Batı ve Türk toplumundaki siyasi, sosyal ve ekonomik şartlar, yaşam tarzı da türün Türkiye’de geç gelişmesindeki nedenlerdendir.

Batılı modern otobiyografi, Türk edebiyatında 1980 sonrasında görülür. Modern otobiyografinin doğuşunda 1980 darbesi etkili olur. “*Bireyin inkişafı ile paralel biçimde ilerleyen otobiyografinin asıl kimliği 1980’lerden sonra olgunlaşmaya başlar. Bunda 1980 Askerî Darbesi’nin önemli bir etkisi olmuştur*” (Köker 2019: 184). 1980 Askerî Darbesi Türk toplumunu sosyal ve kültürel açıdan etkilemiştir. Darbeyle birlikte gelen sıkıyönetim, toplumun özgürlüğünün kısıtlanmasına neden olmuştur. O dönemde yaşanan baskılarla birey kendi iç dünyasına yönelmiştir. İç dünyasına yönelen birey kendi ben’ini dile getiren yazılar kaleme almıştır.

Nihat Behram'ın Yapıtları

Nihat Behram yaşamı boyunca hep edebiyatla iç içe olmuştur. Yurtdışında kaldığı yıllarda da şiirden, nesirden uzaklaşmamıştır. Sürekli üreten sanatçının birçok eseri bulunmaktadır. Sanatçının sadece şiir türünde eserleri yoktur. Nihat Behram'ın farklı yazın alanlarında kaleme alındığı yapıtları da bulunmaktadır. Şiir, roman, çocuk kitabı, röportaj belgesel anlatı vs. türünde eserleri vardır.

Şiir Kitapları:

Hayatımız Üstüne Şiirler (1972), Fırtınayla Borayla Denenmiş Arkadaşlıklar (1974), Dövüşe Dövüşe Yürünecek (1976), Hayatı Tutuşturan Acılar (1978), Irmak Boylarında Turaç Seslerinde (1980), Savrulmuş Bir Ömrün Günlerinde (1982), Militan Şiirler (Seçmeler, Almanya'da 1984), Ay Işığı Yan Yana (Seçmeler, Almanya'da 1986), Yine De Gülümseyerek (Seçmeler, 1987), Cenk Çeşitlemeleri (1988), Hey Çocuk (1996), Kundak (2000), Yalın Yürek I / Hayatımız Üstüne Şiirler (Toplu Şiirler 1, 2001), Yalın Yürek II/Ayrılık da Yakışıklıdır (Toplu Şiirler 2, 2001), Sürgün Yılları; İntikam Alır Gibi (Toplu Şiirler 3, 2001), Şiir Bahçesi (2003), Hayatın Şarkısı (2004), Tanımlar (2008), Çıkmak İçin bu Karanlıktan (2009), Dörtlükler (2011), Dövüşe Dövüşe Yürünecek (50 yıldan 50 Seçme Şiir, 2017, TKP Yayını).¹

Nihat Behram'ın tüm şiir kitapları bir araya getirilerek tek ciltte toplanmıştır. *Ateşi Solumak Toplu Şiirler (1967-2017)* adıyla Kasım 2018'de Everest Yayınları'ndan kitap olarak çıkarılmıştır.

Romanları:

Gurbet: Nihat Behram'ın ilk romanıdır. Romanın başkahramanı Sabri'dir. Sabri Türkiye'den ayrılarak İsviçre'ye gider. İsviçre'de bir süre akrabalarının yanında kalır. Sabri, kaçak olarak Fransa'ya girmeye çalışır. Başarılı da olur. Fransa'da bir iş bulup çalışır. Aradan biraz zaman geçtikten sonra eşi ve çocuklarını Türkiye'den getirtir. Sınırdan ailesini geçirmeye çalışırken yakalanırlar. Pasaportlarına “Türkiye'ye giremez” damgası vurulur. Sabri ailesiyle Fransa'ya girmeyi kafasına koyar. Onun bu hırsı ailenin yok olmasına sebep olur. Romanın sonunda oğlu dışında hepsini kaybeder. Sabri, eşi ve kızları trenin altında kalarak can verirler.

¹ <https://gelenek.org/atesi-soluyan-sair-nihat-behram/> [Erişim Tarihi: 31.10.2020].

Miras: Biyografik bir romandır. Nihat Behram, romanda babası Haydar Bey'in çocukluğundan itibaren yaşam öyküsünü anlatır. Haydar Bey, Anadolu'da yaşanan savaşlar yüzünden anne ve babasız kalır. Kâzım Karabekir, annesiz babasız çocukları toplatıp Erzurum'a getirtir. Erzurum'a gelen çocukların içerisinde Haydar Bey de vardır. Bir yurda yerleştirilerek yeni kurulmakta olan Türkiye Cumhuriyeti Devleti tarafından yetiştirilir. Romanda ayrıca Nihat Behram'ın otobiyografisine dair de izler bulunmaktadır.

Kız Ali (Lanetli Ömrün Kırlangıçları): Romanın başkahramanı Ali'dir. Hastalıklı bir çocuktur. Ali çöplüklerde yaşayan biridir. Sürekli gözaltına alınır ve dövülür. Romanda Ali'nin yaşadığı acılar anlatılmaktadır.

Antoloji:

*Türk Halk ve Dünya Edebiyatından Başkaldırı Şiirleri Antolojisi*²

Belgesel Anlatı:

Dar Ağacında Üç Fidan: Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan, Hüseyin İnan'ın idam edilişleri anlatılmaktadır. Nihat Behram'ın sürgün olduğu yıllarda eser *Yüreklere Şafakta Kıvılcımlar* adıyla da basılmıştır.

Ser Verip Sır Vermeyen Bir Yiğit: İbrahim Kaypakkaya hakkında kaleme alınmış bir eserdir.

Yazılar /Söyleşiler:

Özlemin Dili Olsa Yazılar/ Söyleşiler 1, Acının ve Umudun Rengi Yazılar/ Söyleşiler 2, Kında Duran Onur Paslanır Yazılar/ Söyleşiler 3, Tekzip/ Hayatın da Bir Yargısı Var/ Yazılar/ Söyleşiler 4, Tutanak /Aptallığın Egemenliği/ Yazılar- Söyleşiler 5.

Mektup:

Yeniden Yaratılmanın Coşkusuyla Mektuplar (1967-1983).

Çocuk Kitabı:

Göğsü Kınalı Serçe.

Röportaj:

Sol Kendini Anlatıyor.

² <https://www.kasabadanesinti.com/mustafa-nihat-behramogluin-hayati-sanati-ve-eserleri/7026/> [Erişim Tarihi: 01.11.2020].

Anı:

*“Yılmaz Güney’le Yasaklı Yıllarımız (Anı), İst., 1994, 413 s. 1998 459 s.; Yılmaz Güney’le Yasaklı Yıllar, 2008, 2016, 447 s.; İmralı Günlerinde Yılmaz Güney/ Deniz ile Gökyüzü Arasındaki Tutsak (Albüm-Ahmet Boğa ile) İst., 2014, 96 s.”*³

*“Bahar Karşılması (2016 şiirözü 1), Maviyengeç Ağıdı (2016 şiirözü 2), Gözyaşının Çağrısı, (2017 şiirözü 3), Mucizeye Tanım (2017 şiirözü 4), Utanca Tanım (2017 şiirözü 5)”*⁴

Nihat Behram’ın Hayatı ve Şiirlerindeki Otobiyografik İzler

Nihat Behram’ın “asıl adı Mustafa Nihat Behramoğlu’dur” (Yalçın 2010: 200). Ağabeyi Ataol Behramoğlu’ndan dört yaş küçüktür⁵. 18 Kasım 1946’da babasının memuriyeti nedeniyle bulunduğu Kars’ta dünyaya gelmiştir. Anne tarafından da, baba tarafından da Azerbaycan Türk’üdür.

Ailesi

Nihat Behram’ın babası Haydar Bey ziraat mühendisidir. Haydar Bey Kars’taki Ziraat Müdürlüğüne ziraat mühendisi olarak atanır. Kars’a atandıktan bir yıl sonra İsmet Hanım’la hayatlarını birleştirirler. “[...] 1940 yılında Kars’a Ziraat Müdürlüğü’ne ziraat mühendisi olarak tayin edilir. İsmet Hanım’la 1941’de evlenir”⁶. İsmet Hanım, “eğitimli keman çalmayı bilen bir ev hanımıdır.”⁷

Nihat Behram “Çıkıyor Sevdanın İzleri Tenden” başlıklı yazısında şiir yazma hastalığının ailesinden geldiğini; anne ve babasından bulaştığını anlatır. Babası Haydar Bey’in birçok şiiri bulunmaktadır. Fakat yazmış olduğu şiirlerini yayımlanmamıştır. “Babam, doğaçtan şair bir adamdı. Tuhaf ki, defterler dolusu şiir yazmış fakat tekini bile yayınlamamıştır. Kırk yıl önce de yazmış olsa, her birinin üstünde sanki o gün yazmış gibi düzeltir, çalışır dururdu. Öyle ki bize de vermemiştir şiirlerini yayınlamamız için” (Behram 2005: 89-90).

³ <https://www.kasabadanesinti.com/mustafa-nihat-behramogluin-hayati-sanati-ve-eserleri/7026/> [Erişim Tarihi: 06.11.2020].

⁴ <https://gelenek.org/atesi-soluyan-sair-nihat-behram/> [Erişim Tarihi: 06.11.2020].

⁵ Nihat Behram’ın, Ataol Behramoğlu’ndan başka Namık Kemal ve Yusuf Turan adında iki erkek kardeşi daha vardır. Namık Kemal avukattır. Aynı zamanda edebiyatla ilgilenmekte ve şiir yazmaktadır.

⁶ <https://gelenek.org/atesi-soluyan-sair-nihat-behram/> [Erişim Tarihi: 23.10.2020].

⁷ Annesi ve babası hakkında daha detaylı bilgi için bakınız: Arife Akkaya (Haziran 2020). “Devrimci Şair Ataol Behramoğlu’nun Şiirlerinde Otobiyografik İzler”, Hars Akademi, C. 3, S. 5, s. 51-76.

Nihat Behram, şiiri bir virüs olarak görür. Bu virüsün anne ve babasından onlara bulaştığını ailenin içerisinde dolaştığını söyler: *“Babama ve anneme nereden bulaştı bilmiyorum ama şiir virüsü bize onlardan bulaştı. Yani ailemizde böyle bir virüs dolaşmakta ve bulaşmaktadır. Bir iç hastalıktır ve kimi aile fertleri bunu toplumdaki saklarlar. İlk Ataol dışı vurdu. Utana sıkıla sonra ben”* (Behram: 2005: 90).

Nihat Behram, annesi İsmet Hanım’ı 20 Nisan 1976 gecesi geçirdiği bir kalp krizi sonucunda kaybeder. Annesinin ölümü şairin duygu dünyasına da etki eder. Yaşadığı acı kendi içine çekilmesine sebep olur. Annesine olan özlemini, onun yokluğunu *“Boş, Bomboş Bahçelere Doğru”* şiirinde anlatır:

[...]

Şimdi

acımı dindirmek için

sanki paramparça bir mercan gibi

yüzümü yaralayarak iniyor gözyaşları,

ürküyor çocuk da titremekten

kaçıyor annesinin yanına...

Artık annem de yaşamıyor,

karanlık bir odadan sızıntı veren

acı bir keman sesi gibi

incecik bir ışık bırakıp gerisinde

kalbi durdu onun da;

[...]” (Behram 2018: 275).

Eğitimi

Çocukluk yılları Orta Anadolu’da Çankırı’da geçer. Babasının memuriyetinden dolayı eğitimini farklı okullarda tamamlar. *“Babamın devlet memuru olması nedeniyle çeşitli şehirlere göçtük. Liseye dek çocukluk ve ilk gençliğim Orta Anadolu’da Çankırı’da geçti. Lisenin bir kısmını Bursa’da okudum. Sonra İstanbul’a göçtük”* (Behram 2004: 366). Eğitimine İstanbul Haydar Paşa Lisesi’nde devam eder. Fakat liseyi bitirmeden son sınıftayken okuldan atılır:

“Lise son sınıftaki iken, Türkiye İşçi Partisi’ne kaydoldum. 1960 sonrasında gelen ortamla birlikte, toplumsal uyanışın yükseldiği günlerdi. TİP 1965 seçimlerine hazırlanıyordu. Gericilik her alan da bu uyanışa karşı saldırıya geçmişti. Tercüman gazetesinin ‘Liselerde Komünizm’ konulu provakatif-ihbarcı yayınları sonucunda lise son sınıfta okuldan uzaklaştırıldım. Uzun süre hiçbir okula kabul edilmedim. Sonra Pendik Lisesi’nde liseyi bitirdim” (Behram 2004: 366).

Lise son sınıfta okuldan atılınca eğitimi yarım kalır. İki yıl hiçbir okul onu öğrenciliğe kabul etmez. Mehmet Ali Aybar’ın yardımıyla Pendik Lisesine kaydolur. Bitirme sınavlarına Pendik Lisesinde girer. “Nihat Behram, 1964/65’te komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle Haydarpaşa Lisesi son sınıf öğrencisiyken okuldan atılmış, iki yıl hiçbir liseye kabul edilmemişti. Daha sonra TİP Genel Başkanı Mehmet Ali Aybar’ın da girişimleriyle Pendik Lisesi’ne kaydolmuş, lise bitirme sınavına orada girebilmişti” (Behramoğlu, Behram 2015: 169).

Liseyi bitirmeye çalışırken bazı sıkıntılar yaşar ama pes etmez. Ağabeyi Ataol Behramoğlu’na yazdığı bir mektubunda: “eskiden sınavlar dünyaya karşı elimi kolumu sallayarak gezdiğim günlere rast gelirdi ve ben sıkılınca boş verebiliyordum. Şimdi öyle değil, saçımı başımı kavrıya kavrıya her sıkıntının altından çıkacağım” (Behramoğlu, Behram 2015: 169) demektedir.

Sanatçının bu sıkıntılı zamanları şiirlerine de yansır. “Manastır Kuşçusu” şiiri hayatından izler taşır. Özellikle şiirde öğrencilik yıllarına ait izler bulmak mümkündür. Sanatçı yaşamının bir kesitinden şiir aracılığıyla bahsetmeye çalışmıştır. “Şair kendi öz yaşamısından söz ediyor, özgün imgeler, özgün sözcüklerle yapıyordu bunu” (Behram 2004: 494).

“zor bir nakış gibi işliyorum

liseyi ve aşkı

hüzünden kanaviçeye

üveyikler ibibikler arıyorum

kandillerle gece çullukları

bana bir salgını çağrıştıran bildircinlar

lise öğretmenlerinin dolduğu odalardan

sarı asmalar ürküyor koştuğumda

[...]”(Behram 2018: 69).

Nihat Behram, eğitim hayatından uzaklaştırıldığı iki yılı unutmak ister. Zira yaşam içerisinde bu unutmaya isteğini gerçekleştirmek pek mümkün değildir. Ancak, sanatçı şiire sığınır. Unutmak istediği, aklına bile gelmesini istemediği iki yılını “Son Yoklama” adlı şiirinde siler.

“Artık bir ömürden

iki yıl

tam iki yılı silmenin vaktidir

gölgesiyle mermisiz bir silahın

soğuk dostluğuyla nöbeti

tütününü

ve şehveti gizleyip

çaresiz

tam iki yıl

[...]” (Behram 2018: 70).

Yüksek Gazetecilik okuluna kaydolar. 1967’de⁸ ilk şiiri yayımlanır. İlk şiiri yayımlandığında lisededir. Eğitimine devam ederken aynı zamanda *Halkın Dostları Dergisi*’ne yazı ve şiirler gönderir.

Halkın Dostları Dergisi

Halkın Dostları Dergisi’ni; Nihat Behram’ın ağabeyi Ataol Behramoğlu ve İsmet Özel birlikte çıkarmıştır. *Halkın Dostları Dergisi* sütunlarında Nihat Behram’ın ürünlerine de yer verir. 18 sayı çıkan derginin ilk 12 sayısının sahibi ve sorumlusu İsmet Özel’dir. O dönemdeki siyasi ortam ve şartların getirmiş olduğu durumlar neticesinde İsmet Özel dergiyi kapatmayı düşünür. İki kardeş ise derginin kapanmasını istemez. İki kardeşe Zekâi Bostancı da destek olur. Nihat Behram, İsmet Özel’den derginin yasal yetkilerini alarak sorumlusu olur. Derginin merkezini Ankara’dan İstanbul’a taşır:

⁸Nihat Behram’ın ilk şiiri -lise yıllarında- Manastır Kuşçusu adıyla Soyut dergisinde (1967) yayımlanır”. <https://www.kasabadanesinti.com/mustafa-nihat-behramogluin-hayati-sanati-ve-eserleri/7026/> [Erişim Tarihi: 01.11.2020].

“Tuhaf ki kapatma eğilimine ilk giren, öncelerin en keskin konuşanı olan İsmet’ti! Derginin yasal yetkileri de onun üstündeydi. Ataol’la haberleştim, yazıştık. Sürdürmenin namus borcumuz olduğunu, her sorununu yükleneyeceğimi söyledim. Çıkarılması gerektiğini, bu çabada olacak arkadaşları coşkuyla karşıladığını söyledi. Zekai Bostancı ile Ankara’yı gidip İsmet’i buldum. Derginin yasal yetkilerini istedim. ‘Namazdan sonra konuşuruz’ falan gibi sözler etti. Her zaman birtakım fantezileri olduğu için ciddiye almadım. Biraz da kaba zorlamamızın etkisiyle zorda kalıp yasal yetkileri ve mührü verdi” (Behram 2005: 104-105).

12 Mart muhtırasının olduğu süreçte bütün devrimci dergiler yasaklanır. Sıkıyönetim dönemine kadar İstanbul’da altı sayı daha çıkan *Halkın Dostları Dergisi* de yasaklanarak kapatılır. “*Ve İstanbul’daki altıncı sayısını çıkarıyorduk ki Halkın Dostları da kapatıldı*” (Behram 2005: 107).

Dergi kapatılmadan önce 15. sayıda yayımlanan yazılar yüzünden dergiye dava açılır: “*Dergi tamam. Ben zarfları yazmaya gitmişim ki Bekir’le Namık telefonda arayıp çağırdılar. Dava açılmış. Daha öğrenmedim. Namık uğraşılıyor. Yarın aydınlanır yazarım sana*” (Behramoğlu, Behram 2015: 234).

Halkın Dostları Dergisi, Nihat Behram’ın sanatçı yönünün oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Çünkü *Halkın Dostları Dergisi* Nihat Behram’ın edebî kişiliğini beslemiş, aynı zamanda şekillendirmiştir. Dergi sütunlarında halkı anlayamayan, halktan uzak duran, mücadele ve devrim ruhu olmayan şiir ve şairleri eleştirmiştir. Dergi sınıf ayrımının olmadığı, işçi ve ezilenin hakkının arandığı, toplumun kavgasından, direnişinden bahseden ürünler vermiştir. Dergi sayfalarında; toplumcu gerçekçi şiirden, Batı edebiyatındaki toplumcu gerçekçi sanatçılardan ve eserlerinden, Batı’daki toplumcu gerçekçi sanatçıların kuramlarından çevirilere de yer vermiştir. Bu yönüyle *Halkın Dostları dergisi* toplumcu gerçekçi bir dergidir. Tüm bunlar göz önüne alındığında dergi Nihat Behram için bir atölye olmuştur. Bu atölye Nihat Behram’ı beslemiş; duruşunu, sanatçı kişiliğini, var etmiştir.

Mahkûmiyeti

Halkın Dostları Dergisi kapatıldıktan sonra Nihat Behram tutuklanmamak için Zekâi Bostancı’nın köyünde saklanır. “*Halkın Dostları’nın kapatılıp, yasal sorumlusu olarak benim arandığım o süreçte, Zekâi’yle birlikte bir süre, kırsalda, onun köyünde kaldık*” (Behram 2005: 26).

Birlikte saklandıkları evde önce Zekai Bostancı ardından da Nihat Behram yakalanır. Nihat Behram bir ay kadar Maltepe Askeri Cezaevinde yattıktan sonra tahliye edilir. Fakat hakkında açılmış olan davalar devam eder. “*Hapisliğim uzun sürmedi. Bir ayı doldurmadan tahliye oldum. Bilirkişi lehte rapor verince. Böylece davalardan biri düştü. Şimdi önümüzdeki aylarda eski davaların duruşmaları var*” (Behramoğlu, Behram 2015: 252).

Bu olayların yaşandığı zaman içerisinde Nihat Behram’ın ilk şiir kitabı olan *Hayatımız Üstüne Şiirler* yayımlanır. Kitap Metin İlkin tarafından yayımlanır ama hemen yasaklanır. Nihat Behram tutuklanarak cezaevine koyulur: “*İlk şiir kitabım 12 Mart döneminde henüz genç olduğumuz bir zamanda çıkan bir kitaptı. Çıkar çıkmaz yasaklandı. Tabii, bir insanın, çok genç yaşında ilk şiir kitabının çıkıp yasaklanması ve birdenbire tutuklanıp cezaevine konması, dünyasında farklı fırtınalar yaratır*” (Behram 2005: 168-169).

Hayatımız Üstüne Şiirler kitabı içinde bulunan “Üç Dağa Ağıt” şiiri yüzünden yasaklanmıştır. Nihat Behram şiiri; Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan, Yusuf Aslan için kaleme almıştır. Şiir; kitabın yasaklanmasına, Nihat Behram’ın da tutuklanmasına neden olmuştur. “*Asıldıkları günün acısıyla yazdığım “Üç Dağa Ağıt” adlı şiirim, o ay yayımlanan ilk şiir kitabım Hayatımız Üstüne Şiirler’in yasaklanma sebebiydi. Yasaklama kararı tutuklanmam kararını da içeriyordu*” (Behram 2016: 282).

Sanatçı mahkemeye çıkararak yargılanır. Mahkeme sırasında suç delili olarak *Hayatımız Üstüne Şiirler* kitabı gösterilir. Nihat Behram o mahkeme gününü “Kitap Katilleri” başlıklı yazısında şöyle anlatır:

“İlk şiir kitabım 1972’nin Mayıs’ında çıkmış. Deniz’lerin idamından kısa bir süre sonra. Yazar Metin İlkin, yüreklilik gösterip, o günün koşullarında basmış kitabımı. Adı, Hayatımız Üstüne Şiirler. Ben Harbiye Kontrgerilla Merkezi’nin yeraltı hücrelerinden birinde yatıyorum. Bir sabah, çıkarmışlar hücreden. Bir askerî ciple Selimiye’ye götürüyorlar. Gözlüklerim de alındığı için, bulanık bir İstanbul’dan geçirilip, bulanık bir mahkeme salonuna sokuluyorum. Avukat kardeşim ve bugün yaşamda olmayan annemden başka insan yok salonda. Onların dışındakiler, silahlı nöbetçiler, askerî savcı ve askerî mahkeme heyeti. Her birini, bulanık görüntüleriyle seyrediyorum. Savcı başlıyor konuşmaya: ‘Suç: Halkı suç işlemeye tahrik ve kanunun cürüm saydığı fiilleri övmek. Sanık: Nihat Behram. Suç Tarihi: Mayıs 1972. Suç Delili: Hayatımız Üstüne Şiirler adlı

kitap. [...] Savcı, şiirlerimden dizeler okuyarak, “suç”umu anlatıyor” [...] (Behram 2004: 273).

Nihat Behram, 1972- 1973 yılları arasında Davutpaşa Askeri Cezaevinde yatar. Pencerelerin üzerinde kırlangıç yuvaları vardır. Albay bir gün denetime gelir. Denetim sırasında yuvaları görünce “Komünist köpekler bu yuvaları kullanır, ateşe verir” (Behram 2005: 215) der. Askerlere yuvaların yıkılmasını emreder. Bu sırada Nihat Behram “Köpeklik komünistlerin, kuşların değil, faşistlerin sıfatıdır” (Behram 2005: 215) sözleriyle bağırır. Albay, Nihat Behram’ın adını alır. Bu olaydan sonra Nihat Behram’la birlikte iki kişiye daha isyana teşvik adı altında kapalı hücre cezası verilir: “Akşam cezaevi yönetimi üç kişinin adını okumuştur. Hazırlanın! Diye. Biri bendim. Albay’a karşı çıkmak, isyan teşvikinden 15 gün kapalı hücre cezası verilmişti. Harbiye’de yeraltı hücrelerine götürülmüştüm” (Behram 2005: 216-217).

Nihat Behram içerideyken günlük tutar. Hücreye götürülüşünü, hücrede gözetim altında oluşunu, kendisine koyulan yasakları günlüğünde anlatır. Sanatçı hücreye götürülürken yaşadıklarını anlatabilmek adına; dişleriyle dudağının arasına kalem ucu saklar: “Bunları sana günler sonra hücreden döndüğümde yazıyorum. Giderken (tehlikeli bir an yutabilirim hesabıyla) dişlerimle dudağım arasına gizlediğim bir kalem ucuyla, (hücrede gözlenmediğim sıralarda önceleri atletimin iç yüzüne, sonraları -nezle olarak- aldığım nezle mendillerine) kese kâğıdına tuttuğum notlara dayanarak” (Behram 2004: 46).

Sanatçının hapisane günleri ve o günlerde arkadaşlarıyla birlikte yaşamış oldukları eziyetler, işkenceler, ona *Fırtınayla Borayla Denenmiş Arkadaşlıklar* kitabındaki şiirleri yazdırır. “İkinci kitabım, o iki senelik cezaevi sürecinde yazdığım bir kitap oldu ki, baştan sona, o fırtınayla edinilmiş, denenmiş arkadaşların şiirlerini oluşturdu” (Behram 2005: 169).

Nihat Behram; hapiste yattığı dönemde aldığı hücre cezası ve gördüğü eziyetleri, işkenceleri şiirinin dizelerinde dile getirir. Sanatçının yaşamış olduğu kötü olaylar “Ölümün Eşiğinden” adlı şiirinde de açıkça görülür:

“[...]”

Bana el ver, bana el ver...

bunları düşünürken

karanlık bir mahzendeyim
ve zincirler altındaydı omuzlarım;
kalabalıklar içinden sıyrılmış bir yürek
yılmadan
dövüp durdu bağırimi,
[...]
binlerce iğnenin
doldurduğu bir çuvala
yuvarlanırcasına
beynime
tenime
erkekliğime
saplanışlar yağdırırken elektrik,
[...]
Ah, ben kan da gördüm orada,
kırbaçlarla açılan yaralardan süzölmüş;
ah, ben kan da gördüm orada,
sabırla, dişlerle, tırnak uçlarıyla iç içe
bileklerimin öpüşür gibi dayandığı duvarda.
[...]”(Behram 2018: 99).

“Bir Yılın Son Sözleri” başlıklı şiiri, hapisliğini dizelerinin arasına serpiştirdiği bir başka şiiridir:

[...]
bir zaman ki
nemli bir boşluktaım
(daracık duvarları arasında bir hücrenin)

ciğerime
dokunup dokunup çekiliyordu
(incecik uçlarıyla) gece
ve kurumuş dil
çatlamış dudak,
ter...
[...]" Behram 2018: 125).

Sanatçı aynı şiirin devamında babasının kendisini ziyarete gelişi ve üzüntüsünden de bahseder:

"[...]
babamı görüşmecim;
öperken- teller arasından
anca uzanan- parmaklarımı
avcuma yuvarlanan gözyaşları
beni
çaresiz bir sessizliğin ortasına almıştı...
[...]" (Behram 2018: 127).

Nihat Behram'ın şiirinin dizelerinde otobiyografisine dair iz görülebilecek bir başka şiiri de "Mahpushanede Bahar Şiiri"dir. Şiirinin dizelerinde kendisini ziyarete gelecek olan görüşmecisinden şöyle bahseder:

[...]
Küçük bir leylak demetiyle
görüştüme çıkagelir birazdan
o şen şakrak bahçemizden
derilmiş çiçekleri
yârdan bir mektupla birlikte
uzatır bana;

koşar baş ucama dizerim

bezenirim coşkuyla

[...] (Behram 2018: 160).

Sanatçı “Havalandırma” adlı şiirinde; uzun süre sonra avluya çıkarılmalarının sevincini şiirinde şu şekilde ifade eder:

“Bugün üst üste sevinçliyim;

haftalar, haftalar sonra arkadaşlarla

avluya çıkarıldık,

-bir tutam ot dediğim:

bir şimşirin dibinde

üç beş kök ayırık

birkaç sap pisipisi-

[...]” (Behram 2018: 172).

Sanatçının, “Işıkla Bastırılmış Mutsuzluk”, “Kuş Takvimi”, “Günler De Anca Böyle Geçer”, “Bir Bir Aklıma Geliyor Sevdiklerim” adlı şiirlerinde de otobiyografisine dair izler bulunmaktadır.

Nihat Behram, hapisanedeyken Gazetecilik Okulundan atılır. O dönemde siyasi tutuklu olan öğrenciler okullardan atılmaktadır. 1974’te çıkan af ile birlikte Gazetecilik Okuluna tekrar kaydını yaptırır. Gazetecilik eğitimini tamamlar. “*Tutukluk süresinde ikinci kez okuldan uzaklaştırılmışım. O dönemde siyasi tutuklu öğrenciler okullarından da atılmakta idiler. 1974 Af’i tekrar okullara dönme hakkını da içeriyordu. Kaydımı yaptırıp Gazetecilik eğitimini tamamladım*” (Behram 2004: 366-377).

Nihat Behram, 1974’te genel seçimlerden sonra çıkarılan af yasası ile serbest kalır. “*1974 genel seçimlerinden sonra genel af ilan edildi. 1974 Genel Af’ıyla özgür kalıp [...]*” (Behram 2004: 242).

Nihat Behram’ın kitabının yasaklanması ve özgürlüğünün elinden alınması düşünce ve duygu dünyasını etkiler. Sanatçı yaşadıklarını ve ruhunda meydana gelen melali anlatmak için şiire sığınır. Hapisteyken gördüklerini, işittiklerini, hissettiği acıları şiirinin mısralarında dile getirir.

Militan Dergisi

Ağabeyi Ataol Behramoğlu, 1970-1974'te yurt dışındadır. Türkiye'ye dönünce kardeşiyle birlikte *Militan* adında yeni bir dergi çıkarırlar. Sahip ve sorumluluğunu Nihat Behram üstlenir. İçeriğiyle Ataol Behramoğlu ilgilenir. Bir süre sonra aralarında anlaşmazlıklar olur. Bunun üzerine Ataol Behramoğlu; dergiyi kendisinin alıp yürütmesini ya da bırakmasını söyler. Nihat Behram da dergiden ayrılır:

“Bir nokta var ki, ufak sorunlar biriktiriyorduk aramızda. Bu kültür anlayışlarımızdan çok, güncel politik eğilimlerimizden geliyordu. Hayatlarımız da bizi böyle sürüklemişti biraz. Altıncı sayıda, ‘Ya sen al götür dergiyi ya bana bırak!’ dedi. Onun kadrosu vardı. O kesimde sanatçı çoktu ve zaten Ataol’un kendisi bile tek başına, onlarca sayı çıkabilecek kapsamlı bir dergi yüklü gibiydi. Benim kesimde benden başka sanatçı yoktu. Ayrılıp gazeteciliğe başladım” (Behram 2005: 108).

Nihat Behram, ağabeyiyle aralarında çıkan anlaşmazlık yüzünden dergiyi bıraktıktan sonra muhabirliğe yönelir.

Yeni Bir İş: Muhabirlik

Nihat Behram, *Vatan Gazetesi*'nde röportaj yazarı olarak çalışmaya başlar. Anadolu'nun farklı bölgelerinde muhabirlik yapar. İki yıl hapiste kaldığı zamanlarda tanık olduğu olaylar sanatçıya sadece şiirler yazdırmakla kalmaz. Belgesel anlatı türünde de yazılar yazdırır. Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan, Hüseyin İnan adlı üç kişinin idam edilişlerini “Dar Ağacında Üç Fidan” adıyla 18 gün boyunca gazetede yayınlar. Gazete her gün toplatılır. Nihat Behram hakkında davalar açılır. “*Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan darağacına gönderilmişti. Aynı kuşaktan Nihat Behram, iki yıllık bir hapisliğin ardından 1976’da, Vatan gazetesinde idamların dördüncü yılında onların öyküsünü anlatmaya başladı: Dar Ağacında Üç Fidan*” (Behram 2004: 485). “[...] gazetede her gün toplatıldı. Açılan davalarda istenen hapis cezaları 100 yılı bulmuştu” (Behram 2004: 485).

Nihat Behram, “Dar Ağacında Üç Fidan”ı yazdığı zamanlarda “Dersim Katliamı”yla da ilgili bir çalışma yapmak ister. Katliamın yapıldığı bölgeyi gezer, insanlarla konuşur. Yöre halkının yaşadıkları ona “Dersim’i Unutma” isimli şiiri yazdırır. Sanatçı yazdığı şiiri yakın arkadaşlarına okur. Arkadaşları şiiri yayımlatmamasını söyler. Nihat Behram, onları dinlemez. Şiiri *Hayatı Tutuşturan Acılar* adlı kitabının içerisine koyarak yayımlar. Kitap hemen yasaklanır. “*Hayatı Tutuşturan Acılar*” kitabım da önceki kitaplarla aynı kaderi

paylaştı. “Dersimi Unutma” nedeniyle toplatılıp yasaklandı. Yayın dünyasında bu kitap, bu şiir ve yasaklanması hakkında, bütün gazetelere ve yazarlarına tek tek haber iletildiği halde, tek satırlık tepki çıkmadı” (Behram 2013: 294).

Olayların yaşandığı zaman diliminde Nihat Behram’ın patronuna çevreden baskılar gelir. Nihat Behram’ı kovması istenir. Patronu önce Nihat Behram’la konuşur. Bazı istekler öne sürer. Nihat Behram’ın istediklerini yapmaması sonucunda gazetede işine son verir: “Daha sonra bu gazetede işime son verildi. Patron, çeşitli çevrelerin atılmam doğrultusundaki baskılarına boyun eğdi. İlk, istediği doğrultuda bir yazar olmam teklifini getirdi. Bu teklifi kabul etmediğim için işime son verildi” (Behram 2004: 367).

Dar Ağacında Üç Fidan, May Yayınları tarafından kitap olarak basılır. Kitap hemen yasaklanır. Polis, yayınevini basarak kitapla ilgili malzemeleri toplar: “Bir süre sonra May Yayınları’ndan kitap olarak basıldı. Çıktığı gün, okuyucular yayınevinin önünde kuyruklar oluşturmuştu ama daha birinci ayı içinde yasaklandı. Polis matbaayı, yayınevini bastı. Kitaba ilişkin bütün malzemeler tahrip edildi” (Behram 2004: 487). Nihat Behram hakkında açılan davalar 1996 yılına kadar devam eder. Kitabın üzerindeki yasak 22 yıl sürer.

Nihat Behram kitabın yasaklanma nedenini şöyle açıklar: “*Dar Ağacında Üç Fidan*’da yasaklamalarına gerekçe gösterdikleri “ilk”ler var. Örneğin *Deniz*’lerin *darağacında* söylediği son sözler. Bu sözler ve kitabın içindeki bazı bölümler ayıklanırsa kitabın serbest kalacağı söylendi. Ama bunu aydın onuruyla bağdaştıramadım. Aydın onuru, bir insanın hayatını yazarken onun son söylediği sözleri dile getirerek, onun mirasını savunmaktır” (Behram 2004: 487-488).

Nihat Behram’ın Vatan Gazetesi’nde işe başlaması yaşamının dönüm noktasıdır. Hapisteyken gördüklerini gazeteyle geniş kitlelere duyurur. Çevresinden onu uyaran olsa da aydın duruşundan vazgeçmez. Gazetede yazıları yüzünden hakkında birçok dava açılır, basılan eserleri sansürlenir.

Güney Dergisi

Nihat Behram, Yılmaz Güney’le beraber *Güney* dergisini (1977-1980) çıkarırlar. 1980 yılında sıkıyönetim gelir. Sıkıyönetim döneminde Yılmaz Güney’le birlikte çıkardıkları dergi kapatılır. Nihat Behram’ın hakkında birçok dava vardır. Bazı davaları askeri mahkemelere devredilmiştir. Bir arkadaşı hakkında tutuklama kararı verildiğini söyleyerek onu uyarır. Aynı zaman içerisinde bir uyarı da avukatı yaparak canını kurtarmasını söyler: “Değerli bir yönetmen dostum, sıkıyönetimde olan bitenden haberdar bir tanışından,

hakkında tutuklama kararı verildiğini duymuş, beni uyardı. Aynı günlerde, -avukatım da olan- sevgili ağabeyimiz Orhan Apaydın, “Canını kurtar, ellerine düşme, önümüz karanlık!” diye haber ilettiler” (Behram 2004: 397).

Nihat Behram, bu haberi öğrenmeden önce Yılmaz Güney’le yurt dışına çıkmayı düşünmektedir.

Türkiye’den Ayrılışı

Sanatçı, dostlarından aldığı haberler neticesinde yakalanmadan ailesi ve yakın dostlarıyla vedalaşır. Türkiye’den ayrılır.

Nihat Behram’ın şiirlerinde otobiyografisine dair iz bulunabilecek bir şiiri de “Esinlendiği Şarkının Eşliğinde Kırık Dökük Sözler” adlı şiiridir. Sanatçı bu şiirinde; ülkeden ayrılışını, ailesi ve yakın dostlarıyla vedalaşmasını, duygularını dile getirir:

*“Uyandırın anamı, söyleyin gidiyorum,
yolumu gözlemesin, dönemem belki geri;
arkadaşlarım duysun, söyleyin gidiyorum,
dönemem belki geri, kardeşim bunu bilsin.
İnleyecek köpeğim ıslığım kesilince,
güvercinim saçağın boşluğuna sinecek;
babama haber salın alnarım⁹ onda kalsın
sulasın günaşırı dönemem belki geri.
[...]” (Behram 2018: 373).*

Nihat Behram, ülkeden 1980’de darbeden önce ayrılır. Ülkeden ayrılırken sanki bir daha geri dönemeyeceğini hisseder. Nitekim şairin bu hissi yukarıda görüldüğü üzere şiirine de yansımıştır.

Gurbet Yılları

Nihat Behram, 1980’de yurtdışına çıkar ve İsviçre’ye gider. İsviçre’deki yabancılığı hisseder, insanlarını yadırgar. İsviçre’deki yaşam tarzını hoş görmez, kendisine soğuk gelir.

⁹ Sözcük sanatçı tarafından bu şekilde kullanılmıştır.

“İsviçre buz gibi bir ülkeydi. Kastım hava değil. Bizzat hayatın kendisi olarak buz gibiydi. Buz üstüne çizilmiş bir tablo gibiydi İsviçre” (Behram 2004: 399).

Sanatçı hissettiği yabancılığı “Savrulmuş Bir Ömrün Günlerinden” adlı şiirinin dizelerine taşır. Nihat Behram, kendini yaşadığı şehrin yabancı olarak görür.

[...]
uzaklara doğru bir yolculuk öncesi
bir şiir ki
yüreğimden koparılıp
karalanmış bir andır,
dökülür dudağıma
usulcana yarası.
ıssız yollarıyken
yabancı olduğum bir şehrin,
içimde huysuzcana titreşen
titreşip zehirleşen bu duman
nasıl dağılır?
[...]

[...]

Nihat Behram İsviçre’ye yerleşir. Bir buçuk yıl sonra Yılmaz Güney’in yurtdışına kaçmasına yardım eder. Birlikte Fransa’ya giderek orada kalırlar. *“İlkin İsviçre’ye gittim. Bir buçuk yıl sonra, kaçışını sağladığım Y. Güney’le yurtdışında buluşmamız gerçekleşti. Fransa’ya geçtik”* (Behram 2004: 367).

Nihat Behram’ın hayatıyla bütünleşen, hayatından izler taşıyan bir başka şiiri ise “Nokta”dır. Sanatçı kaldığı Zürih’ten¹⁰ ayrılarak başka bir şehre gitmek üzeredir. İşsiz, parasız ve yalnızdır:

¹⁰“Zürih İsviçre’nin en büyük kentidir. Bir gölün kenarında kurulmuştur ve çevresinde ormanlarla kaplı tepeler bulunmaktadır. Şehrin yüzölçümü 92 km’dir ve bunun 22 km’sini ormanlar oluşturmaktadır. İsviçre’nin başkenti Bern’dir fakat bazen İsviçre’nin kültürel başkenti olarak da adlandırılan Zürih 2006 verilerine göre Avrupa’nın en yaşanabilir şehridir. Aynı zamanda Avrupa’nın ekonomik alt yapısı en güçlü şehridir. Avrupa’daki şehirlere yönelik pahalılık sıralamasında üçüncü sırada almaktadır.” <https://www.bilimevi.com/haber/Zurih-Hakkinda-Bilmek-Istediginiz-Hersey/178> [Erişim Tarihi: 28.10.2020].

“İşte bir şehir daha bitti benim için,

biten bir şiir gibi...

İşsizim,

yalnız

ve parasız,

üstelik uzağında ülkemin

ve kekremsi tadıyla otuz beş yaşın...

İşte bir şehir daha bitti benim için,

bilmiyorum

nasıl bir hayatın eşiğindeyim şimdi?

her şeye yeniden başlamam gerek

tıpkı bir çocuk gibi...

[...]

hayata olan tutkum tek dayanak

bir de tren bileti cebimde.

Şubat 1982, Zürich” (Behram 2018: 435).

Nihat Behram bu şiiri Yılmaz Güney’le Fransa’ya geçeceği zaman İsviçre’den ayrılmak üzereyken yazmış olabilir. Çünkü sanatçı yurt dışına çıktığında ilk önce İsviçre’ye gitmiş, Yılmaz Güney Türkiye’den ayrılana kadar orada kalmıştır. Yılmaz Güney yurt dışına çıkınca Nihat Behram da Fransa’ya yerleşir.

“Dışarda” adlı şiirinde şair Paris’te kaldığı çevreyi şiirlerinin dizelerine taşıyarak kederini anlatmaya çalışır:

“Dışarda

köpükleri kirli bir nehir

ve ufka doğru kısır

duvar diplerine doğru köreltilmiş

asfalta karşı sağır

sıra sıra insanlar

[...]

ve içimde

peltelenmiş bir keder.

...

bu gün bilmem ki bu şehrin

hayatımdan yolduğu kaçınıcı gün?

Buna da alışılır,

Alışamadığım tek şey kendi yüreğim.”(Behram 2018: 468-469).

Nihat Behram, ilk kez verilecek olan Heinrich Böll Bursu’nu kazanır. Fransa’dan ayrılarak Almanya’ya gelir: *“Bu yıl ilk kez verilen H. Böll Bursu, Böll ailesi ve Kuzey Ren Vestfalya Kültür Bakanlığı (Almanya)’nın ortak seçimiyle bana verildi. Bu nedenle de dört yıldır bulunduğum Fransa’dan ayrılıp Almanya’ya geldim”* (Behram 2004: 382).

Sanatçı Almanya’da yaşanan siyasi olaylar yüzünden Fransa’ya gider. Fransa’da da bazı siyasi olaylar nedeniyle kalamaz. Tekrar İsviçre’ye geri döner. Uzun süre İsviçre’de¹¹ yaşar. Geçimini sağlayabilmek için bahçıvanlık, manavlık gibi işlerde çalışır. Uluslararası yapılan birçok toplantıya katılır. Bu toplantılarda bildiriler, şiirler, okur. “İkinci Akdeniz Ülkeleri Yazarlar Buluşması”, “Uluslar Arası Yazarlar Kurultayı”, “İkinci Uluslararası Anti-Faşist Yazar ve Aydınlar Kongresi” katıldığı toplantılardan bazılarıdır.

Nihat Behram hakkında yurda dön çağrısı yapılır. Ama o bu çağrıya uymaz. 17 Haziran 1986’da resmi gazetede yayımlanan Bakanlar Kurulu kararıyla vatandaşlıktan çıkarılır. Ülkeye girmesi yasaklanır. *“Kenan Evren’in cumhurbaşkanlığı, Turgut Özal’ın başbakanlığı altındaki hükümetçe, hakkımda çıkarılan, “dön ve teslim ol” çağrısından bir süre sonra, yurttaşlıktan çıkarıldığım duyuruldu. Kenan Evren, Turgut Özal ve tüm bakanların imzasıyla alınan Bakanlar Kurulu Kararı, 17 Haziran 1986 tarihli Resmi gazetede yayımlanarak yürürlüğe girdi”* (Behram 2004: 352).

Vatandaşlıktan çıkarılma sebebi yurt dışında Türkiye aleyhinde çalışmak olarak gösterilir: *“Yurttaşlıktan çıkarılma kararı, benim de içinde olduğum bir kesim için ise, “yurt*

¹¹ Nihat Behram’a 1994’te İsviçre Hükümeti vatandaşlık verir.

dışında Türkiye aleyhinde çalışmak” gibi bir gerekçeye dayandırılmıştır” (Behram 2004: 352).

Nihat Behram sürgün edildiği için 17 yıl farklı ülkelerde yaşamak zorunda kalır. Memleketinden kendi isteğiyle değil, mecbur kaldığı için ayrılır. Sanatçı, eğer elimde olsaydı kederi de üzüntüyü de sevinci de kendi memleketimde yaşamayı tercih ederdim, der: “Sürgünde Bir Şair” başlıklı yazısında sürgünle ilgili şunları söyler: “*Sürgün, çuvalla elmas da kazandıracak olsa, ben yine de Aras boylarında dolaşmayı, Toroslar’ın sisiyle sarınmayı, İstanbul’da kederlenmeyi yeğlerdim. Kendi köküm üstünde açmayı...*” (Behram 2005: 113).

Sanatçı “Yıllardır Firardayım” adlı şiirinde memleketinden uzakta oluşunu şu şekilde dile getirir:

“Yıllardır firardayım

Oy beni beni

Bir uzak diyardayım

Duy beni beni

[...]

Sürgünde uzaktayım

Oy beni beni

Düşümde Hozat’tayım

Duy beni beni” (Behram 2018: 556).

Nihat Behram gurbette olduğu yıllar memleketine karşı hep bir özlem duyar. Yurt dışındayken duymuş olduğu özlem, hasret şiirine de yansır:

“[...]

Oy dağlar dile gelin

Sılamı özledim yine

Kın olup bıçak verin

Yolumu gözledim yine

[...]

Oy dağlar haber verin

Anamı özledim yine

Kuş olup kanat gerin

Yolumu gözledim yine

[...]” (Behram 2018: 586).

Nihat Behram, 33 yaşında Türkiye’den ayrılır. Uzun yıllar gurbette kalır. Ülkesine hep bir hasret duyar. Hasretini dile getirdiği bir başka şiiri ise “Ayıışığı Yana Yana” başlıklı şiiridir.

“[...]”

Behram hasret elindedir

derdin kökü derindedir

düşen cana can eklenir

ay ışığı yan yana” (Behram 2018: 462).

Aşağıda “Gönül Belasındayım” şiirinden alınan dizeler ise sanatçının yine hasretini işlediği şiirlerinden biridir.

“[...]”

“Sabrın çirasındayım

Ateş arasındayım

Solusam dilim yanar

Kurşun yarasındayım

Toplan gidelim yâre

Hasret nemize çare

Yüreğim yâre yâre

[...]” (Behram 2018: 564).

Sanatçı ailesine, sevdiklerine, ülkesine olan özlemini şiirleriyle baskılamaya çalışır. Duygularını dile getirmede şiiri bir araç olarak kullanır. Gurbette hissettiklerine karşı şiirleri sığındığı bir limandır.

Evliliği

Nihat Behram, Paris’te iken Trix adında bir bayanla evlilik yapar. Bu evlilikten Mavi adında bir kızı olur. Kızı Mavi, bir gün üşütür bu yüzden de ateşlenir. Nihat Behram da kızını hastaneye götürür. O geceyi hastanede geçirirler. Nihat Behram, kızının ateşlenişini “Ellerin Avcumda İki Ateş Damlası” şiirinde anlatır:

[...]

Dudakların kurumuş,

ter içindesin yavrurum!

kolsuz kanatsız kalmış

geceden beri başucundayım...

çırpınarak anlamını arayan binlerce sözcük

kabukları koparılmış yaralar gibi

[...]

Geceden beri başucundayım...

İşte, sabaha dayandı gün!

Aşsız, işsiz, kurusuz

bir ıssız bayırdayım...

Bebeğim, canımın kıvırcığı,

[...]” (Behram 2018: 524-525).

Nihat Behram’ın Trix Hanım’la yaptığı evlilik; onun ilk evliliği değildir. Sanatçı söyleşilerinde, yazılarında ilk evliliğinden bahsetmez. Fakat daha önce bir evliliği olduğu kesindir. Ağabeyi Ataol Behramoğlu’na yazmış olduğu 20.12. 1973 tarihli mektubunda “*Bu hafta evleniyorum*” (Behramoğlu, Behram 2015: 266). Demiştir. Bu evlilik Defne Sandalcı’yla olmuştur.

Nihat Behram’ın ilk eşinden niçin, neden ayrıldığı mektuplarda yer almaz. Ama Ataol Behramoğlu 24.01.1981 tarihli mektubunda Defne Sandalcı’dan eski arkadaş olarak bahseder. İyi olduğunun haberini verir: “*Senin, eski arkadaş, bir süre kaldı, biliyorsun. Fazla bir sıkıntı yok. Kendini iyi sağlam tutmuş belli. Yani, kafaya takılacak herhangi bir*

şey kesinlikle söz konusu değil [...]” (Behramoğlu, Behram 2015: 124). Nihat Behram’ın ilk evliliği Türkiye’deyken olmuştur.

Türkiye’ye Dönüşü

Nihat Behram, vatandaşlıktan çıkarıldığı için; 17 yıl “Türkiye Dışındaki Ülkelere Seyahat Edebilir” yazılı bir kimlikle dolaşır. Vatandaşlıktan çıkarılanlara 1996 yılında vatandaşlık hakları geri verilir. Nihat Behram da pasaport alarak Türkiye’ye geri döner. Hava limanına indiği gün onu kardeşleri ve arkadaşlarıyla birlikte polisler beklemektedir. Polisler tarafından gözaltına alınır. “*Kardeşlerim ve birkaç arkadaşım bekliyordu beni havaalanında. Bir de polisler. Bu nedenle babamı havaalanına getirmemişti kardeşlerim. İstanbul’a inişimden birkaç gün sonra, serbest kalır kalmaz baba evimize gitmiştim*” (Behram 2004: 244).

Nihat Behram 1996 yılında Türkiye’ye döndüğünde yaşamış olduğu duygularını “Yeniden Kendi Şehrimde” adlı şiirinde şöyle dile getirmiştir:

“[...]”

*Yıllar ve yıllar ve yıllar sonra kendi şehrimde
yeniden yazmaya başladığım şu gün...*

[...]

*Bu şehir gençliğimdi benim,
aşklarım, gizlerim, meraklarım,
kavuşup kavuşup yitirdiğim sevincim*

[...]

*En uzun günüydü ömrümün
bir yanı sabır bir yanı tınmaz
bir yanı kahır bir yanı kanmaz
bir kez daha sığınarak
kendi yüreğime kendi şehrimde
yeniden başlıyorum yazmaya,
yeniden ve yine yapayalnız...*

Ömrüm senden özür diliyorum!" (Behram 2018: 558- 559).

Nihat Behram'ın yaşamıyla şiirleri uyur. Şiirlerinden hayatına dair çıkarımlar yapılabilir. Bir söyleşide şu açıklamayı yapar: "*Yazdıklarımla yaşadıklarım birbirinin teminatı olmasından çok, şöyle diyebiliriz; birbirini bütünlüyor; çünkü yazdıklarım yaşadıklarımın bir yansıması*" (Behram 2005: 165).

Nihat Behram, "2020 Enver Gökçe Toplumcu Gerçekçi Şiir Ödülü"nü almıştır. Sanatçıya bu ödül: "*bütün sanat yaşamını toplumcu gerçekçi ilkeye bağlı olarak sürdürmüş olması gerekçesiyle*"¹² verilmiştir.

Sonuç

Nihat Behram, şiir yazmaya küçük yaşlarda başlar. Babasının şiirle ilgilenmesi, şiir yazması ona da etki eder. Ağabeyi Ataol Behramoğlu'nun da sanatçı olması, *Halkın Dostları Dergisi* ve *Militan Dergisi*'ni çıkarması; Nihat Behram'ın edebî kişiliğini besleyerek şekillendirir. Bu dergiler onun edebiyat dünyasına adım atmasını sağlar.

Nihat Behram'ın yayımlanan ilk şiir kitabı darbe döneminde sıkıyönetime denk geldiği için yasaklanmış, sanatçı tutuklanmıştır. Hapiste gördüğü kötü muameleyi eserlerinde dile getirmiştir. Şahit olduğu olayları açıkça anlatmasıyla birçok eseri sansürlenmiş, bazı kitapları uzun yıllar boyunca yasaklı kalmıştır. Hakkında davalar açılmıştır. Mecbur kaldığı için ülkesini terk edip farklı ülkelerde yaşamış, gurbeti tatmıştır. Gurbetteyken de şiirler yazmaya devam etmiştir. Yurt dışındayken kaleme aldığı şiirleri özlem-hasret ağırlıklıdır. 1960 sonrası toplumcu şiirin sanatçıları arasında yer alır. Nihat Behram, şiirlerini yaşayarak özümseyerek yazar.

Kaynakça

Akkaya, Arife (Haziran 2020). "Devrimci Şair Ataol Behramoğlu'nun Şiirlerinde Otobiyografik İzler". Hars Akademi, C. 3, S. 5, s. 51-76.

Behramoğlu, Ataol; Behram, Nihat (2015). *Yeniden Yaratılmanın Coşkusuyla Mektuplar*. İstanbul: Tekin.

Behram, Nihat (2004). *Özlemin Dili Olsa Yazılar/ Söyleyişler 1*. İstanbul: Everest.

Behram, Nihat (2005). *Acının ve Umudun Rengi Yazılar/ Söyleyişler 2*. İstanbul: Everest.

Behram, Nihat (2013). *Kında Duran Onur Paslanır Yazılar/ Söyleyişler 3*. İstanbul: Everest.

¹² <https://www.birgun.net/haber/enver-gokce-odulu-nihat-behram-in-oldu-319513> [Erişim Tarihi: 18.11.2020].

Behram, Nihat (2016). Tekzip/ Hayatın da Bir Yargısı Var/ Yazılar /Söyleşiler 4. İstanbul: Everest.

Behram, Nihat (2018). Ateşi Solumak Toplu Şiirler (1967-2017). İstanbul: Everest.

Behram, Nihat (2004). Miras. İstanbul: Everest.

Karataş, Evren (Eylül 2018). “Otobiyografik Şiir”. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, C. 22, S. 3, s. 1695-1710.

Köker, Saniye (2019). Bireyselliğin Sunumu Olarak Otobiyografi. Doktora Tezi. Kastamonu: Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Türk, E. Bilgehan (2016). Kurmacadan Gerçeğe Hasan İzzettin Dinamo. Trabzon: Serander Yayınevi.

Yalçın, Murat (Ed.) (2010). “Behram, Nihat”, Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi. C.1. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 200.

Sanal Kaynaklar

<https://gelenek.org/atesi-soluyan-sair-nihat-behram/> [Erişim Tarihi: 23.10.2020].

<https://www.bilimevi.com/haber/Zurih-Hakkinda-Bilmek-Istediginiz-Hersey/178>

[Erişim Tarihi: 28.10.2020].

<https://gelenek.org/atesi-soluyan-sair-nihat-behram/> [Erişim Tarihi: 31.10.2020].

<https://www.kasabadanesinti.com/mustafa-nihat-behramogluin-hayati-sanati-ve-eserleri/7026/> [Erişim Tarihi: 01.11.2020].

<https://www.birgun.net/haber/enver-gokce-odulu-nihat-behram-in-oldu-319513>

[Erişim Tarihi: 18.11.2020].

ÜTOPYADAN DİSTOPYAYA: SON ADA VE SON ADA'NIN ÇOCUKLARI

*Meltem BAKIR**



Geliş Tarihi: 10.12.2020

Kabul Tarihi: 26.12.2020

Atıf Bilgisi: Hars Akademi
Uluslararası Hakemli Kültür-
Sanat-Mimarlık Dergisi

Sayı: 6

Sayfa: 369-378

Yıl: 2020

Dönem: Aralık

Özet

Ömer Zülfü Livaneli'nin *Son Ada* ve *Son Ada'nın Çocukları* romanları kırk haneli bir adada yaşayan insanların sade ve gösterişsiz yaşamlarını konu eder. Romanların başlangıcı adeta her insanın yaşamak istediği ideal bir yer –ütopya- iken, adaya sonradan dâhil olan başkanın üstünlük kurma isteğiyle distopyaya dönüşür. Diktatör bir başkanın etrafında gelişen bu durum pek çok ayrıntıyı içerisinde barındırırken iktidarlık üzerinden diktalık olgusunu hatırlatır. Nitekim *Son Ada* insanların huzur içinde yaşadığı bir yerin demokrasi adı altında tek kişinin iradesiyle bozguna uğratılmış bir topluluğun yansımasıdır. Martıların ve insanların büyük bir denge içerisinde yaşadığı bu ıssız ada, sanatla da birleşerek üzerinde yaşanılan dünyayı farklı bir boyutta düşünme imkânı tanımaktadır. Öyle ki roman sanatı birebir olmasa dahi ruhu ve biçimi gereği hayatın bir izdüşümüdür. Bu çalışmada roman sanatı üzerine kısaca bilgi verilerek ardından ütopya distopyaya dönüşümünün romanları olan *Son Ada* ve *Son Ada'nın Çocukları* değerlendirilmeye tabii tutulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Roman Sanatı, Son Ada, Son Ada'nın Çocukları, Ütopya, Distopya.

* Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Bilim Uzmanı, Giresun, meltmbkr@gmail.com / ORCID: 0000-0001-9196-8284.



FROM UTOPIA TO DYSTOPIA: SON ADA AND SON ADA'NIN ÇOCUKLARI

*Meltem BAKIR**



First Received: 10.12.2020

Accepted: 26.12.2020

Citation: Hars Akademi
International Refereed Journal of
Culture-Art-Architecture

Issue: 6

Pages: 369-378

Year: 2020

Session: December

Abstract

Ömer Zülfü Livaneli's *Son Ada* and *Son Ada'nın Çocukları* novels are about the simple and unpretending lives of people living on a forty digit island. The beginning of the novels are an ideal place –utopia- for every person to live when it turns into a dystopia with the desire to dominate the president who was later included in the island. While this situation which develops on the axis of a dictatorial president contains many details it reminds of the phenomenon of dictatorship over power. Thus *Son Ada* is the reflection of a place where people live in peace and a community defeated by the will of a single person under the rule of democracy. This deserted island, where seagulls and people live in a great balance combines with art and gives the opportunity to think of the world inhabited in a different dimension. So much so that even though the art of the novel is not exactly it is a reflection of life due to its spirit and form. In this study short information on the art of the novel was given and then the novels of the transformation from utopia to dystopia *Son Ada* and *Son Ada'nın Çocukları* were evaluated.

Keywords: Novel Art, Son Ada, Son Ada'nın Çocukları, Utopia, Dystopia.

* Giresun University, Social Sciences Institute, Department of Turkish Language and Literature, Science Expert, Giresun, meltmbkr@gmail.com / ORCID: 0000-0001-9196-8284.



Giriş: Roman ve Hayat Üzerine

Roman yazarı eserini bir ya da birçok konu üzerine konumlandırma yetisine sahiptir. Bu durum gerçeklikten tamamen uzaklaşıp ayrıntılar içerisinde kaybolmaya imkân tanısa da romancı düşünülenin aksine bir konumdadır. Roman yazarı içinde bulunduğu toplumun duygu ve düşüncelerini kimi zaman eserinin tam merkezine yerleştirir. Romancı bunu yaparken toplumun yaşayış şeklini ve ruhunu bilmekle yükümlüdür. Nitekim romancının vücuda getirdiği eser sosyoloji bilimi altında sosyologların çalışma sahasına da girer.

“Tarih çalışmalarının belgeyi öne sürerek geçmişi açıklama yönteminin içinde tarihi yapan en önemli unsur olan ‘insan’ ve çoğulunun oluşturduğu toplumun duygularını bulmak zordur. O zaman gerçekliği göz ardı etmeden aranacak bir sonuçta edebî esere yönelmek bir ihtiyaç durumundandır. Roman sosyolojisi diyerek yapılacak bir incelemede tarihin daha açık olarak ortaya konması sağlanabilir” (Türk 2014: 52).

Edebiyat bir ilim olarak kendine has bir çalışma alanına sahiptir. Dolayısıyla edebi eser incelemeleri etki alanlarının dışında da incelenmelidir. Orhan Pamuk'un *Saf ve Düşünceli Romancı* adlı eserinde romandan “ikinci hayat” olarak bahsetmesi şüphesiz romanın insan yaşayışını ve duygularını içinde bulundurmasıyla açıklanabilir. Bundandır ki okuyucu romanda karşılaştığı hayalî dünyayı gerçeklik olarak kabul etmeye her an hazırdır. Orhan Pamuk bu durumun sadece bir yanılısamadan ibaret olduğunu vurgularken bu durumun tam aksinin kötü sonuçlar doğurduğunu dile getirir:

“[...] bu yanılısama, bu saflık, şikâyetçi olduğumuz bir durum değildir hiç. Tam tersi tıpkı bazı rüyalarda olduğu gibi okumakta olduğumuz romanın devam etmesini ve bu ikinci hayatın bizde tutarlı bir şekilde gerçeklik ve hakikilik duygusu uyandırarak sürüp gitmesini isteriz. Hayalî hikâyeler ve kurmaca hakkındaki bilgilerimize rağmen bir roman bize gerçek hayat olduğu yanılısamasını vermeye devam edemezse keyfimiz, huzurumuz kaçır” (Pamuk 2019: 9).

Bu durumda roman sanatı birçok çelişkili durumu içerisinde barındırır. Öyle ki bir roman okuyucusu okumakta olduğu eseri gerçeklikler üzerine inşa eder. Bu sahici yaklaşım romanın gerçek hayatla olan ilişkisinin sorgulanmasına sebebiyet verir. Okuyucu ilk olarak romandaki hikâyenin bir bütünü nasıl oluşturduğunu düşünür. Ardından hayal gücü ve mantık birbiri ardına okuyucuyu karmaşık ve zorlu bir âlemin içine çeker. Böylece her bir

kelimeyi resmetmek, kalıplaştırmak ve mümkün olduğunca dar bir alana hapsedmek mümkün kılınır. Bir başka ifadeyle “*Roman sanatının kalbinde günlük deneyimizden edindiğimiz bilgilerin bir biçim verilirse gerçekliğe dair kıymetli bilgi haline gelebileceğine dair bir iyimserlik vardır*” (Pamuk 2019: 19). Bu esnada romanı meydana getiren unsurların neler olduğu da sorgulanmalıdır. Bilhassa roman, içerisinde büyük ayrıntıları barındıran bir türdür. Özelde tek tek incelenmesi gereken bu ayrıntılar genelde bir bütünü meydana getirir. Dolayısıyla romandaki en ufak detay dahi okuyucuda merak duygusunu harekete geçirir. Roman bu işleviyle tüm insanlığı etkisi altına almayı başarır ve insanî duyguların yoğunlukta olduğu bir evrene iter. “*Romanın yoğun, boğucu insancıl niteliğinden uzak durulamaz; insanla roman iç içedir; bu gerçeğin yol açacağı yüceltici ya da alçaltıcı durumlardan kurtuluş yoktur; insan eleştiride bu durumları hesaba katmak zorundadır*” (Forster 1985: 61-62). Ancak bu durumun aksini görmek de mümkündür. Nitekim roman, merkezinde sadece günlük hassasiyetleri barındırmaz. Bu durumda söz konusu vakanın ne olduğu sorunu doğar. Şerif Aktaş *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* adlı eserinde vakayı “itibarî âlem” olarak nitelendirir. Ona göre “[...] hayatın gerçeği ile sanatın gerçeği birbirinden farklıdır. En gerçekçi olduğu iddia edilen edebî eserler dahi yaşanmış olanı değil, gerçeğe uygun olanı dikkatlere sunar” (Aktaş 1991: 15). Bu sebeple bir beklentiyle okunan romanın değeri anlaşılamayacağı gibi roman sanatının ruhuna erişilmesi mümkün görünmemektedir. “*Bir romanın gerçek değeri, bizde hayatın tam böyle bir şey olduğu duygusunu uyandırmasıyla ölçülmelidir. Romanlar, hayat hakkındaki temel düşüncemize seslenmeli ve bu beklentiyle okunmalıdır*” (Pamuk 2019: 22) diyen Orhan Pamuk, ayrıca roman sanatına en uygun tarzın “Bildungsroman”¹ olduğunu savunur.

“*Eser olarak elimize aldığımız bir metin, her hâl ü kârda muhayyilede yaratılan itibarî âlemden ve orada meydana gelen hayat tezahürlerinden yapılan bir seçmenin anlatma vasıtasıyla vücut bulmuş şeklidir*” (Aktaş 1991: 54). Dolayısıyla çalışmada ütopya² ve

¹ “Hayatın gizli anlamını, kayıp bir değeri araştırmaya, bulmaya uygun yapıları yüzünden, roman sanatının ruhuna ve biçimine en uygun tarz Almanların Bildungsroman dediği genç kahramanların dünyayı tanıyarak olgunlaşmasını anlatan gelişme, eğitim, olgunlaşma romanlarıdır” (Pamuk 2019: 22).

² “Utopia kavramı ilk defa, Thomas More’un 1516’da yazdığı kurgusal bir adada bulunan Utopia isimli ‘ideal’ bir kent devletini anlatan *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo reipublicae] statu, de[que] noua Insula Vtopia* (kısaca *Bir Ulusun En İyi Devleti ve Yeni Utopia Adası Üzerine*) adlı isimli eserinde ortaya çıkmıştır. Eser Latince olmakla birlikte eserin başlığında geçen -Latince ‘U’ harfi ‘V’ olarak yazıldığından Vtopia olarak yazılan- *Utopia* kelimesi, her ne kadar Eski Yunanca söz dağarcığında bulunmasa da Eski Yunanca kaynaklıdır. ‘Utopia’, olumsuzluk bildiren ‘ou’ [...] ile ‘yer’ anlamına gelen ‘topos’un More tarafından birleştirilmesinden oluşan, ‘olmayan ya da bulunmayan yer’ anlamına gelen ‘outopia’ kelimesinin ‘utopia’ olan telaffuzundan gelmiş gibi görünmektedir. Bununla birlikte ‘iyi’ anlamına gelen ‘eu’ [...] ile ‘yer’ anlamına gelen ‘topos’un birleştirilmesinden oluşup ‘iyi yer’ anlamına gelen ‘eutopia’ kelimesine de bir göndermede bulunmaktadır. Böylece ilk kez More’un ortaya koyduğu ‘utopia’ kavramı, hem bulunmayan yer (outopia) hem de iyi yer (eutopia) anlamlarını [...]” (Omay 2009: 2) barındırır.

distopya kavramıyla ilişkilendirilen *Son Ada* ve *Son Ada'nın Çocukları* adlı her iki roman da öncelikle bir seçimin, bir yaratımın ürünüdür. Bu manada bir romanın yazılış ve okunuş nedenleri pek çok sebebe bağlıdır.³ Çalışmada adı geçen romanlar, propaganda aracılığıyla yazarının benimsemiş olduğu ideolojiler bütünüdür. Öyle ki Ömer Zülfü Livaneli⁴, *Son Ada*'dan “*Son Ada, belli bir ülkeyi anlatmamasına karşın, belki de benim en politik romanım*” (Livaneli 2020a: 163) olarak bahseder. Yazarın bu ifadelerinden, romanın, dünyanın yaklaşık son yirmi yılda güçlü iktidarlarla yönetilmesine karşı bir eleştiri mi yoksa Türkiye'deki iktidara yönelik bir eleştiri mi yaptığını anlamak tam olarak mümkün değildir. Belki de her ikisidir. Belki de hiç biri olmayıp genel anlamda yazar, baskıcı iktidarlara bir roman kurgusunda söz konusu etmektedir. Ancak ütopya ile başlayıp distopya ile biten bir kurgunun politik amaçlar taşıma olasılığı elbette ki fazladır.

Ütopyadan Distopya'ya Dönüşümün Romanı: Son Ada

Son Ada adlı romanın ilk basımını Ekim 2008'de Remzi Kitabevi üstlenir. 2000 adet basılan eserin ikinci basımını yine Ekim 2008'de Remzi Kitabevi tarafından gerçekleştirilir. Yirmi bölümden meydana gelen roman, toplamda 183 sayfadır. Eserin ilk sayfasında Orhan Veli'nin “Denizi Özleyenler İçin”⁵ başlıklı şiirine ait “*Kanım hâlâ tuzlu akar / İstiridyelerin kestiği yerden*” (Livaneli 2008: ÖKİ) mısraları yer alır. Kitabın arka kapağında ise kısa cümlelerden meydana gelen bir roman tahlili bulunur.

Kitapta Yaşar Kemal'in “Ön Söz”de yer alan Zülfü Livaneli'yi ve *Son Ada*'yı ele aldığı sözleri oldukça mühimdir. Yaşar Kemal, Zülfü Livaneli'nin bu romanıyla yepyeni bir ustalikle yeni bir zenginliğe eriştiğini ifade eder: “[...] Zülfü bu romanda inanılmaz ölçüler, olanaklar yaratmış. Her şey birbirine uyuyor. Edebiyatta görkemli bir söz vardır, büyük

³ Nurullah Çetin, “Romanın Yazılış ve Okunuş Amacı”nı “Eğitim İşlevi”, “Eğlendirme İşlevi”, “Estetik Haz İşlevi” ve “Propaganda Vasıtası Kılınması” olarak dörde ayırır. Bk. Nurullah Çetin (2013). Roman Çözümleme Yöntemi. Ankara: Öncü Kitap. s.101-102.

⁴ Ömer Zülfü Livaneli, 20 Haziran 1946'da Konya'nın Ilgın ilçesinde dünyaya geldi. Ankara Maarif Koleji'nde başlayan eğitim hayatı Stockholm'de felsefe ve müzik eğitimiyle devam etti. Ayrıca ABD Fairfax Konservatuvarı'nda uzaktan eğitim aldı. Çok yönlü bir kişiliğe sahip olan Zülfü Livaneli edebiyat, müzik ve sinema dalında hem Türkiye hem de dünyada önemli bir yere sahiptir. Columbia, Harvard, Princeton, Shangay, St. Petersburg ve Kazan gibi birçok üniversitede konferans ve ders veren Livaneli'nin romanları Missouri Southern State University tarafından ders kitabı olarak okutuldu. Kırk dilde yayınlanan romanları İspanya, Kore ve Almanya'da çok satanlar listesine girdi. Romanlarıyla İtalya ve Fransa'da Yılın Kitap Ödülü'ne layık görülen yazar, Türkiye'de Yunus Nadi Ödülü, Orhan Kemal Roman Armağanı ve Beyaz Martı Onur Ödülü gibi pek çok ödüle sahiptir. Müzisyen, yazar, yönetmen ve bir politikacı olan Livaneli, siyasi fikirleri nedeniyle 1972'de hapisle cezalandırıldı. Uzun yıllar sürgün hayatı yaşadı. 1980'li yıllarda Türk-Yunan Dostluk Derneği'nin kurucularından olan Zülfü Livaneli, 1996-2016 yılları arasında UNESCO İyi Niyet Büyükelçisi olarak görev yaptı. 2002-2006 yıllarında ise TBMM'de milletvekili olarak bulundu. Ömer Zülfü Livaneli'nin hayatıyla ilgili olan bu bölümün yazarın *Son Ada* adlı eserinden yararlanılarak oluşturulmuştur.

⁵ Şiirin tamamı için bk. Kanık, Orhan Veli Kanık(1982). Orhan Veli Bütün Şiirleri. İstanbul: Can Yayınları. s. 164.

kapıdan girmek. Bu, büyük bir eserin yazarı demek. Zülfü büyük kapıdan bu romanıyla girmiştir” (Livaneli 2020a: 9).

Son Ada, kırk haneli bir adada kendilerini dünyadan soyutlamış insanların romanıdır. Yazarın da söylediği gibi bu “yeryüzü cenneti” huzur içinde yaşamayı arzulayan insanların kendi aralarındaki en büyük sırdır. İnsanlar burada balıkçılık yaparak, kendi sebze ve meyvelerini yetiştirerek yahut çam fıstıklarını satarak hayatlarına devam ederler. Adada mütevazı ve sakin yaşayan pek çok insan vardır. Kimse kimseye üstünlük taslamaya çalışmaz. Bu küçük komün huzur içinde yaşayıp gider. Adaya daha sonradan dâhil olan başkan, adadaki huzuru daha ilk günden bozmaya istekli bir şekilde gelir. Bir düzen getirme adı altında işe koyulan başkan, topluluk tarafından ilk zamanlar büyük bir tepki görsen de bu iş için oldukça güçlü ve kararlıdır.

Gün geçtikçe ada halkı üzerindeki hâkimiyetini güçlendiren başkan, adaya çekidüzen verme isteğini insanlar üzerinde bir baskı unsuru olan silahlı adamlarıyla –tehditle-gerçekleştirir. Ada sakinlerini kısa zamanda kendi tarafına çekmeyi başaran başkan, bu sırada fikir ve tutumlarıyla kendine ters düşen insanlara ise tehditler savurmaktan ve onları birer düşman ya da hain potansiyeline düşürmekten çekinmez. İnsanlara psikolojik baskıyla yanaşan başkan, topluluk üzerinde kısa sürede üstünlük kurar. Adanın doğal dengesinin bozulması insanları büyük bir huzursuzluğa sürükler. Adadaki ağaçların kesilmesi, martıların zulüm yapılarak öldürülmesi, çevre düzeninin bozularak adayı zehirli yılanların basması adada daha önce hiç yaşanmayan hadiselerdir. Adanın ilk sahiplerinin martılar olduğunu vurgulayan insanlar, başkan tarafından hiçbir zaman ciddiye alınmaz. Başkanın amacı adaya düzen getirmek adı altında hâkimiyet kurmaktır.

Başkan, adadaki yönetimi sürdürebilmek için diktatörlüğü elinden bırakmaz. Bu iktidar duygusu ve hırsı başkanda devamlı artarken *Son Ada*, martıların vahşice öldürüldüğü, insanların birbiri üstünde üstünlük kurma isteğinin ortaya çıktığı ve zamansız ölümlerin meydana geldiği bir cehennem mekân haline gelir. Romanda bu durum özellikle martılar üzerinden ele alınır ve adanın asıl sahiplerinin martıların olduğu sık sık dile getirilir. Yazar, *Son Ada*'yı bir ütopya, bir kaçış ya da yeryüzünde kaybolmuş bir cennet olarak ele alır. Ütopyadan distopyaya doğru yol alan roman, gerçekte bir başkaldırının özetiyken aynı zamanda silahlanmanın tehditle birleşerek insan üzerinde ne derece kolay bir şekilde ilerlenebileceğinin de apaçık bir göstergesidir.

Son Ada ihtiraslarının bedelini ilk olarak ada sakinlerinin, daha sonra ise kendi hayatıyla ödeyen zorba bir başkanın sonunu ele alır. Düşsel bir adanın yok oluşunu adım adım okuyucuya aktaran bu roman, diktatör bir başkanın, hem de, demokrasinin olanaklarını çalıştırarak halkı nasıl çıkmaza sürüklediğini gözler önüne serer.

Yeni basımı ve yenilenmiş finaliyle⁶ okuyucunun karşısına çıkan *Son Ada* bu kez İnkılâp Yayınevi tarafından 2020'de yayımlanır. Kitabın ön kapağında yazarın bu yapıtıyla “Orhan Kemal Roman Armağanına layık görüldüğü belirtilir. Yine ön kapakta “*Bir yerde kötülük varsa, oradaki herkes biraz suçludur*” (Livaneli 2020a: ÖKD) cümlesi yer alır. Bu ifadeler romanın güncelle ilişkisini ortaya koyar. Öyle ki roman, dünyadaki yeni tip iktidarların demokrasinin olanaklarını arkasına alarak kısa zamanda düzen adı altında baskı rejimleri haline dönüşmesini eleştirir görünmektedir.

167 sayfadan meydana gelen eser, yirminci bölümün ardından “Epilog”⁷ başlığı altında sona erer. Yeni basıma eklenen bu bölümde yazar başkanın ölümünün ardından gerçekleşen olaylara dikkat çeker. “*Başkan katili azılı teröristler olarak [...]*” (Livaneli 2020a: 155) adlandırılan ada sakinleri, başkanın ölümüne sebep oldukları gerekçesiyle on bir yıl hapse mahkûm edilirler. Hapiste kaldıkları süre boyunca adanın hayaliyle yaşayan bu insanlar buradan ülkede çıkan ihtilalin genel bir af yasası yayımlanmasıyla kurtulurlar. Özgürlüklerini elde eder etmez adaya tekrar dönen ada sakinleri, doğanın türlü tahribatlardan sonra kendisini yenilemesine hayran kalırlar. Diktatör bir başkanı öldürme suçundan yargılanan bu insanlar, adalarını tekrar yeşertip yaşatmaya söz verirler.

Son Ada'da doğa üzerinde hâkimiyet kuran dikta bir başkanın faaliyetlerini nasıl acımasızca gerçekleştirdiği görülür. Okuyucuyu daha ilk bölümden etkisi altına alan *Son Ada*, ütöpik bir adanın aşama aşama nasıl distöpik bir adaya dönüştüğünü gözler önüne serer. Romanda başkanın kıyıcı tutumu özellikle adadaki martıların davranışları üzerinden verilir. Dolayısıyla okuyucu bu romanda martıların hayatta kalmak için verdikleri direnişi, özgürlüğün bir simgesi olarak kabul edecektir.

Son Ada'nın Çocukları adlı eser ise çocuklar ve gençler için *Son Ada*'dan uyarlanmıştır. Yapıtın ilk baskısı 2017'de Doğan ve Egmont Yayıncılık tarafından

⁶ Yazar, esere yeni bir final ekleme nedeni olarak şunları ifade eder: “Doğrusu romanı yazarken daha umutsuzdum ama Gezi Direnişi gibi birçok kişi benim de içime su serpti. Bu örgütsüz, spontane hareket, insanın tükenmeyeceğinin kanıtı gibi geldi bana. O tarihi günleri genç arkadaşlarla birlikte yaşama şansı bulduğum için mutluyum. Bu yüzden de romana bir epilog ekleyerek direnen gençliğe bir selam göndermek istedim” (Livaneli 2020a: 166). Bu ifadelerden roman kurgusunun vermiş olduğu özgürlük alanı içinde yazarın ülke siyasetine gönderme yaptığı yorumu yapılabilir.

⁷ Epilog: “(Edebiyat) son söz” Bk. www.sozluk.gov.tr [Erişim Tarihi: 07.11.2020].

gerçekleştirilmiştir. Yirmi bölümden oluşan roman 197 sayfadır. Eserin ilk sayfasında *Son Ada* romanının önsözünden kısaltılarak oluşturulmuş Yaşar Kemal'in sözlerine yer verilir. Ardından Ömer Seyfettin'in "Düşler Dünyasına Açılan İlk Kapılar: Kitaplarımız" başlıklı yazısı mevcuttur. Henüz küçük bir çocukken edebiyat dünyasını nasıl keşfettiğini dile getiren yazar, ayrıca dergilerin ve kitapların hayal dünyasını nasıl zenginleştirip geliştirdiğine değinir. Eserin arka kapağında ise "Bir Özgürlük Destanı" başlıklı şu cümlelere yer verilir: "*Dünyanın en güzel adasında / neşeyle ve barış içinde / yaşıyorduk bir arada / Ama bir gün adaya / esrarengiz bir adam geldi / Ve her şey değişti / Kimse yaklaşan tehlikenin / farkında değildi*" (Livaneli 2020b: AKD).

Yazar, *Son Ada*'da olduğu gibi bu romanda da adaya sonradan yerleşen diktatör başkanı ele alır. Geldiği günden beri insanlarla büyük bir mücadele içerisinde olan başkan, burada çok sevdiği iki torunuyla birlikte yaşar. İnsanlara, hayvanlara ve doğaya verdiği zararı bir türlü kabul etmeyen başkan bu durumdan kurtaran ise küçük torununun haykırıları olur: "*Dede yeter artık! Görmüyor musun, insanlara hayvanlara neler yaptığını. İnat etmeyi bırak artık. Bütün yaptıkların yanlıştı, kabul et. Burada istenmiyorsun. Utanıyorum senden*" (Livaneli 2020: 194). Romanın sonunda başkanın torunundan duyduğu sözlerin ardından adayı terk ettiği görülür. Başkanın gidişinin ardından ada sakinleri başkanın her sözüne itaat ettikleri için kendilerini suçlarlar. Çocuklar ise büyüklerin yapamadığı şeyi yaparak diktatör bir başkan tarafından yönetilen adanın tekrar eski haline dönmesi için çalışmalara başlarlar.

Dolayısıyla ada, doğal haldeyken temiz, güzel ve etkileyicidir. Yetişkin insanların zalim bir yöneticiye iradelerini teslim etmesi, onun da güç zehirlenmesiyle bütün saflığa el koyması, romanın hayatla ilişkisini göstermektedir. Yazarın romanı ikinci bir sonla bitirmesini gezi eylemlerine benzetmesi, gezi eylemleriyle romandaki çocukların tavrını aynılaştırmaktadır. Haliyle bu durum, sanatla hayatın ilişkisine bir örnek teşkil eder.

Sonuç

“Gerçekleştirilmesi imkânsız tasarı veya düşünce”⁸ anlamına gelen ütopya kavramı ilk olarak Thomas More’un *Utopia* adlı eserinde ortaya çıkar. 1516’da yayımlanan eserde ideal bir devlet düzeninin nasıl olması gerektiği üzerinde durulur. Thomas More kurgusal bir adada yaşayan ütopyalıların yaşamlarını ele aldığı eserde sınıfsız toplum anlayışını benimser. Eserde yönetimden dine; bilimden sanata pek çok unsur ideal kavramıyla ilişkilendirilir. Ömer Zülfü Livaneli *Son Ada* adlı romanında bir adada yaşayan kırk hanenin ütöpik hayatını ele alır. Adanın zamanla bir distopyaya dönüşmesi ise demokratik yaklaşımlarıyla insanları etkisi altına alan başkanın adaya sonradan dâhil olmasıyla gerçekleşir. Yazar bu romanda ütöpik bir adanın nasıl distöpik bir yere dönüştüğünü özellikle martılar üzerinden vermek ister. Yazar, doğal dengelerinin bozulmasına izin vermeyen martıların büyük mücadelesini göz önünde bulundurarak insanların kolayca boyun eğmelerini eleştirir. *Son Ada* ayrıca alegorik⁹ bir roman özelliği gösterir. Çünkü ada, ütöpik bir adayı temsil etmektedir. Bu ütöpik adada insanlar birbirleri üzerine üstünlük kurmadan hayatlarına devam etmektedir. Öyle ki ada, kırk haneye tanıklık eder. Eserde bu haneler isimleriyle hitap edilmeyip bir numaralı ev, on numaralı ev gibi tasvir edilir.¹⁰ Ada sakinlerince ada, öylesine zengindir ki insanlar burada balıkçılık yaparak ya da kendi yetiştirdikleri meyve ve sebzeleri satarak geçinirler. Yazarın adayı “son sığınak”, “son insani köşe” olarak adlandırmasından adanın insanlara bağışlanan son mahal olduğu anlaşılır. Ütöpik ve bir o kadar dikkat çeken yaklaşımla ele alınan *Son Ada* topluluk meselelerini yansıtmakta adeta bir başyapıt olarak kabul edilmelidir. Bir dönüşüm romanı olan *Son Ada*’da ayrıca otorite karşısında sessiz kalan toplum eleştirisini görmek de mümkündür.

⁸ Bk. Ütopya www.sozluk.gov.tr [Erişim Tarihi: 18.12.2020].

⁹ Alegori: “Bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırılıp dile getirme” Bk. www.sozluk.gov.tr [Erişim Tarihi: 05.12.2020].

¹⁰ Bu duruma Thomas More’un *Utopia* adlı eserinde de rastlamak mümkündür. Thomas More bu durumu “sınıfsız toplum” anlayışıyla açıklar. Bk. More, Thomas (2018). *Utopia*. Ankara: Altınpost Yayınları.

Kaynakça

- Aktaş, Şerif (1991). Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çetin, Nurullah (2013). Roman Çözümleme Yöntemi. Ankara: Öncü Kitap.
- Forster, E. M. (1985). Roman Sanatı, (Çev. Ünal Aytür). İstanbul: Adam Yayınları.
- Kanık, Orhan Veli (1982). Orhan Veli Bütün Şiirleri, (Der. Asım Bezirci). İstanbul: Can Yayınları.
- Livaneli, Ömer Zülfü (2008). Son Ada. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Livaneli, Ömer Zülfü (2020a). Son Ada. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Livaneli, Ömer Zülfü (2020b). Son Ada'nın Çocukları. İstanbul: Doğan ve Egmont Yayıncılık.
- Omay, Murad (2009). "Ütopya Üzerine Genel Bir İnceleme", Sosyoloji Dergisi, S. 18.
- Pamuk, Orhan (2019). Saf ve Düşünceli Romancı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Thomas More (2018). Utopia, (Çev. Metin Genç). Ankara: Altınpost Yayınları.
- Türk, Hatem (2014). "Salkım Söğütlerin Gölgesinde Romanının Sosyolojik Açıdan Değerlendirilmesi", A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, S. 52.
- www.sozluk.gov.tr [Erişim Tarihi: 07.11.2020].

MEHMET KAZIM VE ŞİİRLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

*Eda OKUR**



Geliş Tarihi: 25.11.2020

Kabul Tarihi: 18.12.2020

Atf Bilgisi: Hars Akademi
Uluslararası Hakemli Kültür-
Sanat-Mimarlık Dergisi

Sayı: 6

Sayfa: 379-393

Yıl: 2020

Dönem: Aralık

Özet

Mehmet Kazım, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nda şiir, öykü, söyleşi, köşe yazısı gibi türlerde yazılar yazan, eser veren şair ve yazardır. 1955 İzmir doğumlu olan şairin okumaya ve şiire ilgisi küçük yaşlarda başlar. Önceleri sadece iyi bir okuyucu olarak edebiyatın büyüdü dünyasında gezinen şair; Jules Verne'den Victor Hugo'ya, Yaşar Kemal'e kadar birçok kitap okur. Romanlarla başlayan okuma merakı lise yıllarında şiire doğru evrilir. İlk okuduğu ve etkilendiği şairler; Orhan Veli, Cahit Külebi, Fazıl Hüsnü Dağlarca gibi isimler olur. Şairin, Nazım Hikmet şiirleriyle birlikte yazma arzusu eyleme dönüşür.

Akademik ve sosyal hayatında da şiirden hiç kopmayan şairin ilk şiiri 1989'da *Milliyet Sanat* 'ta yayımlanır. Şairin artık varlık göstermeyen süreli yayımlarda kalan şiirlerinin yanı sıra; *Eylül, Adam Sanat, Varlık, Yeni Biçem, Dize, Gösteri, Beşparmak Dergisi, Cumhuriyet Kitap, Sözcükler* gibi birçok gazete ve dergide de şiirleri yayımlanmıştır.

Bu çalışmada Mehmet Kazım'ın hayatı, şiire olan ilgisi, şiir anlayışı; şiirlerinde varoluş, yalnızlık ve yok oluş gibi izleklere yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Mehmet Kazım, Şiir, Varoluş.

* Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yüksek Lisans Öğrencisi, Giresun, edaokur19@gmail.com / ORCID: 0000-0002-4578-4094.



A REVIEW ON MEHMET KAZIM AND HIS POEMS

*Eda OKUR**



First Received: 25.11.2020

Accepted: 18.12.2020

Citation: Hars Akademi
International Refereed Journal of
Culture-Art-Architecture

Issue: 6

Pages: 379-393

Year: 2020

Session: December

Abstract

Mehmet Kazım is a poet and a writer who writes articles in genres such as poems, stories, interviews and columns in Turkish Literature in the Republican Period. The poet who born in 1955, begins to be interested in reading and poetry at an early age. The poet who used to wander in the magical world of literature only as a good reader; reads many books, from Jules Verne to Victor Hugo to Yaşar Kemal. His reading curiosity, which started with novels, evolves into poetry during his high school years. The first poets he read and influenced are names such as Orhan Veli, Cahit Külebi, Fazıl Hüsni Dağlarca. His desire to write turns into action with Nazım Hikmet's poems.

The first poem of the poet, who never broke with poetry in his academic and social life, was published in Milliyet Sanat in 1989. In addition to the poems of the poet in periodicals that do not exist anymore, were also published in many newspapers and magazines such as Eylül, Adam Sanat, Varlık, Yeni Biçem, Dize, Gösteri, Beşparmak Magazine, Cumhuriyet Kitap, Words.

In this study, Mehmet Kazım's life, his interest in poetry, his understanding of poetry, themes such as existence, loneliness and extinction will be included in his poems.

Keywords: Mehmet Kazım, Poem, Existence.

* Giresun University, Social Sciences Institute, Department of Turkish Language and Literature, Graduate Student, Giresun, edaokur19@gmail.com / ORCID: 0000-0002-4578-4094.



Giriş: Şiir- Varoluş- Yalnızlık

Köklü bir geçmişe sahip olan Türk şiir geleneğini; halk şiiri, divan şiiri ve modern şiir olmak üzere sınıflandırmak mümkündür. 1920-1940 yılları arasında oluşan şiirin, içerik olarak yeni ve yeniden yana tavır sergilerken bunu eski şekil ve kalıplarla yaptığı görülmektedir. Bu dönem şiir anlayışı, eskiyi reddederken yeniyeye karşı da temkinli bir duruş sergilemekte, şiire eğitici bir misyon yüklemektedir.

1940-1960 yılları arasında gelişen Türk şiiri büyük değişimlere, radikal girişimlere sahne olmuştur. Bu yıllarda Toplumcu Gerçekçiler, Garipçiler ve İkinci Yeniler kendilerine has şiir anlayışları ile Türk şiirine yeni formlar, yeni bakış açıları bazen de yeni sözcükler kazandırmışlardır.

1970 ve sonrasında ise bağımsız şairler ve şiir anlayışları çoğalmıştır. Ülkenin içinde bulunduğu siyasi, sosyal ve ekonomik şartlardan, toplumsal gelişmelerden etkilenen şiir; geçmişten getirdiği birikime yeni eklemeler yaparak varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Son yıllarda modern şiir adı altında oluşturulan şiirlerin ortak temasının “bireyin yalnızlığı” olduğu görülmektedir. Özellikle televizyonun hayatımıza girmesi hep birlikte izlenen sinema eğlencesinin sona ermesine neden oldu, böylece insanların birbirleriyle, mahallesindeki, semtindeki diğer insanlarla arasına mesafe girdi. Ardından, birlikte gidilen pikniklerden, deniz kenarlarından vazgeçildi. Mahalle kültürü yerini apartman kültürüne bıraktı. İnsanlar kendilerini yavaş yavaş evlerinde tecrit etmeye başladılar. Teknolojinin hemen hemen her eve girmesiyle fiziksel yalnızlıklara psikolojik yalnızlıklar eklendi. Modern çağın insanı da içinde bulunduğu durumu betimleyen, gözlemleyen, zaman zaman bu durumu eleştiren şiirler yazdı. O şairlerden biri de Mehmet Kazım’dır. Şair, şiirlerinde en temelde varoluşu, yalnızlığı, evreni, insanı anlamaya ve anlatmaya çalışır. Varoluşsal yalnızlık şairi düşünceye, tefekküre yöneltir, kendi “ben” ini bulmaya sevk eder. Şair için yalnızlık, kendi içine, özüne yönelttiği bir meşale olur.

Mehmet Kazım’ın Hayatı

İzmirli bir ailenin çocuğu olan Mehmet Kazım, 27 Mart 1955’te köklerinin bulunduğu İzmir gibi yine bir Ege şehri olan Muğla’da dünyaya gelmiştir. Baba Bekir Kumpasoğlu üniversite mezunudur ve Ziraat Bankası’nda çalışmaktadır. İzmir Kız Lisesi mezunu olan anne Güler Kumpasoğlu ise ev hanımıdır. Mehmet Kazım’ın kendisinden on altı yaş küçük kardeşi Burak Kumpasoğlu ise gazetecilik mezunudur ancak tercihini, kitaplarla dolu bir dünyadan, sahafliktan yana kullanmıştır.

Eğitim hayatının ilk dört yılını Muğla'da geçiren şair, ilkokulu babasının tayini dolayısıyla Nazilli'de tamamlar. Burada da kalıcı olmayan aile, yine tayin nedeniyle, Hatay'ın Dörtyol ilçesine taşınır. Mehmet Kazım, ortaöğrenimine burada başlar. Bu tayin, aynı zamanda şairin Anadolu ile ilk tanışması olur. Uzunca bir yolculuktan sonra varılan bu memleketin, her yanı saran portakal çiçeği kokuları, şairi şaşırtan bir o kadar da etkileyen anılardan biri olarak bellekteki yerini alır: “[...] O zamanki şartlar altında yaptığımız yolculuk 25 saat sürmüş ve Anadolu'nun batı ve güney yarısını kat etmiştik. Kente yaklaştığımızda her yeri saran portakal çiçeği kokusu beni şaşırtmış ve çok etkilemişti.”¹

Dörtyol'da bir yıl kalan Kumpasoğlu ailesi bu kez tekrar aşına oldukları topraklara, Aydın Germencik'e dönerler. Şairin, Hatay Dörtyol'da Fransızca olarak başlayan ortaöğrenimi Aydın Germencik'te İngilizce olarak devam eder. Ortaokulu Germencik'te tamamlayan şair, liseye İzmir Namık Kemal Lisesi'nde başlar ancak liseyi de başladığı şehirde bitirmek nasip olmaz. Namık Kemal Lisesi'nde bir yıl okuyan şair, lise hayatını 1971'de Ankara Yıldırım Beyazıt Lisesi'nde tamamlar. Hemen ardından, hiç vakit kaybetmeden 1971-1972 döneminde Ankara Hukuk Fakültesi'ni kazanır ve bu okula kaydını yaptırır. Mehmet Kazım hukuk fakültesinde geçen üç yılın ardından, dönemin yoğun siyasi olayları nedeniyle fakültenin ayrılır. Bu süreçte Uğur Alacakaptan, Mümtaz Soysal, Uğur Mumcu gibi birçok aydın ve entelektüelle tanışıp sohbet etme imkânı bulan Mehmet Kazım, babasının emekli olmasıyla birlikte ailesiyle, hikâyenin başladığı yere, İzmir'e döner.

İzmir'e taşındıktan sonra, hedefleri tamamlanamamış ve hiçbir şehirde kalıcı bir düzen kuramamış olanlara has bir yorgunlukla, vazgeçmeyi değil, devam etmeyi seçen Mehmet Kazım, tekrar sınava girer. Bu kez, Dokuz Eylül Üniversitesi İnşaat Mühendisliği Fakültesini kazanır. Üniversiteye kadar başarılı ve kesintisiz devam eden eğitim hayatı, üniversitede elde olmayan nedenlerden dolayı sekteye uğrayan şair, ailesine yük olmamak adına hem okuyup hem çalışmayı seçer. Pazarcılıktan, sokak kitapçılığına kadar birçok işte çalışan Mehmet Kazım, bu süreçte bol bol gözlem yapma ve farklı insanlar tanıma imkânı yakalar. Ancak bu yoğun tempo, üniversiteyi altı buçuk yılda bitirmesine neden olur.

Mehmet Kazım'ın askerlik serüveni ise 1986'da Ankara/ Polatlı'da Yedek Subay Okulu'nda topçu sınıfı olarak başlar. Dört aylık bir eğitimin sonunda asteğmen olarak mezun olan şair, meslek kurası sonucu Milli Savunma Bakanlığı'na bağlı Sivas İnşaat Emlak Başkanlığı'nda mühendis- asteğmen olarak görev yapmaya başlar. Mühendis ve mimarların

¹Sanatçı ile 01.05.2020 tarihinde yapılan röportajda, sanatçının sorulara verdiği cevaplardan derlenmiştir.

oluşturduğu bu eğitilmiş kadronun görevi; askeri inşaatları denetlemek ve rapor hazırlamaktır. Mehmet Kazım, bir yıl sonra teğmen rütbesi ile askeriye terhis olur. İzmir’de üniversite okurken birçok işte çalışarak yeni insanlar, yeni hayatlar tanıyan şair bu kez aynı fırsatı askerlikte yakalar. Farklı köklerden gelen, farklı geleneklere sahip birçok insan tanır. Sivas yıllarında sanattan ve edebiyattan da çok uzak durmayan şair, yerel bir dergi olan *Eylül Dergisi*’nin de sanat danışmanlığını üstlenir. Bu süreçte zihinsel aktiviteler kadar bedensel aktiviteleri de ihmal etmeyen Mehmet Kazım, zaman zaman arkadaşlarıyla futbol oynar ve takımda stoper oyuncu olarak görev alır.

Askerlikten sonra iş hayatına atılan şair kamuda hiç çalışmamıştır. Mehmet Kazım, özel bir şirkette şantiye mühendisi olarak göreve başlar, kısa sürede şantiye müdürü ardından genel koordinatör olur. Uluslararası birçok şirkette de çalışan şair kendi şirketini kurar. İş hayatı Mehmet Kazım için sadece geçim kapısı olmuş, daha fazla bir anlam ifade etmemiştir. Zira kendisi hep, asıl işinin “şiir” olduğunu belirtmektedir: “[...] bana soranlara şiir hobim değil asıl işimdir demişimdir. Mühendislik hobim olabilir.”² Şair, karşılaştığı her yeni durumu ve tanıdığı insanları, bütün gözlem ve birikimlerini şiirini besleyen kılcal damarlar olarak değerlendirmektedir.

Evli ve iki çocuk babası olan Mehmet Kazım, okumayı, dinlemeyi ve izlemeyi sevmektedir. İyi bir klasik müzik koleksiyonuna sahip olan şair, sinemayı da yakından takip eder. Mehmet Kazım, kızı, eşi ve kedileri Tomris ile Ankara’da yaşamaktadır.

Edebiyata ve Şiire İlgisi

Evinde kitaplığı olan, düzenli okuma alışkanlığı kazanmış ebeveynlerin, çocuklarına aktarabilecekleri en güzel alışkanlık şüphesiz okuma sevgisidir. Kumpasoğlu ailesi, “*çocuk kulağından değil gözünden eğitilir*” sözünü destekler şekilde okuyan anne baba profili olarak çocuklarına olumlu rol modeller olmuşlardır.

Mehmet Kazım’ın okumaya, kitaplara ve edebiyata olan ilgisinin temelinde anne babasının yeri yadsınamaz. Şairin şu cümleleri de bu çıkarımı destekler niteliktedir; “*Okumayı öğrendiğimden bu yana kitaplarla dolu bir dünyada yaşadım hep. Julés Verne ile gerçek anlamda okuma serüvenim başladı sanırım. Ortaokuldayken Yaşar Kemal’in İnce Memed’ini ve Hugo’nun Sefiller’ini okumuştum.*”³

²“A.g.e”

³“A.g.e”

Okuma serüvenine romanlarla başlayan Mehmet Kazım'ın şiire olan ilgisi de orta okul yıllarına dayanır. İlk etkilendiği şiir Orhan Veli'nin "*Anlatamıyorum*"u olmuştur. Bu süreçte Cahit Külebi, Fazıl Hüsni Dağlarca gibi pek çok şairi okuyarak şiir dünyasını zenginleştirmeye çalışan şairin, şiirin büyüdü dünyasına kendini kaptırması ise lise yıllarına rastlar: "[...] gerçek anlamda etkilendiğim, beni çarpan şiirler lise yıllarında keşfettiğim Nazım Hikmet'le olmuştu. Saman Sarısı şiirini büyük hayranlıkla okumuş ve parça parça ezberlemiştim."⁴

Mehmet Kazım, Nazım Hikmet dışında Edip Cansever, Melih Cevdet Anday, Oktay Rıfat, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Behçet Necâtigil, Mehmet Taner, Enis Batur, Süreyya Berfe ve Mahmut Temizyürek gibi şairlerin yanı sıra yeni kuşak şairlerden Azad Ziya Eren, Ömer Şişman gibi şairleri de okumaktadır.

Lisede, şiire meraklı bir okuyucu olmanın ötesine geçme arzusu ağır basar. Mehmet Kazım bu arzuya kayıtsız kalmaz ve şiir yazma girişimlerine başlar. O yıllara dair şunları söyler: "*Duygusal karalamalardı. Şiir denemez ama girişimdi işte. İlk şiirim bir aşk şiiriydi, kötüydü, yırttım attım bir zaman sonra. Sonraları toplumsal içerikli şiirler yazdım...*"⁵ Şair şiir eksenini, kendi şiir anlayışına en uygun zemine oturtmak için farklı şiir tarzları denemiştir. Toplumun diğer fertlerine nazaran daha hassas duyarlıklara sahip olan her sanatçı gibi Mehmet Kazım da dönemin atmosferinden etkilenmiş ve bu duyarlıkları dile getiren şiirler yazmıştır.

Şairin şiirleri, bugün varlık göstermeyen bazı dergilerde yayımlanmıştır. Şiirlerinin derli toplu bir şekilde yayımlanması ise 80'li yıllara tekabül etmektedir. *Milliyet Sanat Dergisi*'nde "*Cemal Süreya'nın Seçtikleri*" kısmında yer alan şiirinden sonra Mehmet Kazım adını, 1984'te *Genç Şairler Antolojisi*'ne yazdırmayı başarmıştır. O dönem *Varlık Dergisi*'nde yayımlanan bir şiiri ise şairi heyecanlandırmış ve gururlandırmıştır. Bu heyecan dalgalanmaları şiirin tutku haline gelmesini hızlandırmış ve şairi daha iyiyi, daha güzeli yazmaya sevk etmiştir.

Şair şiirlerinin başka insanlara ulaşmasından mutluluk duymakla birlikte o şiire artık müdahale edemeyecek olmanın tedirginliğini yaşar, bu tedirginlik genellikle her şairin yaşadığı "şiirim henüz tamamlanmadı" düşüncesinden ileri gelmektedir: "*Benim için en büyük güçlük hiçbir şiir için tamamlandı inancına bir türlü ulaşmamamdır. Bu duygu yaş*

⁴"A.g.e"

⁵"A.g.e"

aldıkça daha da keskinleşti... Şiiri yayınladığınızda sizin olmaktan çıkıyor bir anlamda. Bu paylaştığınız için güzel, ama artık müdahale edemeyeceğiniz için kötü sayılabilir.”⁶

Asıl odak noktası şiir olan Mehmet Kazım, edebiyatın diğer dallarına da mesafeli durmaz. 1998’de “*Tavla*” ile Samim Kocagöz Öykü Ödülü’nü kazanan şairin bunun dışında yayımlanmış bir diğer öyküsü de “*Arayıcı*” dır. Çok sayıda inceleme yazıları ile köşe yazıları da bulunan şairin bir de yayımlanmış söyleşi kitabı mevcuttur.

Şairin; *Yılkı Teknesi* adlı çalışması 1997’de “*övgüye değer dosya*” olarak ödüle layık görülmüştür. Eser, şairin farklı zamanlarda yazdığı şiirlerinin de bir araya gelmesiyle 1998’de yayımlanmıştır. Aynı dosya farklı bir yarışmada “*jüri özel ödülü*” nü alırken, bir başka yarışmada ise “*övgüye değer dosya*” ödülüne layık görülmüştür. Şairin ikinci şiir kitabı “*Kule*” ise 1998’de “*Yunus Nadi Şiir Ödülü*” nü kazanmıştır. 2003’te yayımlanan “*Kuyu*” ise şairin yayımlanmış son şiir kitabıdır.

Şiir Anlayışı

Şiir dünyasına okuyucu olarak adım atan Mehmet Kazım, Türk ve dünya şairlerini okumuş, çeşitli tarzlarda yazılan ve şiir değeri olan hiçbir şiire mesafeli durmamış, ön yargı ile yaklaşmadan farklı kaynaklardan beslenerek gelişmiş bir şairdir. Şair, başka bir şairin tesiri altında kalmaktan hiç korkmamış; her şairi ve şiiri anlamaya, anlayarak kendi anlamına ulaşmaya çalışmıştır. Şair etkilenmenin, taklit boyutuna varmadığı sürece, kötü bir şey olmadığı inancındadır. Ona göre her şair zamanla kendi sesini bulur, özgünlük devamlılığın ön şartı olduğu gibi taklit de kötü ve yok edicidir: “*Sanat şahsi ve muhteremdir düşüncesinden yola çıkarsak, kendi yolculuğum herkesten ayrı ancak herkesle aynı deltanın içindedir.*”⁷

Mehmet Kazım, yeni bir şiir dili oluşturmak adına yapay ve yaratıcılıktan uzak girişimleri de eleştirmektedir: “*Şiirin dilini Osmanlıca sözcüklerden kurarak, gizem, mistik temalar gibi öğeleri ön plana çıkaran çok sayıda şiir dolaşımında. Şiir bunları da kullanabilir elbette ama özenti, taklit kullanımlar sonucu kişisiz bir yığına dönüşüyor bu metinler*” (Kazım 2005: 140).

Şair, şiirin içerik ve biçim açısından onu oluşturan kişiden izler taşımak suretiyle karakter kazanabileceğinin altını çizmektedir. Birçok şair gibi Mehmet Kazım’ın da şiir

⁶“A.g.e”

⁷“A.g.e”

anlayışının oluşmasında yaşadıkları, okudukları, dinledikleri ve düşündükleri etkili olmuştur.

Şairin mesleği inşaat mühendisliğidir ancak Mehmet Kazım'a göre asıl işi şiiirdir, mühendislik olsa olsa gelir kapısı veya bir hobi olarak nitelendirilebilir. Yazarların, şairlerin birçoğu için yazmak; anlatmaktır, aktarmaktır, boşaltmaktır. Mehmet Kazım için ise yazmak; anlamak ve doldurmaktır. Hayatı, insanı, evreni, var oluşu anlamının anlamlandırmanın bir yoludur. Şairin şiir anlayışı “*anlamak*” üzerine kuruludur. Şiiri hayatının merkezine koyan Mehmet Kazım, bu konuda şunları söyler: “*Şiir yaşamın özüdür benim için. Hayatımdaki yeri belirleyicidir kuşkusuz. Yazmak zor bir eylemdir aslında. Ne yazarsanız yazın kimliğinizin izleri olacaktır yazdıklarınızda. Bu açıdan bakıldığında ürkütücüdür de. Yazdıklarınızı okuyanların önünde savunmasız, kalakalmışsınızdır [...]*”⁸ Mehmet Kazım; hayatı, korkuları, kaygıları, umutları, hayalleri ve hayal kırıklıkları ile güçlü ve zayıf yönleriyle yazdıklarında saklıdır. Gizli dünyasını yazdıklarıyla açık eden şair bir taraftan bu gerilimi yaşarken bir taraftan da anlaşılacak- anlaşılmamak endişesini taşır. Yine de kuvvetli bir duygu şairi yazmaya iter.

Mehmet Kazım, köklü bir geçmişi olan Türk şiir geleneğinin beslediği halk şiiri, divan şiiri ve modern şiir anlayışlarının hepsinden istifade etmiş, hepsini önemsemiştir. Şiirde genellemelere katılmayan şair, şiirin kategorize edilmesine ve birbirinden ayrı birimlere bölünmesine de sıcak bakmaz. Ona göre şiir, geçmişten gelen birikime bağlanarak, varlığını sürdüren dinamik bir yapı arz eder. Şiir, geçmişten günümüze ulaşan, daima varlık gösteren ve bu varlığı sürdürecektir bir olgudur. Nasıl ki geçmişin şiiri bugün okunuyor ise gelecekte de şimdinin şiiri okunacaktır.

İmge ve çağrışıma dayalı bir şiir anlayışı olan şair için amatör ruh, devamlılığın ve daha iyiye ulaşmanın ön koşuludur. Uzun bir serüven olan şiir yolculuğunda şaire göre asıl olan yolda olmaktır, şairin şu sözleri de bu düşünceyi destekler niteliktedir: “*Türk şiirinin içindeki diğer şairler gibi arayıştayım hep. Turgut Uyar'ın “Güzel Acemilik” dediği şeye inanırım. Yazdığım her şiir bir sonraki için temrin niteliğindedir benim için. Arayış, yolculuk biterse şiir de biter. [...]*”⁹

Başlangıçta anlatımcı şiirler yazan Mehmet Kazım, sonrasında İkinci Yeni'ye yakın durmuş, zaman içinde kendi çizgisini yakalamıştır. Sanatın şahsiliğine inanan şair, şiirde sözü olabildiğince azaltıp anlamı derinleştirmek istemiştir. Aynı zamanda şairin, üzerinde

⁸“A.g.e”

⁹“A.g.e”

çalıştığı yeni bir biçem bulunmaktadır. Şiiri ikili bir düzleme oturtmak suretiyle yukardan aşağı ve sağdan sola okunduğunda tek bir şiir olabilecek bir yapı üzerinde çalışan şairin amacı, anlam katmanlarını çoğaltmak, mümkünse sonsuz kılmaktır.

Şiirlerinde Varoluş, Yalnızlık ve Yok Oluş

Anlaşılmak ihtiyacının insanın varoluşsal sorunlarından biri olduğu düşünülürse, eyleme dönüşen her davranışın kaynağında bu ihtiyacın yattığı söylenebilir. Bu ihtiyacı en derinden hissedenler, duyarlıkları ve hassasiyetleriyle diğer insanlardan ayrılan sanatçılardır. Anlaşılmak gayesi; ressamın resminde, yazarın romanında, şairin şiirinde vücut bulur. Her sanatçı eseriyle var olmak, anlaşılmak ister. Mehmet Kazım'ı diğer sanatçılardan ayıran en temel fark bu noktada ortaya çıkmaktadır. Şair eserleriyle anlatmak değil anlamak amacındadır. Ona göre şiir; zamanı, tarihi, varlığı, inancı ve evreni anlamaya anlamlandırmaya çalıştığı bir kılavuzdur.

Şairin şiirlerinin ana izleğini çoğunlukla varoluş, insanın yalnızlığı, hiçliği, kaçış ve yok oluş gibi konular oluşturmaktadır. Şair, varoluşu daima hüznün ve endişe ile bir arada ele alır.

“[...]

Varoluş belki sessiz

bir patlama ya da üflenen çamur

Hangi öykünün öznesi olsam aynı

Bir kapı geçilirken, bana

gereken yalnızca kuşkudur

Geçer geçmez eşiği

Bir soru dilimliyor aklımı: Gerçek nedir

[...]” (Kazım 1999: 30-31).

Şaire göre yaratılışın başlangıcı, hikâyesi değişse de kahramanın başından geçenler benzerdir. Hayat denen hikâyede insanı daima canlı ve diri tutacak olan şey merakla karışık şüphedir. Bu merak bilmeye öğrenmeye karşı olan ilgidir ancak alınan cevaplar, varılan sonuçlar daima ikirciklidir.

*“yer yüzünden önce
tanıştım cesetlerimle
hiçlik neydi
varlık ne;
anladım
kalan da bendim
giden de
fark ettik suretlerim ve ben
ki
rahim;
düştüğümüz
ilk
kuyu*

[...]” (Kazım 2003: 34-35).

Mehmet Kazım, varlığı, yaradılışı, evreni anlamak; insanın yaşam serüvenindeki yerini gayesini bilmek peşindedir. Yaradılışı; sahipsizlik, tek başlılık, dünyaya fırlatılmışlık olarak yorumlayan şaire göre, ana rahmine düşmek de bir tür labirent olan hayatın başlangıç noktasıdır.

[...]

Alınmasa da olur bir bilet

yolculuk sandığımız intihar.

-Hem durmadan kendisini yakıyor

kuyusunda melek İsrâfil

bakıp yitirdiği sesine Sûr’un;

Hem yalnız bir düşmüş

fe

ye

kûn-“ (Kazım 2003: 65).

Şiir anlayışını varlık felsefesinin temellendirdiği şair, varoluş ve yaradılışı, yaşam denen bu kısacık çizgiyi, içine düştüğümüz bir kuyuya benzetir çoğu kez. Bu varoluşta bilinç ve tercih olmaması şairi sorgulamaya, mana arayışına iter. Üstelik bu mana arayışı sadece yaratılışla sınırlı kalmaz. Yok oluş ve hikâyenin sonu da şair için sorgulanmaya muhtaç olgulardır.

“[...]

Hiçbir kadının suretinde görünmez suretim

Sığınmam şarkıların duldasına

Durağı olmayan bir yolculuktur

Ve hep kendini anlatır şiir

Birileri duysun azalıyor sesim

Orada mısınız

[...]” (Kazım 1998: 71).

Mehmet Kazım, şiiri hayatının eksenine koyar, ondan biraz öteye gidemez, bilir ki giderse dengesi bozulur, diri kalamaz, kendisi olamaz. Hayat denen bu yolculukta her insanın yalnız yürüdüğünü, her anlam arayışının da biricik olduğunu bilen şaire, bu arayışta şiirleri rehber olur. Öyle ki bazen şiirin kendi kulağına fısıldadıklarını tüm dünyaya haykırmak ister.

“[...]

Okunmaz künyem çünkü bir tekneyim

Neler var yüreğimde sorulmaz

Oysa deniz kuşlarının korudum fırtınalardan

Orospu kahkahalara taşıdım denizcileri

Nice günler geceler gördüm bilinmez

Sular laciverte dönünce, özgürlük

Duyardım hep şimdi korkuyorum

Yaşamak istiyorum hem istemiyorum

İnliyorum gıcırđıyorum ey deniz

Yunuslara sor onlar bilir

Nedir bir peygamberin bağışlayan sabrı

[...]” (Kazım 1998: 10-11).

Şairin, kendisini terkedilmiş, unutulmuş bir tekneye benzettiğı bu şiirde de yine varoluş, yaradılış ve hayatı anlamlandırma gayesi sezilmektedir. Şair hayatın iniş çıkışlarını, kendi içinde barındırdığı çelişkileri, yaşadığı gelgitleri bu kez başıboş ve vefasızlıktan yakınan bir teknenin gözünden görür. İnsanı ve evreni kutsal metinler üzerinden anlamaya çalışan şair, birçok şiirinde olduğu gibi bu şiirde de deniz deyince birçok insanın hafızasında canlanan bir peygamber kıssasına telmihte bulunmaktadır.

“Ölümü düşündüm bir çınarın önünde

Üstelik kendi ölümümü

Öyle

nedensiz

durup dururken

Ben ölünce

Ne kalır geriye benden sonra

Bir şiir belki

Bu şiir belki

Hiçbir şey belki

Suya yazmışumdır kim bilir” (Kazım 1998: 72).

Şairin zihnini varlık, evren, varoluş gibi kavramlar kadar meşgul eden bir diğer olgu da yok oluştur. Bu yok oluş kimi zaman maddenin yok olmasını ifade ederken kimi zaman da hiçliği, anlamsızlığı işaret etmektedir. Her fani gibi şair de zaman zaman ölümü, kendi yok oluşunu ve geride bıraktığı dünyayı; hayattan eksilenin ardından devam eden yaşamı bilmek arzusundadır.

Türk Edebiyatındaki Yeri

Mehmet Kazım'ın şiirlerinin genelinde kendi içine bakışını, buradan edindiği izlenimleri görmek mümkündür. Şairin, daima ruhsal bir yolculuk içinde olduğu görülmektedir. Bu yolculukta belli bir varış noktası tayin edilmemiştir. Değerli olan varış noktası değil daima yolda olmaktır. Şairi besleyen ve hep daha güzelini üretmeye sevk eden güç de budur. Mehmet Kazım, hayat denen yolculukta edindiği izlenimleri, tanıdıklarını, okuduklarını, dinlediklerini, izlediklerini, yaşadıklarını biriktirerek, bazen damıtarak bu yolculuğu anlamlı kılar. Sorularının cevabının yine bu birikimde olduğunu bilir. “Hayat” denen de bu birikimi oluşturan şeylerin toplamından başka bir şey değildir. Sorularına bulunduğu her cevap onu yeni bir soruya sevk eder, bu hep böyle sürüp gider. İnsanın en temel ihtiyaçlarından biri olan “anlaşılmak” Mehmet Kazım'ın şiirlerinde yerini “anlamak” eylemine bırakır.

“Şiirin sessiz işçilerinden biridir Mehmet Kâzım... Şiir onun için, esinle geleni laboratuvara taşıyıp bitmez tükenmez deneyler yapılan bir tin olgusudur. Kuyu'daki ve Kule'deki adamın bilincinin ve ruhunun otopsisine çalışmaktadır o laboratuvarında; yalnızca şiirin bilebileceği bir episteme ile. Sonuçlarını sessizce paylaşır; anlaşılmayı beklemez, anlamayı yol edinmişlerin soyundan bir şairdir Mehmet Kâzım.”¹⁰

Varlığı, var oluşu sorgulaması; evreni, geçmişi ve geleceği kutsal kitaplar üzerinden tanımaya, anlamlandırmaya çalışması açısından şiirlerinde hermetik¹¹ unsurlara yer veren şairin bu özellikleriyle Asaf Halet Çelebi tarzına yakın olduğu düşünülebilir. Aynı zamanda felsefi derinliği olan, sade fakat katmanlı bir şiir anlayışı ile yazdığı şiirlerde Behçet Necatigil esintisi sezilmektedir. Şairin, şiirlerinin tamamında imge, çağrışım ve metafor zenginliği göze çarpmaktadır.

Mehmet Kazım'ın, Türk şiirine ve Batı şiirine aşina olduğu, şiir anlayışının oluşmasında yazmak kadar okumanın, anlamak ve anlamlandırmanın da etkili olduğu görülmektedir. Her ne kadar şair, şiir serüveninin başlangıcında toplumcu şiire sıcak baksa da sonrasında İkinci Yeni'ye yakın şiirler yazmış ve zaman içinde kendi tarzını oluşturmuştur. Bütün kaynaklardan beslenen şair, etkilenmekten korkmamış olabildiğince çok ve çeşitli şairi ve şiir anlayışını okuyarak kendi ses rengini yakalamıştır.

¹⁰<http://www.sabitfikir.com/siir/im> [Erişim tarihi: 29/10/2020]

¹¹[https://tr.qaz.wiki/wiki/Hermeticism_\(poetry\)#::~:~:text=Hermetisizm%20C5%9Ffir%2C%20ya%20da%20hermetik,do%20krinleri%20s%20B6zde%20yazar%20NeoPlatonik%20gelene%20k.](https://tr.qaz.wiki/wiki/Hermeticism_(poetry)#::~:~:text=Hermetisizm%20C5%9Ffir%2C%20ya%20da%20hermetik,do%20krinleri%20s%20B6zde%20yazar%20NeoPlatonik%20gelene%20k.) [Erişim tarihi:01/11/2020]

Sonuç

Okumuş bir aileye mensup olan Mehmet Kazım'ın, yetiştiği çevrenin de etkisiyle, kitap sevgisi ve okumaya olan ilgisi küçük yaşlarda başlar. Memur olan baba Kumpasoğlu'nun kısa aralıklarla tayininin çıkması nedeniyle aile sık sık yer değiştirir. Mehmet Kazım da bu vesileyle yeni coğrafyalar görür, farklı kültürlerden birçok insan tanır. 1955 doğumlu şair, ilk çocukluk yıllarında, o neslin çocukları gibi sokakta oyunlar oynayarak vakit geçirir. Okumayı öğrendikten sonra ise en yakın arkadaşları kitaplar olur. Türk ve dünya klasiklerine aşina olan şair, şiire de bu süreçte merak salar.

Henüz ortaokulda iken, farklı tarzda birçok şiir okuyup anlamaya çalışan şairin, şiir yazma girişimleri lise yıllarına uzanır. Şairin ilk şiirleri süreli yayımlarda yayımlanır, bazıları da artık varlık göstermeyen dergilerde kaybolup gider. İlk şiirlerini “*duygusal karalamalar*” olarak nitelendiren şair, ilerleyen süreçte anlatımcı bir şiir tarzı benimsemişse de bu tarz da ısrarcı olmaz.

Şairin şiir anlayışının oluşmasında; ülkenin farklı bölgelerinde yaşaması, farklı insanlar tanınması, özellikle üniversite yıllarında birçok farklı işte çalışarak hayata karşı tecrübe kazanması; okudukları, dinledikleri ve izledikleri; Türk ve dünya şiirine yabancı olmayışı; kendisini çok yönlü bir insan olarak yetiştirmesi etkili olmuştur.

Şairin, olgunluk döneminde oluşturduğu şiirlerin daha yalın ve anlam yükü açısından daha derin olduğu görülmektedir. Şair, şiirde sözü azaltıp, anlamı katmanlı bir hale getirmek niyetindedir. Mehmet Kazım, şiirin içeriğinde özgünlüğü yakalamayı amaçlarken, şekil ve yapıda da denenmemiş formlar üzerinde çalışmaktadır.

Mehmet Kazım, şiirleriyle anlatmak, anlaşılmaktan ziyade daima anlam arayışı içinde olmuştur. Şair için şiir, dünyayı anlamak yolunda başvurduğu ilk kaynak ve daima doğruyu gösteren bir kılavuz olmuştur. Bu anlama isteği, beraberinde birçok soru getirmiş, bulunan her cevap yeni bir sorunun habercisi olmuştur, böylece şairin zihninde ardı ardına açılan kapılar, şair için sonsuz bir yolculuğa dönüşmüştür. Şairin hayatında şiir, başat bir unsur olarak hep başköşede yerini almıştır.

Şiirleriyle dünyayı, evreni, insanı ve varoluşu sorgulayan; bu kavramları kutsal metinler üzerinden anlamaya çalışan Mehmet Kazım, imge ve çağrışımlarla örülü, yalın ve derin, aynı zamanda hermetik özellikler taşıyan bir şiir dili oluşturmuştur. Şiir serüvenine toplumsal çizgide eserlerle merhaba diyen şair ilerleyen süreçte İkinci Yeni'ye yakın durmuş, zaman içinde ses rengini yakalayarak kendi üslubunu oluşturmuştur.

Kaynaklar

Kazım, Mehmet (1998). *Yılıkı Teknesi*, İzmir: Mayıs Yayınları.

Kazım, Mehmet (1999). *Kule*, İstanbul: Yumuşak G Yayınları.

Kazım, Mehmet (2003). *Kuyu*, İstanbul: Everest Yayınları.

Kazım, Mehmet (2005). *Süreyya Berfe'yle Hayattan Şiire*, İstanbul: Dünya Yayıncılık.

Mehmet Kazım ile 01.05.2020 tarihinde yapılan söyleşi.

Sanal Kaynak

[https://tr.qaz.wiki/wiki/Hermeticism_\(poetry\)#:~:text=Hermetisizm%20%C5%9Ffir%2C%20ya%20da%20hermetik,doktrinleri%20s%C3%B6zde%20yazar%20NeoPlatonik%20gele%20nek.](https://tr.qaz.wiki/wiki/Hermeticism_(poetry)#:~:text=Hermetisizm%20%C5%9Ffir%2C%20ya%20da%20hermetik,doktrinleri%20s%C3%B6zde%20yazar%20NeoPlatonik%20gele%20nek.)

[Erişim tarihi:01/11/2020]

<http://www.sabitfikir.com/siir/im> [Erişim tarihi:02/11/2020]

HALİT ZİYA UŞAKLIĞIL'IN *KÂBUS* PİYESİNDE ANLATICI UNSURU

*Nilüfer DEMİRDÖVEN**



Geliş Tarihi: 20.12.2020

Kabul Tarihi: 22.12.2020

Atıf Bilgisi: Hars Akademi
Uluslararası Hakemli Kültür-
Sanat-Mimarlık Dergisi

Sayı: 6

Sayfa: 394-403

Yıl: 2020

Dönem: Aralık

Özet

Servet-i Fünûn dönemi Türk edebiyatının önemli isimlerinden Halit Ziya Uşaklıgil, *Fare* ve *Fürûzan* adlı uyarlamaların yanı sıra *Kâbus* adlı bir telif piyes yazmıştır. Servet-i Fünûn dönemi dil ve üslûp özelliklerini bu eserlerinde de görebildiğimiz yazar, II. Meşrutiyet sonrasında tiyatro alanında çalışmalar yapmıştır. Aile yaşantısı ve sosyal çevresinin tiyatroya olan ilgisi, onun bu alanda çalışmalar yapmasına olanak sağlamıştır. Halit Ziya'nın eserleri, Batılılaşma kavramıyla yoğurulmuş biçimde verilmiştir. Yazar, tam olarak Batılı anlayışı temsil eder.

Tiyatronun edebî bir metin olarak incelenmesinde üzerinde fazla durulmayan bir konu da “anlatıcı” meselesidir. Tiyatronun sadece bir sahne sanatı olarak anılması, bu konu üzerin yeterli çalışmanın yapılmamasına neden olmuştur. Bu makalede Halit Ziya Uşaklıgil'in *Kâbus* piyesinde anlatıcı unsuru üzerinde durulacaktır. Yazarın anlatıcıdan ne şekilde yararlandığı incelenerek bu unsurun piyeslerinde hangi görevlerde kullanıldığı, örnekler verilerek tespit edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk tiyatrosu, Halit Ziya Uşaklıgil, *Kâbus*, Anlatıcı, Piyes inceleme.

* Bartın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi, Bartın, demirdovennilufer@gmail.com / ORCID: 0000-0001-6313-8697.



NARRATOR ELEMENT IN HALİT ZİYA UŞAKLIĞİL'S *KÂBUS* PIECE

*Nilüfer DEMİRDÖVEN**



First Received: 20.12.2020

Accepted: 22.12.2020

Citation: Hars Akademi
International Refereed Journal of
Culture-Art-Architecture

Issue: 6

Pages: 394-403

Year: 2020

Session: December

Abstract

Halit Ziya Uşaklıgil, one of the important names of Turkish literature in the Servet-i Fünûn period. In addition to the adaptations called *Fare* and *Fürûzan*, he wrote a copyright piece called *Kâbus*. The author, whose language and style features of the Servet-i Fünûn period can be seen in these works, as well. He worked in the field of theater after the II. Meşrutiyet. His family life and the interest of his social environment in theater enabled him to work in this field. The works of Halit Ziya are given in the form of blended with the concept of Westernization. The author literally represents the western understanding.

A subject that is not emphasized much in the analysis of theater as a literary text is the issue of the "narrator". The fact that theater was mentioned as a stage art caused not enough work to be done on this subject. In this article, the narrator element of Halit Ziya Uşaklıgil's *Kâbus* piece will be emphasized. The author's use of the narrator will be examined and examples of the tasks in which this element is used in her piece will be tried to be determined.

Keywords: Turkish theater, Halit Ziya Uşaklıgil, *Kâbus*, Narrator, Piece analysis.

* Bartın University, Graduate Education Institute, Department of Turkish Language and Literature, Graduate Student, demirdovennilufer@gmail.com / ORCID: 0000-0001-6313-8697.



1. Giriş

Tiyatro üzerine yapılan çalışmaların çoğunda tiyatronun bir sahne sanatı olduğu üzerinde durulmuş ve metin boyutu ihmal edilmiştir. Oysaki tiyatro eserlerinin metin boyutu da ele alınmalıdır. Belli bir zaman diliminde, seyirci karşısında sahnelenmek amacıyla yazılan ve tiyatronun metin boyutunu oluşturan piyesler (Şen, 2017a: 15) hem bir edebî eser olarak okunabilir hem de incelenebilir: “[...] *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, 2010: 153). Bu doğrultuda tiyatronun metinden ayrı düşünülmeeyeceğini belirten Özdemir Nutku: “*Tiyatro metinsiz de varolabilir. Tiyatronun başlangıcında da, özünde de söz değil hareket vardır. Ancak metin tiyatro olgusu içinde önemli bir öğedir*” (Nutku, 1990: 19) şeklinde düşüncesini ifade etmiştir.

Tiyatro eserleri üzerine yapılan çalışmalarda metinler edebî olarak incelenirken anlatıcı unsurunun üzerinde durulmadığı görülmektedir. Bunun sebebi tiyatronun çoğu araştırmacı tarafından bir anlatma değil gösterme sanatı sayılmasıdır (Şen, 2017b: 21). Oysaki anlatıcı tiyatrodada da önemli bir teknik unsurdur. Bu makalede Halit Ziya Uşaklıgil'in *Kâbus* piyesinden hareketle, tiyatrodada anlatıcı unsur hakkında yapılan çalışmalara katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Daha çok romancı kimliğiyle tanınan Halit Ziya Uşaklıgil birçok edebî türde eserler vermiş ve tiyatroya da ilgi duymuştur: “*Halit Ziya ömrü boyunca girdiği edebî ortamlarda tiyatro ile ilgili her türlü sohbetten keyif duyan, tiyatroya hem bir sahne sanatı hem de bir edebî tür olarak ilgi duyan bir sanatçıdır [...]*” (Karabela Şermet, 2018: 31). Tiyatroya ilgili çocukluğunda başlayan yazar¹ “[...] *tiyatro vadisinde Kâbus (1918); ve Alexandre Dumas–Fils'in Francillon piyesinden uyarladığı Füzûân (1918); Eduardo Palleron'nun La Souris adlı eserinden adapte ettiği Fare (1925) adlı eserlere imza atar*” (Kolcu, 2010: 434). Bu üç piyes de 1918'de Darülbeydi'de sahnelenmiştir (Huyugüzel, 2004: 107-112).

Halit Ziya Uşaklıgil'in tek telif piyesi olan *Kâbus*² üç perdeden oluşmaktadır. Eserin ilk perdesini 16, ikinci perdesini 17, üçüncü perdesini 15 meclis oluşturmaktadır. Yazarın *Aşk-ı Memnû* romanını anımsatan (Huyugüzel, 2004: 111) eserde olaylar, akrabalık ilişkisi

¹ Halit Ziya'nın tiyatroya ilgili ve tiyatroyla alakalı hatıraları için bakınız: (Karabela Şermet, 2018: 31-48).

² Sevim Karabela Şermet, *Halit Ziya Uşaklıgil ve Tiyatro Kâbus*, Berikan Yayınevi, Ankara 2018. Çalışma boyunca *Kâbus* 'tan yapılacak alıntılar bundan sonra sadece sayfa numarası belirtilerek verilecektir.

ile birbirlerine bağlı olan ailelerin arasında geçer. Bu aileler, büyük bir köşkün içinde birlikte yaşamaktadır. Elit bir çevrede yetişen bu kişiler, dönemin yaşayışı ve insanları hakkında bize bilgi verir. Piyeste olayların geçtiği mekânın büyük bir ev olması ve kalabalık bir ailenin birlikte yaşaması bize yazarın küçüklüğünün geçtiği evi anımsatmaktadır. Bu nedenle dönemin zihniyetinin eserde hissedilmesi oldukça olağan bir durumdur.

Eser, tek bir mekânda geçmesine rağmen oldukça dinamiktir. Vecdi Bey'in köşke misafir olarak gelmesi ve bu sürecin uzaması evde bazı huzursuzluklara neden olmuştur. Piyes, Cemil Şevket Bey'e yapılan şaka ile başlar. Bu şekilde Ruhsar ve Cemil Şevket Bey arasındaki yasak aşk açığa çıkar. Bunu takip eden olaylar sonucunda Selma'nın evi terk etmesi ve aile birliğinin bozulmasıyla piyes devam eder. Selma, dönemin şartları açısından güçlü bir kadın profili çizmektedir. Piyesin tamamında olaylara müdahale etmeyen yazar, kişiler arasındaki konuşmalarla kadının güçlü olması gerektiğini bize hissettirir. Ferit Baha, Mesadet ve Şerare arasındaki diyaloglar kadın ve erkeğin eşit olması gerektiği hissiyatını uyandırır. Piyeste iyi karakterli ve entelektüel, kötü karakterli ve sığ düşünceli insanların varlığı göze çarpmaktadır. Zaten olaylar da bu kişilerin arasındaki çatışmalardan doğar. Selma'nın evden ayrılması ve oğlunun hastalanması üzerine geri dönmesi, piyesin dinamik kalmasını sağlar. Ruhsar ve Selma'nın çatışması bu bölümlerde yoğun olarak hissedilir. Ruhsar'la evliliğinin hata olduğunu düşünen Cemil Şevket, yaşadığı olumsuzluklarla uyanmaya başlar. Ancak Selma, güçlü duruşundan ödün vermeyerek evi terk eder ve eser bu şekilde son bulur.³

2. Halit Ziya Uşaklıgil'in *Kâbus Piyesinde Anlatıcı Unsuru*

Edebî bir metin olarak tiyatroyu incelediğimizde, anlatıcı unsurunun üzerinde durmamız gerekmektedir. Edebî bir metin olarak piyeslerde görülen anlatıcılar “karakter anlatıcı” ve “yazar anlatıcı” olmak üzere iki başlıkta ele alınmaktadır (Şen, 2017b: 21). Daha ziyade açık biçimli tiyatrodaki eserlerinde yer alan karakter anlatıcı, okuyucu ve seyirci ile iletişim kuran onlara oyun hakkında bilgiler veren kişidir (Şen, 2017b: 22). *Kâbus* kapalı biçim özellikleri taşıyan bir eser olduğu için bu piyeste karakter anlatıcıya bir örnek yer almamaktadır.

Piyeslerde diyalog ve monologlar devam ederken yazarlar karakterlerin hareketlerini, davranışlarını, fiziksel özelliklerini anlatmak için parantez içi kullanımlardan yararlanılır. Bu kullanımlar “yazar anlatıcı” olarak değerlendirilir (Şen, 2017b: 27). Halit Ziya Uşaklıgil,

³ Piyes hakkında ayrıntılı bir inceleme için bakınız: (Karabela Şermet, 2018: 49-63).

piyesinde yazar anlatıcıyı fazlasıyla kullanmıştır. Romanlarında anlatıcı unsurundan karakterlerin yaşantılarını, ikilemelerini ve değişimlerini vermek için yararlanan ancak anlatıcıyı kendisinden önceki romancılardan farklı olarak kader tayin etmeyen bir biçimde konumlandığı için ilk büyük romancı (Öner, 2016: 175) sayılan yazarın piyesinde de anlatıcıdan yoğun ve işlevsel olarak yararlanması gayet doğaldır. İncelememizde bu doğrultuda Halit Ziya'nın "yazar anlatıcı" kullanımını üzerinde durularak örnekler verilecektir.

Kâbus piyesinin birinci perdesinin başında Halit Ziya Uşaklıgil, yazar anlatıcıdan olayların gerçekleştiği mekânı anlatmak için yararlanmıştır:

"Cemil Şevket Bey'in Yeniköy'de mükellefyalısının sofası, dipte açık pencere, kapı ki taş bir camekâna küşadedir. Bu camekân sofanın hariçten medhalini teşkil eder; biri bahçe diğeri deniz cihetine inen gayr-i merî iki merdivene muvassaldır. -Açık pencere- Kapının tarafeyninde, önlerinde birer küçük şehnişinle köşeleme iki pencere vardır [...]" (s. 71).

Alıntılanan bu parçada ve devamında olayların gerçekleştiği köşk hakkında ayrıntılı tasvirler, bize yazar anlatıcı aracılığıyla verilmiştir. Piyesteki kişilerin dış görünüşlerini ve karakter özelliklerini tasvir etmek için yazar, anlatıcıdan yararlanmıştır. Buna eserden üç örnek veriyoruz:

"[...] (Elinde bir küçük çanta, kolunun üstünde bir pardesü ile beraber tutulmuş ince bir baston vardır. Şerare yazlık bir bahçe esvabıyladır: Henüz kadın olmamış fakat çocukluktan çıkmış bir kız kıyafeti. Başının üstünde güneşten muhafaza için gelişi güzel dolanmış ince bir koyu renk tül vardır [...]" (s. 72).

"Selma – [...] (Camekândan Cemil Şevket Bey'le Ruhsar ve Dilaver girerken Sadun sıvışircasına ve Ruhsar'la Dilaver'i hafif selamlayarak çantasını, pardesüsünü, bastonunu, fesini toplayarak, solda Şerare'nin çıktığı kapıdan çıkar. Ruhsar'ın başında bir işlemeli atkı, arkasında zarif bir yeldirme vardır.) (Onlar gülüşerek, konuşarak girerken Selma kendisini toplamıştır ve beşuş bir çehre ile hepsine birden hitap ederek)" (s. 85).

"Cemil Şevket - (Uşağa, solda ikinci kapıyı göstererek) Geldi mi?... Onları o tarafa götürünüz... (Müteakiben Hikmet Kemal Bey, açık renk bir koşumla, elinde bir baston, kolunda mühmelâne tutulan bir Mac Farlane, küçük bir el çantası, şuh ve henüz genç bir mişvar işe içeri girer. Ruhsar birinci kapının önündedir)" (s. 92).

Yazar, eserin birinci perdesinin birinci meclisinde olduğu gibi, diyalogların yer almadığı kısımlarda okuyucuya bilgi vermek için kişilerin hareketlerini ve ruh hallerini parantez içindeki açıklamalarla vermiştir. Bu açıklamalar aynı zamanda eseri sahneleyecek oyuncuların hareketleri için birer yönlendirir:

“(Cemil Şevket Bey, biraz sinirlice ve söylenerek dolaşık bir oltayı çözmekle meşguldür. Pencere kapıdan Şerare ile Sadun ayaklarının ucuna basarak, bir şaka yapmaya hazırlanan çocuklar hoppalığıyla ve birbirine ‘Yavaş!’ işaretini vererek girerler, Sadun sofada bir hatve attıktan sonra ablasının yapacağına muntazır ve onu gülen gözleriyle takip ederek durur) [...]” (s. 72).

Sekizinci meclisten:

“(Ruhsar oturmuştur. Cemil Şevket ayakta, dirseklerini masaya dayamış, müstağrak bir niğâh ile ona bakmaktadır. Şerare ile Dilaver çıktıktan sonra etrafına bakar ve yalnız olduklarına kesb-i emniyet ettikten sonra Ruhsar’ın yakasıyla atkısının arasına, ensesine dudaklarını koyarak uzun bir buse ile öper)” (s. 87).

İkinci perdenin başından:

“[...] (Şerare elinde bir kurşun kalem ve bir defter ile oturmaktadır. Sağda en ileri safda Ferit Baha, elinde hurdebîn bir mukavva üstüne iğne ile batırılmış bir böcek tedkikiyle meşguldür, yanında kurşun kalem ve mülâhazât defteri- solda Mesadet, yüzü duvarda, Sadun onun karşısında oturmuşlardır, dama oynuyorlardır) [...]” (s. 117).

Kişiler arasındaki diyaloglar devam ederken onların hareketlerini vermek için de yazar anlatıcıdan yararlanılmıştır. Birinci perde ikinci meclisten (belirginleştirmek için yazar anlatıcı kısımlarının altı çizilmiştir):

“Şerare -(Eliyle Sadun’un ağzını kapar, ikisi birden davranırlar.) Zannederim, annem, geliyor. Ağzından bir harf kaçırarak olursan...

Sadun -Çocuk musun?

Şerare -Sükût ve tedbir! (Kapı açılır, Ferih Baha ile Selma Hanım görüşerek girerler. Selma Hanım sükûn ve huzur içinde gibidir. Ferit Baha’yu mütebessimâne dinler. Birden Sadun’u görerek)

Selma -Ay, sen ne zaman geldin? (Sadun annesine koşarak evvela elini öper, Selma onu çekerek derâgûş eder.) (Solda birinci ve ikinci kapılar arasında Selma oturur, Sadun ayakta. Bu esnada Ferit Baha ile Şerare şakayık

masasının yanında yavaş sesle konuşurlar, Şerare bir yandan çiçekleri ayıklar)”

(s. 80-81).

İkinci perde birinci meclisten:

“Dilaver -(Kitaplarını kâmilten toplayarak ve pencere-kapıya teveccüh ederek) Mukabele etmeyeceğim, ben sabrederim.

Sadun -Hakikaten çok sabırlısiniz, tebrik ederim...

(Dilaver çıkar çıkma , Sadun horos gibi kabardığı iskemlesinden atlayarak geniş adımlarla ve parmaklarını bileğinin uyluklarına sokup derin derin nefesler alarak gezer- hep gülüşürler) (s. 119).

Yapılan alıntılarda okuyucunun zihninde sahneyi canlandırmak ve oyunu sahneleyecek oyunculara yol göstermesi amacıyla yazar anlatıcıdan yararlanılmıştır. Parantez içindeki bu açıklamalar olmadan piyes okuyucu ve oyuncular için eksik hale gelecektir.

Sahnenin boş kalması durumunda sahnede olanları okuyucuya anlatmak için de ikinci perde on altıncı mecliste yazar anlatıcıdan yararlanılmıştır:

“Ferit Baha - (Mesadet’le Şerare’ye) Götürüp yatıralım, baksanız a şakır şakır titriyor... (Hep beraber Sadun’u alıp götürürler. Sahne bir dakika boş kalır. Sağda Vecdi Bey’in işlediği kapı açılır, Cemil Şevket dalgın ve biraz perişan zihninin içinde azim bir buhran ile çıkar, kapı kapanır, sağdan bir iskemle çekerek biraz ileride oturur)” (s. 154).

Bunun devamında on yedinci meclis ise tamamen sessizdir ve bu durum anlatıcı tarafından *“Bu meclis sakittir”* (s. 154) şeklinde ifade edildikten sonra yine sadece sahnede Cemil Şevket’in konuşmadan yaptığı hareketler belirtilmiştir.

Yazar, vak’a devam ederken diğer karakterlerin bilmediği bir durum olduğunda bunu da okuyucuya aktarmak için yazar anlatıcıdan yararlanmıştır. Üçüncü perde on üçüncü meclisteki parça buna örnektir:

“Ruhsar -Asıl siz, siz riyakârsınız. Buraya kadar tekrar gelmek için icad ettiğiniz bahane!.. Zahir çocuklarınızdan hangisi bir nezle olup da aksırsa sizi burada göreceğiz... (Bu sırada Cemil Şevket pencere-kapıdan kısmen girmiş, kenarda dayanarak dinliyordur. Onlar görmezler, sesler biraz yükselmiştir)

Selma -Sefil” (s. 189).

Bu örnekte görüldüğü gibi diyaloglar devam ederken, arka planda Cemil Şevket Bey'in geldiği Ruhsar ile Selma görmemekte ama bilgiyi yazar anlatıcı okuyucuya aktarmaktadır.

Benzer şekilde piyesteki diyaloglar devam ederken yazar, bazı yerlerde görünenin haricinde arka planda neler olduğunu hissettirmek için de yazar anlatıcıdan yararlanmıştır. Aşağıdaki iki örnek bu şekildedir:

“(Sağda pencere açık kalmıştır, bu meclis esnasında bahçede güneşin yavaş yavaş ıhtirabı hissedilir. Bir aralık açık pencereden bir ud sesi işitilir, fakat gayet boğuk ve uzak, öyleki muhâverenin arasında ancak anlaşılır anlaşılmaz bir suretle işitilsin)” (s. 105).

“SELMA- [...] (Selma bunu söylerken gözlerini kapar- ud devam ediyor- Cemil Şevket endişesinin içinde kulağı orada gibidir)” (s. 108).

Yazar, akış içerisinde okuyucunun zihninde sahneyi bir bütün halinde görebilmesine imkân vermek için parantez içinde o an arka planda gerçekleşen olayları da okuyucuya aktarmıştır. Burada amaç parantez içindeki bilgilere yer vererek okuyucunun şekil-zemin ilişkisi kurmasını sağlamaktır.

Yazar, gün içindeki zaman geçişlerini ve piyes boyunca geçen süreyi vermek için parantez içi kullanımdan yararlanmıştır. Piyenin başlangıcından sonuna kadar geçen zamanı, yazar anlatıcıdan yararlanılan kısımlardan takip edebilmekteyiz. Birinci perdenin başında *“[...] - Haziran, pazartesi, gündüz, saat beş”* (s. 71) şeklinde zamanı açık bir şekilde belirten yazar eserin devamında da bunu sürdürmüştür. Birinci perde on altıncı meclisten:

“Bu mecliste yavaş yavaş karanlık basar, öyle ki perde kapanırken eşhas hayal meyal görünür” (s. 110).

“(Aynı manzara, perde açılırken Ruhsar sağ tarafta penceren konuşmaktadır. Evvelce başlamış bir muhâvere devam ederken sağdan Vecdi ile Dilaver girerler Vecdi'nin elinde müsveddilik kâğıtlardan mürekkep bir deste vardır. On gün sonra sabahleyin)” (s. 155).

Eserin büyük bir kısmında yazar anlatıcının yer aldığı parantez içi açıklamalarda Servet-i Fünûn döneminin dil ve üslûp anlayışını gösteren tasvir ve ifâdeler dikkat çekmektedir:

“[...] (Bu müddet esnasında Şerare'nin neşesi yavaş yavaş hüzne, Sadun'un tebessümü hayrete münkalib olmuştur. Cemil Şevket'in ellerindeki mana-yı ihtiraz tedricen zail olarak bir emel-i âşıkane nevazisini almakta iken birdenbire bir şüphe ile silkinir, onun

süphesiyle Şerare'nin kâmilen fütura inkılab eden ifadesi aynı saniyeye tesadüf eder [...]" (s. 73).

"Selma -(Bir sâir-i fi'l menâm halinde, arkasında yürüyen Hikmet Kemal ve Ferit Baha ilerlerken) Gidelim! Gidelim!

Cemil Şevket -(Başını çevirir ve yorgun bir sesle) Selma! (Bu nidanın içinde bütün hayat-ı münkarizesinin istimdadı vardır. Selma açık pencere- kapıya müteveccihen hep o sâir-i fi'l- menâm halinde ilerlerken perde iner)" (s. 191).

Parantez içi kullanımlarda geçen Arapça ve Farsça tamlamalar bize eserin sadece sahnelenmek için değil okunmak için de yazıldığını ve yazarın bu kısımlarda da üslûba özen gösterdiğini ortaya koymaktadır.

Sonuç

Makalemizde tiyatronun edebî olarak incelenmesinde son yıllara kadar ihmal edilen bir konu olan anlatıcı unsurunu Türk edebiyatının önemli isimlerinden olan Halit Ziya Uşaklıgil'in *Kâbus* adlı piyesi üzerinde incelemeye çalıştık. Romandan farklı olarak tiyatrodaki "karakter anlatıcı" ve "yazar anlatıcı" şeklinde karşımıza çıkan anlatıcı unsur, *Kâbus* kapalı biçim özellikleri taşıyan bir piyes olduğu için, bu eserde sadece "yazar anlatıcı" şeklinde yer almıştır.

Halit Ziya, yazar anlatıcıdan mekânın tasvirini yapmak, arka planda gerçekleşen olayları aktarmak, şahısların dış görünüşleri ve hareketleri hakkında bilgi vermek, konuşmanın olmadığı kısımlarda sahneyi anlatmak, okuyucuyu bilmediği bir konu hakkında bilgilendirmek ve piyeste geçen zamanı bize anlatmak için yazar anlatıcıdan yararlanmıştır. Yazarın anlatıcıdan eser boyunca yoğun bir şekilde yararlanmasından ve anlatıcı kısımlarının dil ve üslûbuna da özen göstermesinden piyesi sadece sahnelenmek için değil okunmak için de yazıldığı anlaşılmaktadır. Örneklendirmeler sonucunda Halit Ziya'nın tiyatro tekniğine hâkim olduğu ve yazar anlatıcıdan işlevsel bir şekilde yararlandığı görülmektedir. Halit Ziya, romanlarında sergilediği başarıyı tek telif piyesi olan *Kâbus* 'ta da sürdürmüştür.

Kaynaklar

- Enginün, İ. (2010). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Huyugüzel, Ö. F. (2004). *Halit Ziya Uşaklıgil*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karabela Şermet, S. (2018). *Halit Ziya Uşaklıgil ve Tiyatro Kâbus*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Kolcu, A. İ. (2010). *Servet-i Fünûn Edebiyatı*. Erzurum: Salkımsöğüt.
- Nutku, Ö. (1990). *Dram Sanatı Tiyatroya Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Öner, H. (2016). "Dönem Sosyolojisinin Anlatıcı Roller Üzerinden Türk Romanına Yansımaları". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (44): 173-179.
- Şen, C. (2017a). *Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Şen, C. (2017b). "Edebî Bir Tür Olarak Tiyatroda Anlatıcı Meselesi". *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2 (2): 19-39.

TEFRİKADAN SADELEŞTİRMEYE BİR ROMANIN ÖYKÜSÜ: FERDİ VE ŞÜREKÂSI¹

Halil CİN Kübra TOPUZ** Tuğrul KAHRAMAN****



Geliş Tarihi: 08.10.2020

Kabul Tarihi: 10.11.2020

Atıf Bilgisi: Hars Akademi
Uluslararası Hakemli Kültür-
Sanat-Mimarlık Dergisi

Sayı: 6

Sayfa: 404-504

Yıl: 2020

Dönem: Aralık

Özet

Halit Ziya Uşaklıgil, 1865 yılında İstanbul'da dünyaya gelir. “Uşakîzadeler” olarak bilinen İzmir'in önemli ailelerinden birine mensuptur. İzmir'deki eğitimini tamamladıktan sonra dedesinin yanında çalışmaya başlar. Onun edebî dünyasını İzmir devresi ve İstanbul devresi şeklinde ayırmak gerekir. 1883 yılından itibaren çeşitli gazetelerde yazıları çıkar. Asıl yazılarını ise İzmir'de arkadaşları ile birlikte çıkardıkları *Nevruz* dergisi ve *Hizmet* gazetesinde görürüz.

Hizmet gazetesinde ilk romanlarını ve ilk hikâyelerini tefrika eder. Halit Ziya, 1892 yılında *Ferdi ve Şürekâsı* romanını tefrika eder. Bu roman, İzmir devresinde yayımladığı son romanıdır. *Ferdi ve Şürekâsı*, tefrikanın ardından 1895 yılında kitap halinde basılır. Halit Ziya eserlerini yıllar sonra sadeleştirme yoluna gider. Sadeleştirilen eserleri arasında bu roman da yer alır. Buradan hareketle *Ferdi ve Şürekâsı* romanının tefrikası, kitap halinde basılması ve son olarak sadeleştirilmesinin metin üzerindeki farklılıklarını ele almaya çalıştık.

Yazımızda edebiyatımızın ana problemlerinden biri olan sansür, metnin orijinalliğini koruması ve sadeleştirme meselelerine Halit Ziya Uşaklıgil'in *Ferdi ve Şürekâsı* romanı üzerinden bakmaya çalıştık. Aynı zamanda yazarın elinden çıkan ilk metin ile son metin arasındaki farklılıkları ele aldık.

Anahtar kelimeler: Halit Ziya Uşaklıgil, Ferdi ve Şürekâsı, Roman, Sadeleştirme.

¹ Bu makale Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı yüksek lisans programında yer alan ve Dr. Öğr. Üyesi Gürol Pehlivan tarafından verilen Bilimsel Araştırma Yöntemleri ve Yayın Etiği dersindeki çalışma önerisi sonucunda ortaya çıkmıştır.

* Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Bilim Uzmanı, Manisa, hlilcin@hotmail.com / ORCID: 0000-0002-7739-6483.

** Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi, Manisa, kubra.k.topuz@gmail.com / ORCID: 0000-0002-8443-7263.

*** Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi, Manisa, kahraman.178@hotmail.com / ORCID: 0000-0001-5205-5685.



THE STORY OF A NOVEL FROM FEUILLETON TO SIMPLIFICATION: FERDI VE ŞUREKÂSI

Halil CİN Kübra TOPUZ** Tuğrul KAHRAMAN****



First Received: 08.10.2020

Accepted: 10.11.2020

Citation: Hars Akademi
International Refereed Journal of
Culture-Art-Architecture

Issue: 6

Pages: 404-504

Year: 2020

Session: December

Abstract

Halit Ziya Uşaklıgil was born in 1865 in Istanbul. He is a member of one of the important families of Izmir known as "Uşakîzades". After completing his education in Izmir, he starts working with his grandfather. It is necessary to divide his literary world into the Izmir period and the Istanbul period. His articles published in various newspapers from 1883 until his death. We see his main articles in *Nevruz* magazine and *Hizmet* newspaper, which he published with his friends in Izmir.

He serializes his first novels and first stories in *Hizmet* newspaper. Halit Ziya serializes the novel *Ferdi ve Şürekâsı* in 1892. This novel is his last novel published in the Izmir period. *Ferdi ve Şürekâsı* was published as a book in 1895 after serialize. Halit Ziya tries to simplify his works after years and this novel is simplified. With this result, we tried to deal with the differences of the *Ferdi ve Şürekâsı* on the text of the division of the novel, its publication as a book and finally its simplification. In our article, we tried to look at the issues of censorship, preservation of the authenticity and simplification of the text, which are one of the main problems of our literature, through Halit Ziya Uşaklıgil's novel *Ferdi ve Şürekâsı*. We also discussed the differences between the first text written and the last text bt the author.

Keywords: Halit Ziya Uşaklıgil, Ferdi ve Şürekâsı, Novel, Simplification.

* Manisa Celal Bayar University, Faculty of Science and Letters, Department of Turkish Language and Literature, Science Expert, Manisa, hlilcin@hotmail.com / ORCID: 0000-0002-7739-6483.

** Manisa Celal Bayar University, Faculty of Science and Letters, Department of Turkish Language and Literature, Graduate Student, Manisa, kubra.k.topuz@gmail.com / ORCID: 0000-0002-8443-7263.

*** Manisa Celal Bayar University, Faculty of Science and Letters, Department of Turkish Language and Literature, Graduate Student, Manisa, kahraman.178@hotmail.com ORCID: 0000-0001-5205-5685.



Giriş

1892 yılında tefrika edilen *Ferdi ve Şürekâsı* romanı, Halit Ziya Uşaklıgil'in İzmir devresi romanlarının sonuncusudur. Bu roman için Ömer Faruk Huyugüzel şunları ifade eder: “*Bu roman İzmir devresi romanları içinde sonuncusu ve en hacimlisidir. Sefile’de karşımıza çıkan bazı sosyal motifler daha da kuvvetlenerek Ferdi ve Şürekâsı’nda fakir-zengin tezdâli halinde romanın önemli bir yönünü oluşturur*” (Huyugüzel 2004: 14-15).

Roman, Halit Ziya ile Tefvik Nevzat'ın İzmir’de çıkardıkları *Hizmet* gazetesinin 3 Şubat 1892 tarihli 524. sayısı ile 24 Ağustos 1892 tarihli 578. sayıları arasında tefrika edilir. Romanın ilk baskısı Kitapçı Arakel tarafından 1895 yılında İstanbul’da, Nişan Berberyan matbaasında yapılır. Roman, 21 bölümden oluşur. Ayrıca *Ferdi ve Şürekâsı*, Mehmet Rauf tarafından oyun haline getirilip 1909 yılında kitap halinde basılır.

Romanın tefrikası ile kitap halinde basımı arasında farklılıklar bulunur. “*Sefile’den sonra sırasıyla Nemide, Bir Ölüünün Defteri, Ferdi ve Şürekâsı romanları gazetede tefrika edilir. Bunlar sonradan muhtelif tarihlerde ufak tefek değişikliklerle kitap haline getirilmiştir*” (Huyugüzel 2004: 14-15). Bu farklılıkların nedenlerinin başında devrin siyasi yapısı gelir. Basılan eser sansüre uğrar. Yazarın *Sefile* adlı romanı, tefrika edildikten sonra kitap halinde basılması için Encümen-i Teftiş ve Muayene’ye gönderilir fakat basımına izin verilmez. Kullandığımız sadeleştirilmiş *Ferdi ve Şürekâsı*² nüshası üzerinde sadeleştirilenin ismi bulunmaz. Sadece “*NAŞİRİ: İBRAHİM HİLMİ*” ibâresi bulunur. Kaynaklarda Halit Ziya’nın diğer eserleri için sadeleştirme tarihi verilirken, *Ferdi ve Şürekâsı* için tam bir tarih verilmez. Kullandığımız sadeleştirilmiş nüshanın basım yılı 1945’tir. Bu yıldan önce herhangi bir *Ferdi ve Şürekâsı* sadeleştirmesi bulunmaması ve Ömer Faruk Huyugüzel’in ifadeleri sadeleştirmeyi Halit Ziya’nın kendisinin yaptığına işaret eder: “*1938’de Mai ve Siyah, 1939’da Aşk-ı Memnu romanlarının sadeleştirilmiş baskıları yayınlanır ve bunları diğer eserleri takip eder*” (Huyugüzel 2004: 14).

Halit Ziya Uşaklıgil, Osmanlı’nın son döneminde eserlerini ortaya koymaya başlar ve Cumhuriyet döneminde de eser vermeye devam eder. Cumhuriyet döneminde gerçekleşen dil inkılabı ve eserlerinin erken bir dönemde çıkması sebebiyle 1930’lu yıllarda kullanılan dil değişmeye başlar. Halit Ziya, bu nedenle eserlerini sadeleştirme kararı alır. “*Bu dönemde yaptığı diğer bir önemli çalışma ise dil inkılabına paralel olarak bazı edebî eserlerini sadeleştirmesi ve Latin harfleriyle yeniden yayınlamasıdır. Hızlanan sadeleşme hareketi*

² Bkz. Halit Ziya Uşaklıgil (1945). *Ferdi ve Şürekâsı*. İstanbul: Hilmi Kitabevi.

karşısında dilinin eskidiğini gören, *Servet-i Fünun üslûbuna yöneltile eleştirileri kısmen haklı bulan romancımız, bu çerçevede ilkin 1932 Eylülündeki I. Dil Kurultayının hemen akabinde Son Levha başlıklı hikâyesini sadeleştirir*” (Huyugüzel 2004: 30). Halit Ziya’nın dilin değişimi ile ilgili görüşleri hakkında Emine Bilgehan Türk, şu bigileri verir:

“Zamanla dildeki değişikliklerle beraber sanatçıda da değişimin olduğunu düşünen yazar kendisine dair; ‘Ve elbette bugün yazı yazarken ‘Mai ve Siyah’ın, Aşk-ı Memnû’un yazarı ben değilim...’ (Ünaydın, 1985: s. 65) değerlendirmesini yapar. Dildeki değişimin bir süreç olduğunu ve dili kullanmada kendinde oluşan tercih değişimini de şöyle izah eder: ‘Edebiyat-ı Cedîde’nin bir çeşit illetli bir devresinden bahsetmişim. O sıralarda ben de acaip terkipler yapardım; mesela yeniden basılmasında, dizilmiş müsveddeleri düzeltirken kendiliğimden, üçüzlü terkipleri ikiliklerle değiştirdim. Bu hikâyeden şunu anlatmak istiyorum ki, sadeliğe doğru kendi tabiatı içinde yürüyen bir dilin adımlarını zorla hızlı hızlı attırmaya çalışmak fazla, belki de tehlikeli bir teşebbüstür” (Türk 2017: 231).

Halit Ziya’nın işaret ettiği dilin değişmesi veya sadeleşmesinin yazarın eserlerinde nasıl değişimlere yol açtığını bir romanı üzerinden incelemek yerinde olur. Bu yazıda Halit Ziya Uşaklıgil’in, *Ferdi ve Şürekâsı* romanının 1892 yılında yapılan tefrikasının ardından 1895 yılında kitap halinde basımı ve Cumhuriyet devrinde yazarın kendi sadeleştirme neticesinde ortaya çıkan farklılıklar görülür. Amacımız Halit Ziya’nın ölümünden önce kendisinin eserine şekil verdiği üç ana nüshayı iki başlık altında inceleyip, nüshalardaki farklılıkları ortaya koymak. Tüm nüshaları içeren bir çalışma olmadığı için ileride yapılacak eleştirilerin bu çerçevede olmasını temenni ederiz.

Ferdi ve Şürekâsı romanını iki başlık altında incelemeye çalıştık:

- 1- Tefrika ile kitap halinde basılan nüshanın karşılaştırılması
- 2- Kitap halinde basılan nüsha ile sadeleştirilen nüshanın karşılaştırılması

Nüshaları karşılaştırırken kronolojik sırayı takip ettik. İlk önce tefrika (1892) ile basılan ilk kitabı (1895), ardından da bu kitap ile sadeleştirilmiş nüshayı (1945) karşılaştırdık.

Çalışmada kullandığımız tefrikayı³ Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi’nden temin ettik. 1895 yılında basılan kitaba ulaşamadığımız için Özgür Yayınları⁴ tarafından 1895

³ Bkz. *Hizmet* (1892). nr.524-578, 3 Şubat-24 Ağustos.

⁴ Bkz. Halid ZiyaUşaklıgil (2016). *Ferdi ve Şürekâsı*. İstanbul: Özgür Yayınları.

basımı esas alınarak Arap harflerinden Latin harflerine aktarılan nüshayı kullandık. Sadeleştirilmiş nüshayı⁵ ise Prof. Dr. Fazıl Gökçek hocanın şahsi kütüphanesinden temin ettik. Daha sonra bulduğumuz farklılıklar ve eksiklikleri tablo haline getirdik. Belirtmemiz gerekir ki her iki karşılaştırmada da pek çok farklılıkla karşılaştık ve sayfalarca sürdü. Bu verileri her iki karşılaştırmada da farklı başlıklar altında inceleyemeye çalıştık.

Tablo başlarında künyeyi tam olarak vermek yerine kısa isimler kullandık: Tefrika için “**Tefrika**”, kitap basımı için “**Özgür Yayınları**”, sadeleştirilmiş nüsha için “**Hilmi Kitabevi**” başlıklarını kullandık. Yine çalışmamızın genelinde değerlendirmeleri yaparken bu kısaltmaları kullandık.

1. Tefrika ile Kitap Halinde Basılan Nüshanın Karşılaştırılması⁶

Bu bölümde 1895 yılında basılan kitap ile 1892 yılında *Hizmet* gazetesinde tefrika edilen nüshaları karşılaştırdık. Paragraf, cümle, kelime grubu, ikilemeler, kelime ve ek düzeyinde farklılıkları ortaya koyduk. Bu karşılaştırmaları tablo haline getirdikten sonra belirli alt başlıklar altında incelemeye çalıştık. İlgili farklılıkları gösterirken cümlenin tamamını vermeye çalıştık ve farklı olan kısımları koyu punto ile gösterdik. Nüshalardan alınan parçaları tırnak içinde verdik ve yanlarına sayfa numaralarını belirttik.

1.1. İki Nüsha Arasındaki Kelime Farklılıkları

Özgür Yayınları	Tefrika
“[...] bu herc ü merc-i erkam içinde bir inad-ı muazzibane ile gizlenen otuz altı kuruşluk bir farkı bulmak için işte iki satten beri ciğerlerini parçalıyor; sabahın ikisinden beri kafasını ağrıtan, beynini şişiren, gözlerini bulandıran bir ıştığal-i layenkatiden sonra altı kuruşluk bir fark-ı sefilin arkasından koşuyordu.” s. 12.	“[...] bu herc ü merc-i erkam içinde bir inad-ı muazzibane ile gizlenen otuz dört kuruşluk bir farkı bulmak için işte iki satten beri ciğerlerini parçalıyor; sabahın ikisinden beri kafasını ağrıtan, beynini şişiren, gözlerini bulandıran bir sa’y-ı layenkatiden sonra dört kuruşluk bir fark-ı sefilin arkasından koşuyordu.” S. 524 s. 2.
“ Henüz altı yaprağın dördünü bitirmişlerdi;” s. 13.	“ Daha altı yaprağın dördünü bitirmişlerdi;” 524 s.2.
“[...] bir kuş gibi yazıhanenin öte yanına devrildi. Şimdi, son sayfaya gelmişlerdi;” s. 15.	“[...] bir kuş gibi yazıhanenin öte tarafına devrildi. Şimdi, son sahifeye gelmişlerdi;” S. 524 s. 2.
“[...] birkaç ağır kelimesine hedef olan yaşlı muhasip,” s. 17.	“[...] birkaç ağır kelimesine hedef olan ihtiyar muhasip,” S. 524 s. 2.

⁵ Bkz. Halid Ziya Uşaklıgil (1945). *Ferdi ve Şürekâsı*. İstanbul: Hilmi Kitabevi.

⁶ Tefrika ile 1895 yılında basılan kitabı karşılaştıran eleştirel basımlı bir kitap yakın zamanda çıktı. Bkz: Halit Ziya Uşaklıgil (2018). *Ferdi ve Şürekâsı* (İlk Eleştirel Basım). (Yay. Haz. : Ubeydullah Kısacık, Emrah Pelvanoğlu), İstanbul: Everest Yayınları.

“[...] hüznün ile mahzun; bu halde uyku zamanı gelir,” s. 26.	“[...] hüznün ile mahzun; bir halde uyku zamanı gelir,” S. 526 s. 3.
“[...] nazarınızın cüz’i bir ihmali, bir hiç, bir 26 adedini 62 yaptırır;” s. 22.	“[...] nazarınızın cüz’i bir ihmali, bir hiç, bir 26 adedini 29 yaptırır;” S. 526 s. 2.
“[...] hüznün ile mahzun; bu halde uyku zamanı gelir,” s. 26.	“[...] hüznün ile mahzun; bir halde uyku zamanı gelir,” S. 526 s. 3.
“[...] tefsir olunamaz bir mana vardır ki dikkat edildiği vakit bir yılanın, bir timsahın...” s. 28.	“[...] tefsir olunamaz bir mana vardır ki dikkat olunduğu vakit bir yılanın, bir timsahın...” S. 527 s. 2.
“[...] sofayı geçtiler, mermer merdiveni sâkitâne indiler,” s. 30.	“[...] sofayı geçtiler, mermer nerd-bânı sâkitâne indiler,” S. 527 s.2.
“Size ticaretgâhın hâsılat-ı sâfiyesinden yüzde yarım bir hisse tefrik ediyorum.” s. 40.	“Size ticaretgâhın hâsılat-ı sâfiyesinden yüzde üç bir hisse tefrik ediyorum.” S. 529s. 3.
“omuzlarından sinelerinden kayarak bütün cildine ateşnâk buseler konduruyor;” s.54.	“[...] omuzlarından sinelerinden kayarak bütün cildine meshun buseler konduruyor;” S. 532 s. 3.
“İnsan nekbetinin , saadetinin mevcududur.” s. 68.	“İnsan felaketinin , saadetinin mevcududur.” 535. Sayı s. 2.
“Kollarını aç, saadeti kollarının arasında bulacaksın!” diyordu. ” s. 68.	“Kollarını aç, saadeti kollarının arasında bulacaksın!” derdi. ” 535. Sayı s. 2.
“[...] o son nazar-ı yeis bir bulutla örtetek soluk yanakları üzerinden akıp gitmişti.” s. 74.	“[...] o son nazar-ı yeis bir bulutla örtetek soluk yanakları üzerinden kusup gitmişti.” S. 536 s. 3.
“[...] burada birtakım mahiyetlerini anlayamadığı garip yaratıklar varmış da” s. 84.	“[...] burada birtakım mahiyetlerini anlayamadığı garip mahlûklar , varmış da” S. 538 s.2.
“ merdivenleri ” s. 84.	“ nerdbanları ” S. 538.s 3.
“ merdivenler ” s. 85.	“ nerdbanlar ” S. 538s. 3.
“[...] bu çocuğun henüz mesaibe tamamıyla alışmadığı” s. 91.	“[...] bu çocuğun henüz felakete tamamıyla alışmadığı” S. 539 s. 3.
“Aşkın tuğyan-ı tehyicatına bir musibetten ziyade medar olamaz.” s. 94.	“Aşkın tuğyan-ı tehyicatına bir felaketten ziyade medar olamaz.” S. 540.s. 2.
“O vakit bir mukadime-i musibetin validede hâsıl edeceği” s. 99.	“O vakit bir mukadime-i felaketin validede hâsıl edeceği” S. 541 s. 3.

“[...] büzülüp de efendinin hareme girmesini bekleyebilmek i.in insan, feda-yı nefs etmiş olmalıdır,” s. 102.	“[...] büzülüp de efendinin hareme girmesini bekleyebilmek i.in insan, vakf-ı nefs etmiş olmalıdır,” S. 542 s. 2.
“[...] kurşun kaleminden çıkan mütenevvi başları seyretti,” s. 102.	“[...] kurşun kaleminden çıkan mütenevvi burunları seyretti,” S. 542 s. 2.
“[...] dimağın bir temaruz-ı ârızisinden başka bir şey midir?” s. 108.	“[...] dimağın bir ihtilal-i ârızisinden başka bir şey midir?” S. 543 s. 3.
“ Musibete saadet kadar mizan olamadığı gibi fakrın derecesini de” s. 117.	“ Felakete saadet kadar mizan olamadığı gibi fakrın derecesini de” S. 545 s. 2.
“[...] mutsuz insanlar mutlu bedbahtilerini takdir ederler.” s. 118.	“[...] mutsuz insanlar mutlu felaketlerini takdir ederler.” S. 545 s. 3.
“Bu perde-i şeffafın altından türlü va’z-ı piçâpiç ile genç kızın” s. 121.	“Bu perde-i şeffafın altından türlü va’z-ı piçâpiçane ile genç kızın” S. 546 s. 2.
“ bedbahtiye ” s. 132.	“ felaket ” S. 548 s. 2.
“ Musibetin pişdar-ı hissiyatı kadar kalp için belîğ bir” s. 133.	“ Felaketin pişdar-ı hissiyatı kadar kalp için belîğ bir” S. 548 s. 2.
“Eğer insanlar bu teselliye malik olmamayıdılar” s. 142.	“Eğer insanlar bu felakete malik olmamayıdılar” S. 552 s. 2.
“[...] her türlü ahvale kemal-i tahammül ile” s. 153.	“[...] her türlü felakete kemal-i tahammül ile” S. 554 s. 2.
“Hacer, bir meşy-i laubaliyane ile odanın ortasına kadar ilerledi,” s. 160.	“Hacer, bir meşy-i laubaliyane ile odanın müntehasına kadar ilerledi,” S. 555 s. 3.
“[...] o valideyi gördüğü vakit bir tebeddül-i âni ile” s. 183.	“[...] o valideyi gördüğü vakit bir inkılab-ı âni ile” S. 560 s. 2.
“İnsan, bir musibete mani olmayınca” s. 183.	“İnsan, bir felakete mani olmayınca” S. 560 s. 2.
“[...] bir aheng-i hazin-i hülya-perver ile Saniha’nın kulaklarını okşuyor.” s. 188.	“[...] bir aheng-i hazin-i hülya-perver gibi Saniha’nın kulaklarını okşuyor.” S. 561s.2.
“Artık cinnet, geçti değil mi? Bunu, behemal imza edeceksin!” demek kabilindendi .” s. 196.	“Artık cinnet, geçti değil mi? Bunu, behemal imza edeceksin!” demek gibi idi .” S. 563 s.3.
“Ferdî Efendi, ana kapısından girecekti.” s. 214.	“Ferdî Efendi, mabeyn kapısından girecekti.” S. 567s.3.
“[...] doğru yürüyen sair-fi’l-menâm şeklinde ” s. 218.	“[...] doğru yürüyen sair-fi’l-menâm gibi ” S. 568 s. 2.

“ Aralık kapısının açıldığını, ayak seslerinin yavaş yavaş” s. 223.	“ Mabeyn kapısının açıldığını, ayak seslerinin yavaş yavaş” S. 569 s. 3.
“[...] iki eski dost tavrıyla gülüyorlardı.” S. 226.	“[...] iki eski dost gibi gülüyorlardı” S. 571s. 2.
“[...] bir heva-yı nekbet ” s. 231.	“[...] bir heva-yı felaket ” S. 572 s. 3.
“[...] doğup büyüyen musibetin ” s. 232.	“[...] doğup büyüyen felaketin ” S. 572 s. 3.
“[...] bahçenin nokta-i münthasna” s. 255.	“[...] bahçenin hadde-i münthasna” S. 576 s. 3.
“ şeklinde ” s. 257.	“ gibi ” S. 577 s. 2.
“ musibet ” s. 562.	“ felaket ” S. 578 s. 2.
“ mesaib ” s. 563.	“ felaket ” S. 578 s. 2.

Yukarıdaki tabloda iki nüsha arasındaki kelime farklılıklarını karşılaştırdık. Bu farklılıkların nedeni ne olursa olsun, metin üzerinde hem üslup yönünden hem de anlam yönünden farklılığa yol açar. Metnin yazarı tarafından ya da bilgisi dâhilinde yapıldığını düşündüğümüz bu değişikliklerle birlikte metnin kurgusunda farklılık oluşur. Yukarıda listesini verdiğimiz kelimeleri tek tek incelemek yerine belirli kelimeler üzerinde durup, bu farklılıkların metnin yapısına nasıl etki ettiğine bakmak yerinde olur.

Örnek olarak, “**altı**” ve “**dört**” birbirinden farklı iki sayıdır. Bu farklılık metnin anlamını da değiştirir. İsmail Tayfur, Özgür Yayınları’nda “otuz **altı** kuruşluk” bir farkı ararken Tefrika’da “otuz **dört** kuruşluk” bir farkı arar. İki nüshada da sık sık sayıların ve rakamların değiştiğini görürüz. Örneğin, Özgür Yayınları’nda “**62**” olan rakam, Tefrika’da “**29**” olur. Bu iki farklılığın neden kaynaklandığını belirlemek güçtür fakat metnin anlamında değişikliğe neden olur.

Diğer bir örnek, Özgür Yayınları’nda “**merdiveni**” olarak geçen kelimeyi Tefrika’da “**nerd-bâni**” olarak görürüz. “Nerd-bân” kelimesi Farsçadan dilimize geçer ve “merdiven” (Devellioğlu 2013: 962) anlamına gelir. TDK, merdiven kelimesinin karşılığını şu şekilde verir: “*Bir yere çıkmaya veya bir yerden inmeye yarayan basamaklar dizisi, basak*”.⁷ Buradan hareketle varılacak sonuç, tefrikadan kitabın basımına kadar geçen üç yıllık sürede nerd-bân kelimesi yerine merdiven kelimesi kullanılma ihtiyacı ortaya çıkar. Metnin yapısına “merdiven” kelimesi daha uygun düşer.

⁷http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c38e6099b4700.87744449 (Erişim tarihi: 11.01.2019).

“**Ateşnâk**” ile “**meshun**” kelimeleri birbirine anlamca yakın olsa da tam anlamıyla aynı değildir. Ateşnâk, “ateşli” (Devellioğlu 2013: 56) anlamına gelirken; meshun kelimesi “ısıtılmış” (Devellioğlu 2013: 727) demektir. Nüsha içine kelime anlamlarını yerleştirirsek anlam kaymasını daha iyi anlaşılr:

[...] omuzlarından sinesinden kayarak bütün cildine **ateşli** buseler konduruyor;”

[...] omuzlarından sinesinden kayarak bütün cildine **ısıtılmış** buseler konduruyor;”. Görüldüğü gibi iki kelime her ne kadar birbirine yakın gibi gözükse de anlam yönünden farklılığa yol açar. Metne baktığımızda bizce “ateşnâk” kelimesi anlamsal açıdan daha uygun olur.

“**Akıp**” ile “**kusup**” birbirinden farklı iki kelimedir. Tefrika’da “kusup” şeklinde kullanılan kelime, Özgür Yayınları’nda “akıp” şeklinde kullanılır. Nüsha içindeki anlamına bakarsak:

[...] o son nazar-ı yeis bir bulutla örterek soluk yanakları üzerinden **akıp** gitmişti.”

[...] o son nazar-ı yeis bir bulutla örterek soluk yanakları üzerinden **kusup** gitmişti”. Yazar, “kusup” kelimesi yerine “akıp” kelimesini kullanır. Bizce de “akıp” kelimesi metnin bağlamına daha uygun olur.

Yazarın tefrikada özellikle kullanmakta ısrar ettiği “**felaket**” kelimesi tüm nüsha boyunca pek çok kez geçer. Bu kelimenin karşılığında belli bir kelimeyi bulmak mümkün değil fakat birkaç tanesini şu şekilde sıralamak yerinde olur: “**nekbet**”, “**bedbahtiye**”, “**musibete**”, “**mesaib**”, “**ahvale**”.

“Nekbet” kelimesi “felaket” (Devellioğlu 2013: 960) anlamına, “bed-baht” kelimesi “talihsiz” (Devellioğlu 2013: 86) anlamına, “musibet” kelimesi “*Ansızın gelen felaket, sıkıntı veren şey, uğursuz*”⁸ anlamlarına, “ahval” kelimesi ise “oluşlar, bulunuşlar, durumlar” anlamlarına gelir. “Felaket” kelimesi verilen kelimelerin çoğu ile yakın anlamlıdır. Her ne kadar yakın anlamlı olsa da tam olarak “felaket” kelimesinin anlamını karşılayan kelimeler değildir. Bu nedenle metinde farklılığa yol açar fakat tefrikadan kitaba geçerken özellikle bu kelimenin tercih edilmesini metnin kurgusuna bağlıyoruz. Çünkü roman kahramanları bir felakete doğru sürüklenir. İsmail Tayfur, istemediği halde Hacer’le evlendirilmek istenir. Hacer ise İsmail Tayfur’u ister. Onu elde edemeyeceğini anlayınca İsmail Tayfur ile kendi

⁸ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c3c75dd13bfe9.89461519 (Erişim tarihi: 14.01.2019)

odasında kapıyı kilitleyip evi ateşe verir. İsmail Tayfur, Hacer ve diğer kahramanlar için tam bir felaket olur. Halit Ziya'nın diğer romanlarında da bunu görürüz. Dolayısıyla Halit Ziya'nın bilinçli olarak “felaket” kelimesini kitaba aldığını düşünüyoruz.

“**Gibi**” kelimesi Halit Ziya'nın tefrikadan kitaba geçerken özellikle kullanma ihtiyacı hissettiği kelimeler arasında yer alır. Örnek vermek gerekirse: “**şeklinde**”, “**tavrıyla**”, “**ile**”. Bu kelimeler yerine kitapta “gibi” kelimesini buluruz. Bu kelime yer yer zarf, yer yer de edat görevinde kullanılır. Yapılan bu değişiklik ile cümlelerde anlam kayması yaşanır. Örneğin, “doğru yürüyen sair-fi'l-menâm **şeklinde**” cümlesi kitapta “doğru yürüyen sair-fi'l-menâm **gibi**” şekline dönüşür. “Gibi” kelimesinin doğru kullanıldığı yerler olmakla birlikte bazı yerlerde anlamı bozacak şekilde kullanılır.

“**Aralık**” kelimesi “*Ara*”⁹ anlamına gelirken, “**mabeyn**” kelimesi “*iki şeyin arası, aradaki şey, ara.*” (Devellioğlu 2013: 642) anlamına gelir. Fakat bunlar kelimenin birinci anlamıdır. Bu noktada metne dönüp kelimenin bağlamı içinde değerlendirmek gerekir:

“**Aralık kapısının** açıldığını, ayak seslerinin yavaş yavaş”

“**Mabeyn kapısının** açıldığını, ayak seslerinin yavaş yavaş”. Kelimeler, birer tamlamadır. Metin içindeki kullanımlarını esas alarak yeniden sözlüğe baktığımda “aralık kapı” için bir anlam bulamadık fakat TDK Güncel Türkçe Sözlük'te “aralık” kelimesinin üçüncü anlamı şu şekilde yer alır: “*Evin iki bölümü veya iki oda arasındaki dar geçit, geçenek, koridor*”¹⁰. “Mabeyn kapı” için Devellioğlu'nda “*harem ile selamlık dairelerinin arasındaki kapı*” (Devellioğlu 2013: 657) anlamı çıkar. Halit Ziya, tefrikada “aralık kapısının” şeklinde kullanımı kitap haline geçerken “mabeyn kapısını” şekline çevirir. Bizce de bu kelime metnin bağlamına uygun olur.

1.2. Kelime Eksikliğinden Dolayı Oluşan Farklılıklar

Özgür Yayınları	Tefrika
“[...] büyük çizgili bir kâğıda dikilmiş” s. 11.	“[...] büyük çizgili kâğıda dikilmiş” S. 524 s. 2.
“[...] dişlerinin arasından ıslık çalar gibi bir sesle devam ediyordu.” s. 11.	“[...] dişlerinin arasından ıslık çalar bir sesle devam ediyordu.” S. 524 s. 2.
“[...] altı yapraklı bu muvazene-i şehriye müsveddesinde...” s. 12.	“[...] altı yapraklı bu muvazene-i şehriye cetveli müsveddesinde...” S. 524 s. 2.

⁹ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c3c8aa05b4c53.80763640 (Erişim tarihi: 14.01.2019)

¹⁰ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c3c8aa05b4c53.80763640 (Erişim tarihi: 14.01.2019)

“[...] uzun koyu perdelerle pencerelerin önünde teressüm eden esdad-ı zıllın üzerine dökülerek;” s. 12.	“[...] uzun koyu perdelerle pencerelerin önünde teressüm esdad-ı zıllın üzerine dökülerek;” S. 524 s. 2.
“[...] burada sath-ı muzlim üzerinde nurdan bir parça bırakarak;” s. 13.	“[...] burada bir sath-ı muzlim üzerinde nurdan bir parça bırakarak;” S. 524 s. 2.
“[...] sinesinde ra’d ü berk besliyormuş gibi deruni iniltiyle inleyerek; birer mar-ı tayyar gibi kıvrılıp havaya atılmak istiyormuşçasına” s. 13.	“[...] sinesinde ra’d ü berk besliyormuş gibi deruni iniltiyle inleyerek; birer mar-ı tayyar gibi kıvrılıp bükülerek havaya atılmak istiyormuşçasına” S. 524 s. 2.
“O vakit bu ticaretgâhın muamelatı vasi olmadığı için” s. 16.	“O vakit ticaretgâhın muamelatı vasi olmadığı için” S. 524 s. 2.
“Ayda on beş lirana avuç açan bir aile babasını takdir etmek hoşuna gidiyor, öyle mi?” s. 18.	“Ayda on beş lirana avuç açan bir aile babasını takdir hoşuna gidiyor, öyle mi?” S. 525 s. 2.
“Evet, o bol hırkasının içinde kaybolmuş gibi ayaklarımın arasına...” s. 19.	“Evet, İşte o bol hırkasının içinde kaybolmuş gibi ayaklarımın arasına...” S. 525 s. 2.
“Şu pis çocuktan her gün çektiğimi bir ben bilirim, bir Allah bilir.” S. 19.	“Şu pis çocuktan her gün çektiğimi bir ben bilirim, bir Ah Allah bilir.” S. 525 s. 3.
“[...] bir devr-i mudhik taklit ediyordu” s. 21.	“[...] bir devr-i mudhik ile taklit ediyordu” S. 525 s. 3.
“Tayfur’a yaklaştı. Elini hafifçe genç adamın omzuna koyarak...” s. 26.	“Tayfur’a yaklaştı ve elini hafifçe genç adamın omzuna koyarak...” S. 526 s. 3.
“[...] yadigâr-ı vücut olarak bir kız terk ettikten, bıraktıktan sonra zaten hâl-i temaruzu...” s. 31.	“[...] yadigâr-ı vücut olarak bir kız terk ettikten, sonra zaten hâl-i temaruzu...” S. 527 s. 2.
“– Müsterih ol dedi. ” s. 31.	“– Müsterih ol.” S. 527 s. 2.
“Burası, başka bir manzaranın mukaddemesiydi.” s. 33.	“Burası, başka bir manzaranın hadde-i mukaddemesiydi.” S. 528 s. 2.
“[...] maksad-ı ziyaretini sökercesine almış,” s. 36.	“[...] maksad-ı ziyaretini ağızdan sökercesine almış,” S. 527 s.3.
“Böyle erken çıktıkları günler bu ihtiyar ve genç arkadaşlar mutaden Köprü’ye giderler,” s. 41.	“Böyle erken çıktıkları günler bu ihtiyar ve genç arkadaşlar mutaden Köprü’ye kadar giderler,” S. 529 s. 3.
“Kitaplarım, piyanom, bunların hiçbiri beni eğlendirmiyor...” s. 55.	“Kitaplarım, işlerim , piyanom, bunların hiçbiri beni eğlendirmiyor...” S. 532 s. 3.

“[...] tamamiyle teslim-i nefis edebilmek üzere Hacer, odasına kapanmak , mavi defteri açmak, güya o enis-i kalbe müjderes olmak istemişti;” s. 61.	“[...] tamamiyle teslim-i nefis edebilmek üzere Hacer, odasına mavi defteri açmak, güya o enis-i kalbe müjderes olmak istemişti;” S. 534 s. 2.
“Ferdî ile İsmail Tayfur arasında geçen muhavere bu vakianın neticesiydi. s.61.	“ İşte Ferdi Efendi ile İsmail Tayfur arasında geçen muhavere bu vakianın neticesiydi.” S. 533 s. 3.
“[...] birkaç seccadenin yarı örtebildiği tabanın o eski tahtaları câbecâ görünen odayı” s. 72.	“[...] birkaç seccadenin yarı örtebildiği tabanın eski tahtaları câbecâ görünen odayı” S. 536 s. 2.
“[...] kurre-i cismiye-i arzın küçük bir parçasıdır ki” s. 74.	“[...] kurre-i cismiye-i arzın pek küçük bir parçasıdır ki” S. 536 s. 3.
“[...] gözlerini hazz-ı huzurdan mest gibi yarı kapamış,” s. 99.	“[...] gözlerini hazz-ı huzurdan mest olmuş gibi yarı kapamış,” S. 541 s.3.
“Aşağıda hayatını ebediyen bedbahtiye rabt edecek olan şeyin mukaddemat-ı ihzar olunurken” s. 132.	“Aşağıda hayatını ebediyen bedbahtiye rabt edecek olan merbut şeyin mukaddemat-ı ihzar olunurken” S. 548 s. 2.
“Bu tarz hayatta saadet farz eder misiniz?” s. 187.	“Bu hayatta saadet farz eder misiniz?” S. 561 s.2.
“Mehmet Rıfkı’ya uzatarak ’Müstensihle aynı almalı!’” s. 195.	“Mehmet Rıfkı’ya ‘Müstensihle aynı almalı!’” S. 563 s. 3.
“‘Hacer!’ diyecek zannetti.” s. 221.	“‘Hacer!’ ölüyorum diyecek zannetti.” S. 569 s. 3.
“[...] kızı sürüklüyor” s. 238.	“[...] kızı sürüklüyor gibi idi ” S. 573s. 3.
“[...] bir alçak mesabesinde” s. 243.	“[...] bir alçak mesabesinde gibi ” S. 574 s. 3.
“[...] hıçkırıkla boğazında söndü.” s. 257.	“[...] hıçkırıkla boğazında dilinde söndü.” S. 577 s. 2.
“Gözleri, bir kısmı yanmış” s. 257.	“ Delinin gözleri bir kısmı yanmış” S. 577 s. 2.
“Bir müddet kıvranan” s. 260.	“ Deli bir müddet kıvranan” S. 577 s. 3.
“O zaman ateşin” s. 260.	“ Deli o zaman ateşin” S. 577 s. 3.
“O mahuf, o garip” s. 261.	“ Deli o mahuf, o deli” S. 577 s. 3.

İki nüsha arasındaki kelime eksikliğinden kaynaklanan farklılıklar yukarıdaki tabloda yer alır. *Ferdi ve Şürekâsı*’nın 1895 yılında kitap halinde basıldığı daha önce belirtmiştik. Bu tarihlerde sansür olayları sık gerçekleşir fakat nüshalardaki eksiklikten kaynaklanan farklılıkları tamamen buna bağlamak doğru olmaz. Her iki nüshanın da eksiklikler açısından birbirine denk olduğunu söyleyemek mümkün. Eksikliklerin çoğu basım sırasındaki

dikkatsizlikten kaynaklanır fakat romanın 257 ile 261. sayfalarında İsmail Tayfur için kullanılan ve tefrikada geçmeyen “**deli**” sıfatının kitapta bulunmasını yazarın tercihi olarak görürüz.

1.3. İkilemeler ile Oluşan Farklılıklar

Özgür Yayınları	Tefrika
“[...] kalemi bir haz ile titretecek bir şey yok; yalnız rakam... ” s. 22.	“[...] kalemi bir haz ile titretecek bir şey yok; yalnız rakam rakam... ” S. 526 s. 2.
“‘Aman! Aman! Altı! ’ diye bağırarak sıçramıştım.” s. 24.	“‘Aman! Aman! Altı! Altı! ’ diye bağırarak sıçramıştım.” S. 526 s. 3.
“‘Zavallı Saniha! Zavallı İsmail Tayfur!’ nida-yı hazinini tekrar ediyormuş yavaş yavaş fisıldiyordu...” s.39.	“‘Zavallı Saniha! Zavallı İsmail Tayfur!’ nida-yı hazinini tekrar ediyormuş fisıldiyordu...” 529. Sayı s.2.

İkilemelerle oluşan farklılıkların sayısı azdır. Bu farklılıklarda matbaa sırasında yapılan hatalar etkili olur. Tefrikada daha hassas davranılıp kitap haline getirilen nüshada biraz daha dikkatsiz davranılır.

1.4. Eklerle Oluşan Farklılıklar

Özgür Yayınları	Tefrika
“Hasan Tahsin Efendi eğilerek bir kedi boyunu gösteriyormuş gibi işaret etti.” s. 19.	“Hasan Tahsin Efendi eğilerek bir kedi boyu gösteriyormuş gibi işaret etti” S. 525 s. 2.
“İkisi de defter muamelatıyla mükellef oldukları için” s.16.	“İkisi defter muamelatıyla mükellef oldukları için” S. 524 s. 2.
“[...] geldiği vakit zangır zangır titreyerek demişti ki:” s. 17.	“[...] geldiği vakit zangır zangır titreyerek demiş idi ki:” S. 525 s. 2.
“Kollarını aç, saadeti kollarının arasında bulacaksın!’ diyordu. ” s. 68.	“Kollarını aç, saadeti kollarının arasında bulacaksın!’ derdi. ” S. 535 s. 2.
“Bu perde-i şeffafın altından türlü va’z-ı piçâpiç ile genç kızın” s. 121.	“Bu perde-i şeffafın altından türlü va’z-ı piçâpiç ane ile genç kızın” S. 546 s. 2.
“Bugün Hacer’le Saniha ve Melekzat, büyük istişareyle meşguldüler.” s. 205.	“Bugün Hacer, Saniha, Melekzat, büyük istişareyle meşguldüler.” S. 565 s. 3.
“Saniha, kapının açıldığını, Ferdi Efendi’nin sararmış benziyle” s. 215.	“Saniha, mabeyn kapısının açıldığını, Ferdi Efendi’nin sararmış benziyle” S. 567 s. 3.

“[...] bu adamda ruh sanki sönmüş tü .” s. 230.	“[...] bu adamda ruh sanki sönmüş gibi idi .” S. 572 s. 2.
“[...] nazar-ı dikkate almıyor lardı .” s. 232.	“[...] nazar-ı dikkate almıyor gibi idi .” S. 572 s. 3.
“[...] takip ediyord u .” s. 245.	“[...] takip ediyor gibi idi .” [...] 574 s. 3.
“[...] kalmış çasına ” s. 258.	“[...] kalmış gibi ” S. 577 s. 3.

Yukarıdaki tabloda iki nüsha arasındaki ek farklılıklar bulunur. Ek farklılıklarına pek ehemmiyet verilmese de kelimenin ve cümlenin anlamında önemli değişikliklere yol açar.

Örneğin, kitapta “kapının” kelimesi, tefrikada ise “kapısının” kelimesi kullanılır. Aradaki “-sı” eki kelimenin yapısında önemli değişikliğe yol açar.

Bir diğer örnek, “boyunu” kelimesi tefrikada “boyu” kelimesi olarak kullanılır. Metin içindeki kullanımına baktığımızda tefrikada eksik olan “-nu” eki cümlenin anlamını bozar. Bu hata yine matbaa sırasında dikkatsizlik sonucunda meydana gelir.

“**İdi**” eki tefrikada müstakil olarak kullanılırken kitapta fiille birleştirilip “**DI**” şeklinde kullanılır. Ayrıca tefrikada “**idi**” ekinin yanına “**gibi**” kelimesi çoğu örnekte eklenir. Bu kullanım kitaba geçildiğinde fiil ile birleşik yapıda kullanılır.

1.5. Kelime Grubu, Cümle veya Paragraf Farklılıkları

Özgür Yayınları	Tefrika
“[...] şahsen bir tanıkmış gibi vücudunu gösteriyordu.” s. 18	“[...] şahsen bir bürhan imiş gibi vücudunu gösteriyordu.” S. 525 s. 2.
“Ferdî o vakit yirmi bir yaşında, yalnız başına otuz bin liralık bir servete sahipti;” s. 21.	“ Bu devr-i ticaretgâhın devr-i inkılabıdır . Ferdî o vakit yirmi bir yaşında, yalnız başına otuz bin liralık bir servete sahipti;” S. 525 s. 3.
“[...] insanın bütün hissiyatını iptal ederek zihni bî-mana, bî-ruh birtakım eşkâl içinde boğacak başka bir meslek var mıdır?” s. 22.	“[...] insanın bütün hissiyatını iptal ederek zihni bî-mana, yahud müsaade ediniz şöyle tabir edeyim . Bî-ruh birtakım eşkâl içinde boğacak başka bir meslek var mıdır?” S. 526 s. 2.
“[...] bütün cemiyet-i beşeriyeye karşı bir hande-i istihfaf gibi ince, küçük dişlerinin üzerinde ebedî bir tebessümle...” s. 28.	“[...] bütün cemiyet-i beşeriyeye karşı paradan başka bütün mevcudâne karşı bir hande-i istihfaf gibi ince, küçük dişlerinin üzerinde ebedî bir tebessümle...” S. 527 s. 2.

“Kemiklerinin inceliği, ellerine kollarına, biraz uzun gibi görünen endamına bir incelik vermiştir ki...” s. 53.	“Kemiklerinin inceliği, ellerine kollarına, latif bir tedvir ile kayan omuzlarına biraz uzun gibi görünen endamına bir incelik vermiştir ki...” S. 532 s. 2.
“[...] küçük arabasına binerek Şişli’ye kadar gidip avdet etmek; pazar ve cuma günleri daima mürebbiyesiyle, nadiren pederiyle gezmeye gitmek,” s. 62.	“[...] küçük arabasına binerek Şişli’ye kadar gidip avdet etmek; arasıra günleri çarşıları dolaşmak pazar ve cuma günleri daima mürebbiyesiyle, nadiren pederiyle gezmeye gitmek,” S. 534 s. 2.
“Henüz mektepten çıkar çıkmaz, sekiz senelik bir refakat, Hacer’i ona, onu Hacer’e o kadar rapt etmiş idi ki” s. 63.	“Henüz mektepten çıkar çıkmaz, sekiz sene evvel Hacer’e mürebbiye olarak tayin edilmiş idi . Sekiz senelik bir refakat ona, onu Hacer’e o kadar rapt etmiş idi ki” S. 534 s. 2.
“Nagehanî bir arzu duymuştu. Oradan bir daha geçti, yan gözle bir daha baktı.” s. 75.	“Nagehanî bir arzu duymuştu. Pek dikkatli bakacaktı, zira dükkan sahibinin ‘ne istiyorsunuz? Bir şey mi aradınız’ demesinden hacet ediyordu . Oradan bir daha geçti, yan gözle bir daha baktı.” S. 536 s. 3.
“Saniha, çocukluk hayatını müphem bir surette der-hatır eder.” s. 82.	“Saniha, o an na-hestin çocukluk hayatını müphem bir surette der-hatır eder.” S. 538 s. 2.
“Nesime Hanım, muhavereyi orada bırakıp bırakmamakta mütereddit idi. İstihzah etmek için dedi ki: -İsmail Tayfur için, Hacer Hanım’ı seviyor. Halbuki ben tamamıyla” s. 151.	“Nesime Hanım, muhavereyi orada bırakıp bırakmamakta mütereddit idi. Nihayet zihnini işgal eden bir şeyi istihzah etmek için dedi ki: -İsmail Tayfur için, Hacer Hanım’ı seviyor, dedin . Halbuki ben tamamıyla” S. 553 s. 3.
“Saniha, Hacer’e, İsmail Tayfur’a düşman olmamak ; hayatını nazarında” s. 166.	“Saniha, Hacer’e, İsmail Tayfur’a adavet etmek ; hayatını nazarında” S. 556 s. 3.
“Demin o sarf-ı ruhundan çıkardığı bir musiki ile dimağını” s. 170.	“Demin piyanonun önünde o sarf-ı ruhundan çıkardığı bir musiki ile dimağını” S. 557 s. 2.
“[...] ve bu vesileyle istidame-i münasebât muhibbaneye müsaraat eyleriz.” s. 176.	“[...] ve bu vesileyle istidame-i münasebât ıslah-ı perveraneye müsaraat eyleriz.” S. 558 s. 2.
“[...] yetiştirmek istiyorlarmışçasına süratle yürüyorlardı.” s. 178.	“[...] yetiştirmek istiyorlarmış gibi süratle yürüyorlardı.” S. 558 s. 3.
““Siz benim işlerime ne karışyorsunuz? Size ‘Beni evlendireceksiniz!’ diyen var mıydı?” s. 181.	

	“Siz benim işlerime ne karışyorsunuz? Size ‘Beni evlendireceksiniz!’ Ferdi Efendi’nin kızını isteyeceksiniz diyen var mıydı?” S. 559 s. 2.
“İsmail Tayfur şimdi dudakları titreyerek, bir ihtizaz-ı hiddet ile” s. 181.	“İsmail Tayfur şimdi dudakları titreyerek, ellerini sıkarak ilerliyor bir ihtizaz-ı hiddet ile” S. 559 s. 2.
“[...] bu işkenceden mest oluyordu. Saniha’da feragat-ı nefsiye, bir fikr-i sabit, yahut bir cinnet-i” s. 183.	“bu işkenceden mest oluyordu. Hepimiz böyle değil miyiz? Zavallı insanlar mahiyeti meçhul ne kadar hissiyat-ı garibeye esirdirler. Ağlamak için, kendimizi bed-baht görmek için, felaketlerimizi efrat ederek türlü âlâm-ı--- ile tezyin etmek için ne kadar çalışırız; kendi kendimizi felakete de etmekten nasıl telezüz ederiz! Vuk’una ma’ni olamayacağımız bir felaketin hedef-i hücumu olduğumuz vakit kendimizi teslim ederiz, mukavemet edecek yerde bilakis onun galibiyetine çalışırız; onun makhur-ı şiddeti olmakta bir neşve buluruz; ağlamaktan lezzet alan çocukların vesile-i icad ettikleri gibi teyr-i kazaya daha ziyade hedef olmak için kendi kendimizden saklayarak, kalbimizin gizli bir köşesinde saklanan bir ihtiyar-ı hafiyeye tabiyet ederek tevki edecek yerde bilakis ıstıraba takrib ederiz. İnsanlar hüzünden, gamdan, melalden aldıkları zevki –bunun için almalıdır ki- başka şeyde bulamıyorlar. Saniha’da feragat-ı nefsiye, bir fikr-i sabit, yahut bir cinnet-i” S. 560 s. 2-3.
“[...] muhabatına da göstermek istiyormuşçasına elini uzatıyordu.” s. 189.	“[...] muhabatına da göstermek istiyormuş gibi elini uzatıyordu.” S. 561s. 2.
“Hâlbuki çabuk değil, oğlunuz yirmi iki yaşına girmiş olacak... Bu yirmi iki sene benim için o kadar mesudâne” s. 190.	“Hâlbuki çabuk değil, oğlunuz on sekiz yaşına girmiş olacak... Bu on sekiz sene benim için o kadar mesudâne” S. 561s. 2.
“[...] bütün hiddet-i hissiyatı tuğyan etti, gözleri döndü.” s. 191.	“[...] bütün hiddet-i hissiyatı tuğyan etti, birden bir ihtilal-i âni-i şuura uğramış gibi gözleri döndü.” S. 562 s. 2.

“[...] bir saika-yı gayr-ı mütefekkiye ile hareket ediyormuşçasına gezdi.” s. 194.	“[...] bir saika-yı gayr-ı mütefekkiye ile hareket ediyormuş gibi gezdi.” S. 562 s. 3.
“Artık cinnet, geçti değil mi? Bunu, behemal imza edeceksin!’ demek kabilindendi .” s. 196.	“Artık cinnet, geçti değil mi? Bunu, behemal imza edeceksin!’ demek gibi idi .” S. 563 s. 3.
“Düz beyaz! Ne çiçek ister kuş! Öyle gürültüye hiç de hacet görmüyorum! ” s. 205.	“Düz beyaz! Ne çiçek ister kuş! Öyle gürültüye ne lüzum var? ” S. 565 s. 3.
“cüst-cû-kârân enzara mestud kapalı tutulmuştu .” s.208.	“[...] cüst-cû-kârân enzara mestud kapalı bırakılmış idi .” S. 566 s. 2.
“Babasının birçok muteber aileleri davet ettiğini, büyük isim taşıyan birçok hanımların suret-i mahsusede hazırlandığını biliyordu.” s. 209.	“Babasının birçok muteber aileleri davet ettiğini, bu izdivaca kibar âleminde ehemmiyetle telakki edilişini büyük isim taşıyan birçok hanımların suret-i mahsusede hazırlandığını biliyordu.” S. 566 s. 3.
“bir lakayd-i mahz ile anlamıyormuşçasına dinlediğini,” s. 213.	“[...] bir lakayd-i mahz ile anlamıyormuş gibi dinlediğini,” S. 567 s. 3.
“Saniha, kapının açıldığını, Ferdi Efendi’nin sararmış benziyle” s. 215.	“Saniha, mabeyn kapısının açıldığını, Ferdi Efendi’nin sararmış benziyle” S. 567 s. 3.
“[...] yuvarlanmaya hazırlanan deniz halinde , bir arzu-yı tecessüsle yerinde durmayan,” s. 216.	“[...] yuvarlanmaya hazırlanan bir dalga gibi , bir arzu-yı tecessüsle yerinde durmayan,” S. 568 s. 2.
“[...] gözleri bir merkuzyet-i mândeâne ile Saniha’ya bakıyordu .” s. 218.	“[...] gözleri bir merkuzyet-i mândeâne ile Saniha’ya inzibab ediyordu .” S. 568 s. 2.
“[...] bir boşluk içine düşüyormuşçasına bir şey!” s. 221.	“[...] bir boşluk içine düşüyormuş gibi bir şey!” S. 569 s. 3.
“[...] sanki o mavi gözler yanıyordu .” S. 228.	“[...] sanki o mavi gözler yanıyor gibi idi .” S. 571 s. 2.
“...” s. 240.	“ İnsanlar felaketi fark edinceye kadar cesurane yürürler, bir arzu-yı şedid tecessüs onlar için bir taziyane-i neşci olur, o felaketi bulduktan sonra kaçmakisterler. Fakat heyhat! Artık pek geçtir, kalbimizi kendimiz götürüp o ser- ikbal-i beşer üzerinde dolaşan şahin-i nekbetin pençe-i poladına teslim etmiş bulunuruz. ” S. 574 s. 2.

İlk bölümün son tasnifini “*Kelime Grubu, Cümle veya Paragraf Eksikliğinden Dolayı Oluşan Farklılıklar*” başlığı altında incelemeye çalıştık. Nüshalarda en ufak ek hataların bile

eksikliğe yol açtığını düşünürsek, cümle veya paragraf atlamalarının nüshalar içinde yarattığı farklılıklar ayrı bir önem arz eder.

Aşağıdaki kısımda Tefrika’da yer alan paragraf Özgür Yayınlar’ında çıkarılır. Yapılan ekleme ve çıkarmaların metnin üslubuna ne denli etki ettiğinin en belirgin örneklerinden birisi budur. Tanzimat devrinde özellikle Ahmet Mithat Efendi’nin eserlerinde karşımıza çıkan yazarın araya girmesi, *Ferdi ve Şürekâsı* romanının tefrikasında karşımıza çıkar. Aşağıdaki paragrafta, Seniha’nın acılı durumunun anlatıldığı kısımda yazar anlatıcının araya girdiğini görürüz. Halit Ziya, Servet-i Fünun yazarları arasında yer alır. Servet-i Fünun sanatçılarının Tanzimat devrini eleştirirken bahsettiği hususların başında “araya girme” meselesi gelir. Halit Ziya, eserini 1892’de tefrika eder. Tefrikadan sonra kendi yazın anlayışına uymayan bu kısmı fark edip kitap halinde basılırken bu kısmı çıkarır. Bu örnekte de görüldüğü gibi nüshalar arasındaki farklılıklar yazarın ideolojisi veya yazın görüşü hakkında bilgi edinmeyi sağlar.

Özgür Yayınları	Tefrika
<p>“bu işkenceden mest oluyordu.</p> <p>Saniha’da feragat-ı nefsiye, bir fikr-i sabit, yahut bir cinnet-i” s. 183.</p>	<p>“bu işkenceden mest oluyordu.</p> <p>Hepimiz böyle değil miyiz? Zavallı insanlar mahiyeti meçhul ne kadar hissiyat-ı garibeye esirdirler. Ağlamak için, kendimizi bed-baht görmek için, felaketlerimizi efrat ederek türlü âlâm-ı---- ile tezyin etmek için ne kadar çalışırız; kendi kendimizi felakete de etmekten nasıl telezüz ederiz! Vuk’una ma’ni olamayacağımız bir felaketin hedef-i hücumu olduğumuz vakit kendimizi teslim ederiz, mukavemet edecek yerde bilakis onun galibiyetine çalışırız; onun makhur-ı şiddeti olmakta bir neşve buluruz; ağlamaktan lezzet alan çocukların vesile-i icad ettikleri gibi teyr-i kazaya daha ziyade hedef olmak için kendi kendimizden saklayarak, kalbimizin gizli bir köşesinde saklanan bir ihtiyar-ı hafiyeye tabiyet ederek tevki edecek yerde bilakis ıstıraba takrib ederiz.</p> <p>İnsanlar hüzünden, gamdan, melalden aldıkları zevki –bunun için almalıdır ki- başka şeyde bulamıyorlar.</p>

	Saniha'da feragat-ı nefsiye, bir fikr-i sabit, yahut bir cinnet-i" S. 560 s. 2-3.
--	---

İki nüshayı karşılaştırmak gerekirse kitap halinde basılan nüshanın eksik olduğunu söylememiz gerekir. Tefrikada bulunan paragraflar, kitap halinde basılan nüshada yer almaz. Bu eksiklik nüsha içinde önemli değişikliklere yol açar.

Sonuç olarak yukarıda tefrika ile kitap halinde basılan nüshayı 5 başlık altında incelemeye çalıştık. Her başlığı kendi içinde değerlendirdik. Genel olarak şunu söyleyebiliriz; tefrikadan kitaba geçerken ek, kelime, kelime grubu, cümle ve paragraf değişikliklerine çok başvurulur. Bunda, yazarın tercihi, matbaa hataları ve az da olsa dönemin sansür baskısının etkili olduğunu görürüz.

2. Kitap Halinde Basılan Nüsha ile Sadeleştirilen Nüshanın Karşılaştırılması

Bu bölümde kitap halinde basılan nüsha ile sadeleştirilen nüsha arasındaki farklılıkları çeşitli alt başlıklar altında inceledik. Her iki metne bakıldığında değişen dil yapısıyla birlikte tamlamalar sadeleştirilir. Bu nedenle ilk bölümdeki başlıklara ek olarak "*Tamlamaların Sadeleştirilmesinden Dolayı Oluşan Farklılıklar*" başlığına yer verdik. Nüshalardan alınan parçaları tırnak içinde verdik ve yanlarına sayfa numaralarını belirttik. Sadece eklerde oluşan farklılıkları koyu punto ile gösterdik.

2.1. İki Nüsha Arasındaki Kelime Farklılıkları

Özgür Yayınları	Hilmi Kitabevi
"sertâser" s. 11.	"baştan aşağı" s. 3.
"tarefeynli" s. 12.	"iki taraflı" s. 3.
"zıll" s. 13.	"gölge" s. 4.
"batî" s. 13.	"ağır" s. 4.
"bîmecal" s. 13.	"yorgun" s. 4.
"öteyanına" s. 15.	"öte tarafına" s.6.
"istifsarkârâne" s. 15.	"istifsar eden" s. 6.
"müteveffa" s. 16.	"ölmüş" s. 7.
"yaşlı" s. 17.	"ihtiyar" s. 7.

“nankör s. 17.	“kadir bilmez adam" s. 7.
“ekseriya” s. 17.	“ekseriyet üzere” s. 7.
“müteazzımane” s. 18.	“kurularak” s. 8.
“bazen” s. 18.	“ara sıra” s. 8.
“tuzlu” s. 19.	“tozlu” s. 9.
“ticaretgâh” s. 20.	“ticaret,” s. 10.
“sandukkâr” s. 20.	“veznedar” s. 10.
“facia” s. 20.	“füc’e” s. 10.
“yegâne” s. 21.	“tek” s. 10.
“ticaretgâhın” s. 21.	“müessesinin” s. 10.
“kıymettar” s. 21.	“kıymetli” s. 11.
“hatime” s. 21.	“hateme” s. 11.
“eşkâl” s. 22.	“şekiller” s. 11.
“rakamları” s. 22.	“adetleri” s. 11.
“önünüzde” s. 22.	“önünüze” s. 11.
“eşkâli” s. 23.	“şekilleri” s. 12.
“olsaydı” s. 23.	“olaydı” s. 12.
“güya” s. 26.	“sanki” s. 14.
“darâbat” s. 26.	“darbeleri” s. 15.
“samim” s. 26.	“dinleyenler” s. 15.
“vakur” s. 26.	“ciddi” s. 15.
“bî-çare” s. 26.	“çaresiz” s. 15.
“reis” s. 29.	“efendi” s. 17.
“şavk” s. 29.	“lamba” s. 17.
“sâkitâne” s. 29.	“susarak” s. 17.
“muamelata” s. 30.	“işlere” s. 18.
“debboylara” s. 30.	“depoları” s. 18.
“ticaretgâhında” s. 30.	“iş yerinde” s. 18.
“esbabım” s. 30.	“vesilesini” s. 18.

“varisesine” s. 31.	“varisine” s. 18.
“yekdiğerine” s. 31.	“birbirine” s. 19.
“güzergâh” s. 32.	“geçit” s. 19.
“mehib” s. 33	“mühip” s. 20.
“dehhaş” s. 33	“dehşetli” s. 20.
“güya” s. 33	“sanki” s. 20.
“semavâtı” s. 33	“semaları” s. 20.
“nagehanî” s. 33	“ansızın” s. 20.
“mezaristan” s. 33	“mezarlık” s. 20.
“yekdiğerine” s. 34.	“birbiriyle” s. 20.
“validesinin” s. 34.	“annesinin” s. 21.
“valide” s.34.	“ana” s. 21.
“hissiyatına” s.35.	“hislerine” s. 21.
“efkârına” s. 35.	“fikirlerine” s. 21.
“âmâle” s. 35.	“emellere” s. 21.
“pederini” s. 35.	“babasını” s. 21.
“mâhâzâ” s. 35.	“fakat” s. 22.
“valideme” s. 35.	“anneme” s. 22.
“validesinin” s. 36.	“annesinin” s. 22.
“validesini” s. 36.	“annesini” s. 22.
“âmâline” s. 37.	“emellerine” s. 23.
“yegâne” s. 37.	“biricik” s.23.
“mülebbes” s. 38.	“giydirilmiş” s. 23.
“çirkab” s. 38.	“çirkebi” s. 23.
“pür-tâb” s. 38.	“şaşaalı” s. 23.
“tüccare” s. 39.	“tacire” s. 24.
“valide” s. 40.	“ana” s. 25.
“ticaretgâhın” s. 40.	“ticaretimizin” s. 25.
“validesiz” s. 41.	“annesiz” s. 26.

“arkadaşlar” s. 41.	“arkadaş” s. 26.
“gençlik” s. 42.	“şebab” s. 27.
“hala” s. 42.	“henüz” s. 27.
“el’an” s. 44.	“yine” s. 28.
“hatırâtı” s. 44.	“hatıraları” s. 29.
“sayfa” s. 45.	“sahife” s. 29.
“sakitâne” s. 47.	“sakit” s. 31.
“yegâne” s. 48.	“tek” s. 31.
“hâkimesi” s. 48.	“sahibi” s. 31.
“tenhaiye” s. 48.	“yalnızlığa” s. 31.
“efkâr” s. 48.	“emel” s. 32.
“in’itaftan” s. 48.	“sokulmaktan” s. 32.
“âşiyanesinde” s. 48.	“âşiyasında” s. 32.
“sema-yı bahar” s. 48.	“bahar seması” s. 32.
“nîm” s. 49.	“yarı” s. 32.
“peder” s. 50.	“baba” s. 33.
“ateşnâk” s. 54.	“ateşli” s. 33.
“sayfası” s. 54.	“sahifesi” s. 36.
“peder” s. 55.	“baba” s. 37.
“nefesini” s. 56.	“nefsini” s. 37.
“sayfasını” s. 56.	“sahifesini” s. 37.
“mütelatım” s. 57.	“mütelatım” s. 38.
“yekdiğerine” s. 57.	“birbirine” s. 38.
“nagehani” s. 57.	“birden” s. 38.
“kamere” s. 58.	“aya” s. 39.
“validesiz” s. 58.	“annesiz” s. 39.
“validem” s. 58.	“annem” s. 39.
“validelere” s. 58.	“annelere” s. 39.
“pederlere” s. 58.	“babalara” s. 39.

“içeri” s. 58.	“içeriye” s. 40.
“mehib” s. 58.	“ağır” s. 40.
“sahih” s. 60.	“sahi” s. 40.
“tamamen” s. 60.	“tamamıyla” s. 41.
“vakarına” s.60.	“vekarına” s. 41.
“refika” s. 62.	“arkadaş” s. 42.
“pederi” s. 62.	“o” s. 42.
“takîdet” s. 63.	“takayyüt” s. 42.
“namuskâr” s. 63.	“namuslu” s. 43.
“o” s. 63.	“bu” s. 43.
“genç kız” s. 63.	“fakat” s. 43.
“ahvaline” s. 63.	“hallerine” s. 44.
“hiçlikleri” s. 63.	“hiçleri” s. 44.
“beynlerinde” s. 63.	“aralarında” s. 44.
“ihtilafat” s. 63.	“ihtilaflar” s. 44.
“mutmainâne” s. 65.	“mutmain” s. 44.
“harikulade” s. 65.	“garip” s. 45.
“mütalaat” s. 65.	“düşünceler” s. 46.
“genç kız” s. 67.	“kızcağız” s. 46.
“müsemmes” s. 67.	“münevver” s. 46.
“nagehani” s. 68.	“birden” s. 46.
“bikes” s. 68.	“kimsesiz” s. 47.
“mestur” s. 68.	“dolu” s. 47.
“ceridede” s. 69.	“gazetede” s. 48.
“âmâlim” s. 69.	“emellerim” s. 48.
“makâsidim” s. 69.	“maksatlarım” s. 48.
“lakayt” s. 70.	“kayıtsız” s. 48.
“aldığını” s. 70.	“getirdiğini” s. 48.
“nazikâne” s. 71.	“nazik” s. 49.

“yazıhanesine” s. 72.	“masasına” s. 50.
“veladethanesi” s. 72.	“doğduğu” s. 50.
“perverişgâhı” s. 72.	“büyüdüğü” s. 50.
“İsmail Tayfur’la” s. 72.	“onunla” s. 50.
“hemsindir” s. 72.	“yaşıttır” s. 50.
“yekdiğerini” s. 72.	“birbirini” s. 50.
“yatağın” s. 73.	“yatağının” s. 51
“İsmail Tayfur’un” s. 74.	“onun” s. 52.
“tamamen” s. 74.	“tamamıyla” s. 52.
“emvacım” s. 74.	“dalğaların” s. 52.
“âmâline” s. 76.	“emellerine” s. 53.
“kitaphane” s. 76.	“kütüphane” s. 53.
“arzında” s. 76.	“genişliğinde” s. 53.
“hazin” s. 77.	“hüzün” s. 54.
“hisseder” s. 77.	“hisseden” s. 54.
“îdâ” s. 77.	“tevdi” s. 54.
“mütekâtı” s. 78.	“tutuk” s. 54.
“valideniz” s. 78.	“anneniz” s. 54.
“daima” s. 78.	“hep” s. 55.
“yekdiğerine” s. 79.	“birbirine” s. 55.
“güya” s. 80.	“sanki” s. 56.
“tarumar” s. 81.	“perişan” s. 57.
“sadmâtını” s. 81.	“çarpıntısını” s. 57.
“sinesine” s. 81.	“göğsüne” s. 57.
“nîm” s. 82.	“yarım” s. 57.
“mâli” s. 82.	“dolu” s. 57.
“yekdiğerine” s. 83.	“birbirine” s. 58.
“girmeye” s. 84.	“gitmeye” s. 59.
“dehhaş” s. 85.	“dehşetli” s. 59.

“asla” s. 85.	“hiç” s. 59.
“bazen” s. 85.	“ara sıra” s. 60.
“validesinin” s. 85.	“onun” s. 60.
“daima” s. 85.	“ikide bir” s. 60.
“daima” s. 86.	“hep” s. 60.
“bigâne” s. 88.	“yabancı” s. 62.
“cayırtı” s. 88.	“çatırtı” s. 62.
“niçin” s. 90.	“ne için” s. 63.
“nîm” s. 90.	“yarı” s. 64.
“nagehani” s. 91.	“bir an” s. 64.
“bilâ-ihtiyar” s. 91.	“ihtiyarsız” s. 64.
“mütekati” s. 91.	“kesik” s. 64.
“mesaibe” s. 91	“musibete” s. 64
“sinnce” s. 92	“yaşça” s. 65
“beynlerinde” s. 92	“aralarında” s. 65
“Mecide Hanım” s. 92	“Besime Hanım” s. 65
“validesi” s. 92	“annesi” s. 65
“bilakis” s. 92	“aksine” s. 65
“yekdiğerinden” s. 93	“birbirinden” s. 65
“hidemat” s. 93	“hizmetler” s. 65
“daima” s. 93	“hep” s. 65
“velhasıl” s. 93	“hülâsa” s. 65
“cevelangâh” s. 94	“cevelân sahası” s. 66
“nişanlısını” s. 94	“saniha’yı” s. 66
“bütün gumûmu” s. 96	“bütün gamları” s. 67
“bütün âlâmıyla” s. 96	“bütün elemleleriyle” s. 67
“refikalarından” s. 96	“tamdıklarından” s. 67
“Saniha’yı” s. 96	“onu” s. 67
“Mecide Hanım” s. 96	“annesi” s. 68

“fedakârlığa” s. 97	“feragate” s. 68
“mütefekkir” s. 97	“düşünceli” s. 68
“tefeküratın” s. 97	“bunun” s. 68
“gıcıklandı” s. 99	“açıktandı” s. 69
“meshun” s. 99	“sıcak” s. 70
“amâkından” s. 100	“içinden” s. 71
“daima” s. 100	“o hep” s. 71
“müttekâsını” s. 100	“yerini” s. 71
“işimiz oydu” s. 101	“işimiz tamam” s. 71
“sairlerinin” s. 103	“başkalarının” s. 74
“hadîdâne” s. 104	“hiddetli” s. 74
“alkışlanır” s. 104	“ağlanır” s. 74
“tabiyeten” s. 104	“tebaiyetle” s. 74
“muâteb” s. 104	“kabahatli” s. 74
“tezvic eder” s. 106	“tezevvüç eder” s. 76
“daima” s. 106	“her zaman” s. 76
“mahzunane” s. 106	“mahzun” s. 76
“hakikaten” s. 108	“sahi” s. 77
“serdar” s. 110	“zabit” s. 78
“mafevkinde” s. 110	“üzerinde” s. 79
“mütemadiyen” s. 111	“hep bir” s. 79
“esbaktan” s. 112	“sebeplerden” s. 80
“sefaletnede” s. 113	“sefalet köşesinde” s. 80
“daima” s. 113	“hep” s. 81
“daima” s. 114	“her defasında” s. 81
“güya” s. 114	“sanki” s.81
“mevcudatımızdandır.” s. 115	“icatlarımızdandır” s.82
“fakrın” s. 117	“fakirliğin” s. 84
“fukaranın” s.119	“fakrın” s. 85

“İsmail Tayfur” s. 120	“o” s. 86
“Nerime Hanım” s. 122	“Nadime Hanım” s. 87
“el’ân” s. 122	“hep” s. 87
“bigâne” s. 122	“yabancı” s. 87
“harikulade” s. 123	“pek mühim” s. 88
“derhal” s. 123	“hemen” s. 88
“fikren” s. 124	“zihninde” s. 89
“zekâveti” s. 127	“zekası” s. 91
“isabet eder” s. 129	“isbat eder” s. 92
“meziyat” s. 129	“meziyetler” s. 92
“elfatın” s. 129	“lütüfların” s. 93
“malumatı” s. 130	“bilgisi” s. 93
“nâ-güşade” s. 131	“kapalı” s. 94
“cevelangâhlar” s. 131	“zeminler” s. 94
“bikes” s. 132	“kimsesiz” s. 94
“kâmilen” s. 136	“hep” s. 97
“bağteten” s. 136	“birden” s. 98
“sayyadının” s. 137	“avcısının” s. 98
“sevdiği” s. 138	“sevgilisi” s. 99
“havfiyla” s. 141	“korkusuyla” s. 101
“bîmecal” s. 142	“güçsüz” s. 102
“adüvvat” s. 144	“adavet” s. 103
“mukadder” s. 144	“muktedir” s. 103
“nagâh” s. 147	“birden” s. 105
“evvela” s. 147	“ilk önce” s. 106
“bedbaht” s. 148	“bahtı kara” s. 106
“bilâ-ihtiyar” s. 148	“ihtiyarsız” s. 107
“Tayfur Bey” s. 149	“o” s. 107
“kalben” s. 151	“içinden” s. 109

“mühmelâne” s. 153	“ihmal ile” s. 110
“müttefikân” s. 154	“ittifakla” s. 111
“muhabbetiyle” s. 155	“mehabetiyle” s. 111
“hidmetkâr” s. 158	“hizmetçi” s. 114
“nedimesi” s. 158	“refikası” s. 114
“mahirâne” s. 159	“maharetle” s. 114
“harabezârın” s. 159	“harabenin” s. 115
“bîtekellûf” s. 164	“teklifsiz” s. 118
“Saniha!” s. 166	“kız!” s. 119
“garip” s. 166	“acıp” s. 119.
“bilakis s. 166	“aksine” s. 119
“olmuş.”s. 168	“vermiş.”s. 121
“uçan” s. 169	“akan” s. 121
“guşi” s. 169	“gaşy” s. 122
“harikuladelik” s. 171	“başkalık” s. 122
“kar” s. 172	“buz” s. 123
“cerideyi” s. 172	“gazeteyi” s. 123
“münbais” s. 172	“ileri gelen” s. 123
“ber-mutad” s. 180	“yine” s. 129
“sadâ” s. 182	“tavır” s. 131
“efkârı” s. 183	“düşüncesi” s. 131
“kuvvet” s. 184	“kesb” s. 132
“çeyiz” s. 187	“cihaz” s. 134
“zaten” s. 190	“ötedenberi” s. 136
“asla” s. 191	“hiç” s. 137
“işhad” s. 191	“istişhad” s. 138
“eliflerinden” s. 192	“harflerinden” s. 139
“katırların” s. 193	“hayvanların” s. 139
“münazır” s. 194	“levha” s. 140

“behemehâl” s. 196	“herhalde” s. 141
“ahvalde” s. 196	“hallerde” s. 141
“perişani” s. 200	“dağınıklık” s. 145
“nâ-tamam” s. 200	“yarım” s. 145
“yataklık” s. 201	“karyola” s. 145
“teehhür” s. 203	“tehir” s. 147
“münceli” s. 204	“parlayan” s. 147
“matemzede” s. 206	“mahzun” s. 149
“tayyar” s. 206	“hafif” s. 149
“enzar” s. 209	“gözler” s. 151
“tamamen” s. 209	“hep” s. 152
“mütemevvic” s. 211	“dalgalı” s. 153
“menazır” s. 215	“manzara” s. 156
“güzergâhının” s. 218	“yolunun” s. 158
“nekbetin” s. 224	“felaketin” s. 163
“teşbi” s. 231	“teşyi” s. 168
“vakayiin” s. 232	“vakaların” s. 169
“tenmu” s. 233	“tenemmüv” s. 170
“kalbini” s. 233	“ciğerlerini” s. 170
“Hacer!” s. 235	“kız!” s. 171
“derhal” s. 236	“hemen” s. 172
“güzergâhına” s. 240	“önüne” s. 174
“mahuf” s. 240	“korkunç” s. 175
“bağteten” s. 242	“ortaya” s. 176
“hissiyatımda” s. 243	“yüreğimde” s. 177
“dehhaş” s. 243	“müthiş” s. 177
“hassas” s. 247	“donmuş” s. 180
“güya ki” s. 247	“sanki” s. 180
“bîruh” s. 248	“donuk” s. 181

“bîruh” s. 251	“cansız” s. 183
“hercümerce” s. 255	“kargaşalığa” s. 186
“bîruh” s. 255	“ölü” s. 186
“bedayii” s. 256	“güzellikleri” s. 187
“umâkında” s. 257	“derinlerinde” s. 187
“allı” s. 257	“kırmızılı” s. 187
“teessür” s. 258	“tesir” s. 188
“nâgâh” s. 259	“birden” s. 188
“sakfi” s. 259	“çatısı” s. 188
“nagehan” s. 259	“sonra” s. 189
“nîm” s. 260	“yarı” s. 189
“mevt” s. 260	“ölüm” s. 189
“debboyun” s. 261	“deponun” s. 190
“mütemadiyen” s. 262	“durmadan” s. 191

Bu kısımda 1895 yılında basılan nüsha ile 1945 yılında basılan nüshanın kelime farklılıklarını tablo halinde verdik. Aradaki zaman çok uzun bir süre olduğu için alfabe değişikliğinin yanısıra dilin yapısı da değişime uğrar. Bu kısımda inceleyeceğimiz nüshalardaki farklılıkların en önemli nedeni olarak bunları görmek gerekir.

Kelime farklılıklarında en fazla yekûnu eş anlamlı kelimeler oluşturur. Yukarıdaki kelimelerin hepsini incelemek, çalışmanın boyutunu uzatacağı için belirli kelimeleri inceledik. Bu farklılıklar, örneklerle daha iyi şekilde anlaşılır.

Özgür Yayınlar’ında “**zıl**”, Hilmi Kitabevi’nde “**gölge**”.

“Zıl” kelimesi “gölge” (Devellioğlu 2013: 1381) anlamına gelir. “Gölge” kelimesi ile “Zıl” kelimesi aynı anlama gelir. Bugün de genel olarak “zıl” yerine “gölge” kelimesi kullanılır. Kelimeler her ne kadar aynı anlama gelse de metnin bağlamı ve romanın yazıldığı dönemin havasını yansıtması açısından önem arz eder.

Özgür Yayınlar’ında “**bigâne**”, Hilmi Kitabevi’nde “**yabancı**”.

“Bigâne” kelimesi “yabancı” (Devellioğlu 2013: 114) anlamına gelir. Bu iki kelime de aynı anlama gelir. Kelimelerin metin içinde kullanımına bakarak anlam yönünden farklılıklarına bakalım:

“Hacer’in kendisine **bigâne** olmadığı”

“Hacer’in kendisine **yabancı** olmadığı” Bu cümleleri okuyan ve fazla okuma alışkanlığı olmayan bir kişinin “bigâne” kelimesinin anlamını bilmediği için ilk cümleyi anlamaz. Özgür Yayınlar’ında “**muâteb**”, Hilmi Kitabevi’nde “**kabahatli**”.

“Muâteb” kelimesi “tekdir olunan, azarlanan, paylanılan” (Devellioğlu 2013: 747) anlamlarına gelir. “Kabahatli” kelimesi “*Kabahati olan, kusurlu, suçlu, töhmetli*”¹¹ anlamlarına gelir. Yine nüshalardan verilecek örneklerle anlamın değiştiğini idrâk etmek daha kolay olur:

“Ne için vicdanına karşı “**muâteb**” olasın?”

“Ne için vicdanına karşı “**kabahatli**” olasın?”

İki kelime arasındaki anlamsal ayrımı yapmak çok kolay değil ama bize göre “kabahatli” kelimesi daha metne uygun olur.

Özgür Yayınlar’ında “**harikulade**”, Hilmi Kitabevi’nde “**garip**”.

“Harikulade” kelimesi “*Eşi görülmemiş, şaşkınlık yaratıcı, olağanüstü*”¹² anlamlarına gelir. “Garip” kelimesi ise “*Şaşılacak bir şey karşısında söylenen söz*” anlamına gelir. Yine her iki kelime anlamca birbirine yakın olsa da metnin anlamında farklılık oluşturur.

Yukarıdaki kelimeler, birbirine yakın anlamlıdır. Aşağıdaki kelimeler ise anlamca yakınlığı bulunmayan kelimelere yer verdik.

Özgür Yayınlar’ında “**olmuş**”, Hilmi Kitabevi’nde “**vermiş**”.

“Olmuş” kelimesi ile “vermiş” kelimesi arasında herhangi bir ilişki yoktur. Bu gibi farklılıklar her iki nüshada da sıkça karşımıza çıkar.

Özgür Yayınlar’ında “**gıcıklandı**”, Hilmi Kitabevi’nde “**acılandı**”.

¹¹ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=KABAHATL%C4%B0 (erişim tarihi: 16.01.2019).

¹² http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c3e6eb7b5a8b0.55332049 (Erişim tarihi: 16.01.2019).

“Gıcıklanma” kelimesinin anlamı “*Gıcıklanmak işi*”¹³ olarak verilir. “Acıklandı” kelimesinin ise anlamını bulamadık. “Acıklı” kelimesinden türetilmiş olmalı. Birbiriyile hiçbir alakası olmayan bu iki kelime metnin anlamında köklü değişiklik yaratır.

Özgür Yayınlar’ında “**kar**”, Hilmi Kitabevi’nde “**buz**”.

“Kar” ve “buz” kelimeleri birbirinde farklı iki kelimedir. Bu iki kelimenin metin içindeki anlamını kavramak için yine her iki nüshaya bakmak gerekir:

“[...] sokağın köşesindeki sucudan biraz **kar** aldirmek...”

“[...] sokağın köşesindeki sucudan biraz **buz** aldirmek...” Hasan Tahsin Efendi, Özgür Yayınları’nda “kar” aldirmek niyetinde, Hilmi Kitabevi’nde ise “buz” aldirmek niyetindedir. Yazarın neden böyle bir farklılığa gittiğini kestirmek güç fakat her iki nüshada da aynı paragrafta “Bizim geçen seneden kalma bir karlık olacaktı” cümlesinin geçmesi “kar” kelimesinin metne daha uygun olur.

Yukarıdaki incelemeler neticesinde kelime farklılıklarında iki belirgin fark ortaya çıkar:

- Anlamca birbirine yakın kelimeler
- Anlamca birbirine uzak kelimeler

Her iki gruptan da belirli kelimeleri seçip inceledik. Hilmi Kitabevi nüshasının 1945 yılında sadeleştirildiğini göz önünde tutarsak, sadeleştirme yapılırken kelimelerin güncelliği önplanda tutulduğu görülür. Anlamca birbirine uzak kelimeler ise metnin anlamında köklü değişiklikler gerçekleştirir.

2.2. Kelime Eksikliğinden Dolayı Oluşan Farklılıklar

Özgür Yayınları	Hilmi Kitabevi
“daima” s. 15.	“...” s. 6.
“Bazen” s. 16.	“...” s. 7.
“Reis” s. 17.	“...” s. 8.
“güya” s. 24.	“...” s. 13.
“asla” s. 27.	“...” s. 16.
“cemiyet-i” s. 27.	“...” s. 16.

¹³ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c3e65132e8d90.10651721 (erişim tarihi: 16.01.2019).

“daima” s. 28.	“...” s. 16.
“beşeriyeye” s. 28.	“...” s. 16.
“harikulade” s. 28.	“...” s. 16.
“daima” s. 30.	“...” s. 18.
“ve” s. 30.	“...” s. 18.
“kemal-i” s. 30.	“...” s. 18.
“bıraktıktan” s. 31.	“...” s. 18.
“zaten” s. 31.	“...” s. 18.
“---” s. 31.	“ziyade” s. 18.
“dedi” s. 31.	“...” s. 19.
“bu” s. 33	“...” s. 20.
“kâz-ı” s. 33	“...” s. 20.
“İsmail Tayfur” s. 34.	“...” s. 20.
“İsmail Tayfur” s. 38.	“...” s. 24.
“...” s.39.	“aylık” s. 24.
“filen” s. 40.	“...” s. 25.
“mutaden” s. 41.	“...” s. 26.
“daima” s. 41.	“...” s. 26.
“bilhassa” s. 42.	“...” s. 27.
“dedi ki” s. 44.	“...” s. 28.
“güya” s. 46.	“...” s. 30.
“güya” s. 50.	“...” s. 33.
“yekdiğeriyle” s. 55.	“...” s. 36.
“daima” s. 56.	“...” s. 37.
“güya” s. 56.	“...” s. 37.
“zaten” s. 56.	“...” s. 37.
“güya” s. 57.	“...” s. 38.
“bilakis” s. 61.	“...” s. 41.
“vekâleten” s. 62.	“...” s. 42.

“daima” s. 62.	“...” s. 42.
“özenle” s. 63.	“...” s. 42.
“binaenaleyh” s. 63.	“...” s. 43.
“sâkitâne” s. 63.	“...” s. 44.
“zaten” s. 63.	“...” s. 44.
“mesrurane” s. 65.	“...” s. 44.
“nagehani” s. 67.	“...” s. 46.
“...” s. 67.	“bir” s. 46.
“İsmail Tayfur” s. 68.	“...” s. 47.
“İsmail Tayfur” s. 69.	“...” s. 48.
“ihtimal” s. 70.	“...” s. 48.
“İsmail Tayfur” s. 71.	“...” s. 49.
“daima” s. 73.	“...” s. 50.
“el’ân” s. 73.	“...” s. 51
“güya” s. 73.	“...” s. 51
“kâmilen” s. 75.	“...” s. 52.
“güya” s. 75.	“...” s. 52.
“zaten” s. 76.	“...” s. 53.
“İsmail Tayfur” s. 76.	“...” s. 53.
“bazen” s. 77.	“...” s. 54.
“güya” s. 77.	“...” s. 54.
“güya” s. 78.	“...” s. 54.
“güya” s. 79.	“...” s. 55.
“güya” s. 80.	“...” s. 56.
“bazen” s. 81.	“...” s. 57.
“...” s. 82.	“ilk” s. 57.
“müebbeden” s. 82.	“...” s. 57.
“vahşi” s. 84.	“...” s.58.
“Sâniha” s. 85.	“...” s. 59.

“daima” s. 85.	“...” s. 59.
“lüzumsuz” s. 85.	“...” s. 60.
“nagehan” s. 88.	“...” s. 62.
“...” s. 88.	“sonra” s. 62.
“daima” s. 90.	“...” s. 63.
“gibi” s. 90.	“...” s. 63.
“...” s. 92.	“bu” s. 64.
“yekdiğerine” s. 93	“...” s. 65
“...” s. 94	“sahası” s. 66
“zaten” s. 96	“...” s. 67
“İsmail Tayfur” s. 96	“...” s. 67
“...” s. 96	“mühim” s. 68
“gün” s. 97	“...” s. 68
“Saniha” s. 98	“...” s. 69
“bazen” s. 99	“...” s. 70
“mahûf” s. 100	“...” s. 70
“dersin” s. 101	“...” s. 71
“el’ân” s. 101	“...” s. 72
“pür-gû” s. 110	“...” s. 78
“binaenaleyh” s. 113	“...” s. 81
“güya” s. 120	“...” s. 86
“kalben” s. 122	“...” s. 87
“İsmail Tayfur” s. 122	“...” s. 87
“...” s. 125	“genç hanım” s. 88
“zaten” s. 127	“...” s. 91
“zımmen” s. 128	“...” s. 91
“zaten” s. 128	“...” s. 92
“esasen” s. 131	“...” s. 94
“---” s. 131	“nasıl” s. 94.

“ebediyen” s. 132	“...” s. 94
“güya” s. 134	“...” s. 96
“sertâser” s. 134	“...” s. 96
“kalben, fikren” s. 136	“...” s. 97
“hâlâ” s. 138	“...” s. 99
“hâlâ” s. 139	“...” s. 99
“tamamen” s. 139	“...” s. 100
“sertâser” s. 139	“...” s. 100
“genç adam” s. 141	“...” s. 101
“ebediyen” s. 142	“...” s. 102
“adetâ” s. 144	“...” s. 103
“Saniha” s. 145	“...” s. 104
“yekdiğerine” s. 146	“...” s. 105
“fakat” s. 146	“...” s. 105
“güya” s. 149	“...” s. 107
“bazen de” s. 150	“...” s. 108
“bilakis” s. 162	“...” s. 116
“kumaşlar” s. 162	“...” s. 117
“bazen” s. 164	“...” s. 118
“maahaza” s. 165	“...” s. 119
“Hacer” s. 169	“...” s. 122
“vaz-ı” s. 176	“...” s. 126
“...” s. 176	“tane” s. 126
“harikulade” s. 178	“...” s. 128
“tevcih-i” s. 181	“...” s. 130
“hissiyat” s. 182	“...” s. 131
“yed-i” s. 182	“...” s. 131
“garibe” s. 183	“...” s. 132
“kuvvet” s. 184	“kesb” s. 132

“tarz” s. 187	“...” s. 135
“...” s. 191	“aşk ile” s. 137
“hissiyatı” s. 191	“...” s. 138
“nagehanî” s. 192	“...” s. 138
“birçok” s. 194	“...” s. 140
“matemisi” s. 199	“...” s. 144
“müceddeden” s. 200	“...” s. 145
“darbe-i” s. 201	“...” s. 146
“fart-ı” s. 203	“...” s. 147
“ihtimal” s. 204	“...” s. 148
“hazin” s. 206	“...” s. 149
“sertâser” s.210	“...” s. 152
“Saniha.” s. 211	“...” s. 153
“bazen” s. 212	“...” s. 154
“hiss-i” s. 213	“...” s. 154
“pîş-i” s. 215	“...” s. 156
“bitâbisi” s. 219	“...” s. 159
“tufan-ı” s. 219	“...” s. 159
“billurisi” s. 219	“...” s. 159
“sertâpâ” s. 219	“...” s. 159
“maahaza” s. 220	“...” s. 160
“beşaret-i” s. 220	“...” s. 160
“sormayınız!” s. 220	“...” s. 160
“pîş-i” s. 222	“...” s. 161
“müthişe” s. 222	“...” s. 162
“metruk” s. 222	“...” s. 162
“pür” s. 222	“...” s. 162
“...” s. 222	“ile” s. 162
“maneviye s. 223	“...” s. 162

“darbe-yi” s. 223	“...” s. 162
“...” s. 224	“bir” s. 163
“hâlâ” s. 225	“...” s. 163
“güya” s. 225	“...” s. 163
“mahza” s. 225	“...” s. 164
“hatıra-yı” s. 227	“...” s. 165
“hissiyat ve” s. 227	“...” s. 165
“bir” s. 228	“...” s. 166
“zemin-i” s. 233	“...” s. 169
“Hacer” s. 233	“...” s. 170
“zîr-i” s. 234	“...” s. 170
“kuvvet-i” s. 234	“...” s. 170
“mutlaka” s. 237	“...” s. 172
“güya” s. 237	“...” s. 172
“kadar” s. 238	“...” s. 173
“Hacer” s. 238	“...” s. 173
“Hacer” s. 238	“...” s. 173
“hiras” s. 239	“...” s. 173
“havf u” s. 239	“...” s. 173
“Hacer” s. 239	“...” s. 174
“adetâ” s. 243	“...” s. 177
“Hacer” s. 244	“...” s. 177
“Hacer” s. 245	“...” s. 178
“Hacer” s. 245	“...” s. 179
“nigah-ı” s. 247	“...” s. 180
“Hacer” s. 248	“...” s. 181
“zevk-i” s. 228	“...” s. 181
“ateş-nâk” s. 249	“...” s. 181
“...” s. 252	“bağırma” s. 184

“pây-ı” s. 254	“...” s. 285
“garibe” s. 255	“...” s. 186
“hatıra” s. 258	“...” s. 188
“bî-ruh” s. 263	“...” s. 191

Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere iki nüsha arasındaki kelime eksikliği bir hayli fazladır. Özgür Yayınları nüshasında olan pek çok kelime Hilmi Kitabevi nüshasında bulunmaz. Hilmi Kitabevi nüshası bu anlamda kısır kalır. Bu eksiklikler metnin girift bir yapıya sokar. Örnek vermek gerekirse:

Özgür Yayınları nüshasında “**daima**” kelimesi yer alırken Hilmi Kitabevi nüshasında böyle bir kelime yoktur.

“İsmail Tayfur’la ismini sinnine hürmeten”

*“İsmail Tayfur’la **daima** ismini sinnine hürmeten”* Özgür yayınları nüshasındaki “daima” kelimesi süreklilik ifade eder. Bu kelimenin diğer nüshada olmayışı metni kısırlaştırır.

Özgür Yayınları nüshasında “**Hacer**” kelimesi yer alırken Hilmi Kitabevi nüshasında böyle bir kelime yer almaz. “Hacer” kelimesi Hilmi Kitabevi nüshasında çoğu kez kullanılmayan kelimelerden biridir. Bu kelimenin kullanılmaması neticesinde özne eksikliği meydana gelir.

2.3. İkillemeler ile Oluşan Farklılıklar

Özgür Yayınları	Hilmi Kitabevi
“dalga dalga” s. 41.	“...” s. 26.
“câbecâ” s. 72.	“yer yer” s. 50.
“bazen” s. 85.	“ara sıra” s. 60.
“câbecâ” s. 156.	“yer yer” s. 113
“gayr-ı mütenahi” s. 160	“bitmez tükenmez” s. 115
“...” s. 194	“yorgun yorgun” s. 140

Her iki nüshada da ikileme kullanımı hemen hemen eşit sayıda yer alır. Hilmi Kitabevi nüshasında “**dalga dalga**” ikilemesi kullanılmaz, Özgür Yayınları nüshasında ise “**yorgun yorgun**” ikilemesi kullanılmaz. Dört örnekte ise anlamca birbirine yakın olan kelimeler sadeleştirilir.

İkilemeler, anlamın pekiştirilmesinde önemli rol oynar. Metin içinde eksik olacak bir harfin veya ekin bile çok büyük önemi vardır. İkileme kullanımı konusunda her iki nüshada aynı titizliktedir.

2.4. Eklerle Oluşan Farklılıklar

Özgür Yayınları	Hilmi Kitabevi
“tatbike” s. 15.	“tatbika” s. 6.
“muamelatıyla” s. 16.	“muamelesiyle” s. 6.
“ekseriya” s. 17.	“ekseriyet” s. 7.
“mülazımeten” s. 19.	“mülazım” sıfatıyla s. 9.
“saraheten” s. 19.	“sarahatle” s. 9.
“tuzlu” s. 19.	“tozlu” s. 9.
“ticaretgâh” s. 20.	“ticaret” s. 10.
“kıymettar” s. 21.	“kıymetli” s. 11.
“hatime” s. 21.	“hateme” s. 11.
“önünüzde” s. 22.	“önünüze” s. 11.
“olsaydı” s. 23.	“olaydı” s. 12.
“garib, acıb” s. 24.	“garayib, acayib” s. 13.
“tutulmuşum” s. 24.	“tutulmuş idim” s. 13.
“bin heyet” s. 24.	“bin heyette” s. 13.
“natuk-ı muhasib” s. 26.	“natuk muhasib” s. 15.
“para” s. 28.	“paranın” s. 16.
“edebilmişti” s. 30.	“edebilmiş idi” s. 18.
“varisesine” s. 31.	“varisine” s. 18.
“suretiyle” s. 31.	“suret ile” s. 18.
“züban etmiş” s. 33	“zeban etmiş” s. 20.

“semavati” s. 33	“semaları” s. 20.
“manzara” s. 33	“manzaraya” s. 20.
“mezaristan” s. 33	“mezarlık” s. 20.
“kesifesi” s. 33	“kesafeti” s. 20.
“hissiyatına” s. 35.	“hislerine” s. 21.
“serbestî” s. 35.	“serbest” s. 21.
“çocuktu” s. 37.	“çocuk idi ” s. 23.
“görmüştü” s. 38.	“görmüş idi ” s. 23.
“çirkab” s. 38.	“çirkebi” s. 23.
“geçinmenin” s. 40.	“geçinmek” s. 25.
“ticaretgâhın” s. 40.	“ticaretimizin” s. 25.
“arkadaşlar” s. 41.	“arkadaş” s. 26.
“reybiyuna” s. 42.	“reybilere” s. 27.
“mütefekkirane” s. 44.	“mütefekkir” s. 28.
“hatırâtı” s. 44.	“hatıraları” s. 29.
“sayfa” s. 45.	“sahife” s. 29.
“okşayan” s. 46.	“okşayan” s. 30.
“sâkitâne” s. 47.	“sakit” s. 31.
“hayalata” s. 48.	“hayallere” s. 32.
“âşiyanesinde” s. 48.	“âşiyanında” s. 32.
“tarafeynindeki” s. 49.	“tarafındaki” s. 32.
“sayfası” s. 54.	“sahifesi” s. 36.
“nefesini” s. 56.	“nefsini” s. 37.
“sayfasını” s. 56.	“sahifesini” s. 37.
“nütelatım” s. 57.	“mütelatım” s. 38.
“içeri” s. 58.	“içeriye” s. 40.
“gamnâk” s. 58.	“gamlı” s. 40.
“parlıyor” s. 60.	“parlıyordu” s. 40.
“tamamen” s. 60.	“tamamıyla” s. 41.

“vakarına” s. 60.	“vekarına” s. 41.
“müjderes” s. 61.	“müjde” s. 41.
“kıymettar idi” s. 61.	“kıymetliydi” s. 42.
“sekte-i ârız” s. 62.	“sekte ârız” s. 42.
“namuskâr” s. 63.	“namuslu” s. 43.
“hiçlikleri” s. 63.	“hiçleri” s. 44.
“ihtilafat” s. 63.	“ihtilaflar” s.44.
“mutmainâne” s. 65.	“mutmain” s. 44.
“dursaydı” s. 65.	“duraydı” s.45.
“diyordu” s. 68.	“derdi” s. 47.
“nazikâne” s. 71.	“nazik” s. 49.
“hevesâtını” s. 72.	“heveslerini” s. 50.
“bilitizam” s. 73.	“iltizam” s. 51
“yatağın” s. 73.	“yatağının” s. 51
“tamamen” s. 74.	“tamamıyla” s. 52.
“kitaphane” s. 76.	“kütüphane” s. 53.
“hisseder” s. 77.	“hisseden” s. 54.
“eliyle” s. 77.	“elleriyle” s. 54.
“hayatımızda” s. 79.	“hayatta” s. 55.
“teessürat ile” s. 81.	“teessürle” s. 57.
“eden” s. 83.	“eder” s. 58.
“girmeye” s. 84.	“gitmeye” s. 59.
“vakıa” s. 85.	“vak’a” s. 60.
“facialar” s. 91.	“fecialar” s. 64.
“alışmadığına” s. 91	“alışmadığını” s. 64
“arkadaşları” s. 93	“arkadaşı” s. 65
“mahpus olduğu” s. 94	“mahpus oldukları” s. 66
“serbestâne” s. 94	“serbest” s. 66
“cesaret edemezdi” s. 95	“cesaret edemeyecekti” s. 66

“gâh” s. 99	“kâh” s. 70
“muvaffakiyetini” s. 101	“muvaffakatını” s. 72
“birisin” s. 102	“birisisin” s. 72
“niçin” s. 102	“ne için” s. 73
“tabiyeten” s. 104	“tebaiyetle” s. 74
“mahzunane” s. 106	“mahzun” s. 76
“şemsiyenin” s. 110	“şemsiyesinin” s. 78
“Hacer’i sevmiyormuşsun!” s. 114	“Hacer’i seviyormuşsun!” s. 81
“fakrın” s. 117	“fakirliğin” s. 84
“bedbahtilerini” s. 118	“bedbahtlıklarını” s. 84
“şeytanetkârâne” s. 119	“şeytanetle” s. 85
“fukaranın” s. 119	“fakrın” s. 85
“görmemek” s. 119	“görmek” s. 85
“olamayacaktı.” s. 123	“olamıyacaktı.” s. 87
“merakından” s. 125	“meraktan” s. 88
“vermek lazımdı!” s. 125	“vermek lazım!” s. 88
“isabet eder” s. 129	“isbat eder” s. 92
“kalbimize bakmalıyız” s. 137	“kalbe bakmalı” s. 98
“genç kızlar” s. 139	“genç kız” s. 100
“merhameten” s. 143	“merhametle” s. 103
“mülahazatı” s. 143	“mülahazaları” s. 103
“cevap veremedi” s. 145	“cevap vermedi” s. 105
“baktılar” s. 146	“bakıştılar” s. 105
“hizmetkâr” s. 158	“hizmetçi” s. 114
“harabezârın” s. 159	“harabenin” s. 115
“elbiseye” s. 163	“elbiseyi” s. 117
“çocuklarda” s. 165	“çocuklarında” s. 119
“muamelatından” s. 175	“muamelatında” s. 125
“salahiyettar” s. 176	“salahiyetli” s. 126

“telak kiye ” s. 178	“telâki” s. 128
“i şhad ” s. 191	“i stîşhad ” s. 138
“arabası nın ” s. 194	“arabası” s. 140
“genç leri ” s. 199	“genci” s. 144
“te şbi ” s. 231	“teşyi” s. 168
“vakay iin ” s. 232	“vakal arın ” s. 169
“ızdırab atın ” s. 239	“ızdırabın” s. 174
“kas am! kasam!” s. 253	“kasa! kasa!” s. 185
“tebai yeten ” s. 261	“tebai yete ” s. 190
“musırr âne ” s. 263	“musır” s. 191
“müteessir âne ” s.264	“müteessir” s. 192
“haber dar ” s. 264	“haberi” s. 192

Yukarıdaki tablolarda eklerle oluşan farklılıklar bulunur. Farklılıkların sayısı oldukça fazladır. Bu farklılıkların hepsini incelemek çalışmamızın kapsamını büyüteceği için yine belirli kelimeleri inceleme yöntemine gittik.

Hilmi Kitabevi nüshasında “**kasa! kasa!**”, Özgür Yayınları nüshasında “**kasam! kasam!**” olarak verilir. İyelik 1. Teklik kişi eki olan “m” ekini Hilmi Kitabevi nüshasında göremeyiz. “M” harfinin eksikliği metnin anlamında şöyle bir değişikliğe yol açar. Ferdi, Ferdi ve Şürekâsı Ticarethanesi’nin sahibidir. Bu ticarethaneyi küçük bir işletme olarak açar ve kendi emekleri ile büyütür. Çok para kazanmaya başlar. Kazandığı paraları evindeki kasada saklar. Yaşlandığı için bu kadar parayı idare edecek iyi damat ister. Hacer, onun tek evladıdır. Kızının isteğiyle kendi yanında çalışan İsmail Tayfur isimli genci kendine damat etmeye karar verir. İsmail Tayfur her ne kadar bu evliliği istemese de geçimini sağlaması için sesini çıkarmaz. Nihayet bu fikrinden vazgeçmiş ve bunu Saniha’ya bildirmiştir. Saniha bunları İsmail Tayfur’un ağzından işitince evin içinde bulunan mumla perdeleri ateşe verir. Gece vakti konak, alevlere teslim olur. Tüm hayatı boyunca yaptığı birikimin yandığını gören Ferdi Efendi, Hilmi Kitabevi nüshasında “kasa kasa” derken, Özgür Yayınları nüshasında “kasam kasam” der. Önemsiz gibi görünen “m” eki, Ferdi Efendi’nin hayatı boyunca kazancının yandığını ifade etmede önemli görev üstlenir.

Özgür Yayınlar’ında “olsaydı” kelimesi Hilmi Kitabevi’nde “olaydı” kelimesi kullanılmıştır. Matbaa sırasındaki dikkatsizlik sonucunda olduğunu düşündüğümüz bu

eksiklikle birlikte sadeleştirme sırasında istek kipinin “s” sesi düşer. Bu eksiklik neticesinde anlamsal daralma olur.

Özgür Yayınlar’ında “görmemek” kelimesi Hilmi Kitabevi’nde “görmek” kelimesi kullanılır. Bu farklılığın hangisinin daha uygun olduğunu anlamak için yine nüshalara bakmak gerekir. İlgili kısımdan hemen önce zenginlik ve fakirlik arasındaki farklar anlatılır.

“Onlar bizi görmek için yukarıdan bakarlar, biz onları görmemek için başımızı kaldırırız.”

“Onlar bizi görmek için yukarıdan bakarlar, biz onları görmek için başımızı kaldırırız.” Metnin bağlamı her iki kullanımı da uygun kılıyor fakat bize göre Özgür Yayınları nüshasındaki kullanımı doğru olur.

Son örnekte ise Özgür Yayınlar’ında “elbiseye” kelimesi Hilmi Kitabevi’nde “elbiseyi” kelimesi kullanılır. Hangisinin daha doğru olduğunu anlamak için yine kelime içindeki kullanımlarına bakmak daha doğru olur:

“[...] elbiseye iki tarafından çekmek suretiyle biraz kaldırmış”

“[...] elbiseyi iki tarafından çekmek suretiyle biraz kaldırmış” Özgür Yayınları nüshasında yönelme eki kullanılır, Hilmi Kitabevi nüshasında ise belirtme eki kullanılır. Cümlenin anlamına Hilmi Kitabevi nüshasının kullanımı daha uygun olur.

2.5. Tamlamaların Sadeleştirilmesinden Dolayı Oluşan Farklılıklar

Özgür Yayınları	Hilmi Kitabevi
“sütun-ı erkâm ile memlû” s. 11.	“rakam sütunlarıyla dolu” s. 3.
“meyl-i hafif ile” s. 11.	“hafif bir meyil ile” s. 3.
“lem’anın ihtizâz-ı in’ikâsatı içinde” s. 11.	“lambanın titrek in’ikasları içinde” s. 3.
“pîş-i nigâhından” s. 11.	“gözünün önünden” s. 3.
“zılâl-i garibe gibi” s. 11.	“garip gölgeler gibi” s. 3.
“silsile-i erkâma bir imtisâs-ı tam ile” s. 11.	“rakamlara tam bir imtisâs ile” s. 3.
“sükûn-ı mahz ile” s. 11.	“derin sükûn içinde” s. 3.
“meselsül-i muttarid ile” s. 11.	“muttarid bir teselsüs ile” s. 3.
“mailen mevzu cesîm” s. 11.	“mail duran cesim” s. 3.
“zill-i kesif” s. 11	“kesif bir gölge” s. 3.

“muharriş-i âsâb” s. 11	“asabı tirmalayan” s. 3.
“sehâib-i âdad” s. 11	“rakam yığınları” s. 3.
“büt-i gayr-i müteharrîk” s. 11	“donmuş put” s.3.
“bir sabr-ı mücessem” s. 11	“mücessem bir sabır” s. 3.
“muvazene-i şehriye” s.11	“muvazene cetveli” s. 4.
“herc-ü merc-i erkâm” s. 11	“rakam izdihamı” s. 4.
“inad-ı muazzibâne” s. 11	“kırılmaz bir inat” s. 4.
“bir iştigal-i layenkatiden sonra” s. 11	“bu iştigalden sonra” s. 4.
“fark-ı sefilin” s. 11	“sefil farkın” s. 4.
“teressüm eden esdâd-ı zıllın” s. 11	“teressüm gölgelerin” s. 4.
“cenah-ı yemininde” s. 11	“sağ cenahında” s. 4.
“sath-ı muzlim” s. 13.	“siyah satıh” s. 4.
“mahlûk-ı âteşîn” s. 13.	“âteşîn” s. 4.
“mar-ı tayyâr” s. 13.	“uçan yılan” s. 4.
“teşrin-i sâni gecesinin” s. 13.	“bu kış gecesinin” s. 4.
“heva-yı müncemidini” s. 13.	“müncemid havasını” s. 4.
“buhar-ı lâtif-i hareret” s. 13.	“latif bir buhar” s. 4.
“mamult-ı âtikadan” s. 13.	“eski” s. 4.
“ittirad-ı hayatından” s. 13.	“muttarid hayatından” s. 4.
“sükûn-ı mahz” s. 13.	“derin sükûn” s. 4.
“eser-i hayat” s. 13.	“hayat eseri” s. 4.
“nefha-i vücüt” s. 13.	“vücüt nefhası” s. 4.
“cây-ı hayat” s. 13.	“hayat yeri” s. 4.
“feryad-ı mütamadisi” s. 13.	“mütamadî feryadı” s. 4.
“sukut-ı muttaridi” s. 13.	“muttarid sukutu” s. 4.
“fark-ı ehad ve aşâr hanesinde” s. 14.	“fark son iki hanede” s. 5.
“hayat-ı muttaridesini” s. 14.	“muttarit hayatını” s. 5.
“ömr-i yeknesakı” s. 14.	“yeknesak ömrü” s. 5.
“münasebet-i daime” s. 16.	“daimî münasebet” s. 6.

“beynlerinde bu münasebet-i daime, bir muhabbet-i samime” s. 16.	“beynlerinde bu münasebet samimi bir muhabbet” s. 6.
“sıhriyet-i hesabiye” s.16.	“hesap sıhhyeti” s. 6.
“bidayet-i teessüsünde” s. 16.	“ilk teessüsünde” s. 6.
“ticaretgâhının tarih-i zî- ruhu” s. 16.	“ticaret evinin canlı tarihi” s. 7.
“tengi-i daire-i muhavereleri” s. 16.	“muhaverelerinin dar dairesi” s. 7.
“ticaretgâhın tarih-i atiki” s. 16.	“ticaret evinin eski tarihi” s. 7.
“natûk-ı belîği” s. 17.	“belîğ-i natuku” s. 7.
“reis-i ticaretgâh” s. 17.	“ticaretevi sahibi” s. 7.
“buhran-ı âsâb” s. 17.	“sinir buhranı” s. 7.
“nida-yı hiddeti” s. 17.	“hiddet nidası” s. 7.
“irâd-ı nutka” s. 17.	“nutuk iradına” s. 7.
“sadâ-yı mütekati” s. 17.	“kesik bir sadâ” s. 8.
“mütteka-yı âhenîn” s. 17.	“çelikten bir mütteka” s. 8.
“bütün mesai-i hayatına” s. 17.	“bütün hayatına” s. 8.
“hüzn-i sârî” s. 18.	“sârî bir hüznle” s. 8.
“irad-ı kelam” s. 18.	“söz söylendiği” s. 8.
“iştirak-i hissiyat” s. 18.	“his iştirakı” s. 8.
“suret-i cevelanını” s. 18.	“cevelanını” s. 8.
“mesai-i takât-ı ber-endâzeneden sonra” s. 18.	“takât kıran uğraşmalardan sonra” s. 8.
“meblağ-ı hakiri” s. 18.	“hakir meblağı” s. 8.
“incizab-ı mıknatısiyeye” s. 19.	“mıknatısi bir incizaba” s. 8.
“heyet-i sâmia” s. 19.	“sami heyeti” s. 9.
“kesb-i kesret” s. 20.	“kesret kesb etmişti” s. 10.
“münazara-yı miras” s. 20.	“miras münazaas”ı s. 10.
“ejder-i müthiş” s. 21.	“müthiş bir ejder” s. 11.
“bakaya-yı âtikasından” s. 21.	“bekayasından” s. 11.
“bir tavr-ı muthik” s. 21.	“muthik tavr ile” s. 11.
“natûk-ı ihtiyar” s. 21.	“natuk ihtiyar” s. 11.

“mertebe-i ulviyesinden” s. 22.	“yüksek mertebesinden” s. 11.
“bi-mana, bi-ruh” s. 22.	“manasız, ruhsuz” s. 11.
“iştigal-i layenkati” s. 22.	“kesilmeyen bir iştigal” s. 11.
“âdem-i dikkat” s. 22.	“dikkatsizlik” s. 11.
“umman-ı erkam içinde” s. 24.	“rakam sağanağı içine” s. 13.
“fevka'l – tabia” s. 24.	“tabiat haricinde” s. 13.
“raks-ı mecnunane” s. 24.	“çılgın raks ile” s. 13.
“kuva-yı fikriyesi” s. 25.	“fikri” s. 14.
“irâs-ı sekte” s. 26.	“sekte irâs” s. 14.
“tarz-ı hayatınızdan” s. 26.	“hayatınızdan” s. 14.
“ilk evvel pür-neşve” s. 26.	“ilk önce neşveli” s. 14.
“mahfaza-yı mahsusat” s. 26.	“duygu mahfazazası” s. 14.
“mahkûm-ı tesiri” s. 26.	“tehsirine mahkûm” s. 15.
“natuk-ı muhasib” s. 26.	“natuk muhasib” s. 15.
“nutuk-perdazane-i mahsus” s. 26.	“natuklara mahsus” s. 15.
“bir tavr-ı vâkurane” s. 26.	“vakif bir tavır” s. 15.
“netice-i mesaisi” s. 26.	“gayretlerinin neticesi” s. 15.
“ders-i ibret” s. 26.	“ibret dersi” s. 15.
“bi-çare” s. 26.	“çaresiz” s. 15.
“emvar-ı sema” s. 27.	“semanın nurlarına” s. 15.
“şiiir-i şebab” s. 27.	“şebab şiiiri” s. 15.
“nur-ı ümit” s. 27.	“ümit nuru” s. 15.
“fer-i hülya” s. 27.	“hülya ferî” s. 15.
“temaryz-ı daimi-i bünyevisine dal olacak” s. 27.	“bünyesinin zaafına delil olacak” s. 15.
“zaaf- teessüsün” s. 27.	“sakat teessüsü” s. 15.
“endişe-i memat ile” s. 27.	“endişe ile” s. 15.
“istikamet-i kânüşhae” s. 27.	“kânüşha istikanüşhae” s. 15.
“kanaat-ı kâmile” s. 27.	“tam bir kanaat” s. 16.
“cemiyet-i beşeriyenin” s. 27.	“beşeriyetin” s. 16.

“hikmet-i mahza” s. 27.	“tek bir hikmet” s. 16.
“basiret-i insaniyesi” s. 28.	“basireti” s. 16.
“fıkr-i hâfi” s. 28.	“hafi fikir” s. 16.
“irtisam-ı gayr-i tabii” s. 28.	“garip bir irtisam” s. 16.
“serair-i kalbiyesine” s. 28.	“yüreğinin sırrına” s. 16.
“reng-i nazarı” s. 28.	“nazarı” s. 16.
“cemiyet-i beşeriyeye” s. 28.	“cemiyete” s. 16.
“hande-i istihfaf” s. 28.	“istihfaf handesi” s. 16.
“fevka’l-tabia” s. 28.	“tabiat haricinde” s. 16.
“kurban-ı seyyiatı” s. 28.	“seyyiesine kurban eden” s. 16.
“meşy-i seri” s. 30.	“seri bir yürüyüş ile” s. 18.
“ikametgâh-ı sefili” s. 30.	“fakir evi” s. 18.
“merakiz-i ticariyeye” s. 30.	“ticaret merkezine” s. 18.
“taht-ı karara” s. 30.	“karar altına” s. 18.
“suret-i inşası” s. 30.	“inşaat tarzı” s. 18.
“kemal-i suhuletle” s. 30.	“suhuletle” s. 18.
“yadigâr-ı vücut” s. 31.	“vücut” s. 18.
“hal-i temaruzu tecridinin” s. 31.	“mariz hali tecererrüdünü” s. 18.
“mukârin-i hakikattır” s. 31.	“ziyade hakikate mukarindir” s. 18.
“sahibe-i müstakbele-i servete” s. 31.	“müstakbel servet sahibine” s. 18.
“pîş-i nigâhında” s. 32.	“gözlerinde” s. 19.
“heva-yı” s. 32.	“hava-î” s. 19.
“temas-ı bârid” s. 32.	“temasıyla” s. 19.
“bir hazz-ı latif” s. 32.	“latif haz” s. 20.
“nefha-i garibesi” s. 32.	“garip nefhası” s. 20.
“vaşet-i şiiriyesiyle” s. 33.	“şiir vahşetiyle” s. 20.
“gayr-i ihtiyari” s. 33	“ihtiyarsız” s. 20.
“kâz-ı âdem” s. 33	“adem” s. 20.
“âmak-ı muzlimesi” s. 33	“muzlim derinlikleri” s. 20.

“medd-i nigahını” s. 33	“nazarını” s. 20.
“telatum-ı berfe” s. 33	“kar telatumunu” s. 20.
“çeşm-i şuledar” s. 33	“ışıldak göz” s. 20.
“feşafeş-i hafif” s. 33	“hafif bir feşafeş” s. 20.
“memzuce-i şiiriye” s. 33	“halita” s. 20.
“tabakat-ı zalamın” s. 33	“karanlıkların” s. 20.
“sahil-i diğerden” s. 33	“karşı sahilden” s. 20.
“sütun-ı kesifesi” s. 33	“kesafeti” s. 20.
“nigâh-ı lâlgünü” s. 33	“kızıl gözleri” s. 20.
“lisan-ı şiirine” s. 34.	“şiir lisanı” s. 20.
“feşafeş-i hafif” s. 34.	“hafif bir feşafeş” s. 20.
“tercüme-i hissiyat” s. 34.	“hissiyatını tercüme” s. 21.
“heyulâ-yı hülya” s. 34.	“hülya heyulası” s. 21.
“ziya-yı neşve- bahşasından” s. 34.	“neşe veren ziyasından” s. 21.
“reng-i siyah-ı matem-âverini” s. 34.	“siyah matem rengini” s. 21.
“sâât-ı hayat-ı sefilanesini” s. 34.	“sefil gayret hayatını” s. 21.
“hatt-ı intiha” s. 34.	“intiha hattı” s. 21.
“âğuş-ı siyanetine” s. 34.	“siyanetine” s. 21.
“darbe-i saika” s. 34.	“sâika darbesi” s. 21.
“mebna-yı mualla-yı ümit” s. 35.	“ümit kâşanesi” s. 21.
“ufk-ı pür-nur ı şebabında” s. 35.	“gençliğinin ufkunda” s. 21.
“lebriz-i saadet eden” s. 35.	“saadetle dolduran” s. 21.
“bab-ı merhameti” s. 35.	“kapıyı” s. 21.
“levha-i zî- hayat” s. 35.	“canlı levha” s. 21.
“bükâ-yı matemiyile” s. 35.	“matem yaşlarıyla” s. 21.
“kemâl-i serbestî ile” s. 35.	“serbest” s. 21.
“îras-ı haşyet” s. 35.	“haşyet îras” s. 22.
“tavr-ı âmirasine” s. 36.	“âmir bir tavır ile” s. 22.
“cüret-i kahramanane” s. 36.	“cüret ile” s. 22.

“hiss-i azim-i merhametle” s. 36.	“azim bir merhametle” s. 22.
“maksat-ı ziyaretini” s. 36.	“ziyaret maksatını” s. 22.
“hiç-i hayatına” s. 36.	“boş hayatına” s. 22.
“tanîn-i endaz” s. 36.	“çınlayan” s. 22.
“nur-ı ümit” s. 36.	“ümit nuru” s. 22.
“fer-i hülya” s. 36.	“hülya ferî” s. 22.
“fer-i hülya” s. 36.	“hülya ferî” s. 22.
“azim bir ufk-ı muzlim” s. 37.	“azim muzlim” s. 23.
“sukut-ı bî fâsıla” s. 37.	“fasılasız sukutun” s. 23.
“münteha-yı hayatında” s. 37.	“hayatında” s. 23.
“rüşeym-i bi-ruh” s. 37.	“can bulmamış rüşeym” s. 23.
“son nazra-i hüsrânına” s. 37.	“hüsrân nazarına” s. 23.
“zerre-i itminan” s. 37.	“itminan zerresi” s. 23.
“pîş-i nigahını” s. 37.	“nazarını” s. 23.
“reng-i siyahın” s. 37.	“siyah rengin” s. 23.
“nur-ı şîir” s. 37.	“şîir nuru” s. 23.
“mecra-yı hatırat-ı meyuse” s. 37.	“meyus hatıraların mecrası” s. 23.
“çehre-i pür-şebab-ı fecr” s. 37.	“fecir gibi şeffaf” s. 23.
“sima-yı meleğın” s. 37.	“simanın” s. 23.
“baran-ı envar” s. 37.	“nurlar” s. 23.
“necm-i pertev-bâr” s. 38.	“parlak yıldız gibi” s. 23.
“pür-tâb” s. 38.	“şaşaalı” s. 23.
“cemiyyet-i beşeriyenin” s. 38.	“cemiyyetin” s. 23.
“hayat-ı tıflanelerinin” s. 38.	“çocukluk hayatlarının” s. 23.
“yeis-i hayatı” s. 38.	“hayatının yeisi” s. 24.
“nur-ı ruhani” s. 38.	“ruhani nur” s. 24.
“nisa-yı aşkı” s. 38.	“aşk nidası” s. 24.
“ziya-paş” s. 38.	“ziyalı” s. 24.
“seyyale-i muhabbeti” s. 38.	“seyyaleyi” s. 24.

“girdab-ı muzlime” s. 39.	“muzlim girdaba” s. 24.
“nida-yı hazinini” s. 39.	“nidasını” s. 24.
“muvazene-i şehriye” s. 39.	“aylık muazene cetvelini” s. 24.
“kanaat-ı kâmile” s. 39.	“kanaati” s. 24.
“tavr-ı lakaydi” s. 39.	“kayıtsız bir tavır” s. 24.
“nazar-ı lakaydane” s. 39.	“kayıtsız nazarla” s. 25.
“nasb-ı nigahı dikkat etmiş” s. 39.	“bakarak” s. 25.
“aşıyane-i saadet” s. 39.	“saadet yuvası” s. 25.
“ziya-yı şemse” s. 39.	“güneşin ziyalarına” s. 25.
“beyan-ı memnuniyet” s. 40.	“memnuniyet beyanı” s. 25.
“cümle-i istidradye” s. 40.	“istiitad” s. 25.
“hasılat-ı sâfiyesinden” s. 40.	“saf hasılatından” s. 25.
“cümle-i teşekkürîye” s. 40.	“teşekkür cümlesi” s. 25.
“kesb-i istihakak” s. 41.	“istihakaka kesbetmeniz” s. 26.
“uzv-u mühimi” s. 41.	“mühim bir uzvu” s. 26.
“müşerref-i hitabi” s. 41.	“memnun” s. 26.
“tavr-ı laubalîyane ile” s. 41.	“serbest bir tavır ile” s. 26.
“nehr-i pür huruş” s. 41.	“dalgalı bir nehir” s. 26.
“inikâs-ı kesif” s. 42.	“kesif bir inikas” s. 26.
“meşy-i serseriyane” s. 42.	“meşiy” s. 26.
“imrar-ı şebab” s. 42.	“gençliğini geçirmiş” s. 27.
“bahar-ı şebabına” s. 42.	“gençlik baharına” s. 27.
“tecrübe-didegân-ı reybiyuna” s. 42.	“tecrübe sahibi reybilere” s. 27.
“perişani-i telaffuzla” s. 42.	“rekâetle” s. 28.
“mukaddime-i zalamı” s. 44.	“ilk karartısı” s. 28.
“reng-i safî, rida-yı nîm-şeffafî altında” s. 44.	“saf rengi yarı şeffaf örtüsü altında” s. 28.
“güneşin çehre-i lal-gûnî” s. 44.	“güneşin kızıl çehresi” s. 28.
“bir nazar-ı mütefekkirane ile” s. 44.	“mütefekkir bir nazar ile” s. 28.
“ziya-yı gurûb” s. 44.	“gurubun ziya bakiyeleri” s. 29.

“tebdil-i vaziyet” s. 45.	“vaziyet tebdil” s. 29.
“bir takayyüd-i mahsus” s. 45.	“hususî bir takayyüt” s. 29.
“muhtaç-ı mülahaza” s. 46.	“mülahazaya muhtaç” s. 30.
“pür-rayiha” s. 46.	“rayiha ile dolu” s. 30.
“nigah-ı hayranıyla” s. 46.	“hayran bir gözle” s.30.
“hutut-ı ziya” s. 46.	“ziya” s. 30.
“bahar-ı zî-ruhun” s. 46.	“canlı baharın” s. 30.
“temas-ı latif” s. 46.	“latif temas” s. 30.
“mükâfat-i azîme” s. 47.	“mükâfat” s. 31.
“hareket-i asabiye ile” s. 47.	“asabi bir hareket ile” s. 31.
“nigah-ı hazin” s. 47.	“hazin bir nigah” s. 31.
“hareket-i müstehiffâne” s. 47.	“hareketle” s. 31.
“havarak-ı efkârın enfes-i âsârını” s. 47.	“en garip fikirlerin en büyüğünü” s. 31.
“mabed-i mukaddesi hülya” s. 48.	“mukaddes bir hülya mabedi” s. 32.
“şîir-i zerrin-per-i şebabın aşîyan-ı latifi” s. 48.	“o altın kanatlı şîirin aşîyanı” s. 32.
“hücre-i ihtifa” s. 48.	“ihtifa hücre”i s. 32.
“fîkr-i teccessüs” s. 48.	“teccessüs fikri” s. 32.
“hafagâh-ı âmâl-i şebaba” s. 48.	“gençlik hülyaları me’vasına” s. 32.
“sema-yı bahar” s. 48.	“bahar seması” s. 32.
“talatumzâr-ı laciverdîsini” s. 48.”	“lacivert telâtuamlarını” s. 32.
“envar-ı leyal” s. 48.	“gece yıldızlarının” s. 32.
“pîş-i nigâhına” s. 48.	“gözlerine” s. 32.
“der-âguş” s. 49.	“âguşuna” s. 32.
“safha-i şeffaf” s. 49.	“şeffaf bir safha” s. 32.
“ziya-yı hafif” s. 49.	“hafif bir ziya” s. 32.
“keslân- latif” s. 49.	“tatlı bir keselan” s. 32.
“sürat-i asabiye” s. 49.	“asabi bir sürat” s. 32.
“defter-i hatırat” s. 49.	“hatıra defteri” s. 33.
“âsâr-ı tantana” s. 50.	“tantana asarı” s. 33.

“bedia-i sanat” s. 50.	“sanat bediası” s. 33.
“zemin-i hevayi” s. 50.	“havayi bir zemin” s. 33.
“elvan-ı safderunânesi” s. 50.	“ibtidai renkleri” s. 33.
“bir memzece-i garibe-i eşkal” s. 50.	“garip şekiller” s. 33.
“bedia-i sanattır” s. 50.	“sanat bediasıdır” s. 33.
“habgâh-ı latif-i bekâreti” s. 50.	“genç kız odasını” s. 33.
“bir künbed-i semavi-i pür-envar” s. 50.	“yıldızlarla donanmış bir sema” s. 33.
“o sema-yı saf-ı şebabın” s. 50.	“öyle” s. 33.
“bir hararet-i hafife” s. 54.	“hafif bir hararet” s. 33.
“ziya-yı fecr” s. 54.	“fecir ziyas”ı s. 33.
“bu ism-i gayr-ı muin” s. 55.	“bu isim” s. 36.
“ehemmiyet-i mahsusa” s. 55.	“ehemmiyet” s. 36.
“zemin-i yegânesini” s. 55.	“biricik zeminini” s. 36.
“bir silsile-i azîme-i tafsilata” s. 55.	“bir uzun tafsilat” s. 36.
“vaka-yı mühimme” s. 55.	“mühim vaka” s. 36.
“bir hâdise-i tarihiye” s. 55.	“tarihi bir hadise” s. 36.
“kesb-i cesamet ve ehemmiyet” s. 55.	“cesamet ve ehemmiyet kesbeder” s. 36.
“bir hikaye-i muhayyile-i âşıkâne” s. 55.	“muhayyel bir aşk hikayesi” s. 36.
“eser-i şefkat” s. 55.	“şefkat eseri” s. 37.
“gonca-i hissiyatına” s. 55.	“hissiyat goncasına” s. 37.
“jale-i muhabbet” s. 55.	“muhabbet jalesi” s. 37.
“bir hiss-i garibi” s. 56.	“garip bir his” s. 38.
“hatırat-ı rüyayı” s. 57.	“rüyayı” s. 38.
“ziya-yı gîsu” s. 57.	“ziya” s. 38.
“bir umman-ı zalam” s. 57.	“bir siyah umman” s. 38.
“bir hiss-i elim” s. 57.	“elim bir his” s. 38.
“büt-i hüznün” s. 58.	“hüznün heykeli” s. 40.
“darbe-i saikaya” s. 58.	“yıldırım darbesine” s. 40.
“tufan-ı sirişk” s. 58.	“gözyaşı tufanı” s. 40.

“sine-i şefkatin” s. 58.	“şefkat sinenin” s. 40.
“bir sükût-ı tam” s. 60.	“tam bir sükût” s. 40.
“karar-ı kat’i” s. 60.	“katî karar” s. 41.
“maa-ziyadetin” s. 60.	“fazlasiyle” s. 41.
“kabil-i tefsir idi” s. 61.	“tefsiri mümkündü” s. 41.
“hissiyat-ı saadete” s. 61.	“--- saadete” s. 41.
“teslim-i nefis” s. 61.	“nefsini teslim” s. 41.
“o enis-i kalbe” s. 61.	“o mahremine” s. 41.
“sema-yı hayale” s. 61.	“hayal semasına” s. 41.
“iki maksad-ı hayat” s. 61	“hayatta iki maksat” s. 42.
“umûr-ı dahiliyesine” s. 62.	“dahil işlerine” s. 42.
“sahibe-yi haneye” s. 62.	“ev hanımına” s. 42.
“bir intizam-ı la-yetebedde” s. 62.	“tam bir intizam” s. 42.
“fihrist-i yeknesak-ı işigalatıdır” s. 62.	“değişmeyen eğlencesidir.” s. 42.
“intizam-ı hayatına” s. 62.	“mûtaad hayatına” s. 42.
“sekte-i ârız” s. 62.	“sekte ârız” s. 42.
“tenhâ-i maişet” s. 62.	“maişet tenhalığı” s. 42.
“yektarzi-i hayat içinde” s. 62.	“hayat ıtıradı içinde” s. 42.
“hüzn-perver” s. 62.	“hüzne meyyal” s. 42.
“âşiyân-ı saadet” s. 63.	“saadet yuvası” s. 42.
“tarakka-i kahkahası” s. 63.	“kahkahası” s. 43.
“kabil-i tasavvur” s. 63.	“tasavvuru mümkün” s. 43.
“cüz-i lazımu’l-vücuda” s. 63.	“bir cüz’ü” s. 43.
“hiss-i cibilli-i hıyanet saikasıyla” s. 63.	“cibilli hıyanet hissi saikasıyla” s. 43.
“kalb-i beşerde” s. 63.	“...” s. 43.
“hiss-i muhabbet” s. 63.	“muhabbet ihtiyacı” s. 43.
“hevesat-ı muhtelifasına” s. 63.	“muhtelif heveslerine” s. 43.
“hall-i mesele ederdi” s. 63.	“meseleyi hallederdi” s. 44.
“bir “ziya-yı ebr-pûş-i hurşit” s. 65.	“bir sisli güneş ziyası” s. 46.

“bir hazz-ı tenperveri içinde” s. 67.	“bir haz içinde” s. 46.
“bir cism-i seyyal” s. 67.	“bir seyyal cisim” s. 46.
“silsile-i âmâl” s. 67.	“birçok emel silsilesi” s. 46.
“mebna-yı ümit” s. 67.	“ümid kâşanesini” s. 46.
“külbe-i harap” s. 67.	“harap bir kulübe” s. 46.
“bir sema-yı bahar gibi” s. 67.	“bahar seması gibi” s. 46.
“bir rüzgâr-ı muhalif” s. 68.	“muhalif bir rüzgar” s. 46.
“o cevelangâh-ı envarı” s. 68.	“o parlak semayı” s. 47.
“bir zulmet-âbâd” s. 68.	“zulmetlere boğulmuş bir hale” s. 47.
“semâ-yı şebabı” s. 68.	“seması da” s. 47.
“bir nokta-i lamia” s. 68.	“gülümseyen lem’a” s. 47.
“bir şems-i ümit” s. 68.	“bir ümit şulesi” s. 47.
“deycûr-ı yeisi” s. 68.	“ye’si” s. 47.
“bir hande-i hazin” s.68.	“hazin bir hande” s. 47.
“nokta-i ziya” s. 68.	“ziya noktası” s. 47.
“çeşm-i nurunu” s. 68.	“gözlerini” s. 47.
“dest-i izdivacı” s. 69.	“eli” s. 48.
“dest-i izdivacı” s. 69.	“izdivacı” s. 48.
“nigah-ı muhabbetinde” s. 69.	“bakışında” s. 48.
“dest-i izdivacı” s. 70.	“izdivaç elini” s. 48.
“gayr-ı mütehasis” s. 70.	“duygusuz” s. 48.
“fark-ı azîm” s. 70.	“azim fark” s. 48.
“sedd-i ahenîn” s. 70.	“demirden set” s. 48.
“meclubiyet-i tıflânenin” s. 70.	“çocuk meclubiyeti” s. 48.
“inhimâk-ı şebaba” s. 70.	“gençlik inhimakine” s. 48.
“meyl-i âşıkâne” s. 70.	“aşk haline” s. 48.
“cinnet-i aşkın” s. 70.	“aşkın” s.49.
“nigâh-ı âteşîn” s. 70.	“nigah” s. 49.
“maruz-ı mehâlîki” s. 71.	“tehlikesine maruz” s. 49.

“feragat-ı nefsiyeden” s. 71.	“feragetten” s. 49.
“fıkr-i hamiyet” s. 71.	“hamiyet fikri” s. 49.
“takrir-i hareket” s. 71.	“takrir hareketini” s. 49.
“lisan-ı hamiyet” s. 71.	“lisanı” s. 49.
“tevfik-i karar ettiği” s. 71.	“uyumaya karar verdiği” s. 49.
“mülteca-yı hayatı” s. 72.	“mültecaı” s. 50.
“ârâmgâh-ı sefili” s. 72.	“sefil âram yerini” s. 50.
“mahfaza-i tarihi idi” s. 72.	“tarihinin çevrildiği yerdı” s. 50.
“refik-i tufuliyenin” s. 72.	“arkadaşının” s. 50.
“müdafaa-yı nefis” s. 73.	“müdafaa” s. 51
“bir levha-i müthişe” s. 73.	“müthiş bir levha” s. 51
“bir vuzuh-ı tam ile” s. 73.	“tam bir vuzuh ile” s. 51
“pîş-i nigâhından” s. 73.	“gözlerinin önünde” s. 51
“pençe-i dehşetinde” s. 73.	“pençesinde” s. 51
“o fevkalade bir kuvve-i muharreke” s. 73.	“o muharrik bir kuvvetle” s. 51
“meftur-ı sükûn” s. 73.	“meftur” s. 51
“nigâh-ı yeis” s. 74.	“ye’s nazarıyla” s. 51
“nazar-ı yeis” s. 74.	“ye’s nazarını” s. 51
“nazar-ı zehr-nâkı” s. 74.	“nazarı” s. 51
“katre-i yeis-perveri” s.74.	“ye’s katresini” s. 51
“lezzet-i vahşiyesinden telezzüz ederek” s. 74.	“acı lezzetini tadarak” s. 51
“zîr-i pâyından” s. 74.	“altından” s. 52.
“nüfuz-ı tasarrufunu” s. 74.	“tasarrufunu” s. 52.
“bîpâyân-i fezaya” s. 75.	“fezaya” s. 52.
“nagehani bir arzu duymuştu” s. 75.	“birden tutuşan bir arzu duymuştu” s. 52.
“tesir-i mahsus hâsıl etmişti” s. 75.	“hususî bir tesir hasıl etmişti” s. 52.
“bir servet-i azîme idi” s. 76.	“azim bir servet idi” s. 53.
“ulüvv-i kadrine” s. 76.	“kaderlerinin yüksekliğine” s. 53.
“lezzet-i refakatlerine hüsrâneş kaldığı” s. 76.	“refakatlerine mütehasir kaldığı” s. 53.

“vakf-ı nazar eder” s. 77.	“dalar” s. 53.
“me’va-yı hissiyat” s. 77.	“hissiyat mevası” s. 54.
“cihan-ı efkârdır” s. 77.	“bir efkâr cınanıdır” s. 54.
“bir silsile-i gayr-ı mütenahiye-i tahassüsat” s. 77.	“türlü türlü in’ikâslar” s. 54.
“bir münasebet-i hususiye” s. 77.	“münasebet” s. 54.
“bir muhabbet-î sâkite ve gayr-ı mahsusa” s. 77.	“sakit bir muhabbet” s. 54.
“bu mülteca-yı harim-i efkârının bir periği “neşve-âveridir”. s. 77.	“bu mültecası için neşve bahşeden bir perisidir.” s. 54.
“mahz-ı sem’-i dikkattir” s. 77.	“dikkat eder” s. 54.
“fecd-i saadet” s. 77.	“saadet fecri” s. 54.
“ruhsat-ı müsaadesi” s. 78.	“giriniz ruhsatı” s. 54.
“nişane-i istifsar” s. 78.	“bir istifsar vardı” s. 54.
“fürceyab-ı seyelan olmuş gibi” s. 79.	“seyelanı hazır gibi” s. 55.
“gam ile pürnem bir nazar teati olundu” s. 79.	“gam ile doldu bir nazar teati olundu” s. 55.
“bir tesadüm-i seyyalât-ı berkıyye” s. 79.	“bir duygu tesadüfü” s. 55.
“tarih-i mufassal-ı hissiyattır” s. 79.	“bir mufassal kitaptır” s. 55.
“tarih-i aşkın” s. 79.	“aşkın” s. 55.
“hafayâ-yı muhteviyatını” s. 79.	“bütün muhteviyatını” s. 55.
“serair-i tahassüsatını” s. 79.	“serarini” s. 55.
“perde-i ihtirâzı” s. 79.	“ihtiraz perdesini” s. 55.
“bir buse-i nazarın âğuş-ı mestânesine” s. 80.	“gözlerinin ağuşuna” s. 56.
“bir nigâh-ı medid ile” s. 80.	“medid bir nigah” s. 56.
“-fıkr-i keder-perveri mestur-ı sehab-ı endişe olduğu hengâm-ı melal içinde” s. 80.	“icat fikri hüzne müstağrak olduğu melal hengâmı içinde” s. 56.
“bir simâ-yı gam-perver” s. 80.	“gamlı bir sima” s. 56.
“bir levha-i hüzn-enis” s. 80.	“hazin bir levha” s. 56.
“reng-i elimi bir gecenin zulmet-i mateminden” s. 80”.	“elîm bir gecenin zuluşhaden” s. 56.
“hilal-i müzlim” s. 80.	“bir donuk hilal” s. 56.

“nigâh-ı hazinine birer zıll-i hazin” s. 80.	“mahzun bakışında bir gölge” s. 56.
“reng-i siması” s. 80.	“siması” s. 56.
“sima-yı zalam-ı âşiyana” s. 80.	“bu mahzun simaya” s. 56.
“bir nur-ı serseri” s. 80.	“serseri bir nur” s. 56.
“şule-i tebessüm” s. 80.	“bir tebessüm” s. 56.
“leyl-i sehabdar” s. 80.	“bulut parçası” s. 56.
“heyet-i umumiyesine” s. 80.	“umumî heyetine” s. 56.
“güya yed-i hilkat” s. 80.	“--- hilkatın eli” s. 56.
“bir hayat-ı yeysin zübde-i tarihini” s. 80.	“meyus bir hayatın zübdesini” s. 56.
“mahzuniyetten” s. 81	“hüzünden” s. 56.
“hayal-i saadet” s. 81	“saadet hayali” s. 57.
“âğuş-ı ezvakına” s. 81.	“ağuşuna” s. 57.
“hararet-i müskiresi” s. 81.	“nefesinin harareti” s. 57.
“terane-i semavi” s. 81.	“semavi bir terane” s. 57.
“güya ta amâk-ı kalbinden” s. 81.	“ta kalbinden” s. 57.
“feryad-ı aşk” s. 81.	“aşk feryadı” s. 57.
“mühtez ruh ile mâli” s. 81.	“titreyen” s. 57.
“aşk-ı masum” s. 82.	“masum aşk” s. 57.
“tercüme-i hissiyat etmeksizin” s. 82.	“hissiyatını tercüme etmeksizin” s. 57.
“der-hatır” s. 82.	“tahattur” s. 57.
“hatırat-ı evveliyesi” s. 82.	“ilk hatıraları” s. 57.
“elvah-ı atika” s. 82.	“eski levhalar” s. 57.
“menazır-ı müşevveşe” s. 82.	“müşevveş manzaralar” s. 57.
“menşur-ı tahayyülatı” s. 82.	“tahayyülatının menşuru” s. 57.
“safahat-ı hayatının” s. 82.	“hayatının” s. 57.
“tesirat-ı şedide” s. 82.	“şedit teessürlerle” s. 57.
“mâ-sabak-ı ömrüne irca-yı hatıra ettiği” s. 82.	“geçmiş ömrüne hatırasını sevk ettiği” s. 57.
“suver-i mün’akisesini” s. 82.	“akislerini” s. 58.
“mukaddime-i hayatını” s. 82.	“hayatının mukaddemesini” s. 58.

“tarih-i ömrünün” s. 82.	“ömrünün” s. 58.
“bir silsile-i muhtemelat” s. 82.	“bir nevi ihtimaller silsilesi” s. 58.
“zâde-i hayatı yahut hediye-i vefatı idi” s. 82.	“hediyeydi” s. 58.
“bir mebna-yı atik” s. 83.	“eski bir bina” s. 58.
“hukuk-ı medeniyeden” s. 83.	“medeni haklardan” s. 58.
“me’va-yı garibi” s. 83.	“garip harabeyi” s. 58.
“hukuk-ı beşeriyeden” s. 83.	“maîşet kudretinden” s. 58.
“pîş-i nigâhı” s. 83.	“gözlerinde” s. 58.
“vahşet- zârı” s. 83.	“burası” s. 58.
“ferman-fermâ-yı dehşettir” s. 83.	“işitilir” s. 58.
“bu işbah-ı vahşiye” s. 84.	“vahşi” s. 58.
“bir lisan-ı sihr-âmiz ile” s. 84.	“sihirli bir lisan ile” s. 58.
“musahabe-i mütemadiye-i ifritâne içindeymişler gibi” s. 84.	“bir musahabe içinde imişler gibi” s. 58.
“âlem-i vahşet” s. 84.	“vahşetin” s. 58.
“div-i pür-dehşet” s. 84.	“devleri” s. 58.
“bir telatum-ı esvat-ı mahûfe” s. 84.	“korkunç bir uğultu telatumu” s. 59.
“bu mahlukât-ı acibe” s. 84.	“bu acib şeyler” s. 59.
“cem-i gafirin” s. 84.	“kalabalığın” s. 59.
“amaç-gâh-ı serbesti” s. 84.	“serbest bir zemini” s. 59.
“tesis-i âşiyân etmişti” s. 84.	“yerleşmiş idi” s. 59.
“eser-i tahrip” s. 85.	“tahrip eseri” s. 59.
“bir mahlûk-ı cesimin” s. 85.	“bir mahlukun” s. 59.
“kadîd-i mahufi” s. 85.	“korkunç iskeleti” s. 59.
“heyet-i umumisiyle” s. 85.	“bütün heybeti ile” s. 59.
“enîn- mahufu” s. 86.	“korkunç uğultusu” s. 60.
“seyyale-i tehâşiyenin” s. 86.	“titreme seyyaalesinin” s. 60.
“esvat-ı ifritânesinden” s. 86.	“uğultuları” s. 60.
“âlem-i tenhâi” s. 87.	“tenhalık alemi” s. 60.

“bir galeyyan-ı dehhaş-i hâyuhûy” s. 87.	“bir gürültü galeyani” s. 60.
“bir tarraka-i mahufe-i esvat” s. 87.	“bir korkunç tarraka” s. 60.
“tezyid-i şiddet ve savlet eden” s. 87.	“şiddetini ve savletini tezyit eden” s. 60.
“bir seylabe-i bela” s. 87.	“bir seylabe” s. 60.
“bir enin-i mahuf ile” s. 87.	“mahuf bir enin ile” s. 60.
“gûşe-i sefiline” s. 87.	“sefil köşesine” s. 60.
“firâş-ı ihtizatda” s. 87.	“ihtizar yatağında” s. 60.
“bir haşyet-i gayr-i ihtiyariye” s. 87.	“büyük bir korku” s. 60.
“dehşet-i ecelin” s. 87.	“ecelin” s. 60.
“hüküm-ferma olduğu” s. 87.	“hüküm sürdüğü” s. 60.
“manzara-i mahufayı” s. 88.	“müthiş manzarayı” s. 62.
“pîş-i nigâh-ı dehşetine” s. 88.	“gözlerine tamamiyle” s. 62.
“birer add-i mahuf” s. 88.	“bir uzun gürültü” s. 62.
“bir telatum-ı tufannüma-yı gulgule” s. 88.	“bir tufan gulgulesiyle” s.62.
“velvele-i intirak-ı” s. 88.	“intirakı velvelesi” s. 62.
“bir ziya-yı cehennemî” s. 88.	“cehennemi bir ziya” s. 62.
“bir girdab-ı zalam” s. 88.	“girdap” s. 62.
“bu şeb-i deycur” s. 88.	“bu karanlıkları” s. 62.
“bela-yı ateş-feşan” s. 88.	“ateşten” s. 62.
“bu hercümerc-i hevl-engiz içinde” s. 88.	“rüzgarlar” s. 62.
“bu hengâme-i beladan” s. 89.	“bela hengâmesinden” s. 62.
“saniha, tiz, ciğerder, sine-çâk bir feryad etti; bîhûd tahtaların üzerine düştü” s. 89.	“saniha ciğerleri yırtan bir feryad ile tahtaların üzerine düştü” s. 62.
“nigâh-ı nilgûnunu” s. 89.	“lacivert gözünü” s. 63.
“sükûn-ı mahz” s. 89.	“sükun” s. 63.
“gayr-ı müteharrik” s. 89.	“hareketsiz” s. 63.
“zehir-nâk” s. 89.	“yakıcı” s. 63.
“nazra-ı veda” s. 89.	“veda nazarı” s. 63.
“buse-i iftirak” s. 89.	“ayrılış busesi” s. 63.

“tehadum etti” s. 89.	“hücum etti” s. 63.
“emvac-ı umman” s. 89.	“umman” s. 63.
“kaza-yı hevaya” s. 89.	“kazaya” s. 63.
“biçaregâna dest-res-i atıfet olan” s. 90.	“biçarelere atıfet elini uzatan” s. 63.
“ref’-i tazarru etti” s. 90.	“gözlerini göklere kaldırdı” s. 63.
“nigâh-ı hayretle” s. 90.	“hayretle” s. 63.
“eser-i bîpâyân-ı merhamet” s. 90.	“bir merhamet” s. 63.
“şihâk-ı ıstırabın” s. 90.	“acısını” s. 63.
“hitab-ı müşfikâneye” s. 90.	“şefkat hitabına” s. 63.
“serbestî-i seyelan” s. 90.	“serbest seyelannîm” s. 64.
“tesir-i amik” s. 91.	“derin bir teessür” s. 64.
“sefalet-i beşeriyenin” s. 91	“beşer sefaletinin” s. 64
“deva-sâz olmak” s. 91.	“deva bulmak” s. 64.
“varta-i sefaletten” s. 91.	“vartadan” s. 64.
“bilâ-ihtiyar” s. 91.	“ihtiyarsız” s. 64.
“dest-i muavenetin” s. 91.	“muavenet elini” s. 64.
“girive-i mezelletir” s. 91.	“mezellet girivesi” s. 64.
“cemiyet-i beşeriye” s. 91.	“cemiyet” s. 64.
“rüzgâr-ı kaza” s. 91.	“kaza rüzgarı” s. 64.
“heyet-i sefile-i insaniyeye” s. 91.	“insanlığın sefaletine” s. 64.
“nigâh-ı merhameti matuf olanlar” s. 91.	“merhamet gözü matuf olanlar” s. 64.
“nazar-ı merhanüşae” s. 91.	“gözlerine” s. 64.
“feciâ-yı mücessemenin” s. 91.	“fecianın” s. 64.
“nida-yı hüsrânını” s. 92.	“hüsrân nidasını” s. 64.
“tufan-ı beka” s. 92.	“bir gözyaşı tufanı” s. 64.
“bir tecesüs-i lakaydâne” s. 92.	“tecessüs ile” s. 64.
“heyet-i samia” s. 92.	“kalabalık” s. 64.
“bir teslimiyet-i mutlaka-i nefsiye ile” s. 92	“tam bir teslimiyet ile” s. 65
“bir münasebet-i refikâne” s.92	“bir arkadaşlık münasebeti” s. 65

“kat-i ümid” s. 92	“ümit kestiği” s. 65
“tarz-ı hayatı” s.92	“hayatı” s. 65
“taht-ı tekellüfünde idi.” s. 93	“üzerinde idi”. s. 65
“vakf-ı dikkat” s. 93	“dikkat” s. 65
“tamamiyet-i nefsiyesini temin için” s. 93	“mevcudiyetini ikmal için” s. 65
“refakat-ı mütemadiye” s. 93	“ refakat” s. 65
“takayyüdat-ı mahsusası” s.93	“takayyüt” s. 65
“bir rabıta-i muhabbet” s. 93	“bir rabıta” s. 65
“hiss-i âşıkânesini” s. 94	“duygularını” s. 66
“daire-i tabiyeden” s. 94	“dar daireden” s. 66
“feza-yı tayerân” s.94	“tayeran fezası” s. 66
“heva-yı sevda” s. 94	“sevda” s. 66
“müsaadat-ı mütekabelede” s. 94	“mütekabil müsaadelerde” s. 66
“sema-yı sevda-yı perverâneye” s. 94	“sevda semasına” s. 66
“reng-i laciverdi ile” s. 94	“onun lacivert renkleriyle” s. 66
“mest-i nur” s. 94	“nurlarla mest” s. 66
“tuğyan-ı tehyicatına” s. 94	“tuğyanına” s. 66
“lisan-ı belîği” s. 94	“lisanı da” s. 66
“temin-i hayat” s. 94	“hayatın temini” s. 66
“suret-i maişetini” s. 94	“maişetini” s. 66
“kesb-i emniyet etmedikçe” s. 95	“emniyet kesbetmedikçe” s. 66
“bu emeli esas-ı tahayyülat olarak” s. 95	“emeli hayallerine esas olarak” s. 67
“bütün mebna-yı tasavvuratını” s. 95	“bütün tasavvurlarını” s. 67
“kısm-ı âzamı” s. 95	“büyük kısmı” s. 67
“tecessüs-i hafâyâya meyelan-ı şedidinin zevairi” s. 95	“gizli şeylerin tecessüs meyelanını açık şeyleri” s. 67
“ihzan-ı kalbiyesine” s. 96	“kederlerine” s. 67
“Saniha’nın pîş-i nigâh-ı vukufuna atmış idi” s. 96	“Saniha’nın gözlerine sermişti” s. 67
“baha-yı hayatı” s. 96	“hayat pahası” s. 67

“bir tercüme-i ye’is” s. 96	“bir ye’s tercemesi” s.67
“bir katre-i zehir” s. 96	“bir katre zehir” s. 67
“bir vaka-i harikulade” s. 96	“pek büyük bir vaka” s. 68
“mesruriyet-i tıflânesini” s. 96	“sevincini” s. 68
“bir nigah-ı perişan ile” s. 96	“perişan bir nigah ile” s. 68
“bir faaliyet-i hesabiye ile” s. 97	“bir faaliyetle” s.68
“ihtizazat-ı dimağiyeye” s. 97	“dimağ ihtizazlarına” s. 68
“bu tecrübe-i maişet” s. 98	“dar maişet tecrübesi” s. 69
“mukaddime-i musibetin” s. 99	“musibet mukaddemesi” s. 69
“hiss-i kable’l vuku” s. 99	“peşin his” s. 69
“hazz-ı huzurdan mest gibi” s. 99	“hazzından” s. 70
“vaziyet-i ihmalperestâne ile” s. 100	“vaziyetle” s. 70
“musiki-i deruniyi” s. 100	“şarkıyı” s. 71
“mehd-i hülya” s. 100	“hülya” s.71
“merkuziyet-i mütefekkirâne ile” s. 100	“dalgınlıkla” s. 71
“ufk-ı meçhule” s. 100	“ufka” s. 71
“feda-yı nefis” s. 102	“nefsini feda” s. 72
“bir tavr-ı lewendâne” s. 102	“levent bir tavır ile” s. 72
“bir mana-yı muzmeri” s. 104	“gizli bir manayı” s. 74
“vesait-i hasise” s. 104	“hasis vasıtalarla” s. 74
“pây-ı galibiyetine” s. 104	“ayaklarının altına” s. 74
“izzet-i nefisine” s. 104	“izzetine” s. 74
“meziyat-ı nisvanyeden” s. 105	“şahsi meziyetlerden” s. 74
“bir eser-i cedid-i iltifat” s. 105	“yeni bir iltifat” s. 75
“arz-ı vücud” s. 105	“zuhur” s. 75
“mesele-i izdivaç” s. 105	“izdivaç” s. 75
“bir galeyân-ı sada” s. 105	“galeyânlı bir sada” s. 75
“buhar-ı teessürle” s. 106	“teessürle” s. 75
“heyecan-ı hissiyat ile mühtez” s. 106	“heyecanla mühtez” s. 75

“heyet-i umumiyesi ile” s. 106	“bütün heyetiyle” s. 75
“ref-i feryad-ı mağlubiyet ediyormuş gibi” s. 106	“mağlubiyet ilan ediyormuş gibi” s. 76
“nidâ-yı aşkı” s. 106	“aşk nidasını” s. 76
“muhabbet-i tıflânemi” s. 106	“çocuk muhabbetimi” s. 76
“mahrum-ı hediye” s. 106	“hediyeden mahrum” s. 76
“aşk-ı üryanımdan” s. 107	“çıplak aşktan” s. 76
“vasıta-i saadet” s. 107	“saadete vasıta” s. 76
“arz-ı inkıyad” s. 107	“inkıyad” s. 76
“sükûn-ı mahz” s. 107	“sükûn” s. 77
“hakâyığın mahiyet-i ciddiyesinde şühedar olmaya alışmış reybiyûna” s. 107	“hakikatlerin mahiyetinde şüphe taşımaya alışmış mürebbilere” s. 77
“eda-yı mahsusuyla” s. 108	“hususî eda” s. 77
“niğâh-ı âteşini” s. 108	“gözün alevi” s. 77
“beyan-ı mütalaa ediyormuş” s. 108	“bir mütalaa beyan ediyormuş” s. 77
“şiiir-âmiz, biraz hayal-perver, biraz hüsn-vâz” s. 108	“şiiirli, biraz hayalli, biraz tatlı” s. 77
“bir hakikat-i sun’iye” s. 108	“yapma bir hakikat” s. 77
“bir maraz-ı maneviyesinden” s. 108	“manevi bir marazından” s. 77
“bir temaruz-ı ârızisinden” s. 108	“ârızı bir hummasından” s. 77
“kuvve-i ruhaniye” s. 108	“kuvvet” s. 77
“pîş-i niğâhında ruh-perver, nazar-firib, hayal-güster renklerden” s. 109	“gözlerinde ruh okşayan, hayal uyandıran renklerden” s. 78
“âlem-i sihr-âmiz” s. 109	“sihir alemi” s. 78
“o elvan ü envar” s. 109	“onların” s. 78
“dest-i kaza” s. 109	“kaza” s. 78
“saadet-i mevhum” s. 109	“mevhum saadet” s. 78
“bakayâ-yı hatırat” s. 109	“hatıra bakiyesi” s. 78
“lezzet-i sükkeri” s. 109	“sekir lezzeti” s. 78
“bir kesel-i elîm” s. 109	“elim bir kesel” s. 78

“vaad-i neşve” s. 109	“neşve vaad” s. 78
“kâse-i şarabı” s. 109	“kâseyi” s. 78
“şey-i yeisten” s. 109	“şey yeisten” s. 78
“tevcih-i hitap etti.” s. 109	“hitap etti.” s. 78
“tebdil-i muhavere” s. 110	“muhavereyi tebdil” s. 78
“sehab-ı gubar kalkarak” s. 110	“toz bulutu kalkarak” s. 79
“pervaz-ı mütelatım” s. 110	“telatımlarla” s. 79
“emvâc-ı harekete bıkaydâne” s. 111	“harekete kayıtsız” s. 79
“bir büt-i müteharrik” s. 111	“müteharrik bir put” s. 79
“bir nehr-i pür-hüruş” s. 111	“galeyana gelmiş bir nehir” s. 79
“inhina-yı latifinden” s. 111	“hafif bükülüşünden” s. 79
“bir nigâh-ı vâsi” s. 111	“vâsi bir nigah” s. 79
“manzara-i hoş-terîni” s. 111	“manzarayı” s. 79
“levha-i zî-hayati” s. 111	“levhayı” s. 79
“sadâ-yı nağme-perdazı” s. 111	“nağmeli sadaları” s. 80
“avâze-i süruru” s. 111	“sürur avezesi” s. 80
“gulgüle-i hareketi” s. 112	“gulgulası” s. 80
“zemzeme-i emvacı” s. 112	“zemzemesi” s. 80
“feverân-ı efkâr” s. 112	“fikir feveranı” s. 80
“dil-firifte-i letaifi olmuş” s. 112	“meshuru olmuş” s. 80
“daire-i salahiyetini” s. 112	“salahiyetini” s. 80
“vakf-ı hayat etmekten” s. 112	“hayatını vakfetmekten” s. 80
“meclub-ı tebessümü” s. 112	“tebessümüne meclup” s. 80
“firifte-i nigâh-ı latifi, dilbeste-i handesi olmuş” s. 112	“başkalarına mağlup olmuş” s. 80
“sekr-i aşk” s. 112	“aşk sekri” s. 80
“sekr-i latifin” s. 112	“sekrin” s. 80
“bir incila-yı nazarında” s. 113	“bir nazarında” s. 80
“bir âlem-i saadet” s. 113	“bir saadet alemi” s. 80

“nûr-ı handesinde” s. 113	“handesinde” s. 80
“sehab-ı ümit” s. 113	“ümit” s. 80
“irca-yı fikr et” s. 113	“fikrini sevk et” s. 80
“o hayal-i latif” s. 113	“o hayal” s. 80
“nasb-ı nigâh-ı şefkat etmişsin” s. 113	“gözlerini dikmişsin” s. 80
“vesile-i arzu” s. 113	“arzu vesilesi” s. 81
“birer sebep-i yeis olacaktır.” s. 113	“birer ye’s sebebi olacaktır.” s. 81
“bir mücadele-i mütemadiye” s. 113	“daimi bir mücadele” s. 81
“ateş-i gayretini şirişk-i meyusiyet suretinde” s. 114	“gayretini meyusiyet yaşları suretinde” s. 81
“nazra-i hicran” s. 114	“hicran nazarı” s. 81
“seyyâle-i zehr-nâk” s. 114	“zehirli bir seyyale” s. 81
“gayr-i müteharrik” s. 114	“susarak” s. 81
“ulüvv-i cenâbı” s. 114	“cenap yüksekliği” s. 81
“mani-i izdivaç” s. 114	“izdivaca mani” s. 81
“mani-i izdivaç” s. 114	“bir mani” s. 81
“şâyân-ı nefret” s. 115	“nefrete şayan” s. 82
“tezyid-i kuvvet etsin” s. 115	“kuvvetini tezyit etsin” s. 82
“hiss-i perestişe icra-yı tesir eylesin” s. 115	“perestiş duygusuna tesir eylesin” s. 82
“tebdil-i vaziyet” s. 115	“vaziyetini tebdil” s. 82
“ilâ-yı zafer” s. 117	“zaferini ilan” s. 83
“bir meserret-i tıflâne” s. 117	“çocukça bir meserret” s. 83
“bir hiss-i yeis” s. 117	“bir ye’s” s. 83
“hande-i sürur” s. 117	“sürur handesi” s. 83
“reng-i müşâşa’ı” s. 117	“parlak renkleri” s. 84
“bir inhina-yı latif” s. 118	“latif bir bükülüş” s. 84
“elbise-i mahsusayı” s. 118	“elbiseyi” s. 84
“bir vakar-ı fevka’l-beşer ile” s. 118	“büyük bir vakar ile” s. 84
“nazar-ı dikkatini” s. 118	“dikkatini” s. 84

“bir sürat-i nazar ile” s. 118	“bir nazar ile” s. 84
“kısm-ı muzmerini” s. 119	“gizli kısmını” s. 85
“bütün tantana-i ikbalini” s. 119	“bütün ikbalini” s. 85
“nigâh-ı hüsrana” s. 119	“hüsrana” s. 85
“pîş-i nazarındaki” s. 119	“gözlerinin önündeki” s. 85
“gerdune-i azanüşaden” s. 119	“azanüşaden” s. 85
“çirkab-ı tahkir ile” s. 119	“tahkir ile” s. 85
“mezbele-i hayattan” s. 119	“mezbeleden” s. 85
“o nokta-i âliyye” s. 119	“o noktaya” s. 85
“heyecan-ı hissiyatından” s. 120	“heyecanından” s. 86
“vesile-i makal” s. 120	“söylemeye bir vesile” s. 86
“bilâ-ihtiyar” s. 120	“ihtiyarsız” s. 86
“bir kuvve-i şedide-i berkiyye” s. 120	“şedid bir kuvvetle” s. 86
“tebdil-i mecra-yı nigâh etmek” s. 120	“tebdil etmek” s. 86
“bedia-yı hilkat” s. 121	“hilkat bediası” s. 86
“tesir-i şedid” s. 121	“şedid tesir” s. 86
“mecra-yı nigâhlarını” s. 121	“nazarlarının mecrası” s. 87
“çehre-i latif” s. 122	“latif çehre” s. 87
“sima-yı melek” s. 122	“melek sima” s. 87
“el’ân bakiye-i nur-ı nigâhı gözlerinde uçuşan” s. 122	“kendi gözlerinin içinde uçuşan” s. 87
“hissiyat-ı samime-i kalbinin” s. 123	“asıl hissiyatının” s. 87
“bir hayal-i dil-firib idi.” s. 123	“bir hayal idi.” s. 87
“fakat o hayal, o renk-nişîn-i kalbi olan peri-i perestideyi tahtgâh-ı hükmünden indirmeye muvaffak olamayacaktı.” s. 123	“fakat o hayal, kalbine hakim olan perestideyi oradan silkmeye muvaffak olamayacaktı.” s. 87
“bir talakat-ı mahsusa ile” s. 125	“resmi bir talakat ile” s. 88
“mukaddime-i iftitâhiye ile” s. 125	“mukaddeme” s. 90
“üslûb-ı musahabete tabiyeten” s. 125	“üsluba tebaiyeten” s. 90
“tertib-i mahsusa” s. 126	“tertibe” s. 90

“maksad-ı ziyaretin” s. 126	“maksadın” s. 90
“bir dikkat-i mahza” s. 126	“mücessem bir dikkat” s. 90
“celb-i dikkat etmek” s. 127	“dikkat celb etmek” s. 91
“bir mukabele-i layıka” s. 127	“münasip bir mukabele” s. 91
“memuriyet-i mahsusam “s. 127	“memuriyetim” s. 91
“tezyid-i kıymet” s. 128	“kıynüşhai tezyid” s. 91
“gayr-ı tabîi ictima etmiş” s. 128	“kısbî ictima etmiş” s. 92
“bir tavr-ı mahzunane ile” s. 129	“mahzun bir tavr ile” s. 92
“oğlumda istikamet-i tabiat, hüsn-i fitrat gibi birçok meziyat-ı tabîiye var” s. 129	“oğlumda istikamet, tabiat, iyi bir fitret gibi birçok tabîi meziyetler var” s. 92
“hüsn-i teveccüh görmek” s. 130	“teveccüh görmek” s. 93
“bir tavr-ı ciddi ile” s. 130	“ciddi bir tavr ile” s. 93
“sevk-i kelim edebileceklerini” s. 130	“gidebileceklerini” s. 93
“mesele-i izdivaca” s. 131	“izdivaca” s. 94
“nâ-güşade” s. 131	“kapalı” s. 94
“cevelangâhlar” s. 131	“zeminler” s. 94
“evc-i bâlâ-yı saadete” s. 131	“saadetin pek yüksek bir derecesine” s. 94
“bir helal-i ümit irtisam ettiğini” s. 131	“bir ümit hilali irtisam ettiğini” s. 94.
“bir hayal-i hazin” s. 132	“hazin bir hayal” s. 94
“âfâk-ı ümid-i pür-nurun” s. 132	“münevver ümit ufkunun” s. 94
“bir hiss-i elîm” s. 132	“elim bir his” s. 94
“pişdar-ı hissiyatı” s. 132	“peşin duygusu” s. 94
“iddia-yı galibiyet eden” s. 132	“galibiyet eden” s. 95
“sefalet-i hayatını” s. 133	“hayatını” s. 95
“darbe-i mematin cehd-i sükûtunu” s. 133	“darbenin ereden ineneğini” s. 95
“niğâh-ı haziniyle” s. 133	“hazin niğahıyla” s. 95
“hukuk-ı tasrifîyesini” s. 134	“tasarruf haklarını” s. 96
“tevcih-i nazar etmeyerek” s. 134	“bakmayarak” s. 96
“tahaşşüdünü hissettiği” s. 134	“biriktiğini hissettiği” s. 96

“sehaib-i musibet tesadüm etmiş de” s. 134	“musibet bulutları çarpışmış da” s. 96
“mıtrak-ı hafî” s. 135	“gizli çekiç” s. 96
“mâl-â-mâl-i hatırat-ı latife ile” s. 135	“türlü latif hatıralarla” s. 96
“büht-i mahz” s. 135	“beht” s. 97
“kuvve-i sihriye-i tayeran ile” s. 135	“kuvvet hamlesi ile” s. 97
“o zemzeme-i mest-âver-i şebabı” s. 136	“o mest eden zemzemeyi” s. 97
“zîr-i pâ-yı hasmına” s. 136	“ayaklarına” s. 97
“darabat-ı meyasânesiyle” s. 136	“meyus darbeleriyle” s. 97
“berkî bir hiss-i ıstırap” s. 136	“yakıcı bir ıstırap” s. 97
“düş ber düş edecek” s. 136	“harab edecek” s. 97
“bir feryad-ı mezbuhanê ile” s. 137	“mezbuhan bir feryad ile” s. 98
“kuva-yı mevcudesini” s. 137	“kuvvetlerini” s. 98
“terk-i makam etti” s. 137	“yerini terk etti” s. 98
“sada-yı feryad ile” s. 137	“feryad ile” s. 98
“bir fecia-yı zî-hayat” s. 138	“canlı bir fecia” s. 98
“lakayt, bîteessür, pür-gû, neşve-rîz gülüyor” s. 138	“kayıtsız, teessürsüz gülüyor” s. 99
“eda-yı kelim” s. 138	“tarz” s. 99
“kuvve-i mihanikiye” s. 140	“mihaniki bir kuvvet” s. 100
“bir cism-i sun’î” s. 140	“suni bir cisim” s. 100
“hissiyat-ı kalbiyesini” s. 140	“yüreğini” s. 100
“bir teslimiyet-i tamme-i nefsiye ile” s. 140	“bir teslimiyet ile” s. 100
“bir hal-i bîtâbî ile” s. 141	“yorgun bir halde” s. 101
“bir ufk-ı müşevveş-i tahayyülatta puyan” s. 141	“müşevveş bir düşünce ufkunda puyan” s. 101
“hissiyat-ı gayr-ı muine” s. 141	“karışık hissiyat” s. 101
“zulmât-ı âfâk-ı hayatı” s. 141	“hayatının karanlıkları” s. 102
“lebrîz-i neşve” s. 141	“dolu” s. 102
“nagâh bir pençe-i âhengin” s. 142	“çelik bir pençe” s. 102
“yed-i kudret” s. 142	“tabiat” s. 102

“âlâm-ı gûnâ-gûn-ı hayat” s. 142	“hayatın türlü acıları” s. 102
“inkişaf-ı hande-i şemsi mübşir yağmurlar” s. 142	“güneşi tebşir eden yağmurlar” s. 102
“tufan-ı sirişk” s. 143	“gözyaşı tufanı” s. 102
“darbat-ı muttaride” s. 143	“muttarit darbeler” s. 103
“bir kısım-ı münevver” s. 144	“münevver bir kısmı” s. 104
“nasb-ı nigâh” s. 144	“nasb ederek” s. 104
“mahz-ı dikkat kesilmiş” s. 145	“dikkat kesilmiş” s. 104
“kuvve-i basariyesini” s. 145	“gözyaşlarının kuvvetini” s. 104
“bir safha-i sehaber- nâk-ı pulad” s. 146	“gümüş safha” s. 105
“ziya-yı hafif” s. 146	“hafif ziya” s. 105
“nigâh-ı yeis-penahıyla” s. 146	“meyus gözleri” s. 105
“fevk-i serinde” s. 146.	“başının üzerinde” s. 105
“mebna-yı hayalatımı” s. 146	“hayal binasını” s. 105
“tarz-ı hayattan” s. 147	“hayattan” s. 105
“vasıta-yı icra-yı ittihaz ettikleri” s. 147	“ittihaz ettikleri” s. 105
“âguş-ı meyusiyette” s. 147	“meyusiyette” s. 106
“o saadet-i gayr-ı melhuzayı” s. 147	“o beklenmeyen saadeti” s. 106
“o ufk-ı istikbalin incila-yı fecrini görmeye başlamıştı.” s. 147	“o istikbalin parlak fecrini görmeye başlamıştı.” s. 106
“bu hercümerc-i mutalaat” s. 147	“bu karışık düşünceler” s. 106
“bilâ-ihtiyar” s. 148	“ihtiyarsız” s. 107
“tebdil-i mütalaa etti.” s. 149	“mütalasını tebdil etti.” s. 107
“cebr-i nefis ile” s. 150	“nefsine cebr ile” s. 108
“feragat-ı nefsiyeye” s. 151	“nefs feragatine” s. 108
“sükût-ı mahz” s. 151	“sükût” s. 108
“der-hatır etti.” s. 151	“düşündü.” s. 109
“nigâh-ı mütefekkirinin hatt-ı cereyanı” s. 152	“mütefekkir gözlerinin cereyanı” s. 109.
“hal-i mutadisinde” s. 152	“mutat halinde” s. 109
“bâdî-i izmihlali olan” s. 152	“izmihlaline sebep olan” s. 110

“mebani-i sefileyi” s. 155	“sefil binaları” s. 111
“meva-i fakir” s. 155	“fakir ev” s. 111
“hal-i sefil-i fakrını” s. 155	“sefil fakrını” s. 111
“tantana-i servet” s. 155	“servet” s. 112
“sadâ-yı kahkaha-âmizi” s. 155	“kahkahalı sedası” s. 112
“gayr-i mutasavver” s. 155	“tasavvur edemedikleri” s. 112
“cenah-ı yeminindeki” s. 155	“sağ cenahındaki” s. 112
“inhina-yı helezoni ile” s. 156	“helezoni bir kıvrılışla” s. 112
“iki mermer-i âmud” s. 157	“iki mermer âmud” s. 113
“meyl-i kamet” s. 157	“meyl “ s. 113
“kısm-ı mukabilini” s. 157	“mukabil kısmını” s. 113
“bir levha-yı zümrüdîn” s. 157	“yeşil bir levha” s. 113
“silsile-i elvah” s. 157	“resim silsilesi” s. 113
“bir nazar-i perişan” s. 158	“perişan bir nazar” s. 113
“bir meşy-i vakurane ile” s. 158	“vakur bir yürüyüşle” s. 114
“iktibas-ı reng etmiş” s. 159	“renk iktibas etmiş” s. 114
“bir vaziyet-i mühmelâne ile” s. 159	“mühmel bir vaziyet ile” s. 114
“nazar-ı nevâz” s. 159	“gözleri okuyan” s. 114
“harabezârın” s. 159	“harabenin” s. 115
“in’ikas-ı tazyinatıyla” s. 159	“bütün eşyasıyla” s. 115
“elvah-ı müteselsile-i mün’akiseye” s. 159	“müteselsil levhalara” s. 115
“garabet-i manzarayı” s. 159	“manzara garabetini” s. 115
“heyet-i mecmuasiyle” s. 159	“bütün heyeti” s. 115
“ayn-ı mün’akisi” s. 160	“ayni” s. 115
“gayr-ı mütenahi” s. 160	“bitmez tükenmez” s. 115
“bi-payân, bînihaye” s. 160	“hudutsuz” s. 115
“ebr-i bahar” s. 160	“bahar bulutu” s. 115
“bir meşy-i laubalîyane ile” s. 160	“oynak bir yürüyüş ile” s. 115
“bir hareket-i diğerk” s. 161	“diğerk bir hareket” s. 115

“gayr-ı muayyen olmakla beraber” s. 161	“muayyen olmamakla beraber” s. 116
“hiss-i husumet” s. 161	“husumet” s. 116
“esrar-ı latifeyi” s. 162	“esrarı” s. 116
“der-âguş eder” s. 162	“kucaklayan” s. 116
“nahafet-i latifeyi” s. 162	“nahafet” s. 117
“bir cism-i esiri” s. 163	“esiri bir cisim” s. 117
“bir vücud-ı fevka’l-beşer” s. 163	“insanlıktan başka bir vücut” s. 117
“bir sükût-ı mahza” s. 163	“derin bir sükûta” s. 117
“gurur-ı validiyeti” s. 163	“analık gururu” s. 117
“tesir-i sihriye” s. 163	“tesire” s. 117
“teklif-i icab” s. 164	“tekellüf” s. 118
“daire-i resmîyetin” s. 164	“resmîyetin” s. 118
“mülakat-ı hususiyede” s. 164	“resmîyetin” s. 118
“bu sözler bir telatım-ı seri’ ile ince” dudaklarının arasından müteselsil, gayr-i münkati bir cereyan ile akıyordu.” s. 165	“bu sözler ince dudaklarının arasından müteselsil bir cereyan ile akıyordu.” s. 118
“bir haft-ı tıflâne-i lisan ile” s. 165	“bir lisan hiffeti” s. 118
“serbesti-i hareket” s. 165	“serbest hareket” s. 119
“bir hiss-i bârid” s. 165	“barid bir his” s. 119
“saadeti kemâl-i ulûv-i cenâb ile fedaya karar vermişti.” s. 166	“saadeti fedaya karar vermişti.” s. 119
“hazine-i garaib” s. 166	“garibeler hazinesi” s. 119
“bir şey-i bîma’ni” s. 166	“manasız bir şey” s. 119
“gayr-ı muntazır” s. 167	“beklenmeyen” s. 120
“heva-yı rayihadarıyla” s. 167	“rayihalı havası ile” s. 120
“fıkr-i celanı” s. 167	“çalâk fikri” s. 120
“beyan-ı rey etmek” s. 168	“rey beyan etmek” s. 121
“fıkr-i icadına” s. 168	“icad fikrine” s. 121
“bir taziyâne-i şevk olmuş.”s. 168	“bir taze şevk vermiş.”s. 121
“bir tayeran-ı seri ile” s. 168	“seri bir tayeran ile” s. 121

“bir cism-i sâmit” s. 168	“samit bir cisim” s. 121
“tufan-ı ahenk” s. 168	“ahenk tufanı” s. 121
“serbesti-i tayeran ile” s. 169	“serbesti” s. 121
“latif bir aheng-i mevzun hareketle” s. 169	“latif mevzun hareketle” s. 121
“bir ra’şe-i asabiye” s. 169	“asabi bir raşeye” s. 121
“başı gayr-ı mahsus sallanarak” s. 169	“başı sallanarak” s. 121
“bir hareket-i hafife ile” s. 169	“hafif bir hareketle” s. 121
“bir zaman geldi ki hacer, guşi olmuş” s. 169	“bir zaman geldi ki, gaşy olmuş” s. 122
“bir beka-yı sakın ile” s. 170	“sakın hıçkırıklarla” s. 122
“bir tederrüc-i batı” s. 170	“bir tederrüc” s. 120
“merkuziyet-i nazarını” s. 170	“nazarının merkuziyeti” s. 122
“gayr-ı müteharrik” s. 170	“hareket etmeden” s. 122
“sarf-ı ruhundan” s. 170	“sırf ruhundan” s. 122
“bir bakiye-i nefis-i intizar” s. 171	“intizar nefesinin bakiyesi” s. 122
“bir rikkat-i elime” s. 171	“bir rikkat” s. 122
“kesb-i emniyet etmek” s. 171	“emniyet kesb etmek” s. 122
“bir ihtizaz sadayla” s. 171	“bir titrek sada ile” s. 123
“bir kitab-ı ma’ni-i mahbus” s. 171	“bir kitap mahpus” s. 123
“sadâ-yı müstehziyâne” s. 172	“istihza sadası” s. 123
“cerideyi mazhar-ı nigâhî edecek” s. 172	“gazeteye bir göz atacak” s. 124
“bir sadâ-yı vakurâne-yi ca’li ile” s. 172	“yapma vakur bir sada ile” s. 124
“ahbar-ı ahire-yi siyasiyeden” s. 172	“haberlerden” s. 124
“vakt-i hareketleri” s. 173	“hareketleri” s. 124
“beyan-ı mütalaa” s. 173	“mütalaa” s. 124
“kabul-i tereddüt ettiğini” s. 174	“tereddüt ettiğini” s. 125
“o tebessüm-i barid” s. 175	“o barid tebessüm” s. 125
“eşkâl-i gayr-i muntazıme” s. 175	“sisli şekiller” s. 126
“kemâl-i hayretle” s. 175	“hayretle” s. 126
“münasebet-i sıhriye” s. 175	“sıhri bir münasebete” s. 126

“münasebet-i ticariyeye” s. 175	“ticari münasebet” s. 126
“idare-i lisan ediyordu.” s. 176	“söylüyordu” s. 126
“müdanegâhını kasr eden bulutlar” s. 176	“bulutlar” s. 126
“muamelat-ı ticariyemize” s. 176	“muamelatımıza” s. 126
“vaz-ı imzaya” s. 176	“imzaya” s. 126
“istidame-i münasebât muhibbaneye” s. 176	“saygılarımızı tekrara” s. 126
“numune-i imza” s. 176	“imza numunesi” s. 126
“yüz kadar” s. 176	“yüz tane kadar” s. 126
“bir vücud-ı gayr-i mütehasşis” s. 176	“hissiyatı donmuş bir vücut” s. 127
“tevcih-i nigâha” s. 176	“bakmaya” s. 127
“küşayış-i derun” s. 177	“küşayış” s. 127
“nigâh-ı teccüsüsü” s. 177	“teccüsüsü” s. 127
“bir hareket-i asabiye” s. 177	“asabi bir hareket” s. 127
“bir vaziyet-i ciddiye” s. 177	“ciddi bir vaziyet” s. 127
“bir sima-yı vakur” s. 177	“vakur bir sima” s. 127
“bir nigâh-ı taacüble” s. 178	“taaccüple” s. 128
“bir hal-i perişan” s. 178	“perişan bir hal” s. 128
“mebani-i sefilesi” s. 178	“sefil binaları” s. 128
“mesele-yi mühimme” s. 178	“mühim mesele” s.128
“mev’id-i telakkiye” s. 178	“telâki yerine” s. 128
“selamet-i fikrle” s. 179	“fikir selametiyle” s. 129
“ber-mutad” s. 180	“yine” s. 129
“bir nigâh-ı sabit i girye-perver” s. 180	“sabit bir nigah” s. 129
“bir tavr-ı elim-i ıstırap” s. 180	“bir ıstırap” s. 129
“nakş-ı hüzn-âlud-ı bükâyı” s. 180	“hüzün rengini” s. 129
“arzu-yı bükâ” s. 180	“bir teessür” s. 129
“tehâüm-i tesirat” s. 180	“teessürler” s. 130
“bir sadâ-yı haşin” s. 180	“haşin bir sada” s. 130
“bir nigâh-ı sâkit ile” s. 181	“sakit” s. 130

“bir ihtizaz-ı hiddet ile” s. 181	“bir hiddet ihtizazı” s. 130
“ateş-i şecaat-merdâne ile” s. 181	“ateş ile” s. 130
“metanet-i vaziyeti, nigâh-ı hiddeti” s. 182	“metanet ve hiddeti” s. 131
“heyecan-ı hissiyat” s. 182	“heyecanı” s. 131
“ihraz-ı galibiyet etmek” s. 182	“galibiyet ihraz etmek” s. 131
“yed-i hilkatın” s. 182	“hilkatın” s. 131
“bir nigâh-ı cesurane ile s. 183	“cesur bir nazarla” s. 131
“bir tebeddül-i âni ile” s. 183	“ani bir tebeddül ile” s. 131
“feda-yı nefse” s. 183	“kendisini fedaya” s. 132
“kalb-i beşere” s. 183	“beşer kalbine” s. 132
“istihsal-i netice ettiği” s. 183	“neticeyi istihsal ettiği” s. 132
“lezzet-i garibe” s. 183	“lezzet” s. 132
“bir cinnet-i müstehdife” s. 183	“müstehdif bir cinnet” s. 132
“temin-i husûlünü” s. 184	“husûlünü temin etmeyi” s. 132
“bir aheng-i sahte” s. 184	“sahte bir ahenk” s. 132
“bir keselan-ı azîm” s. 185	“azim bir keselan” s. 133
“hissiyat-ı şahsiyesinin” s. 185	“şahsi hissiyatının” s. 133
“bir teessür-i tabii” s. 185	“tabii bir teessür” s. 133
“vaziyet-i ciddiyesine” s. 185	“hakiki vaziyetine” s. 133
“muhabbet-i aşikâne” s. 186	“aşk” s. 133
“bir büht-i mahz ile” s. 186	“hayret içinde” s. 134
“bir hararet-i gayr-ı mutade” s. 186	“hadden aşırı bir hararet” s. 134
“sadâ-yı mühtezi” s. 188	“titreyen sadası” s. 135
“bir aheng-i hazin-i hülya-perver ile” s. 188	“hazin bir ahenk ile” s. 135
“bir metanet-i mesudâne ile” s. 188	“muannid bir metanet” s. 135
“aheng-i ruh-nevazından” s. 188	“ahenginden” s. 135
“bir tercüman-ı belîğ” s. 188	“belîğ bir terceman” s. 136
“bir eda-yı latif-i mesudâne ile” s. 190	“mesut bir eda ile” s. 137
“feryad-ı aşkının” s. 190	“feryadının” s. 137

“bakiye-yi aksiyle” s. 190	“bakiyesiyle” s. 137
“tanin-endaz olan bu kızın” s. 190	“çınlayan bu kızın” s. 137
“sadâ-yı sahtesini” s. 190	“sahte sesini” s. 137
“sadâ-yı elimi” s. 190	“müşteki sadası” s. 137
“bir şiir-i hazin-i yeis” s. 190	“bir hazin şiir okuyan” s. 137
“lezzet-i vahşiye-yi intikam” s. 191	“intikam lezzeti” s. 137
“mutekadat-ı mukaddesini” s. 191	“akidelerini” s. 138
“ism-i muazzamına” s. 191	“büyük ismine” s. 138
“taht-ı tazyikte” s. 191	“tazyik altında” s. 138
“hiddet-i hissiyatı” s. 191	“hiddeti” s. 138
“bir takallüs-i gayr-ı ihtiyari-i asabi” s. 191	“bir takallüs” s. 138
“bir sürat-i fevkalade-yi cereyan” s. 191	“seri bir cereyan” s. 138
“mücadele-yi tâkat fersâdan” s. 192	“mücadeleden” s. 138
“taab-ı azîm ile” s. 192	“yorgunlukla” s. 138
“bir niğâh-ı müstehziyâne ile” s. 193	“alay edercesine” s. 139
“bir buhran-ı azîm” s. 193	“azim bir buhran” s. 139
“bir hâl-i gayr-ı mütehasis” s. 193	“bir hal” s. 139
“fecd-i laciverd” s. 193	“fecd laciverd” s. 139
“hâlâ o sükûn-ı his ve fikir” s. 193	“o hep bu his ve fikir sükûnu” s. 139
“nesim-i râkid-i sabahın” s. 193	“sabahın sakin ve latif havası” s. 139
“bir rad-ı medid ü bifasıla” s. 193	“medid bir gökgürültüsü” s. 139
“heva-yı râtıbı” s. 193	“nemli havayı” s. 139
“bir gerd-i bâd-ı ziya gibi fişkırarak” s. 194	“fişkırarak” s. 139
“kısm-ı meriyesinin” s. 194	“görünen kısmının” s. 140
“feryad-ı sami’a-çâk” s. 194	“düdük feryadı” s. 140
“bir inhina-yı sefilâne-yi kametle” s. 194	“yorgun yorgun” s. 140
“çanları bir aheng-i ahenin ile yuvarlanıp” s. 194	“çanları yuvarlanıp” s. 140
“bir saik-yı gayr-ı mütefekhire” s. 194	“düşünmeden” s. 140
“sevk-i itiyadla” s. 194	“itiyat sevkiyle” s. 140

“hâl-i tabiiye” s. 195	“tabii halde” s. 140
“gayr-ı kabil olan” s. 195	“imkansız olan” s. 140
“iradat-ı nefsiyesini” s. 196	“iradesini” s. 141
“teslimiyet-i mahza ile” s. 196	“teslimiyet ile” s. 141
“bir eda-yı şübbâne ile” s. 196	“çevik bir hareketle” s. 141
“tebessüm-i cilve-nümâ-yı letafet oluyordu.” s. 196	“tebessümü yayılıyordu.” s. 141
“tavr-ı resmiyet-perestânesiyle” s. 196	“resmi tavır ile” s. 141
“takdim-i teşekkürata” s. 196	“teşekkürlerinin takdimine” s. 141
“hassasına mahsuben” s. 197	“hissesine mahsup edilmek üzere” s. 142
“masarif-i hususiyesine” s. 198	“hususî masrafına” s. 142
“başka bir emre intizaren” s. 198	“başka bir emre intizar ederek” s. 143
“sükûn-ı matemisi içinde” s. 199	“sükûnu içinde” s. 144
“sadâ-yı muhtez-i bükâ-âludu” hazin bir nağme-i meyusâne-i aşk gibi titriyordu.” s. 199	“titrek sesi hazin bir aşk nağmesine benziyordu.” s. 144
“ziya-yı hülya-perver-i kamer” s. 199	“ayın ziyası” s. 144
“hevâ-yı pür-nur” s. 199	“nur dalgası” s. 144
“hararet-i nefsi” s. 199	“nefesinin harareti” s. 144
“nida-yı hüsrânı” s. 199	“ye’s nidası” s. 144
“heva-yı ateş” s. 199	“ateş havası” s. 144
“kamrein çehre-yi zerdgun-ı hazini” s. 200	“ayın dargın zannedilen sarî siması” s. 144
“sath-ı laciverdin” s. 200	“lacivert sathın” s. 144
“nücumun nazra-i hande-nâkı, bir nefes-i dil-enis-i leyal gibi saniha’nın saçlarını öpen rüzgarın temas-ı latifi, geç kıza;” s. 200	“yıldızların gülümseyen gözlere saniha’nın saçlarını öpen rüzgarın hafif teması, geç kıza;” s. 144
“bir nigâh-ı pür-sirişk-i nevmidi ile” s. 200	“ümitsiz gözlerle” s. 144
“hafaya-yı zalamından” s. 200	“karanlıklarından” s. 144
“bir telaş-ı azîm” s. 200	“azim bir telaş” s. 145
“atf-ı nigâhı tecessüs etmek” s. 201	“etrafi tecessüs etmek” s. 145
“müdire-i umur sıfat-ı ciddiyesiyle dolaşan” s. 201	“müdire sıfatıyla dolaşan” s. 145

“isbat-ı vücud eden” s. 201	“görünen” s. 145
“enkaz-ı ümidi” s. 201	“ümidinin enkazı” s. 145
“hal-i telaş ve perişaniye” s. 201	“telaşa” s. 145
“darbe-i nazar atmak” s. 201	“nazar atmak” s. 146
“bir meşy-i şübbâne ile” s. 201	“seyirterek” s. 146
“imtizac-ı elvanını” s. 202	“renklerini” s. 146
“teslim-i nefis” s. 202	“nefsini teslim” s. 146
“tafsil-i efkar ederek” s. 202	“fikrini tafsil ederek” s. 146
“mesai-yi mütemadiye” s. 203	“mesai” s. 146
“hevesat-ı vahiyeye” s. 203	“vahi heveslere” s. 147
“fıkr-i mahsusuna” s. 203	“fikrine” s. 147
“bir hal-i hazin-i metrukıyete” s. 203	“hazin bir hale” s. 147
“bir tavr-ı itminan-ı tam ile” s. 203	“itminan tavrıyla” s. 147
“icra-yı kararda” s. 203	“kararın icrasında” s. 147
“meftuniyet-i tamme ile” s. 203	“meftuniyet ile” s. 147
“fart-ı saadetten” s. 203	“--- saadetten” s. 147
“münceli” s. 204	“parlayan” s. 147
“sebeb-i ziyaretini” s. 204	“ziyaret sebebini” s. 148
“ekmel-i mükâfat idi” s. 204	“en büyük mükâfat idi” s. 148
“sürur-ı kalbini” s. 205	“kalbini” s. 148
“hiss-i keder” s. 205	“keder” s. 148
“tebdil-i fikr etmiş” s. 205	“fikir tebdil etmiş” s. 149
“nazra-i tedkik” s. 207	“tedkik nazarı” s. 150
“heyecan-ı efkarını” s. 207	“heyecanını” s. 150
“dikkat-i mahsusa ile” s. 207	“dikkatle” s. 150
“bu daire-yi cesîmenin” s. 207	“bu dairenin” s. 150
“hafagâh-ı mukaddes” s. 207	“mukaddes mabed” s. 150
“cüst-cû-kârân enzara mestud kapalı tutulmuştu” s. 208	“tecessüslere mestud bırakılmıştı.” s. 150

“hissiyatına perverişgâh” s. 208	“zemin” s. 151
“hab-gâh-ı latif-i şebab” s. 208	“oda” s. 151
“bir nigah-ı mağrurane-yi nisvan ile” s. 208	“bir mağrur nigah ile” s. 151
“tâc-ı zerrin” s. 208	“altın tac” s. 151
“nasb-ı nigah ediyordu” s. 209	“bakıyordu” s. 151
“raşe-i berkıye dolaştı” s. 209	“raşe dolaştı” s. 151
suret-i mahsusede” s. 209	“düğünde” s. 152
“sükûn-ı amika” s. 210	“sükûna” s. 152
“bir musikinin aheng-i münkatı gibi telatum-ı esvat içinde nagamat-ı nâkisa suretinde Hacer’in kulağına isabet ediyordu.” s. 210	“bir musikinin kesik ahengi gibi Hacer’in kulağına isabet ediyordu” s. 152
“bir zaf-ı azîmin” s. 210	“bir gevşekliğin” s. 152
“bir nokta-i nâire gibi yakan fikr-i hırmani bir iştigal-i sarf” s. 211	“ateşten bir nokta gibi yakan harman fikrini iştigal” s. 153
“vazife-yi refakâtı” s. 211	“refakat vazifesini” s. 153
“saniha sofada etrafına baktı.” s. 211	“sofada etrafına baktı” s. 153
“vaziyet-i mutadesi” s. 211	“mûtat vaziyeti” s. 153
“sadâ-yı tizi” s. 211	“tiz sadası” s. 153
“aheng-i mühtezi” s. 211	“titrek ahengi” s. 153
“eda-yı vakurânesiyle sadâ-yı latifekârisi” s. 211	“vakur edasıyla şakacı sadası” s. 153
“esas-ı kal u kıl” s. 212	“bahis esası” s. 154
“cümle-i tahkir” s. 212	“tahkir cümlesi” s. 154
“bir nigâh-ı müncehit ile bir nokta-i mechuleye” s. 213	“müncehit bir nigâh ile meçhul bir noktaya” s. 154
“lakaydi-i mahz ile” s. 213	“kayıtsızlıkla” s. 154
“zıll-ı yeis” s. 213	“ye’s lekesi” s. 154
“hiss-i saadetle” s. 213	“saadetle” s. 154
“cereyan-ı seri’ne” s. 213	“cereyanına” s. 155
“vahşet-i zalâmı” s. 213	“vahşeti” s. 155
“tatil-i muhakeme edecek” s. 213	“muhakemeyi tatil edecek” s. 155

“kesb-i şiddet eden hiss-i hiras gibi tevsi ediyordu.” s. 213	“şiddet kesbeden heras duygusu gibi tevessü ediyordu.” s. 155
“tebdil-i mecra-yı nigâh ettiler” s. 213	“gözlerinin mecrasını tebdil ettiler” s. 155
“lisan-ı belîğini” s. 214	“belîğ ifadesini” s. 155
“arzu-yı tenhâyi” s. 214	“yalnızlık arzusu” s. 155
“heyecan-ı diğeri” s. 214	“heyecan” s. 156
“gayr-i müteharrik duruyordu.” s. 215	“duruyordu.” s. 156
“bir sükûn-ı amik” s. 215	“derin bir sükûn” s. 156
“bir telaş-ı azîm” s. 215	“azim bir telaş” s. 156
“Saniha’nın pîş-i nigâhından” s. 215	“Saniha’nın nigâhında” s. 156
“elvah-ı garibe” s. 215	“müşevveş levhalar” s. 156
“arzu-yı şedidinin” s. 215	“arzusunun” s. 156
“emvac-ı zî-hayatın bir daire-yi sükûn” s. 216	“dalga hücumunun ortasını bir sükun dairesi” s. 157
“bir şekl-i harikulade” s. 216	“hayali bir şekil” s. 157
“fıkr-i cinnet” s. 216	“cinnet fikri” s. 157
“bir sayha-yı meyusâne ile” s. 216	“bir sayha ile” s. 157
“sehab-pâre-yi şeffaf” s. 216	“şeffaf tül” s. 157
“tebessüm-i itminanı parlayan Hacer’e koşa” s. 216	“emniyet ve tebessümle bekleyen Hacer’e koşa” s. 157
“silsile-yi ıstıabat” s. 216	“ıstıabın ateşlerini” s. 157
“bir darbe-yi müthişe” s. 217	“bir darbe” s. 157
“bir inıtaf-ı cevelane” s. 217	“cevval bir in’ıtaf” s. 158
“reng-i cinnete benzerdi” s. 217	“cinnete benzerdi” s. 158
“bir cereyan-ı berkî” s. 217	“berki bir cereyan” s. 158
“nokta-i müncezibesini” s. 217	“incizap noktasını” s. 158
“heykel-i yeis” s. 217	“ye’s heykeli” s. 158
“bir sadâ-yı müstehzi” s. 217	“müstehzi bir sada” s. 158
“şekl-i hayal-âmizin” s. 217	“hayali şeklin” s. 158
“güzergâhının” s. 218	“yolunun” s. 158

“bir merkuziyet-i mândeâne” s. 218	“muannit bir merkûziyet” s. 158
“nokta-i lamiaya” s. 218	ziyalı noktaya” s. 158
“şekl-i siyahı” s. 218	“siyah şekli” s. 159
“aheng-i muhtezi” s. 218	“şakrak ahengi” s. 159
“kahkaha-yı istihza” s. 218	“istihza kahkahası” s. 159
“sükûn-ı bitâbisi” s. 219	“sükûnu” s. 159
“tufan-ı ziya ile” s. 219	“ziya ile” s. 159
“ihtizaz-ı billurisi” s. 219	“ihtizazı” s. 159
“ninni-yi hülya-perveriyle” s. 219	“hülya okşayan ninnisiyle” s. 159
“sehab-ı sekr-i saadetle” s. 219	“saadetle” s. 159
“kaside-yi âşıkânesi” s. 219	“sevda kasidesi” s. 159
“nasb-ı nigâh etmişti.” s. 220	“gözlerini dikmişti” s. 160
“vâkıf-ı esrar” s. 220	“esrara vakıf” s. 160
“beşaret-i saadetle” s. 220	“saadetle” s. 160
“silsile-yi ıstırabat” s. 220	“ıstırap silsilesi” s. 160
“sema-yı hayatında incila eden hande-yi fecr-i nûma-yı saadet” s. 221	“hayatında incila eden saadet fecri” s. 161
“kemâl-i hürmetle” s. 221	“resmi bir hürmetle” s. 161
“pîş-i nazarında” s. 222	“nazarında” s. 161
“bir sadâ-yı mahsus” s. 222	“resmi bir sada” s. 162
“tehlike-yi müthişe” s. 222	“tehlike” s. 162
“bir vaka-yı harikuladenin” s. 222	“pek mühim bir vakanın” s. 162
“bir hassasiyet-i gayr-ı tabiiye” s. 223	“mutaddan fazla bir hassasiyet” s. 162
“nokta-i teveccühe şükranı, yalnız bir ilticagâh-ı hırmanı” s. 223	“noktaya, yalnız bir mültecaya” s. 162
“mehâbet-i maneviye” s. 223	“mehabet” s. 162
“zîr-i pâ-yı mualla-yı ehadiyete vaz-ı hissiyat-ı ibadet” s. 223	“ibadet vazifesini ifa” s. 162
“bir nokta-i hafiyesinden” s. 223	“hafi bir noktasından” s. 162
“bir hiss-i hazin ile” s. 223	“hazin bir hisle” s. 162

“hafaya-yı garibe” s. 223	“türlü karışık hisler” s. 162
“darbe-yi saati” s. 223	“saati” s. 162
“âh-ı hüsrân” s. 223	“hüsrân âhı” s. 163
“inikas-ı saati bir hande-yi sad-âver ile arz-ı selam eder.” s. 223	“saati ümitler getirerek selam verir.” s. 163
“pirehen-i güşa-yı inkişaf” s. 223	“inkişafa müheyya” s. 163
“initâf-ı naziresini” s. 224	“nazaresini” s. 163
“težad-ı manasından” s. 224	“težadından” s. 163
“muhâbet-i maneviyenin, bir haşmet-i müthişenin tecelligâhı karşında” s. 224	“manevi bir mehabetin, müthiş bir haşnüsha tecellisi karşısında” s. 163
“hiss-i hafî” s. 224	“hafî bir his” s. 163
“serair-i muzlime” s. 224	“esrarı içinde” s. 163
“nazar-gîr-i dikkat durduğunu” s. 224	“dikkat ederek” s. 163
“bir reng-i câmid” s. 225	“câmid bir renk” s. 163
“gayr-ı kabil-i muhafaza idi” s. 225	“uzun müddet muhafaza edilemezdi.” s. 164
“isbat-ı vücud etmek bence o kadar gayr-ı muntazır, o kadar gayr-ı memul bir şeydi ki.” s. 225	“görünmek bence o kadar umulmayacak bir şeydi ki.” s. 164
“hayret-i mahza” s. 225	“hayretle” s. 164
“zemzeme-i aşk” s. 225	“aşk zemzemesi” s. 164
“bir hal-i cinnet-i aşk içinde tavassur ettiği” s. 225	“çırpınıyor tasavvur ettiği” s. 164
“beyan-ı itizar mı edecekti?” s. 225	“itizarlar mı beyan edecekti?” s. 164
“âsâr-ı hayret” s. 225	“hayret” s. 164
“perişani-i hareketle” s. 226	“perişan bir hareketle” s. 164
“nefes-i tesliyet” s. 226	“tesliyet nefesi” s. 164
“ihya-yı münasebat-i laubaliyane eden” s. 226	“münasebetlerini ihya eden” s. 164
“bu inkılab-ı tarz-ı muhavere” s. 226	“muhaverenin bu inkılabı” s. 164
“bir serbeti-i mahz” s. 226	“tamamiyle teklifsiz” s. 165
“hatıra-yı mazi” s. 227	“mazi” s. 165
“tavr-ı laubali izhar etmişti.” s. 227	“serbestlik uyandırmıştı.” s. 165

“hissiyat ve efkârını” s. 227	“ fikrini” s. 165
“inad-ı garip” s. 227	“garip inat” s. 165
“pîş-i nigâh-ı hayalatını” s. 227	“hayalini” s. 165
“âfâk-ı ümidin yırtılarak bir deycuristan-ı mahuf açtığı görüyordu.” s. 227	“ümit ufkunun yırtılarak korkunç bir karanlık açtığı görüyordu.” s. 165
“nigâh-ı münce mid” s. 228	“münce met nigah” s. 166
“tebessüm-i celi” s. 228	“câli tebessüm” s. 166
“hararet-i aşkıyla” s. 228	“aşk hararetiyle” s. 166
“arz-ı iftikar eden” s. 228	“--- iftikar eden” s. 166
“sema-yı hülya-pervere dalmış; cereyan-ı serserisiyle bir silsile-i ahzan-ı efkâr sürükleyerek dolaşıyordu.” s. 228	“semalara (...) dalmış; serseri cereyaniyle hazin düşünceler sürükleyerek dolaşıyordu.” s. 166
“ziya-yı hafifi” s. 228	“hafif ziyası” s. 166
“nigâh-ı amik” s. 228	“derin nigah” s. 166
“bir eser-i dehşat-ı husumet, bir ateş-i kin ve adavet vardı.” s. 228	“(…) husumet eseri, kin ve adavet ateşi vardı.” s. 166
“bir fikr-i müstakar” s. 229	“sabit bir fikir” s. 166
“fikir-i beşer” s. 229	“beşer fikri” s. 166
“bir âlet-i musallata” s. 229	“musallat bir illet” s. 166
“takrir-i merhamet edecek” s. 229	“merhamet takrir edecek” s. 167
“bir teslimiyet-i tamme-yi nefsiye ile” s. 230	“bütün ruhunun bir teslimiyetiyle” s. 167
“mutad-ı tabiiyesine” s. 230	“mutad haline” s. 167
“bir imtisas-ı dikkat sarf ile” s. 230	“büyük bir dikkat ile” s. 167
“bir tertib-i mihanikiye tâb’ idi” s. 230	“mihanikî bir tertibe tâbi idi.” s. 167
“faaliyet-i dimağiyesini” s. 230	“bütün dimaği faaliyetini” s. 168
“kuvâ-yı hissiyesini” s. 230	“kuvvetlerini” s. 168
“bil-iltizâm” s. 230	“iltizam ile” s. 168
“pîş-i nigâhından bir seyelan-ı tufan-nema ile akan silsile-i erkam” s. 230	“gözlerinin önünden akan rakam silsilesi” s. 168
“bir tertib-i makul” s. 231	“makul bir tertip” s. 168

“sıklet-i müthişesiyle” s. 231	“müthiş sıkletiyle” s. 168
“tufan-ı sirişke” s. 231	“yaşlara” s. 168
“bir sebat-ı muannidâne” s. 231	“muannit bir sebat” s. 168
“sebeb-i musibet” s. 231	“musibet sebebi” s. 168
“tebessüm-i bahtiyarâne” s. 231	“bahtiyar bir tebessüm” s. 168
“nasb-ı nigâh ettiklerini” s. 231	“baktıklarını” s. 168
“bir hevâ-yı nekbet” s. 231	“bir nikbet havası” s. 169
“bir hiss-i hafi” s. 232	“hafi bir his” s. 169
“suret-i cereyanını” s. 232	“cereyanını” s. 169
“vakayı bir nokta-i tebeddüle” s. 232	“cereyan öyle bir noktaya” s. 169
“kelime-yi istizah” s. 232	“istihzah kelimesi” s. 169
“bir karar-ı zımnî-i müşterekle” s. 232	“zımnî bir karar ile” s. 169
“bir vaziyet-i caliyé” s. 232	“yapma bir vaziyet” s. 169
“nazar-ı dikkate almıyorlardı” s. 232	“dikkat etmiyorlardı” s. 169
“pür-neşve, pür-zevk şitab ederdi” s. 232	“neşve ile şitab ederdi” s. 169
“esas-ı muhavere” s. 233	“muhavere esası” s. 169
“bin türlü zemin-i musahebe” s. 233	“bin türlü musahebe” s. 169
“gayr-ı kabil-i tevkif” s. 233	“tevkif edilmeyen” s. 170
“karha-yı veremiye” s. 233	“verem karhası” s. 170
“bir fikr-i müthiş” s. 233	“müthiş bir fikir” s. 170
“enin-i mütamadisinden” s. 234	“cızıltısından” s. 170
“reng-i hazininden” s. 234	“soluk renginden” s. 170
“hissiyatına mehd-perveriş olacak bir âğuş-ı muhabbetten, çocukların inkişaf-ı fikri için muhtaç olduğu hararet-i buseden” s. 234	“hissiyatın besleyecek bir muhabbetten, çocukların fikir inkişafı için muhtaç olduğu sıcak buselerden” s. 170
“bu sima-yı saf” s. 234	“bu saf sima” s. 170
“tebessüm-i latif” s. 234	“latif tebessüm” s. 170
“bir saika-yı vahime” s. 234	“vahim bir saika” s. 170
“dest-i müthişin” s. 234	“kaza elinin” s. 170

“kuvvet-i hükmünü” s. 234	“-hükmünü” s. 170
“şey-i meçhul” s. 234	“meçhul şey” s. 170
“takrir-i mahiyet eder.” s. 234	“takrir eder” s. 170
“gıda-yı ruh” s. 235	“ruh gıdası” s. 171
“saat-i beşaret” s. 235	“beşaret saati” s. 171
“saat-i nekbetten” s. 235	“nikbet saatinden” s. 171
“yâd-ı latif-i maziye, bu hayal-i mesud-istikbale veda etmek” s. 235	“latif maziye veda etmek” s. 171
“mebna-yı ümit” s. 235	“ümit binası” s. 171
“saadet-i mevhum” s. 235	“mevhum saadet” s. 171
“bir hayal-i tayyar” s. 235	“uçan bir hayal” s. 171
“kuvâ-yı kalbiyesini” s. 235	“kuvvetleri” s. 171
“pay-ı merhanüşhae” s. 236	“ayaklarına” s. 171
“hülya-yı şebabın” s. 236	“hülyanın” s. 171
“timsal-i muhabbetin” s. 236	“aşk timsalinin” s. 171
“vech-i münirini” s. 236	“şâşasını” s. 171
“heyet-i muzlime-i semadan” s. 236	“bulutların kara yağınlarından” s. 171
“zalam-ı sehabı” s. 236	“karanlığı” s. 171
“bir şule-i ümid” s. 236	“bir ümit şulesi” s. 171
“ihtizaz-ı hande-nâk” s. 236	“ihtizaz” s. 171
“bir hiss-i deruni ile” s. 236	“derûni bir his ile” s. 172
“tamamiyet-i dimağiyesi takarrür edememiş” s. 236	“zihninde vuzuh takarrür edememiş” s. 172
“humar-ı nevm” s. 236	“uykunun humanı” s. 172
“nîm-i tenevvür eden bu odada” s. 236	“bu odada” s. 172
“yakazat-ı garibe-i hissiyeyi uyutmak için” s. 237	“uyutmak için” s. 172
“zabt-ı tecessüse” s. 237	“tecessüsü zapta” s. 172
“hatt-ı tulani suretinde” s. 237	“tulani hat suretinde” s. 172
“teslim-i nefis” s. 237	“nefsini teslim” s. 173

“sükûn-ı mutlakı” s. 238	“derin sükûnu” s. 173
“bir fikr-i musallat-ı hunrizâne ile” s. 238	“musallat bir fikirle” s. 173
“dehşet-i zalamın” s. 238	“dehşeti” s. 173
“bir zıll-ı seyyar gibi akıyordu” s. 238	“bir gölge gibi akıyordu” s. 173
“bu sükûn içinde fûshat-ı gayr-ı mahmude-i ummanda” s. 238	“bu sükûn içinde bir ummanda” s. 173
“bir heykel-i hiras” s. 239	“bir heykel” s. 173
“silsile-i ızdırabatın” s. 239	“ızdırabın” s. 174
“kendisini o âşiyâne-i mesud-ı tufuliyette o hâbgâh-ı latif-i saadette bulacak ;” s. 239	“kendisini eski saadetine bulacak;” s. 174
“bir hevâ-yı bârid” s. 239	“soğuk bir hava” s. 174
“umman-ı siyah” s. 239	“karanlıklar” s. 174
“kuvve-i sihriyeye” s. 239	“sihir kuvvetine” s. 174
“hatt-ı teveccühünü” s. 240	“yolunu” s. 174
“raşe-i bâride” s. 240	“soğuk raşe” s. 174
“gayr-i müteharrik duruyordu.” s. 240	“duruyordu.” s. 174
“nuhbe-i âmâl-i hayatın” s. 240	“hayatının” s. 175
“bir lezzet-i vahşiye” s. 241	“vahşi bir lezzet” s. 175
“bir seyyale-i vahşiyane” s. 241	“ateşten bir seyelan” s. 175
“bir vücud-ı bîruh” s. 241	“ruhsuz bir vücut” s. 175
“ihtizaz-ı rakik” s. 241	“titreme” s. 176
“tuğyan-ı hissiyat” s. 242	“hissiyat tuğyanı” s. 176
“maksad-ı hayatımı” s. 242	“hayatımın maksadını” s. 176
“bir heyecan-ı garib-i şuur” s. 243	“garip bir şuur heyecanı” s. 177
“bir suubet-i azîme ile” s. 244	“zorlukla s. 178
“bir sadâ-yı tehevvrüle” s. 244	“bir tehevvrüle” s. 178
“bir vaka-yı hunin” s. 244	“kanla bir vaka” s. 178
“sadâ-yı mahvfını” s. 245	“kükreyişini” s. 178
“hayal-i muakkipten” s. 245	“hayalden” s. 178

“bir halecan-ı şedid” s. 245	“şedid bir halecan” s. 178
“bütün saadet-i me’ mulesine” s. 245	“bütün umulan saadete” s. 179
“mehd-i perveriş” s. 245	“zemin” s. 179
“haclegâh-ı meş’umu” s. 245	“bu meş’um odayı” s. 179
“bir nazar-ı melül ile” s. 245	“melül bir nazarla” s. 179
“fıkr-i intikam” s. 246	“intikam fikri” s. 179
“bir terki-i mütederric ile” s. 246	“saniyeden saniyeye bir terakki ile” s. 179
“nur-ı hayat” s. 246	“hayat” s. 179
“bir cesaret-i harikulade ile” s. 246-247	“büyük bir cesaretle” s. 180
“niğah-ı kin” s. 247	“kin” s. 180
“bir âlet-i muharrike ile” s. 247	“muharrrik bir alet ile” s. 180
“bir sükûn-ı tam ile” s. 248	“tam bir sükut ile” s. 181
“bir seyyale-i ateşin” s. 248	“alev seyyalesinin” s. 181
“zevk-i itminan” s. 228	“itminan” s. 181
“bir ejder-i müthiş” s. 249	“müthiş bir ejder” s. 182
“bir nazar-ı perişan ile” s. 249	“perişan bir nazarla” s. 182
“bir tehevür-i taze” s. 249	“taze bir tehevür” s. 182
“faaliyet-i dimağiyenin” s. 250	“idrakinin” s. 182
“bir hiss-i hayvani” s. 250	“hayvani bir his” s. 182
“tezyid-i şiddet eden” s. 250	“şiddetin tezyid eden” s. 182
“pençe-i âhenini” s. 250	“demir pençesi” s. 182
“gayr-ı kabil-i tahammül” s. 250	“tahammül edilemez” s. 182
“bir hiss-i tabiiyeden” s. 250	“tabî bir hislerden” s.183
“serâser bir safha-i âteşin” s. 250	“baştan ayağı ateşten bir safha” s. 183
“tamamiyet-i akliyesini” s. 251	“aklımı” s. 183
“sayha-yı muvaffakiyet” s. 251	“muvaffakiyet sayhası” s. 183
“iradet-i nefsiyesinin haricinde” s. 251	“iradesinin haricinde” s. 183
“bir şematet-i müthişe” s. 252	“büyük bir gürültü” s. 184
“tahdid-i daire-i inkişarına” s. 252	“inkişarını tahdide” s. 184

“bir nazar-ı yeis-i mecnunâne ile” s. 252	“bir ye’s nazariyle” s. 184
“mütelatım bir derya-yı duzahi” s. 252	“dalgalı bir deniz” s. 184
“nigâh-ı hüsrân ile” s. 253	“hüsrân nazariyle” s. 184
“heva-yı cehennemîsiyle” s. 253	“cehennemî havasıyle” s. 185
“emvac-ı âteşîni” s. 253	“dalgalarını” s. 185
“bir feryad-ı sîne-çâk ile” s. 253	“göğsünü yırtan bir feryat ile” s. 185
“pây-ı hükmüne” s. 254	“hükümünü” s. 285
“nâ-geh-zuhur” s. 254	“beklenmeyen” s. 185
“bir bâd-ı muhalife” s. 255	“sert bir rüzgara” s. 186
“atf-ı dikkat etmeyerek” s. 255	“dikkat etmeyerek” s. 186
“ziya-yı âli” s. 255	“kızıllığı” s. 186
“zalam-ı amakı” s. 255	“karanlık derinlikleri” s. 186
“bir derya-yı mütefesfer.” s. 255	“fosforlanmış bir deniz s. 186
“manzara-i garibe” s. 255	“manzara” s. 186
“bârân-ı ateşîn” s. 255	“ateş yağmuru” s. 186
“nokta-i müntehasına” s. 255	“müntehasına” s. 186
“manzara-i garibeye” s. 255	“manzaraya” s. 186
“reng-i alı” s. 255	“kızıllığı” s. 186
“bir hun-âbeye” s. 255	“kana” s. 186
“nefes-i mevt uçmuş” s. 256	“ölüm rüzgarı” s. 187
“reng-i sâfi solmuş” s. 256	“solmuş” s. 187
“bir arzu-yı vahşiyane-i tahrip ile” s. 256	“vahşi bir tahrip ile” s. 187
“pençe-i hükmüne” s. 256	“hükmüne” s. 187
“zıll-ı kesifinde” s. 256	“gölgesinde” s. 187
“sertâpa bir kisve-i ateş içinde” s. 256	“ateş içinde” s. 187
“menazır-ı nakısa” s. 256	“nakis manzaralar” s. 187
“feveran-ı duzahisi” s. 257	“feveranı” s. 187
“sadâ-yı beşeriyete” s. 257	“beşeriyete” s. 187
“enin-i mahuf-ı ihtizarını” s. 257	“ihtizarını” s. 187

“bir aheng-i vahşi ile” s. 257	“vahşi bir ahenkle” s. 187
“allı akşam bulutları” s. 257	“kırmızılı akşam bulutları” s. 187
“reng-i sema şeklinde” s. 257	“bir sema parçası şeklinde” s. 188
“bir heva-yı hafif-i zekâ ile” s. 257	“zekâ nefesiyle” s. 188
“bir nur-ı teferrüsle” s. 257	“teferrüsle” s. 188
“dem-i hayatta” s. 257	“hayat deminde” s. 188
“nigâh-ı mütekâsiflerinde” s. 257	“nigâhında” s. 188
“bakiye-i nur” s. 258	“nur bakiyesi” s. 188
“lem’a-i hatıra” s. 258	“lem’a” s. 188
“bir takallüs-i asabi ile” s. 258	“asabi bir takallüsle” s. 188
“cezr-i nigâh edemiyordu.” s. 258	“gözlerini ayıramıyordu.” s. 188
“bir incizab-ı mıknatîsi ile” s. 258	“mıknatîsi bir incizab ile” s. 188
“heva-yı müthişesiyle” s. 258	“havasiyle” s. 188
“gayr-ı müteharrik duruyordu.” s. 258	“duruyordu.” s. 188
“tarraka-i müthişe” s. 259	“tarraka” s. 188
“bir galeyan-ı dehhaş-i tufannüma ile” s. 259	“bir galeyan ile” s. 188
“sîne-i arz” s. 259	“arz” s. 188
“bir nefha-i müthişe ile kabarıp” s. 259	“kabarıp” s. 188
“bir ejder-i mehib-i tayyar gibi” s. 259	“bir ejder gibi” s. 188
“bir savlet-i mütehavvere ile” s. 259	“makhur bir savlet ile” s. 189
“bir ârâm-ı âniden” s. 259	“bir dakika süren” s. 189
“derya-yı mütelatım-ı duzahi” s. 259	“mütelatım ateş deryası” s. 189
“zalam-ı feza içinde kaybolan” s. 259	“ kaybolan” s. 189
“nigâh-ı serseriyânesi” s. 259	“nazarı” s. 189
“cesed-i pejmürdeyi” s. 259	“vücudu” s. 189
“tebdil-i vaziyet etmeyerek” s. 260	“vaziyetini tebdil etmeyerek” s. 189
“pençe-i dehhaş-ı mematın” s. 260	“mematın pençesi” s. 189
“levha-yı vahşeti” s. 260	“korkunç levhayı” s. 189
“bir hareket-i nevmidânenen” s. 260	“son bir hareketten” s. 189

“bakiye-yi reng-i hunini” s. 260	“kanlı bakiyesi” s. 189
“nazra-i gîr-i teccüs duruyordu.” s. 260	“sabit bir nazarla duruyordu.” s. 189
“reng-i hunin-i ateş” s. 260	“ateş rengi” s. 189
“bir kahkaha-i sâkîte ile” s. 260	“sabit bir kahkaha” s. 190
“ihmirar-ı hafifi” s. 261	“kıızıllığı” s. 190
“gubar-ı ateş” s. 261	“ateş tozu” s. 190
bir tavr-ı mahsusa tebaiyeten” s. 261	“adeta tebaiyetle” s. 190
“bir eda-yı sarrafâne ile” s. 261	“bir sarraf edası” s. 190
“bir tarz-ı hazin ile” s. 261	“hazin bir tarz ile” s. 190
“bu manzara hâlâ gözlerimin içinde bir levha-i zî-hayat gibi yaşıyor.” s. 263	“bu manzara hâlâ gözlerimin içinde yaşıyor.” s. 191
“levha-yi müthişe” s. 263	“levha” s. 191
“bu silsile-i mesaib” s. 263	“bu musibet silsilesi” s. 191
“bir reng-i zulmet” s. 263	“bir zulmet” s. 191
“bî-ruh çehresine nasb-ı nazar ediyor.” s. 263	“çehresine bakıyor.” s. 191
“bir sükût-ı musırrâne” s. 263	“musır bir sükût” s. 191
“bir tebessüm-i rakik” s. 263	“rakik bir tebessüm “s. 192
“bir reng-i teessür-i amik” s. 264	“derin bir teessür” s. 192
“hilaf-ı âde” s. 264	“âdeti hilafına” s. 192

Tefrika ile Özgür Yayınları’nı karşılaştırdığımız kısımda, sadeleştirilen bir metin olmadığı için alt başlıklarda buna benzer bir başlık kullanma ihtiyacı görülmedi. Özgür Yayınları nüshası ile Hilmi Kitabevi nüshasını karşılaştırdığımız ikinci bölümde en çok farklılığın olduğu kısım, sadeleştirilen yerlerdi. Bu nedenle böyle bir başlık açma ihtiyacı oluşmadı. Çalışma boyunca en çok farklılığın olduğu yer, bu kısımdır. Sadeleştirme farklılıkları bize bol miktarda malzeme sundu. Bu malzemenin hepsini yazımıza alıp almamak konusunda tereddüt ettik. Lakin daha sonra hepsinin alınması gerektiğini düşünerek yazımıza tüm farklılıkları aldık. Bu farklılıkları daha anlaşılır olması açısından üç alt başlık altında inceledik. Bu farklılıklara bakarken unutulmaması gerekir ki Özgür Yayınları nüshası, 1895 yılında Hilmi Kitabevi nüshası ise 1945 yılında basılır. Aradan geçen süre

zarfında dilde pek çok değişiklik yaşanır. Halit Ziya, bu değişikliklerin farkına varıp bizzat kendisi bu sadeleştirmeyi yapar.

Tamlamaların sadeleştirilmesinden dolayı oluşan farklılıkları şu şekilde tasnif ettik:

a) Tamlamaların Birinin Atılarak Oluşturulduğu Sadeleştirme

Yukarıdaki tabloda sık karşılaştığımız tamlamalardan biri de tamlamadan bir kelimenin atılarak yapıldığı sadeleştirmedir. Bu tür sadeleştirmelere Özgür Yayınları nüshasından Hilmi Yayınları nüshasına geçerken rastlarız. Bu eksiklik metnin farklılaşmasına neden olur. Bu tür sadeleştirmeler çok olduğu için yine belirli kelimeler üzerinden örnek verme yoluna gideceğiz.

Özgür Yayınları nüshasında “**âğuş-ı siyanetine**” tamlaması, sadeleştirilerek Hilmi Kitabevi nüshasında “**siyanetine**” olarak verilir. “**Âğuş**” kelimesi “kucak” (Devellioğlu 2013: 14) anlamına, “**siyanet**” kelimesi ise “isim: koruma”¹⁴ anlamına gelir. Sadeleştirme yapılırken yalnızca “**siyanetine**” şekline dönüşür bu da cümlenin anlamında daralmaya yol açar.

Özgür Yayınları nüshasında “**hatırat-ı rüyayı**” tamlaması, sadeleştirilerek Hilmi Kitabevi nüshasında “**rüyayı**” olarak verilir. Sadeleştirmede sadece “**rüyayı**” kullanımı tercih edilir. Bu kullanım metni sınırlandırır.

Özgür Yayınları nüshasında “**nüfuz-ı tasarrufunu**” tamlaması, sadeleştirilerek Hilmi Kitabevi nüshasında “**tasarrufunu**” olarak verilir. Bu sadeleştirme de metnin anlamında daralmaya yol açan sadeleştirmeler içinde yer alır.

Özgür Yayınları nüshasında “**lem’a-i hatıra**” tamlaması, sadeleştirilerek Hilmi Kitabevi nüshasında **lem’a**” olarak verilir. “**Lem’a**” kelimesi “parıltı, parlayış” (Devellioğlu 2013: 629) anlamlarına gelir. “**Hatıra**” kelimesi ise “hatıra gelen, hatırda kalan şey, andaç” (Devellioğlu 2013) anlamlarına gelir. Hilmi Kitabevi nüshasında yapılan bu değişiklik metne doğrudan etki eder.

b) Tamlama İle Oluşturulan Sadeleştirme

Bu başlık altında inceleyeceğimiz sadeleştirmelerde yalnızca tamlama ekinin “-I” atıldığını görürüz. Yapılan bu sadeleştirme yöntemi diğer yöntemlere nazaran daha az

¹⁴ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=SIYANET (Erişim tarihi: 16.01.2019.)

değişikliğe yol açar. Lakin metinde yapılan en ufak değişiklik bizim için önemlidir. Bu kısımda yine yine tüm örnekleri incelemek yerine belirli örnekleri incelemeye çalıştık.

Özgür Yayınları nüshasında “**eser-i şefkat**” tamlaması, sadeleştirilerek Hilmi Kitabevi nüshasında “**şefkat eseri**” olarak verilir.

Özgür Yayınları nüshasında “**bakiye-i nur**” tamalaması, sadeleştirilerek Hilmi Kitabevi nüshasında “**nur bakiyesi**” olarak verilir.

Özgür Yayınları nüshasında “**saat-i beşaret**” tamalaması, sadeleştirilerek Hilmi Kitabevi nüshasında “**beşaret saati**” olarak verilir.

Özgür Yayınları nüshasında “**saadet-i mevhum**” tamalaması, sadeleştirilerek Hilmi Kitabevi nüshasında “**mevhum saadet**” olarak verilir.

c) Tamlamanın Tamamen Farklı Bir Kelime ile Sadeleştirilmesi

Son olarak bu tarz tamlamalarda yukarıdaki yöntemlerin aksine tamlamalardaki bir kelime seçilerek benzer anlama gelen farklı bir kelime tercih edildiği görürüz. Bu yöntemde tamlamalardan biri atılırken; diğeriyle benzer anlama gelen kelimeler seçilir. Benzer kelimelerin seçilmediği farklılıklarla da karşılaşırız. Daha önceki yöntemimizi devam ettirerek seçili kelimeler üzerinden ilerledik.

Özgür Yayınları nüshasında “**zıll-ı kesifinde**” tamlaması, sadeleştirilerek Hilmi Kitabevi nüshasında “**gölgesinde**” olarak verilir. “Zıll” kelimesi “gölge” (Devellioğlu 2013: 1381) anlamına gelir. “Kesif” kelimesi ise “kalın, kaba, yoğun” anlamlarına gelir. Hilmi Kitabevi nüshasında sadece “gölgesinde” şeklinde bir tamlamaya gidilerek metinden kelime atılması yapılır.

Özgür Yayınları nüshasında “**ziya-yı âli**” tamalaması, sadeleştirilerek Hilmi Kitabevi nüshasında “**kızılığ**” olarak verilir. “Ziya” kelimesi “ışık, aydınlık” (Devellioğlu 2013: 1387) anlamlarına gelir. “Âl” kelimesi ise “yüce, yüksek” (Devellioğlu 2013: 28) anlamlarına gelir. “Kızıl” kelimesi “isim: Parlak kırmızı renk”¹⁵ anlamına gelir. Bu örnekte tamlama sadeleştirilirken neden “kızılığ” kelimesinin tercih edildiği bilinmez fakat “ziya” kelimesi ile “kızıl” kelimesi arasında bir bağ kurulmaya çalışıldığı görülür.

2.6. Kelime Grubu, Cümle veya Paragraf Farklılıkları

Özgür Yayınları	Hilmi Kitabevi
-----------------	----------------

¹⁵ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=KIZIL (Erişim tarihi: 16.01.2019.).

“Kıllarımı toplayarak” s. 21.	“...” s. 11.
“tevessü etmişti.” s. 24.	“...” s. 13.
“gayr-i mahdud” s. 32.	“...” s. 19.
“süt-re-i muzlimesi” s. 37.	“...” s. 23.
“zalamât-ı tahayyülatında” s. 37.	“...” s. 23.
“nigah-ı tahayyül” s. 48.	“...” s. 32.
“şiiir-i handâ handını” s. 48.	“...” s. 32.
“Âfâk- hülya” s. 48.	“...” s. 32.
“tufân-ı iş’â-feşanımı” s. 48.	“...” s. 32.
“genç kız” s. 49.	“...” s. 32.
“ince tüyleri bir levn-i ziyadar-ı tayyar ile parlayan” s. 50.	“...” s. 33.
“bir nîm-isabet ziya-yı nücüm” s. 50.	“...” s. 33.
“...” s. 50.	“küçük ve düzgün” s. 33.
“bir ebyaziyet-i müşaşaa” s. 50.	“...” s. 33.
“bu defter” s. 54.	“...” s. 33.
“genç kız” s. 56.	“...” s. 38.
“pîş-i nigâhından” s. 57.	“...” s. 38.
“gam-enis” s. 63.	“...” s. 42.
“kalb-i beşerde” s. 63.	“...” s. 43.
“...” s. 63.	“Bunun bir babadan” s. 43.
“azamet-i fikrine” s. 76.	“...” s. 53.
“genç kız” s. 78.	“...” s. 55.
“hadşe-res-i kalp” s. 87.	“...” s. 60.
“iş işlemediğine” s. 99	“meşgul olmadığını” s. 70
“hiddet demleri heyecan-ı fikirleri meftur-ı sükûn olan o” s. 109	“...” s. 77
“mecmua-i musikiyenin telatum-ı irtidad-ı esvatı gibi” s. 112	“...” s. 80
“esir-i makhuru eylemiş idi.” s. 120	“...” s. 86

“yüzünde sîreş-i hevaiden masnu imiş gibi hafif; bazen şehnaz-ı leyalin rûy-ı nur-feşâsına bir reng-i iğbirar gibi isabet eden ince bulutlar kadar letaif-perver” s. 120-121	“...” s. 86
“bu perde-i şeffafın altından türlü va’z-ı piçâpiç ile genç kızın nâsiye-i şebabı üzerinde bir tâc-ı zerrin teşkil ederek kaşlarının üzerine serpilmiş sarı saçlar, nigâh-ı hayal-perveri bir ufk-ı şiir ve hayalin mest-i neşvesi olmuş kadar latif mavi gözler, üzerinden bir heva-yı aşk geçmiş de solmuş gibi biraz uçuk ince dudaklar, İsmail Tayfur’un birçok zamandan beri remâd-ı hatıratı altında mestur kalan levha-i garra-i şebabı ihya etti” s.121	“bu şeffaf perdenin altından kızın nasiyesinin üzerinde bir altundan tac teşkil ederek kaşlarının üzerine serpilmiş sarı saçlar, bir şiir ve hayal aleminin neşvesiyle mest olmuş kadar baygın mavi gözler, üzerinden bir aşk havası geçmiş de solmuş gibi biraz uçuk ince dudaklar, ismail tayfur’un birçok zamandan beri hatırası altında örtülü kalan levhayı ihya etti” s. 86
“istihsal ettikten” s. 125	“edindikten” s. 88
“evet, her gün zemzeme-i sekrâveriyle mest olduğu o aşk, kalbinin hissiyat-ı elimesi içinde bir nur-ı sehab-puş gibi parlayan o fer-i ümid hayalhanesinde bir resm-i menkuş gibi daima tebessüm eden o çehre,” s. 135	“evet, her gün tekrariyle mest olduğu o aşk, o karanlık simasında parlayan o ümid fer-i hayalinde menkuş bir resim gibi tebessüm eden o çehre,” s. 96-97
“bir büt-i hüsrân yahut bir ruh-ı giryan gibi” s. 140	“...” s. 100
“tamme-i nefsiye” s. 140	“...” s. 100
“genç adam” s. 141	“...” s. 101
“gayr-ı muttarid, bu gayr-ı müteselsil” s. 144	“perişan” s. 103
“bir vücudun zıll-i makusu gibi” s. 145	“...” s. 104
“bu münazır-ı garibeden mürekkeb-i âlem-i seher-âmizin envar-ı in’ikasıyla uyuşmuştu ki” s. 160	“bu manzaradan kamaşmıştı ki” s. 115
“Hacer’in semanın reng-i laciverdinden toplanmış da ortasına bir necm-i pertev-bâr konmuş gibi mavi-i çeşm-i münevveri ebyaziyet-i mahzası üzerinde bir reng-i seyyal-i pembe uçan tenine” s. 161	“Hacer’in parlak mavi gözlerinde üzerinde seyyal bir pembe renk uçan tenine” s. 116
“Nesime Hanım kalkmak istedi” s. 164	“Nedime Hanım kalkmak arzusunu gösterdi” s. 117
“bu sözler bir telatım-ı seri’ ile ince” dudaklarının arasından müteselsil, gayr-ı münkati bir cereyan ile akıyordu.” s. 165	“bu sözler ince dudaklarının arasından müteselsil bir cereyan ile akıyordu.” s. 118

“saadeti kemâl-i ulûv-i cenâb ile fedaya karar vermişti.” s. 166	“saadeti fedaya karar vermişti.” s. 119
“birden evin içinde bir sükûn-ı hâbın âguş-ı hazz-perverinde uyanan heva bu aletten kopan; bir teselsül-i seri, bir cereyan pür-huruş ile akan; gâh bir şehka-yı ıstırap gâh bir hande-i tarraka-perdaz gâh bir âh-ı keselan gibi ezdaddan mürekkeb bir aheng-i garip içinde uçan nağmelerle çalkandı.” s. 169	“birden evin içinde sakin hava bu aletten kopan; seri bir teselsül ile akan nağmelerle çalkandı.” s. 121
“bir genç kızın kalbinde her saniye inkişaf ederek sönen ümitler, hüznler, neşveler, elemeler, elvan-ı muhtelifeden mürekkeb bir tufan-ı izhar gibi saçılıyordu.” s. 169	“...” s. 121
“genç kızlar, birbirlerine şu nazarla takrir-i hafaya-yı hissiyat ediyorlardı.” s. 171	“...” s. 122
“benim hemşirem olacaksınız, değil mi?” s. 171	“bana bir kardeş olacaksınız, değil mi?” s. 123
“bugünden itibaren işyerinin muamelatından yüzde yirmi sahib-i hassasınız...” s. 175	“bugünden başlayarak ticaretgâhın muamelatında yüzde yirmi sahibi hissesiniz...” s. 125
“büyük fırtınaları takip eden küşayış-i sema içinde kamerin ziya-yı mütekâsifi gibi” s. 180	“...” s. 129
“hiss-i fedakârî-i nisvası” s. 182	“...” s. 131
“nigâh-ı münce midiyile” s. 184	“...” s. 132
“cevelân-ı demine sekte gelmiş gibi s. 191	“...” s. 137
“...” s. 191	“aşk ile” s. 137
“yuvarlanacak olan gulgule-yi hay u huy şehrin bir pîşdâr-ı sihr-peresti gibi hafif bir reng-i şeffaf ile tenevvüre başlayan sislerin arasında kayboluyordu.” s. 193	“yuvarlanarak şehrin sisleri arasında kayboluyordu” s. 139
“bir aheng-i ahenin ile” s. 194	“...” s. 140
“teferruat kabilinden bir şey” s. 195	“...” s. 141
“sadâ-yı muhtez-i bükâ-âludu” hazin bir nağme-i meyasâne-i aşk gibi titriyordu.” s. 199	“titrek sesi hazin bir aşk nağmesine benziyordu.” s. 144
“nücûmun nazra-i hande-nâkı, bir nefes-i dil-enis-i leyal gibi” s. 200	“yıldızların gülümseyen gözlere” s. 144

“müdire-i umur sıfat-ı ciddiyesiyle dolaşan” s. 201	“müdire sıfatıyla dolaşan” s. 145
“cüst-cû-kârân enzara mestud kapalı tutulmuştu” s. 208	“tecessüslere mestud bırakılmıştı.” s. 150
“telatum-ı esvat içinde nagamat-ı nâkısa suretinde” s. 210	“...” s. 152
“bir nokta-i nâire gibi yakan fikr-i hırmani bir iştiğal-i sarf” s. 211	“ateşten bir nokta gibi yakan harman fikrini iştiğal” s. 153
“kesb-i şiddet eden hiss-i hiras gibi tevsi ediyordu.” s. 213	“şiddet kesbeden heras duygusu gibi tevessü ediyordu.” s. 155
“...” s. 219	“mest eden kelimelerle” s. 159
“sema-yı hayatında incila eden hande-yi fecr-i nûma-yı saadet” s. 221	“hayatında incila eden saadet fecri” s. 161
“nokta-i teveccühe şükrani, yalnız bir ilticagâh-ı hırmani” s. 223	“noktaya, yalnız bir mültecaya” s. 162
“zîr-i pâ-yı mualla-yı ehadiyete vaz-ı hissiyat-ı ibadet” s. 223	“ibadet vazifesini ifa” s. 162
“inikas-ı saati bir hande-yi sad-âver ile arz-ı selam eder.” s. 223	“saati ümitler getirerek selam verir.” s. 163
“bu sima-yı neşvedâr-ı şebab, mestur-ı sehab kalmaya tahammül edemeyen sima-yı hande-nâk bahar gibi reng-i hüzünden sıyrıldı.” s. 224	“...” s. 163
“sema-yı hülya-pervere dalmış; cereyan-ı serserisiyle bir silsile-i ahzan-ı efkâr sürükleyerek dolaşıyordu.” s. 228	“semalara dalmış; serseri cereyanıyla hazin düşünceler sürükleyerek dolaşıyordu.” s. 166
“bir eser-i dehşat-ı husumet, bir ateş-i kin ve adavet vardı.” s. 228	“husumet eseri, kin ve adavet ateşi vardı.” s. 166
“pîş-i nigâhından bir seyelan-ı tufan-nema ile akan silsile-i erkam” s. 230	“gözlerinin önünden akan rakam silsilesi” s. 168
“daima hande-nâk, sema-yı bahar gibi neşvedâr çeşm-i laciverdinde bir mana-yı muzlim vardı.” s. 233	“her zaman gülen gözlerinde muzlim bir mâna vardı.” s. 170

“hissiyatına mehd-perveriş olacak bir âguş-ı muhabbetten, çocukların inkişaf-ı fikri için muhtaç olduğu hararet-i buseden” s. 234	“hissiyatın besleyecek bir muhabbetten, çocukların fikir inkişafı için muhtaç olduğu sıcak buselerden” s. 170
“bu hayal-i mesud-istikbale” s. 235	“...” s. 171

“tamamiyet-i dimağiyesi” s. 236	“zihninde vuzuh” s. 172
“nîm-i tenevvür eden” s. 236	“...” s. 172
“yakazat-ı garibe-i hissiyeyi” s. 237	“...” s. 172
“füşhat-ı gayr-ı mahmude-i” s. 238	“...” s. 173
“şimdi hacir iradat-ı nefsiyesini, tamamiyet-i şahsiyesini, hüviyet-i mahsusasını kaybetmişti.” s. 239	“şimdi iradesini, şahsi tamamiyetini kaybetmişti.” s. 174
“gayr-i müteharrik” s. 240	“...” s. 174
“makulâtın haricinde bir şeymişçesine genç kıızı bir büht-i sarf içinde” s. 240	“bir hadiseymişçesine genç kıızı bir beht içinde” s. 174
“yed-i hilkatın şefiklerden, renklerden, çiçeklerden terkiib etmiş olduğunu zannettiren” s. 246	“...” s. 179
“genç kıızı” s. 246	“...” s. 179
“bir terki-i mütederric ile” s. 246	“saniyeden saniyeye bir terakki ile” s. 179
“...” s. 253	“yatak odasında” s. 185
“hiss-i fevka’l beşere tebaiyeten kemâl-i sükûndem ve bir meşy-i muttarid ile.” s. 255	“...” s. 186
“sertâpa bir kisve-i” s. 256	“...” s. 187
“zalam-ı feza içinde kaybolan” s. 259	“...” s. 189
“reis-i ticaretgâh” s. 261	“...” s. 190
“levha-i zî-hayat gibi” s. 263	“...” s. 191

Nüshalardaki en ufak farklılıkların bile çok önemli olduğunu söylemiştik. Bu kısımda kelime grubu, cümle veya paragraf farklılıklarını incelemeye çalıştık. Bu farklılıklar genellikle eksiklik neticesinde ortaya çıkar ve bu eksikliklerin çok olduğu nüsha Hilmi

Kitabevi'dir. Bu alt başlık altında da yine seçili örnekler üzerinden oluşan farklılıkları göstermeye çalıştık.

Özgür Yayınları nüshasında “**kıllarını toplayarak**” kelime grubu, Hilmi Kitabevi nüshasında yoktur. Bu eksikliğin metin içinde boşluk yarattığı âşikardır. Bu gibi kelime grupları Özgür Yayınları nüshasından Hilmi Kitabevi nüshasına geçerken sık sık çıkarılır bu çıkarmalar da anlam daralmasına yol açar.

Özgür Yayınları nüshasında “**genç kız**” kelime grubu, Hilmi Kitabevi nüshasında yer almaz. Bu eksiklik her iki nüshada şu şekilde yer alır:

“**Genç kız**, sedirin üzerinde birbirine geçen dişlerinin arasından”

“Sedirin üzerinde birbirine geçen dişlerinin arasından”

Nüshalarda da görüldüğü gibi kelime grubunun atılmasıyla özne eksikliği ortaya çıkar ve paragrafta anlam kısırlığı görülür. Hilmi Kitabevi nüshasında “genç kız” kelime grubunun metne alınmadığı birçok örnekte görülür. Ayrıca sadece “genç kız” değil “genç adam” kelime grubunun da sadeleştirmeye alınmadığı görülür.

Özgür Yayınları nüshasında “**yed-i hilkatın şefiklerden, renklerden, çiçeklerden terkib etmiş olduğunu zannettiren**” kelime grubu, Hilmi Kitabevi nüshasında yer almaz. Hilmi Kitabevi nüshasında bu kısmın bulunmayışını bir nedene bağlamak güç olur.

Bu sefer ise tam tersi olarak Hilmi Kitabevi nüshasında “**yatak odasında**” kelime grubu, Özgür Yayınları nüshasında yer almaz. Kelime grubu, cümle ve paragraf atlamalarında serbest davranılan Hilmi Kitabevi nüshasında bu sefer fazladan bir kelime grubu karşımıza çıkar. Hem Tefrikaya hem de Özgür Yayınları nüshasına baktığımızda “yatak odasında” kelime grubunun olmadığını görürüz. Yazar burada hem tefrikada hem de Özgür Yayınları nüshasında fark edemediği bir anlam düşüklüğünü bu kelime grubuyla kapatır.

“*Ferdi anahtarları bırakmıştı.*” (Tefrika ve Özgür Yayınları)

“*Ferdi anahtarları **yatak odasında** bırakmıştı.*” (Hilmi Kitabevi)

Görüldüğü üzere kelime grubunun yokluğu cümlede anlamın değişmesine yol açar. Çalışmada genel olarak anlam eksikliğinin yaşandığı Hilmi Kitabevi nüshası bu sefer anlam eksiliğini kapatır.

Özgür Yayınları nüshasında “iş işlemediğine” kelime grubu, Hilmi Kitabevi nüshasında

“Meşgul olmadığını” kelime grubu şeklinde kullanıldığı görülür. Bu örnekte de yukarıdaki gibi Tefrika ve Özgür Yayınları nüshasında aynı olan kelime grubunun Hilmi Kitabevi nüshasında farklı bir kelime grubuna döndüğünü görürüz. Halit Ziya, sadeleştirme yaparken “iş işlemediğine” yerine “meşgul olmadığına” kelime grubunu tercih eder. Yazarın yaptığı bu değişikliğin doğru olduğu ve metne daha uygun olduğu görüşündeyiz.

Sonuç

Çalışmamızın ilk bölümünde tefrikadan kitaba geçişteki farklılıkları, bu farklılıklarda dönemin etkisi, yazarın tercihleri ve matbaa sırasındaki dikkatsizlikleri ortaya koymaya çalıştık. Nüshalarda oluşan farklılık ve eksiklikleri daha iyi kavrayabilmek için çeşitli alt başlıklar altında sınıflandırdık.

İkinci bölümde ise kitap halindeki nüsha ile sadeleştirilen nüshayı karşılaştırdık. Bu iki nüsha arasında 50 senelik bir fark bulunur. Bu fark, metnin diline doğrudan etki eder. Farklılıklar bize çok fazla malzeme çıkardı. Bu malzemeleri eleme yoluna gitmek yerine hepsini vermeye çalıştık. Bu da çalışmamızın kapsamını genişletti.

Birinci bölüm ile ikinci bölüm arasında yaptığımız karşılaştırmaları kıyaslarsak; ikinci bölümde çok daha fazla farklılığın olduğunu söylememiz gerekir. Bunda aradan geçen yıllar ve değişen dil yapısı önemli rol oynar. Her iki nüshada da yapılan değişikliklerin sahibi, eserin yaratıcısı olan Halit Ziya Uşaklıgil’dir. Amacımız bu değişikliklerin iyi veya kötü olduğunu ortaya koymak değil bu değişikliklerin nüshalar arasında nasıl bir farklılığa yol açtığını ortaya koymaktır.

Çalışmamıza başlamadan önce *Ferdi ve Şürekâsı* nüshaları arasındaki farklılıkların en önemli nedeninin dönemin siyasi yapısı sonucu oluşan sansürün olacağını düşünüyorduk. Lakin bu farklılıkların en önemli nedeninin değişen dil yapısı ve yazarın değişikliğe gitme arzusu olduğu kanaatine vardık. Bunların dışında bu farklılıklarda basım sırasında yapılan hataların da etkili olduğunu gördük.

Ferdi ve Şürekâsı romanı örneğinde de olduğu gibi üzerinden çok uzun yıllar geçerek Türk edebiyatının klasik romanları içinde yer alan metinlerin ilk nüshaları ile günümüze gelen nüshaları arasında çok büyük farkların olduğunu görürüz. *Ferdi ve Şürekâsı* romanının tefrikasında, kitap halinde basımında ve sadeleştirilmesinde yazarın bizzat kendisinin etkin

olması nüshalardaki farklılıkları anlaşılır kılar. Lakin edebiyatımızda bu tarz örnekler çok sınırlıdır. Yazarlarımızın bizzat ilgilenemediği eserlerde durum daha kötüdür. Artan yayınevlerinin sağlıksız aktarımları, neşirleri ve sadeleştirmeleri ile durum daha da karmaşık hale gelir. Yapılan bu tarz çalışmalar ile edebiyat eserlerindeki farklılıklar ortaya konulmuş ve eserlerin ne kadar orijinal olduğu sorusuna kısmen verilmiş olur.

Kaynakça

Devellioğlu, Ferit (2013). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi.

Hizmet, nr.524-578, 3 Şubat-24 Ağustos 1892.

Huyugüzel, Ömer Faruk (2004). Halit Ziya Uşaklıgil (Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler), İstanbul: MEB.

Uşaklıgil, Halid Ziya (1945). *Ferdi ve Şürekâsı*, İstanbul: Hilmi Kitabevi.

Uşaklıgil, Halid Ziya (2016). *Ferdi ve Şürekâsı*, İstanbul: Özgür Yayınları.

Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts

Türk, Emine Bilgehan (2017). Kendi Kaleminden Halit Ziya'nın Yazma Serüveni, *Türkiyat Atatürk Üniversitesi Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 59, s. 229-239.

HAVVA TEKİN'LE RÖPORTAJ

*Kebire SALİ**



Geliş Tarihi: 06.10.2020

Kabul Tarihi: 14.10.2020

Atıf Bilgisi: Hars Akademi
Uluslararası Hakemli Kültür-
Sanat-Mimarlık Dergisi

Sayı: 6

Sayfa: 505-516

Yıl: 2020

Dönem: Aralık

Özet

Edebiyatı bir bütün olarak görüp her alanıyla yakından ilgilenen Havva Tekin, 1963'te Kıbrıs'ta doğmuştur. İlköğretim ve lise öğrenimini Kıbrıs'ta tamamlayan yazar, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinde Türk Dili ve Edebiyat bölümünü bitirmiştir. Yüksek lisansını "Kıbrıs Romancılığında Halk Bilimsel Unsurlar" üzerine yapmıştır. Yazar ve edebiyatçı kimliğiyle Milli Eğitim Bakanlığına bağlı çeşitli okullarda görev almıştır. Havva Tekin, yurt içi ve yurt dışında çeşitli sempozyumlara katılmıştır. Türkiye Yazarlar Birliği, Kıbrıs Balkan ve Avrasya Edebiyatçılar Kurumu üyesi olan sanatçı, roman, öykü, şiir, senaryo, çeşitli sahne oyunları, çocuklar için masallar, şiirler ve tekerlemeler kaleme almıştır. Yazar, "Yazılmasın Ayrılık" isimli şiir kitabının ardından 1998'de "Yeşil Ada'nın Çocukları" romanıyla Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı'nın açtığı eser yazma yarışmasında Roman Büyük Ödülünü alır. Sanatçının diğer eserleri: "Tenim Salamis Mavis'i", "Kayıp Duvar Resimleri", "Denizler Ötesinde Tarajar", "Suya Gelen Güvercin Dudaklarım" dır. Havva Tekin, Kıbrıs'ın ilk yerli operası olan "Arap Ali Destanı" Operasının librettosunu kaleme alır. Havva Tekin ile yapılan bu röportajda, sanatçının sanatının kaynakları, bir Kıbrıs Türkü olarak edebiyata bakışı, Ömer Seyfettin'in sanatına ve sanata katkısı üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Havva Tekin, Röportaj, Sanat.

* Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Bilim Uzmanı, Trabzon, kebiressali@hotmail.com / ORCID: 0000-0002-3098-726X.



INTERVIEW WITH HAVVA TEKİN

*Kebire SALİ**



First Received: 06.10.2020

Accepted: 14.10.2020

Citation: Hars Akademi
International Refereed Journal of
Culture-Art-Architecture

Issue: 6

Pages: 505-516

Year: 2020

Session: December

Abstract

Havva Tekin, whose literature is a whole and closely interested in every department of literature, was born in Cyprus in 1963. The author who completed her primary and high school education in Cyprus, graduated from the University of Ankara, Faculty of Language and History Geography in Department of Turkish Language and Literature. She did a master degree on "Kıbrıs Romancılığında Halkbilimsel Unsurlar." As a writer and literaturer, she worked in various schools affiliated to the Ministry of National Education of Turkey. The artist who is a member of Writers Union of Turkey, Cyprus, The Balkans and Eurasia Authors Institutions wrote novels, stories, poems, scenario, various stage plays, fairy tales for children poems and rhymes. Havva Tekin has attended in various symposiums in Turkey and abroad. The author, after her poetry book which named "Yazılmasın Ayrılık", in 1998, She won the Novel Grand Prize contest open manuscripts which Ministry of Culture with her novel "Yeşil Adamın Çocukları." Other works of the author are: "Tenim Salamis Mavisi, Kayıp Duvar Resimleri, Denizler Ötesinde Tarajlar, Suya Gelen Güvercin Dudaklarım." Tekin wrote the libretto of the Arap Ali Destanı Opera, which is the first indigenous opera of Cyprus. In this interview with Tekin, the sources of the artist's art, her perspective on literature as a Turkish Cypriot, and Ömer Seyfettin's contribution to art will be emphasized.

Keywords: Havva Tekin, Interview, Art.

* Giresun University, Social Sciences Institute, Department of Turkish Language and Literature, Science Expert, Trabzon, kebiressali@hotmail.com / ORCID: 0000-0002-3098-726X.



Giriş

Saygıdeğer Havva Tekin Hanımefendi,

Hars Akademi, uluslararası bilimsel hakemli bir dergi olmakla birlikte çağının bilim, kültür ve sanatını da yakından takip etmektedir. Dergimiz, sınırlı okuyucunun takip ettiği bir yayın olmanın ötesinde günceli yakalayarak bilim, kültür ve sanata daha yakından bakmak adına sizin gibi değerli sanatçıların özgün düşünceleriyle ilgilenmektedir. Sorularımıza içtenlikle vereceğiniz cevaplarınızı *Hars Akademi* okurlarıyla buluşturmak bizim için onurdur. Röportajımıza sizi tanıyarak başlayalım.

Sali- *Kendinizi Hars Akademi okurlarına tanıtır mısınız (Aileniz, doğduğunuz yer, öz yaşam öykünüz, yazı ve sanat yaşamınız)? Kimdir Havva Tekin?*

Tekin- Kıbrıs'ta doğmuşum. Kıbrıs'taki acılı yılların birinde, şiddet olaylarının ortasına doğmuşum. Çocukluğumun o ilk yılları Lefkoşa'ya ait (Kıbrıs ifadesi ile şehere ait). Çatışmaların alevlendiği o günlerde babam, Rumların arananlar ve bulunduğu zaman tutuklanacaklar listesinde olduğunu öğrenmiş, bunu duyan ninem olaya el koymuş. “Ortalık duruluncaya dek burada yanımda kalacaksınız” deyip kestirip atmış. Görmüş geçirmiş bir “Anadolu Kadını” idi ninem. Sözü dinlenir dikkate alınırdı. O günlerde de koymuş tavrını. Bütün çocuklarını yanına toplamış...

Ortalık durulmamış... Sıcak bir ağustos günü annemin anne evinde yani ninemin yanında doğuvermişim. İlk beş yıl “şeherde” kalabalık bir evin sevgisiyle geçmişim. Şimdilerde o yılların benim yaşamımda ne kadar belirleyici olduğunu daha net görebiliyorum. Sonrasında da büyülü bir çocukluk saydığım köy yılları başlamış. Ta ki 1974 yılında da o köyden, o topraklardan göç edinceye kadar. İnsanların yaşantılarında anahtar sözcükler vardır ya. Hani onu anarsınız bir sözcük hemen yanına ekleniverir... Sanıyorum benim yaşantımda da göç anahtar sözcüklerden. Hiç kuşkusuz diğeri de toprak... Toprak ve ona duyulan sevdada da bir başka anahtar sözcük... Hem babamın hem de annemin aileleri çiftçilikle uğraşan insanlardı. Toprağa sahip çıkmak, ona sevdıyla bağlı olmak genlerimde var yani.

Sonra okul yılları başlamış... Ve dile olan tutkulu sevdam da o yıllarda başlamış. Yedinci doğum günümde alınan küçük bir radyodan Türkiye radyolarını, oradaki sohbetleri, anlatılan hikâyeleri, masalları, türküleri dinleyerek uyurdum hep...

Bu yıllar, bana o güzel Türkçenin, kültürümüzün göz alıcı deryasını işaret etmiş. Geçmiş yaşantılardaki kokuların ve renklerin kapılarından usulca içeri girmişim... Girmişim ve kendi yolumu görmüşüm... İyi ki de öyle olmuş...

Lise yıllarına dek Kıbrıs'ta yaşadım. Sonra üniversite ve Ankara yılları başladı. İnsan yaptığı, yaptığı zaman mutlu olduğu işlerle büyür ve yürür. Ben şanslı insanlardanım bu açıdan. Çok erken yaşta ne istediğimi anlamıştım. Bu konuda hiç soru işaretim olmadı. Bu büyük bir kazanç... Hem kendinizi hem zamanı daha bilinçli kullanmanızı sağlıyor. O değil, bu değil, acaba ne diye aranıp durmuyorsunuz. Bu nedenle erken yaşta çocukların ilgilerine dikkat etmek ve onlara bu ilgiyi besleyecek küçük armağanlar, küçük sohbetler, küçük işaretler vermek gerekir. Bazen heyecanla anlatılan bir anı bile çocuğun yaşamına mum yakabilir ve çocuk sizin fark etmediğiniz bir sezgiyle yolunda yürümeye başlar. Bir de örnek olabilmek çok önemli.

Pek fazla kişinin bilmediği bir anıyı yeri gelmişken paylaşmak isterim. İlkokula başladığım o küçük köy okulunda savaş kokusu ve korkusunun yaşamlara yerleştiği ve her şeyin az olduğu o yıllarda kitap, gazete, dergi bulup okumak büyük şanstı. Okul açılıp da okul kitaplarımız dağıtılınca çok mutlu oluyorduk. Hiç unutmadığım bir anı ilkokul ikinci sınıfa ait. Yıl başlamış kitaplarımız dağıtılmıştı. Ben o gün heyecan içinde okuldan çıkıp eve gittiğimde saatlerce odamdan çıkmayıp bütün kitaplarımı sıra ile baştan sona okumuş ve heyecanla ertesi gün verilecek kitapların hayaliyle uyumuştum. Ertesi gün okula gittiğimde öğretmenim tabi ki yeni kitap dağıtmadı. Ben bir süre bekledikten sonra dayanamayıp öğretmenimin yanına gittim. Yeni kitapların ne zaman verileceğini sordum. Öğretmenimin hayretle açılmış gözlerini unutamam. O kitapları bütün bir yıl okuyacağımızı söyledi. Oysa ben onları bir gece önce okuyup bitirmiştim. Bir tek matematik kitabında çözemediklerim kalmıştı. Öğretmenim bunu öğrenince ikinci kez dehşetle baktı. Ama beni anlamıştı. O gün öğretmenimle aramda kurulan muhteşem bağ benim adımlarıma yol oldu. Bulduğu yaşama uygun her kitabı bir şekilde bana ulaştırdı. Sözle ve edebiyatla uğraşmak böyle başladı... Dedğim gibi ben şanslıydım karşıma hep söz çıktı...

Bir insanın kendini tanımlaması zor ama en kestirme ifade ile Havva Tekin'i tanımlayın derseniz sözün büyüünden büyülenen bir söz, bir dil işçisi derim...

Sali- *Sanatınızın kaynakları nelerdir?*

Tekin- Edebiyatın en önemli sanat olduğunu düşünenlerden biri olarak her şey diyebilirim. Ama her şeyin oranı farklı... Hüzünden sevince, baharda harmana, çocuktan çiçeğe,

denizden özleme. Düşten endişeye kadar uzanan her şey... Ki buna yaşam diyoruz... Yaşam ve yaşamda yol alırken karşıma çıkan her şeyden besleniyorum. Toplumsal kaygılar çekerken de, bireysel hikâyelerin peşine düşerken de içimdeki en heyecan verici şey sözü söze ekleyip insanın düşüncesine ve yüreğine ulaşabilmek isteği... Her şey insan için ve pek farkında olmasak da gelecek için. Geçmiş ve şimdiyi kaleme döküp geleceği dokuyanlarız biz. Bu nedenle yaptığımız sadece yazmak değil. Yazarak yön bulmak ve yön vermek...

Sali- *Kıbrıs Türkü olmanızın sanatınıza etkileri nelerdir?*

Tekin- Pek çok coğrafyada olduğu gibi Kıbrıs'ta da Türk olmak zor... Öncelikle hiç bitmeyen endişeler, açmazlar ve zorluklarla yaşamayı öğrendik. Daha doğrusu direnmeyi öğrendik. Özellikle dirençli olmayı ve savaşmayı çok erken yaşlarda öğrenip yaşantıma uyarlayan biri olarak edebiyat yolculuğumda bundan güç aldım hep. Kıbrıs Türk'ünün sesi olmak, orada yaşananları dünyaya duyurmak elbette tek başına benim veya birkaç kişinin başarabileceği bir şey değil. Kaldı ki edebiyatın temel amacı da bir mesaj vermek veya sadece olanı yazmak değil. Bu tür eserlerin yanı sıra ve daha çok da edebi değer peşinde olan bir yazar olarak iki amacı bütünlemek ve zaman zaman hem edebiyata hem tarihe ses olmak arzusundayım. Kültür bakanlığı eser yazma yarışması ödülü taşıyan kitabım da bu tür bir çalışma. "Yeşil Adanın Çocukları" romanı ile bu süreci çocuk gözünden dünyaya duyurmaya çalıştım. Kitaba gösterilen güzel ilgi de beni son derece mutlu etti. Şimdi pek çok okurum Kıbrıs'ı ve Kıbrıs'ta yaşananları daha iyi biliyor.

Sali- *Kadın şair ve yazar olmayı anlatır mısınız?*

Tekin- Bu hem zor hem ilginç deneyimler yaşatan bir durum. Öncelikle kadın şair olmak pek çok kişiyi şaşırtıyor. Hele sözü özgür ve özgün kullanan biriyseniz, daha da çok şaşırtıyorsunuz insanları. Cesur hatta fütursuz bulunabiliyorsunuz.

Oysa şiir zaten başlı başına fütursuzluk değil mi? Söz imge denizinde bayrak açarken uslu sözcükler, sessiz saklanışlar şiirin coğrafyasında yaşayamaz... Neyse ki bu tür düşünce ve şaşkınlıklar beni sadece gülümsetiyor. Hep söylediğim gibi şiir kapıma gelirse kapıyı açmaktan başka yapabileceğim bir şey olamaz. Hoş geldin derim ve içeri girer...

Yazar olmaksızın şairlikten daha kolay. Bir kadın yazar olarak çok fazla zorlukla karşılaştığımı söyleyemem. Karşılaştığım zorluklar birçok erkek yazarın da karşılaştığı basım, pazar zorluklarıdır. Okura ulaşabilmenin tatlı endişesidir... Okurla yazar arasındaki bağ her zaman beni çok ilgilendirmiştir. Çünkü bilirim ki bir yazar okurun yüreğine

dokunabilirse, düşüncesine ulaşabilirse ve evrensel bir değeri ortaya koyabilirse var olur... Yoksa zaman onu öğütür ve yok eder.

Sali- *Günümüz Türk edebiyatının durumu hakkındaki fikirleriniz nelerdir?*

Tekin- Günümüz Türk edebiyatını birçok açıdan değerlendirmek gerek. Öncelikle çok kıymetli kalemlere sahip, nitelikli eserler veren, dil ve üslup konusunda güçlü isimleri olan bir edebiyat Türk edebiyatı. Türk dili gibi bir dile sahip olmak da edebiyatımızın övüncü, zenginliği olsa gerek.

Dilin, dili adam ettiğini ve söze hükmeden her kalemin dünya edebiyatında kendine yer edineceğine inanıyorum. Bugün pek çok dile çevrilen yetkin eserler de bunu göstermekte. Türk edebiyatı içinde ayrı bir alan açmamız gereken Türk Çocuk edebiyatına da değinmek isterim. Bu alanda da yazan biri olarak dilin çok daha özenli kullanılmasını ve Türk gelenek ve değerlerine özen gösteren çağdaş eserlerin çocuklarımızı yetkin kılacağına dair düşünceyle güçlü kalemleri bu alanda yazmaya davet ediyorum. Zengin bir çocuk edebiyatı, geleceğimiz olan çocukların en büyük zenginliği, en güzel yol haritası olacaktır.

Bir de yazmakla ilgili birkaç söz söylemek isterim. Herkesin yazma isteğine saygılı ve “okur/ yazar” sayısını teşvik eden biri olarak yaptığım bir saptamayı yeri gelmişken dile getirmeliyim. Edebiyata, özellikle son yıllarda katılan birçok isim var. Bu isimlerin içinde gelecek vaat eden isimler olduğu gibi yazmasa keşke dediğimiz pek çok insan da var ne yazık ki. Yazmakla edebiyat ürünü ortaya koymak arasındaki farkın kuşkusuz bilinçle doğrudan ilgisi var. Edebiyatın bir heves ve şan arayışı değil zorlu bir yolculuk ve yazmayı yaşamsal bir durum olarak algılayan kalemler için vazgeçilmez bir hal olduğunu bilmeyen pek çok kişi bu yola çıkıyor. Keşke bu ayrımı anlatabilsek...

Sali- *Covid 19 salgını sizi ve sanatınızı nasıl etkiledi?*

Tekin- Bu, dünyanın yüzyılda bir başına gelen bir felaket... Böylesi bir şokta birçok duyguyu aynı anda yaşıyorsunuz. Ben irade ve karar anlamında zorlayan bir dönemden geçtiğimizi düşünüyorum. Tabi ki çok zorlandığım zamanlar var. Bu süreçte en fazla ruhsal açıdan özgürlük kısıtlanması duygusuyla karşılaştım. Yine de uzun zaman evde olmak pek çok kişiye oranla benim için dayanılmaz değil. İyi ki evde üretebilecek bir işim var diyorum... Okur buluşmaları, söyleşiler imza etkinlikleri ve daha birçok program özellikle de bir yazar olarak önem verdiğim kitap fuarları ortadan kalktı apansız. Bu çok sıkıntı verici bir şey... Fakat sağlık söz konusu olduğunda geriye kalan her şeyin anlamsız olduğu

ortada... Bu konuda da yapacak bir şey yok... Üretirsem kendimi daha iyi hissedeceğimi düşünerek bu süreci üretmek geçirmeye çalışıyorum.

Sali- *Gelecekle ilgili planlarınız nelerdir?*

Tekin- Roman, öykü, masal, opera, senaryo ve tabii şiir gibi pek çok alanda yazan bir yazar ve şair olarak gündemimde yeni romanlar, masallar ve şiirler var. Hatta bazıları yayınevinde okurla buluşmak için gün sayıyor. Yine de tam anlamıyla belirsizlik yaşadığımız bu dönemde ne yazık ki kesinlik içeren cümleler kuramıyorum. Sağlıklı olup, sevdiğilerimle birlikte iyi ve mutlu olmaya çalışıyorum. Ve tabii üretmeye devam etmek. Umarım bunların hepsi mümkün olur...

Sali- *Ömer Seyfettin'in sanatımız ve sanatınızdaki yeri hakkında neler söylersiniz?*

Tekin- Öykü alanında Türk edebiyatının işaret fişeklerinden biridir Ömer Seyfettin. Döneminin güçlü yazarlarından biri olarak dil ve üslubu ile dikkat çeken yazar haklı olarak edindiği ünü günümüze dek taşıyabilen ender yazarlardandır. Her yazarın yaşadığı zamana tanıklık ettiğini ve gelecekle bağ kurduğunu düşünürüm. Ömer Seyfettin de bunu kanıtlayan yazarlardandır. Pek çoğunuz onun hayal gücünün ve sözcüklerindeki akıcı anlatımın peşine takıldık yıllar önce. Bu da gösteriyor ki edebiyatta kalıcı olmak evrensel değerlerle toplumsal değerleri birleştirmekle mümkündür. Ömer Seyfettin ne iyi ki bunu başarmış kıymetli bir yazar.

Sali- *Hars Akademi okurları için mesajınız var mı?*

Tekin- Günümüz dünyasında toplum, teknolojik gelişmelerin hızına yetişmek ve uyum sağlamaktan daha çok insan olma erdemini bünyesinde toplayan bireylere gereksinim duyuyor. Geçmişte olduğu gibi şimdi ve gelecekte de düşler ve düşünceler insanı beslemeye devam etmeli. Bu nedenle dergiler özellikle de nitelikli edebiyatı ve bilimsel çalışma alanlarını destekleyen dergiler çoğalarak yaşamlarını sürdürmeli. Hars Akademi yüklediği sorumluluğu hakkıyla yerine getiren özel bir dergi. Umarım uzun yıllar bilim dünyamıza ses olmayı sürdürür. Hars Akademi okurlarının dergiye gösterdiği ilgi de bunun böyle olacağını göstermektedir. Uzun yıllar elimizden düşmemesini, dijital dünyada da gözümüzün önünde olmasını diliyorum.

Çok kıymetli cevaplarınız için Hars Akademi olarak teşekkür eder, yeni çalışmalarınızı bekleriz...

Fotoğraflar











AŞK ARZUHALCISI, BİR BÂBÎÂLİ MÜDAVİMİ HAKKI SÜHA GEZGİN VE HAKKI SÜHA GEZGİN HİKÂYECİLİĞİ ADLI KİTAPLARIN TANITIMI

*Ezgi ALDEMİR**



Geliş Tarihi: 03.11.2020

Kabul Tarihi: 15.11.2020

Atıf Bilgisi: Hars Akademi
Uluslararası Hakemli Kültür-
Sanat-Mimarlık Dergisi

Sayı: 6

Sayfa: 517-522

Yıl: 2020

Dönem: Aralık

Emine Bilgehan Türk, **Aşk Arzuhalcisi: Hikâyeler**, İstanbul: Arı Sanat Yayınları, 2018, 192 s. ISBN: 978-605-68387-8-1.

Emine Bilgehan Türk, **Hakkı Süha Gezgin Hikâyeciliği- Dergi ve Gazetelerde Kalan Hikâyeleri**, İstanbul: Arı Sanat Yayınları, 2019, 241 s. ISBN: 978-605-80317-8-4.

Emine Bilgehan Türk, **Bir Bâbîâli Müdavimi Hakkı Süha Gezgin-Hayatı, Sanatı, Şairliği, Şiirleri ve Yazları**, İstanbul: Arı Sanat Yayınları, 2019, 390 s. ISBN: 978-605-80317-7-7.



* Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yüksek Lisans Öğrencisi, Giresun.
ezgi.aldemir.568@gmail.com ORCID: 0000-0003-0015-5865.



Hakkı Süha Gezgin, 1895'te Manastır'da doğmuştur. "*Babası Miralay Ali Rıza Bey, annesi Manastırlı Elmas Hanım'dır*" (Türk 2018: 9). İlk ve ortaokulu Manastır, Berat ve Selanik'te okuyan Hakkı Süha, babasının Yemen'de şehit olması üzerine İstanbul'a amcasının yanına gelmiştir. Liseye Selanik'te başlayan Gezgin, öğrenimini İstanbul'da Hadika-i Meşveret'te tamamlamıştır. Hakkı Süha Gezgin, Selanik'te geçirdiği çocukluğu sonrasında İstanbul'da yetiştiği çevre ile edebiyat dünyasının içinde yer almıştır. Kırk yılı aşkın bir öğretmenlik hayatı bulunan Hakkı Süha, Türk edebiyatının Sait Faik, Kenan Hulusi, Tarık Buğra ve Edip Cansever gibi önemli isimlerinin edebiyat hocalığını yapmıştır. Hakkı Süha'nın musikiye olan ilgisi onun neyzen olmasında etkili olmuştur. Önemli bir musikişinas olarak da tanınmıştır. Hakkı Süha, 1912'den 1958'e kadar süren yazın hayatında; şiir, hikâye ve edebî yazılar kaleme almış, Türkçü bir sanatçı ve öğretmen olarak yaşadığı çağın yansıtıcısı olmuştur. Hikâyeleriyle şahidi olduğu tarihsel süreci ve değişimleri aktarmıştır.

Sanata şiirle başlayan Hakkı Süha, şiirlerini 1912-1921 yılları arasında kaleme almıştır. Şair kitaplaşmamış olan bu şiirlerini; "*'Yeni Mecmua', 'Harp Mecmuası', 'Türk Yurdu', 'Genç Kalemler', 'Fağfur', 'Yeni Nesil' ve 'Haftalık Musavver Malûmat-ı Nafia' mecmualarında*" (Türk 2019b: 46) yayımlamıştır. Şairliği konusunda bir değerlendirmeye varıldığında; "*O, yaşadığı devrin hassasiyetlerini, Türkçü, Turancı kimliğiyle dilde sadeleşme hareketini destekleyen şekil ve içerik olarak kabullendiği bu görüş doğrultusunda yazdığı şiirleriyle şair kimliğini de hak etmiş bir değer*" (Türk 2019b: 46) olarak önem kazanmıştır.

Bu çalışmada Emine Bilgehan Türk tarafından kaleme alınan; "*Aşk Arzuhalçisi*", "*Hakkı Süha Gezgin Hikâyeciliği*" ve "*Bir Bâbîâli Müdavimi Hakkı Süha Gezgin*" adlı kitaplar incelenecektir.

Aşk Arzuhalçisi adlı eser, "*Hikâyeler*" alt başlığını taşır. 192 sayfadan oluşan kitap Aralık 2018'te Arı Sanat Yayınları tarafından yayımlanır. Eserin içerisinde, "Ön Söz", "Kaynaklar" ve "Ekler" dışında; "Hayatı" ile "Metin" olmak üzere iki ana bölüm bulunur.

Aşk Arzuhalçisi-Hikâyeler adlı eserin ön sözünde yazar, Hakkı Süha Gezgin'in bir eserde toplanarak yayımlanmış olan öykülerinin dışında süreli yayınlarda kalan birçok hikâyesinin bulunduğunu belirtir. Bu hikâyeler, *Aşk Arzuhalçisi-Hikâyeler* adlı eserin içinde yer almamıştır. Bunun sebebini yazar şu ifadelerle açıklar: "*Yazarının seçtiği hikâyelerden oluşan bu çalışmanın bütünlüğünü bozmamak adına tespit edilen diğer hikâyeler ve*

sanatçının hikâyeciliğine dair bir inceleme bu çalışmaya dâhil edilmemiştir” (Türk 2018: 7). Yazarın bu ifadeleri sonradan gelebilecek yeni çalışmaların habercisi görünümündedir.

Eserin “Hayatı” bölümünde, öncelikle yazarın tanıtılması amacı güdülerek Hakkı Süha Gezgin’in doğumu, yaşamı ve eserleri ile ilgili bilgiler verilir. 1912’den 1958’e kadar geçen süre zarfında 46 yıllık bir yazın yaşamı bulunan Hakkı Süha Gezgin’in yayımlanmış tek hikâye kitabı *Aşk Arzuhalçisi* adını taşır. Bu eser, 1928 yılında eski harfli olarak yayımlanmıştır. Kitap adını içinde yer alan ilk hikâyeden almıştır. Eserin içerisinde on sekiz hikâye yer almaktadır. Bu hikâyelerin adları sırasıyla şu şekildedir: “Aşk Arzuhalçisi”, “Canfes Tütün Kesesi”, “İsyân”, “Tekinsiz Ev”, “Şapka Tüyü”, “Kızıl Efe”, “Muzaffer Ölüler”, “Küsuf”, “Zehirli Yoldaş”, “Hülle”, “İki Mektup”, “Son Uyanış”, “Kandil”, “Esrarlı Nargile”, “Recm”, “Bir Kedi Yüzünden”, “Yırtılmış Mektuplar”, “Büyük Mefkûre”.

“Metin” adlı ikinci ana bölümde Hakkı Süha Gezgin’in eski harfli *Aşk Arzuhalçisi* adı altında toplanan hikâyelerinin Latin harflerine aktarımı yapılmıştır. Esere, “Metin” bölümünün başında ve sonunda olmak üzere orijinal çalışmanın ön kapak ile arka kapak sayfaları eklenmiştir. Metinler, özgün halleriyle aktarılmış olup metin aktarımında günümüz imlasına yaklaşma eğilimi görülmektedir.

Son olarak çalışmanın “Ekler” kısmına, Hakkı Süha Gezgin’in *Aşk Arzuhalçisi* adlı eserinde yer alan; “Aşk Arzuhalçisi”, “Canfes Tütün Kesesi”, “İsyân”, “Tekinsiz Ev”, “Şapka Tüyü” ve “Kızıl Efe” adlı altı hikâyenin eski harfli metinlerinden ilk sayfaları eklenmiştir.

Hakkı Süha Gezgin Hikâyeciliği ve Bir Bâbüâli Müdavimi Hakkı Süha Gezgin adlarını taşıyan kitaplar, Ekim 2019’da Arı Sanat Yayınları tarafından yayımlanır. Her iki eser de edebiyat ve araştırma-inceleme alanlarını kapsar. Eserlerde, “Kısaltmalar”, “Ön Söz”, “Sonuç”, “Kaynakça”, “Taranan Periyodikler” ve “Dizin” adlarını taşıyan temel başlıklar bir ortaklık teşkil eder. Bununla birlikte, “Taranan Periyodikler” başlığı altında; *her iki çalışmaya kaynaklık eden süreli yayınların listesi*” (Türk 2019a: 10) belirlenmiş, burada toplam 188 derginin adı listelenmiştir.

İlk eser olan *Hakkı Süha Gezgin Hikâyeciliği “Dergi ve Gazetelerde Kalan Hikâyeleri”* alt başlığını taşır ve 241 sayfadan oluşur. Eser; “Hikâyeciliği”, “Hikâyelerinin İncelenmesi”, “Olay Hikâyesi Olmayan Hikâyeler”, “Dergi ve Gazetelerde Kalan Hikâyeleri”, “Hikâyelerin Materyal Unsurlara Göre Şeması” ve “Dergilerde Kalan Hikâyelerin Künyeleri” olmak üzere altı ana bölümden oluşur.

Yazar, eserin ön sözünde yapılan çalışmanın genel bir değerlendirmesini sunar. Kitabın birinci bölümünü oluşturan “Hikâyeciliği” başlığında, Hakkı Süha Gezgin’in hikâyeciliğine dair genel bir değerlendirme yapılır. Bu değerlendirmenin sonucunda Gezgin’in, hikâyelerini önce dergilerde yayımladığı, daha sonra yayımladığı hikâyelerden bir kısmını *Aşk Arzuhalçisi* adıyla 1928 yılında kitaplaştırdığı öğrenilir. Sanatçının öykülerinde daha çok; geçmiş değerlere özlem, aşk algısı ve değişen eğlence zevki gibi konular öne çıkar. Bununla birlikte; “*Hakkı Süha’nın hikâyelerinde sosyal eleştiri önemli bir unsur*” (Türk 2019a: 18) olarak yer alır. Bu konuda en çok, Batılılaşmayla gelen değerlerle yozlaşmanın eleştirilmiş olduğu anlaşılır.

“Hikâyelerinin İncelenmesi” bölümünde hikâyeler, materyal unsurlarına ve tematik özelliklerine göre iki alt başlıkta incelenmiştir. Yazar, ana başlıklara geçmeden hemen önce bu bölümde nasıl bir yol izleyeceğini;

“[...] bu çalışmada Hakkı Süha Gezgin’in hikâyelerinin “ne ve nasıl anlatıyor?” sorularına cevap veren unsurlarını “Materyal Unsurlar Açısından İnceleme” başlığı altında “Vaka (Olay Örgüsü), Anlatıcı ve Bakış Açısı, Şahıslar, Zaman ve Mekân” alt başlıkları ile incelemeye çalıştık. “Niçin anlatıyor?” sorusunun cevabını da “Hikâyelerin Tematik İncelenmesi” başlığı altında değerlendirmeye çalıştık” (Türk 2019a: 21-22)

ifadeleriyle açıklamıştır. İlk başlıkta materyal unsurlarına göre detaylı bir şekilde incelenen öyküler, ikinci kısımda “Kadın ve Aşk Konulu Hikâyeler, Millî Hassasiyet Taşıyan / Savaş Konulu Hikâyeler, Sosyal Hayat Konulu Hikâyeler ve Saplantı Konulu Hikâyeler” olarak dört başlıkta sınıflandırılmıştır.

“Olay Hikâyesi Olmayan Hikâyeler” adını taşıyan üçüncü bölümde Hakkı Süha’nın üç hikâyesi söz konusu edilir. Bunlar; “İstanbul Gece Yarısından Sonra”, “Adsız Kahraman” ve “Erenler Sofrasında” adlı hikâyelerdir. Genellikle olay hikâyesi yazdığı öğrenilen “*Hakkı Süha’nın bu üç hikâyesinde [...] vakadan çok tahlil ön plandadır*” (Türk 2019a: 102).

“Dergi ve Gazetelerde Kalan Hikâyeleri” adlı bölümde Hakkı Süha’nın kitaplarına almadığı; “*Aslanımın Aşkı, Gece Yarısından Sonra, Adsız Kahraman, Erenler Sofrasında, Delik Budalası, Kıskançlık, Son Çare, Helvacı Güzeli, Delinmiş Balon, Bire Beş, Sürek Avı, Kaplıcanın Sarı Gelini, İnceliğin Sonu, Aşkın Tekâmülü ve İkinci Midemiz*” (Türk 2019a: 11-12) adlarını taşıyan süreli yayınlarda kalmış on beş hikâyesi aktarılmıştır. Bu bölümde metinler süreli yayınlardaki yayın tarihlerine göre sıralanmıştır.

“Hikâyelerin Materyal Unsurlarına Göre Şeması” başlıklı beşinci bölümde hikâyelerde zaman, mekân, anlatıcı ve şahıs adlarının değerlendirilebilmesi amacıyla materyal unsurları gösteren bir tablo yer alır. “Dergilerde Kalan Hikâyelerin Künyeleri” adlı son bölümde ise çalışmada incelemeye tabi tutulan hikâyelerin künyeleri belirtilir.

“Bir Bâbîâli Müdavimi Hakkı Süha Gezgin” adını taşıyan ikinci eser “Hayatı, Sanatı, Şairliği, Şiirleri ve Yazıları” alt başlığı ile yayımlanır. 390 sayfadan oluşan bu çalışma, önceki eserlere göre Hakkı Süha Gezgin’in sanatçı kişiliğine karşı daha kapsamlı bir çalışma özelliğini gösterir. Eser; “Hayatı Sanatı ve Şairliği”, “Şiirleri”, “Edebiyatla İlgili Yazıları” ve “Sürelî Yayınlardaki Şiir ve Yazıların Künyesi” olmak üzere toplam dört ana bölümden oluşur. *Hakkı Süha Gezgin Hikâyeciliği* adlı eserde hikâyeci kimliği ile öne çıkan Hakkı Süha, bu çalışmada şair kimliğiyle değerlendirilir.

Eserin ön sözünde, çalışmaya yönelik genel bir değerlendirme yapılarak; çalışmayla ilgili her türlü bilgi paylaşımında bulunan birçok isme teşekkür edilir.

Kitabın birinci bölümü olan “Hayatı Sanatı ve Şairliği” kısmında Hakkı Süha Gezgin’in hayatı; “Hayatı, Öğretmenliği, Musikişinaslığı, Yazarlığı, Sanatı, Çevirileri, İthafar ve Şairliği” alt başlıkları altında incelenmiştir. Bu bölümde, sanatçının hayatını etkileyen olaylar ve kişilere, bulunduğu mekânlara, düşüncesinin şekillenmesine katkı sağlayan etkenlere genel özellikleriyle değinilmiştir. Aynı zamanda bir neyzen olan sanatçının musikişinaslığı üzerinde de durulmuş, kendisine ait nota örnekleri bir alt başlıkla çalışmaya eklenmiştir. Sanatı hakkındaki incelemede, Hakkı Süha Gezgin’in daha çok şairliği üzerinde durulmuş, yazarın eserlerinde ön planda tuttuğu unsurlar gösterilmiştir. Buna göre:

“Hakkı Süha’nın eserlerinde milletin derin acularını, savaşın etkilerini olabildiğince sade bir dille anlattığı bir gerçektir. Öte yandan eserlerinde insan psikolojisine, bireyin iç dünyasına yoğunlaşması da yine onun Yeni Hayat düşüncesinin bir tezahürüdür. Ziya Gökalp’in önderliğini yaptığı bu felsefede sanatçının bireye odaklanarak ‘insan’ olgusunu ön plana geçirmesi beklenmektedir. Hakkı Süha’daki bireyselliği, Türk kültür ve edebiyatındaki ‘insan’a yönelme anlayışının bir karşılığı olarak görmek mümkündür. Bu yönüyle onu Ömer Seyfettin’e benzetmek yerinde olur” (Türk 2019b: 41).

“Şairliği” bölümünde ise sanatçının şiirleri konularına göre tasnif edilip incelenmiştir. Tasnife göre şiirler; “Millî Hassasiyet Taşıyan Şiirler” ve “Bireysel Duyguları Konu Edinen

Şiirler” adlarıyla iki başlık altında incelenmiş, bu başlıklar da kendi içinde alt başlıklardan oluşmuştur.

Eserin, “Şiirleri” adını taşıyan ikinci bölümünde, şairin süreli yayınlarda kalan ikisi mensur şiir olmak üzere toplam yirmi iki şiiri Latin harflerine aktarılmıştır. Şiirlerin hemen altında künyeleri de belirtilmiştir. Bu bölüme ek olarak bir de Hakkı Süha’nın Fransızcadan tercüme ettiği “Çamdeviren” adlı eski harfli bir hikâyenin Latin harflere aktarımı yapılmıştır. Eserin “Edebiyatla İlgili Yazıları” adlı üçüncü bölümünde ise sanatçının edebî yazıları künyeleri ile birlikte verilmiştir. Bu bölümde toplam kırk dokuz metin yer almıştır.

Çalışmanın dördüncü ve son bölümünü oluşturan “Süreli Yayınlardaki Şiir ve Yazıların Künyesi” başlığı altında şairin; Şiirleri (s. 189-190), Mensur Şiirleri (s. 190), Edebiyatla İlgili Yazıların Künyeleri (s. 190-193) ve Diğer Yazıları (s. 193-376) sınıflandırılarak dergi ve gazetelerde bulunan yazılarının künyesi toplu halde belirtilmiştir.

Hakkı Süha Gezgin Hikâyeciliği ve Bir Bâbîâli Müdavimi Hakkı Süha Gezgin adlarını taşıyan her iki eserin “Sonuç” bölümlerinde yapılan değerlendirme ve çıkarımların ışığında Hakkı Süha Gezgin; öğretmenliği, gazeteciliği, hikâyeciliği, şairliği ve müzik adamı kimliğiyle önemli bir kişilik olarak önem kazanır. Söz konusu edilen eserlerde, Hakkı Süha Gezgin’in dağınık bir şekilde eski harfli dergi ve gazetelerde yer alan hikâyeleri, şiirleri ve çeşitli nesirleri bugünkü alfabeyle aktararak bir araya getirilmiştir. Bu yönüyle bu üç çalışma yazarının da deyimiyle; “*Hakkı Süha Gezgin’in hayatına ve yazı dünyasına açılan birer kapı*” (Türk 2019b: 371) olarak edebiyat dünyasına katkı sağlaması bakımından önemlidir.

Kaynakça

Türk, Emine Bilgehan (2018). *Aşk Arzuhalçisi: Hikâyeler*. İstanbul, Arı-Sanat Yayınları.

Türk, Emine Bilgehan (2019a). *Hakkı Süha Gezgin Hikâyeciliği*. İstanbul, Arı-Sanat Yayınları.

Türk, Emine Bilgehan (2019b). *Bir Bâbîâli Müdavimi Hakkı Süha Gezgin*. İstanbul, Arı-Sanat Yayınları.

KİTAP TANITIM VE DEĞERLENDİRME: DİJİTAL KÜLTÜR

*Aynur GENÇ**

Özdemir, Mehmet (Ed.), (2019), **Dijital Kültür**, İstanbul: Arı Sanat Yayınları, 309 s. [ISBN: 978-625-7018-01-2].



Geliş Tarihi: 31.10.2020

Kabul Tarihi: 04.11.2020

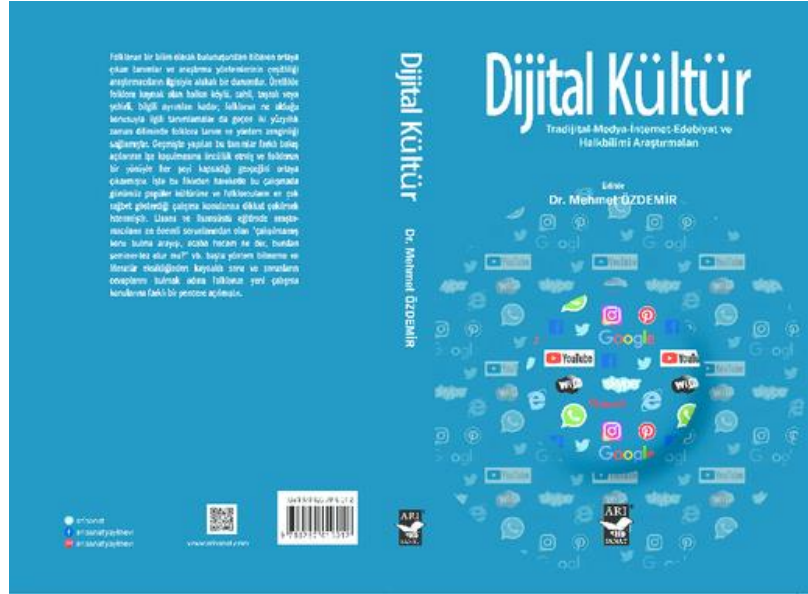
Atıf Bilgisi: Hars Akademi
Uluslararası Hakemli Kültür-
Sanat-Mimarlık Dergisi

Sayı: 6

Sayfa: 523-527

Yıl: 2020

Dönem: Aralık



Türklük bilimi araştırmalarının son dönemde geçirdiği dönüşümler dikkate alındığında özellikle Türk halkbiliminin araştırma kadrosunun çeşitlendiği ve kültür bilimi yaklaşımına uygun olarak güncel meselelerin akademik anlamda tartışılmaya başlandığı görülür. Türklük bilimi geçmiş araştırma görevini yerine getirirken bugünü ihmale etmez. Bu anlamda günümüzde kültürün aktarılması ve yaşatılması meselesinde dijital araç ve imkânların işe koşulması ve folklorcuların bunu dikkate alıp, bilimsel anlamda tartışmaya açması esasında geleceği anlama ve anlamlandırma çabasının bir sonucudur.

* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halkbilimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi, Nevşehir, aynura0138@gmail.com / ORCID: 0000-0003-0261-2257.



Bu çalışmada, Artvin Çoruh Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesi Dr. Mehmet ÖZDEMİR'in hem yazar olduğu hem de editörlüğünü yaptığı *Dijital Kültür* adlı çalışmanın tanıtımı ve değerlendirmesi yapılacaktır. Dr. Özdemir tarafından editörlüğü yapılan *Dijital Kültür* adlı çalışmaya, Dr. Fatih BALCI, Dr. Sona RZAYEVA, Dr. Uğur DURMAZ, Eray ALPYILDIZ ve Yücel ÖZDEMİR yazar olarak katkı sağlamıştır.

Kültür, toplumda yaşayanların öğrendikleri ve paylaştıkları her şeyi kapsar. İnsanlara rehberlik eder, insanlar arasındaki ilişkileri yönlendirir. Bir grup insanı diğerlerinden ayıran zihinsel programlamadır. Bu zihinsel programlama kendi kendine çıkmamıştır, insanların çevresiyle etkileşimi, ihtiyaçları, beklentileri ve bunlara verilen cevaplar çevresinde şekillenmiştir ve şekillenmeye devam etmektedir. Kültür canlı bir organizma gibidir, kendini sürekli olarak yeniler ve bulunduğu bağlama uyum sağlar. Böylelikle son zamanlarda birçok disiplinin de üzerinde çokça kafa yorduğu bir mesele olan “sürdürülebilir koruma” kavramıyla ilişkili olarak, “yaratıcılık ve yenile(n)me (innovation)”de günümüz folklor çalışmalarında üzerinde önemle durulması gereken kavramlardandır. Bu kavram herhangi bir alanda yeni bilgiye ulaşma, yeni tasarım ve sunum süreçlerini içerisine alan bir anlam genişliğine sahiptir. Yaratma, yeniden yaratma ve yenileme sürecine sokulan ve bir veya birkaç özelliği ile değişime uğratan folklor unsurlarının bu süreçte “gelişme” ya da “bozulma”larının nedenleri tartışılması ve sonuçlarına yönelik uygulama çalışmalarının kamuoyuyla birlikte yapılması gerektiği düşünülmektedir.

Yaşam denilen dinamik sürece nereden bakarsak bakalım folklor her zamanda ve her yerdedir. Bununla birlikte folklor kapsanan değil, kapsayandır. Küreselleşen dünya ile birlikte kültür de bu dönüşümden payını almıştır. Küresel dünyanın en önemli aracı olan medya, günümüz insanı için değişim ve dönüşüm platformu olmuştur. 21. yüzyıl bilim, kültür çağı ve dijital çağ olarak adlandırılmaktadır. Günümüz şartlarına göre değişen iletişim ve medya araçlarının da halkbilimi alanı içerisinde ele alınıp halkbilimi ile ilişkisi ve sorunlarının tartışılması gerekmektedir. *Dijital Kültür* adlı bu çalışma da, tam olarak bu konuyu ele alan, “meselesi” olan, altı kişilik bir ekip çalışmasının ürünüdür.

Çalışma, dijitalleşmenin farklı taraflarını ele alıp inceleyen on adet telif makaleden oluşmaktadır. “*Kültürün Dönüşümü veya Dijitalleşme*” adlı ilk makalede sözlü, yazılı ve elektronik kültür olgularından hareketle kültürün dönüşümü ve dijitalleşmesi ele alınmıştır. Bu makale, yeni kavram ve çözümleme yöntemleriyle dijital kültürden örnekler sunmaktadır. Makale bir yönüyle geleneği geleceğe yön veren temel miras olarak dikkate

sunmaktadır. Bu anlamda geleceğini kurgulayacak olan toplumlar, bugünlerini anlamalı ve tanımlamalıdır.

İkinci makalede “*Dijital Kültür Çağında Kitap*” konusu ve dönüşümleri üzerinde durulmuştur. Dijital dönüşümün kendisini aşırı şekilde hissettirdiği alanların başında basın-yayın sektörü gelmektedir. Günümüzde elektronik bağlamın bir getirisi olarak ortaya çıkan dijital basın-yayın sayesinde kitaplar da dijital kültürden payını alıp farklı bir forma girerek yeniden doğmuşlardır. Bu makalede e-kitabın gelişim süreci ile birlikte avantaj ve dezavantajları, dünyada ve Türkiye’deki durumu ve geleceği ile ilgili bilgiler verilip e-kitapların ne gibi değişimler sağladığı ve sağlayabileceği tartışılırken yazının son bölümünde halkbilimi için e kitapların durumu da ortaya konulmaya çalışılmıştır.

“*Sözlü ve Dijital Bellek Birlikteliğinde Dijital Hikâye Anlatma Atölyeleri*” adlı üçüncü makalede dijital hikâye anlatma atölyeleri ele alınmıştır. Somut olmayan kültürel mirasın özellikle dille aktarılan sözlü gelenekleri farklı bakış açılarıyla incelenmekte ve yorumlanmaktadır. Bunlardan birisi de son zamanlarda gündeme gelmeye başlayan dijital hikâye anlatımıdır. Dönüşen kültür çevresiyle birlikte mevcut sözlü anlatı geleneğinin, dijital hikâye anlatma atölyeleriyle, günümüz kültürünün dinamizminde yeniden yorumlandığına dikkat çekilmektedir.

“*Dijital Kültür Çağında Yemek Kültürü*” adlı dördüncü makalede yemek kültürü ve dijital kültür ilişkisi tartışılmıştır. Dijitalleşen dünya içerisinde yemek kültürü de bilgi, beceri, üretim, tüketim gibi birçok noktada dönüşüm geçirmektedir. Bu bağlamda makalede dijital kültür çağında yemek kültürünün yaşam biçimleri, değişen kültür algıları, ekonomik uygulamaları üzerinden çözümlenmeler yapılmıştır.

“*Dijitalleşme ve Dijital Kültürel Mirasın Korunması*” adlı beşinci makalede dijitalleşme ve dijital kültürel miras kavramının oluşumu, gelişimi, kapsam alanı incelenmiştir. Diğer kültürel miraslar gibi dijital kültürel mirasların da insan bilgisinin ifade biçimlerinden oluşmakla bir toplumun en önemli bilgi varlıkları ve ortak bellek kurumları olduğu ortaya konulmuştur.

“*Dijital Kültürde Siyaset ve Halkbilimi İlişkisi*” adlı altıncı makalede dijitalleşmenin yarattığı kültür ortamının siyaset üzerindeki etkileri ve dönüşüm şekilleri belirlenerek folklor unsurlarının dijital kültür çağı içerisindeki önemi ve yeri çözümlenmeye çalışılmıştır. Siyasal iletişim çalışmaları çerçevesinde sosyal medya platformları siyasiler ve seçmenler arasında etkileşim sağlayan sosyal bir düzlemdir. Özellikle siyasal kampanya süreçlerinde

siyasilerin ağırlıklı olarak faaliyetlerini ve propagandalarını yansıttıkları sanal meydan haline gelmiştir.

“*Dijital Kültürde Anlatı, Anlatıcı ve Deneyimleyici*” adlı yedinci makalede dijital kültürde gelenek, anlatının türü, anlatıcının kimliği ve dinleyici olgusunun yanına yeni bir kavram olarak “deneyimleyici” eklenerek, bağlam kavramları tespit edilmeye çalışılmıştır. Makalede geleneksel türlerin dijital dönüşümünden örnekler verilerek bu dönüşümle teşekkül eden yeni içeriklerin folklorun türü olarak ele alınması gerekliliği üzerinde durulmuştur.

“*Dijital Kültür Çağında Geleneksel Türk Tiyatrosu: (Köy Seyirlik Oyunları ve Meddah)*” adlı sekizinci makalede Türk tiyatrosunun (köy seyirlik oyunları ve meddahın) güncel durumu, dijital kültür ortamında nereye doğru evrildiği ve geleceği ile ilgili fikirler tartışılıp dijital kültürde yaşatılması konusunda önerilere yer verilmiştir.

“*Dijital Kültür ve Halk Müziği*” adlı dokuzuncu makalede dijitalleşmenin yarattığı dijital kültür ortamının müzik üzerindeki etkileri ve dönüşümü ele alınmıştır. Müziğin dijital ortam ile tanışması ve bu birlikteliğin geliştirilmesi: fonograf, gramofon, radyo, sinema, televizyon, plak, kaset gibi platformlar aracılığı ile olmuştur. Müziğe süreklilik kazandıran bu platformlarla birlikte yeni icra bağlamları kazandırarak kültürel ekonomik bir dönüşümü de başlatmıştır. Dijitalleşmeyle birlikte müziğin üretim, aktarım, pazarlama, arşivleme gibi kanalları da dönüşüme uğramıştır. Makalede dijital kültür çağından payını alan halk müziğinin, dijital dünyadaki yeri çözümlenmiştir.

“*Dijital Kültürde Çocuk Oyunları*” adlı onuncu makalede dijital platformlarda yeni formlara dönüşen çocuk oyunlarının uygulamalı halkbilimi kapsamında yorumlanıp yeniden üretim bağlamında değerlendirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Çocuk oyunları, çocukların ahlaki, fiziksel, ruhsal, gelişimleriyle birlikte geleneğin aktarılmasında geçmiş ve gelecek arasında bir köprü işlevini de içinde barındırmaktadır. Makalede dijitalleşmenin yarattığı dijital kültür ortamının çocuk oyunları üzerindeki etkileri ve dönüşüm şekilleri belirlenerek folklor unsurlarının dijital kültür çağı içerisinde yeri ve önemi çözümlenmiştir.

Yazar kadrosunu genç halkbilimcilerin teşkil ettiği *Dijital Kültür* adlı çalışma, 21. yüzyıl halkbilimi çalışmalarına yeni bir soluk ve renk getirmiştir. *Dijital Kültür*, halkbilimi disiplinin neleri kapsadığını, neleri tartışıp çözüm ve öneriler getirmeye çalıştığını ortaya koyan titiz bir çalışmanın ürünüdür. Halkbiliminin yeni çalışma konularına yön veren bir çalışma olmakla birlikte yetişmekte olan genç araştırmacılara da nitelikli bir kaynak

olmaktadır. Çalışmanın içerisinde yer alan her bir makale, başka bir makaleye hatta tez konusuna öncü olabilecek potansiyele sahiptir. Zamanın ruhunun yakalandığı bu eserde emeği geçen başta sayın editör hocamız Dr. Mehmet ÖZDEMİR'e ve yazar hocalarımıza teşekkür eder, başarılarının demadem artmasını dileriz.

ŞİİRİN NABZI

*Nur DOĞAN**



Geliş Tarihi: 25.09.2020

Kabul Tarihi: 06.10.2020

Atıf Bilgisi: Hars Akademi
Uluslararası Hakemli Kültür-
Sanat-Mimarlık Dergisi

Sayı: 6

Sayfa: 528-534

Yıl: 2020

Dönem: Aralık

Özet

Akademisyen, araştırmacı-yazar ve şair Emel Koşar'ın şiir üzerine yayımladığı yeni eseri, *Şiirin Nabzı- Modern Türk Şiiri Üzerine Yazılar*'dır. Bu eserinde Yahya Kemal, Ahmed Hâşim, Nâzım Hikmet, Âsaf Hâlet Çelebi, Ahmet Hamdi Tanpınar, Bedri Rahmi Eyüboğlu, İlhan Berk, Attilâ İlhan, Cemal Süreya, Ahmet Muhip Dıranas, Edip Cansever, Hilmi Yavuz, Gülten Akın, Ülkü Tamer, Metin Altıok, Ayten Mutlu, Emel İrtem, Hilâl Karahan, Vural Bahadır Bayrıl, Tuğrul Tanyol, Haydar Ergülen, Birhan Keskin, Didem Madak, Küçük İskender hakkında kaleme aldığı yazılarını bir araya getirmiştir. Bunların dışında 1980 Kuşağı poetikası ve poetikasını ortaya koyma konusunda başlıca kaynakları olan o dönemde çıkardıkları Şiir Atı, Üç Çiçek ve Poetika dergileri hakkındaki ve günümüzde de tartışması bitmeyen şiir- gelenek, şiirde kuşak, şiir-okur vb. meselelerini tartıştığı yazıları da mevcuttur.

Şiirler zaman, zaman-musiki, gelenek, mitolojik öğeler bağlamında incelenmiştir. Poetika kavramı üzerinde durulmuş ve şairlerin poetikalarında anlam, imge kavramlarının nasıl ele alındığı Ahmed Hâşim'den itibaren ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeleri: Şiir, Şair, Poetika, Gelenek, Kuşak, Zaman, Musiki.

* İstanbul Aydın Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Bilim Uzmanı, İstanbul, nurdogan91@hotmail.com / ORCID: 0000-0001-6214-936X.



ŞİİRİN NABZI

*Nur DOĞAN**



First Received: 25.09.2020

Accepted: 06.10.2020

Citation: Hars Akademi
International Refereed Journal of
Culture-Art-Architecture

Issue: 6

Pages: 528-534

Year: 2020

Session: December

Abstract

Academician, researcher-writer and poet Emel Kosar's new work on poetry is *Şiirin Nabzı- Modern Türk Şiiri Üzerine Yazılar*. In this work, she collected her writings about Yahya Kemal, Ahmed Hâşim, Nâzım Hikmet, Âsaf Hâlet Çelebi, Ahmet Hamdi Tanpınar, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Berk Ilhan, Attilâ Ilhan, Cemal Süreya, Ahmet Muhip Diranas, Edip Cansever, Hilmi Yavuz, Gülten Aki, Ülkü Tamer, Metin Altıok, Ayten Mutlu, Emel Irtem, Hilal Karahan, Vural Bahadır Bayril, Tugrul Tanyol, Haydar Ergülen, Birhan Keskin, Didem Madak, Küçük İskender. Apart from these, the main sources for revealing the poetics and poetics of the 1980 Generation are the *Şiir Atı*, *Üç Çiçek* and *Poetika* magazines that they published at that time, and even today continues controversy the poetry - tradition, generation in poetry, poetry-reads, etc. there are also articles in which he discusses his issues.

Poems had been studied in the context of time, time-music, tradition, mythological elements. The concept of *Poetika* has been focused on and how meaning and image concepts are handled in Poets ' poetics has been put forward since Ahmed Haşim.

Key Words: Poetry, Poet, Poetic, Tradition, Generation, Time, Music.

* İstanbul Aydın University, Faculty of Science and Letters, Department of Turkish Language and Literature, Science Expert, İstanbul, nurdogan91@hotmail.com / ORCID: 0000-0001-6214-936X.



Araştırmacı-yazar, akademisyen ve şair Emel Koşar 2008-2019 yılları arasında akademik ve popüler dergilerde yayımladığı yazıları ve sempozyumlarda sunduğu bildirileri *Şiirin Nabzı-Modern Türk Şiiri Üzerine Yazılar* (Koşar 2020) adlı eserinde bir araya getirmiştir.

Eserin ayrıntılı incelemesine geçmeden önce Emel Koşar'ın hayatına kısaca değinmek yerinde olacaktır. Emel Koşar 1981 yılında Eskişehir'de doğdu. İlk ve orta öğrenimini Eskişehir'de tamamladıktan sonra 2003 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünden mezun oldu. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında 2005 yılında "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Bâtil İnançlar" adlı teziyle yüksek lisans, 2009 yılında ise "Yeni Türk Şiirinde Zaman Anlayışı (1923-1990)" adlı teziyle doktora eğitimini tamamladı. Hâlihazırda Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde öğretim üyesidir. Akademisyenliği dışında şair kimliğiyle de öne çıkan Emel Koşar'ın şiirleri İngilizce, Hintçe, İspanyolca, İtalyanca, Romence gibi pek çok dile çevrildi.

Doktora tezi *Şiire Yansıyan Zaman-Cumhuriyet Devri Türk Şiirinde Zaman (1923-1990)* olan Emel Koşar'ın -bilhassa bu dönemde- kaleme aldığı yazılar; zaman izleği ve zaman-musiki ilişkisi üzerinedir. Ancak *Şiirin Nabzı-Modern Türk Şiiri Üzerine Yazılar*'da Yahya Kemal ve Ahmed Hâşim'den başlayarak 2000'ler de dâhil olmak üzere nehrin yatağı genişledikçe konular da çeşitlenmiştir. Zaman ve musiki, tahtını korumakla birlikte; aşk, kadın, mitolojik unsurlar, gelenek, şiirde anlam gibi pek çok konu ekseninde modern Türk şairlerinin eserleri ve şiir anlayışları incelenmiştir.

Emel Koşar, yazılarını şairlerin doğum tarihlerine göre sıralamıştır. Bu sıralamaya riâyet etmekle beraber işlenen konular açısından yazılar birkaç kola ayrılabilir:

Koşar'ın zaman izleğini ele aldığı yazıları Yahya Kemal'in *Kendi Gök Kubbe* adlı eserindeki "Akşam Musikisi", "Erenköy'ünde Bahar", "Kar Musikileri" ve "Hayal Beste" gibi şiirlerinden yola çıkılarak akşam ve mevsim kavramı ile zaman ilişkisinin Bergson'un zaman ve mekân anlayışına yaslanan yönleri ile ele alındığı "Musiki-Zaman İlişkisi Çerçevesinde Kendi Gök Kubbe"; şiirlerinde mor, mavi, beyaz, kırmızı, sarı ve siyah renklerini insanın doğumundan ölümüne kadar olan fizyolojik ve psikolojik evreleri ve onun doğal uzantısı olan zaman ile bağlantılı kullanan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Ne İçindeyim Zamanın", "Raks", "Sabah", "Zaman Kırıntıları" gibi zaman anlayışını en iyi anlatan şiirleri

vasıtasıyla “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Şiirlerinde Renklerin Simgelediği Zaman”; Tanpınar’ın zaman anlayışı ile ilişkili olan rüya ve uyku halinin anlatıldığı “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Şiirlerinde ‘Uyku’ İzleği”; Edip Cansever’in zaman anlayışının ele alındığı “Edip Cansever’in ‘Tragedyalar 1’ Şiirinde Boğuşan Zamanlar”dır. Bunlara ek olarak Tuğrul Tanyol’un *Gelecek Günlerin Şarabı* adlı eseri vesilesiyle bu eserdeki şiirleri “zaman-ölüm” ilişkisi, “zaman-aşk” ilişkisi, “zaman-müzik” ilişkisi ve “mitsel zaman” bağlamında; Vural Bahadır Bayrıl’ın *Elmas Sıkıntısı* eserindeki zaman, gelenek izlekleri ise metinlerarasılık/şiirlerarasılık yöntemi çerçevesinde incelenmiştir.

“Ahmed Hâşim ve Cemal Süreya’nın Şiirlerinde Kırmızı Unsurlar” ve yukarıda da yer alan “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Şiirlerinde Renklerin Simgelediği Zaman” yazılarında adı anılan şairlerin şiirlerinde renklerin ifade biçimleri ve karşılıkları ele alınmıştır. Ayrıca halk kültürü ile modern sanatı bir potada harmanlayan ressam ve yazma sanatçısı Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun “Yazma Destanı”nın incelendiği yazıda da Eyüboğlu’nun şiirlerinde renklerin önemine değinilmiştir.

Cumhuriyet’in başlarında her alanda etkin olan kadın günümüzde -yaratılmaya çalışılan yeni dünyanın da bir sonucu olarak- sosyal, siyasi ve ekonomik hayattan dışlanmaya çalışıldığı gibi yazın dünyasında da ötelenmektedir. Böyle bir ortamda kadının sesini çıkarması, var olma mücadelesinin en büyük göstergesidir. Ötelenen kadınların “siz görmek istemeseniz de patriarkal düzeninizde biz yokuz” çığlığı, kadın mezarlığı hâline gelmiş bu coğrafyadan dünyanın diğer bir ucundaki eziyet gören ve dışlanan kadınların kulağında çınlamaktadır. Bu çığlığı dünyanın diğer ucunda aynı kaderi paylaşan kadınlara ulaştırabilmenin en etkili iletişim kanalı ise edebiyattır. O nedenle unutturulmaya ve bastırılmaya çalışılan kadın yazınının her fırsatta dile getirilmesi önemlidir. Bu açıdan Sezgi Kırıt’a ithaf ettiği “Sonsuz Döngü”, çocuk-annelerin acısını dile döktüğü “Balkon”, aklının ve ilminin karşılığını taşlanarak ödeyen Hypatia’ya yazdığı şiir (Koşar 2019) de referans gösterilebilen Emel Koşar, *Şiirin Nabzı-Modern Türk Şiiri Üzerine Yazılar*’da da Gülten Akın, Ayten Mutlu, Lâle Müldür, Birhan Keskin, Emel İrtem, Didem Madak, Betül Dünder, Hilâl Karahan, Gonca Özmen gibi edebiyatımızda iz bırakmış ve bırakmakta olan kalemleri gerek ataerkil düzendeki kadının ikiyüzlü ahlâk anlayışı karşısındaki çaresizliğinin, gerek tarihsel yapının oluşum ve ele alınış biçimleri üzerinde durmuştur.

Fransızcada poétique, İngilizcede poetic, Almandada poetik, İtalyancada poetica, Latince de poetica, Yunancada poétique gibi karşılıkları bulunan (Okay 2012: 17), “yapmak”, “üretmek”, “yaratmak” gibi anlamları olan poiein fiilinden türemiş (Sumer 1996: 36)

poetika, İsmail Çetişli tarafından “Herhangi bir şairin şiir sanatı hakkındaki derli toplu görüş, anlayış ve fikirlerini ihtiva eden yazı veya eseri” (Çetişli 2004: 79) olarak tanımlanmıştır. İnsanın temelde hissettiği anlaşılma isteği/kendine göre ‘doğru’ anlaşılma isteği sonucu neredeyse hemen her şair kendi şiiri üzerine düşüncelerini anlattığı ve alttan alta “ben aslında bunu yapıyorum” dediği yazılar kaleme almıştır. Bu yazılar, okur için kısmen doğru/çoğunlukla anlamlı okumalar yapılması için rehber niteliğindedir. Emel Koşar’ın MSGSÜ’de verdiği müstakil poetika derslerinden de bildiği üzere kendisi bu konuya bilhassa önem vermektedir. Nitekim bu düşünce *Şiirin Nabzı-Modern Türk Şiiri Üzerine Yazılar*’da da izlenebilir: “Ahmed Hâşim’den Tuğrul Tanyol’a Modern Türk Şiirinde Anlam Meselesi”, “Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Poetikası: ‘Şair Meramını Şimşek Suretiyle Anlatabilendir’”, “Eskizden Tabloya: Rahmi Eyüboğlu’nun Şiir İşçiliği”, “İlhan Berk’in Poetikası: ‘Şiir, Dilin Alışılmadık Bir Biçimde Kullanılışında Baş Verir’”, “Yağmur Kaçağı Bir Şair: Attilâ İlhan”, “Folklor Şiire Neden Düşman?”, “Virgülün Serüveni: Ülkü Tamer Şiiri”.

Emel Koşar, akademide 1980 Kuşağı şairleri üzerine çalışmalar yapan, bu konuda eserler vücuda getiren hocalardan biridir. 2014 yılında *Şiirin Soğuk Sarayında-Tuğrul Tanyol Hakkında Yazılar*, 2016 yılında *Geçmişe Açılan Kapı- Tuğrul Tanyol Sözlükleri*, 2017 yılında sempozyumlarını da düzenlediği *Periler Aşka Uçar- Haydar Ergülen Kitabı ve Yitik Belleği Rüzgârın- Tuğrul Tanyol Kitabı* ve *Şiirin Nabzı* ile hemen hemen eş zamanlı çıkan *Gülüşen Harfler Haydar Ergülen Şiiri* bu kuşak mensupları ile ilgili ortaya koyduğu müstakil çalışmalardır. Onun bu çalışmalar dışında kalan yazılarını *Şiirin Nabzı*’nda okumak mümkündür: “Geçmişe Açılan Kapı: Gelecek Günlerin Şarabı”, “Tuğrul Tanyol’un ‘Yitik Belleği Rüzgârın’ Şiirinde Kadın İmgesi”, “Üç Çiçek’ten Şiir Atı’na”, “1980 Kuşağı Şairlerinin Söyleşilerinde Şiir- Toplum İlişkisi”, “V. B. Bayrıl’ın Şiiri: Elmas Parıltısı”, “Haydar Ergülen’in Şiiri: ‘Beni Aşka Terkettiğin İçin Seviyorum Seni’”, “Vural Bahadır Bayrıl’ın Şiirlerinde Ölüm Teması”.

Nâzım Hikmet’in fotoğraf unsuru vasıtasıyla oğul ve İstanbul hasretini birleştirdiği “Benim Oğlan Fotoğraflarda Büyüyor” şiiri üzerine yazılan “Nâzım Hikmet Şiiri: Sesin Fotoğrafı/ Fotoğrafın Sesi”, Emel Koşar’ın da şiirlerinde sıkça kullandığı ayna metaforunu Âsaf Halet Çelebi’nin şiirleri üzerinden işlediği “Âsaf Hâlet Çelebi’nin Şiirlerinde ‘Ayna’ Metaforu”, görme ve koklama duyularından yola çıkarak aşkı psikolojik ve fizyolojik temellere oturttuğu “Ahmet Muhip Dıranas’ın Şiirlerinde Aşk İlişkisi”, metinlerarasılık/şiirlerarasılık yöntemine göre Metin Altıok’un *Gerçeğin Öteyakası* eserinin

incelendiği “Metin Altıok ve Gerçeğin Öteyakası”, Hilmi Yavuz’un eserleri ile bütünleşen gül izleğinin daha sonradan erguvana nasıl evrildiğinin panoraması olan “Hilmi Yavuz’un Şiirlerinde ‘Gül’ İzleğinin Yerini ‘Erguvan’ın Alması”, Nâzım Hikmet’in “Makinalaşmak İstiyorum” şiirinin karşısında konumlandırabilen Ahmet Erhan’ın “Makinalaşmamak” şiirinin yorumunun yapıldığı “Ahmet Erhan’ın ‘Makinalaşmamak’ Şiiri”, gelenekten de yararlanarak Şeref Bilsel’in *Dünyanın Külü* adlı eserini tanıtan “Her Yüz Okunmayı Bekler/Işıkları Söndüren Gölgesi Altında Gülün’: Dünyanın Külü”, küçük İskender’in şiirine kısa bir giriş niteliğindeki “küçük İskender’in Şiir Evreni”, Aristoteles’in *Poetika*’sındaki şiir sanatının ne olduğu ve ne olmadığı tartışmalarından başlayarak 2000’ler şiiri ve “şiirsokakta, şiirheryerde” gibi hareketlerin, sanal dergilerin, medyanın şiire avantajlarının ve dezavantajlarının tartışıldığı “Dünden Bugüne Şiir” yazılarını da anmak gerekir. Bunlara ek olarak kitabın sonlarına doğru günümüzde de sıkça tartışılan gelenek, şiirde kuşak (nitekim Emel Koşar’ın “kuşak nedir, ne değildir” tartışması ekseninde *Milenyumda Şiir* adlı derlemesi vardır.), şiir sanatının sınırları ve ses sanatçılarının şarkılarının bazı anlayışlarca şiir olarak kabul edilmesi gibi meselelere Koşar’ın edebiyat tarihçisi sıfatından ziyade bir şair olarak cevap verdiği “Şiirde Gelenek”, “Şiir Her Zaman...”, “Bir Tutuşmanın Ürünü: Şiir”, “Şiir Sanatı”, “Şair ve Okuru” yazıları da bulunmaktadır.

Şiirin Nabzı’ndaki yazılar sadece adı geçen şairler ve onların şiirleri hakkında bilgi vermemektedir. Aynı zamanda kendisi de bir şair olan Emel Koşar’ın şiir anlayışı hakkında fikir sahibi olunmasını sağlamaktadır. Nitekim zaman, ayna, kül, harf, karanlık, renk (bilhassa gümüş), müzik gibi izlekler Koşar’ın şiirinin önemli unsurlarıdır. Koşar, yazılarında üzerinde uzun uzadıya durduğu metinlerarasılık yöntemini *Işığın Nefesi* eserinde “Şahmeran” (Baudelaire’in *Kötülük Çiçekleri*’ne), “Şaman” (şiir evrenini oluşturanlar arasında saydığı Ahmed Hâşim’e), “Sonsuz Döngü” (Arthur Rimbaud’un “Sarhoş Gemi” sine gönderme yapılmıştır.) gibi pek çok şiirinde kullanmıştır. Sonuç olarak, *Şiirin Nabzı* tek yönlü okuma yapılacak bir kitap değil, alt metinleri okuyucunun ilgi ve bilgisine göre kendi kendine eklemlenen bir kitaptır.

Kaynakça

Çetişli, İsmail (2004). *Őir Tahlillerine Giriş I*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Gür, Âlim; Koçakođlu Bedia (Winter 2009). “Yeni Türk Edebiyatında Kaynak Olarak Poetika”, *Turkish Studies*, Volume 4/1-I.

Koşar, Emel (2020). *Őirin Nabzı*, İstanbul: Kesit Yayınları.

Koşar, Emel (2019). *IŞığın Nefesi*, İstanbul: Artshop Yayıncılık.

Koşar, Emel (2020). *Gülüşen Harfler Haydar Ergülen Şiiri*, İstanbul: Kesit Yayınları.

Necdet, Sumer (2006). “Poetika Klâsik Çağ”, *Őir ve Őir Kuramı Üstüne Söylemler*, İstanbul: Düzlem Yayınları, s. 7-38.

Okay, Orhan (2012). *Poetika Dersleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

“TÜRK EDEBİYATINDA KAVGA (EN BÜYÜK, EN ÖNEMLİ, EN BİLGİLİ YAZAR BENİM!)” KİTAP TANITIMI

*Sevde DUMAN**



Geliş Tarihi: 06.11.2020

Kabul Tarihi: 25.12.2020

Atıf Bilgisi: Hars Akademi
Uluslararası Hakemli Kültür-
Sanat-Mimarlık Dergisi

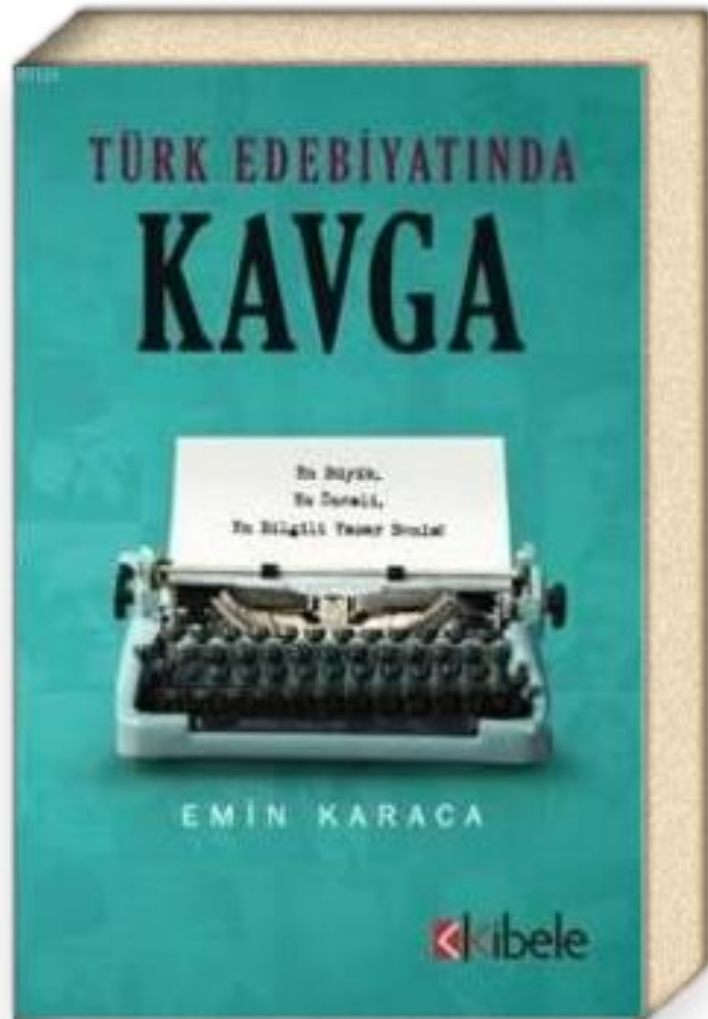
Sayı: 6

Sayfa: 535-539

Yıl: 2020

Dönem: Aralık

Emin Karaca, **Türk Edebiyatında Kavga (En Büyük, En Önemli, En Bilgili Yazar Benim!)**, Kibele Yayınları, İstanbul, 2017, 483 s., ISSN: 978-605-9467-07-0.



kitapyurdu.com

* Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi, Edirne, seveduman401@gmail.com / ORCID: 0000-0001-9474-6476.

Modern Türk edebiyatı döneminde yayımlanan gazete ve dergi koleksiyonları incelendiğinde araştırmacı ve okuyucuların çok fazla şaşıracakları ilginç konularla karşılaşılır. Gazete ve dergi koleksiyonlarında bazen sürprizlerle karşılaşan okuyucular, uzun dönem devam eden çok sayıda edebî tartışmaların yaşandığını ve yaşanmaya devam etmekte olduğunu daha uzun yıllar göreceklerdir. Genellikle gazete ve dergi sayfalarında yaşanan, kişi, eser, dönem ve dil üzerine odaklanan bu tartışmaların her zaman saygılı ve seviyeli bir üslupta ilerlemediği görülmektedir. Zaman zaman bu tartışmaların bir tarafı olan veya eleştiri oklarına maruz kalan isimlerin işi küfür ve hakarete, hatta fiziksel temasa kadar götürdükleri de gözlenmektedir.

Türk edebiyatındaki tartışmalar üzerine çok sayıda çalışma yapılmıştır. *Türk Edebiyatında Kavga (En Büyük, En Önemli, En Bilgili Yazar Benim!)*¹, *Bay Ataç Gocunmasın Hiç (Türk Edebiyatında Unutulmayan Kavgalar)*², *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar*³, *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*⁴, *Peyami Safa Nazım Hikmet Kavgası*⁵ ve *Hece* dergisinin çıkardığı *Türk Edebiyatında Polemikler*⁶ özel sayısı bu çalışmalardan bazılarıdır. Bu çalışmada, Emin Karaca tarafından kaleme alınan *Türk Edebiyatında Kavga (En Büyük, En Önemli, En Bilgili Yazar Benim!)* adlı kitap tanıtılacaktır.

Emin Karaca'nın *Türk Edebiyatında Kavga (En Büyük, En Önemli, En Bilgili Yazar Benim!)* adlı eseri 2017 yılında Kibele Yayınları tarafından basılmıştır. 483 sayfadan oluşan eser “İlk Yılların Edebiyat Kavgaları” ve “Cumhuriyet'ten Sonraki Edebiyat Kavgaları” başlıklı iki ana bölümden oluşmaktadır. Emin Karaca, ilk bölümü, Şinasi-Sait Bey tartışmasıyla başlatır ve Cumhuriyet ilan edilmeden önce yaşanan tartışmalarla bitirir. Birincisine göre daha hacimli olan ikinci bölüm ise Cumhuriyet'in ilan edilmesinden sonra yaşanan tartışmaları kapsamaktadır. Görüldüğü üzere kitabın bölümlendirilmesinde Cumhuriyet'in ilan edildiği tarih esas alınmıştır. Yazarın bu tercihi ana bölümlerde yer alan pek çok tartışmanın kronolojik bir sırayla ele alınmasını da kolaylaştırmıştır.

¹ Bkz: Emin Karaca (2017). *Türk Edebiyatında Kavga (En Büyük, En Önemli, En Bilgili Yazar Benim!)*. İstanbul: Kibele Yayınları.

² Bkz: Emin Karaca (2019). *Bay Ataç Gocunmasın Hiç (Türk Edebiyatında Unutulmayan Kavgalar)*. İstanbul: Doğan Kitap.

³ Bkz: Fazıl Gökçek (2007). *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

⁴ Bkz: Hasan Kolcu (1993). *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

⁵ Bkz: Ergun Göze (1969). *Peyami Safa Nâzım Hikmet Kavgası*. İstanbul: Yağmur Yayınevi.

⁶ Bkz: Hayriye Ünal-Semih Diri (Ed.) (2018). *Türk Edebiyatında Polemikler [Özel Sayı]*. Hece Aylık Edebiyat Dergisi. S: 258/259/260.

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatından başlayıp 1946’ya kadar geçen süreçte edebiyat dünyasında yaşanan çeşitli tartışmaların anlatıldığı eser, bir döneme ışık tutması bakımından önem arz etmektedir. Emin Karaca, ele aldığı konularla ilgili yorum yapmaktan, tartışmanın taraflarından birinin yanında yer almaktan ve övücü cümleler kullanmaktan kaçınmıştır. Objektif bir tavırla tartışmaları anlatmış, tartışma hangi yayın organında yaşandıysa onun ismini zikretmiş, tartışmanın taraflarının birbirlerine karşı olan suçlamalarını ele almış ve bunlarla ilgili gazete ve dergi sayfalarında yayımlanan yazılara yer vermiştir. Ancak dergi ve gazete sayfalarının yıpranmış ve hırpalanmış oluşu, çeşitli gazetelerin kütüphane arşivlerinde bulunmayışı gibi sebepler nedeniyle bazı yazılara da yer verememiştir. Bu yazılardan biri de Nurullah Ataç’a aittir. Türk edebiyatının önemli eleştirmenlerinden biri olan Nurullah Ataç, Halit Fahri Ozansoy’un *Baykuş* piyesini eleştiren bir yazı kaleme almıştır. Yazının yayımlandığı gazeteyi bulmak için araştırma yapan ve araştırmasından bir sonuç alamayan Emin Karaca, Halit Fahri Ozansoy’un Nurullah Ataç’a cevap niteliğindeki yazısına kitabında yer vererek bu tartışmaya kısa da olsa değinmiş olur.

Bu kitapta, 1864-1946 yılları arasında Türk edebiyatında yaşanan tartışmalar ele alınmıştır. Okuyucu, ilk olarak yenileşme dönemi Türk edebiyatının öncü isimlerinden biri olan Şinasi ile *Ruzname-i Ceride-i Havadis* yazarlarından Sait Bey’in “dil odaklı” tartışmasıyla karşılaşır. Yazar, bu tartışmada Şinasi’nin sergilediği tavrın doğru olduğunu düşünür ve şunları söyler:

“Bu, birkaç deyim çevresinde olup biten basit bir tartışma değildi. Şinasi’nin bu ilk tartışma örneğinde; tartışırken karşısındakine sövüp saymak gibi Doğululuktan uzak bir durum yaşandı. Şinasi temiz, vakur, kibar bir tavır takındı; ne karşısındakinin onuruna saldırdı, ne de kendisinininkine saldırılmasına izin verdi... İşin kişiliğe dökülmesine de engel oldu... Bu tartışma sırasında, tartışmaların nasıl yapılması gerektiği hakkında kurallar koydu, vecizeler ileri sürdü, kendi yanıldığı noktaları gösterdikleri zaman onları mertçe kabul etti. Eleştiri ve tartışma demenin körü körüne inat edip durmak olmadığını anlattı. Şinasi bizde eleştirinin edep ve erkânını da kurdu” (Karaca 2017: 28).

Türk edebiyatındaki tartışmalara bakıldığında tüm sanatçıların Şinasi gibi doğru bir tavır sergilediği söylenemez. Bazı tartışmalar sözlü atışmadan çıkıp fiziksel temasa dönüşmüştür. İşte bu kitapta fiziksel temasa dönüşen tartışmalara da yer verilmiştir: “*Muhsin Ertuğrul’un Halit Fahri Bey’i dövmesinden, Ahmet Hamdi (Tanpınar) Bey’le*

İsmail Habip (Sevük) Bey'in sille tokat dövüşmelerine kadar bu tür olayları da ele aldık” (Karaca 2017: 20).

Şinasi'nin Sait Bey'le yaşadığı tartışmayla başlayan ilk bölüm, on iki alt bölümden oluşmaktadır. Bu alt bölümler şunlardır: “İlk Edebî Tartışma”, “Namık Kemal'in Edebî Kavga...”, “Recâizâde Ekrem'le Muallim Naci'nin Zemzeme (Ezgi)-Demdeme (Azarlama) Kavgası...”, “Halit Ziya'nın Muallim Naci'ye Kını”, “Batı Klasikleri Türkçe'ye ‘Çevrilsin mi Çevrilmesin mi?’ Kavgası”, “Ahmet Mithat Efendi'nin Başlattığı ‘Dekadanlık’ Kavgası”, “Abes ile Muktebes Kafiyesinden Çıkan Kavga”, “Hüseyin Cahit'in (Yalçın) Öteki Kavga...”, “Türk Edebiyatında En Sahici Kavga: Tefik Fikret-Mehmet Akif Kavgası”, “Yakup Kadri'nin (Karaosmanoğlu) Edebiyat Kavga...”, “Cadı Yüzünden Çıkan Üç Başlı Kavga: Hüseyin Rahmi-Şahabettin Süleyman-Ali Naci”, “Batıp Çıkan Dergiler, Parlayıp Sönen Kavga...”.

“Cumhuriyet'ten Sonraki Edebiyat Kavga...” başlıklı ikinci bölüm, Cumhuriyet'in ilanından sonra edebiyat camiasında yaşanan tartışmaları konu edinmektedir. Bölüm, İsmail Habip Sevük'ün *Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi* adlı eserinin yayımlanmasından sonra yaşanan tartışmayla başlar ve Peyami Safa-Necip Fazıl Kısakürek tartışmasıyla biter. Cumhuriyet'in ilanından 1946 yılına kadar yaşanan tartışmaların ele alındığı bu bölüm yirmi iki alt başlıktan oluşmaktadır: “İsmail Habip'in ‘Türk Teceddüt Edebiyatı’ Tartışmalarına Sebep Oluyor”, “Peyami Safa'nın ‘Kalem Kavgası’ Resmi Geçidi Başlıyor”, “Nâzım Hikmet'in ‘Üdeba-î Kiram’la Kavga...”, “Ertuğrul Muhsin, Halit Fahri Bey'e Dayak mı Attı?”, “Bu da Hicivle Kavga”, “Akbaba'da Tam Sayfa Bir Karikatür”, “Karşılıksız Bir Edebiyat Kavgası”, “Yusuf Ziya Ortaç'tan: ‘Edebiyat Kavga’ ve Tanıklıkları”, “Nahit Sırrı'nın ‘Eve Düşen Yıldırım’ı Selami İzzet'in Adapte Romanından mı Apartılmıştı?”, “Nâzım Hikmet ‘Edebiyat Kavga’ını Değerlendiriyor”, “Orhan Selim ile Bay Mistik'in Kavgası”, “Yaşar Nabi ile Nurullah Ataç Arasında: Bizde ‘Münekkit’ Var mı, Yok mu Münakaşası”, “İsmail Habip (Sevük) ile Ahmet Hamdi (Tanpınar) Sille Tokat Dövüştü”, “Halit Fahri; ‘Baykuş’ Piyesine Dil Uzatan Nurullah Ataç'a Öfkeyle Soruyor: Nurullah Ataç Nesin? Edebiyatın Eli Baltalı mı?”, “Kâzım Nami Duru ile Halit Fahri Arasında: ‘Milli Edebiyat Davası’ Üzerine Münakaşa”, “Müdafa”, “Halit Fahri'nin Oğlu Gavsi'nin Başlattığı Türk Edebiyatında ‘Tasfiye’ Kavgası”, “Hindistancevizi Ağacı”, “Necip Fazıl'ın, Namık Kemal'in Karısı İçin Yazdıkları Kavga Çıkardı”, “Garip Şiir Akımı Yüzünden Çıkan Meydan Savaşları”, “Necip Fazıl'ın ‘Para’ Piyesi İntihal Miydi?”, “Peyami Safa, ‘CHP’ye ‘Müşavir’ Olunca Necip Fazıl Çıldırıldı”.

Bu tanıtım yazısı çerçevesinde ele aldığımız *Türk Edebiyatında Kavga (En Büyük, En Önemli, En Bilgili Yazar Benim!)* adlı kitap, uzun ve titiz bir çalışmanın sonucunda ortaya çıkmıştır. Otuzu aşkın tartışmanın ortaya çıkış sebepleri ile Türk edebiyatının istikametini belirlemede oynadığı rolü ortaya koyan kitap, Türk edebiyatındaki tartışmalar üzerine çalışma yapmak isteyenler için önemli bir bilgi kaynağı olma özelliği taşımaktadır.

Ayrıca yenileşme dönemi Türk edebiyatının farklı zaman dilimlerinde dil kullanımı, konu yönelimi, tür tercihi, üslûp ve farklı yönlerde farklı görüşleri/sanat anlayışları olan sanatçıların, eleştirmenlerin savundukları görüşler ekseninde tanınması yanında, kendi görüşlerini savunma biçimleri de bu çalışmada ortaya konulmuştur. Sanatçı ve eleştirmenlerin tartışmaya konu olmuş eserleri, konuları, düşünceleri incelenirken ortak, benzer ve farklı yönlerin tespit edilerek bunların sebeplerinin ortaya konulması da bu araştırmanın Türk Dili ve Edebiyatı alanındaki araştırma ve akademik çalışmaların zenginleşmesine katkısı olduğunu ortaya koymaktadır.

Türk Edebiyatında Kavga (En Büyük, En Önemli, En Bilgili Yazar Benim!) kitabının Türk Dili ve Edebiyatı alanında ders veren akademisyenlere, öğrencilere ve edebiyat konusunda meraklı olanlara önemli bir kılavuz kitap olmada büyük bir boşluğu dolduracağı görülmektedir.

Kaynakça

- Gökçek, Fazıl (2007). *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Göze, Ergun (1969). *Peyami Safâ Nâzım Hikmet Kavgası*. İstanbul: Yağmur Yayınevi.
- Karaca, Emin (2017). *Türk Edebiyatında Kavga (En Büyük, En Önemli, En Bilgili Yazar Benim!)*. İstanbul: Kibele Yayınları.
- Karaca, Emin (2019). *Bay Ataç Gocunmasın Hiç (Türk Edebiyatında Unutulmayan Kavgalar)*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Kolcu, Hasan (1993). *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Ünal, Hayriye; Diri, Semih (Ed.) (2018). *Türk Edebiyatında Polemikler [Özel Sayı]*. Hece Aylık Edebiyat Dergisi. S: 258/259/260.