



# Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish  
Literature  
Researches

Yıl : 13 • Sayı : 25

Ocak - Haziran 2021

ISSN: 2548-0472

Uluslararası Hakemli Dergi



# Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish  
Literature  
Researches

Yıl : 13 • Sayı : 25

Ocak - Haziran 2021

ISSN: 2548-0472

Uluslararası Hakemli Dergi



## Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches

Uluslararası Hakemli Dergi

E-ISSN: 2548-0472

### *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları;*

Acarindex, ASOS Index, Index Copernicus, Directory of Research Journals Indexing, Eurasian Scientific Journal Index, International Innovative Journal Impact Factor, DOAJ, EBSCO, Scientific Indexing Services, Scholars Impact, SOBIAD, Modern Language Association, ULAKBİM TRDizin

*tarafından dizenlenmektedir/indexed by.*



## Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches

YTEA 2020; 13/25

Dergide yer alan yazı ve fikirlerden yazarları sorumludur.

Papers and the opinions in the journal are the responsibility of the authors.

Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayınlanan hakemli, açık erişimli ve uluslararası bilimsel bir dergidir.

This is an international, scholarly, peer-reviewed, open-access journal published biannually, in June and December.

İmtiyaz Sahibi / License Owner

Türk Edebiyatı Vakfı

Yazışma Adresi / Correspondence Address

Divanyolu Cad. No:14 Sultanahmet / İSTANBUL

Telefon: 0 (212) 526 16 15 – 0 (532) 6574569

Fax: 0 (212) 513 77 49

E-Mail: [editor@ytearastirmalari.com](mailto:editor@ytearastirmalari.com)

#### **Editörler / Editors**

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

Prof. Dr. İbrahim TÜZER

Dr. Öğr. Üyesi Cafer GARİPER

#### **Yayın Kurulu / Editorial Board**

Prof. Dr. Kemal ABDULLA - Yabancı Diller Üniversitesi, AZERBAJCAN

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Gonca GÖKALP ALPASLAN - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH - Erciyes Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Yunus BALCI - Pamukkale Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Yakup ÇELİK - Yıldız Teknik Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Mutlu DEVECİ - Fırat Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Mehmet Can DOĞAN - Gazi Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Regenia GAGNIER - University of Exeter, İNGİLTERE

Prof. Dr. Anne-Claire GIGNOUX - Université Lyon 3, FRANSA

Prof. Dr. Ülkü ELİUZ - Karadeniz Teknik Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Xu FENG - Yunnan Universtiy, ÇİN

Prof. Dr. İsa HABİPBEYLİ - Azarbaycan İlimler Akademisi, AZERBAJCAN

Prof. Dr. Louis HÉBERT - Université du Québec-Rimouski, KANADA

Prof. Dr. M. Fatih KANTER - Kilis 7 Aralık Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Kemal ÖZMEN - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Erik Pesenti ROSSI - Université Strasbourg, FRANSA

Prof. Dr. Şaban SAĞLIK - İstanbul Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Cécile SORIN - Université Paris 8, FRANSA

Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN - Osmangazi Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Cafer ŞEN - 9 Eylül Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Layli UKUBEYEVA - Manas Üniversitesi, KIRGIZİSTAN

Prof. Dr. Dimitri VASİLİYEV - Moskova Bilimler Akademisi, RUSYA

Doç. Dr. Apollinaria AVRUTINA - St. Petersburg Devlet Üniversitesi, RUSYA

Doç. Dr. Bahtiyar ASLAN - Bandırma 17 Eylül Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Dr. Belen HERNANDEZ MARZAL - Université Lyon 3, FRANSA

Dr. Öğr. Üyesi Erol KÖROĞLU - Boğaziçi Üniversitesi, TÜRKİYE

#### **Editöryal Sekreteryä / Editorial Secretariat**

Dr. Öğr. Üyesi Selçuk ATAY – Karabük Üniversitesi, TÜRKİYE

Emel ARAS – Düzce Üniversitesi, TÜRKİYE

## **Bu Sayının Danışmanları / Advisors of This Issue**

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM – *Hacettepe Üniversitesi*

Prof. Dr. Fatih ARSLAN – *Fırat Üniversitesi*

Prof. Dr. Yunus BALCI – *University of Exeter*

Prof. Dr. Münire Kevser BAŞ – *Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi*

Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK – *Hacettepe Üniversitesi*

Prof. Dr. Ayşe DEMİR – *Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi*

Prof. Dr. Mutlu DEVECİ – *Fırat Üniversitesi*

Prof. Dr. Ülkü ELİUZ - *Karadeniz Teknik Üniversitesi*

Prof. Dr. Beyhan KANTER – *Mardin Artuklu Üniversitesi*

Prof. Dr. M. Fatih KANTER – *Kilis 7 Aralık Üniversitesi*

Prof. Dr. İbrahim TÜZER – *Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi*

Doç. Dr. Bahtiyar ASLAN – *Bandırma 17 Eylül Üniversitesi*

Doç. Dr. Dilek ÇETİNDAS – *Pamukkale Üniversitesi*

Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ – *Marmara Üniversitesi*

Doç. Dr. Muhammed HÜKÜM - *Sakarya Üniversitesi*

Doç. Dr. Recai ÖZCAN – *Düzce Üniversitesi*

Doç. Dr. Yakup ÖZTÜRK – *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi*

Doç. Dr. Nuri SAĞLAM – *İstanbul Üniversitesi*

Doç. Dr. Veysel ŞAHİN – *Fırat Üniversitesi*

Doç. Dr. Gökhan TUNÇ – *Anadolu Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üyesi Selçuk ATAY – *Karabük Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üyesi Yasemin BAYRAKTAR – *Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üyesi Kadir Can DİLBER – *Ahi Evran Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üyesi Cafer GARİPER – *Süleyman Demirel Üniversitesi*

**Sunuş / Presentation ..... VIII-XI****Makale / Article****Ashhan AYTAÇ 1-22**

Muzaffer Buyrukçu'nun Öykülerinde Mekânsal Yabancılaşma  
*Spatial Alienation In The Stories Of Muzaffer Buyrukçu*

**Ferhat KORKMAZ & Alaattin KARACA 23-52**

Hâce-i Evvel Üzerine Bir İnceleme  
*A Treatise On The Hâce-i Evvel*

**Saadet ÇETİN 53-90**

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği Üzerine "Palimpsestvari" Bir Okuma  
*A Palimpsestuous Reading On Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği*

**Müge GÖNCÜ 91-116**

Ölmeye Yatmak ya da Yurtsuzluğun Anatomisi  
*To Lay Into Dyeing or The Anatomy Of Homelessness*

**Halil İbrahim ÜNSER 117-142**

Toplumcu Gerçekçi Türk Romanında Komünist Propaganda (1950-1960)  
*Communist Propaganda In The Socialist Realist Turkish Novel (1950-1960)*

**Güzel Zeynep TUNÇOK 143-162**

Adalet Ağaoğlu'nun *Göç Temizliği* Adlı Anı-Romanında "Ev/Eve Dönüş" Algısı  
*Home/Return to Home Perception in Adalet Ağaoğlu's Memoir-Novel Göç Temizliği*

**Nurcan ŞEN 163-196**

Mehmet Âsaf Borsacı'nın *Benli Leyla* Romanı Üzerine Poetik Bir Okuma  
*A Poetic Reading On Mehmet Âsaf Borsacı's Novel "Benli Leyla"*

**Ramazan KORKMAZ & Yeliz AKAR 197-230**

Tanzimat Şiirinde Kültürel İkilem  
*Cultural Dilemma in Tanzimat Poetry*

**Erol GÖKŞEN 231-252**

Gazeteci Suat Derviş'ten Romancı Suat Derviş'e: *Fosforlu Cevriye*'yi Röportajlar  
 Üzerinden Okumak  
*From Journalist Suat Derviş To Novelist Suat Derviş: Reading Fosforlu Cevriye Through  
 Interviews*

**Ferhat ÖZMEN** **253-272**

Sezai Karakoç'un "Masal" Şiirinin Arketipsel Sembolizm Yöntemiyle Çözümlemesi  
*Analysis Of Sezai Karakoç's "Masal" Poem With Archetypal Symbolism Method*

**Nurcan ANKAY** **273-300**

Orhan Pamuk'un Tuhaf Gezgini Mevlut  
*Orhan Pamuk's Strange Flaneur: Mevlut*

**Kitap Tanıtımı / Book Review****Kudret SAVAŞ** **301-308**

*Kediler ve İnsanlar*

**Halil Fatih ALAGÖZ** **309-314**

Toplumcu Gerçekçi Şiirde Şiddet Miti

**Zahide Nur CÖMERT - Feyza Nur Reyhan AYVERDİ** **315-322**

*anlatı/yorum - roman ve hikâye üzerine yazılar*



Değerli okurlar,

*Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 13. yılında 25. sayısı ile karşınızda bulunmaktadır.

Bu sayıda on bir makale ve üç tanıtım yazısı yer alıyor. Makalelerin ikisinin şiir, ikisinin öykü, yedisinin roman üzerinde toplanmış olması dikkat çekmektedir. Bu sayıda yaklaşık kırk yıldır Türk edebiyatında romanın öne çıkmasına koşut şekilde roman incelemelerinin ağırlık kazandığı görülmektedir. Bunun yanında akademik çalışmaların ağırlıklı olarak Cumhuriyet dönemi kalem ürünlerini konu edinmiş olması da gözden kaçmamaktadır. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*'nın zamanla günümüz edebiyatı üzerinde yoğunlaşan çalışmalara yer vermesi sevindirici olacaktır. Çünkü dergimiz, yaşayan/canlı edebiyatın nabzını tutmanın gereğine inanmaktadır.

Bu sayıda sırasıyla Ashhan Aytaç, “Muzaffer Buyrukçu'nun Öykülerinde Mekânsal Yabancılaşma” başlığı altında mekân-yabancılaşma bağlamında Muzaffer Buyrukçu'nun öykülerine bir bakış getiriyor.

Ferhat Korkmaz-Alaattin Karaca, “Hâce-i Evvel Üzerine Bir İnceleme” makalesiyle Ahmet Midhat Efendi'nin edebiyat tarihlerinde ve eğitim alanında adından sıkça söz edilen *Hâce-i Evvel* adlı kitabını ilk defa müstakil inceleme konusu yapıyor.

Saadettin Çetin Yıldırım, “Ali Nizamî Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği Üzerine ‘Palimsestvari’ Bir Okuma”da, Abdülhak Şinasi Hisar'ın söz konusu romanını daha önce yazılan hikâyesi ve romanın tefrikasıyla karşılaştırmalı olarak ele alıyor ve Hisar'ın yazarlığını inceliyor.

Müge Göncü, “Ölmeye Yatmak ya da Yurtsuzluğun Anatomisi”nde Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* üçlemesinden *Ölmeye Yatmak* romanını kadının toplumsal, kültürel ve bireysel yurtsuzluğu problemi üzerinde odaklanmayı yeğliyor.

“Toplumcu Gerçekçi Türk Romanında Komünist Propaganda (1950-1960)”da Halil İbrahim Ünser, 1950-1960 arası toplumcu gerçekçi romanda (*İnce Memed*, *Bereketli Topraklar Üzerinde* ve *Rahmet Yolları Kesti*) komünist ideolojinin propagandaya dönüşen yönünü inceleme konusu yapıyor.

25. sayıda Adalet Ağaoğlu'nun romanı üzerine ikinci inceleme Güzel Zeynep Tunçok imzasını taşıyor. Tunçok “Adalet Ağaoğlu'nun Göç Temizliği Romanında ‘Ev/Eve Dönüş’ Algısı” adlı makalesinde Ağaoğlu'nun bahsi geçen eserini, eve dönüş algısı ve arınma kavramı çerçevesinde irdeliyor.

“Mehmed Âsaf Borsacı'nın *Benli Leyla* Romanı Üzerine Poetik Bir Okuma” makalesinde Nurcan Şen, inceleme konusu olan romandaki poetik görüşlere dikkat çekiyor.

Ramazan Korkmaz-Yeliz Akar imzasını taşıyan “Tanzimat Şiirinde Kültürel İkilem” başlıklı makalede, yenileşmenin erken döneminde yaşanan düalite/

ikilik ve sebepleri sorgulanıyor.

Erol Gökşen, “Gazeteci Suat Derviş’ten Romancı Suat Derviş’e *Fosforlu Cevriye*’yi Röportajlar Üzerinden Okumak” makalesinde romanın arka planında yer alan gazeteci Suat Derviş’in röportajlarının romanla olan bağımlı kurma yoluna gidiyor.

Ferhat Özmen, “Sezai Karakoç’un ‘Masal’ Şiirinin Arketipsel Sembolizm Yöntemiyle Çözümlemesi” makalesi, metin çözümlemede arketipsel sembolizmin Sezai Karakoç’un “Masal” şiiri üzerinde bir uygulamasıdır. Yazar, Campbell’in mono mit görüşünden hareketle çözümleme yapmaktadır.

Nurcan Anka, “Orhan Pamuk’un Tuhaf Gezgin Mevlut” adlı makalesinde, Orhan Pamuk’un *Kafamda Bir Tuhaflık* romanının kişilerinden Mevlut’u merkeze alan bir inceleme yapıyor.

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları’nın bu sayısında üç de kitap tanıtımı yer alıyor. Bunlardan ilki Kudret Savaş imzasını taşıyan “Kediler ve İnsanlar”, ikincisi Halil Fatih Alagöz tarafından yazılan “Toplumcu Şiirde Şiddet Dili”, üçüncüsü ise Zahide Nur Cömert-Feyza Nur Reyhan Ayverdi ikilisinin yazdığı “anlatı/yorum-roman ve hikâye üzerine yazılar” ismini taşıyor.

“Kediler ve İnsanlar”da Şerife Çağm’ın 2019’da Dergâh yayımları arasında çıkan *Kedi Edebiyatı-Türk Edebiyatının Kedileri ve Kedicileri* adlı kitabı ile Mehmet Nuri Yardım’ın 2020’de Akıl Fikir Yayınları tarafından yayımlanan *Kediname* adlı kitabı tanıtılıyor.

“Toplumcu Gerçekçi Şiirde Şiddet Miti” başlığı altında Mutlu Deveci’nin aynı adla yayımlanan kitabı, ilgilisi için ele alınıyor.

Kitap tanıtım yazılarının sonuncusu olan “anlatı/yorum-roman ve hikâye üzerine yazılar” başlıklı tanıtımda ise İbrahim Tüzer’in Hece Yayınlarından aynı adla yayımlanan kitabı üzerinde etraflıca duruluyor.

Makalelerinizi, görüş ve eleştirilerinizi beklediğimizi belirterek gönlünüzce bir yaz mevsimi geçirmenizi diliyoruz. Sağlıklı günlerde ve yeni sayılarda buluşmak dileğiyle...

*Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*

*Dear Readers,*

*With its 13rd year and 25th issue Modern Turkish Literature Researches beholds.*

*Eleven articles and three blurbs take part in this issue. It is remarkable that two of the articles on poems, two of them on narrative and seven of them on novel. In this issue as in Turkish Literature nearly forty years, it is seen that the researches on the novel genre gain importance. By the way, it should be paid attention to that academic researches generally mention about the works of Republic period. It will be pleasing for Modern Turkish Literature Researches to give place the works on these days. Because our journal believes that the importance of taking the pulse of living literature.*

*In this issue, Ashhan Aykaç's "Spatial Alienation in the Stories of Muzaffer Buyrukçu" examines Muzaffer Buyrukçu's stories on the basis of space and alienation.*

*With their article "An Examination on Hacı-i Evvel" Ferhat Korkmaz-Alaattin Karaca examines Ahmed Midhat Efendi's Hacı-i Evvel Book, which is on literature histories and education, independently.*

*With his article "A Palimpsestian Reading on Europeanism and Sheikdom of Ali Nizamî Bey" Saadettin Çetin Yıldırım discusses the novel of Abdülhak Şinsai Hisar in question by comparing the story which is written before and the episode of the novel and examines Hisar's authorship.*

*With her article "Ölmeye Yatmak or the Anatomy of Rootlessness" Müge Göncü examines Ölmeye Yatmak from Adalet Ağaoğlu's trilogy of Dar Zamanlar on the basis of the woman's social, cultural and individual rootlessness.*

*In "Communist Propaganda in Social Realist Turkish Novel (1950-1960)" Halil İbrahim Ünser examines communist ideology's propagandist side in social realist Turkish Novel between 1950- 1960 (İnce Memed, Bereketli Topraklar Üzerinde and Rahmet Yolları Kesti).*

*The second analyses on Adalet Ağaoğlu's novel belongs to Güzel Zeynep Tunçok. In her article "Home/ Returning to Home Perception in Adalet Ağaoğlu's Novel of Göç Temizliği" Tunçok examines this novel on the basis of returning to home and catharsis.*

*With her article "A Poetic Reading on Mehmet Asâf Borsacı's Novel of Benli Leyla" Nurcan Şen examines poetic opinions in the novel in question.*

*The article by Ramazan Korkmaz-Yeliz Akar, "Cultural Dilemma in Tanzimat Poem", interrogates the duality and its causes in the early period of regenesis.*

*With his article "From Journalist Suat Dervis to Novelist Suat Dervis: to Read*

*Fosforlu Cevriye on Interviews” Erol Gökçen try to connect the link between the interviews of journalist Suat Dervis which take place in the background of the novel and the novel in question.*

*The article “An Archetypal Symbolist Analysis on Sezai Karakoç’s “Masal” Poem” by Ferhat Özmen is a practice on Sezai Karakoç’s “Masal” poem on the basis of textual analysis by using archetypal symbolism. He analyses by using Campell’s mono mit opinion.*

*In the article “Orhan Pamuk’s Strange Voyager Mevlut” Nurcan Ankey makes an examination by focusing on Mevlut who is one of the characters of Orhan Pamuk’s Kafamda Bir Tuhaflik.*

*There are three blurbs in Modern Turkish Literature Researches’ this issue. The first of them is “Cats and People” by Kudret Savaş, second of them is “The Violence Language in Socialist Poem” by Halil Fatih Alagöz and third one is “Narrative/Comment- Writings on Novel and Story” by Zahide Nur Cömert and Feyza Nur Reyhan.*

*In “Cats and People” it is introduced that Şerife Çağın’s Cat Literature- The Cats and Cat Lovers of Turkish Literature which is published in 2019 by Dergâh Yayınları and Mehmet Nuri Yardım’s Kediname published by Akıl Fikir Yayınları in 2020.*

*“The Violence Language in Socialist Poem” examines Mutlu Deveci’s book published in the same name.*

*The last blurb “Narrative/Comment- Writings on Novel and Story” scrutinizes İbrahim Tüzer’s book published in the same name.*

*We are waiting for your articles, remarks and advices, also we hope that you can spend a summer whatever you like. We would like to meet in healthy days...*

*Modern Turkish Literature Researches*



# MUZAFFER BUYRUKÇU'NUN ÖYKÜLERİNDE MEKÂNSAL YABANCILAŞMA

## SPATIAL ALIENATION IN THE STORIES OF MUZAFFER BUYRUKÇU



### Öz

Kolektif bilinçten damıtılarak gelen bellek kodlarının ve binlerce yıllık tarihsel süreçte meydana getirilen kendilik değerlerinin koruyucusu durumundaki kimlik mekânları, aidiyet hissi yaratması yönüyle dünyalık zamana tutunmayı sağlar. Bireyin, kendini ait hissettiği kimlik mekânlarından göç etmek zorunda bırakılması, yurtsuzluk bağlamında yabancılaşma sorununun ortaya çıkmasına neden olan bir süreç yaratır. Mekân değişimine bağlı gelişen yabancılaşma, çalışmada, göç edimi ve göçmen algısı üzerinden değerlendirilecektir.

Arnavut göçmeni olan Muzaffer Buyrukçu, mimetik bellekten yola çıkarak meydana getirdiği kurgusal metinlerinde, bireysel ve toplumsal bir dönüşüm unsuru olarak görümlenen göç ve göçmen sorununu ele alır. Göçmenlerin yaşadığı trajik deneyimlere tanıklık eden yazar anlatılarında, onların yaşantısına yer vererek çok yönlü çıkarımlarda bulunur. Bu nedenle özyaşamöyküsel izlerin bulunduğu öykülerde başat izlek, mekânsal yabancılaşma olarak belirir. Buldukları yerlerde kendilerini 'yaban' hisseden anlatı kişileri, psikolojik, sosyolojik ve ekonomik biçimde irdelenirken anavatan ile göç edilen yer/ülke arasında sıkışmaları, yabancılaşmayı güçlendiren bir durum olarak açılımları.

**Anahtar Kelimeler:** Kimlik mekânları, mekânsal yabancılaşma, bellek kodu, öykü.

### Abstract

Identity spaces, which are the sheltered bases of memory codes that are distilled from collective consciousness and self-worth that have been created in thousands of years of historical process leads to a safe adherence to worldly time by creating a sense of belonging. That the individual is forced to emigrate from the identity spaces where they feel belonging creates a process that causes the problem of alienation in the context of rootlessness. Alienation that develops due to displacement will be evaluated in the study through the act of immigration and the perception of immigrants.

Being an Albanian immigrant, Muzaffer Buyrukçu handles the problem of immigration and immigrants, which is perceived as a factor of individual and social transformation, in his fictional texts based on mimetic memory. The author, who witnessed the tragic experiences of immigrants, makes multiple inferences by including their lives in his narratives. For this reason, the dominant theme in stories with autobiographical nature exists as spatial alienation. While narrative persons who feel "stranger" in their places are examined psychologically, sociologically and economically, their conflict between the homeland and the place/country they migrated is explained as a situation that strengthens alienation.

**Keywords:** Identity spaces, spatial alienation, memory code, story.

### Aslıhan AYTAÇ

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Öğretim Görevlisi, Bayburt Üniversitesi, Türk Dili Bölümü, Rektörlük, Bayburt, Türkiye.

ORCID: 0000-0003-3008-0702

E-mail: slhnytc@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 18.10.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 11.03.2021

Kaynak Gösterim / Citation:

Aytaç, Aslıhan (2021). "Muzaffer Buyrukçu'nun Romanlarında Mekânsal Yabancılaşma", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 13/25, 01-22.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.457>

### Extended Summary

The dialectical relationship between memory and space has been a prominent subject since ancient times. Humans interpret space with time and associate it with memory. Thus, the human-space-time relationship is established and gains a functional quality by becoming perceptive. When the relationship between self-worth, memory codes and space is positively established on a perceptual level, the individual feels belonging to the time (now) and the place (here) they are in. However, when a negative perception occurs in the opposite direction, they enter the process of spatial alienation due to the propulsion of rootlessness caused by lack of belonging.

Identity space is essential for the transfer of memory codes and self-worth that have occurred in the historical process of thousands of years to future generations. However, forced migration from identity spaces and the inability to adhere to the new country due to psychological, socio-cultural and socio-economic dilemmas raise the problem of spatial alienation. In Turkish history, the problem of immigration and immigrant, which emerged as the result of the changing country borders after the Balkan Wars and the First World War, has found its repercussions in the literary field in a short time. In this respect, Muzaffer Buyrukçu handles the migration movement, which was the most important problem of that period and caused social depression, in the level of spatial alienation as the dominant theme in his narratives. With this aspect, the Albanian immigrant author conveys a universal problem with spatial alienation by transferring mimetic memory codes to the reader in his works, which has an autobiographical nature. An intertextual relationship is established between the story book *Kavga* and the novels *Ucu Güllü Kundura* and *Dar Sokaklardaki Duman*, in which spatial alienation is the dominant theme. Use of the spatial alienation as the dominant theme in the three narratives consisting of the same story figures should be evaluated as the conscious choice of the author.

Kavga, which refers to the difficult survival struggle of immigrants with its name, consists of nine interconnected stories with the same narrative characters. Stories are numbered, not named, in order not to break the integral perception of the structure and theme between them. The characters of work consist of Mother, Father and their children Naci, Mehmet, Sevim, Nuran, Osman as well as Uncle and the brother in law Bayram. Mother and her older brother, Uncle, are members of a wealthy and powerful family. Her spouse Father, whom the Mother has married out of love, is a laborer who has had to work throughout all his life. Bayram is a narrative person who takes the title of brother in law because he is married to the Father's sister and has a place in the stories. When the family elders Mother, Father, Uncle and Bayram have to migrate to Turkey from Balkans, the children are born in the country. Since the family members, who have to face various problems in the new geography, cannot adapt to the space, the process of alienation begins. Spatial alienation in Onlar, one of the stories in the Mağara, is explained with the dimension of the conflict between the "Immigrant" and the alienated "Habitant", and is discussed Fatma Teyzenin Duyguları in Günlerden Bir Gün in terms of homesickness.

One of the dynamics that strengthen the spatial alienation for the "stranger", who cannot be integrated into the socio-cultural and socio-economic structure of the migrated geography, is the negative change in material conditions and loss of dignity. Spatial alienation is considered as a process that emerges as a result of the inability to establish a human-space relationship in the stories it is handled. Narrative persons, who cannot accept the "here" and "now", become alienated in time by feeling as the excluded other as they cannot feel the sense of belonging to the space. This process turns into a tragic spiral, surrounded by loss of dignity/reputation, financial problems, conflicts with the local population and internal migration.

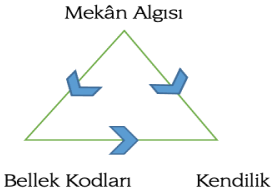


The most effective way to get rid of spatial alienation, which is a memory problem, is to take shelter in the memory codes that are described as the call of the self. The memory codes bearing the traces of the ancestors' soul want to hold on to the eternity of space and time by passing down from generation to generation. It is one of the things that are implicated in the stories that the elders of the family, who are the current representatives of the ancestors, should make the call of the self to the youth through the memory codes. Cultural and mimetic memory codes are presented in stories as an escape route from the problem of spatial alienation. Surrounded by many endings, narrative figures aim to eliminate the effects of alienation by taking shelter in memory spaces and a place of belonging.

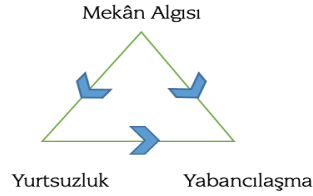
The individual's feeling of belonging to the worldly time is led by the establishment of the human-space-time relationship. Incompatibility with one of the elements in this system causes the notion of alienation to reveal. While experiencing the problem of integration with the here and now in the stories of Buyrukçu indicates a memory problem, it is examined in the context of spatial alienation. Spatial alienation, which is the dominant theme in stories with autobiographical nature, is handled through forced migration from Balkans to Turkey, and the migrant, who feels "stranger". With this aspect, the perceptions of immigrants who have to leave their homeland and become homeless are addressed in the stories. The immigrants' inability to adapt to the migrated geography, socio-cultural, socio-economic, socio-political and social structures results in being unfamiliar with the space.

## Giriş

Bellek ve mekân arasındaki diyalektik ilişki, ilk çağlardan itibaren insanoğlunun dikkatini verdiği önemli bir konu olmuştur. İnsan; mekânı, zamanla birlikte anlamlandırarak belleğe taşır. Böylece mekân-zaman ilişkisi, algısal boyutu ile işlevsel bir nitelik kazanır. Kendilik değerleri, bellek kodları ve mekân arasındaki olumlu ilişki bireyi, içinde bulunduğu zamana (şimdi) ve barındığı mekâna (burada) ait hissettirir. Ancak şimdi ve buradalıktaki olumsuz içerikler, tekinsizliğin yarattığı aidiyetsizlikte yurtsuzluk itkisine dönüşür ve bu zaman diliminde birey, mekânsal yabancılaşma sürecine girer:



Şekil I: Mekân- Kendilik Diyalektiği



Şekil II: Mekân- Yabancılaşma Diyalektiği

Kimlik mekânları (Morley vd. 2011: 11), binlerce yıllık tarihsel süreçte meydana gelen bellek kodları ve kendilik değerlerinin gelecek kuşaklara aktarılması için gerekli bir unsurdur. Çünkü bireyin "kendilik bilinci ile hem uzamsal boyutta dünya ile hem de zamansal boyutta toplumsal geçmişiyile bağlantıya geçmesi kaçınılmaz bir gerekliliktir." (Korkmaz, 2004: 31). Ancak varoluşun hissedildiği kimlik mekânlarından zorunlu biçimde göç edilmesi ve yerleşilen yeni ülkeye; psikolojik, sosyokültürel, sosyoekonomik açmazlar nedeniyle tutunamamak, mekânsal yabancılaşma sorunsalını ortaya çıkarır. "Yer değiştirme" (Ünaldı, 2011: 32) sonuçlarından biri olan mekânsal yabancılaşma, çalışmada öykülerden hareketle 'göç' edimi bağlamında irdelenecektir. İnsanlık tarihi boyunca askerî, siyasi ve ekonomik sorunlar neticesinde ortaya çıkarak toplumları değiştiren/ dönüştüren

etkili güçlerden biri olan göç "süresi, yapısı ve nedeni ne olursa olsun insanların yer değiştirdiği nüfus hareketleri" (Perruchoud vd. 2013: 35-36) şeklinde tanımlanır.

Türk tarihinde Balkan Savaşları ile Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ülke sınırlarının değişmesiyle ortaya çıkan göç ve göçmen sorunsalı, yazınsal alanda yankılarını kısa sürede bulur. Muzaffer Buyrukçu, toplumsal buhrana yol açan bir dönemin en önemli sorunu durumundaki göç hareketlerini, anlatılarında mekânsal yabancılaşma düzleminde ele alarak "göç(ün) bir tarafıyla yabancılaşma" (Öztürk, 2018: 6) meydana getirdiğini gösterir. Davranış alanında yer alıp taklit sonucu edinilen mimetik bellek (Assmann, 2015: 27) unsurlarına, Arnavut göçmeni olması yönüyle sahip yazar, evrensel bir sorun şeklinde görülen göç edimini mekânsal yabancılaşma ile dikkatlere sunar. Yazar, Balkanlar'dan Türkiye'ye göç eden ailesinin, mekâna uyum sağlamakta güçlükler yaşadığını şöyle ifade eder: "Büyük Göç'te gelmişim Anadolu'ya. Bu -kopuşla- birlikte drama düşmüşüz ve serüvenden serüvene yuvarlanmışız. (...) Ayrıca yabancılik psikolojisi, yerli göçmen ilişkilerinin dengesizliği, bağdaşamamak; dil, gelenek, görenek, töre ayrımı sudan çıkan balığa döndürmüş bizimkileri" (Buyrukçu, 1976a: 48). Buyrukçu, ailesinin karşılaştığı kültürel, ekonomik zorluklardan hareketle göç ve göçmen sorununu öykülerine konu edinirken deneyimsel olan mimetik bellek unsurlarını değiştirmeden okuyucuya aktarmayı tercih eder. Bu nedenle öykülerde yabancı olma, maddi-manevi açmazlar, bunaltıcı iç göçler, yerli-göçmen çatışmaları ve dil kullanımındaki ayrımlar göçmen yaşamını özetleyen unsurlar olarak göze çarpar.

Yazarın *Kavga* isimli öykü kitabı ile *Ucu Güllü Kundura* ve *Dar Sokaklardaki Duman* romanları arasında metinlerarası ilişki söz konusudur. Aynı öykü kişilerinden meydana getirilen üç anlatıda, mekânsal yabancılaşma izleğinin başat olarak kullanılması yazarın bilinçli tercihi şeklinde değerlendirilmelidir.

Göçmenlerin zorlu yaşam mücadelesini ismi ile imleyen *Kavga*, aynı anlatı kişilerinin yer aldığı birbiriyle bağlantılı dokuz öyküden meydana gelir. Öyküler, yapı ve izlek unsurlarındaki bütünsel algının kırılmaması için isimlendirilmeyerek numaralandırılır. Eserin şahıs kadrosu; Ana, Baba ile çocukları Naci, Mehmet, Sevim, Nuran, Osman; Dayı, Bayram'dan oluşur. Ana ve ağabeyi/Dayı, Balkanlar'da varsıl, yetke sahibi bir ailenin üyeleridir. Ana'nın severek evlendiği eşi/Baba ise, hayatı boyunca çalışmak zorunda kalan bir emekçidir. Bayram, Baba'nın kız kardeşi ile evli olduğundan enişte sıfatını alarak öykülerde yer edinen bir anlatı kişisidir. Aile büyükleri olan Ana, Baba, Dayı ve Bayram, Balkanlar'dan Türkiye'ye göç etmek durumunda kalırken çocuklar Türkiye'de dünyaya gelir. Yeni coğrafyada çeşitli sorunlarla yüzleşmek zorunda kalan aile bireyleri, mekâna uyum sağlayamadığı için yabancılaşma süreci başlar.

*Mağara*'daki öykülerden biri olan "Onlar"da mekânsal yabancılaşma, öteki/yaban şeklinde nitelendirilen 'göçmen' ile ötekileştiren 'yerli'nin çatışması şeklinde açıklanırken "Günlerden Bir Gün"deki "Fatma Teyzenin Duyguları"nda ise yabancılaşma, anavatan özlemi bağlamında ele alınır.

### Göçmenin Labirentleşen Mekânda Düşüşü

Mekân, bireyin dünyalık zamanda tutunmasını sağlayarak direnme arzusunun tezahürüne dönüşmekle birlikte onun tinsel dünyası ve hayata bakış açısına bağlı olarak algısallık kazanır. İçsel ya da dışsal çatışma yaşayan göçmen için mekân, kuşatıldığını hissettiği kaçma/kurtulmanın mümkün olmadığı bir labirente dönüşür. Dar/kapalı (Korkmaz, 1997: 169) biçimde duyumsanan bir labirentte sıkıştığını düşünen göçmen için zaman da kuşatıcı etkisini göstererek mekânı cehennemleştirir. Buyrukçu öykülerde labirentleşen mekânı, göçmenlerin uyum sorunlarına bağlı gelişen yabancılaşma, hesaplaşma ve çatışmalarının açıklanmasını sağlayan fonksiyonel bir unsur olarak kullanır.

Göç edilen coğrafyanın sosyokültürel ve sosyoekonomik yapılanmasıyla bütünleşemeyen göçmen için mekânsal yabancılaşmayı güçlendiren dinamiklerden biri de maddi koşulların olumsuz yönde değişmesi ve saygınlık kaybını ortaya çıkarmasıdır.

Osmanlı Devleti'nin, Balkan topraklarını kaybetmesiyle bölgede yaşayan Türkler, anavatan olarak kabul ettikleri coğrafyadan ayrılmak zorunda kalır. Bu durum onları, manevi olduğu kadar maddi açıdan da zor durumda bırakır. Mal varlıklarının anavatanda kalması, göç edilen ülkede, ekonomik açmazlara neden olarak mekâna uyumda önemli bir engel teşkil eder. Bu olumsuzluklar *Kavga*'daki öykülerde, varlıklı bir ailenin varisi olan Ana ve Dayı'nın yaşadığı maddi-manevi 'düşüş' bağlamında değerlendirilir. Yetke sahibi babasının gücünü devralan Dayı, yabancı olduğu coğrafyada denge kuramadığından yoksullaşırken aileyi de kendisiyle birlikte sürükleyip mekânın labirent biçimde hissedilmesine neden olur:

"Ne yapsın zavallı, kırk yılda bir seviniyor." dedi Dayı, acıma duyguları boğazını daralttı. Kocaman bir Bey kıziyken, yediği önünde yemediği arkasındayken, konakta bir sürü hizmetçi oradan oraya koşarken... (...) "Hayata iyi başladık Naci. Dedenin zenginliği her istediğimizi gerçekleştirdi ama başladığımız gibi sürdüremedik."

"Suçlu siz misiniz?" dedi Naci.

"Suçlu Osmanlılar... Balkanları gavurlara bırakınca biz de mahvolduk. Ama bizim de suçumuz var." dedi Dayı, "Elimizdekileri idareli kullanmasını bilemedik. Har vurduk harman savurduk."

"Başka türlü yapamazdınız Dayı. Yabancı bir yerdeydiniz. Yol iz bilmiyor, insan tanımıyordunuz." (Buyrukçu, 1976: 79)

Balkan bölgesinde siyasi, sosyal, ekonomik açıdan güçlü bir bilge kişi olan Yunus Bey ve ailesi, savaş dönemine kadar varlıklı, saygın bir yaşam sürdürür. Varsıl olmanın ayrıcalığı ile imkânlarına alışkın Ana ve Dayı, hiçbir sorunla yüzleşmedikleri bir yaşam evresi geçirir. Ancak Osmanlı Devleti'nin, Balkan topraklarını kaybetmesiyle başlayan süreç, onlar için değişimin ilk adımını

oluşturur. Türkiye’deki toplumsal yaşama, ekonomik koşullara uyum sağlayamadıklarından maddi güç kaybı yaşayıp yabancı oldukları bir hayat tarzına maruz kalmaları mekânı labirentleştirir. Bununla birlikte bu durum sonrasında gelişen saygınlık/itibar kaybına gizil bir öfke duyarak mekânı yadsıyıp yabancılaşırlar. Komitacı kimliğiyle Balkanlar’da yaşanan çatışmaların içinde aktif biçimde rol alan Dayı, vatan topraklarının düşmanlara bırakılması hususunda Osmanlı Devleti’ni suçlayarak duyduğu vicdan azabından kurtulmak ister. Böylece tarihî gerçekleri bireysel bir bakış açısıyla ele alıp “kişinin özel deneyimleri yani “yakın geçmişi”ni, göz önünde tutan biyografik hatırlama tarzı” (Assmann, 2015: 60) ile anlatarak göçün ikinci kuşak temsilcisi Naci, Mehmet, Sevim ve Nuran’da geçmiş hafızası kurar. Öznel bir bakış açısıyla Osmanlı Devleti’nin stratejik hataları olduğunu düşünen Dayı, kendi yanlışlarını da dile getirir. Mülklerini Balkanlar’da bırakmalarına rağmen diğer menkulleri ile göç ederler. Ancak göç nedeniyle gelinen mekânda kendilik değerlerinin yansması “nesnel belleği” (Assmann, 2015: 27) kısa zamanda kurulamadığından bilinmezliklere yenik düşerek tüm varlıklarını kaybedip zorlu bir hayat kavgasına girmek durumunda kalırlar. Pek çok iş kurup başarılı olamayan aileyi iç göç yapmak durumunda bırakan Dayı, maddi gücü zaman içerisinde tükettiğinden mahcup olarak yaşamdan çekilip eve kapanır. Hayatını savaşıarak geçiren özgüvenli ve gururlu Dayı, pasivize olduğundan kardeşi Ana’nın eşi, eniştesi Baba’nın himayesine girer. “Kocaman Yunus Bey’in canından değerli iki evladı, Dayı ile Ana, Baba gibi bir ırgatın maddi ve manevi egemenliği altındaydı.” (Buyrukçu, 1976: 127) şeklinde düşünen Dayı, özsaygısını/özgüvenini yitirdiğini sezdirmele birlikte muhtaç olduğu Baba’ya duyduğu olumsuz hislerini belirtir. Baba’yı küçümseyen Dayı, yeğenlerinde geçmiş hafızası oluşturarak farkındalık yaratıp onun tesirini yok etmeye çalışır. Bununla birlikte Dayı, yeğenlerinin/çocukların aynı yanlışlara düşmemeleri için hafızalarını canlı tutup “anlam aktarıcı”

(Korkmaz, 2004: 34) kimliğiyle kendilik bilinci oluşturarak yabancılaşmanın gelecek kuşak etkilerini yok etmeyi hedefler.

Birey ve mekân arasında kurulan ilişki algısallaştığında, farkındalığa bağlı bir bilinç ortaya çıkar. *Kavgâ*'da, kimlik mekânlarından ayrılmak zorunda kalan göçmenlerin kendilik değerlerini yitirmekten korkmaları nedeniyle göç edilen coğrafyada "mekânsal bilinç" (Harvey, 2013: 28) oluşturamadıkları gözlemlenir. Bireyin çevreyle bilinç düzleminde ilgi kuramamasının yarattığı huzursuzluk, mekânı labirentleştirirken öyküde, yabancılaşmanın da asli unsuruna dönüşür: "(Evde) Hırpalanmış hayatlar, eski hikâyeler, umutsuzluklar, sürtüşmeler, çetin kavgalar, huzursuzluk, bıkkınlık vardı." (Buyrukçu, 1976: 120) söylemi, öykü kişilerinin dünyayı algılayış biçimine geçmiş ve şimdi düzleminde gönderme yaparak yabancılaşmanın etkisini yoğunlaştırır. Varlıklı Yunus Bey'in çocukları Ana ve Dayı, göçten sonra güçlerini kaybederken Baba'nın bakımına muhtaç olduklarından hırpalanmış bir hayatı sürdürmeye çalışır. Baba'nın umutsuzluğa bağlı hırçınlığı, Ana'nın bıkkınlığı, Dayı'nın övünerek anlattığı eski hikâyeleri, Bayram'ın cimriliğine bağlı sürtüşmeler ve zorlu bir hayata karşı ortaya çıkan çetin kavgalar; evin, yuva özelliğini yitirip labirentleşerek sıkıcı, boğucu nitelikte algılanmasına yol açar.

Balkanlardan Türkiye'ye dış göç ile gelen aile, ekonomik açmazların dayatmasıyla iç göçlere başlar. Ülke içinde bir şehirden başka bir şehre savrulan anlatı kişileri, yerleşik düzen kuramadıkları için yabancılıkları uzun süre devam eder. Aynı olumsuz edimleri sıklıkla deneyimlemenin verdiği varoluşsal tükeniş, öyküdeki yabancılaşma izleğinin ana etimonunu teşkil eder: "Kırk senedir dolaşır dururiz kalayci çingeneleri gibi. -Orda ekmek var- derler, koşariz oraya, -burda var- derler, ayde buraya koşariz. Sankim ep koşmak, ep sürünmek için dogmuşiz." (Buyrukçu, 1976: 204). Yabancılaşmanın etkisiyle hiçbir mekânla ilişki kuramayıp aidiyet hissetmeyen Ana, Balkanlar'da başlayıp Türkiye'de süren göçlerden yorgun düşer. Yollarda geçen

yılların ardından, yaşadıklarını eleştirel bir tutumla dile getirir. Tanrı tarafından yazıldığına inandığı yazgısını kabullenmesine rağmen şimdideki varoluş durumunu kırılgan biçimde sorgular ve "mekâna ait olamadığını düşündüğü anlarda, yurtsuzluk itkisi ile bunalıma düşer." (Korkmaz vd. 2020: 5). Uzun yıllar boyunca mekân değiştirmenin bıkkınlığını yaşayan Ana, İstanbul'un göç edilen son şehir olması hususunda ısrar eder. Hayatını maddi açmazlar nedeniyle eski bir evde idame ettirse de yerleşik düzen kurarak yabancı olmaktan kurtulmak ister. Ancak labirent mekân özellikleriyle tasvir edilen ev, doğal afetlere karşı hazırlıksız olduğundan felaketler karşısında yenik düşer. Bu nedenle "6" ismi verilen öyküde deprem, "8"de tahtakurusu istilası, "9"da ise yağmur/fırtına, evin labirentleştiğini göstermek üzere kullanılarak mekânsal yabancılaşmanın haklı nedenleri olduğunu gösterir. Bununla birlikte "6" isimli öyküde deprem, göçlerle sarsılıp alt üst olan yaşamları; "8"de tahtakuruları, emeklerin tiranlar tarafından sömürülmesini; "9"da ise fırtına ise inişli çıkışlı ruh hallerini imleyen karşıt değer simgeleri olarak kullanılır.

*Kavga* isimli kalem eserindeki tüm öykülerde, göçlerden yorulan Baba, eşi Ana gibi olumsuz özelliklerine rağmen tutunacak bir mekân bulmanın verdiği güven hissiyle aidiyet duyumsadığı evinden ayrılmak/ taşınmak istemez. Çünkü "yaşadığı evi kendine dönüştürerek/ aitleyerek bir kimlik mekânı kur(mak)" (Deveci, 2017: 173) ister. Bu nedenle çocukların yeni bir eve taşınma tasarısını reddederek mekâna tutunmaya çabalar: "Babam, ömrü boyunca oradan oraya sürüklendiği için göçten bıkmış, illallah etmiş artık. Taşınmayı da bir göç gibi görüyor ve korkuyor." (Buyrukçu, 1976: 194) söylemi mekânsal yabancılaşmanın yarattığı tahribatı serimler. Göç edimini deneyimlememiş olan Naci, Mehmet, Sevim, Nuran labirentleştiğini hissettikleri evden taşınıp yeni bir eve yerleşmeyi ister. Ancak Ana ve Baba'nın tavrı, taşınma isteğinin gerçekleşmeyeceğini gösterir. Bunun üzerine öfkesini "ev ev değil ki geberir insan burada." (Buyrukçu, 1976: 257) diyerek dile getiren Naci, evdeki otorite sahibi kişi olarak



büyüklerini ikna etmeye çalışırken onların korku/kaygılarına hak verir.

Balkanlar'da maddi varlıkla birlikte iktidar erkine sahip aile, Türkiye'ye göç ettikten sonra ekonomik kayıpla birlikte saygınlığını da yitirir. Özellikle saldırgan tavırlarıyla öykülerde yer alan Baba'nın olumsuz ruh hali, aile içerisindeki otoritesini kaybetmesi ile ilişkilendirilebilir. Çünkü göçmenlerde "tüm aile fertlerinin birlikte göç ettiği durumda babanın başlangıçta sarsılmaz olan otoritesi zaman içinde zayıflamaktadır." (Gezici Yalçın, 2017: 62). Otoritesinin zayıfladığının farkında olan ancak bunu kabullenmek istemeyen Baba, tutarsız her söylem ve davranışının aile bireyleri tarafından onanmasını bekleyip aksi bir tavırla karşılaştığında ise "kavga" yaratır. Hâlihazırda labirent mekânı belirginleştiren olumsuz koşullara sahip ev, Baba'nın otorite kaybını göstermek üzere kullanılarak mekâna yabancılaşmayı imleyen özellikleriyle tasvir edilir:

"Yağmur içeriye yağıyor, kar içeriye yağıyor. Tahtakurularından, pirelerden çektiğimiz de cabası. (...) Bu dert çekilir mi yani? (...)

"Boşuna nefes tüketmeyin, babanız çıkmaz buradan." dedi. (...)

"Niye istemiyor?" diye bağırdı Mehmet, "Mezardan farkı mı var buranın? Baba'nın tutumundaki saçmalıkla alay ettiğini belirtircesine burnundan bir -hıh sesi- çıkardı. (...)

"Biz evi turalım da isterse gelmesin." dedi Mehmet." (Buyrukçu, 1976: 154)

Dış dünyanın koşullarından koruyamayan eski bir evde barınmak, ikinci kuşak göçmen temsilcileri Naci, Mehmet, Sevim, Nuran'ı oldukça rahatsız eder. Doğa olaylarına karşı dayanıksızlığı, yıkık dökük görüntüsü nedeniyle mezara benzetilen ev, kişilerin güvende hissetmemesi ve utanç kaynağı olması yönüyle yabancılaşmayı arttıran labirent bir mekândır. Bu nedenle evi değiştirmek isteyen Mehmet, Naci'yi ikna etmek için haklı gerekçelerini sıralarken o, Baba'nın bu karara onay vermeyeceğini söyler. Bunun üzerine Mehmet'in isterse gelmesin demesi Baba'nın çocukları üzerindeki otoritesini yitirdiğini gösterir.

Sağduyulu yapısı, vakur tavırlarıyla öne çıkarılan Naci, Baba'nın kaybettiği otoriteyi zaman içerisinde ele geçirir. Ancak sevgi ve saygısını yitirmeyen Naci, alınacak kararda son sözü söyleyecek kişinin Baba olduğunu dile getirerek ideal bir davranış biçimi sergiler.

*Mağara'* da yer alan "Onlar" öyküsünde, bir kamu kurumunun aynı dairesinde çalışan göçmen İsmail ile yerleşik Haydar ve Niyazi arasındaki ekonomik temelli tartışma, mekânsal yabancılaşmayı göçmen-yerli ilişkisi düzleminde ortaya koyar. Öyküde, göçmenlerin yerlileri küçümsediği yerlilerin ise göçmenleri kıskandığı okuyucuya sezdirilir:

"Türkiye'de bir bozukluk, bir çöküş varsa, bunları yaratan Balkanlardan gelen göçmenlerdi. Onlar en büyük tüccarlardı, fabrikatörlerdi, verimli toprakların sahibiydiler ve şehirlerin en güzel yerlerinde oturuyorlardı. Bu gerçek, Niyazi'ye bir kimsesizlik duygusu veriyor, kendi yurdunda öksüz gibi yaşama bilincine kadar götürüyordu." (Buyrukçu, 1971: 332-333)

Anlatıda, Türkiye'nin yabancıları kabul edilen göçmenlerin, yerlilerden sosyokültürel ve sosyoekonomik açıdan güçlü olması çatışmanın çekirdeğini oluşturur. Çalışma arkadaşlarına göre varlıklı olup apartman yaptıran İsmail, gecekonduya kira veren Niyazi'nin tepkisini göçmenliği nedeniyle çeker. Bunun üzerine göçmen ve yerli arasındaki farklılıklar üzerine çok yönlü bir tartışma başlar. Hak, toprak, ekonomik kaynaklarının gasp edilerek Balkanlar'dan gelen göçmenlere verildiğini düşünen Niyazi'nin, anavatanına yabancılaşıp öksüz gibi korunmasız hissetmesi öfkesini güçlendirir. Onun öfkesine ironik biçimde karşılık veren İsmail, göçmenlerin ülkeye medeniyet getirdiğini iddia edince Niyazi tarafından adaletsizlik, haksızlık, gaspı yaygınlaştırdıkları yönünde bir cevap alır. "Biz" ile "onlar" arasındaki farklılıklar etik ve ekonomik düzlemde açılarak sorunun kaynağı sosyal adaletsizlik olarak belirginleştirilir. Bununla birlikte göçmen-yerli ilişkisinin olumsuz yönde ortaya çıktığı serimlenir.

Öykülerde mekânsal yabancılaşma, insan-mekân-zaman ilişkisinin kurulamaması sonucunda ortaya çıkan bir sorunsal olarak değerlendirilir. Mekâna uyum sağlamakta güçlüklerle karşılaşan anlatı kişileri; sosyal, kültürel, ekonomik etmenlerin olumsuz etkilerinin de yönlendirmesiyle zaman içerisinde yabancılaşır. Bu süreç saygınlık/ itibar kaybı, maddi açmaz, iç göç ve yerli halkla yaşanan çatışmayla kuşanarak trajik bir sarmala dönüşür.

### Kendiliğin Çağrısı: Bellek Kodları

Bir hatırlama sorunu olan mekânsal yabancılaşmadan kurtulmanın en etkili yolu, kendiliğin çağrısı olarak nitelendirilen bellek kodlarına sığınmaktır. Bellek kodunun, bir toplumda çağlar boyunca deneyimlenen eylem ve oluşturulan kendilik değerlerinin kolektif bilinçteki simgelenmiş biçimi olduğu söylenebilir. Bu yönüyle atalar ruhunun izlerini taşıyan bellek kodları, kuşaktan kuşağa aktarılarak mekân ve zamanın sonsuzluğuna tutunmak istenir. Birey, mekânın süreklilik duygusunu sağlamasıyla (Nora, 2006: 17) geçmişiyile bağlantı kurarak kendiliğin çağrısını duyar.

*Kavga*'da mekânsal yabancılaşmanın, göçmen bir aile aracılığıyla incelenmesi yazarın bilinçli tercihidir. Ailenin, göç etmek zorunda kalan yığınların temsilcisi olarak anlatılarda yer aldığı, Ana, Baba ve Dayı gibi akraba isimlerinin simgesel kullanmasıyla belirginleştirilir. Kendilik değerlerinin aktarılmasında görev üstlenen Ana, Baba, Dayı'nın isimleri öykülerde kullanılmaz. Yaşanan tüm anlaşmazlıklara rağmen birbirine sıkı bağlarla bağlı aile üyeleri aracılığıyla "aile(nin), göç sürecinde büyük rol oyna(dığı)" (Gezici Yalçın, 2017: 60) netleştirilirken büyüklerin kültürel bellek kodlarının aktarımındaki önemine göndermede bulunulur.

Mekân ve zamanı farklı şekillerde algılayıp anlamlandıran aile üyeleri, mekânsal yabancılaşmayı da aynı biçimde deneyimlemez. Ana, Baba ve Bayram yaşanan kökten değişiklikleri reddedip

çaresizce geçmiş zamana tutunmaya çabalar. Bilge arketipi temsilcisi Dayı ise değişimin yaşam gerekliliği olduğunu düşünüp kabullenir. Böylece olması gerek bir davranış biçimi sergileyip gençlere örnek teşkil eder. Naci, Mehmet, Sevim, Nuran ve Osman ise göç edilen yeni ülkedeki yaşam koşullarına uyum sağlar. Ancak "birinci kuşak, göç sırasında maruz kaldıklarını, deneyimlediklerini çocuklarına aktardığından kuşaklararası ile göç temsili" (Gezici Yalçın, 2017: 63) meydana gelir. Böylece ikinci kuşak temsilcisi gençler; Ana, Baba, Bayram ve Dayı'nın aktardığı anılarla göç deneyimini temsili de olsa hisseder.

Bellek kodlarını aktarması yönüyle öykülerde, kendiliğin çağrısını yapan "Dayı'nın masalsı bir üslupla anlattığı Balkanlar[dan]" (Buyrukçu, 1976: 182) yapılan göç, anlatı kişilerinin isteğine bağlı olmadan geliştiği için "zorunlu göç" (Betts, 2017: 18) kapsamına girer. Zorunlu göç ile başka bir ülkeye yerleşen göçmenler, ortak mekân imgesini kaybettiklerinden anavatan özlemi duymaya başlar. Bellek mekânlarını (Assmann, 2015: 14) yitirmekten korkan göçmenlerin yurtsuzluk itkisi, mekânsal yabancılaşma sürecini hızlandırır. Bu yönüyle anavatana geri dönme isteği, geçmiş zamana duyulan özlemi; yabancılaşma ise şimdiki zamana mekânsal düzlemde yabancı olmayı imler.

Ana ve Baba, geçmişe tutunarak kendilik değerlerini korumayı hedefler. Bu nedenle onlar için "geçmişe ait mekânlar ve yaşattıkları, mutluluk kaynağı olur." (Deveci, 2014: 57). Bu yönüyle geçmiş zamanın simgesi anılara sığınan Baba, kimlik öğelerini çocuklarına aktararak geleceğe ağmak ister. Bellek kodlarını canlı tutmaya çalışan Baba, olağanüstü olay, varlıkları konu edinen efsaneleri anlatıp ortak bir hafıza kurmak ister. Çünkü inanılarak anlatılan "efsaneler hatırlama figürleri" (Assmann, 2015: 60) şeklinde kullanılır. Baba, geçmişe dönük yaşantıları hatırlatan efsaneler ile duygulanırken ailesinin de kendisine eşlik etmesini ister. Balkanlar'da yaşadığı olağanüstü bir deneyimi çocuklarına anlatarak bellek kodlarını kendiliğin çağrısı şeklinde aktarır. Büyücü bir kadın olan Zeynep nenenin Ay'ı yere indirdiğini

naklettikten sonra çocuklarının bu efsanede kendiliğin izlerini bulmasını bekler: "Açın şini gözlerinizi! dedi. Açtık. Eva eva, bir de ne göreyim; o kocaman ay, iki metre üstümüzde durmaz mı?" (Buyrukçu, 1976: 106) diyen Baba, tılsımlı güçleriyle insanları etkileyen Zeynep nenenin, Ay'ı yere indirdiğine inanılmasını bekleyerek anlatır. Ancak Ay'ın yere inmesi, gerçekleşmesi mümkün olmayan efsanevi bir olay olduğundan Bayram ve Ana hariç kimse inanmaz. Tutunamadığı mekâna ve zamana yabancılaşan Baba, geçmişin yüceliğine sığınarak karanlık duyumsadığı şimdikiyi, Ay'ın ışığıyla kutsar. Bununla birlikte "bizim memleket başkaydı. (...) cadılar bilem vardı." (Buyrukçu, 1976: 107) diyen Bayram, inanan Ana- Baba, anavatan özlemine hatırlama figürleri olan anılar ile dindirmek ister. Böylece kültürel bellekle bağlantı devam edip geleceğe ağarak kendilik değerleri korunacaktır. Görüldüğü üzere mekânsal yabancılaşma, ataların aktardığı kültürel bellek kodlarını, yüzyıllar içerisinde oluşan gelenekselliği ve kişisel yaşamları boyunca meydana gelen kendilik değerlerini korumaya yönelik bir reflekstir.

Refleks biçiminde ortaya çıkan mekânsal yabancılaşmaya maruz kalan Ana ve Baba, zorunlu da kılınsa göç etmenin pişmanlığını yaşar. Uyum sağlanamayan kültürel yapı, maddi koşulların elverişsizliği mekânı yadsıma sürecini hızlandırır. Bu durum Balkanlar'da terk edilmek zorunda kalınan ev bağlamında açılanarak mekânın önemi kendilik düzleminde ortaya çıkarılır:

"Balkanlardaki düzenlerini bozup -buraya- sürükleyenleri en sert sözcüklerle lanetliyordu." (Buyrukçu, 1976: 172)

"Bazı şeytan akıllılar girmişler beyinlerine, -Türkiye şöyle güzel, böyle bolluk, çok çok toprak verecekler- diyerek kandırılmışlar, getirmişler buraya. Ama getirir getirmez kaybolmuşlar ve Ana'yla sülalesi şaşkınlıktan kurtulup -yerleştim, yerleşiyorum- diyene kadar topraklar, evler, orada herkesin yanında ırgat duranların, yanaşmaların, ipsiz-sapsızların ellerine geçmiş." (Buyrukçu, 1976: 205)

Göç edecekleri ülke ile ilgili araştırma yapmadan ötekilerin yönlendirmesiyle kontrolsüz biçimde topraklarından ayrılan

aile, seçimlerinin sorumluluğunu üstlenecek bilinç/farkındalık düzeyinde olmadığından hatayı tercihlerinde aramaz. Seçimlerini sorgulamayan aile, ötekileri suçlayarak suçluluk duygusunu ötelemekle birlikte tepkilerini pasif biçimde pişmanlıkla ortaya koyar. Yönlendirmeleri esas alıp seçim yaparak "özgür seçimlerini oluşturmamayan öykü kişileri, farkındalıktan uzak günübirlik bir yaşam sürdürürler." (Deveci, 2012: 119). Günübirlik sorunlarla mücadele edememeleri, maddi birikimlerinin erimesine neden olduğundan yerleşik düzen kurmada güçlük çekerler. Geçmiş zamana tutundukları için göç edilen topraklarda kök salamayan kişiler, bellek mekânlarına sığınarak ataların emaneti anavatan topraklarının talan edildiğini ev simgesiyle düşünür.

Ana, Baba, Bayram mekâna yabancı olduklarını İstanbul Türkçesini öğrenmemekte direnerek gösterir. Balkan Türklerine özgü ağız özelliklerinde ısrarcı olup gençler tarafından yapılan düzeltmeleri kabul etmemeleri anavatana duydukları özlemi gösteren bir davranış biçimi olmakla birlikte "varolanı reddeden bellek" (Assmann, 2015: 31) yansımasıdır. Bu reddediş nedeniyle Balkan yöresi ağız özelliklerinde direten aile büyükleri, mekânsal yabancılaşmayı dil aracılığıyla gösterir: "Ah ah, olacaktık şini memlekette ki..." (...) "Bugün bıraksalar üstümdeki fistanla giderim." dedi Ana. "Evimizde kim bilir angı gavur uturur?" (Buyrukçu, 1976: 63). Ev ile terk edilen yurt/ anavatan imlenir. Ev, memleket ve yurdundan uzakta olan Ana, yaşadığı toprağa ait hissetmediği için mekâna yabancılaşır. Hayatını gurbette devam ettirdiğinden "kendini "yurdunda" hissetme arzusu" (Morley vd. 2011: 126) ile yıllarını geçirir. Ataların emaneti topraklarını, gavur olarak nitelendirilip küçümsenen yabancılara, teslim etmelerinin üzerinden uzun yıllar geçmesine rağmen hâlâ üzüldüğünü evin/ memleketin akıbetini merak edişiyle sezdirir. Bu nedenle değişim/ dönüşüme karşı olup kendilik değerlerini geçmişe tutunarak muhafaza eder. Tinsel varoluş alanlarını korumak amacıyla verili olanda tutuklu kalıp tehlikeli bulunduğu gelişime karşı durarak İstanbul Türkçesini kullanmaktan kaçınır.

"Fatma Teyzenin Duyguları" öyküsünde, anlatı başkişisi Fatma teyzenin göç edilen ülkede geçirdiği uzun yıllara rağmen mekâna ait hissetmeyip yabancılaşması, davranış biçimleri ile belirginleştirilir. Yaşanmışlıklara ait mimetik bellek kodu yansıması olarak kullanılan bağ bozumu şölenu, kendilik değerlerini imleyen bir deneyimi işaret eder:

"Bizim var idi bağlarımız ki, her bir kütükten bir küfe üzüm keserdik. (...) Bu üzüm çiğneme; çabanın, amacın, kardeşliğin, dostluğun pekiştiği, tertemiz niyetlerin, kirlenmemiş duyguların ortaya döküldüğü eşsiz bir şölendi. (...) Hep tekrarlanacağına inandığı bu şölen ve benzerleri İstanbul'a göçünce yoklara karışmıştı. Benliğini doyurup zenginleştiren coşkunun kaynakları kurumuştular, yoksullaşmıştı." (Buyrukçu, 1983: 174-175)

Binlerce yıllık kadim bir geleneğin sembolü niteliğindeki bağbozumu şölenu, kendilik değerlerinin kurulmasıyla birlikte yeniden doğuşu imler. Bereketli toprakların bağlarından üzüm toplanmasıyla başlayan bağbozumu, birlikte emek verilmesiyle şölene dönüşerek kendiliğin çağırıcı sesi olur. Anavatan Balkanlar'da bu geleneğin katılımcılarından biri olan Fatma teyze, hayatı boyunca tekrarlanacağına inandığı edimin son bulması karşısında değerler dizgesinden uzaklaştığını hissetmesinin nedeni olarak gördüğü mekâna yabancılaşır.

Kültürel ve mimetik bellek kodları öykülerde, mekânsal yabancılaşma sorunundan kaçış yolu olarak sunulur. Pek çok sorun tarafından kuşatılan anlatı kişileri, bellek mekânlarına sığınıp aidiyet duyacağı bir yer edinerek yabancılaşmanın etkilerini yok etmeyi hedefler.

### Sonuç

Bireyin, kendini dünyalık zamana ait hissetmesi insan-mekân-zaman ilişkisinin algısal düzlemde bilinçli bir şekilde kurulmasıyla sağlanır. Bu çok yönlü dizgedeki unsurlarla uyum sağlanamaması yabancılaşma sorunsalının ortaya çıkmasına neden olur.

Muzaffer Buyrukçu öykülerinde anlatı kişilerinin kendilik algısı, toplumsal değer dizgesi ve benliğine yabancılaşması mekânsal düzlemde irdelenir. Yabancılaşmanın mekân üzerindeki yansıması, kişilerin zaman içerisinde çözülüşüne neden olur. Mekânsal yabancılaşma bireyin, mekân ve zamanın algısal biçimde anlamlandırılmasında parçalanma meydana getirdiğinden önemli bir sorun hâlini alır.

Özyaşamöyküsel izlerin bulunduğu öykülerde başat izlek olan mekânsal yabancılaşma, Balkanlar'dan Türkiye'ye yapılan zorunlu göç edimi ve mekâna yabancı olduğunu hisseden göçmen aracılığıyla ele alınır. Öykülerde, anavatandan ayrılmak zorunda olup yersiz-yurtsuz kalan göçmenlerin yaban algısı çok yönlü biçimde irdelenir. Göçmenlerin göç edilen coğrafya, kültürel, ekonomik, politik ve toplumsal yapılanmaya uyumsuzluğu, mekâna yabancı olması sonucunu meydana getirir.

Öykülerde, Balkanlar'dan Türkiye'ye göç etmek zorunda kalan anlatı kişilerinin, ekonomik yoksunluk ve saygınlık kaybı sorunlarıyla mücadele etmeleri mekâna tutunmalarını güçleştirir. Bu durum "Onlar" öyküsünde diğerlerinden farklı biçimde ele alınarak göçmen-yerli çatışmasını ekonomik denge bağlamında serimler. "Onlar" da göçmenlerin temsilcisi olarak yer alan anlatı kişisi, varlıklı olması yönüyle göçmen görünümünden ayrılır.

Göçmenlerin maruz kaldığı mekânsal yabancılaşma sorunsalı için çözüm önerisi ise kendiliğin çağrısı olan bellek kodlarına tutunma şeklinde irdelenir. Ataların şimdideki temsilcisi aile büyüklerinin, bellek kodları aracılığıyla gençlere kendiliğin çağrısını yapması gerektiği öykülerde sezdirilen hususlardan biri şeklindedir.



## Kaynakça

Assmann, Jan (2015). *Kültürel Bellek*. Ayşe Tekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Betts, Alexander (2017). *Zorunlu Göç ve Küresel Politika*. Seher Meltem Türkaslan (Çev.). Ankara: Hece.

Buyrukçu, Muzaffer (1971). *Mağara*. İstanbul: E.

Buyrukçu, Muzaffer (1976). *Kavga*. İstanbul: Okar.

Buyrukçu, Muzaffer (1983). *Günlerden Bir Gün*. İstanbul: Yazko.

Buyrukçu, Muzaffer (1976a). "Muzaffer Buyrukçu Anlatıyor Kendini". *Öykü Dergisi*. S.5. Ocak-Şubat.

Deveci, Mutlu (2014). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykülerinde Yapı ve İzlek*. Ankara: Akçağ.

Deveci, Mutlu (2017). "Huzur Romanında Kimlik ve Kimsesizlik Mekânları". *Romanda Mekân*. Ramazan Korkmaz. Veysel Şahin (Ed.). Ankara: Akçağ: 163-187.

Deveci, Mutlu (2012). *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek*. Ankara: Akçağ.

Gezici Yalçın, Meral (2017). *Göç Psikolojisi*. Ankara: Pharmakon.

Harvey, David (2013). *Sosyal Adalet ve Şehir*. Mehmet Morali (Çev.). İstanbul: Metis.

Korkmaz, Ramazan (2004). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*. Ankara: Türksoy.

Korkmaz, Ramazan (2015). *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit.

Korkmaz, Ramazan; Deveci, Mutlu (2020). "Yaban'ın Yabanlığı". *TİDSAD*. S.24. 1-12.

Morley, David; Robins, Kevin (2011). *Kimlik Mekânları*. Emrehan Zeybekoğlu (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Nora, Pierre (2006). *Hafıza Mekânları*. Mehmet Emin Özcan (Çev.). Ankara: Dost.

Öztürk, Ali (2018). "Göç Metafiziği ve İmajolojisi Üzerine", *Göç Sosyolojisi -Farklı Boyutlarıyla Göç-*. Rıdvan Şimşek (Ed.). Ankara: Akademisyen: 95-108.

Perruchoud, Richard; Redpath-Cross, Jillyanne (2013). *Göç Terimleri Sözlüğü*. Uluslararası Göç Hukuku N31. Uluslararası Göç Örgütü (IOM).

Ünaldı, Halime (2011). *Türk Romanı ve Yabancılaşma: Bir Edebiyat Sosyolojisi Denemesi*. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>



## HÂCE-İ EVVEL ÜZERİNE BİR İNCELEME A TREATISE ON THE HÂCE-İ EVVEL



### Öz

Ahmet Mithat Efendi (1844-1912) tarafından yazılan ve Tanzimat döneminde Maarif-i Umumiye Nezareti tarafından okullarda ders kitabı olarak okutulmak üzere seçilen *Hâce-i Evvel*, Türk eğitim ve edebiyat tarihinde adı sıklıkla anılan önemli bir eserdir. Eserin adı, Ahmet Mithat Efendi'nin didaktik/ansiklopedik yönünün bir göstergesi olarak kendisine daha sonra unvan olarak yakıştırılmıştır. *Hâce-i Evvel*'in ilk iki baskısı, Bağdat'ta Vali Mithat Paşa'nın kurduğu Velayet matbaasında hicri 1287 yılında yapılmış olup bu tarih, Ahmet Mithat Efendi'nin Bağdat'ta bulunduğu miladi 1870-1871 yıllarına tekabül eder. Eserin Bağdat baskısı, tek kitap hâlinindedir. Ahmet Mithat Efendi'nin 1871 yılında İstanbul'a dönüşünden sonra eser tekrarlar sekiz cüz hâlinde basılmış, dağıtılmış ve okullarda çağdaş bilim konularını ele alan ders kitabı olarak okutulmuştur. Bugüne kadar *Hâce-i Evvel* üzerine müstakil bir inceleme/araştırma yapılmamış olmasından hareketle bu husustaki eksikliği gidermek amacıyla ortaya koyduğumuz bu çalışmada, eserin analiziyle birlikte eğitim ve edebiyat tarihi açısından önemi üzerinde durulmaktadır. *Hâce-i Evvel*'in çalışmamıza esas olan baskısı, Ahmet Mithat Efendi'nin bizzat kendisi tarafından kurulan matbaada basılan hicri 1287 tarihli İstanbul nüshasıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Ahmet Mithat Efendi, Tanzimat, *Hâce-i Evvel*, eğitim, edebiyat.

### Abstract

*Hâce-i Evvel* (The First Teacher), written by Ahmet Mithat Efendi (1844-1912) and selected as a textbook to be taught to children by the Ministry of Education during the Ottoman Empire's Tanzimat period, is a leading work whose name is frequently mentioned in the history of Turkish education and literature. The title of the work was given to Ahmet Mithat Efendi as a title as an indicator of his didactic / encyclopedic aspect. The first two editions of the *Hâce-i Evvel* were made in the Province Printing House established by the Governor Mithat Pasha in Baghdad in 1870-1871 when Ahmet Mithat Efendi was there. The Baghdad edition of the work is in the form of a single book and it is extremely insufficient in terms of book quality. After Ahmet Mithat Efendi's return to Istanbul in 1871, the work was published and distributed in eight parts with many repetitions and was used as a basic textbook on contemporary science subjects in schools. So far, there has not been an independent study / research on *Hâce-i Evvel*. In this study, which we have put forward in order to compensate the deficiency in this matter, content analysis of the work is done and its importance in terms of education and literature history is emphasized. The edition of *Hâce-i Evvel* that we deal with in our study is the Istanbul copy of Hijri dated 1287 (Gregorian dated 1870-1871), printed in the printing house established by Ahmet Mithat Efendi.

**Keywords:** Ahmet Mithat Efendi, Tanzimat, *Hâce-i Evvel*, education, literature.

### Ferhat KORKMAZ

Sorumlu Yazar/Corresponding  
Author:

Doç. Dr., Batman Üniversitesi,  
Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve  
Edebiyatı Anabilim Dalı, Batman,  
Türkiye.

ORCID: 0000-0003-0305-6942

E-mail: korkmaz1871@hotmail.com

### Alaattin KARACA

Prof. Dr., Muğla Sıtkı Koçman  
Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,  
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim  
Dalı, Muğla, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-0965-5762

E-mail: vankaraca@hotmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 09.11.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 20.03.2021

Kaynak Gösterim / Citation:

Korkmaz, Ferhat (2021). "*Hâce-i  
Evvel Üzerine Bir İnceleme*", *Yeni  
Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 13/25,  
25-52.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.460>

### Extended Summary

Madrasahs, Sıbyan schools and Enderun schools served as basic educational institutions in the Ottoman Empire for a long time. At the beginning of the 19th century, new educational institutions such as Mühendisane-i Berr-i Humayun, Mekteb-i Tıbbiye and Mektebi Harbiye were added to these traditional education and training institutions (Antel, 1999: 441). When it came to the Tanzimat years, there was more need for innovation in the field of education in order to get out of an aging world and institutions. The dissemination of education and training to reach the whole public has been accepted as almost a program by the state administration. It was deemed important to invest in the field of education, as well as making legal regulations.

Ahmet Mithat Efendi was one of the prolific writers who was active in the transition period from the Ottoman Empire to the Republic. There is almost no subject and genre that Ahmet Mithat Efendi did not write about from the history of religions to the history of science, from philosophy to political history, from pedagogy to novels and stories. One of the leading works published by Ahmet Mithat Efendi, who always regards the needs of society and youth as the most important goal, is undoubtedly *Hâce-i Evvel* which was one of the first textbooks written to be taught in schools. The writing date of the work was 1870-1871 and it was first published in Baghdad. *Hâce-i Evvel*, which was first prepared for the art schools established by Mithat Pasha in Baghdad, is an extremely important work that has profound effects on the generations that grew up during the transition from the Ottoman Empire to the Republic. Ahmet Mithat Efendi expresses the writing adventure and purpose of *Hâce-i Evvel* with the following words in his memoirs called *Menfa* which he wrote while he was in exile in Rhodes: It is understood from his words that *Hâce-i Evvel* was the first work of the author.

The most important aspect of the work is that the information, which is widely accepted by scientific research in developed countries, was prepared as a textbook to students at basic

education level for the first time in the Ottoman country. Until Ahmet Mithat Efendi, the positive knowledge and theories discussed in higher education institutions such as Mekteb-i Tibbiye, Mekteb-i Harbiye and Mekteb-i Mülkiye. Thanks to the contributions of him, teaching positive knowledge and theories in educational institutions in a way to spread throughout the country is an indicator of his encyclopedic aspect as well as reinforcing his place and importance in this field. is a textbook that consists of eight units and published in parts. The work includes subjects *Hâce-i Evvel*, applications and images of algebra, geometry, history, astronomy, science and life sciences courses.

*Hâce-i Evvel*, one of the first works of Ahmet Mithat Efendi, is a textbook prepared to be taught to the students of the School of Industry in Baghdad. The work has been prepared in eight parts and includes "Calculus", "Geometry", "Cosmography and Geology", "Geography", "Physics", "History" and "Job Description". This work of Ahmet Mithat Efendi, which opened a new era in the history of Turkish education, is not only a textbook but also it is a collective course curriculum prepared for the first schools of the Tanzimat. The most important feature of the book is that it gives priority to the mind, which is the aim of almost the entire Tanzimat program, by leaving the information based on transfer. The work includes current scientific theories of the period.

Mathematics subjects dealt with in the "Calculus" part consist of basic operations that are handled at today's primary school level. In the work, modern weight and length units such as grams and meters were adopted. In "Geometry" part, the terms width, size, length, depth, circumference, surface area, height, acute angle, right angle, obtuse angle, edge, center of gravity in triangle, bisector, median, center, diameter, radius, arc, beam, equilateral triangle, scalene triangle isosceles triangle, right triangle, obtuse triangle, narrow angle triangle; square, parallelogram, rectangular, circle, ellipse, regular

pentagon, regular hexagon; trapezoid, pyramid, cone, cylinder, triangular prism, square prism and cube are emphasized. In the "Geography" part, information about continents, countries and ocean geography is given. An "orientalist" point of view stemming from the works that Ahmet Mithat Efendi applied and utilized, has infiltrated the work. Sometimes, he speaks of ethnic communities living in different parts of the world as "wild". In the "Committee", the shortest part of the *Hâce-i Evvel*, information about the horoscope, planets and stars is given. Basic physics subjects are included in the part of "Physics". Here, topics such as heat, light, sound, gravity and universal gravity are discussed. In the "History" part, information is given about the emergence of the first human, the state and civilizations that emerged in historical ages. It is the biggest part of *Hâce-i Evvel* by volume as a result of the author's interest in history. The unit "Job Description" is the last part written by Ahmet Mithat Efendi for guidance and vocational orientation to young people. As can be seen in the work, children and young people are informed about farming, forestry, animal husbandry, blacksmithing, carpentry, weaving, tailoring and fine arts.

## Giriş

Osmanlı Devleti'nde uzun bir dönem boyunca medreseler ve sıbyan mektepleri ve Enderun Mektebi temel eğitim kurumları olarak işlev görmüştür. 19. asrın başlarına gelindiğinde bu geleneksel terbiye ve öğretim kurumlarına Mühendishane-i Berr-i Humayun, Mekteb-i Tıbbiye ve Mektebi Harbiye gibi yeni eğitim kurumları eklenmiştir (Antel, 1999: 441). Tanzimat Fermanı'nda eğitimle alakalı bir hüküm bulunmasa da 1850'lerden sonra eskiyen ve devrin ihtiyaçlarını karşılamaktan uzak müesseselerin yerine yeni kurumlar oluşturmanın zarureti neticesinde maarif sahasında yeniliğe daha çok ihtiyaç duyulmuş; eğitim ve öğretimin tüm tebaaya ulaşacak şekilde yaygınlaşması, devlet yönetimi tarafından neredeyse bir program olarak kabul edilmiştir. Dolayısıyla eğitim sahasında yeni kurumlar oluşturulmuş ve çeşitli kanuni düzenlemeler yapılmıştır. Bu çerçevede Maarif-i Umumiye Nezareti kurularak eğitim sahasında köklü değişiklikler için ilk çalışma başlatılmış ve eğitimde çağdaşlaşma yolunda önemli adımlar atılmıştır. Mekteb-i Mülkiye, Mekteb-i Sanayi, Mekteb-i Tıbbiye, Darülfünûn gibi okullar Tanzimat döneminde tedrisat sahasındaki yenileşme programı doğrultusunda açılan yeni kurumlardır.

Osmanlı Devleti'nin son döneminde etkin olmuş üretken yazarlar arasında bulunan Ahmet Mithat Efendi, dinler tarihinden bilim tarihine, felsefeden siyasi tarihe, pedagojiden roman ve hikâyeye kadar pek çok sahada eser vermiştir. Çok yönlü bir yazar olmasının bir tezahürü olarak, en çok ilgilendiği iki alan olan edebiyat ve eğitim bahislerinde, toplum ve gençlerin ihtiyacını her zaman en önemli gaye olarak algılayan Ahmet Mithat Efendi'nin yayımladığı önde gelen ve ona ilk ününü sağlayan eserlerinden biri de şüphesiz ki modern anlamda ilk ders kitaplarından olan *Hâce-i Evvel*'dir.<sup>1</sup> Mithat Paşa'nın Bağdat'ta

<sup>1</sup> Ömrünü toplumun eğitimine adayan Ahmet Mithat Efendi, yazarlık hayatından çekildikten sonra bile öğretmenlikle ilişkisini kesmemiştir. Darülfünûn'da dinler tarihi, felsefe tarihi ve genel tarih dersleri veren Ahmet Mithat, Darülmuallimat'ta pedagoji ve tarih dersleri verir. Kimi kaynaklarda Medresetül-vaizin'de de tarih dersleri okuttuğu ifade edilmektedir (Cevdet Kudret 2004: 32).



kurduğu sanat okulları için hazırlanan *Hâce-i Evvel*, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde yetişen nesiller üzerinde köklü etkileri olan son derece önemli bir eserdir.<sup>2</sup> Ahmet Mithat Efendi, Rodos'ta sürgündeyken kaleme aldığı *Menfâ* adlı hatırasında, *Hâce-i Evvel*'in yazılış serüveni ve gayesini şu sözlerle özetlemektedir:

"Telif ve tahrire olan hevesimin en ziyade inbisâtı şu âlem-i huzur ve istirahatta görülmüştür. Küşâd olunan Mekteb-i Sanâyi şâkirdânını tedris için kaleme alınan Hâce-i Evvel risâlesinin birinci ve ikinci tab'ları orada neşredildiği gibi Kıssadan Hisse risâlesinin ilk tab'ı orada vuku bulduktan mâadâ muahharan Dersaadet'te Letâif-i Rivâyât serlevhası ile neşrolunan küçük romanlardan bir takımı dahi Bağdat'ta yazılmıştır." (Ahmet Mithat Efendi, 2002: 41)

Ahmet Mithat Efendi, yine *Menfa* adlı eserinde, eserin telifi sırasında müzeci, ressam, arkeolog ve yazar olan (Gündüz, 2007: 469) Osman Hamdi Bey'in desteğini gördüğünü ifade ederek onun bilgisinden çokça yararlandığını dile getirmektedir:

"Telifin şu ilk halinde Hamdi Bey'in delâletinden daima istifade eylerdim. Yani diyebilirim ki eğer mumaileyhin beni dürtercesine teşvikâtı olmasaydı daha beş on seneler geçer idi de ben muharrir olamaz idim. Bazı Avrupa muharrirlerinin âsârını okur ve bunların en güzel yerleri geldikçe 'Şurasının tercüme ve tahvili mümkün müdür? Mümkünse yap bakalım.' diye beni tahris eder. Yaptığım şeylerin noksanını bi-hakkın bulup ve gösterip ıslahına delâlet eyler idi." (Ahmet Mithat Efendi, 2002: 41)

Ahmet Mithat Efendi, bu hatırasında, eseri yabancı ders kitaplarından da yararlanarak meydana getirdiğini dile getirmiş olmaktadır. Buradaki en önemli katkı, ders kitapları ve çağdaş eserleri Ahmet Mithat Efendi'ye sağlayan, Batı'daki sanatsal ve bilimsel gelişmeleri yakından takip eden ve Avrupa'da bulunduğu sıralarda sanat ve ilim çevreleriyle zaman geçirmiş olan Osman Hamdi Bey'e aittir. Dolayısıyla eserin çağdaş gelişme ve bilgilere uygun yazılmasının temel nedeni, Avrupa'da tahsil görmüş olan Osman Hamdi Bey'in düzeltici/yönlendirici katkısıdır. Çünkü

2 Orhan Okay, Ahmet Mithat Efendi'nin Osman Hamdi Bey ve Can Muattar'ın bulunduğu teşvik edici bir ortamda ilk yayın denemelerine giriştiğini ve *Hâce-i Evvel*'in ilk eseri olduğunu dile getirmektedir (2011: 162).

Ahmet Mithat Efendi, o yıllara kadar Balkanlar dışında Avrupa devletlerinde bulunmamış, Avrupa'yı tercüme ve telif eserlerden öğrenmeye çalışmıştır. Onun o yıllara kadar Avrupa hakkındaki bilgisi okuduğu kitaplara ve yeri geldiğinde kendisine olan minnettarlığını ifade ettiği Osman Hamdi Bey'e dayanmaktadır:

"Kendisi Avrupa'da birtakım büyük muharrirleri ve sanatkârları görmüş ve daire-i hususiyetlerine girmiş olduğundan bunların emr-i telifte hangi tariki iltizâm eylemiş olduklarını hikâye ile beni daima irşâd eyler idi. El-hâsıl ömrüm oldukça mîr-i mumaileyhe müteşekkir ve minnetdârim." (Ahmet Mithat Efendi, 2002: 41-42)

Eserin en önemli yanı, kendi çağına göre gelişmiş ve ilerlemiş ülkelerde büyük ölçüde bilimsel araştırmalarla kabul edilen bilgilerin Osmanlı ülkesinde temel eğitim düzeyindeki öğrencilere ders kitabı olarak hazırlanarak okutulmasıdır. Bunda elbette Maarif-i Umumiye Nezareti'nin 1869'da yayımladığı "Nizamnâme"nin katkısı büyüktür. Bu döneme kadar Mekteb-i Tıbbiye, Mekteb-i Harbiye ve Mekteb-i Mülkiye gibi öğretim kurumlarında ele alınan müspet bilgi ve teorilerin tüm ülke insanına ulaşacak şekilde eğitim kurumlarında okutulması sayesinde Ahmet Mithat Efendi'nin bu alandaki yeri ve önemini pekiştirmesinin yanı sıra ansiklopedik yönünü de ortaya koymuştur. Eserde cebir, geometri, tarih, astronomi ve fen bilimleri derslerine ait konu, uygulama ve görseller bulunmaktadır.

Ahmet Mithat Efendi'nin ilk eserlerinden olan *Hâce-i Evvel*, Bağdat'ta Mithat Paşa'nın talimatıyla kurulan Mekteb-i Sanayi öğrencilerine okutulmak üzere hazırlanmış bir ders kitabıdır. Eser, sekiz cüz hâlinde hazırlanmış olup "Hesap", "Hendese", "Kozmoğrafya ve Tabakatü'l-Arz", "Coğrafya", "Hikmet", "Tarih" ve "Tarik-i Maişet" derslerini içermektedir. Ahmet Mithat Efendi'nin Türk eğitim tarihi bağlamında neredeyse yeni bir dönem açan bu eseri, yalnızca örnek bir ders kitabı değil; Tanzimat'ın ilk mekteplerine yönelik hazırlanmış toplu bir ders müfredatı gibi görmek gerekir. *Hâce-i Evvel*'in en önemli hususiyeti, o güne kadar nakle dayalı olan bilgilerin bir tarafa bırakılarak neredeyse

bütün bir Tanzimat programının gayesi olan aklın ve fennin ön planda tutularak eserin hazırlanmasıdır. Eserde, konu edinilen tüm alanlarda dönemin cari bilimsel teorilerine yer verilmektedir.

Dönemin Maarif Nezareti'nin bazı derslerde müsabaka suretinde telif eser başvurusu alması ve hariçten de eser başvurularını kabul etmesi neticesinde Ahmet Mithat Efendi, daha önce Mithat Paşa'nın maiyetinde Bağdat'ta bulunduğu sırada hazırladığı bu ders kitabı ile ilgili olarak nezarete müracaat eder.<sup>3</sup> Daha önce Bağdat'ta taltif görerek ödüllendirilen ve Bağdat Valiliği tarafından mekteplerde okutulmasına karar verilen *Hâce-i Evvel*, Maarif-i Umumiye Nezareti<sup>4</sup> tarafından ikinci defa olarak ödüle layık görülmüş ve ülkedeki sıbyan mekteplerinde okutulması hususunda karar alınmıştır.<sup>5</sup> Ahmet Mithat Efendi, bu süreci Menfâ'da şu sözlerle dile getirmektedir:

"Bu esnada idi ki İstanbul'da Maarif-i Umumiye Nezâret-i Celilesi tarafından mekâtib-i sibyaniye için bazı kütüp ve resâilin telifi müsabakata konulup ol babta bir de telif ve tercüme nizamnâmesi neşrolundu. Bu nizamnâme hükmünce matlûb olan kitapları telif edenlere derecât-ı mütevâfitede mükâfat akçası verileceği vaad edilmişti. İstenilen kitaplar meyânında hesap ve hendese ve heyet gibi bazı fûnûndan mâlûmât-ı muhtasarayı câmi olması lazım gelen kitap hakkında verilen tarifât bizim Hâce-i Evvel'e muvafık gelmekle ve hele telif ve tercüme nizamnâmesinin mevâidi bu yolda iştigal edecek olanları temine kâfi görülmeyle o zaman Maarif Nezâret-i Celîlesi'nde bulunan devletlü Safvet Paşa hazretlerine bir arıza yazarak Hâce-i Evvel'in üçüncü tab'ı için kaleme alınan müsveddeleri takdim ve tahrir ve telifte pek ziyâde heveskâr olduğumdan bahisle eğer Maarif Nezâret-i Celîlesi'nin bu gibi işlere ihtiyacı var ise ez-cân ü dil çalışmak için Dersaadet'e

- 3 Ders kitaplarının zamanın ihtiyaçlarına uygun hâle getirilmesi, çoğaltılması ve ile tercüme yoluyla ders kitabı kazandırılması amacıyla 1870 yılında otuz beş maddelik bir "telif ve tercüme nizamnâmesi"nin yayımlanması, Safvet Paşa'nın Nezaret-i Maarif-i Umumiye nazırlığı döneminde müsabaka şeklinde uygulanır.
- 4 Maarif-i Umumiye Nezareti bir Nizamnâme yayımlayarak eğitim sahasında köklü değişiklikleri yapmış ve bu çerçevede ders kitabı seçimleri için ödüllü bir yarışma başlatmıştır: "1867 reformlarının neticelerinden birisi de, Türk eğitim tarihinde önemli bir dönüm noktası sayılan ve önemli kararları ihtiva eden 1 Eylül 1869'da yayınlanan Maarif-i Umumiye Nizamnamesidir. Bu Nizamname de, öncekilerde olduğu gibi, Fransız eğitim sistemi model alınarak hazırlanmıştır." (Ürekli, 2002: 398).
- 5 Kenan Akyüz, Ahmet Mithat Efendi'nin yarışmada ikinciliğe layık görüldüğünü ifade etmiştir (1994: 49).

gelmecliğimi arz ve teklif eyledim.” (Ahmet Mithat Efendi, 2002: 41-42)

Ahmet Mithat Efendi, söz konusu nezaretin yarışma düzenlemesini, Mithat Paşa'nın maiyetinden ve Bağdat'tan ayrılmak/İstanbul'a gitmek için bir fırsata çevirir. Ahmet Mithat Efendi, aynı eserde İstanbul'a geliş tarihinin Ali Paşa'nın vefatından “birkaç ay mukaddem” (Ahmet Mithat Efendi, 2002: 442) olduğunu dile getirmektedir. Ali Paşa, 7 Eylül 1871 tarihinde vefat ettiğine göre (İnal, 1982: 25) Ahmet Mithat Efendi'nin İstanbul'a 1871 yılının başlarında varmış olması gerekir. *Hâce-i Evvel*'in Bağdat'ta yapılan her iki baskısı ve İstanbul'daki üçüncü baskısının tarihi 1287 olarak görünmektedir. Hicri 1287 yılı, 3 Nisan 1870-24 Mart 1871 tarihleri arasına denk gelmektedir.<sup>6</sup> Dolayısıyla Ahmet Mithat Efendi'nin Menfâ'da belirttiği tarihler ışığında bir hesap yapılacak olursa, *Hâce-i Evvel*'in bir takvim yılı içinde üç baskı yaptığı anlaşılmaktadır. Eserin Bağdat baskıları tek kitap hâlinde iken, yazarın sürgün hatıralarında da belirttiği gibi “Hesap”, “Hendese” ve “Heyet” gibi alanlarda ve muhtasar eserler arasında adı geçen nezaretçe yapılan yarışma nedeniyle cüzler hâlinde ve sekiz kısım olarak bastırılmıştır. İstanbul baskısı; Bağdat baskılarına göre kâğıt, mürekkep ve klişe kalitesi bakımından daha niteliklidir. Eserin ilk iki baskısının Bağdat Vilayet Matbaasında (Ahmet Mithat Efendi, 1287a: 1-221) ve üçüncü baskının İstanbul'da muharririn “kendi zatına mahsus matbaa”sında yapılması göz önünde tutulduğunda, Ahmet Mithat Efendi'nin Bağdat'tan İstanbul'a gelir gelmez hatırı sayılır bir miktar varlıkla basın ve yayıncılığa yatırım yaptığı anlaşılmaktadır. Fakat Ahmet Mithat Efendi, yeri geldikçe *Hâce-i Evvel*'in İstanbul baskısından kâğıt giderini bile karşılayamayacak derecede zarar ettiğini dile getirmektedir (Ahmet Mithat Efendi, 2002: 45). Ayrıca İstanbul baskısında eserin gözden geçirildiği, bazı kısımların yerine göre genişletilerek veya kısaltılarak yeniden düzenlendiği anlaşılmaktadır.

<sup>6</sup> (<https://bit.ly/304IH7r>) [01.11.2020]

Ahmet Mithat Efendi, eserin İstanbul'da yapılan üçüncü baskısına yazdığı ön sözde eserin içeriği hakkında ise şu bilgilere yer vermektedir:

“Zikrolunan risalenin tertip ve tahririnden maksat nevresîde-gân-ı ihvan-ı vatana bazı fûnûndan gayet mücmel olarak malumat vermek olup şu halde fûnûnun sırası ve tertibi lazım gelmiş olmakla en evvel ilm-i hesaptan bed' ile ba'dehu hendese, kozmoğrafya, tabakatü'l-arz, coğrafya, heyet-i hikmet-i tabiiye, tarih ve bunların neticesi fenn-i maişet birbiri ardınca derç edilmiş ve iktiza eden eşkâl ve haritalar dahi icap eden mahallere yerleştirilmiştir.”

(Ahmet Mithat Efendi, 1287b: s.IV-V)

Hâce-i Evvel'in eğitim tarihi açısından başarısının önemli nedenlerinden biri de eserde yer alan şekil ve harita gibi görsellerdir.

Çalışmamıza esas olan nüsha, Ahmet Mithat Efendi'nin kendi kurduğu matbaasında hicri 1287'de Maarif-i Umumiye Nezareti'nin siparişi üzerine bastırıldığı cüzlerden oluşan eserdir. Bu tarih miladi olarak 1871 yılına denk gelmektedir. Ancak Ahmet Mithat Efendi'nin biyografisine bakıldığında, Hafız'ın Basra'da 1870 yılının sonlarında vuku bulan vefatının hemen ardından Mithat Paşa'nın muvafakatini alarak İstanbul'a döndüğü bilinmektedir. Dolayısıyla eserin baskısının Ahmet Mithat Efendi'nin İstanbul'a dönüşünden kısa bir süre sonra yapıldığını yukarıda belirtmiştik. Eser, ayrı basılmış sekiz cüzden ibarettir ve bütün cüzlerin baskısı 1287 yılına tekabül eder. Eserin kapağında “Nevresîde-gâna fûnûn-i lâzımenin hülâsasını arz eder risâledir.” (Ahmet Mithat Efendi, 1287b: s.1) klişesi şeklinde bir tanıtım cümlesi bulunmaktadır.

Çalışmamızda Hâce-i Evvel'in Bağdat ve İstanbul baskıları görülerek bütün cüzleri incelenmiştir. İnceleme cüzlerin baskı sırasına göre yapılmış, makalemizdeki tasnif de buna göre belirlenmiştir.

## I.Cüz: Hesap

*Hâce-i Evvel*'in "Hesap" adını taşıyan ilk ünitesi cebir/matematik dersine ayrılmıştır. Bu cüz 59 sayfadan oluşmaktadır. Eserin cüzleri ardışık olarak numaralandırıldığından hendese cüzü 1-59. sayfalar arasını kapsamaktadır. Eserde işlenen temel matematik konuları şunlardır: sayma sayıları, toplama işlemi, çıkarma işlemi, çarpma işlemi ve bölme işlemi. Dört işlemin yanı sıra ondalık sayılar ve ondalık sayılarda dört işlem konusunun ele alındığı ve çeşitli problem örneklerine yer verildiği görülmektedir. Ders kitabında, konu anlatımının yanı sıra çeşitli uygulama örnekleri ile "muallime ihtar" başlığı altında dersin işleniş yönergesi de bulunmaktadır. Bu cüzün planı, konu anlatımı, uygulama örnekleri ve öğretmen yönergesinden oluşmaktadır. Metin yazarı, temel cebir konularını, dönemin eğitim dilinin bir yansıması olarak Arapça terimler kullanarak ele alır. "Hesap" cüzü "Bab-ı Evvel: A'dad-ı Sahihe" ve "Bab-ı Sani: Kûsûrât" adlı iki ana bölümden oluşmaktadır. Her bir "bâb"da doğal ve ondalık sayılarda olmak üzere "cem" (toplama), tarh (çıkarma), darp (çarpma), taksim (bölme) başlıkları altında dört işlem ele alınmıştır.

cem': toplama	tâdâd: sayma	ıstılah: terim	maksûmün aleyh: bölen
darp: çarpma	kuvve-i mutlaka: mutlak kuvvet	matrûhün minh: eksilen	maksûmün aleyh: bölen
haric-i kismet: bire yakın artıkla bölüm	kuvve-i izafiye: görelî kuvvet	yekûn: toplam	hasıl-ı darp: çarpma sonucu
maksûm: bölünen	kûsûrât-ı aşeriyye: onluk kusurlar	mûsavi: eşit	mazrûbun fih: çarpan
taksim: bölme	amal-i erbaa: dört işlem	mazrûb: çarpılan	matrûh: çıkarılmış
tarh: çıkarma	aded-i sahih:- gerçel sayılar	kûsûrât: kusurlar	kûsûrât-ı adiiyye: basit kesirler

Tablo 1: "Hesap" cüzünde yer alan temel matematik kavramları ve karşılıkları

“Hesap” cüzünde ele alınan matematik konuları, bugünkü ilkökul düzeyinde işlenen temel işlemlerden oluşmaktadır. Eserde birim ağırlık ve uzunluklarda, gram ve metre gibi çağdaş ağırlık ve uzunluk ölçüleri kullanılmıştır.

### 2.Cüz: Hendese

Ahmet Mithat Efendi'nin *Hâce-i Evvel*'inin ikinci cüzü “Hendese” adını taşımaktadır. Bu cüz 43 sayfadan oluşmaktadır. Eserin cüzlerindeki sayfalar ardışık olarak numaralandırıldığından “Hendese” cüzü 62-104. sayfalar arasını kapsamaktadır. Bu cüzde temel geometri konuları ele alınmaktadır. Geometri konuları temel öğretim düzeyine uygun olarak işlenmektedir. Eserde geometri, “Dünyada ne kadar cisim var ise cümlesinin biçimini ve ölçülmesini insana öğretir.” (Ahmet Mithat Efendi, 1287c: s.62) şeklinde tanımlanmaktadır. “Hendese” cüzünde cisimlerin hâlleri; en, boy, uzunluk, derinlik, çevre uzunluğu, yüzey alanı, yüksekliği gibi kavram ve konular ele alınmaktadır. “Hendese” cüzü tek bir bölümden oluşmakta ve bu bölüme “Bab-ı Evvel: Hutut” adı verilmiştir. Bu bölümde doğru ve açı kavramları ilk mektep öğrencilerinin düzeyine uygun bir şekilde ele alınmaktadır. Bu çerçevede doğru, dikme, eğim, doğru grafiği gibi kavramlar açıklanmaktadır. Yazar, “Hendese” cüzünde doğrunun tanımını yaptıktan sonra “eşkâl-i müteşekkile” bahsinde açı ve geometrik şekiller konusuna geçer. Burada dar açı, dik açı, geniş açı, kenar, üçgende ağırlık merkezi, açıortay, kenarortay kavramları ele alınmaktadır. Üçgende temel kavramlardan sonra çember konusuna yer verilmektedir. Burada ise merkez, çap, yarıçap, yay, kiriş gibi temel kavramların tanımı yapılmaktadır. Üçgen ve çember ile ilgili temel kavramlar açıklandıktan sonra yüzey ve uzunluk ölçümü konuları üzerinde durulmaktadır. Burada ise milimetre, santimetre, desimetre, metre gibi çağdaş ölçü birimlerinin tanımı yapılarak örnekler verilir. İlk cüzde olduğu gibi temel geometri terimleri Arapça asıllarına uygun olarak kullanılmasına rağmen Avrupalı ölçü birimlerinin benimsenmesi,

eserin çağdaş ölçülere göre hazırlanmış olduğunun en önemli göstergesidir. Nitekim Ahmet Mithat Efendi, pek çok eserinde Batı bilim ve tekniğinin geldiği noktayı (Tüzer, 2014: 292) bir öğretmen gibi topluma aktarmayı amaç edinmiştir.

“Hendese” cüzünün “zat-ı sûtûh” adını taşıyan bölümünde temel geometrik şekillerin detayına yer verilir. Burada eşkenar üçgen, çeşitkenar üçgen, ikizkenar üçgen; dik üçgen, geniş açılı üçgen, dar açılı üçgen; kare, paralelkenar, dikdörtgen; daire, elips; düzgün beşgen, düzgün altıgen; yamuk; piramit, koni, silindir, üçgen prizma, kare prizma ve küp kavramları çeşitli örnek ve şekillerle ele alınmaktadır.

Ahmet Mithat Efendi'nin bilimin ışığında hazırladığı “Hendese” cüzünde, geometri konularının temel düzeyde anlatıldığı ve çağdaş uzunluk ve ölçü birimlerinin kullanıldığı görülmektedir.

umk: derinlik	kuṭr: çap	şibh-i münharif: yamuk	müselles: üçgen
arz: en	zaviye-i kaime: dik açı	mütesavi'l-adla': eşit kenâr üçgen	ecsam-ı zû-sitte: altıgen
cemi'-i adla': çokgen	kat'-ı nakıs-ı mücessem: elips	mahrut: koni	main: eşkenar dörtgen
müseddes-i muntazam: düz- gün altıgen	muhammes-i muntazam: düzgün	sath-ı müstedir: daire yüzeyi	müseddes-i gay- r-ı muntazam: düzgün
zaviye: açı	ehrâm: huni	amud: dikey	müselles-i had- dü'z-zaviye: dar açılı üçgen
hatt-ı müstakim: doğru çizgi	dıl': kenar	müselles-i mün- fericü'z-zaviye: geniş açılı üçgen	müselles-i kai- mü'l-zaviye: dik üçgen
hutut: doğru	müsellesi-i muhtelifü'l-ad- la': çeşitkenar üçgen	menşur-i mü- sellesî: üçgen prizma	müsellesü'ş-şe- kil: üçgen şekil
irtifa: yükseklik	kavis: yay	mustatil: dik- dörtgen	nısf-ı daire: yarım daire



tûl: uzunluk	nısf-ı daire: yarım daire	zû-erbaa: dört- gen	üstüvane: silin- dir
satıh: yüzey	kat' -ı nakıs: elips	muhammes-i gayr-ı munta- zam: düzgün	zaviye-i hadde: dar açı
muka'âb: küp	zaviye-i münfe- rice: geniş açı	mutavassıt: orta	mütevazi'l-mus- tatilat: dikdört- genler prizması
şibh-i main: eşkenar dörtgen	tekâtu': kesişme	mail: eğim	veter: kiriş

Tablo 2: "Hendese" cüzünde yer alan temel geometri kavramları ve karşılıkları

"Hendese" cüzünde en, boy, uzunluk, derinlik, çevre uzunluğu, yüzey alanı, yükseklik, dar açı, dik açı, geniş açı, kenar, üçgende ağırlık merkezi, açıortay, kenarortay, merkez, çap, yarıçap, yay, kiriş, eşkenar üçgen, çeşitkenar üçgen, ikizkenar üçgen, dik üçgen, geniş açılı üçgen, dar açılı üçgen; kare, paralelkenar, dikdörtgen, daire, elips, düzgün beşgen, düzgün altıgen; yamuk, piramit, koni, silindir, üçgen prizma, kare prizma ve küp terimleri üzerinde durulmaktadır.

### 3.Cüz: Kozmoğrafya ve Tabakatü'l-Arz

"Kozmoğrafya ve Tabakatü'l-Arz" cüzünde uzay ve jeoloji konuları ele alınmaktadır. Bu cüz 38 sayfadan oluşmaktadır. Eserin cüzlerinin sayfaları ardışık olarak numaralandırıldığından "Kozmoğrafya ve Tabakatü'l-Arz" cüzü 106-143. sayfalardan mürekkeptir. Dersin bugünkü müfredat karşılığı düşünüldüğünde, "Kozmoğrafya ve Tabakatü'l-Arz"ı daha çok temel fen bilimleri olarak adlandırmak mümkündür. Bu cüzde temel olarak yer kürenin yapısı ve uzay konuları ele alınmaktadır.

"Kozmoğrafya ve Tabakatü'l-Arz" cüzü, "kozmoğrafya" ve "tabakatü'l-arz" olmak üzere iki ana bölüme ayrılmıştır. Kozmoğrafya adlı ilk bölümde, yer küre ve güneş sistemi konusu

ele alınmaktadır. Yazar, yerküreyi anlatmaya başlarken “seyyare” terimi yerine “yıldız” terimini kullanmıştır ve dünyadan bir yıldız olarak söz etmiştir: “İmdi bizim üzerinde bulunduğumuz şu dünya dahi böyle güneş etrafında dönüp dolaşan yıldızların birisi olup nasıl ki dünya yüzünden baktığımız zaman zikrolunan yıldızlar bize pek küçük bir şey görünüyor ise bi-aynihi mezkûr yıldızlardan birisi üzerine çıkıp da bu dünyaya bakmış olsak bu dünyayı dahi onlar gibi bir yıldız görür idik” (Ahmet Mithat Efendi, 1287d: 107). Buradaki adlandırmanın ve kavramın uygun kullanılmayışının bir bilgi karmaşasına yol açtığı açıktır. Ancak yıldız kelimesinden maksat gök cismi olmalıdır. Çünkü metnin devamında yerküreden bir gezegen özellikleriyle bahsedildiğinden kavramın yanlış kullanıldığı sonucuna ulaşmaktayız.

“Kozmoğrafya” bölümünde, dünyanın yuvarlak oluşu çeşitli örneklerle ele alınmaktadır. Konunun devamında yönler ve yerkürenin bu yönlere göre taksimatı işlenmektedir. Ahmet Mithat Efendi’nin “gezegen” bahsinde yarattığı kavram karmaşasına benzer bir yanlışlık da güneş merkezli bir evren modelinin (heliosentrik) esas alınmasıdır. Yazar, dünyanın kendi ve güneş etrafındaki hareketlerini ve bunun sonuçlarını anlattığı “Sinin, Füsul ve Eyyam” başlıklı bölümde, “Her yıldız güneşin etrafında döndüğü gibi küre-i arz dahi güneşin etrafında döner dolaşır.” (Ahmet Mithat Efendi, 1287d: 118) diyerek “heliosentrik” bakış açısını ortaya koymuştur.

Yerkürenin güneş ve kendi etrafında dönmesiyle mevsimlerin oluştuğunu dile getiren yazar; gece, gündüz, gün, ay, yıl, ekinoks, iklim kuşakları, eksen eğikliği, ekvator, kutup dairesi, meridyen, paralel gibi yerkürenin hareketleriyle ilgili temel kavram ve oluşumları detaylı bir şekilde anlatmaktadır. Bunlara ilave olarak yarım küre, aydınlanma dairesi, aydınlık yarı küre, karanlık yarı küre, kuzey yarım küre, güney yarım küre gibi dünyanın şekli ve hareketleriyle ilgili temel kavramlara da eserde yer verilmektedir.

“Kozmoğrafya ve Tabakatü’l-Arz” cüzünde ağırlıklı olarak modern yaklaşım ve kavramlardan yola çıkılsa da özellikle

de dünyanın gezegen değil de bir yıldız olduğu yönündeki açıklamalarla güneş merkezli bir evren modelinin esas alınması, ders kitabının güvenilirliğini zedeleyen en önemli kusurlardır. Ahmet Mithat Efendi'nin bu eseri yazdığı yıllarda Avrupa'daki cari teorilere bakıldığında dünyanın bir gezegen oluşu üzerine herhangi bir tartışmanın olmadığı ve güneş merkezli bir evren modelinin çürütölmeye başlandığı görölmektedir. Zira Nicolaus Copernicus'un 16. yüzyılda kilise teorilerine karşı önerdiği teori olan heliosentrik model, 17. yüzyılda Galileo Galilei tarafından yeni delillerle desteklenmiş; ancak 18. ve 19. yüzyıldaki bilimsel araştırmalarla "heliosentrik" teori önemini kaybetmiş ve güneşin evrendeki yıldızlardan yalnızca biri olduğu kabul görmeye başlamıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin buradaki yanılığısı, dönemin Batı ülkelerinde okutulan ders kitaplarında da ilgili teorinin kabul görmesinden kaynaklanmaktadır (Mitchell, 1839: 5).

"Kozmoğrafya ve Tabakatü'l-Arz" cüzünün ikinci kısmı olan "Tabakatü'l-Arz" bölümünde yerkürenin katmanları konusu ele alınmaktadır. Yazar Ahmet Mithat Efendi, yerkürenin beş tabakasının olduğunu ifade etmektedir. Bunlar, merkez küre (çekirdek) ve onun üzerindeki dört tabakadan ibarettir. Yazarın "merkez küre" adını verdiği çekirdek ve onu kaplayan dış çekirdek yorumları, bugünkü bilimsel teorilere uygundur. Eserde dış çekirdek ve manto birlikte alınarak birinci tabaka olarak adlandırılmaktadır. İkinci tabaka ise yerkabuğu tabakasıyla örtüşecek şekilde ele alınmıştır. Ahmet Mithat Efendi'ye göre ikinci tabakada yer altı suları, her türlü bitki ve hayvan fosili bulunmaktadır. Ahmet Mithat Efendi'ye göre üçüncü tabaka yerkürenin tektonik hareketleriyle kaybolan ve daha önce yaşamın bulunduğu tabakadır. Burada nesli tükenen bitki ve hayvan fosilleri bulunmaktadır. Ders kitabının yazarına göre son tabaka olan dördüncü tabaka, insan yaşamına elverişli son katmandır. Burada insan, bitki ve hayvanlar yaşamakta, toprak işlenmektedir.

sath-1 arz: yeryüzü	cihat-1 erbaa-i feriiyye: dört ara yön	cihat-1 erbaa-i asliyye: dört ana yön
maşrik: doğu	tabakat-1 erbaa: dört tabaka	fasl-1 harif: sonbahar
küre-i musattaha-i garbî: batı düzlemküre	kutb-i cenubî: güney kutbu	fasl-1 sayf: yaz
nısf-1 küre-i leylî: gece olan yarım küre	nısf-1 küre-i garbî: batı yarım küresi	küre-i musattaha-i şarkî: doğu düzlemküre
mihver: eksen	eyyam: günler	mağrip: batı
hatt-1 istiva: ekvator	nebatat: botanik	medar-1 cedî: oğlak dönencesi
mıntıka-i harre: sıcak mıntıka, ekvatorial iklim olan yerler	kutb-i şimalî: kuzey kutbu	medar-1 seretan: yen-geç dönencesi
nısf-1 küre-i cenubî: güney yarım küre	derecat: dereceler	mıntıka-i baride-i cenubî: güney kutup dairesi
daire-i nısf-1 nehar: gündüz olan yarım küre	miyah: su	mıntıka-i baride-i şimalî: kuzey kutup dairesi
atval: uzamalar	küre-i musattaha: düzlemküre	müdevver: yuvarlak
uruz: genişlemeler	devair: devirler	nısf-1 küre-i şarkî: doğu yarım küre
cihat-1 erbaa: dört yön	füsul: mevsimler	mail: nısf-1 küre-i şimalî: kuzey yarım küre

Tablo 3: "Kozmoğrafya ve Tabakatü'l-Arz" cüzünde yer alan temel kavramlar ve karşılıkları

Ahmet Mithat Efendi, "Kozmoğrafya ve Tabakatü'l-Arz" cüzünde güneş sistemi, yerkürenin hareketleri, yapısı ve katmanlarını ele almaktadır. Kozmoğrafya cüzünde dünyanın hareketlerini günümüz bilimsel teorilerine uygun olarak almakta; fakat dünyanın bir yıldız olduğunu öne sürerek güneş merkezli bir evren modelini esas almakla eskimiş ve bilimsel geçerliliğini kaybetmiş olan bilgilere itibar etmiştir. Yazar, yerkürenin yapısını anlattığı

Tabakatü'l-Arz bölümünde ise günümüz ders kitaplarında kabul gören teorilere yakın bir yerkaбуğu katmanları tasnifi yapmıştır. Ele alınan konuların daha iyi anlaşılması için eserde çeşitli grafik ve görsellerden yararlanılmıştır.

### 4.Cüz: Coğrafya

Ahmet Mithat Efendi'nin *Hâce-i Evvel*'inin dördüncü cüzü coğrafya dersine ayrılmıştır. Bu cüz 56 sayfadan oluşmaktadır. Eserin cüzlerinin sayfaları ardışık olarak numaralandırıldığından "Coğrafya" cüzü 145-200. sayfalar arasını kapsamaktadır. Coğrafya cüzü tamamıyla kıtalar ve ülkeler coğrafyasına ayrılmıştır. Avrupa, Asya, Afrika, Amerika ve Okyanusya kıtalarının yanı sıra eserde okyanus bilimi konuları kapsamında Büyük Okyanus, Atlas Okyanusu ve Hint Okyanusunun coğrafi özelliklerine de değinilmiştir.

Coğrafya cüzünde ilk ele alınan kıta Avrupa'dır. Eserde öncelikle Avrupa kıtasının coğrafi koordinatları üzerinde durularak kitabın yazıldığı tarihteki demografik özelliklerine değinilmiştir. Avrupa kıtasının nüfusunun 1870 yılı itibariyle 300 milyon olduğu ifade edilmektedir. Eserde sırasıyla Osmanlı Devleti (Avrupa'daki topraklarına göre), Yunanistan, İtalya, İspanya, Prusya, Almanya, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu, İsviçre, İngiltere, Danimarka, İsveç-Norveç ve Rusya'nın demografik ve etnik özellikleri, siyasi rejimleri, dinleri, coğrafi özellikleri hakkında ansiklopedik bilgilere yer verilmektedir.

Coğrafya cüzünde ele alınan ikinci kıta Asya'dır. Asya kıtasının coğrafi koordinatları üzerinde durularak kitabın yazıldığı tarihteki demografik özelliklerine değinilmektedir. Eserde Osmanlı Devleti (Asya'daki topraklarına göre), Çin, Arabistan, Hindistan, Sibirya, Japonya, İran, Hind-i Çin, Türkistan, Afganistan ve Belucistan olarak taksim edilen devlet ve bölgelerin demografik, etnik, yönetsel, inanç ve coğrafi özellikleri hakkında ansiklopedik bilgilere yer verilmektedir.

Coğrafya cüzünde üçüncü olarak ele alınan kıta Afrika'dır. Afrika kıtasının coğrafi koordinatları üzerinde durularak kitabın yazıldığı tarihteki demografik özelliklerine değinilmektedir. Eserde Mısır ve Tunus'un o dönem bağlı bulunduğu Osmanlı Devleti (Afrika'daki topraklarına göre), Nubiya (Namibya), Cezayir, Fas ve Sine Gambi (Gambiya) olarak taksim edilen devlet ve bölgelerin demografik, etnik, yönetsel, inanç ve coğrafi özellikleri hakkında ansiklopedik bilgilere yer verilmektedir. Ayrıca eserde Afrika'nın, Avrupalılarca sömürgeleştirilen diğer bölgelerinden de söz edilmektedir.

Coğrafya cüzünde dördüncü olarak ele alınan kıta Amerika'dır. Amerika kıtasının coğrafi koordinatları üzerinde durularak kitabın yazıldığı tarihteki demografik özelliklerine değinilmektedir. Eserde Grönland Amerika kıtasına dahil edilerek ele alınmıştır. Grönland, Cumhuriyet-i Müçtemia-i Amerika (Amerika Birleşik Devletleri), Meksika, Guyana, Brezilya, Uruguay, Paraguay, Peru, Bolivya ve Şili olarak taksim edilen devlet ve bölgelerin demografik, etnik, yönetsel, inanç ve coğrafi özellikleri hakkında ansiklopedik bilgilere yer verilmektedir.

Coğrafya cüzünde sonuncu olarak ele alınan kıta Avustralya'dır. Avustralya kıtasının coğrafi koordinatları üzerinde durularak kitabın yazıldığı tarihteki demografik özelliklerine değinilmektedir. Eserde Avustralya'nın demografik, etnik, yönetsel, inanç ve coğrafi özellikleri hakkında ansiklopedik bilgilere yer verilmektedir (Ahmet Mithat Efendi, 1287e: 199).

Coğrafya cüzünün son bölümünde yeryüzündeki deniz ve okyanusların yüz ölçümleri ve koordinatları hakkında bilgi verilmekte, buralarda bulunan adalara değinilmektedir.

hıttı: Memleket, Ülke	Cezair-İ Bahr-i Sefid: Akdeniz Adaları	beyaban: çöl	Amerika Cum- huriyet-i Müçte- miası: Amerika Birleşik Devlet- leri
--------------------------	--	--------------	--

Avrupa-yı Vus- ta: Orta Avrupa	Bahr-i Baltık: Baltık Denizi	payitaht: baş- kent	cibal-i mütesel- sile: sıra dağlar
Bahr-i Ahmer: Kızıldeniz	Bahr-i Muhit-İ Ekber: Büyük Okyanus	mesaha-i sathi- ye: yüzölçümü	Bahr-i Asfer: Sarı Deniz
Bahr-i Münce- mid-i Şimali: Kuzey Buz Denizi	Bahr-i Münce- mid-i Cenubi: Güney Buz Denizi	Bahr-i Atlas: Atlas Okyanusu	Bahr-i Muhit-i Hindi: Hint Okyanusu

Tablo 4: "Coğrafya" cüzünde yer alan temel kavramlar ve karşılıkları

"Coğrafya" cüzünde dünyanın farklı yerlerinde yaşayan etnik topluluklardan yer yer "vahşi" olarak bahseden Ahmet Mithat Efendi'nin müracaat ettiği ve yararlandığı eserlerden kaynaklanan "oryantalist" bir bakış açısının metne sızdığını söyleyebilmek mümkündür.

### 5.Cüz: Heyet

"Heyet" cüzünde, "fenn-i heyet" olarak adlandırılan bilim dalının günümüzdeki karşılığı astronomi bilimidir. 5. cüz, bir anlamda 3. cüz olan "Kozmoğrafya ve Tabakatü'l-Arz"ın devamı niteliindedir. "Heyet" 30 sayfadan oluşmakta ve Hâce-i Evvel'in en kısa cüzüdür. Eserin cüzlerinin sayfaları ardışık olarak numaralandırıldığından "Heyet" cüzü 204-233. sayfalar arasını kapsamaktadır.

"Kozmoğrafya ve Tabakatü'l-Arz" cüzünde olduğu gibi bu cüzde de dünyadan yıldız olarak söz edilmekte ve güneş merkezli evren modeli esas alınmaktadır. Gökyüzünde bulunan tüm cisimlerin yıldız olduğunu ve küre şeklinde bulduklarını öne süren yazar, evrenin Yüce Yaratıcı tarafından yaratılmış bir düzen içinde ortaya çıktığını ve varlığını sürdürdüğünü ifade eder. Yazar, gök cisimlerini "seyyare" ve "sabite" olarak ikiye ayırır: "İşbu yıldızlardan güneş etrafında dönüp dolaşanlara seyyar

ve güneşin etrafında dönüp dolaşmayarak yalnız buldukları yerlerde kendi mihveri üzerinde devr ve hareket edenlere sevabite derler” (Ahmet Mithat Efendi, 1287f: 205-206). Güneşin bir yıldız olduğunu ifade eden yazar, güneş sisteminde dokuz gezegenin var olduğunu dile getirir. Yazarın gezegenler hakkında verdiği büyüklük ve çap bilgileri bugün bu konuda kabul edilen teorilerle hemen hemen aynıdır.

Gezegenlerin hareketleri ve güneş etrafında dönüş süreleri hakkında bilgi veren Ahmet Mithat Efendi, kuyruklu yıldızlara da değinir. Kuyruklu yıldız olarak bilinen meteorlar, eserde teşbih ve istiareler yardımıyla ele alınmaktadır: “İşbu kuyruklu yıldızların kendilerinden başka bir de münevver kuyruğu veyahut saçlı olduğu için adi seyyarelerden temeyyüz etmişlerdir” (Ahmet Mithat Efendi, 1287f: 216). 5. cüzün sonunda burçlar, burçların gökteki konumları ve takım yıldızları üzerinde durulmaktadır.

cevza: ikizler	fenn-i heyet: astronomi	Keykavus: Keykavus yıldızı takımı	husuf: ay tutul- ması
delv: kova	mıntikatü'l-bu- ruç: burç ko- numları	sath-ı muzî: parlayan yüzey	seyyare: geze- gen
hamel: koç	memerr: yörün- ge	müselles: müselles yıldız takımı	sevabite: seyyar (gezegen) olma- yan ve yerinde durur gibi görü- nen yıldız
mizan: terazi	esed: aslan	akrep: akrep	zuhal: satürn
seretan: yengeç	Müşteri: Jüpiter	cevv: hava, boşluk	kâffe-i ecream: bütün gök cisimleri
sümbüle: başak	Arz: Dünya	dübb-i asgar: küçükayı	küsuf: güneş tutulması
sevr: boğa	hatt-ı istiva: ekvator	dübb-i ekber: büyükayı	ecram-ı seyya- re: gezegenler



kavs: yay	Merih: Mars	mirsad: rasat/ gözetleme yeri	Utarit: Merkür
hut: balık	ejder: ejder yıldız takımı	Zühre: venüs	cedi: oğlak

Tablo 6: "Heyet" cüzünde yer alan temel astronomi kavramları ve karşılıkları

"Mıntıkätü'l-Buruç" dahilinde ve haricinde olan takım yıldızlarından da söz edilen eserde, astronomi terimleri Arapça asıllarıyla kullanılmıştır.

### 6.Cüz: Hikmet

Ahmet Mithat Efendi'nin *Hâce-i Evvel*'inin altıncı cüzü hikmet/ fizik dersine ayrılmıştır. Bu cüz 54 sayfadan oluşmaktadır. Eserin cüzlerinin sayfaları ardışık olarak numaralandırıldığından "Hikmet" cüzü 234-287. sayfalar arasını kapsamaktadır. "Hikmet" cüzünde yer çekimi, ısı, ışık, ses ve elektrik kavramları üzerinde durulmaktadır.

ecsam-ı sulbiy- yet: katı cisimler	sıklet-i hava: havanın ağırlığı	mizanü'l-harare: termometre	hararet: sıcaklık
ecsam-ı maiyye: su halinde bulu- nan cisimler	lâ-halâ: gökkub- benin arkası	ecsam-ı sabite: sabit cisimler	ecsam-ı havaiy- ye: gaz halinde bulunan cisim- ler
hararet-i asliye: asli sıcaklık	incizap: yerçe- kimi	sıklet: ağırlık	tazyik: basınç
hararet-i arziye: zemin sıcaklığı	hurdebîn: mik- roskop	pandül: sarkaç	inbisat: yayıl- ma, genişleme
incimad: don- ma	tekasüf: yo- ğunlaşma	münbasit: yayılan, açılan, genişleyen	zerrat-ı müte- rekkibe: birle- şik cisimler

Tablo 6: "Hikmet" cüzünde yer alan temel fizik kavramları ve karşılıkları

“Hikmet” cüzünde temel fizik konularından olan küresel yer çekimi, evrensel kütle çekimi, basınç, ısı, ışık ve ses konuları üzerinde durulmaktadır.

## 7.Cüz: Tarih

Ahmet Mithat Efendi'nin *Hâce-i Evvel*'inin yedinci cüzü tarih dersine ayrılmıştır. Bu cüz, eserin en uzun bölümü olup 91 sayfadan oluşmaktadır. Eserin cüzlerinin sayfaları ardışık olarak numaralandırıldığından “Tarih” cüzü 289-379. sayfalar arasında kapsamaktadır. Tarih konusunun eserde tafsilatlı bir şekilde yer alması, muharririn öteden beri bilinen tarih ilmi merakından kaynaklanmaktadır. Nitekim onu pek çok romanıyla gazete yazılarında tarihe önem verdiği görülmektedir.

“Tarih” cüzünde, tarih dersi, insanlığın ortaya çıkışı konusundan itibaren başlatılmıştır. Yazarın insanlığın ortaya çıkışı yaklaşımında teolojik teori esas alınmıştır. Bu açıdan ilk insan olan Hz. Adem'in ortaya çıkışı 7800 yıllık bir geçmişe indirgenir.

Eserin ilk bölümü “Ezmine-i Mütekaddime” adını taşımakta, insanlığın ve milletlerin ortaya çıkışı ile Eski Çağ uygarlıklarını ele almaktadır. “Evvel Zaman” ve “Esatir” başlığını taşıyan bölümde dünyanın ve ilk insanın yaratılması ve Nuh Tufanı ile ilgili dini inanışlar doğrultusunda bilgiler verilmektedir. Adem ve Havva'nın yaratılışıyla ilgili yaklaşım, kutsal kitaplara dayandırılarak ele alınır: “Ehl-i tarihin rivayetlerine ve ilm-i tabakatül-arzın dahi tasdik ve beyanına göre dünyanın ne vakit yaratıldığı malum olmayıp fakat tarih-i milattan 4763 sene ve bugünkü günden 7800 sene kadar mukaddem Hazret-i Âdem dünya yüzüne çıkmıştır. Cenab-ı Hakk'ın peygamberler inayet buyurduğu kitapların rivayetine göre Hazret-i Âdem'den mukaddem dünya yüzünde hiçbir kimse olmayıp Cenab-ı Hakk, Hazret-i Adem'i topraktan yaratıp can verdikten sonra cennete koymuş ve yine Âdem'in kendi vücudundan Hazret-i Havva nam kadını halk edip onu Âdem'e zevce olarak vermiştir. Lakin biraz

vakit sonra Hazret-i Âdem cennetten çıkarılıp dünya yüzüne bırakıldığında bunların evladıyla yavaş yavaş dünya dolarak bu hâle gelmiştir demek oluyor ki insanların babası Hazret-i Âdem ve anası Hazret-i Havva olup dünyada ne kadar insan var ise bunların evladı olduğu cihetle cümlesi birbiriyle karındaş olmak lazım gelir” (Ahmet Mithat Efendi, 1287h: 292). Ahmet Mithat Efendi'nin dünyanın ve insanın varlık sahnesine gelişini anlatırken “yaratılış teorisi”ne bağlı kaldığı görülmektedir.

“Ezmine-i Mutekaddime” adını taşıyan Eski Çağ uygarlıkları bölümünde Mısır, İbrani, Asur, Finike, Yunan, Truva, Lidya ve Kartaca uygarlıkları ele alınmaktadır. Bu bölüm, Âdem'in yaratılışından milattan önce 753 senesine kadar olan tarihsel süreç ele alınır. Eserin ikinci bölümü olan “Zaman-ı Tarih”te milattan önce 753 yılından Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkıldığı yıl olan 476 yılına kadarki tarihsel olaylar ele alınmaktadır. Eserde tarihsel çağların başlangıcı olarak milattan önce 753 tarihinin benimsenmesi, Roma İmparatorluğu'nun kurulmasına dayandırılmaktadır. Bu bölümde Roma, Makedonya ve İran'da kurulan medeniyetler ele alınmaktadır.

Eserin “Ezmine-i Mutavassıta” kısmında, Orta Çağ'daki tarihsel süreç ve olaylar ele alınmaktadır. Fransız, İspanyol, İngiliz, Alman, Norveç ve Rus milletlerinin devlet olarak ortaya çıkışı ile İslamiyet'in yükselişi ve İslam uygarlıkları konuları işlenmektedir. Bu bölümde daha çok İslam uygarlığı üzerinde durulmaktadır. Peygamber döneminin yanı sıra dört halife, Emevi, Abbasi, Endülüs Emevi, Fatımi, Selçuklu, Eyyubi ve Osmanlı devletlerinin kuruluşu ve tarihi ele alınmaktadır (Ahmet Mithat Efendi, 1287h: 292).

Eserin devamında coğrafi keşifler ve Amerika'nın keşfine yer verilmiştir. Osmanlı Devleti ve Rusya'nın 18. ve 19. yüzyıllardaki durumu hakkında bilgi verilerek Avrupa'nın 19. yüzyıl tarihi üzerinde de durulmaktadır.

ceziretülarab: arap yarımadası	nizamât: nizam- lar	nübüvvet: pey- gamberlik	akvam: kavimler
tarih-i esatir: antik çağ	kavanin: ka- nunlar	mukatele: vu- ruşma	ikad (et-): bir hükümdarı tah- ta oturtmak
muteberan: ileri gelenler	ezmine-i mu- tavassita: orta çağ	münhezim: bozguna uğra- mış	ser-âmedân-ı memleket: bir memleketin başta bulu- nanları, ileri gelenler
şuriş-i fetret: fetret kargaşa- lığı	mesaib-i harbiye: savaş musibetleri	ricat: geri dönme, çekil- me	iclas (eyle-): tahta geçmek
münhezim (et-): bozguna uğramak	tevsi' (eyle-): genişletmek	hedm (et-): yıkmaq, harap etmek	münkasım: taksim edilen
fütühât-ı cesime: büyük fethler	evvel zaman: ilk çağ	ehrâm: piramit	

Tablo 7: "Tarih" cüzünde yer alan temel tarih kavramları ve karşılıkları

## 8.Cüz: Tarik-i Maişet

Hâce-i Ewel'in son kısmı olan 8. cüz, "Tarik-i Maişet" adını taşımaktadır. Ahmet Mithat Efendi'nin ekonominin temeli olarak gördüğü "tarik-i maişet" veya diğer adlarıyla "fenn-i idare/ekonomi-politik" konusunu eserin bir nevi sonucu olarak tanımlamaktadır: "Frenkler işbu tarik-i maişet fennini ekonomi-politik yani fenn-i idare namıyla pek ziyade nazar-ı ehemmiyete alarak büyüttükçe büyütmüşler ve nihayet bir dereceye getirmişlerdir ki mesela bir şerbetçinin ne yolda hareket etmesi lazım geleceğinden bed' ile ta idare-i devlete taalluk eden büyük şeylere kadar varmışlardır" (Ahmet Mithat Efendi, 1287i: 382). "Tarik-i Maişet" cüzü, üç bölümden oluşmaktadır. Birinci

bölüm ziraat; ikinci bölüm, zanaat/sanat ve üçüncü bölüm ise ticaretten müteşekkildir. Ziraat bölümünde çiftçilik, hayvancılık ve ormancılık konuları ele alınmıştır. Cüzün ikinci bölümünde yazarın "sanayi-i dakika" ve "sanayi-i şâkka" olarak ikiye ayırdığı güzel sanatlar ve zanaat konu edinilmektedir. "Sanayi-i Dakika" başlığını taşıyan kısımda, resim, müzik, nakkaşlık ve oymacılık sanatları ele alınmaktadır. "Sanayi-i Şâkka" adlı bölümde ise usta-çırak ilişkisi çerçevesinde gelişen meslek dalları üzerinde durulmaktadır. Bu kapsamda demircilik, marangozluk, dokumacılık ve terzilik mesleklerine yer ayrılmaktadır.

tarik-i maişet: geçinme yolu, yaşama tarzı	mübayaa (et-): satın almak	füruht (et-): satmak	temettu': kâr, fayda
kuvve-i inbatiye: nebatın bitme- sini sağlayan kuvvet	muytap: kıl do- kuyan (kimse)	alef: yulaf	rûsum: vergi
kuvve-i samia: duyma hissi	mensucat-ı kutniye: pa- muk dokuma- cılığı	sanayi-i da- kika: güzel sanatlar	vakt-i mer- hun: belirli bir vakitte
muytaplık: kıl dokuma mesleği	haririye: ipek böcekçiliği	sanayi-i şâkka: zanaat	tul-i müddet: uzun süre
ekl (et-): ye- mek	istimal (et-): kullanmak	ihrak (et-): yakmak	tahn: öğütme

Tablo 8: "Tarik-i Maişet" cüzünde yer alan temel kavramlar ve karşılıkları

"Tarik-i Maişet" ünitesi, Ahmet Mithat Efendi'nin gençlere rehberlik ve mesleki yöneltme amacıyla *Hâce-i Evvel* kapsamında kaleme aldığı son cüzdür. Eserde; çiftçilik, ormancılık, hayvancılık, demircilik, marangozluk, dokumacılık, terzilik ve güzel sanat dalları konusunda çocuk ve gençlere bilgiler verilmektedir.

## Sonuç

Çağdaş bilimleri temel düzeyde öğretmek isteyen bir ders kitabı olan *Hâce-i Evvel*, dönemine damgasını vurmuş ve defalarca ödüle layık görülmüş bir eserdir. Ahmet Mithat Efendi'nin "Hâce-i Evvel" unvanını elde etmesini sağlayan eser, çağdaş bir eğitim anlayışını müjdeleyen öncü çalışmalardandır. Tanzimat'ın getirdiği nakilden çok akla dayalı programa sıkı sıkıya bağlı kalınarak hazırlanan eser, devrinin bilimsel gerçekliklerinden hareket edilerek ortaya konulmuştur.

"Hesap" cüzünde ele alınan matematik konuları, bugünkü ilkökul düzeyinde işlenen temel işlemlerden oluşmaktadır. Eserde birim ağırlık ve uzunluklarda, gram ve metre gibi çağdaş ağırlık ve uzunluk ölçüleri kullanılmıştır. "Hendese" cüzünde; en, boy, uzunluk, derinlik, çevre uzunluğu, yüzey alanı, yükseklik, dar açı, dik açı, geniş açı, kenar, üçgende ağırlık merkezi, açortay, kenarortay, merkez, çap, yarıçap, yay, kiriş, eşkenar üçgen, çeşitkenar üçgen, ikizkenar üçgen, dik üçgen, geniş açılı üçgen, dar açılı üçgen; kare, paralelkenar, dikdörtgen, daire, elips, düzgün beşgen, düzgün altıgen; yamuk, piramit, koni, silindir, üçgen prizma, kare prizma ve küp terimleri üzerinde durulmaktadır. "Coğrafya" cüzünde kıtalar, ülkeler ve okyanus coğrafyası konusunda bilgi verilmektedir. Dünyanın farklı yerlerinde yaşayan etnik topluluklardan yer yer "vahşi" olarak bahseden Ahmet Mithat Efendi'nin müracaat ettiği ve yararlandığı eserlerden kaynaklanan "oryantalist" bir bakış açısının varlığı bu cüzde dikkat çeken en önemli husustur. *Hâce-i Evvel*'in en kısa cüzü olan "Heyet"te; burç, gezegen ve yıldızlar hakkında bilgi verilmektedir. "Hikmet" cüzünde temel fizik konularına yer verilmektedir. Burada, ısı, ışık, ses, yer çekimi, evrensel kütle çekimi gibi konular üzerinde durulmaktadır. *Hâce-i Evvel*'in hacimce en kapsamlı cüzü olan "Tarih"te ilk insanın ortaya çıkışı, tarihi çağlarda ortaya çıkan devlet ve uygarlıklar konusunda bilgilere yer verilmektedir. "Tarih" cüzüne geniş yer ayrılması, yazarın tarihe olan ilgisinin bir sonucudur. "Tarik-i

Maişet” ünitesi, Ahmet Mithat Efendi’nin gençler için rehberlik ve mesleki yöneltme amacıyla kaleme aldığı son cüzdür. Burada çiftçilik, ormancılık, hayvancılık, demircilik, marangozluk, dokumacılık, terzilik ve güzel sanat dalları konusunda önemli bilgiler verilmektedir.

## Kaynakça

Ahmet Mithat Efendi (1287a). *Hâce-i Evvel*. Bağdat: Vilayet Matbaası.

Ahmet Mithat Efendi (1287b). "Hesap", *Hâce-i Evvel*. İstanbul: Muharririn Zatına Mahsus Matbaa.

Ahmet Mithat Efendi (1287c). "Hendese", *Hâce-i Evvel*. İstanbul: Muharririn Zatına Mahsus Matbaa.

Ahmet Mithat Efendi (1287d). "Kozmoğrafya ve Tabakatü'l-Arz", *Hâce-i Evvel*. İstanbul: Muharririn Zatına Mahsus Matbaa.

Ahmet Mithat Efendi (1287e). "Coğrafya", *Hâce-i Evvel*. İstanbul: Muharririn Zatına Mahsus Matbaa.

Ahmet Mithat Efendi (1287f). "Heyet", *Hâce-i Evvel*. İstanbul: Muharririn Zatına Mahsus Matbaa.

Ahmet Mithat Efendi (1287g). "Hikmet", *Hâce-i Evvel*. İstanbul: Muharririn Zatına Mahsus Matbaa.

Ahmet Mithat Efendi (1287h). "Tarih", *Hâce-i Evvel*. İstanbul: Muharririn Zatına Mahsus Matbaa.

Ahmet Mithat Efendi (1287i). "Tarik-i Maişet", *Hâce-i Evvel*. İstanbul: Muharririn Zatına Mahsus Matbaa.

Ahmet Mithat Efendi (2002). *Menfa*. Handan İnci (Haz.). İstanbul: Arma.

Akyüz, Kenan (1994). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılâp.

Antel, Sadrettin Celâl (1999). "Tanzimat Maarifi" *Tanzimat* 1. Ankara: Millî Eğitim.

Cevdet Kudret (2004). *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman* C.1. İstanbul: Dünya Kitapları,

Gündüz, Filiz (2007). "Osman Hamdi Bey md." TDV *İslam Ansiklopedisi*. C.33. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı.

İnal, İbnülemin Mahmut Kemal (1982). *Son Sadrazamlar* C.1. İstanbul: Dergâh.



Mitchell, S. Augustus. (1839). *A system of modern geography: comprising a description of the present state of the world and its five great divisions; America, Europe, Asia, Africa, and Oceanica, with their several empires, kingdoms, states, territories, &c. ....* Philadelphia: Thomas, Cowperthwait.

Okay, Orhan (2011). *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*. İstanbul: Dergâh.

Tüzer, İbrahim (2014). *Ahmet Mithat Anlatılarında Kimlik İnşası ve Modernizm*, Ankara: Akçağ.

Ürekli, Fatma (2002). "Tanzimat Dönemi Osmanlı Eğitim Sistemi ve Kurumları" *Manas Journal of Social Studies*. Vol.2, Issue.3. p.382-406.

# ALİ NİZAMÎ BEYİN ALAFRANGALIĞI VE ŞEYHLİĞİ ÜZERİNE “PALİMSESTVARI” BİR OKUMA A PALIMPSESTUOUS READING ON ALİ NİZAMÎ BEYİN ALAFRANGALIĞI VE ŞEYHLİĞİ



## Öz

1952 yılında kitap olarak yayımlanan *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği*, Abdülhak Şinasi Hisar'ın üçüncü romanıdır. Roman, kitap hâlindeki yayınından önce 1936 yılında kısa bir hikâye ve 1950'de tefrika olarak iki defa daha yayımlanmıştır. Makalede bu üç versiyondan yola çıkılarak Abdülhak Şinasi'nin hikâyeyi bu tekrar tekrar yazma süreci ele alınmaktadır. Bu incelemede, bir parşömenin katmanlı okunması anlamına gelen palimpsest kavramından faydalanılmıştır. Bir parşömenin tekrar tekrar yazılıp kullanılması ve bu yazıların iç içe geçmesi gibi, Hisar'ın üç yazımı da içerik ve üslup bakımından karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Buradan Abdülhak Şinasi Hisar'ın sanatçılığı, yazış tarzı hakkında tespit ve yorumlara ulaşılmaya çalışılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Palimpsest, Abdülhak Şinasi Hisar, *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği*, metinlerarasılık.

## Abstract

Published as a book in 1952, *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* is Abdülhak Şinasi Hisar's third novel. Before its publication in book form, the novel was published twice as a short story in 1936 and a serial in 1950. Based on these three versions, the article deals with Abdülhak Şinasi's process of writing the story over and over again. In this study, the concept of palimpsest, which means the layered reading of a parchment, is used. Like the repeated use of a parchment and the intertwining of these writings, the three writings of Hisar have been examined comparatively in terms of content and style. From here, it is tried to reach determinations and comments about the artist and writing style of Abdülhak Şinasi Hisar.

**Keywords:** Palimpsest, Abdülhak Şinasi Hisar, *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği*, intertextuality.

## Saadet ÇETİN YILDIRIM

Sorumlu Yazar/Corresponding  
Author:

Öğretim Görevlisi, TOBB Ekonomi  
ve Teknoloji Üniversitesi, Türkçe  
Öğretim Araştırma ve Uygulama  
Merkezi (TÖMER), Ankara,  
Türkiye.

ORCID: 0000-0002-4165-1016

E-mail: saadetcetin45@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 07.12.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 20.02.2020

Kaynak Gösterim / Citation:  
Çetin, Saadet (2021). “*Ali Nizamî  
Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği  
Üzerine “Palimpsestvari” Bir  
Okuma*”, *Yeni Türk Edebiyatı  
Araştırmaları*. 12/24, 53-90.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.465>

## Extended Summary

Literary works appear as a result of a long work most of the time. This process can be completed once and sometimes it goes through different stages. Abdülhak Şinasi Hisar’s novel *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* (1952) is worth examining in this respect. Because it was published twice in *Varlık* in 1936 and in *Yeni İstanbul* in 1950, before it was published as a book in 1952. The aim of this article is to discuss Abdülhak Şinasi’s process of writing and publishing a story in this way and revealing the writing adventure of the artist based on the three published versions. Considering the three published versions and the notes and corrections made by Hisar before publication, a palimpsestuous reading will be attempted for this process, which turns into a literally writing, deleting, rewriting process. For this, first of all, the concepts of palimpsest and palimpsestuous will be discussed and how they can shed light on literary analysis will be emphasized.

Replacing the first text on the parchment with a new text is considered palimpsest. However, the important point here is that the text underneath, which has been deleted, begins to become visible again as a result of chemical reactions it undergoes when it comes into contact with air. Thus, two different texts (the first text and the second text written on it) on a parchment could become readable. This out-of-control situation of the parchment has led to the concept of palimpsest gaining a metaphorical meaning and finding an interdisciplinary use. Sarah Dillon’s work titled *The Palimpsest: Literature, Criticism, Theory*, published in 2007, is an important study that deals with the frameworks of the concept of palimpsest in literary criticism. The author tries to establish the theoretical basis of where palimpsest can appear in the literary field and how researchers can follow through the case studies. In this sense, one of the types of palimpsestic relationship that can be established can be between the versions of the work produced at different times, as we will try to apply in this article. The novel *Ali Nizamî*

*Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* by Abdülhak Şinasi Hisar, which will be examined in this study, also contains such a palimpsestic relationship.

“Bir Geçmiş Zaman Hikâyesi” was first published in *Varlık* in two issues. Then the same story was expanded and published for the second time in *Yeni İstanbul* in 1950. This publication lasted 25 serials between 12 February and 8 March. And it was finally published as a book in 1952. The author did not see the story in 1936 as “sufficient” and wanted to rewrite it and republish it. The story undergoes some changes in this new publication.

In this sense, concrete comparisons to be made on the available resource chain (1936-1950-1952) become an important data. What did the author change, add or remove from his first writing in 1936 to 1950 and then to 1952? What can these changes, additions, and deletions tell us about the author and his understanding of literature? With these and similar questions, the issue of what, why and how the author changed, will provide a closer reading to the artist’s writing life through a work.

In order to look at what has changed since the story in 1936, it is necessary to pay attention to two main points. The first of these is the changes in the general setup and content of the story, and the other in the shape and style. For a better understanding of the changes are included for comparative tables in the article. When the versions of the story in 1936 and 1950 are compared, it is seen that there is not much change in content and fiction and the basic story is preserved. However, in the 1950 version, the story became very broad. This expansion is due to the characters being described in more detail. In this sense, additions to the story enriched the fiction, leaving a direct case-transfer place to a narrative that deepens on its characters and concentrates on their inner world. In these new writings focusing on the inner worlds and emotional states of the characters, the novelist made his work more detailed, lively and whole. One of the main reasons for the increase in the

second writing is the emphasis on the parts where the narrator interprets what he sees through the eyes of the child. Hisar gives more space to what the narrator remembered, what he felt against what he saw and heard. In the context of language use and style, it is seen that Abdülhak Şinasi has improved his style more and more in every writing. It can be said that it has gained a more detailed writing similar to the situation encountered in the content. Especially the increase in adjective usage and description patterns can be described as the stylistic equivalent of this elaboration tendency.

## Giriş

Edebiyat eserleri çoğu zaman uzun bir çalışmanın sonucu olarak ortaya çıkarlar. Bu süreç bir defada tamamlanabildiği gibi eserin bazen farklı merhalelerden geçtiği de olur. Önce tefrika edilen bir roman belli bir zaman sonra kitap olarak basılırken bazı değişiklikler geçirebilir. Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* (1941) ve *Çamlıca'daki Eniştemiz'in* (1942) ardından üçüncü eseri *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* (1952) adlı romanı da bu açıdan incelemeye değer bir nitelik arz etmektedir. Zira 1952 yılında kitap hâlinde çıkmadan önce 1936'da *Varlık'ta* ve 1950'de *Yeni İstanbul'da* iki defa daha yayımlanmıştır. 1936'daki ilk yayınında iki sayılı kısa bir hikâye olarak sunulurken, 1950'de yirmi beş gün süren bir tefrikanın ardından hikâye son olarak 1952'de kitap formunu alır ve Hisar'ın diğer eserleri gibi her ne kadar hikâye başlığı altında çıkmış olsa da ilgili eser, roman olarak kabul edilir.

Bu makalenin amacı Abdülhak Şinasi'nin bir hikâyeyi bu şekilde tekrartekrar yazma ve yayımlama sürecini ele almak ve yayımlanan üç versiyondan yola çıkarak sanatçının yazma serüvenini ortaya çıkarmaktır. Bu amaçtan hareketle çalışmada, yayımlanan üç versiyon ve yayımlanmadan önce Hisar'ın yazım aşamasında tuttuğu notlar, yaptığı düzeltmeler de düşünüldüğünde tam anlamıyla bir yazma, silme, yeniden yazma sürecine dönüşen bu -tahminen- on altı yıl için, literatürde kendine yer bulduğu şekliyle *palimpsestvari* bir okumaya teşebbüs edilecektir. Bunun için öncelikle palimpsest ve palimpsestvarilik kavramları ele alınarak edebî incelemeye nasıl ışık tutabilecekleri üzerinde durulacaktır. Ardından palimpsest temelli düşünme tarzı geliştirilerek *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği'nin* üç ayrı versiyonu içerik ve üslup bakımından karşılaştırmalı olarak incelenecek, buradan Abdülhak Şinasi Hisar'ın sanatçılığı, yazış tarzı hakkında ne tür tespit ve yorumlara ulaşılabileceği araştırılacaktır.

## Palimpsest ve Palimpsestvari Okuma Nedir?

Kâğıdın henüz bulunmadığı dönemlerde hayvan derisinden üretilen parşömenler bir yazı materyali olarak kullanılmaktaydı. Belli bir zaman sonra parşömen üzerindeki yazı güncelliğini, işlevini yitirince -ekonomik olduğu tahmin edilebilecek sebeplerle- çeşitli yöntemlerle kazınıp/silinip parşömen tekrar kullanılabilir hâle getiriliyordu. Bu şekilde parşömen üzerindeki ilk yazının temizlenmesinin ardından yerine yeni bir metin yazılması durumu *palimpsest* olarak nitelendirilmektedir. Ancak burada önemli olan husus, silinen alttaki yazının, havayla temas etmesiyle geçirdiği kimyasal reaksiyonlar sonucu tekrar görünür hâle gelmeye başlamasıdır. Böylece bir parşömenin üzerinde iki farklı metin (ilk metin ve üzerine yazılan ikinci metin) okunur duruma gelebiliyordu (Tunç, 2019: 213).

Parşömenin geçirdiği bu kontrol dışı durum onun imge düzeyinde bir anlam kazanmasına ve disiplinler arası bir kullanım bulmasına yol açmıştır. Zamanla anlam genişlemesine uğrayan palimpsest kavramı mimari, arkeoloji, edebiyat gibi çok çeşitli alanlarda kullanılır hâle gelmiştir. Edebiyat eleştirisi sahasında da Gérard Genette’den başlayarak araştırmacılar, “üst üste binme” durumunu edebî eserlerin birbiriyle olan ilişkisini açıklamak için kullanmışlardır. *Palimpsestes* (1982) adlı çalışmasında, Genette’in dikkati hypertext ve hypotext kavramları üzerinedir. Genette, ileri metin ve alt metin arasındaki ilişkiyi incelerken palimpsest kavramını kullanmaktadır. Ona göre bir metin, başka bir metnin yazılmasına şekil veya içerik olarak kaynaklık edebilir. Bir metnin başka bir metne kaynaklık ediyor olmasına odaklanan bu tür açıklamalar, çoğu zaman metinlerarasılık kavramıyla bağlantılı anlamlara yol açmıştır.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Makalenin çalışma alanı dışında kalmakla birlikte, palimpsestin metinlerarasılıkla eş değer anlaşıl-maması gerekir. Türk edebiyatında palimpsest kavramı üzerine makaleleri bulunan Gökhan Tunç’un ifade ettiği üzere, metinlerarasılıkta metnin kökenini bulma amacı esasken, palimpsestte farklı ve benzer metinler karşılıklı ilişki içindedir (2019: 214).

2007 yılında yayımlanan Sarah Dillon'un *The Palimpsest: Literature, Criticism, Theory* isimli çalışması ise palimpsest kavramının edebiyat eleştirilerinde hangi çerçevelerde karşımıza çıktığını ele alan önemli bir çalışmadır. Thomas De Quincey'nin yazılarından yola çıkan Dillon, çeşitli eserleri palimpsestvari bir mantıkla yakın okumaya tabi tutmaktadır. Yaptığı örnek incelemeler üzerinden palimpsestin edebî alanda nerelerde karşımıza çıkabileceğinin ve araştırmacıların nasıl bir yol izleyebileceğinin teorik alt yapısını oluşturmaya çalışmaktadır.

Palimpsest üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde, palimpsestvari okumanın yapısı ve metodu hakkında net ve tek bir çizgi bulunmadığı anlaşılır. Bunda palimpsest kavramının edebiyata metaforlaşmış bir surette girmesi etkilidir. Zira imge düzeyinde kullanıma kazandırılan bir kavram somuttan uzaklaşır, girdiği ortama ve kullanıldığı koşullara göre anlam genişlemesine ve daralmaya çok müsait bir hâl alır. Birbirinden ayrı özelliğe sahip disiplinlerde kendine nasıl yer bulabiliyorsa, aynı disiplin içinde de farklı açılardan kullanıma girmesi normal karşılanmalıdır.

Edebiyat incelemeleri sahasında Türkiye'de henüz çok uzun bir geçmişe sahip olmamakla birlikte, palimpsestle ilgili yapılan akademik çalışmalar da bu çeşitliliği ortaya koymaktadır.<sup>2</sup> Aynı sanatçının farklı iki eseri arasında, tek bir eserin anlam dünyası incelenirken, iki farklı yazarın eserleri arasında veya eserdeki zamansal değişimlerin algıya olan etkisi bağlamında palimpsestvari okumalar yapılabilmektedir. Bu sebeple palimpsest kavramı üzerinden bir edebiyat incelemesi yapıldığında esas önemli olan, birincil malzeme ve onunla ilişki kuracak malzemenin bağlantısıdır. Bu ilişki de katmanlı bir yapı veya palimpsestik anlamda karşılıklı ilişki bulunduğu metnin

2 Bu konuda bazı makaleler: Özlem Uzundemir (2017). "Blake Morrison's "Teeth" as Palimpsest". *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 34 (1): 169-175.; Gökhan Tunç (2018). "Palimpsest ve Melih Cevdet Anday'ın "İkaros'un Ölümü" Şiiri". *Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri İncelemeleri*. Ankara: Hece Yayınları. s. 71-79.; Gökhan Tunç (2019). "Behçet Necatigil'in "Sevgilerde" ve "Nilüfer" Şiirlerini Palimpsest Kavramıyla Okumak". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. Ocak-Haziran 11 (21): 211-222.; Bülent Sayak (2018). "Kimlik-Kurmaca İlişkisi Bağlamında Palimpsest Anlatı: Gölgesizler". *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*. 4 (8): 1-15.



böyle bir okumaya elverişli olduğu söylenebilir. Bu ilişki aynı yazarın bir eseriyle başka bir eser(ler)i, bir yazarın eseriyle başka bir yazarın eseri, yazarla eser hatta imgelerin değişim gösteren kullanımları arasında bile olabilir.

Bu anlamda kurulabilecek bir diğer palimpsestik ilişki türü de, bu makalede uygulanmaya çalışılacağı gibi eserin farklı zamanlarda üretilmiş versiyonları arasında olabilir. Sarah Dillon’un kitabındaki “Şiir Sanatı ve Metafor Üzerine” olan bölüm, bu çalışma açısından oldukça önemlidir. Dillon o bölümde, D. H. Lawrence’ın 1918’de “Palimpsest of Twilight/ Alacakaranlığın Palimpsesti” isimli şiirinin 1907’de yazılmış olan ve defterlerde ele geçirilen taslağı “Evening of a Week-day/ Hafta İçinde Bir Günün Akşamı” arasındaki palimpsestik ilişkiye değinmektedir. Metnin kendinden önce yazılmış taslağı ile karşılaştırılmasına odaklanılan bu bölümde yazar, Lawrence’ın yıllar içinde neleri sildiğini, değiştirdiğini, eklediği yeni kısımları tespit eder. Çünkü ona göre “Alacakaranlık”ın metinsel tarihi “Lawrence’ın şiir yazma sürecinin maddi kanıtıdır; bu süreç silmeler ve üst üste bindirmeler, yazmalar ve yeniden yazmalardan oluşmaktadır.” (2017: 68). Bu çalışmanın merkezi bir nesir eseri olması itibariyle Dillon’un incelemesiyle tür yönünden farklıdır. Ancak Dillon her ne kadar şiir üzerine bir inceleme gerçekleştirmiş olsa da, burada önemli olan takip edilen metot ve geliştirilen bakış açısıdır. Bir metnin kendinden önce yazılmış olan versiyonlarıyla karşılaştırılmasına dayanan bu metot bütün türler için uygulanabilir niteliktedir.

### Hikâyeden Romana Bir Parşömenin Kalmanları

Bu çalışmada incelenecek olan Abdülhak Şinasi Hisar’ın *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanı da, D. H. Lawrence’ın “Palimpsest of Twilight/ Alacakaranlığın Palimpsesti” isimli şiirinin benzeri bir motivasyona sahiptir. Romanın ilk taslağı 1936 yılında *Varlık* dergisinde “Bir Geçmiş Zaman Hikâyesi”

adı ile iki sayı olarak yayımlanmıştır. Bu bilgiyi ilk olarak Ziya Osman Saba, *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği*'nin 1952'de kitap hâlinde yayımlanması üzerine kaleme aldığı yazıda vermektedir. Romanın yayımlanmasının ardından Kenan Harun'un Abdülhak Şinasi Hisar ile gerçekleştirdiği röportajda Hisar, yazma serüveninin ne kadar müşkülâtlı geçtiğine örnek olarak *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği*'ni gösterir. Onu önce *Varlık*'ta yayımladığını, daha sonra beğenmeyerek ve birçok eklemelerle 1950'de *Yeni İstanbul*'da tefrika ettiğini ve yine bazı ilavelerle 1952'deki son hâline getirdiğini ifade eder (Taha Toros arşivi: 505248).

"Bir Geçmiş Zaman Hikâyesi" ilk olarak *Varlık*'ta iki sayı hâlinde yayımlanmıştır. Bu yayın, *Varlık*'ın sayfa ebatları ile üçer sütundan dört tam sayfa ve dört yarım sütundan oluşmaktadır. 1950 yılında *Yeni İstanbul*'daki yayını ise 12 Şubat-8 Mart tarihleri arasında 25 tefrika sürmüştür. Bu tefrikalar sayfa altlarında dörder sütundan oluşmaktadır. *Yeni İstanbul*'daki yayında, *Varlık*'taki "Bir Geçmiş Zaman Hikâyesi" ismi korunmuştur. 1952'de kitap hâlinde yayımlanırken ismi *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* olarak değiştirilmiştir. Buradan da anlaşılacağı üzere *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanı, Hisar tarafından en az üç defa (kendi notlarında kalan yazıp silmeleri, tashihleri düşünülüğünde çok daha fazla) elden geçirilmiş, tekrar tekrar yazılmıştır.

1952'de romanın yayımlanmasının ardından Kenan Harun'la gerçekleştirdiği söyleşide, Harun'un "Nasil yazarsınız? Yazarken güçlük çeker misiniz?" sorusuna verdiği cevap romanın yazılma serüveninin ipuçlarını vermektedir (Taha Toros arşivi: 505248):

"İtiraf etmeliyim ki müşkülâtle yazarım. Size bir misal vereyim: Şimdi neşrettiğim "Ali Nizamî beyin alafrangalığı ve şeyhliği" isimli hikâyem 1936 senesinde *Varlık* mecmuasının iki nüshasında "Bir geçmiş zaman hikâyesi" adı ile küçük bir hikâye olarak neşredilmişti. Fakat o zaman bu hikâyenin birçok noktalarını istediğim gibi tafsilatlı yazamamış bulunduğumu, bunların kifayetsiz kaldığını, tekrar yazmamın

lâzım geldiğini hissediyordum. Bu küçük hikâye sonradan bir hikâye antolojisine de alınmış bulunmasına rağmen bana hâlâ yazılmamış geliyordu. Nihayet 1950 senesinde bu hikâyeyi istediğim gibi bütün tafsilatlı ilâveleriyle yeni baştan yazarak “Yeni İstanbul” gazetesinde tefrika etmiştim. O zaman beni tatmin ediyordu. Fakat şimdi, 1952 senesinde Kitap halinde çıkan şekilde de birçok yeni ilâvelerim vardır. Diyebilirim ki bu küçük hikâye, tabîî devamlı bir çalışmanın değil, fakat arada sırada bir hatırlayış, düşünüş ve tashih edişin. 16 senelik bir alâkanın neticesidir.”

Abdülhak Şinasi Hisar’ın bu cümleleri birkaç noktadan üzerinde durmaya değer niteliktedir. Bunlardan ilki, *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği*’ne kadar geçen süredeki durakların, yazarın bizzat ağzından dile getirilmesidir. Bir araştırmacı bu cümleleri okuduğunda, hangi kaynaklara hangi sırayla ulaşması gerektiğini bilebilir.

Bununla birlikte daha önemli olan husus, sanatçının yazma tarzının nasıl gerçekleştiğine dair ipuçlarını barındırmasıdır. “istediğim gibi tafsilatlı yazmamış bulduğum”, “kifayetsiz kaldığı”, “hâlâ yazılmamış gibi” ifadelerin, Hisar’ın yazış tarzı ve üslupçuluğu göz önüne alındığında önemli paylaşımlar olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla titiz çalışması, cümleye ve üsluba çok önem vermesiyle bilinen Abdülhak Şinasi’nin, yazarken nelere dikkat ettiği, öncelediği hususlar, beğendikleri, vazgeçtikleri aslında onun yazarlığının boyutlarını ortaya çıkarabilecek hususlardır. Bu anlamda elde bulunan kaynak zinciri (1936-1950-1952) üzerinde yapılacak somut karşılaştırmalar önemli bir veri hâline gelmektedir. 1936’daki ilk yazımından 1950’ye ve oradan 1952’ye yazar neleri değiştirmiş, eklemiş veya çıkarmıştır? Yaptığı bu değiştirme, ekleme ve çıkarmalar yazar hakkında ve onun edebiyat anlayışı hakkında bize neler söyleyebilir? Bu kadar kısa bir metinden romana evrilen hikâye, içerik olarak değişime uğramış mıdır yoksa yapılan değişiklikler metne üslup boyutunda mı yansımıştır? Bu ve benzeri sorularla yazarın neyi/

neleri, neden ve nasıl değiştirdiği hususu, bir eseri üzerinden sanatçının yazı hayatına daha yakın bir okumayı sağlayacaktır.

Metinlerin karşılaştırılmasına geçmeden önce üzerinde durulması gereken diğer bir husus, Abdülhak şinasi Hisar'ın bu yeniden yazımı gerçekleştirdiği zamanla ilgilidir. 1936'dan sonra ilk yeniden yazım 1950'de gerçekleştiğine göre, aradan on dört sene geçmiş, hemen iki yıl sonra da kitap hâlinde yayımlanmıştır. Romancının 1950'de on dört yıl önce yayımladığı bir metne geri dönerek yeniden yazmasının başat sebebi, kendinin de ifade ettiği şekilde "tamamlanmamışlık" düşüncesidir. Geçmişteki tanıdıklarından yola çıkarak kaleme aldığı hikâyenin, hatıralarını yeteri derecede karşılamıyor oluşu veya kendini, duygularını, anlattığı karakter(ler)i yeterince yansıtamadığı düşüncesi, Hisar'ın bu hikâyeyi yeniden kaleme almasına yol açmıştır. Ancak eğer "hl yazılmamış" gibi hissetmesi tek sebepse, bu ikinci yazımı neden üç-beş yıl sonra değil de on dört yıl sonra yapılmıştır? Bu kadar zaman sonra tekrar aynı hikâyeye dönmesinin, Hisar'ın edebî anlayışının yanı sıra başka bir sebebi de olabilir mi? Burada onu tetikleyen ve on dört yıl sonra harekete geçmesine sebep olan faktörün, o dönemde içinde bulunduğu hastalık süreci olması kuvvetle muhtemeldir. Yüksek tansiyon hastası olan romancı, 1948 yılında Ankara'da yaşadığı sırada hastalanmış ve sağlığı için daha iyi olacağı umuduyla İstanbul'a dönmüştür. Ancak burada da şiddetli bir rahatsızlık geçirmiştir (Turinay 1993: 79-80). Hisar'ın bu hastalık dönemine değinen Yaşar Nabi Nayır, bu hastalığın onun yazı hayatını etkilediğini belirtmektedir (Taha Toros arşivi: 580386):

"En büyük talihsizliği on beş yıl kadar önce geçirdiği ağır bir hastalık oldu. Bu hastalık, dimağında büyük tahribat yaptı. Düşünme insicamı ile kelime hfızası bir daha asla eski haline gelmedi. Bunun, bir yazar için, hem de slpu bir yazar için nasıl bir bahtsızlık olduğu meydandadır. Zaten asıl eseri o tarihe kadar yazılmış olandan ibarettir. Ondan sonra ancak eski yazdıklarını tamamlamak, bir de dergi sayfalarında dağınık kalmış yazılarını pek az ilvelerle derleyip kitap haline

getirmekten öteye geçmemiştir. Meselâ, birkaç ay önce çıkmış olan Ahmet Haşim eserindeki yazıların büyük kısmını, ilk çıktığı yıllarda Varlık'ta yayınlamıştı.”

Gerçekten de sanatçının yazı bibliyografyası Yaşar Nabi'nin yorumunu desteklemektedir. Necmettin Turinay'ın *Abdülhak Şinasi Hisar* isimli çalışmasında yer alan kronolojik bibliyografya incelendiğinde 1946 ile 1949 yılları arasında yazı yayımlamadığı görülmektedir. 1950'li yıllarda ise gazete ve dergi yazılarının tamamen yok olmamakla birlikte, önceki yıllarla kıyasla ne kadar azaldığı fark edilmektedir. Abdülhak Şinasi Hisar'ın bundan sonraki kitapları, hatıra ve biyografi türünde ve büyük oranda da daha önceki yazılarının bir araya getirilmesiyle oluşan eserlerdir. Buradan anlaşılacağı üzere *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği*'nin 1950 ve 1952'deki yeniden yazımları 1948'den sonra başlayan bu hastalık dönemine tekabül etmektedir.

Abdülhak Şinasi'nin geçirdiği hastalık sonrasında kaleme aldığı eserlerin genellikle eski yazılarından olması farklı açılardan açıklanabilir. İlki elbette ki Yaşar Nabi'nin de ifade ettiği gibi dimağının yorgunluğu ve yeni bir kurgu üretecek enerjisinin bulunmamasıdır. Ancak eski bir eserini yeniden yazmaya kalkıştığında ilerleyen sayfalarda görüleceği şekliyle çok daha teferruatlı bir yazım sürecine girmesi, özensiz bulduğu kısımları titizlikle ve üslubunu çok çok güzelleştirerek yazması, Yaşar Nabi'nin Hisar'ın düşünce sistematığı ve kelime hafızasıyla ilgili söylediklerinin bu noktada pek de geçerli olmadığını düşündürmektedir. Yaşar Nabi'nin burada söylemek istediği pek muhtemeldir ki Hisar'ın eskisine göre daha yavaş ve belki daha zorlanarak düşünmesi ve yazmasıdır.

Romancının hastalığı sonrasında eski yazılarını tekrar gözden geçirmesine ve yayımlamasına yönelmesindeki bir başka sebep, hastalığının bir tür travmatik etki yaratarak onu geçmiş anılara tekrardan yönlendirmesi olabilir. Sarah Dillon'un çalışmasında geçen ve De Quincey'nin yazılarından hareket eden şu cümleleri bu noktada açıklayıcı niteliktedir:

"Zihnin palimpsestinin "sonsuz katmanları unutkanlık içinde birbirinin üstünü örtmüş" olabilir (s. 146), ama nasıl ki palimpsestlerin altta yatan katmanları atmosfer ve kimyasal veya dijital reaktörlerce diriltilmeye açıksa, zihnin palimpsestinin katmanları da ister "ölüm saatiyle", ister "humma"dan, ister "afyon arayışları"ndan ister "sistemin başka bir güçlü ihtilacı"ndan olsun canlanma ve dirilmeye her an hazırdır." (Dillon 2017: 46)

Abdülhak Şinasi, hem hastalığın verdiği yorgunluk sebebiyle yeni bir kurgu peşine düşmekten uzak dururken hem de zihnini yoran hastalık, onu geçmiş yazılarına ve o yazılardaki hatıralara tekrar sürüklenmiş olabilir. Zira romanda geçen Ali Nizamî Bey yalnızca bir roman kahramanı değil, Hisar'ın diğer romanlarından alışık olduğumuz şekilde aynı zamanda gerçek bir şahıstır. Ali Nizamî Bey gerçekte "annesinin teyzezadesi ile evli olan, kısa bir müddet hariciye memurluğu yapan İlhami bey"dir (Taha Toros arşivi: 550994, s.8). Yazarın yakın arkadaşı olan Yakup Kadri, İlhami Bey'le ilgili daha detaylı bilgiler vermektedir:

"... onda hele romanın 'Şeyhlik' faslını okur okumaz, bir vakitler Sütlüce Bektaşî dergahında rasgelif tanıdığım İlhami Bey adında bir zavallı adamın hüviyetini sezmemem mümkün değildi... Arasına, Baha'nın yanbaşına büzülmüş ufacık, incecik vücuduna hiç uymayan kalın bir sesle ve koyu bir Rumeli şivesiyle, her heceyi, her vurguyu dörtbeş misli uzata uzata; "Babaaa erenler, müsaade buyurursanız, size son yazdığım bir Nefes okuyayım." diyerek söze karıştığı olurdu. O vakit, neden saklayayım, hepimiz bir iç tedirginliğine kapılırdık. Zira, bilirdik ki, İlhami Bey'in Nefes'leri şundan bundan aşırılmış ve gelişigüzel sıralanmış, vezinleri birbirine uymaz bir sürü mısralardır ve bunlar arasında tasavvuf edebiyatıyla hiç alakası olmayanlar vardır..." (Ertop 1994)

Yakup Kadri'nin hatırasındaki İlhami Bey ile "kendi yazdığım nefesler" diyerek klasik şairlerden beyitler okuyan Ali Nizamî Bey arasındaki paralellik ortadadır. Bu bakımdan Abdülhak Şinasi Hisar'ın, dimağını yoran hastalığı dolayısıyla, biraz da yaşının etkisiyle eski anıları tekrar tekrar hatırlayıp onların üzerine yoğunlaşmış olması muhtemeldir.

Ancak burada öne sürülen hastalık durumunu Hisar'ı yeniden yazmaya sevk eden yalnızca bir ek faktör veya sürecin başlamasına imkân veren dönem olarak değerlendirmek gerekir. Abdülhak Şinasi Hisar'ın yukarıdaki ifadeleri yeniden yazma fikrinin aklında hep olduğunu göstermektedir. Üslubu önemseyen tavrı göz önünde bulundurulduğunda vakayı daha güzel bir üslupla yazma arzusunun temel sebep olduğunu ifade etmek gerekir. Bu yeniden yazımın yazarın edebî olgunluğa ulaştığı bir dönemde yapılması da ayrıca önemlidir.

### Hikâyeden Tefrikaya Nizamî Bey

Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Ali Nizamî Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanına kadar geçen sürede ilk yayımlandığı 1936'daki hikâyeden itibaren neleri değiştirdiğine bakmak için iki temel noktaya dikkat etmek gerekir. Bunlardan ilki hikâyenin genel kurgusunda ve içeriğinde, diğeri ise şekil ve üslupta meydana gelen değişikliklerdir.

Genel kurgusu bakımından incelendiğinde, 1936 yılındaki ilk versiyonda Nizamî beyin kim olduğu, anlatıcı ile olan akrabalık ilişkileri, anlatıcının Nizamî Bey hakkında etraftan duydukları, Nizamî beyin kişisel merakları, Hüseyin ağanın kim olduğu, ardından da yıllar sonra anlatıcının köprü üstünde Bektaşî kılığındaki Nizamî Bey'e tesadüf etmesi, bu karşılaşmadan evdeki kadınlara bahsederek Nizamî Bey'in başından geçen acı olayları ve geçirdiği değişimi öğrenmesi, onun evini kaçak olarak ziyaret etmesi, Nizamî Bey'in geçirdiği hastalık sonucu vefatı şeklinde ilerleyen hikâye, 1950 ve 1952'deki yayınlarda da aynı sıra ile yer almaktadır. Bu açıdan bakıldığında hikâyenin başlama, ilerleme ve sonlanmasıyla ilgili herhangi bir vaka değişikliği veya bir farklılık bulunmamaktadır. Başta zengin ve gösterişli bir hayat yaşayan Nizamî Bey'in, anne ve babasının ölümü ve mal varlıklarını kaybetmesi sonucu yaşadığı ruhsal hastalıkla birlikte yaşam tarzı büyük bir değişim geçirmiş, etrafında lalası Hüseyin

Ağa'dan başka kimse kalmamıştır. Yaşadığı olaylar onu içini kendince doldurduğu tasavvufî hayata yöneltmiş, çok geçmeden de hastalanıp vefat etmiştir. Romanda diğer bir karakter olan anlatıcı için de yeni bir gelişme bulunmamaktadır.

Ancak olayların gidişatına etki eden herhangi bir değişiklik bulunmamakla birlikte, bazı yeni detayların 1950'deki yayına dâhil edildiği görülmektedir. Örneğin 1936'daki hikâyeye doğrudan Nizamî Bey'i anlatarak başlarken, 1950 ve 1952'deki yayınlarda önce Nizam Caddesi ve buradaki evler, köşklerden uzun uzun bahsedilmekte, böylece okurun olayların geçtiği mekânı algılaması sağlanmaktadır. Buradaki detaylı anlatım hikâyenin daha sağlam temeller üzerine kurulmasına, adeta bir yere yerleşmesine imkân sağlamaktadır.

İçerikle ilgili bir başka ekleme, etraftaki kadınların Nizamî Bey hakkındaki rivayetleri meselesidir. 1936'da anlatıcının evdeki kadınlardan duydukları üzerinden Nizamî Bey'i anlatırken onun hakkında verdiği bilgiler, 1950 ve 1952'deki yayınlarda daha da çeşitlenir. 1936'da yalnızca kazandığı piyango ikramiyesi, çevresindeki insanlara dağıttığı hediyelerden bahsedilirken, 1950 ve 1952'deki yayınlarda bunlara ek olarak poker partisinde kaybettiği paralar, bazı kadınlarla randevuları ve bu uğurda yaşadığı maceralar, hizmetçi Mari'nin hırsızlık olayı yer almaktadır. Yine son iki yayında Ali Nizamî Bey'in ilgilerinin çeşitlendiği görülmektedir. 1936'da resim, alafranga musiki, kumar, şıklık, çiçek, baston ve potin meraklısı olduğu bilgisi verilirken; 1950 ve 1952'de kumar, resim, çiçek, kuş, av ve balık avı, alafranga musiki, at, araba, koşum, kadın ve macera, övünmek, giyim ve kuşam merakları ilave edilmektedir.

Hisar'ın, yeni yayınlarda yaptığı bu eklemelerin karakterini daha iyi anlatabilmek arzusunun sonucu olduğu ortadadır. 1936'da kısa bir hikâyede meziyetlerini, huylarını ve ilgilerini üstün körü zikrederek geçtiği Nizamî Bey'i okurun daha iyi tanınması, onun bu huy ve meraklarının hayatında nerelere kadar vardığı ve nelere sebep olduğunu anlaması için hem yeni eklemeler yaptığı hem



de daha önce var olanları detaylandırdığı görülmektedir. İlerideki tabloda daha net olarak görüleceği şekilde 1936’da bir veya iki cümle ile bahsedilip geçilen bir hobi, 1950’de birkaç paragraf hatta sayfa hacminde genişletilmiştir. Yazar böylece karakterini derinleştirirken, hikâyesini de çeşitli açılardan kuvvetlendirmiştir.

Hikâyesini daha sağlam bir zemine taşıma amacıyla yaptığı bir başka değişiklik de ana karakterin ismi ile ilgilidir. Karakter 1936’da *Varlık*’ta çıkan ilk versiyonda yalnızca Nizamî Bey olarak isimlendirilirken, 1950’de *Yeni İstanbul*’daki tefrikası sırasında ve 1952’deki kitap hâlindeki basımında, Ali Nizamî Bey olarak değiştirildiği görülür. Buradaki yeni ekleme ilk bakışta sebepsiz yahut yalnızca kulağa daha iyi gelebileceği düşüncesi ile ilişkili olarak değerlendirilebilir. Ancak romandaki bir detay, Ali isminin bilinçli bir tercihle eklendiğini göstermektedir. Hikâyenin ikinci bölümünde alafranga hayat tarzından vazgeçerek şeyhliğe yönelen Nizamî Bey bir Bektaşî babası olmuştur. “Nizamî Beyin isminin Ali oluşu tevekkeli değil miydi? Bu, bir gün Hazreti Ali’nin bir müridi olacağına bir işaret mânasına alınmalı değil miydi?” yolundaki cümleler, Nizamî Bey’e eklenen Ali isminin onun geçirdiği değişimle ilişkili kurmak için eklendiğini düşündürmektedir. Yine 1936’daki hikâyede neden şeyh olduğuna dair bir açıklama bulunmazken 1950’de annesinin rüyasında tasavvufa yönelmesini tembihlediği ifade edilmektedir. Diğerleri gibi bu iki detayla da Abdülhak Şinasi Hisar, hikâyeyi basit ve yüzeysel olmaktan çıkararak, örüntülerle dolu, birbirini destekleyen ilişkiler kurarak ona daha derin ve sağlam bir yapı kazandırmaktadır.

Hisar’ın, hikâyeye sağlam bir yapı kazandırıp onu roman formatına uygun hâle getirirken, aynı zamanda özellikle kişileri ve mekânları daha da belirsizleştirdiğine şahit olunmaktadır. Örneğin anlatıcı ile Nizamî Bey arasındaki akrabalık ilişkisi her yeni yayında giderek daha da silikleştirilmektedir. 1936’da aralarındaki akrabalık ilişkisini tanımlarken “annemle kardeş çocuklarının çocuklarıydılar” ifadesini kullanırken, 1950’de bu

bilgi "Ali Nizamî Bey'le annem iki kardeş çocuklarının torunları"na dönüşür. Bu iki yayın arasındaki bilgi farklılığı henüz sanatçının bilinçli gerçekleştirdiği bir değişiklik değildir. Buradaki farklılığın Hisar'ın dalgınlıkla yanlış hatırlaması veya tam tersi ilk bilginin yanlışlığını düzeltme amaçlı olması muhtemeldir. Ancak 1952'de kitap formunda bir roman olarak yayımlanırken ise yalnızca "uzaktan akraba" olduklarını söylemektedir. Aralarındaki ilişkinin boyutu detaya indirilmeden verilmektedir. Bunda daha sonra verilecek örneklerin de destekleyeceği şekilde anlatıyı bir hatıra yazımı olmaktan uzaklaştırma çabası etkilidir. Abdülhak Şinasi Hisar eseri tekrar yayımlarken, her seferinde onu kurgu bir hikâyeye formuna daha fazla yaklaştırmaya gayret etmiştir. Yazarın bu amacını başka örneklerde de görmek mümkündür. Örneğin *Varlık* dergisindeki ilk yayında anlatıcı, Köprü üstündeki karşılaşmadan sonra Nizamî Bey'e birkaç kez daha rastlar, bu rastlantılarında anlatıcının yanında "mektep arkadaşı Refik Halit" vardır. Hikâyede geçen Refik Halit'in, Abdülhak Şinasi Hisar'ın okul arkadaşı yazar Refik Halit olduğuna şüphe yoktur. Ancak yazar sonraki yayınlarda bu bilgiyi kaldırarak "bir arkadaşım"a dönüştürür.

1936	1950 ve 1952
Bazı günler beni görmeğe gelen mektep arkadaşım Refik Halitle Rumeli Hisarından vapura binerken...	Bazı günler, bir gece evvel gelip bizde kalmış bir arkadaşım Rumelihisarından vapura binerken...
Ve ilk zamanları Refik Halitle ben bu noktaya geldik mi: "Eyvah! Şimdi hilesi meydana çıktı. Şimdi ne yapacak?" der gibi birbirimize bakıştırdık.	Ve ilk zamanlarda, arkadaşım ben bu noktalara geldik mi: "Eyvah! Hilesi meydana çıktı! Şimdi ne yapacak?" diye birbirimize bakardık.

Tablo 1: Anlatıcının arkadaşıyla birlikte Ali Nizamî Bey'le sohbet ettiği kısım

Yine 1936’da Ali Nizamî Bey’in bir erkek ve evli bir kız kardeşinin olduğundan bahsedilirken diğer iki yayında yalnızca bir erkek kardeşinin olduğu söylenmektedir.

Mekânların silikleştirilmesi hususunda da 1936’daki ilk yayında Nizamî Beylerin köşkünden bahsederken “şimdi otel olduğu” bilgisini vermektedir. Ancak diğer iki yayında böyle bir bilgi mevcut değildir. Bilinçli gerçekleştirilen bu silikleştirmelerle ilgili olarak Hisar’ın bir röportajda verdiği cevap son derece açıklayıcıdır. Kendisine Fahim Bey ve Ali Nizamî Bey’le yakınlığı olup olmadığını soran Uysal’a Abdülhak Şinasi şu cevabı vermektedir:

“Ben de Fahim Bey, Ali Nizamî Bey ve hattâ Çamlıca’daki eniştemiz için de “benim” diyebilirim... Fakat bunlar hayatımda görmüş olduğum adamlardır. Bunları hikâye şeklinde anlatırken, isimlerini, hattâ hayatlarının bâzı kısımlarını, hatta yaşadıkları mahalleleri istediğim şekilde değiştirmişimdir. Ben hikâye yazdım, tarihî hatıra yazmadım. İkisinin arasında büyük fark vardır.” (Uysal 1961: 13).

1936’da yer almayıp sonraki yayınlarda bulunan bir başka ilave ise Ali Nizamî Bey’in annesi “Hatçanımfendi” ya da “Penbanımfendi” hakkındadır. 1936’da Nizamî beyin annesinden “büyük hala” diye bahseden anlatıcı, onunla ilgili yalnızca Nizamî Bey’in tablolarını gösterirken yeşile basmamak için halının üstünden zıplayarak geçtiğini ve yine onun kırk çift potin dolu dolabını gösterdiğini zikreder ama onunla ilgili ayrı bir bahis açmaz, hatta ismini dahi söylemez yalnızca “büyük hala” olarak niteler. Ancak sonraki iki yayında da “Hatçanımfendi”nin romanın başka bir karakteri olarak hikâyeye dâhil olduğu görülür. Özellikle çocuk zihninde bu kadının büyük rolü olduğu, ne kadar sevip kıymet verdiği bu yayınlarda uzun uzun anlatılır. İlk yayında neredeyse yan karakter bile olmayan Hatçanımfendi’nin sonraki yazımlarda Ali Nizamî Bey kadar önemli bir karakter hâline gelmesindeki sebebi araştırmak gerekmektedir. 1936’da ilk hikâyeyi yazmaya karar vererek kurguladığında Nizamî Bey olarak tanıttığı bir geçmiş zaman adamını ve onun geçirdiği

dönüşümü yazmak istediği açıktır. Bu hâliyle zaten fazla uzun olmayacak bir formatta yazacağı için, yeni yeni karakterler eklemek Nizamî Bey üzerinde daha az durmasına sebep olacağı için sadece zaruret olduğu kadar annesine yer vermeyi tercih etmiş olması muhtemel görünmektedir. Ancak tekrar ve daha kapsamlı yazmaya karar verdiğinde hem Ali Nizamî Bey'i hem de onun hayatında önemli olan annesini daha da derinleştirerek anlatabilecek alana sahiptir. Ancak tek başına bu açıklama şöyle bir soruyu doğurur: Öyleyse Ali Nizamî Bey'in hayatında etkili olan diğer kişiler babası, çocukları, eski eşinden neden hiç bahsedilmemiştir? Bunu cevaplayabilmek için romanın diğer karakteri olan anlatıcının konumuna bakmak gerekir. Zira bir çocuğun hatıraları şeklinde ilerleyen roman boyunca, bunlar arasından anlatıcının ilişki kurduğu Ali Nizamî Bey'in annesi ve çocuklarıdır. Bunlardan aynı seviyede bulunduğu çocukların Ali Nizamî Bey'in geçirdiği hayat serüvenine bir katkı sağlayacağını düşünmediğinden ya da oynadıkları oyunlar dışında bir şey söyleyemeyeceğinden olmalı ki onlarla ilgili herhangi bir ayrıntıya girmemiştir. Ancak ikinci yazımda Ali Nizamî Bey'le ilişkili olsun olmasın büyük halaya dair hatıralarını uzun uzun anlatmaktan imtina etmez. Çünkü Nizamî Bey "her zaman çocukların üstünde kalan bir muhitte dolaşır"ken (s. 11), büyük hala çocuklarla ilgilendiği, onlarla vakit geçirdiği, hatta oyunlarına malzeme olduğu için aralarında büyük bir bağ oluşmuştur. Bu yüzden anlatıcı rolündeki Hisar'ın tekrar yazmak amacıyla hatıralarını yokladığında oğlundan ziyade annesini hatırlamış olması yıllar sonra onun Nizamî Bey'le yarışacak bir karakter olarak hikâyeye dâhil olmasına sebep olmuş olabilir.

Görüldüğü üzere 1936'daki ilk hikâyeden 1950'deki tefrikaya geçilirken, metnin hacim ve içerik olarak çokça genişlediği dikkati çekmektedir. Buradaki artış hikâyenin genel gidişatında değil, anlatılan vakaların, örneklerin daha da derinleştirilmesi şeklinde gerçekleşmiştir. 1950'deki ikinci yayınında her bir epizot daha detaylı anlatılmış, karakterler daha geniş çerçevede

tahlil edilmiştir. İkinci yazımdaki artışın temel sebeplerinden biri, anlatıcının çocuk gözünden gördüklerini yorumladığı kısımlara ağırlık verilmiş olmasıdır. 1936’da her ne kadar olayların akışı anlatıcı gözünden okunsa da, bu olanlar karşısındaki his ve düşünceleri yok denecek kadar azdır. Ancak 1950’deki yayında Hisar, anlatıcının hatırandan geçenlere, görüp duydukları karşısında hissettiklerine daha fazla yer verir. Bu konuda öne sürülebilecek çeşitli örnek bulunmakla birlikte, büyük halanın, Ali Nizamî Beyin dolapta sıralanmış kırk çift ayakkabısını gösterdiği sahne bile anlaşılması için yeterli olacaktır. *Varlık*’taki yayında bu sahne, çocukların büyük halayla dolabı açmaları ve içindeki çeşit çeşit ayakkabıları görünce gülerken eğlenmelerinden ibarettir. 1950’deki hikâyede ise bu kısım sayfalarca uzamaktadır. Gördüğü ayakkabılar üzerine uzun uzun düşünen anlatıcı, onları kendi karakterleri, duruşları olan insanlar gibi görmektedir. Bu manzaraları da kendi üzerinde bıraktığı tesirleri ile birlikte uzun uzun anlatmaktadır.

Palimpsestik süreç bir katmanlaşma sürecidir. Dillon bunu “palimpsestler bir katmanlaştırma (silme ve üstüne yazma) süreciyle yaratılır” şeklinde ifade eder (2017: 27). Kitabının “Zihnin Palimpsesti” bölümünde Thomas De Quincey’nin *Suspiria*’sından alıntılar yaparak zihni bir parşömen gibi düşünür ve zihin parşömenine yazılan her bir olayın birer palimpsest niteliği taşıdığı fikri üzerine düşüncesini inşa eder. Burada son derece dikkate değer olan husus, De Quincey’nin işaret ettiği “çocuk ben” ve “yetişkin ben” arasındaki ilişkidir. Buna göre olayı yaşayan “çocuk ben” ilerleyen yıllarda yetişkin benliğiyle o olayı tekrar hatırlayıp anlatmaya başladığında, çocuğun o anki hislerine tercüman oluyor gibi görünse de aslında bu hisleri deşifre eder, yorumlar, tefsir eder:

“Sözgelimi ben çocukken kendi derin hislerimde bu fikirleri bilinçli olarak okumamıştım. Hayır, hiç ama hiç; zaten bir çocuğun bunu yapması mümkün de değildi. Ben çocuk olarak hislere sahiptim, adam olarak ben ise bunları deşifre ederim.

Çocukta, onun için gizemli el yazısı saklıydı; beneyse yorum ve tefsiri.” (De Quincey’den alıntılan Dillon 2017: 54)

De Quincey’nin yukarıdaki cümlelerinden öyle anlaşılıyor ki çocukken yaşanan bir olay, ilerleyen yıllarda hatırladığında ve dile dökülmeye çalışıldığında, çocuk zihninin algıladığından farklı bir hâl gelir, çünkü hisler farklıdır. Aradan geçen yıllarda çocuk yeni tecrübeler edinip farklı duygu durumlarıyla tanıştıkça, hâlâ çocukken yaşadığı olayı bilip hatırlasa bile, yetişkin benliğiyle o yaşadığı olayı anlamlandırması ve anlatması ilk andakinden farklı olacaktır. Çünkü yetişkin ben o olayı gözünde canlandığında çocuk benliğini hatırlayacak, o zaman hissetmemiş ya da fark etmemiş olsa bile o çocuğun neler düşünüp hissedebileceğini tartarak, yetişkin benliğindeki bu yorumlarıyla olayı hatırlayıp derinleştirecektir. Abdülhak Şinasi Hisar’ın çocukluğundan bilip tanıdığı bu uzak akrabasını hikâyeleştirirken yaptığının da böyle bir zihin sürecinden geçtiği kuşkusuzdur. Bu açıdan dolaptaki ayakkabıları gördüğü sahnede genişleme Hisar’ın yeniden hatırladığında, o hatıra yetişkin benliğinin tefsiriyle eklediği yeni yorumlar sebebiyledir. Bu açıklamaya yazılanların Hisar’ın hatıraları değil, tamamen kurgu ürünü olduğu gibi yerinde bir eleştiri de getirilebilir. Ancak anlatılanların tamamen kurgu olduğu düşünüldüğünde bile bu açıklama geçerliliğini koruyacaktır. Zira yazar devre dışı bırakılıp yalnızca anlatıcı odaklı bir inceleme yapıldığında, katmanlaşma süreci yine aynı şekilde işlemektedir. 1936’da anlatıcı çocukken yaşadığı olayı sadece görünür hâliyle dile getirirken, 1950’de buna yorumlarını katması yine yetişkin benliğin algılama şeklinin devreye girdiğinin işaretidir. Dolayısıyla bu iki yazma arasında Dillon’un bahsettiği “zihin palimpsesti” hem Hisar’ın kendi algısında hem de kurgunun ortaya çıkmasında aynı seviyede işlevini korumaktadır.

İki yazma arasında görülen bu genişleme ve açılım süreci “zihin palimpsesti” ile uyumlu olduğu kadar, aynı zamanda Abdülhak Şinasi Hisar’ın eserini edebî anlamda geliştirme tekniğidir. Zira yukarıda farklı örnekler üzerinden de ifade edildiği gibi Hisar,

birçok farklı açıdan hikâyesini zenginleştirmektedir. Burada olduğu gibi anlatıcının iç dünyasına, duygu ve düşüncelerine, farklı katmanlardan bakış açılarıyla yer vermesi bir tür derinleştirme metodudur. Ali Nizamî Bey karakterini hakkında verdiği tafsilatı çeşitlendirerek derinleştirirken, anlatıcıyı ise bu görüp duyduğu olaylar karşısında iç dünyasında doğan düşünce ve hisleri birinci ağızdan söyleterek derinleştirmektedir. Bu metoda örnek olabilecek diğer bir sahne, anlatıcı ile Ali Nizamî Bey'in köprü üstünde ilk karşılaşmalarında aralarında geçen diyalogdur. 1936'da Ali Nizamî Bey'in cümleleri peş peşe sıralanıp bitmektedir.

1936	1950
<p>-Oğlum, öp elimi! dedi, ben şimdi Baba oldum! Çamlıcada bir tekke açtım. Şimdilik bir tek müridim var: Bizim Hüseyin ağa... Fakat umarım, Allahın inayetiyle, yakında çokları gelirler. Annelerine selâm söyle... Bir gün seni bana gönderinler! Haydi, seni Allahın birliğine emanet ettim!...</p>	<p>-Oğlum, elimi öp! Diye başladı. Sonra yüzüme bakarak, dedi ki: -Ben şimdi “Baba” oldum! Çamlıcada bir hanıkah açtım!.. Hayır, ne kadar istesem, özensem, Ali Nizamî Beyin bana bu mâsum gözleriyle, bu deryâdil haliyle, bu kadar yumuşamış ve maverâilemiş sesiyle: “Çamlıcada bir hanıkah açtım!” cümlesine sıkıştırdığını duyduğum manaları size bir türlü duyuramayacağım. Sanki kullandığı bu kelimelerden ziyade, o halinin lisanıyla bana: -Sen çocuk gibisin! Bundan dolayı bu halâsın ehemmiyetini tamamen takdir edemezsin! Mümkünse bak, gör, dinle! Sana bir müjde veriyorum: Bir hanıkah, bir kurtuluş diyarı, bir dergâh açtım! Orada mutlu, mukaddes bir ömür sürülecek! Kim dilerse, ve sen istersen gelip bu kurtuluştan kâm alabileceksiniz! O hatırlar gibi olduğunu zannettiğim zamanlar geçti! Bâki kalan ömrümüz bize artık büyük bir lütuf ve nimettir. Mazi de elbette gönüllerimizin anlaştığı zamanlar olmuştu. Onların hürmetine söylüyorum. Çamlıcada, pencereleri uhreviyete bakan bir hanıkah açtım!.. gibi bir şeyler ifade ediyordu. Ve Ali Nizamî Bey daha sade bir eda ile devam ediyordu: -Şimdilik bir tek müridim var: Bizim Hüseyin ağa... Fakat umarım, Allahın inayetiyle, yakında çokları gelirler. Annelerine selâm söyle... Bir gün seni bana gönderinler! Haydi, seni Allahın birliğine emanet ettim!...</p>

Tablo 2: Anlatıcının Ali Nizamî Bey'le yıllar sonra ilk karşılaşması

Görüldüğü gibi 1950’de yazar, her bir cümleyi bölmekte ve aralara kendinin o andaki duygularını eklemektedir. Öyle ki Ali Nizamî Bey’in cümlelerini kendisinde uyandırdığı duygularla tekrar yazmaktadır. Yine bu tesadüfü annelerine anlattığı kısım, 1950 yazımında daha teferruatlıdır. 1936’da zaman ve mekân bilgisi dâhilinde sadece karşılaşmayı özetleyip geçerken, 1950’de annelerini üzmemekten korkarak söylemeye hazırlanması, o sırada zihninden geçenler, heyecanı, ortamı neşelendirme çabalarına yani iç dünyasına şahit olunmaktadır.

### Tefrikadan Romana Nizamî Bey

Aşağıdaki tablodan görüleceği üzere, 1950 ile 1952 yıllarında yapılan ikinci ve üçüncü yayınlar içerik anlamında tamamen örtüşmektedir. Bu iki yayında hem kurgunun anlatılış sırası aynıdır hem de hikâyenin epizotları bir iki istisna dışında (görüştüğü iki ayrı Fransız kadın, övünmek meraklısı olan Ali Nizamî bey’in eski bir hocasına ev alma vaadinde bulunması ama bunu unutması) yeni bir ekleme bulunmamaktadır. Üçüncü yayında yapılan eklemeler daha ziyade, anlatıcının düşüncelerinin genişlemesi ve derinleşmesi ile ilgilidir. Hikâye anlatılırken araya eklenen bir veya iki paragrafta anlatıcı o konuyla ilgili kendi görüşlerini, fikirlerini dile getirmektedir. Aşağıda verilen paragraflar 1950’deki metne eklenerek, 1952’deki kitap yayınında yer verilen az sayıda ilavenin bahsedilen niteliğine örnek teşkil etmektedir:



“İnsanlar öyle tuhaf yaratılmıştır ki, bilhassa memnu meyvalara düşkün oldukları gibi, ellerinde mevcut olan kıymetlerden ziyade havadan gelecek kazançlara meraklıdır. Hepsinde, avını arayan ve bekleyen bir ruh vardır. Şahsen tok ve lakayt olması icabedenler bile elleriyle kopardıklarını daha lezzetli bulurlar.” (34-35)

“Ali Nizamî Beyin hastalığı sırasında onun kendi kendisine emniyet edemediğini gösteren perişan nazarlarını birkaç defa görmüştüm. Ve sanıyorum ki talihimiz böyle birkaç çift gözün bakışlarına ilânihaye bağlı kalır ve artık onları tamamen unutmamız ihtimal ve imkanı kalmaz. Zira bunlar bütün ömrümüz boyunca geçen zamanlarımızın kâinatında –bizden bazan uzaklaşarak tamamıyla ayrıldıklarını zannettirseler bile- uzun seyahatlerinden sonra tekrar gelen kuyruklu yıldızlar gibi, tekrar görünürler.” (107-108)

“Ali Nizamî Bey bana ilk önce alafranga züppeliği zamanlarında insanların gülünç çocukluklarının parlak bir mümessili; sonra da, ölüm karşısındaki buhran zamanlarında insanların muhtaç kaldıkları büyük tesellinin feci bir numunesi olarak görünmüştü. Şuurumuzun kâinatında arada bir –kuyruklu yıldızlar gibi- gördüğümüz böyle perişan nazarlar karşısında düşünüp hesap ettikçe insanların hayatlarıyla de ölümleriyle de mâzur ev mahkûm olduklarını görürüz.” (117-118)

Tablo 3: 1952’deki yayında yer alan az sayıda eklemenden bazıları

1952’deki son yayında karşılaşılan bu durum, Sarah Dillon’un bahsettiği “zihin palimpsesti” görüşünü hatırlatmaktadır. Aynı olayın her hatırlanışında anlatıcının yeni bir benlik durumunda olması sebebiyle, her hatırlanışın yeni bir yazma olduğunu ifade eden “zihin palimpsesti”, Hisar’da da benzer şekilde işlemiştir. 1936’daki ilk yayının hikâyenin sadece ana hatlarını içermesi planlanan format ve yayınlanacağı yer ile açıklanabilir. Ancak böyle bir açıklama Hisar’ın neden bu formatı ve neden dergide iki sayılık kısa bir hacmi seçtiğini açıklamak için yeterli gelmez. Eğer yazar isteseydi daha ilk başta kurguyu uzun hikâye veya roman olarak sunabilirdi. Ancak onun bu zamandaki hazır bulunuşluk seviyesi veya zihninin bu dönemdeki işleyişinin böyle bir yazmayı ortaya çıkardığını düşünmek yerinde bir düşüncedir. Bundan on dört yıl sonraki ikinci hatırlayış ve yazış dönemi Hisar’ın zihninin/ benliğinin yeni bir yazma ortaya çıkarmasına sebep olmuştur. Bu arada yaşadıkları, tecrübe ettiği olaylar, düşünce ve duygularında meydana gelen değişimler onda aynı hatıra

başka bir açıdan, yeni bir gözle bakmayı zorunlu kılarak zihninde gerçekleşen bu katmanlı palimpsestik süreç onun yazmasına yansımış olmalıdır. Bunun sonucunda ana hatlar aynı kalacak şekilde aynı hatırayı çocuk gözleriyle nasıl anlamlandırdığına, o anda neler hissettiğine, neler düşündüğüne odaklanarak yeniden kaleme almıştır. Hemen iki yıl sonra yeniden hatırlayıp yeniden yazarken bu bakışa ek olarak, yılların ve tecrübelerinin kazandırdığı düşünce yapısını olayların arasına serpiştirerek, onları yorumlayarak yazmıştır. Bu dönemde Abdülhak Şinasi Hisar'ın 65 yaşında, kemale erdiği bir dönemde olduğunu da dikkate alınca ortaya çıkan eserin böyle bir değişim süreciyle evrilmesi çok makul bir tablo oluşturmaktadır.

Bununla birlikte yeniden yazmalarda esas olan daha önce de ifade edildiği üzere edebî açıdan daha iyi ve estetik bir hâle getirmektir. Her zaman daha güzel bir ifadenin peşinde olan Hisar, hikâyeden tefrika romana ve oradan romana seyreden bu tekâmülde eserini anlatım ve üslup açısından daha da edebîleştirmenin peşindedir.

1936	1950	1952
-	Büyükkada'nın Nizam Caddesi, evler, köşkler (6 paragraf)	Büyükkada'nın Nizam Caddesi, evler, köşkler (6 p.)
Nizamî Bey ile anlatıcı arasındaki akrabalık ilişkisi (2 cümle)	Nizamî Bey ile anlatıcı arasındaki akrabalık ilişkisi (1 paragraf)	Nizamî Bey ile anlatıcı arasındaki akrabalık ilişkisi
(1 p.)		
Nizamî Bey'in evde zaman geçirmemesi (4 c.)	Nizamî Bey'in evde zaman geçirmemesi (9 c.)	Nizamî Bey'in evde zaman geçirmemesi (9 c.)

Anlatıcının hanımların konuşmalarından Nizamî Bey hakkında edindiği bilgiler (piyango ikramiyesi, Karacaahmet’e bakmayışı, etrafındakilere hediyeler vermesi) (9 c.)	Anlatıcının hanımların konuşmalarından Nizamî Bey hakkında edindiği bilgiler ( <b>poker partisinde uğradığı kayıplar, hanımlarla randevulaşma maceraları</b> , piyango ikramiyesi, Karacaahmet’e bakmayışı, etrafındakilere hediyeler vermesi, <b>hizmetçi Mari’nin hırsızlığı</b> ) (11 p.)	Anlatıcının hanımların konuşmalarından Nizamî Bey hakkında edindiği bilgiler (poker partisinde uğradığı kayıplar, hanımlarla randevulaşma maceraları, piyango ikramiyesi, Karacaahmet’e bakmayışı, etrafındakilere hediyeler vermesi, hizmetçi Mari’nin hırsızlığı)
(11 p.)		
-	Ali Nizamî Bey’in annesi Hatcanımefendi (12 p.)	Ali Nizamî Bey’in annesi Hatcanımefendi (12 p.)
Anlatıcının babasının Nizamî Bey’i küçümsemesi (3 c.)	Anlatıcının babasının Nizamî Bey’i ve <b>annesini</b> küçümsemesi (4 c.)	Anlatıcının babasının Nizamî Bey’i ve annesini küçümsemesi (4 c.)
Nizamî Bey’in resim merakı (16 c.)	Ali Nizamî Bey’in kumar merakı (3 c.)	Ali Nizamî Bey’in kumar merakı (11 c.)
Alafranga musiki merakı (4 c.)	Resim merakı (50+ c.)	Resim merakı (50+ c.)
Kumar merakı (1 c.)	Çiçek merakı (8 c.)	Çiçek merakı (8 c.)
Şıklık merakı (2 c.)	Kuş merakı (11 p.)	Kuş merakı (11 p.)
Çiçek merakı (3 c.)	Av, avcılık, balık avı merakı (4 p.)	Av ve balık avı merakı (6 p.)
Baston (3 c.)	Alafranga musiki merakı (4 p.)	Alafranga musiki merakı (4 p.)
Botin merakı (5 c.)	At, araba, koşum merakı (9 p.)	At, araba, koşum merakı (9 p.)
-	Kadın ve macera merakı (17 p.)	Kadın ve macera merakı (19 p.)
		Övünmek merakı (6 p.)
	Giyim kuşam merakı (20 p.)	Giyim kuşam merakı (20 p.)

Nizamî beyin giyinmiş kuşanmış hâlde tasviri (uzun 2 c.)	Nizamî beyin giyinmiş kuşanmış hâlde tasviri (7 p.)	Nizamî beyin giyinmiş kuşanmış hâlde tasviri (7 p.)
Lala Hüseyin Ağa (10 c.)	Lala Hüseyin Ağa (22 c.)	Lala Hüseyin Ağa (22 c.)
-	Galatasaray Lisesi'ne gidiş ve bu köşkü unutuş, haber almama (1 p.)	Galatasaray Lisesi'ne gidiş ve bu köşkü unutuş, haber almama (1 p.)
Köprü üstünde karşılaşma (4 p.)	Köprü üstünde karşılaşma (12 p.)	Köprü üstünde karşılaşma (12 p.)
Annelerine Ali Nizamî Beyle tesadüfünü anlatması (8 c.)	Annelerine Ali Nizamî Beyle tesadüfünü anlatması (4 p.)	Annelerine Ali Nizamî Beyle tesadüfünü anlatması (4 p.)
Nizamî Bey'in başından geçenlerin rivayet edilmesi (20 c.)	Nizamî Bey'in başından geçenlerin rivayet edilmesi (12 p.)	Nizamî Bey'in başından geçenlerin rivayet edilmesi (12 p.)
Nizamî Bey'in hastalıktan sonraki değişimi (4 p.)	Anlatıcının Nizamî Bey'i hangahta ziyareti ve onun üzerine düşünceleri (13 p.)	Anlatıcının Nizamî Bey'i hangahta ziyareti ve onun üzerine düşünceleri (13 p.)
Hüseyin Ağa'nın refakati (2 p.)	Nizamî Bey'in hastalıktan sonraki değişimi (11 p.)	Nizamî Bey'in hastalıktan sonraki değişimi (11 p.)
Anlatıcının Nizamî Bey'i hangahta ziyareti ve onun üzerine düşünceleri (2 p.)	Hüseyin Ağa'nın refakati (11 p.)	Hüseyin Ağa'nın refakati (13 p.)
Anlatıcı arkadaşı Refik Halid'le birlikteyken Nizamî Bey'in onlara nefes okuması (3 p.)	Anlatıcı arkadaşıyla birlikteyken Nizamî Bey'in onlara nefes okuması (5 p.)	Anlatıcı arkadaşıyla birlikteyken Nizamî Bey'in onlara nefes okuması (5 p.)
Nizamî Bey'in tekrar hastalanması ve ölümü (1 p.)	Nizamî Bey'in tekrar hastalanması ve ölümü (11 p.)	Nizamî Bey'in tekrar hastalanması ve ölümü (13 p.)
Sonuç (1 p.)	Sonuç (1 p.)	Sonuç (2 p.)

Tablo 4: Hikâyenin üç versiyonunun yapısı ve içeriği

## Dil ve Üslupta Meydana Gelen Değişimler

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanının ortaya çıkma sürecinde içerikte meydana gelen değişiklikler kadar dil ve üslup değişimleri de oldukça dikkat çekicidir. Abdülhak Şinasi Hisar'ın her yeni yayında yaptığı yenilikler, silmeler, değiştirmeler, yeniden yazmalar ve eklemeler onun üsluba ne kadar özen gösterdiğini kanıtlamaktadır. Bu anlamda yazar, yukarıda tabloda görüldüğü üzere yalnızca paragrafların yerini değiştirmekle kalmamış, cümlelerin de yerini değiştirmiş, aralarına yeni cümleler ekleyerek daha iyi bir ifadeye bürünmesini sağlamıştır.

1936'daki ilk yazımı ile diğer iki yazım arasında meydana gelen değişimlerden ilki, tahmin edileceği gibi, kelimenin güncel kullanımıyla değiştirilmesi şeklindedir. Örneğin 1936'da kullanılan “taaccüp” kelimesinin yerini 1950'de “hayret”; 1950'deki “ikametgah”ın yerini 1952'de ev; “şekil” yerini “biçim”; “müftehir ve mağrur olarak” ifadesinin yerini ise “iftihar ve gurur duyarak” almıştır. Ancak aradan geçen uzun yıllar göz önüne alındığında kelime boyutunda değişen tercihlerin beklenenden az olduğu da söylenmelidir. Yıllar içinde toplumun kelime tercihleri hızla değişirken Abdülhak Şinasi'de bunun neredeyse yok denecek seviyede kalması, yazarın dil ve kelimelerine olan sadakatini gösterdiği kadar, dil kullanımının toplumsal ve zamansal değil bireysel bir motivasyona sahip olduğunu da kanıtlamaktadır.

Hisar'ın her yeni yazımda özellikle anlamın daha sarıh ve açık bir hâle gelmesini amaçladığı görülmektedir. Örneğin Hüseyin Ağa'yı anlattığı bölümde 1936'da önce Hüseyin Ağa'yı tarif etmekle başlarken ardından eski zamanlarda, evlerde böyle insanların bulunduğunu ve bu insanlara hürmet edildiğini söyleyip tekrar Hüseyin Ağa'yı anlatmaya dönmektedir. İkinci yayına hazırlanırken bu sıranın mantık akışına uymadığını ve araya yerleştirdiği cümlelerin akışı bozduğunu fark ederek aradaki cümleyi bölümün başına çekmiştir. Böylece eski zamanlarda

evlerde lala, dadı, sütüne gibi insanların bulunduğu bilgisini verip ardından Hüseyin Ağa'yı bölmeden anlatmaya başlamaktadır.

1936	1950-52
Küçüklüğünde onu –bir türlü beğendiremediği- mekteplere götürmüş, getirmiş ve şimdi de onun çocuklarını gezdiren, küçük köşkün alt katındaki bakımsız odasında yatıp kalkan, haylı yaşlı, beyaz bıyıklı, ters suratlı, eski bir lalası Hüseyin ağa vardı. <b>Eski evlerde haremde sütinelerin, dadıların, bacıların ve selamlıkta lalaların ve gidiş ağalarının hiyerarşinin tayin ettiği bir mevkileri vardı.</b> Büyük Beyefendiyle büyük Hanımefendinin bu adama itimatları yerindeydi. (Hüseyin ağayı anlatmaya devam...)	<b>Eski evlerimizde haremde sütineler, bacılar, dadılar, eski kalfalar ve selamlıkta eski lâlalar, ayvazlar, uşaklar gibi emektarların haklarını koruyan ve mevkilerini sağlayan anelere müstenit bir takım halklar vardı. Bunlara kolay kolay dokunulmazdı.</b> Köşkte, büyük beyefendiyle Hatçanımefendinin, hakikaten yerinde olan itimatlarını kazanmış bulunan emektar, ihtiyar biri, Ali Nizamî Beyin eski lâlâsı vardı ki, ... (Hüseyin ağayı anlatmaya devam...)

Tablo 5: Hüseyin Ağa'nın tasviri

İlk yayından sonra eserin dil ve üslubunda yapılan değişikliklerin önemli bir kısmını ise daha doğru bir dil ve ifade adına gerçekleştirilen tashihler oluşturmaktadır. Üç metin bu anlamda karşılaştırıldığında, Abdülhak Şinasi'nin üslup üzerine ne derece dikkatli çalıştığı bilindiğinden, *Varlık*'taki hikâyeye okunduğunda karşılaşılan bu dil kullanımları onun, çok hızlı yazılmış, tekrar okunma ve düzeltme imkânı bulunmamış bir metin gibi algılanmasına sebep olmaktadır.

1936	1950-52
birbirimize bakışırđık	birbirimize bakardık
<b>divanlardan alınma</b> bu manzume <b>kopyelerini</b>	<b>divanlardan kopye edilmiş</b> bu manzumeleri
... fakat asıl <b>gözleri değişmiş</b> ve o asıl bu <b>gözleriyle değişmişti.</b>	... fakat, asıl, <b>gözleri başkalaşmış</b> ve o asıl <b>bakışlarıyla değişmişti.</b>

ömrümüz içinde makul olarak <b>yaşanmış olduğumuz zamanlar</b> ne azdır!	...ömrümüz içinde belki makul olarak <b>geçirmiş olduğumuz zamanların</b> ne kadar az olduğunu kabul ederdi!
öfkesi daha yeni <b>geçmiş</b> de yüzünün kızarıklığı daha <b>geçmemiş</b>	öfkesi yeni geçmiş de yüzünün kızarıklığı <b>geçmeye daha vakit bulamamış</b>
...ancak Hüseyin Ağa ile benim <b>hatırlayabileceğimiz</b> ihtişamından hiçbir <b>hatıra</b> ve hiçbir eser yoktu.	...ancak Hüseyin Ağa ile benim gibi onun mazisini görmüş olanların hatırlayabilecekleri ihtişamından hiçbir eser, hiçbir iz kalmamıştı.
1950	1952
...Ali Nizamî Beyi biz hemen hiç görmez, görsek görsek, ya kapıdan <b>çıkarmış gider</b> ya kapıdan <b>girmektedir</b> , yani daima kapı aralıklarında, hep ayakta görürdük.	...Ali Nizamî Beyi biz hemen hiç görmez, görsek görsek, ya kapıdan <b>çıkarmış</b> ya kapıdan <b>girmektedir</b> , yani daima kapı aralıklarında, hep ayakta görürdük.
...bir yabancıнын hele geceleyin bir eve girmiş olması yüzünden baskın yapılması <b>imkânı bile vardır</b> .	...bir yabancıнын hele geceleyin bir eve girmiş olması yüzünden baskın yapılması <b>bile mümkündür</b> .

Tablo 6: Üslup değişiklikleri

Örneklerden de takip edilebildiği üzere tekrar yazım aşamasında anlam karışıklığına sebep olan veya var olan anlamı tekrar eden ifadeler silinmiştir. Bunun yanı sıra bir dil kullanımı hatası olmamakla birlikte aynı cümle içinde tekrar eden kelimelerin kullanımını da istemediği, bunun yerine eş anlamlısını kullanarak ifadeyi canlandırmaya gayret ettiği anlaşılmaktadır.

Abdülhak Şinasi Hisar’ın Nizamî Bey’in hikâyesini ilk yazışışı ile diğer iki yazışışı arasında değişiklik gösteren dil kullanımlarından biri de, anlatıcının annelerinin Ali Nizamî Bey’in hastalığını rivayet suretinde anlattıkları bölümde dikkat çekmektedir:

1936	1950-52
Bunun üzerine de Nizamî Bey'in zaten kuş kadar akli büsbütün uçmuş!	Bunun üzerine de Ali Nizamî Bey'in <b>kafasındaki</b> zaten bir kuş beyni kadar olan <b>beyni "sırta kadem basmış"</b> .
Şimdi aklından zoru varmış.	<b>Zavallının</b> şimdi aklından zoru varmış!
Mülkiyet hakkında fikirleri karışmış.	Mülkiyet hakkındaki fikirleri <b>adam akıllı</b> karışmış.
Bu hususta etrafında gördüğü taassuba iştirak etmiyormuş.	<b>Artık</b> bu meselede etrafında gördüğü taassuba <b>hiç</b> iştirak etmiyormuş.
... bu sözüne budala Hüseyin Ağa'dan başka inanan yokmuş	... bu sözüne budala <b>ve bunak</b> Hüseyin Ağa'dan başka inanan <b>bir Allah kulu</b> yokmuş.

Tablo 7: Üslup değişiklikleri

Buna göre 1936'da daha düz ve doğrudan ifadeler kullanılırken 1950'de duygu durumunun açık bir şekilde anlaşıldığı cümlelerle karşılaşılmaktadır. İlk yayındaki cümleler sadece durumu tespit ve tayin eden, tarafsız, konuşanın ne hissettiğini açık etmeyen bir ifade tarzına sahiptir. İkinci ve üçüncü yayındaki cümlelerde ise "zavallı, adam akıllı, hiç, bir Allah kulu" gibi kelime ve kelime gruplarıyla anlatıma konuşanın duygu durumu eklenerek daha canlı ve gerçekçi bir hava katılmıştır. Birinci sütundaki cümlelere bakıldığında konuşan annelerin cümlelerinin duygusal bir sansür süzgecinden geçirildiği ve anlatıcının aktarımıyla verildiği hissedilmektedir. İkinci sütundaki cümleler ise anlatıcı tarafından sansür edilmeden, evdeki kadınların ağzından çıktığı şekliyle ve hatta duygu durumları ön plana çıkarılmak istenerek verilmiştir. Değişen bu tercihle birlikte Ali Nizamî Beyin başından geçenlerin etrafındaki tanıdıklarınca nasıl algılandığı ve yorumlandığı da okur tarafından daha iyi anlaşılabilir hâle gelir.

Nizamî Bey'in giyinip kuşanmış, dışarıya çıkmaya hazır bir hâlde tasvir edildiği bölümde yapılan değişiklikler de Hisar'ın üslubunun geçirdiği evrimi göstermektedir:



1936	1950-52
Nizamî Beyin teni ve <u>fesi kıpkırmızı</u> , krem şemsiyesinin içindeki atlas yemyeşil, <u>esvapları ve eldivenleri açık renk</u> , boyunbağları göz kamaştırıcı, gözleri iri, bıyıkları dik, bakışları sert, vücudu çevik, boyu kısa, ökçeleri yüksek, sesi kalın, dili peltek, yüzü asil çizgili, eli bastonlu veya kırbaçlı...	... <u>beyaz ve krem esvapları</u> içinde, başında <u>kırmızı fesi</u> , yakasının iliginde kırmızımtırak orkidesi, içi güvez atlas şemsiyesinin üstüne vuran güneşin tesiriyle <u>pembe yüzü</u> âdetta kanlı bir akisle kızarmış, gözleri iri <b>ve fırlak</b> , bıyıkları <b>uzun ve dik</b> , vücudu çevik, bakışları sert <b>ve hid-detli</b> , boyu kısa... (1936'da bu kadarla kalıyor ama 1950'de bu tasvirin üzerine daha bir sayfa Ali Nizamî Beyin bu görünüşünün ondaki akislerini, düşünce ve tasavvurlarını anlatıyor.)

Tablo 8: Üslup değişiklikleri

Burada ilk olarak dikkati çeken husus kelime grubundaki kelimelerin yerini değiştirmesidir. Altı çizili yerlerde gerçekleştirilen değişiklikle ilgili bölümde baştan sona devam eden ifade kalıbının yarattığı tek düzelikten kurtulması sağlanmak istenmektedir. Dikkat edilirse 1936'da "...sı ..... (örn. fesi kırmızı)" şeklindeki ifade kalıbı hepsinde tekrar etmektedir. Ancak ikinci yazımda buradaki tekdüzeliğin farkına varan yazar, aynı kalıptan tamamen vazgeçmeden yeni bir kalıp daha kullanmış, bazılarını sıfat + isim olacak şekilde yenilemiştir. Aşağıda yer alan cümle de Hisar'ın tekrar eden ifade kalıplarını bilinçli şekilde değiştirdiğine başka bir örnek teşkil etmektedir:

1950	1952
...kerametleri olacağına <b>hükmederek</b> ve okumuşların ... anlıyabileceğini <b>hükmederek</b> ve pek iyi kalpli olduğu için, nihayet ricalarını <b>dayanamayarak</b> , yine anahtarı alır, ve, kim bilir kaçınıcı defa <b>olarak</b> , bizimle beraber yine yukarı çıkardı.	...kerametleri olacağına hükmederek ve okumuşların ... anlıyabileceğini <b>zannederek</b> üstelik de, pek iyi kalpli olduğu için, nihayet ricalarımıza <b>dayanamayıp</b> , yine anahtarı alır, ve, kim bilir kaçınıcı defa <b>olarak</b> , bizimle beraber yine yukarı çıkardı.

Tablo 9: Üslup değişiklikleri

Nizamî Beyin tasvirinde göze çarpan bir başka farklılık, ifadeye eklenen sıfatlardır. Abdülhak Şinasi Hisar, metnini yeniden yazarken Ali Nizamî Bey'in vücudunun bölümlerini yeni sıfatlarla daha detaylı tasvir etmiştir. 1936'da "gözleri iri, bıyıkları dik, bakışları sert" olan Nizamî Bey, 1950'de "gözleri iri ve fırlak, bıyıkları uzun ve dik, bakışları sert ve hiddetli" bir hâle gelmiştir. Burada olduğu gibi pek çok örnekte Hisar'ın yeni sıfatlar ve tanımlayıcı kelime grupları ekleyerek metni detaylı bir anlatıma kavuşturduğu görülmektedir:

1936	1950
Bu eski aristokrat kafalı adam bu ihtiyar halk adamına beşer zihninde türemiş en eski bir cinnetin muhakemeleriyle onun destanını söylüyor.	O aristokrat kafalı, <b>dekadan ruhlu, söz söylemesini bilir adam</b> , o <b>ümmî, iptidaî, sert</b> halk adamına beşer zihninde <b>ilk zamanlardan beri yeşermiş ve devam etmiş</b> eski kanaatlerin mantıklarıyla destanlarını tekrar ediyor...
Fakat o beni görünce memnun bir yüzle yanına çağırır.	Fakat o beni görünce, <b>sakin</b> ve memnun bir yüzle kalmıştı.
Bu küçük, dar, fakir bir evdi.	Bu, küçük, <b>daracak, boyanmamış kuru tahtadan yapılma pek iptidaî</b> bir evdi.

Tablo 10: Üslup değişiklikleri

Bu eklemeler bazen de yalnızca sıfat ve tanımlayıcı kelime grupları olmanın da ötesine geçerek daha sanatlı bir yapıya bürünmektedirler:

1936	1950-52
Bu sözleriyle onun başı üstüne bir ziya hâlesi örüyorlar, yahut yakıyorlardı.	... bütün bu sözleriyle, onun başı üstüne, <b>Hıristiyan azizlerinin resimlerinde başlarını halkalandırdığını gördüğümüz</b> , bir <b>ışık</b> hâlesi örmüş oluyorlardı.

<p>Bir çiçek, (velev ki bir orkide olmasın) gözlerine harikulâde görünüyor, kokusu gözlerini yaşırtıyor, bir parça kolonya sürünmek ona tıpkı morfin, kokain kullanmak gibi tesir ediyor, bir sarhoşluk veriyordu. Ve Nizamî Bey “oh! Ne âlâ! Ne güzel!” diyor ve gözleri yaşıyordu.</p>	<p>Şimdi, velevki bir orkide olmasın, <b>en hakir bir çiçek, bir kır çiçeği gözlerine harikulâde bir güzellik numunesi, bir mucize gibi görünüyor; bir tek çiçekte vaktiyle serlerin yetiştirdiği bütün çiçeklerin kokularını birden duymuş oluyor; bir tek gül ona bütün bir Cebel-i Bereket kokusu döküyor;</b> bir tek gülün kokusu ona çok geliyordu. Ve bir parça kolonya sürünmek ona tıpkı morfin, kokain ve eroin kullanmak gibi tesir ediyor, <b>baharda ilk meşkeden bir tek kuşun tane tane cıvıltısında vaktiyle dinlediği Maestro Lange’lerin orkestralarını, Profesör Hegyei’lerin piyanolarını birden duymuş oluyordu. ... her şeyi aynı bir lezzetle birbirine bağlıyor ve kendi kalbinin bu iyiliğiyle, gözleri yaşıyor, gözlerinde beliren yaşlarla gönlü yıkanıyor,</b> bu lezzet ona bir nevi hafif sarhoşluk veriyor ve o bu hazla, ikide bir “Şükür Yarabbi! Ooh, ne âlâ!.. Ne güzel!.. Ne iyi!..” diyordu.</p>
--	---

Tablo 11: Üslup Değişiklikleri

## Sonuç

Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği’ne temel teşkil eden 1936 ve 1950’deki yayınlar romanla karşılaştırmalı olarak incelendiğinde, ilk durak 1936’daki hikâyeye formundan 1950’deki tefrika romana dönüştüğü evre olmaktadır. Burada ilk fark edilen eserin tür olarak değişmesidir. Hikâyeden romana evrilirken vakanın başlama ve neticelenme açısından temelde aynı kaldığı görülmektedir. Ancak yeni küçük vakaların eklenmesi, Ali Nizamî Bey’in annesine, ana karakter kadar bir yer ayrılması gibi içerikte

meydana gelen değişiklikler; kurgunun daha sağlam bir zemine oturmasını, hikâneyi meydana getiren bütün unsurların bir örüntü içinde birbirini desteklemesini sağlamıştır. Bu anlamda hikâye temelde aynı kalmak üzere yapılan eklemeler, kurguyu zenginleştirmiş, üstün körü bir vaka aktarım yerini, karakterleri üzerinde derinleşen, onların iç dünyalarına yoğunlaşan bir anlatıma bırakmıştır. Karakterlerin iç dünyalarına ve duygu durumlarına odaklanan bu yeni yazımlarda romancı, eserini daha detaylı, canlı ve bütün bir hâle getirmiştir. 1950'deki tefrika romandan 1952'deki kitap hâlinde basımına gelirken ise özellikle anlatıcının yorumlarının arttığı dikkati çekmektedir. İçeriğin ufak bir iki istisna dışında aynı olduğu bu iki versiyonda anlatıcının anlattığı vakadan yola çıkarak yaptığı hayata dair genel değerlendirmeler bulunur. Bu anlamda gerek hikâyeden tefrikaya gerekse tefrikadan romana ilerlerken "zihin palimpsesti" sürecinin kurgunun tekâmülünde etkili olduğu ifade edilebilir.

Hisar'ın metni tekrar tekrar yazmasında esas sebebi teşkil ettiği düşünölen edebî açıdan güzelleştirme kaygısı ise dil kullanımı ve üslupta meydana gelen değişimlerde kendini gösterir. Abdülhak Şinasi'nin üslubunu her yazımda daha fazla geliştirdiği görölmüştür. Yazarın, içerikte karşılaşılan duruma benzer bir şekilde dil kullanımında da daha detaylı bir ifadeye doğru gittiği söylenebilir. Özellikle sıfat kullanımlarının ve tasvir kalıplarının artması bu detaylandırma temayülünün üsluptaki karşılığı olarak nitelendirilebilir. *Ali Nizamî Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanının tekrar tekrar yazmalarla hem içerik hem de üslup bağlamındaki bu tekâmülü, Hisar'ın sanatçılığı ve yazma tarzını ortaya koyan somut bir örnek olarak dikkat çekmektedir.

## Kaynakça

“Abdülhak Şinasi Hisar”. Taha Toros Arşivi: 550994. <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/14126/001550994007.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. (Erişim Tarihi: 17.10.2020)

“Eski İstanbul’u Konuşuran Adam”. Konuşan Kenan Harun. Taha Toros Arşivi: 505248.

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/8130/001505248006.pdf?sequence=1>. (Erişim Tarihi: 17.10.2020)

Dillon, Sarah (2017). *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*. F. B. Aydar (Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi.

Ertop, Konur (1994). “Bir Geçmiş Zaman Adamı: Ali Nizamî Bey”. *Taha Toros Arşivi*: 505280. <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/8124/001505280006.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. (Erişim Tarihi: 25.10.2020)

Genette, Gerard (1997). *Palimpsest*. C. Newmand and C. Doubinsky (Trans.). Lincoln: University of Nebraska.

Hisar, Abdülhak Şinasi (1936). “Bir Geçmiş Zaman Hikâyesi”. *Varlık*, 15 Nisan 67: 294-296.

Hisar, Abdülhak Şinasi (1936). “Bir Geçmiş Zaman Hikâyesi”. *Varlık*, 1 Mayıs 68: 310-312.

Hisar, Abdülhak Şinasi (1950). “Bir Geçmiş Zaman Hikâyesi”. *Yeni İstanbul*, 12 Şubat-8 Mart: 2.

Hisar, Abdülhak Şinasi (1952). *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği*. İstanbul: Hilmi Kitabevi.

Nayır, Yaşar Nabi. “Abdülhak Şinasi Hisar”. *Taha Toros Arşivi*: 580386. <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/8223/001580386010.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. (Erişim Tarihi: 25.10.2020)

Saba, Ziya Osman. “Kitaplar Arasında Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği”. *Taha Toros Arşivi*: 505279. <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/>

bitstream/handle/11498/8123/001505279006.pdf?sequence=1&isAllowed=y. (Erişim Tarihi: 28.10.2020)

Tunç, Gökhan (2019). "Behçet Necatigil'in "Sevgilerde" ve "Nilüfer" Şiirlerini Palimpsest Kavramıyla Okumak". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 21: 211-222.

Turinay, Necmettin (1993). *Abdülhak Şinasi Hisar*. İstanbul: MEB.

Uysal, Sermet Sami (1961). *Abdülhak Şinasi Hisar*. İstanbul: Sermet Matbaası.







# ÖLMEYE YATMAK YA DA YURTSUZLUĞUN ANATOMİSİ TO LAY INTO DYEING OR THE ANATOMY OF HOMELESSNESS



## Öz

Bu çalışmanın problemi, Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* adlı üçlemesinin ilki olan *Ölmeye Yatmak* romanında kadının toplumsal, kültürel ve bireysel yurtsuzluğudur. Türkiye modernleşmesin, inkılapların, devlet ve siyaset ilişkilerinin belirlediği bir atmosferde yaşayan romanın başkişisi Aysel, sosyolojik ve psikolojik veri ve yöntemlerin yardımıyla çözümlenmektedir. Toplumsal uyumsuzluk, entelektüel karşılıksızlık, sorunlu kadın kimliği ve intihar arzusu gibi modern olgular "yurtsuzluk" olarak kavramsallaştırılmakta ve bu yurtsuzluğu hazırlayan ve besleyen sebepler, entelektüel/yazar/kadın kimlikleri olan Aysel bağlamında analiz edilmekte; toplumsal ve bireysel "tutunamamazlık" ile "arada kalma"nın yurtsuzluk ile zorunlu bağı tespit edilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Kadın, yurtsuzluk, kimlik, intihar, roman.

## Abstract

The thesis of this study is regarding the social, cultural and individual homelessness of woman as depicted in the first novel titled *To Lay Into Dyeing* of the triple books titled *The Tough Times* belonging to the Turkish novelist named Adalet Ağaoğlu. Another woman personality as depicted in said novel named Aysel who lives in the atmosphere where the Turkish Modernization process, reforms, state and political relations are attempted to be solved through aid of the sociologic and psychological data and methods. Such modern phenomena as social maladjustment, lack of intellectual reciprocity, problematic woman identity and the suicidal feelings are conceptualized as "homelessness" and the reasons that prepare and feed Aysel's homelessness which is converted into a symbol within the content of Intellectual/ author/ woman corresponds to. The association between the obligatory connection of social and individual "inability to hold on to prevent being drifted" and to "to be left in between" and homelessness are depicted in this paper.

**Keywords:** Woman, homelessness, identity, suicide, novel.

## Müge GÖNCÜ

Sorumlu Yazar/Corresponding  
Author:

Doktor, Balıkesir Üniversitesi,  
Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve  
Edebiyatı Anabilim Dalı, Balıkesir,  
Türkiye.

ORCID: 0000-0003-7575-5676

E-mail: mge\_pehlivan@hotmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 01.12.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 03.03.2021

Kaynak Gösterim / Citation:

Göncü, Müge (2021). "Ölmeye  
Yatmak ya da Yurtsuzluğun  
Anatomisi", *Yeni Türk Edebiyatı  
Araştırmaları*. 13/25, 91-116.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.464>

### Extended Summary

Adalet Ağaoğlu is one of the most noteworthy woman authors of the 20th century Turkish literature. The author who has attained her reputation mostly through the short stories and novels, preferred to question the cyclical events and the influence of such events on the individual and the society. The story of the Republican Generation in the years between 1938 and 1968 in which the Author is included, is narrated through character Aysel in her novel "Lying Down to Die".

The problem raised in this study is the social, cultural and individual displacement of the woman as so mentioned in Lying Down to Die. The protagonist of the novel, namely, Aysel, who leads her life in an atmosphere defined by the modernisation of Turkey, revolutions, the relationship between the state and the politics, can only be analyzed through psychological data and methods. In our study, the problems attributable to the modern times including social inconsonance, intellectual futility, problematic femininity and sexuality etc in which Aysel is involved is conceptualized as "displacement", while the said concept is fully stuffed. Answers have been sought to find out how alienation, which comes out to be the most significant indicators of displacement, happened to be initiated in the case of Aysel, what established the grounds for such an alienation, what were the changes observed in alienated Aysel and where Aysel had arrived as a consequence of alienation. Aysel refers the hotel's room of her own, as the room where the women face with the self realities being free from the social roles, maternity, the oblivious power behind the men while the room eventually comes out to be the space where the women are what they are and attained her own self. The room of one's own is the hotel room for Aysel where he pays off old scores and manages to be herself while it has been observed that conceding the in consonances of social and individualistic nature, Aysel leaves the room being free from everything.

Lying Down to Die is the first novel of the trilogy under the title of "Tight Times". The novel which was first published in 1973 tackles with the political and social structure of the term. The writer questions sexual identity and individualism of the women through Aysel in her novel. Aysel deeply feels the conflict between the freedom of the pro-republic woman especially an intellectual woman and femininity of the woman. The inwardness of the fiction characters is much more narrated in comparison with the events. Moreover, the novelist intersperses the events amongst the sentimental background. The narrations in present continuous tense are only one and half hours by which time Aysel stays at the hotel room. Aysel's childhood, years of education and youth have been frequently referred through point-in-time technique. The main characters, - Aysel, Ali, Aydın, Ertürk - are those having education by the time Atatürk is dead. The writer tends to discuss the effects of post-Atatürk education system on the students. It becomes evident that the generations raised through the current education system and believe in the things with no attempt to query created big troubles when they question the things they have learned in the subsequent stages. The society in which this generation lead their lives creates the objective realism while the inner voices of Aysel and Aysel-like people constitutes the subjective realism. The novel primarily aims to criticize the efforts to settle the new social pattern and identification in a sudden, unexpected and compulsory manner. The novel takes its roots from the generations that were in a cleft stick between the traditional way of life and the identity imposed by the state. Aysel had to remain silent against the education system and the traditionalist approaches of her family, lived her youth in the manner to prove her individual self to those around, and observed, as an intellectual young woman that the values she believed faded which resulted in the portrait of a woman with no lifeline. Her relationship with her student causes her to go astray and gradually becomes indifferent to everything surrounding her. Therefore, the concept of dislocation which includes all the components of the alienation as an existential

problem, has been used to express the downfalls experienced by Aysel. Lacking of relationship of any kind with the people, Aysel is unable to lead her life in the world she has created for herself and she is left homeless in the form of an existentialist homelessness due to the reasons attributable to the society. The homelessness she has experienced is a part of the processes of inability, meaninglessness, irregularities isolation and finally alienation and Aysel experiences all such process herself.

It is evident that Aysel, the protagonist of Adalet Ağaoğlu is distinct from the other women protagonists in the Early Republican Age. The women who experience moral corruption through westernization are criticized by the authors, in other terms, the writers are in contradiction with their protagonists. Adalet Ağaoğlu stands behind Aysel and never blames her due to her homelessness. She tries to find out the reasons behind her alienation towards the society and her own self and underlines the fact that she is against the system. Therefore, the grounds for Aysel's lack of identification rest on her childhood and efforts made to reveal how her childhood had impacts on her expressions, opinions, sexuality and marriage. Aysel, on the straits, goes to the hotel room to lie down to death believing that she would overcome everything through suicide. Since the expected death never comes and she feels tired of being right on all occasions, she leaves the hotel room to be integrated with life.

In this study in which we have discussed the searches by Aysel for her identity in conjunction with the concept of homelessness, we outline the reasons and consequences of being homeless in stages of her life. When she was a child, Aysel tried to make her homelessness occult by leaning on ideal for a contemporary Turkey, however, as an intellectual woman she fails to suppress the nihilist aspect of homelessness and searches the ways to lead her life with the feeling of nonentity. To some extent, the feeling of homelessness is a great step for Aysel to get acquainted with herself.

## I.Yurtsuzluk Kavramı ve Ölmeye Yalmak Romanı

Yavuz Kılıç'ın Hannah Arendt'te *Yurtsuzluk Fenomeni* adlı çalışmasında görüldüğü üzere Edward Said, *Yersiz Yurtsuz* adlı kitabında, çatışan kültürlerin arasında kalan kimliksel belirsizlikleri yersiz yurtsuzlaşma ile özdeşleştiriyor. Nietzsche, Heidegger, Deleuze'nin yersiz yurtsuzluktan bahsederken kastettikleri de varoluşsal bir yurtsuzluktur (Akay, 1996). Bu düşünürlere göre düşünmek kendini yerinde hissetmemek hâlidir. Yurtsuzluk artık bir yer ve yurt sahibi olamamak değil düşünmenin en başından beri köksüz olması anlamındadır. Yurtsuzluk fenomeninin temelinde yatan yabancılaşmadır. İnsanlar ile arasındaki bağları kopan ve artık kendi yarattığı dünyada bile yaşayamayan bireylerin yaşadığı yabancılaşmanın adı yurtsuzluktur. İnsanlık tarihi boyunca belirli dönemlerde yurtsuzluk/köksüzlük fenomeni görülmüşse de Arendt, "daha önce görülmedik ölçekte bir yurtsuzluk, daha önce görülmedik derinlikte bir köksüzlük fenomeni"yle karşı karşıya olduğumuzu belirtir (Kılıç, 2009: 151).

Yurtsuzluğun temelini oluşturan "yabancılaşma" kavramı pek çok düşünür tarafından tanımlanmış, kullanımı çok yaygın olan bir kavramdır. "Felsefede yabancılaşma; şeylerin, nesnelerin bilinç için yabancı, uzak ve ilgisiz görünmesi, daha önceden ilgi duyulan şeylere, dostluk ilişkisi içinde bulunulan insanlara karşı kayıtsız kalma, ilgi duymama, hatta bıkkınlık ya da tiksinti duyma anlamına gelir" (Erkoç ve Artvinli, 2011: 9). Yabancılaşma bireyin kişiliğinin parçalanarak kimlik kaybı yaşadığı psikolojik bir süreç olarak karşımıza çıkar. Bireyin çevresine olan adaptasyonunun azalması ile çevreye yönelik kontrol mekanizması işlemez hale gelir. Ayhan Eğrilmez, "Bir bireyin diğer insanların yanında kendini güvende hissetmeyip, onları ikiyüzlü, bencil, ilgisiz hatta düşman; dünya, toplumsal çevre ve sistemi de baskılayıcı ve bireyselliğine saygısızlık olarak algılayışına denk gelen ve onu kendisini toplumdan yalıtıma güdüleyen bir sendrom" (Erkoç ve Artvinli, 2011: 25) olarak tanımlar. Yabancılaşma kavramını ilk

ele alan düşünürlerden olan Hegel bu sorunu daha çok bilinç düzeyinde ele alır. Kendini gerçekleştiren ruh, yarattığı dünyanın kendi ürünü olduğunu anladığında yabancılaşma kendini gösterir. Kendi gerçekliğiyle yarattığı dünya onun eylemlerinin sonucu olduğundan daha en başından yabancılaşmaya maruz kalır (Ergil, 1980). Seeman'a göre yabancılaşmış insan; yaşamın getirdikleri üzerinde etkin rol oynayamayan, kendi yapıp ettiklerini anlamlandıramayan, toplumsal yaşamı düzenleyen kurallara inanmayan, toplumsal değer/inanç/gelenek/görenek/kuralları değerli görmeyen ve kendinden uzaklaşarak eylemlerinden haz alamayan kimsedir (Kiraz, 2015). Yabancılaşma kavramı öz itibarıyla bireyin toplumdan, kültürden, insandan hatta kendi emeğinden ve kendinden kopması, uyumsuzluk yaşaması olarak bilinen psikolojik bir süreçtir.

Yabancılaşmanın içinde barındırdığı güçsüzlük, anlamsızlık, kuralsızlık, tecrit edilme ve kendi kendine yabancılaşma süreçleri Aysel'in içinde bulunduğu durumu özetler niteliktedir. Doçent olana kadar her zaman güçlü görünmek zorunda kalan Aysel, içinde parçalanan bazı şeylerden sonra kendini sorgulamaya başlar. Sorgulama sürecinin başlaması Aysel'i güçsüzleştirir ve şimdiye dek savunduğu şeylerin anlamsızlığını fark etmesine sebep olur. Doğru sandığı ne varsa bir bir çökünce Aysel, çareyi kuralsızlıkta bulur. Öğrencisiyle ilişkiye girerek kuralsızlığın sınırlarını zorlar. Kendi çizgisinden çıkmak, Aysel'i toplumdan uzaklaştırır ve "yabancılaşma" doğru sürükler. Otel odasına kendisini kapatması yabancılaşmanın somut görüntüsüdür. İkinci aşama Aysel'in kendine de yabancılaşmasıdır. Bu aşamada "ölmeye yatmak", toplumsal ve bireysel aidiyetlerin ve sığınışların yok oluşudur.

Cumhuriyetin ilanından 1970'lere kadar geçen sancılı süreci inkılaplarla, eski-yeni çatışmasıyla, çağdaşlık-gelenekçilik zıtlıklarıyla anlatan *Ölmeye Yatmak* romanının asıl amacı hedeflenen yeni toplum kimliğinin tepeden inme bir şekilde oluşturulma çabalarını eleştirmektir. Bu eleştirinin merkezine

ise devlet mekanizmasını çalıştıran güçlerin yaratmak istediği kimlik ile halkın gelenekçi düşüncesi arasında sıkışıp kalan bir neslin ziyan olduğu düşüncesi yerleştirilir. Roman, Aysel'in bir otel odasında "ölmeye yatmasıyla" başlar ve geriye dönüşlerle Aysel'in çocukluğu, yapılan inkılaplar, Cumhuriyet'in ilanından sonra ülkede yaşananlar anlatılarak Aysel'in yurtsuzluğunun sebepleri işaret edilir.

Eyüboğlu, "Ölmeye Yatmak her ne kadar aydın kadın teması üzerinde tartışılmışsa da asıl olarak yurttaşlık sorunsalı romanıdır" (Eyüboğlu, 1998: 49) der. Hilmi Yavuz (1977: 156), "Ölmeye Yatmak ve Kadının Özgürlüğü" yazısında romanı "Batıcı Cumhuriyet ideolojisinin temellendirilmeye çalışıldığı yıllarda eğitim görmüş, bu ideoloji ile getirilmek istenen dönüşümler karşısında köylü ya da küçük kasabalı ailelerin geleneksel yaşam üsluplarını değiştirmemekte direnmelerinden doğan çelişkileri yaşamış bir kuşağın romanı da denilebilir" şeklinde açıklar. Romanda Aysel'in kimliğinin ve kimliksizliğinin oluşumunda etkili olan önemli karakterler vardır. Çağdaş bir Türk nesli yetiştirme ideolojisiyle yaşayan Dünder Öğretmen'in çocukların çağdaş kimliklerinin oluşumunda katkısı büyüktür. "Atatürk'ün "irfan ordusu" olarak tanımladığı öğretmenlerin yetiştireceği nesiller aracılığıyla Cumhuriyet ideolojisinin kuşaktan kuşağa aktarılması umulmuştur" (Sürgit, 2014: 143). Aysel'in babası Salim Efendi ise çağdaşlık karşıtı düşünceleriyle Aysel'in okumasına bile karşı çıkan, çocuk Aysel'in yokmuş gibi yaşamasının başat kahramanıdır. Aysel'in ilkokul arkadaşı olan Aydın, kaymakam oğludur ve şehirli olduğu için Aysel'i ve arkadaşlarını küçük görür. Roman boyunca Aysel'in Aydın ile içten içe hesaplaşma arzusunun temelinde Aydın'ın bu tavırları yatmaktadır.

*Ölmeye Yatmak* (1973) romanı ile Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda* (1929) kitabı arasında bazı ilgiler kurulabilir. Woolf kitabında kadınların tarih içindeki baskılanışından bahsettiği gibi dönemin katı ahlakçı, erkek egemen anlayışına da karşı çıkar. Woolf ile Aysel'in en belirgin ortak yanı ikisinin de devirlerinin kendilerine

biçtiği cinsiyet rolünü benimsememeleridir. Woolf, kadının iş ve yazın dünyasında yer alamamasının iki önemli nedeni üzerinde durur: Eğitimdeki eşitsizlik ve aile kurumunun kadın üzerindeki geleneksel dayatmaları. *Ölmeye Yatmak* romanında Aysel'i tükenme aşamasına getiren de bu anlayış ve dayatmalardır. Woolf, her kadının kendine ait bir odası olması gerekir derken; kadının kendi gerçekliğiyle yüzleşebildiği odayı, toplumsal rollerden sıyrılıp annelik, ideal eş, erkeğin arkasındaki gizil güç gibi kavramlardan soyunduğu odayı, sadece kendisinin olabildiği ve ne olmak istiyorsa o olduğu odayı kasteder. Aysel de "ölmeye yatmak" için sadece kendisinin olacağı bir otel odasını seçer. Bu otel odası Aysel'in arınma yaşadığı, omuzlarındaki yüklerinden kurtulduğu, kim olmak istediğine karar verdiği oda olacaktır. Selim İleri'ye göre Adalet Ağaoğlu, Aysel ile "aydının koşullanmışlıktan kurtulması gerektiğini" savunmaktadır (1978: 189). Romanda Aysel'in ölmeye yatmasını da "bir aydının ölüm kadar duruk bir zaman diliminde kendini sorguya çekmesi" olarak ele alınabileceğini vurgular (İleri, 1978: 184). Başka bir eleştirmene göre de "Romanda, yeni kadın ile uzlaşmaya çalışan ama geleneksel toplum değerlerinden vazgeçmeyen eril kimliğin kadın meselesine nasıl yaklaştığı farklı örneklerle gösterilmiştir" (Dönmez, 2018: 7).

Türkiye'de kadın kimliği uzun zamandır tartışıla gelen altyapısında sosyolojik ve psikolojik etkiler bulunan bir problemdir. Aysel'in bakışıyla problemin en temel kaynağı ülkemizde kökleşmiş olan ataerkil düzendir. Bu bakış açısına göre, ataerkillik, erkek otoritesine dayanan toplumsal örgütlenme düzenidir. Bu düzen ne yazık ki kadının öteki olarak algılanmasına sebep olmuş ve bunun sonucunda da kadınların toplum dışı kalmaları, topluma uyum sağlayamamaları görülmüştür. Erkek ve kadınlar arasındaki yapıda kadın pasif ve ötekileşmiş olan taraf görünümündeyken erkek ise gerçek özne ve aktif olan taraftır. Ataerkil düzen aslında sadece kadını değil diğer yandan erkeği de baskılar. "Günümüzün ataerkil ilişkileri, dünyada olduğu gibi Türkiye'de de erkekleri



her şeyden önce ekonomik ilişkiler içinde çalışan, rekabetçi, ailenin geçimini sağlayan aktörler olarak kurmaktadır” (Bozok, 2018: 36). Ama *Ölmeye Yatmak*'ta ve onun temsil ettiği düzlemde kadınların kendilerini yurtsuz hissetmelerinin temelinde sadece çerçevesi çizilen ataerkilliğin olduğunu söylemek yetersiz olacaktır. “Ayselleri” köksüzleştiren, kimliksizleştiren ve onları “ölmeye yatıran” sosyolojik psikolojik yapının daha derinlikli analiz edilmesi gerekir. Sosyopsikolojik ve kültürel verilerin ilk gösterdiği şey toplumsal zihniyeti temsil eden verili değerlerden oluşan kimlik ile modern entelektüel kadın kimliği arasında derin bir çatışma olduğudur. Romanda kimlikler arasındaki bu uzlaşmazlık ve/veya çatışmanın ilk görüntülerinden biri, utangaç yalnız kız çocuğudur. Bu kız çocuğunun yaşadığı süreçler, farklı biçimlerde ve düzeylerde yurtsuzluğu yansıtacaktır.

## 2.Yurtsuzluğun Görünme Biçimleri ve Düzeyleri

### 2.1. Yurtsuzluğun Kaynağı Olarak Çocukluk

Mekân, bireyin dünyalık zamanda tutunmasını sağlayarak Aysel'in yaşadığı yurtsuzluk aslında bir başlangıç değil, bir sonuçtur. Aysel'in tanımsızlığının ve karşılıksızlığının kökenleri çocukluğuna uzanır. Kadınların yerinin erkeklere bağlı olarak belirlendiği bir zaman diliminde çocukluk dönemini yaşamış; ailesinin geleneksel yaşam ve düşünce tarzı ile ona okulda verilmeye çalışılan yeni, modern düşünce tarzı arasında kalmıştır. Erkek arkadaşlarıyla konuşmasının bile ayıp görülmesi, babası ve ağabeyinin baskıları, sosyal hayata girmekte zorlanması, hem kız çocuğu hem de köylü olması nedeniyle sürekli dışlanmak Aysel'de içten içe bir intikam arzusu oluşturur. Toplumsal cinsiyet kavramından yola çıkarak Aysel'e içinde doğduğu biyolojik kategoriye göre rol biçilmiştir. Çünkü toplum ve içinde yaşanılan kültür biyolojik cinsiyete bağlı olarak bireyden belli davranışları bekler. Birey de toplum içinde var olabilmek adına toplumun beklenti ve kurallarına ayak uydurmaya çalışır. Toplumsal cinsiyet

kültür tarafından işlenmesi sebebiyle kadın ve erkeğe yönelik tutumlar kültür aracılığıyla belirlenmiştir. Ağabeyi ile yaşadığı bir tartışmanın ardından ağlayan Aysel'e annesi susmasını, babasının ağladığını görürse bir sevdiğinin olduğu düşüncesine kapılacağını söyler. Kendi evinde bile yeri olmayan Aysel'e doya doya ağlamak bile yasaktır. "Babasının aklına getirmemek gerek; ne büyüdüğünü ne de hala okumakta olduğunu. Bir bardak su istedi mi hemen fırlayıp vermeli. Ders çalışıyorum falan dememeli" (Ağaoğlu, 2018: 213). Aysel daha çocuk yaşında var olabilmek için yok olmayı göze alır. Kendi evinde babasına ve ağabeyine kendini unutturarak ilerisi için varlık savaşına girer. Ağabeyinin babasıyla kavgalarının ardından evi terk etmesi üzerine annesinin "Ne olsa tek oğlumuz. Tek umudumuz" sözleri Aysel'de geri dönüşü olmayan yaralar oluşturur. "Yeniden evin kıyıda köşede unutulmuş eşyası olduğunu seziyor. İlk gerçek öfkeyi tanıyor" (Ağaoğlu, 2018: 232). Kendine sürekli hatırlatılan kız olduğu, arkada durması gerektiği fikri Aysel'i hırslandırır: "Kendisinin de bir kişi olduğu akıllara yer etmeli. Yer etmeli. Hiç çıkmamasıya.." (Ağaoğlu, 2018: 232) Kimseden destek görmeyen Aysel, içsel boşluğunu yok etmek adına bir kadın olarak ülkesini "çağdaş medeniyetler seviyesine ulaştırma" idealine tutunur. Tutunacak bir dal olarak bu ideali seçen Aysel için bu bir nevi varlığını kanıtlamanın yoludur. Sürekli yokmuş gibi davranılan küçük kız çocuğu var olduğunu kanıtlamak uğruna bu sorumluluğu yüklenir. "Yeni bir kuşak doğuyor! Bizim çocukluğumuz için böyle denirdi. Böyle bir doğumun ayrı sorumluluğu vardır. Ey Türk gençliği! Birinci vazifen.. İlk görev. Nedir bir ilk görev? Size verilen, sizin de gücünüzü ölçmeden yüklendiğiniz bir sorumluluk" (Ağaoğlu, 2018: 29). Aysel'in nesli varlık ile yokluk, yenilik ile gelenek arasında sektirilen top gibi oradan oraya atılmıştır.

Aysel daha çocuk yaşında kadın-erkek eşitsizliğini farkına varmış ve ne yazık ki bununla büyümek zorunda bırakılmıştır. Ödevinin sonuna yazdığı cümleler oldukça manidardır: "Bir milletin yarısı topraklara zincirle bağlı kaldıkça diğer yarısı göklere yükselebilir

mi? Bizim milletimizin başarısızlığı kadınlara karşı gösterdiğimiz kusurdan ileri gelmektedir” (Ağaoğlu, 2018: 108). Çağdaş, şehirli olmasıyla övünen ilkokul arkadaşı Aydın da Aysel için hayal kırıklığı olacaktır. Aysel, Aydın’ın çağdaşlığı çok farklı algıladığını daha çocukken idrak etmiştir. “Bir Atatürk çocuğu olarak hiç hoş görmedim bu hallerini. Kadınlarımız tam Batılı olmadıktan sonra Türkiye’mizi muasır medeniyet seviyesine çıkarmak çok güç” (Ağaoğlu, 2018: 85). Aydın sadece görünürde çağdaştır, bunu içselleştirememiş olması o dönem yaşanan arada kalmışlığın en büyük kanıtıdır. Çocukken Aysel’i erkeklerle konuşmaması, köye gittiğinde başörtüsü takması, kıyafetleri konusunda sürekli küçümseyen Aydın bir yandan da Aysel’e âşiktir.

## 2.2.Aysel’in Temel Problemi Düşüncede Yurtsuzluk

Çocuk yaşında içinde yaşadığı toplumun problemini anlayan Aysel, kendine bir hedef belirler. Bir kadın olarak ülkesini çağdaş devletler seviyesine çıkarmak onun yaşam amacı haline gelir. Baba evinde yokmuş gibi yaşamak zorunda bırakılması, düşüncelerine hiç önem verilmeyişi onu suskun biri haline getirir. Modern bir nesil yaratmak isteyen ideoloji ile ailesi arasında yaşadığı gelgit Aysel’de düşüncede yurtsuzluğu doğurur. Aysel’in çocukluğunun geçtiği dönem uluslaşma ve modernleşme projelerinin bir arada yürütüldüğü, Cumhuriyet’in eski ile yeni kuşağı arasındaki çatışmaların en yoğun yaşandığı dönemdir. “Yeni adamlar ve yeni kadınlar yaratarak bir toplumsal dönüşüm amaçlayan bu milli modernlik projesinde aile, evlilik, aşk, cinsellik gibi yeni kurumsal düzenlemeleri içeren cinsiyet politikaları önemli yer tutmaktadır” (Sumbaş, 2017: 6). Aysel’in ömrü boyunca yaşadığı bu kimlik krizi onu çıkmaza sürükler. Her zaman başkalarının istediği gibi biri olmaya çabalamak onu yorar ve kendini sorgular: “Acaba hiç kendim olmuş muydum? Hiç kendimiz olduk mu? Görevlerin birlikte götürülmediği bir yerim oldu mu hiç?” (Ağaoğlu, 2018: 198).

Aysel'in yaslandığı yeni ideal, aslında problemi ortadan kaldırmamakta hatta daha da derinleşmesine sebep olmaktadır. Düşünsel olarak sözü edilen idealin içine de problemsiz olarak yerleşemez. Ama çocukluğundaki kendine biçilen okumamış, ev kızı rolüne de dönemez. Dolayısıyla yaşamasındaki "mış gibi"likler artar. İnsanın ilk yurdu denilen bedenine yabancılaşma beraberinde düşüncesine, vicdanına yabancılaşmayı da getirir. Otel odasında ölmeye yattığında şimdi ile geçmiş arasında sürekli gider gelir. Çocukluğunda yaşadıkları dün gibi hatırladadır çünkü yurtsuzun hafızası sürekli çalışır. Sürekli bir hatırlamanın içindedir çünkü hafızada sakladıkları onun yurtsuzluğunun varoluş sebebidir. İnsandaki bu yerini bulma arzusu doğduğu andan itibaren kendini gösterir. Doğan bebek ana kucağını, ölen beden mezarını bulmak ister. Bu nedenle nereye ait olduğunu bilememe hissi birey için en zor olandır. Kendini bulunduğu mekâna, aileye, düşünceye ait hissedemediğinde onlar uğrunda verilen emekler de anlamını yitirmeye başlar.

Yıllarca gelenek ile modernlik, yapmak istedikleriyle yapamadıkları arasında eşikte kalan Aysel için yaşadığı yurtsuzluk kaçınılmazdır. Aysel'in yurtsuzluğunu ifade edecek diğer bir kavram da "eşik" kavramıdır. Halk inanışlarına göre eşik, uzun süre kalınması iyi olmayan, atlanması gereken bir yer, geçiş için zorunlu olarak kullanılan yerdir. Eşikte uzun süre kalmanın uğursuzluk getireceğine dair inanış birçok toplumun kültüründe kendine yer bulmuştur. Tekkelerde yetişen müritler için ise eşik bir öğretiler, okuldur. Nefsine yenik düşmeyen bir mürit eşikten atlar ve şeyhlik makamına yükselir. Kelime zamanla mecazlaşarak, zıt kavramları ifade eden bir metafor haline gelir ve Türk edebiyatında eşik kavramı Tanzimat dönemiyle başlayan süreçte medeniyet değişimini içselleştiremeyip medeniyet krizine dönüştürenlerin ikilik içinde kalmasını anlatmak için kullanılır. Özellikle Tanpınar, eşik kavramını Tanzimat dönemiyle başlayan süreçte medeniyet değişimini özümseyemeyenlerin ikilik içinde kalmasını ifade etmek için kullanmıştır. " Bu ikilik evvela hayatta başlamış sonra

cemiyetimizi zihniyet itibariyle ikiye ayırmış, nihayet ameliyesini derinleştirerek fert olarak da içimize yerleşmiştir” (Tanpınar, 2005: 34). Aysel, arada kalmışlığın bedelini ödemek istediği için ölmeye yatar ve bu eylemiyle eşikten atlamak ister. Aysel’in ölmeye yattığı odadan farklı bir bilinçle çıkışı eşikten atladığının göstergesidir.

Romanda Aysel’in çağdaş entelektüel bir kadın olarak kendini var kılmasının anlamsızlığı bir yanıla Kemalist ideoloji temsillerinin içeriksizliğine bağlanır. Çocukken ailesi ve bürokratik yapının dayattıkları arasında sıkışan Aysel, aydın bir kadın olduğunda kendi düşünceleri ve Kemalist ideolojinin kadının özgürleşmesini onun eğitimine bağladığı dayatma arasında sıkışıp kalacaktır. “Ailesinden intikal eden feodal ahlaki değerlerle Cumhuriyet ideolojisinin çağdaşlaşma telkinleri ve şahsi ideolojik yönelimleri arasındaki ihtilaflar, Aysel’i olgunluk çağlarına doğru belirgin bir kimlik çatışması yaşamanın eşiğine getirmiştir” ( Budan, 2014: 154). Şimdiye dek inandığı ne varsa zihninde çöküşe geçmiş, inandığı değerler gözünde yerle bir olmuştur:

“Öğretilerin yaşanmışlık değerleri olmadan anlam kazanamayacağını düşünür Aysel. Bir öğreتيye ya da amaca kendini adanmak ayırdır, onu yaşamak ayırdır. Ayrıca onları yaşantıya dönüştürmede onlara ferdin katılımı bambaşkadır. Aysel yaşantıya dönüşmemiş yani yaşanmışlık kazanmamış öğretmenlerin insana ferdi kazandıramayacağını, ancak bir görev gibi taşınabileceğinin ayrımındadır. Kendi nesline ve kendisine yaşanmışlıktan uzak ideallerini görev gibi taşıyan insanlar olarak bakar. Aysel gerektiği için, kendisinden öyle istendiği için yapılanlarla dolu bir hayatı yaşadığını fark etmiştir.” (Ağca, 2003: 121)

Sistemin çatlaklarının farkına varmasıyla Aysel hiçliğe doğru sürüklenir. Çünkü vazife bilinciyle adeta kendini feda ettiği sistem kendi kafasında düşünsel olarak çökmüştür. Çocuk yaşta kendilerine yerleştirilen “vazife bilinci” o dönem neslinin omuzlarına ağır gelmiş, zamanla uygulanan yöntemin sistem içinde oturmadığı, sorunlu bir nesil yarattığı fark edilmiştir:

“Diyebiliriz ki, Dünder öğretmeninin yetiştirdiği bu irfan ordusunun bireyleri, Cumhuriyet rüzgarı içinde kendi yollarını bulmaya

çalışan birer kuş gibi oradan oraya göçerler. Ancak esas bulmak istedikleri kendi kimlikleridir. Fakat bu gençlerin üzerine yüklenen sorumluluklar çok fazladır ve bu geçiş döneminin de birebir içinde doğup onunla yoğrulmuşlardır. Bu yüzden karakterlerin hiçbirisi sağlıklı hayatın temsilcisi olmamış, tıpkı Durkheim'in de daha önce bahsettiğimiz gibi kuralsızlıktan doğan iniş ve çıkıl dönemlerinde gerçekleşen bunalımların sonuçlarını tek tek yansıtmışlardır. Ancak Aysel bu dönemin en hassas örneğidir ve bu yüzden ölmeye yatmıştır." (Erten, 2004: 111)

Virginia Woolf'un sürekli üzerinde durduğu kadınların kendilerine ait odaları olma fikrini Aysel doçent olarak gerçekleştirir, fakat doçent olana dek ödediği bedel onda düşüncede yurtsuzluğu yaratmıştır. Aysel, sürekli kendini ispatla geçirdiği ömrünü bir otel odasında ölmeye yatarak sorgular. İlk kez kendi olabildiği, düşüncelerinden çekinmediği, düşünmekten korkmadığı bu oda onun özgür olmak istediği yerdir. Ölerек özgürleşeceğine inanan Aysel, duvarların zihninde olduğunu anladığında o odadan arınarak çıkacaktır.

### 2.3. Aysel'in Suskunluğu: Dilde Yurtsuzluk

Birey, kendini ifade edemediği bir ortamda suskunluğu tercih edebilir. İçinde yaşadığı toplumun, ailenin, kültürün yaşadığı dönemsal ikilik bireye de sirayet eder. Kendini ait hissetmediği toplum içinde zamanla silikleşir. Sesinin duyulmadığını anladığında kendi sesine de yabancılaşma başlar ve zamanla dilsizlik/suskunluk kendini gösterir. Aysel, baba evinde babasının ve ağabeyinin okuldan alma tehditleri karşısında göze batmamak için suskunluğu tercih eder. Söylemek istediği ne varsa hep içinde kalmış, ya susturulmuş ya da susmuştur. Ailede kız olmasının sonucu olarak hep geri planda kalmış, kendisinden hiçbir şey beklenmemiştir. Sürekli geri planda bırakılış onu daha da hırslandırmış kendini var olma savaşının içinde bulmuştur. Sürekli doğru olanı yapmaya çalışmak, kendini ispat etmeye uğraşmak için o kadar çabalamıştır ki kimseye düşüncelerini dillendirememiştir. Düşüncelerini ifade etmeye çalıştığında da

kimsenin dinlemediğini anladığında, eril dilin içinde sesinin duyulmayacağını idrak ettiğinde suskunluğu tercih etmiştir.

Öğrencisiyle birlikteliğinden sonra diline dolanan şarkının sözleri oldukça manidardır: “Senin okumuşluğuna da, koşuna da, yarışına da, Fransız plaklarına da, makalelerine de, kitaplarına da, Cebeci mitinglerine de, vatani kurtarman, erkeğini kurtarmana da senin!...” (Ağaoğlu, 2018: 244). Kendine söylemek istediklerini bile sadece şarkıyla dillendirebilir. Artık üstlendiği sorumluluktan, kıyasıya koşmaktan, vatani kurtaracak aydın kadın olmaktan, erkeklerimizi kurtarmak fikrinden ölesiye yorulmuştur ve uzaklaşmıştır. Kimseyi kendine inandıramamanın verdiği burukluk her daim içindedir. Otel odasında ölmeye yattığında artık herkesi ille de inandırmaya çalışmanın gereğini sorgular. Olmayacağını bile bile bunca yıl neden olur yapmaya çalıştığını sorgular. Zayıf olmayı kendine yasaklamadan, bir toplumdaca yakışır mı diye düşünmeden, ağlayışını durdurmaya çalışmadan ağlar.

Aysel, arkadaşı Aydın ile ilgili düşüncelerini de hiçbir zaman dillendirememiştir. Aysel’in Aydın’a karşı suskun kalması tercihtir çünkü Aysel karşısında kendini anlayabilecek düzeyde modern bir erkek bulamaz. Çocukken onun çağdaş giyimi, sözleri, hareketleri ilgisini çekmiş, fakat Aydın’ın çağdaşlığının özde değil de sözde olduğunu anladığında ondan vazgeçmiştir. Çünkü Aydın onu hiçbir zaman kafasının içindekilerle değerlendirmemiştir. Aydın Aysel’i çağdaş bir kadın olamamakla eleştirse de asıl sorun Aydın’ın çağdaşlığı sadece kendine yönelik algılamasıdır. Toplumsal cinsiyet bağlamında Aysel yine suskunluğa bürünür. Aydın’la parkta el ele tutuşup öpüşmelerinden sonra şunları düşünür:

“Öpüşülebilir. Durum bunu gerektiriyor. Yine de yine de ne eksikti o akşam? Öldürücü bir şey eksikti. Tamamlanamayacak bir şey. Bir türlü bütünlenemeyecek... O şey’e özlenen anlamlar yüklenemeyecek... Yer yerinden oynasa Aydın yanındakinin, sadece bir kadın olduğunu unutamayacak. Yanındakinin insanlar içinde bir insan olduğunu düşünemeyecek..” (Ağaoğlu, 2018: 375)

Küçükken otlar arasında gördüğü ve çok beğendiği çiçeğe dokunmak isteyen Aysel, çiçek sandığı şeyin zehirli bir hayvan olduğunu elini soktuğunda anlar. Can acısıyla ağladığını, haykırdığını sananlar yanılırlar çünkü Aysel, yanılmış olmanın acısıyla ağlar. "Yanılmış olmanın acısını anlamıyorlar. Umulmadık bir anda yanılmış olmanın acısını. Bundaki dayanılmazlığı" (Ağaoğlu, 2018: 386). Olgun bir kadın olduğunda da çocukken yaptığı gibi yanılmış olmanın acısını kimselerle paylaşmaz. Bu yaşına kadar peşinde koştuğu fikirlerin, sistemin kendi zihninde çöküşü, Aysel'in de çöküşüne neden olur. Varlık ile yokluk arasında bocalayan Aysel, otel odasında ölmeye yatarak kendisiyle, sistemle, nesliyle hesaplaşma içine girer.

### 2.4. Aysel'in Kadınlığı: Cinsellikle Yurtsuzluk

Kadın ve erkekler tarafından gerçekleştirilmesi beklenen roller, genellikle bireylerin cinsel kimliklerinin sonucudur. Tek kromozomun farklılığı sadece cinsiyete yansımaları gerekirken toplumun beklentisi, değerleri cinsiyetlerin toplumsal rollerinde de farklılaşma yaratmıştır. Toplumsal cinsiyete atfedilen basmakalıp düşünceler kadın ve erkeklerin toplumda algılanışını şekillendirir. Bu kalıp düşünceler, toplumsallaşma sürecinde öğrenilen ya da aktarılan kabullenilmişliklerdir. Ölmeye yatan Aysel'in cinsel kimliğinin oluşmasında geçmişinin, aile ve çevre ilişkilerinin etkisi romanda özellikle verilmektedir. Romanda cinsellik bir problemmiş gibi algılanmasa da Aysel'in otel odasında ölmeye yatmasının önemli sebepleri arasındadır. Çocukluk döneminden olgun bir kadın olana dek geçen sürede cinselliği yasaklayan, karşı cinsle arkadaşlığı bile ayıp gören geleneksel değerler ile baskılanmış bir genç kızlık dönemi geçiren Aysel, erkek egemen anlayış ile de mücadele içinde olmuştur. Çocukken babasının gözüne batmamak için sonra da vazife bilinciyle kız/kadın olduğunu başkalarına unutturmak adına kadın gibi hissedememiştir. "Aysel de kadınlığını baskı altında tutmuş, geleneksel ahlakın kuralları ile çatışan cinsel isteklerini sürekli



bilinç dışına itmiştir. Bu itişin bir nevroza dönüşmesi ise, kadının ancak cinsellik dışında bir başka alanda kimliğini onaylatmasıyla ertelenebilir” (Yavuz, 1999: 80).

Belli tabularla geçirdiği çocukluk sonrasında ve erkek arkadaşlarının kendisini sadece kadın olarak görmesinin sonucunda Aysel, evleneceği kişiyi de belli kriterlere göre seçer. Ömer’in üniversitede öğretim görevlisi oluşu, kadınlara sadece kadın gözüyle bakmayıp düşüncelerine de önem veriyor oluşu onu etkiler. Aysel’in bireyselliğine, düşüncelerine önem verdiği için Ömer’i eş olarak seçer. Türkiye’de kadınların kendini ispatlama çabası, erkeklerin de kadınların sadece bedenlerine olan açlığı hep sorun olmuştur. Arkadaşı Metin’in fikirlerini dinlediğini, düşüncelerinden etkilendiğini sandığı bir anda dudaklarına atlayışı; çağdaş olmasıyla övünen Aydın’a doçent olduğunu haber verdiğinde onun sadece kendisiyle yatmak istediğini söylemesi Aysel için hep hayal kırıklığı olmuştur. “Neden bu derece yalnız koymuşuz erkeklerimizi? Niye inandıramamışız kendimize? Gövdesiyle birlik beyniyle de doymak isteyenlere yetmek için kaç kişiyiz? Kaç parça olması, kaç parçaya bölünmesi gerek kadınlık zarımızın bütün okumuş erkeklerimizi doyurabilmesi için?” (Ağaoğlu, 2018: 351).

Evliliğinde hiçbir sorunu olmayan, eşiyile her şeyi paylaşabilen Aysel’i öğrencisiyle birlikte olmaya iten sebep nedir? “Yolunda giden bir evlilik. Yıllar sonra yatakta birbirine hala istekle sarılan iki kafa dengi” (Ağaoğlu, 2018: 113). Evliliğiyle ilgili görünürde bir sorun olmasa da sorun onun zihnindedir, yaşadıklarında ya da yaşayamadıklarındadır. “Her şey yolunda görünüyordu. Artık öyle görünmemeli. Otuz yılda hiçbir yere gelinmemişse, bir başkaldırı mutlak olmalı. Bu hiçlik de yaşanmalı. Bir boşluğa olanca hızla düşülmeli” (Ağaoğlu, 2018: 114). Dışarıdan bakıldığında her şeyin yolunda görünmesi onu rahatsız eder, çünkü hiçbir şey yolunda değildir. Öğrencisiyle birlikte olduktan sonra Aysel hem bedensel hem de zihinsel bir dönüşüm geçirir. Bedenen kendini genç bir kız gibi diri hissederken zihnen de kuş gibi özgürleşir. Yaptığı şeyi

özgürlük adına yaptığını söylese de aslında ironik bir dille kendini eleştirdiği açıktır. " İnsan kendini tek başına özgürleştiremezse ve tek başına özgürleşme düşü içinde boğulmuşsa, kendinden sonra gelenlerin altına yatmalıdır" (Ağaoğlu, 2018: 49). Kendini aydın, modern bir kadın olarak ispatlamış olan Aysel'in içinde yerine oturmayan, onu rahatsız eden bir şey vardır. "Ömer, Aysel'in kadınlığından çok kafasıyla ilgilenmektedir. Aysel kafasına yani okuduklarına, aydın kimliğine değer verilmesinin coşkusunu Ömer'le yaşar. Fakat Ömer'le de kadınlık tarafı hep boş kalır. Kendisini onun yanında kadın gibi hissedemez" (Ağca, 2003: 124). Aysel'in sözleri Ağca'nın düşüncesini destekler: "Hem canım, kadınlığımı, kocamın yanında bile düşünemem ben. Beni düşündüren hep başka şeylerdir. Hep başka şeyler... Okudum o kadar, öğrendim. Koştum, koştum... Nerdeyse yoruldum... Ama daha vatan kurtarmak, yüceltmek, öğrenmek, öğretmek, koşmak daha... Daha uygarlaşmak... Batı... Az gelişmiş.." (Ağaoğlu, 2018: 307).

Kendisine yaşatılanlara, ezikliklerine, hor görülüşlerine isyan olarak algılanabilecek bir eylemde bulunur. Belli bir statüye gelmiş biri olarak öğrencisiyle yatması Aysel'in o güne dek içinde tuttuğu zehri dışarı akıtır. Şimdiye dek hep doğru olanı yapmaya çalışması ve hiçbir takdir görmemesi, bir kadın olarak kendini hiç özgür hissetmemiş olması, kadınların sadece cinsel obje olarak algılanması Aysel'i ölmeyi arzulamaya götüren sebeplerdir. O güne dek Aydın'ın sürekli onu özgür ve çağdaş olamaması yönünde eleştirmesi ölmeye yattığında Aysel'e şunları düşündürür: "Özgür bir Türk kadını oluşumu onunla kanıtlamadım! Yirmi beş yaşında bir delikanlı ile kanıtladım. Anlaşılan bunu bilmesini istiyorum. Böyle ise, apaçık bir oç alma özlemi içindeyim demektir" (Ağaoğlu, 2018: 52). Kadınlığından ziyade Aysel insanlığını da unuttuğunu vurgular. Öğrencisiyle birlikte olduktan sonra yeniden kadın olduğunu, tutsaklıktan kurtulduğunu hissederek.

"Kadınlık zarı yıllar sonra yeniden pekişiyor. Hiç değilmemiş gibi oluyor. Bütün tutsaklık perdelerini yırtıyorsun, yırtıyorsun; sonra bir de bakıyorsun, hiç el değmemişlik. Hiçbir şeye başlanılmamış sanki. Hiçbir şey eskimemiş. Yeniden eskitmeye başlamak. Aynı şeyi yeniden, yeniden denemek. Kendine hiçbir şey katmadan ve üstelik usanmadan, usanmaya kendine hak tanımadan. Kadın olmadan önce insan olduğunu kendine bile unutturarak... Kimbilir, bu belki de derimizin altına zorla tıktırılmış bir hastalıktır."

(Ağaoğlu, 2018: 52)

Aysel, aydın kimliğinden uzaklaşarak kadınlığının farkına varır. Fiziken kızlık zarının yeniden yırtılması mümkün değildir, fakat Aysel bu sözleriyle sanki ilk kez yaşıyormuş gibi hissettiğini ifade eder.

Aysel'in öğrencisiyle ilişkiye girmesinin sebebi cinselliği yaşamaya odaklı değildir. Asıl sebep üzerindeki baskıdan kurtulmaktır. Kendisi olamadığı için, hiçbir zaman kendi istediği doğrultuda yaşayamadığı için öğrencisiyle birlikte olarak kendince kimliğinden kopmak ister. Yaşadığı bu ilişkiden sonra Aysel, kendini insanlar arasına yerleştirecek bağlantıyı koparır. Aysel kimdir? En son ne zaman istediğini yapmış ya da düşünmüştür? Gerçekte kim olmak isterdi? Aysel, kimlik yitiminin yanı sıra Arendt'in de belirttiği gibi "dünya yitimi" yaşamaktadır. Anlamını, yerini kaybeden Aysel, her bireyin yapacağı gibi kaçacaktır. Kaçtığı yer ise sadece kendisi olmak istediği bir otel odasıdır. Deleuze, "kaçmak bir çeşit taşkınlıktır" (Akt. Hakverdi, 2015: 274) der. Aysel'in otel odasında ölmeye yatması ve ölümü beklemesi de kaçıştır ve Aysel'in içsel taşkınlığıdır. Aysel'in kaçışının sonucu ölümle sonuçlanmamış, tam tersine Aysel otel odasından farklı bir bilinçle çıkmıştır. Deleuze'nin sözleri bu noktada önem kazanır: "En büyük yanlışlık, tek yanlışlık, kaçış çizgisinin yaşamdan kaçışı içerdiğini sanmak olacaktır. Ama kaçmak tersine gerçek üretmek, yaşamı yaratmak, kendine bir mücadele silahı bulmaktır" (Hakverdi, 2015: 274). Yurtsuzluğunun acısını ölümle kaçarak dindirmek isteyen Aysel, beklediği ölüm gelmediğinde otel odasından yerini yurdunu bulma umuduyla çıkar.

### 3. Bir Kaçış Yolu: İntihar

Bireyin kendi hayatını sonlandırmak istemesi psikolojik anlamda kendini en dipte hissetmesidir. İntihar hayali kuran, kafasında kendi ölümünü düşünen birey duyulmak, anlaşılma istiyor olabileceği gibi hayata dair hiçbir beklentisi kalmamış da olabilir. Emile Durkhem, intihar üzerine derin bir araştırma yaptığı kitabında intiharı şöyle tanımlar: "Nasıl bir sonuç vereceği bilinen, kurbanın kendisi tarafından gerçekleştirilen, olumlu ya da olumsuz bir edimin dolaysız ya da dolaylı sonucu olan her ölüm edimine intihar denir. İntihar girişimi de böyle tanımlanan, fakat ölüm sonucu vermeyen edimdir" (Durkheim, 2013: 5). Durkheim, aynı eserinde eğer toplum bireyler üzerinde zihinsel baskı yapıyorsa intiharyapar akımların da bireysel bilinçlere işlediğini özellikle vurgular. Aysel'in yaşadığı bilinç durumu da budur. İçinde yaşadığı toplum zihnine baskı uyguladığından – ki bu baskı çocukluğundan süregelen bir baskıdır- bir süre sonra toplumun acısı bireyin acısına dönüşür. Aysel'in çocukluğunun geçtiği döneme bakıldığında Cumhuriyet modernleşmesinin hızının baş döndürücü olduğu ve bunun yarattığı şaşkınlığın bir süre sonra yerini çaresizliğe bıraktığı görülür. Aysel'in yaşadığı yurtsuzluğun, bu çaresizliğin toplumun ortak bilinçaltının bir yansımasıdır demek mümkündür. " Bir cinsin diğer cinsten üstün sayıldığı toplumlarda kişi sadece cinsel açıdan iğdiş edilmez yaşamın her alanında toplumsal açıdan, siyasi açıdan, kültürel açıdan, ekonomik açıdan kısacası bedeni ve beyniyle iğdiş edilebilmektedir" (Kurt, 2019: 51).

Aysel otel odasını tutarken, odaya gittiğinde, soyunup yatağa girdiğinde ölümü arzulamaktadır. Bu eylemleri bilinçli olarak gerçekleştirdiğinden intiharı düşünmüştür. Aysel ölmenin kendi kararı olması nedeniyle gururlanır. "Türkiye'nin ayrıcalıklı aydın kadını oluyorum yeniden. Ölümümü kendim seçmişim işte. Kendim için de ölüyorum... Devredip soylu nöbetimi" (Ağaoğlu, 2018: 121). Şimdiye dek her şeyi onun için başkaları düşündüğünden ölümü adına kendi karar vermesi bile Aysel'i

mutlu etmeye yeter. Fakat Aysel'in intiharını ilginç kılan Aysel'in ölmek için herhangi bir eylemde bulunmamasıdır. Yatağa uzanıp sadece ölümün kendisine gelmesini bekler. Ölme eylemini bilinçli olarak istemesi onu intihar olgusuna yaklaştırır fakat ölmek için kendine zarar vermemesi onun ölüm arzusunu farklı kılar. Bu noktada Masaryk'in "İntiharda ölümün hemen gerçekleşmesi gerekmez, kişi ölümü yavaş yavaş da arayabilir" düşüncesi ile "Davranışa aktif olarak katılmayabilir" düşüncesi Aysel'in ölme arzusunun niteliğini destekler (Taşdelen, 2006: 10). Aysel tüm engellere rağmen kendini yok sayma pahasına ilerlemeyi becermiş, fakat mutluluğu yakalayamamış biridir. Bu mutsuzlukta kadın olduğu için arka plana atılmasının, arada kalmışlığının, omuzlarına yüklediği ağır sorumlulukların büyük payı vardır.

Aysel, otel odasında ölmeyi bekledikçe daha da uyanır, ölmeyi bile beceremeyecek kadar geç kalmış olduğunun farkına varır: "Ölmek nedir? Ölmek, yaşamış olduğunu bilmeyi gerektiriyor" (Ağaoğlu 2018: 282). Aysel'de farklı bir uyanış yaratan da bu düşüncedir, çünkü şimdiye dek yaşamadığının farkındadır. Başkalarının istekleri, başkalarının fikirleri doğrultusunda yaşamış, kendisi için hiçbir şey yapmamıştır.

## Sonuç

İnsanın hesaba katılmadığı tüm gelişimlerde, ilerlemelerde bir süre sonra problemler baş göstermektedir. Erken Cumhuriyet modernleşmesinde, geleneksel ataerkil yapı yerine kadınların kamusal alana çıkmasını önceleyen ve cinsiyetler arası farklı bir modeli öngören modern bir ataerkillik ön plandadır. *Ölmeye Yatmak* romanının kahramanları, Atatürk'ün ölümünden sonra Türkiye'de eğitim görmüş, II. Dünya Savaşı'nın ekonomik ve siyasi sıkıntılarını görmüş bireylerdir. Dönemin ideolojileri de ortak hayatı paylaşan insanları birbirinden ayırmaya zorlamış, aynı evin içinde farklı düşünceye sahip insanlar bir arada yaşayamaz

duruma gelmiştir. Zihinlerde oluşan kutuplaşma bir süre sonra kamusal alanda da görülünce çatışmaların genişlemesi ve derinleşmesi kaçınılmaz olmuş, insanlar neye, kime inanacağını şaşırır duruma gelmişlerdir.

Adalet Ağaoğlu'nun Aysel'i, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki yazarların kadın karakterlerinden farklıdır. İlk dönem kadın karakterlerden bazıları daha çok Batılılaşma ile ahlaki çöküntüye uğramış kadınlardır. Yazarları da içinde buldukları koşullara ve onları bu çöküntüye götüren sebeplere göre bu kadın karakterlerin arkasında ya da karşısında durmayı seçerler, amaçları ahlaki çöküntü yaşayan kadınları ve toplumu eleştirmektir. Adalet Ağaoğlu ise Aysel'i eleştirmez, o yarattığı kadın tipinin arkasındadır. Aysel'i ahlaki yönden eleştirmediği gibi onun yurtsuz kalmasına neden olan olayları ve kişileri eleştirmeyi tercih eder. Aysel'in yaşadığı kimliksizliğin temelini çocukluğundan başlayarak ele almak gerekir, çünkü Aysel küçük bir kız çocuğuyken yok sayıldığı bir zaman diliminde var olma çabası vermiştir. Babası, ağabeyi, erkek arkadaşları, hatta annesiyle en yakın kız arkadaşları bile Aysel'in bu çabanın ve sorumluluğun altında nasıl ezildiğinin farkına varmamışlardır. Kendini ispat ettiği dönemde de Aysel, aydın kadın kimliği ile peşinden koştuğu ülkü ve dayatılan ideolojinin örtüşmediğini acıyla fark eder ve bu farkındalık onda yurtsuzluk hissini daha da derinleştirir. Çocukluğundaki yurtsuzluk Aysel'de zamanla dilde, düşüncede, evlilikte/cinsellikte/kadınlıkta yurtsuzluk olarak kendini gösterecek ve Aysel eşikte kalmaktan kurtulmak adına ölmeye yatacaktır. Eşiği ancak ölümle atlayabileceğine inanan Aysel için tuttuğu otel odası, arındığı ve dönüşerek ayrıldığı eşiğin kendisi olacaktır.

Romanın kadın kahramanı Aysel; neye, kime inanacağını şaşırarak, o dönemin arada kalmış neslini temsil etmektedir. Aysel'in kimlik arayışını yurtsuzluk kavramıyla ele aldığımız çalışmamızda Aysel'in çocukluk çağında da genç kızlık döneminde de kendini her daim yurtsuz hissettiğinin altını çizdik. Çocukluğundan gelen

bu yurtsuzluk hissi aydın bir kadın olduğunda da peşini bırakmaz. Çocuk Aysel, çağdaş Türkiye idealine tutunarak yurtsuzluğunun üstünü kapatmaya çalışmışsa da aydın bir kadın olarak Aysel istese de bu yokluk hissini bastıramaz. Romanın sonunda ölmeyi beklediği odadan dönüşerek çıkan Aysel, kendini ve neslini saksı çamı olarak niteler. Olması gerektiği yerde olmayan, toprağını yadırgayan, zorla bir yerlere yerleştirilen neslini anlatır. Her şeyde haklı ve doğru olmaktan vazgeçerek, saksını çatlatarak gerçek toprağıyla bütünleşmek isteyerek otel odasından ayrılır. Çocukluğunu hiç yaşayamamış Aysel'i yeniden büyötmek ister.

## Kaynakça

Ağaoğlu, Adalet (2018). *Ölmeye Yatmak*. (9.Bs.) İstanbul: Everest.

Ağca, Ümran (2003). "Aysel'in Trajedisi ya da Ölmeye Yatmak Romanında Aydın Kadın Bunalımı", *Kadın/Woman 2000 Kadın Araştırmaları Dergisi*. Cilt:4, Sayı:2.

Akay, Ali (1996). "Felsefe Nedir Üzerine, Yersizyurdsuzlaşma Üzerine", *Gilles Deleuze Özel Sayısı, Toplumbilim Dergisi*. Kasım, Sayı 5.

Bozok, Mehmet (2018). "Türkiye'de Ataerkillik, Kapitalizm ve Erkeklik İlişkilerinde Biçimlenen Babalık", *Fe dergi Feminist Eleştiri*. 10, Sayı: 2.

Budan, Yılmaz Cem (2014). "Cumhuriyet İdeolojisi Karşısında Aydın Kimliğini Tutunamayanlar ve Ölmeye Yatmak Üzerinden Yorumlamak", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. Sayı: 12.

Dönmez, Elmas (2018). "Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nda Kadın Temsilleri ve Kimlik Sorunları Bağlamında Bir Varoluş Mücadelesi: Ölmeye Yatmak". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*. İstanbul.

Durkheim, Emile (2013). *İntihar*. İstanbul: Pozitif.

Ergil, D. (1980) "Yabancılaşma Teorisine Klasik Öğretiler", *Birikim Dergisi*. 50/51, s. 44-51.

Erkoç Şahap ve Artvinli Fatih (2011). "Yabancılaşmak mı Delirmek mi?", *Psikeart Dergi*. Sayı: 17. S. 7-11.

Erten, Didem (2004). "Virginia Woolf'un Mrs. Dalloway ve Adalet Ağaoğlu'nun Ölmeye Yatmak Eserlerinde Toplumsal Gerçekçiliğin Yansıması Olarak Ölümün Kişisel Temsilleri". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*. İzmir.

Eyüboğlu, Ercan (1998). "Dar Zamanlar Cumhuriyetinde Ölmeye Yatmak" . *75 Yılda Tebaa'dan Yurttaş'a Doğru*. Ed. Artun Ünsal. İstanbul: Tarih Vakfı.



Hakverdi, Gamze (2015). "Gitmeden Göçmek: Bir Fotoğrafçının Düşündürdükleri Üzerine", *Moment Dergi*.2(1), 224-241.

İleri, Selim (1978). "Aysel Kendini Arıyor", *Çağdaşlık Sorunları*. İstanbul: Günebakan.

Kılıç, Yavuz (2009). "Hannah Arendt'te Yurtsuzluk Fenomeni", *Kaygı*. 12. S.147- 158.

Kiraz, S. (2015). "Kitle, Kültür, Bunalım ve Yabancılaşma", *Mavi Atlas*. 5: 126-147.

Kurt, Funda (2019). "William Faulkner'ın Döşegimde Ölürken Romanı ile Adalet Ağaoğlu'nun Ölmeye Yatmak Romanının Psikanalitik Kuram Açısından İncelenmesi", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *Çağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*. Mersin.

Sumbaş, A. (2017). "Adalet Ağaoğlu'nun Ölmeye Yatmak Romanı Üzerinden Türk Modernleşmesinin Kadın İmgesinin Eleştirisi", *Mülkiye Dergisi*. 41(2), s.3-29.

Sürgit, Büşra (2014). " Adalet Ağaoğlu'nun Ölmeye Yatmak Romanında Eğitsel Sorunlar ve Öğretmen İmgesi", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*. Sayı: 4.

Tanpınar, Ahmet (2005). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergay Yayınları.

Taşdelen, Murat (2006). "İnanç Açısından İntihar". Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.

Woolf, Virginia (2018). *Kendine Ait Bir Oda*. İstanbul: İletişim.

Yavuz, Hilmi (1977). "Ölmeye Yatmak ve Kadının Özgürlüğü", *Roman Kavramı ve Türk Romanı*. Ankara: Bilgi.

Yavuz, Hilmi (1999). *Yazın, Dil ve Sanat*. İstanbul: Boyut.



# TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ROMANINDA KOMÜNİST PROPAGANDA (1950-1960)

## COMMUNIST PROPAGANDA IN THE SOCIALIST REALIST TURKISH NOVEL (1950-1960)



### Öz

Sanayinin gelişmediği tarım toplumlarında komünist propagandanın malzemesi özellikle kırsal hayatta aranmış, edebî eserlerde tarımsal toplumların iktisadi ve idari yapıları konu edilerek eleştirilmiştir. Bu makalede 1940'lı yıllarda yoğun bir üretim sürecine girerek 1950'li yıllarda siyasi romanlar yayımlamış üç önemli Marksist-sosyalist romancının kırsal hayatta toplumsal sınıf çatışmaları başta olmak üzere siyasi kavram ve sorunları konu edindikleri *İnce Memed*, *Bereketli Topraklar Üzerinde* ve *Rahmet Yolları Kesti* romanlarında işlenen siyasi meseleler ele alınarak yazarların bu meselelere getirdikleri çözüm önerileri tartışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Romanda komünist propaganda, sosyalist ajitasyon, siyasi ahlâk.

### Abstract

In agricultural societies, the material of communist propaganda has been sought in rural life. Therefore, in literary works, the economic/administrative structures of agricultural societies have been subject and criticized in this context. In this article, the novels *İnce Memed*, *Bereketli Topraklar Üzerinde* and *Rahmet Yolları Kesti* by three important Marxist-socialist novelists, who entered an intense production process in the 1940s and published political novels in the 1950s, are examined. These novels' subjects are political concepts and problems, especially social class conflicts in rural life. In this study, the political issues in the novels mentioned were discussed and the solution suggestions of the authors to these issues were discussed.

**Keywords:** Communist propaganda in the novel, socialist agitation, political ethics.

### Halil İbrahim ÜNŞER

Sorumlu Yazar/Corresponding  
Author:

Dr. Öğr. Üyesi, Kapadokya  
Üniversitesi, Beşeri Bilimler  
Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı  
Bölümü, Nevşehir, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-5456-0837

E-mail: halil.unser@kapadokya.  
edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 18.01.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 02.03.2021

Kaynak Gösterim / Citation:

Ünser, Halil İbrahim (2021).

“Toplumcu Gerçekçi Türk  
Romanında Komünist Propaganda  
(1950-1960)”, *Yeni Türk Edebiyatı  
Araştırmaları*. 13/25, 117-142.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.468>

### Extended Summary

In the early years of the Republic of Turkey, within the framework of founding ideology, a mixed economic system has been justified. In this respect, it can be stated that a controlled liberalism policy is implemented by the state. During this period, the state did not abandon its determining role in political and cultural life. The anti-imperialist nationalist official ideology prevailed overwhelmingly in both spheres.

In the 1940s and 1950s, the working class in Turkey, as in other industrialized countries were not numerically effective. Hence, how to make communist propaganda under these conditions was a common problem of social realist writers.

A major source of the Marxist-socialist ideology in Turkey, which was established to ensure the strengthening of the founding ideology is Village Institutes. In December 1938, İsmet Pasha, together with the Minister of National Education Hasan Ali Yücel, took action to establish the Village Institutes. With this project, İnönü and Yücel aimed to adopt the civilizational and popular ideas of the Kemalist revolution to the peasantry who constituted eighty percent of the society at that time.

The subject of this study is the propaganda activities of Marxists directly under the influence of Soviet Russia. The theory that socialist values coincide with Russian village and rural life, developed by the Russian philosopher and writer Herzen in the 19th century, was made one of the main propaganda tools of the Marxist worldview centered in Soviet Russia in the early twentieth century by Maxim Gorky. In Turkey, under the leadership of Hikmet Kıvılcımlı and Nâzım Hikmet, started an effective propaganda process by directing all their attention to the village and rural life to seek materials for the defense of socialism.

Turkish socialist realists mainly wrote to express their opinions, as seen in Nâzım Hikmet's letters. In fact, they were not only voicing their opinions, but also using all kinds of effective elements to persuade and mobilize large masses.

Both the subjects and the motifs of the novels *İnce Memed* and *Bereketli Topraklar Üzerinde* discussed in this study were seen in the socialist realist novel before them. *Rahmet Yolları Kesti*, on the other hand, has features that are the continuation of political novels in which socialist realist ideas are discussed.

The political thesis defended in *İnce Memed*, where the romantic revolutionary perspective is dominant, is that the people are being exploited by an interest group where the "ağa" is in the center and action must be taken to change this order. The setting in which exploitation is depicted changes in *Bereketli Topraklar Üzerinde*. Again, peasant-worker is exploited in the production environment. This situation is against human dignity and this exploitation order must change. In the novel, Marxist propaganda and agitation are given with an emphasis on poverty and despair. There is a criticism from within in *Rahmet Yolları Kesti*: It is wrong to damage reality even if it is to spread the socialist world view. The establishment of banditry that does immoral deeds cannot be glorified for whatever purpose. In the novel, the Marxist scheme is redrawn so as to include the banditry establishment entirely within the interest group.

Kemal Tahir sets moral values at the basis of his political views. As such, he objects to the dismissal of a romantic hero from the clash between the regular army and the bandit with the *Rahmet Yolları Kesti*. Therefore, he reviews and discusses political concepts in his novel and tries to show their effects on people. Thus, it prompts the reader to think about political concepts.

Although their primary purpose is to spread their ideologies, raise awareness and mobilize the public, or discuss political concepts, it cannot be said that the political content in these three novels is an element that reduces the quality. On the contrary, as emphasized by Nazım Hikmet in his response to Halide Edip, he skillfully used ideologies, dramatic elements and aesthetic elements in his novels and added strength to the

works of these authors, who expressed relative conflicts and contrasts.

The development of socialist realist art in Turkey is such a great contribution to be rooted in these three novelists. Even as a part of communist propaganda, these novels became famous among Marxist-socialist circles formed in both Soviet Russia and the Eastern bloc countries under its control, and in capitalist states all over the world, and constituted the first internationally famous examples of the Turkish novel.

## Giriş

Cumhuriyetin ilk yıllarında kurucu ideoloji ile iktisadi hayatta bir tür karma ekonomik sistem savunulmuş ve devlet eliyle kontrollü bir liberalizm politikası uygulanmıştır. Bu dönemde devlet, siyaset ve kültür hayatında belirleyici rolünü bırakmamış; anti-emperyalist milliyetçi resmî ideoloji her iki alanda da ezici bir kuvvetle hüküm sürmüştür.

1940'lı yıllardan itibaren Türkiye'de siyasi hayat, Mustafa Kemal Atatürk'ün ölümünün ardından cumhurbaşkanı olan İsmet İnönü'nün dünya görüşünün etkisi altına girmiş ve bu dönemde kurucu ideolojinin anti-emperyalist ve milliyetçi yönü yerine medeniyetçi ve halkçı yönü ön plana çıkartılmıştır. Bu politika 1940'lı yıllar boyunca devlet eliyle desteklenen millî edebiyatın eski gücünü kaybetmesi ve yerini diğer bir güçlü ideoloji olan Marksist-sosyalist ideolojinin almaya başlaması sonucunu beraberinde getirmiştir. Bu dönemde kurucu ideolojinin siyasi hayata hâkimiyeti her alanda devam etmekle birlikte Marksist-sosyalist ideoloji, Türkiye'de özellikle edebiyat alanında giderek etkisini hissettirmiştir.

Türkiye'de Marksist-sosyalist ideolojinin başlıca kaynaklarından biri, kurucu ideolojinin kökleşmesini sağlamak üzere kurulan Köy Enstitüleri olmuştur. 1938 yılının Aralık ayında İsmet Paşa, dönemin Millî Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel ile birlikte Köy Enstitüleri'nin kurulması için harekete geçmiştir.<sup>1</sup> İnönü ve Yücel, bu projeye Kemalist devrimin medeniyetçi ve halkçı düşüncelerini o dönemde toplumun yüzde seksenini oluşturan köylüye benimsetmeyi amaçlamışlardır (Aysal, 2005: 270). Böylelikle ilk günden itibaren yukarıdan aşağıya doğru giden inkılaplar yerine, bilinçlenmiş köylü eliyle halkçı özellikleri olan, aslen medeniyetçi bir halk hareketinin başlatılması

<sup>1</sup> Bu tarihten önce Köy Enstitüleri dar bir kapsamda Köy Öğretmen Okulları olarak faaliyet sürdürüyordu. 17 Nisan 1940 tarihli 3803 sayılı Köy Enstitüleri Kanunu'nun çıkarılması ile beraber ise köy öğretmen okullarının enstitüye çevrilmesinin söz konusu olduğunu görmekteyiz. Bkz: (Gençkaya, 2008: 181).

hedeflenmiştir. Köy Enstitüleri de edebiyatta, köy hayatına toplumcu gerçekçi bakış açısıyla bakan köy kökenli Marksist-sosyalist eğilimli yazarları doğurmuştur. Bu beklenmedik müdahaleyle ortaya çıkan Mahmut Makal, Fakir Baykurt ve Talip Apaydın gibi enstitü kökenli yazarların oluşturduğu ve toplumcu-gerçekçi romanın bir kolu olarak sonraki yıllarda sürececek olan bu roman, çıkış dinamiğindeki farklılık nedeniyle bu çalışmanın dışında bırakılmıştır.

Bu çalışmanın konusu doğrudan Sovyet Rusya etkisindeki Marksistlerin propaganda faaliyetleridir: 19. yüzyılda Rus filozof ve yazar A. İ. Herzen tarafından geliştirilen<sup>2</sup> Rus köyü ve kırsal hayatıyla sosyalist değerlerin örtüştüğü teorisi Maksim Gorki tarafından yirminci yüzyılın başlarında Sovyet Rusya merkezli Marksist dünya görüşünün ana propaganda araçlarından biri hâline getirilmiştir. Türkiye’de ise, siyasi olarak Dr. Hikmet Kıvılcımlı, sanatsal olarak Nâzım Hikmet önderliğinde yürüyen Sovyet Rusya merkezli Türk Marksist-sosyalist hareketinin edebiyattaki öncüleri, sosyalizm savunusuna malzeme aramak üzere tüm dikkatlerini köy ve kırsal hayata yönelterek etkili bir propaganda süreci başlatmışlardır. Resmî ideolojinin bu propaganda faaliyetlerine tepkisi ağır olmuş, 1938 yılında komünist hareketin önde gelen isimlerinden olan Nazım Hikmet, Hikmet Kıvılcımlı ve Kemal Tahir “Donanma Davası” olarak bilinen ve bir kalkışma hareketi olduğu iddia edilen olay sonrasında orduda komünizm propagandası yapmak ve askeri isyana teşvik etmek suçlamasıyla yargılanmış, ağır cezalara çarptırılmışlardır (Tüzer vd. 2017: 261).

Yargılama neticesinde Kemal Tahir on beş, Nâzım Hikmet yirmi yıl hapis cezası almıştır. Dr. Hikmet Kıvılcımlı, bu süreye önceden kalan cezalarının da eklenmesiyle on beş yıl hapse mahkûm edilmiştir. Aynı yıl, Orhan Kemal de Maksim Gorki ve Nâzım Hikmet

2 Narodnik doktrine katkılarını sunmuş olan Alexandr İvanoviç Herzen (1812-1870), Dobrolyubov, Çerņişevski, Bakunin ve Lavrov gibi tarıma dayalı sosyalizmin Rus köylüsü tarafından hayata geçirilebileceğine inanmıştır. Herzen, kapitalizm sürecinden geçmeden de köy komünleri üzerinden Rusya’ya özgü bir sosyalizmin kurulabileceğini düşünüyordu. Bkz: (Pedler, 1927: 130).



kitapları okuduğu için “yabancı rejimler lehinde propaganda yapmak ve orduyu isyana teşvik etmek” suçlamalarıyla beş yıl hapis cezasına çarptırılmıştır. Bu üç yazarın cezaevlerinde gelişen dostlukları Nâzım Hikmet’in yönlendirmeleriyle Marksist-sosyalist Türk romanının gelişmesindeki seyri belirlemiştir.<sup>3</sup>

1940’lı yıllardan itibaren kurucu ideolojinin yukarıda bahsedilen dönüşümüyle birlikte yalnızca Sovyet Rusya merkezli sosyalistler değil, aynı zamanda o döneme kadar bir şekilde kurucu ideolojiyle çatışmadan yoluna devam etmiş olan Türkçü-Turancılar da marjinalleştirilerek etkisiz hâle getirilmeye çalışılmıştır. 1938 yılındaki Donanma Davası’na benzer bir şekilde 1944 yılında yaşanan Türkçülük-Turancılık Davası gerek siyasi gerekse edebî olarak Nihal Atsız’ın başını çektiği hareket mensuplarına ağır bir darbe vurmuştur.<sup>4</sup>

1940-1950 yılları arasında, ideolojik hareketlerin bastırılması ve aydınların siyasi fikirleri nedeniyle ağır cezalara çarptırılması 1950 sonrası siyasi hayatı ve siyasetin edebî ürünlerini etkilemiştir. Bu dönemde Türk aydını siyasi fikirlerini ağırlıklı roman türü içerisinde ifade etme yoluna gitmiş ve siyasi roman, siyasi durum ve kavramların insan hayatındaki karşılıklarının canlandırıldığı bir sahne olma vazifesi görmüş, fikirlerin sığınağı, atölyesi ve yaygınlaştırma aracı olmuştur. Baskı karşısında direnme refleksi gösteren ve ağır koşullarda ideolojik üretimlerini devam ettiren Marksist-sosyalist yazarlar 1950’li yıllardan itibaren edebiyatımızda etkili romanlar yazmaya başlamışlardır.

3 Aynı koğuşu paylaştığı ve bizzat yetiştirdiği Orhan Kemal ile birlikte yargılandığı ve farklı cezaevlerinden mektuplaştığı Kemal Tahir’i komünist propagandanın en önemli unsuru olarak gördüğü romana, Nâzım Hikmet yönlendirmiştir. Bkz: (Hikmet, 1993).

4 Bu harekete yöneltilen suç isnadı Alman devletiyle ilişki hâlinde olmak, Alman devletine çalışmaktır. Ancak Nihal Atsız ve arkadaşlarının Alman devletiyle ilişki hâlinde oldukları ispat edilememiştir. Uğur Mumcu Almanya’nın Türkiye’deki istihbarat faaliyetlerini Enver Paşa’nın kardeşi Nuri Bey’le yürüttüğünü iddia etmiştir. Milliyetçi aydınların çok ağır işkencelere maruz kaldıkları bu davada Nuri Bey’in adı dahi geçmemiştir. Bkz: (Mumcu, 2018).

### Marksist-Sosyalist Harekette Sovyet Yazarlar Birliği ve Maksim Gorki Eikisi

Türkiye’de Marksist-sosyalist hareketinin edebî kolu, Nâzım Hikmet aracılığıyla, Maksim Gorki’nin sanat ve estetik anlayışından etkilenmiştir. Bu nedenle Marksist-sosyalist yazarlarımızın romanlarında ele aldıkları siyasi meselelere geçmeden önce gerçekçilik tartışmalarına, 1934 yılında açıklanan Sovyet Yazarlar Birliği Manifestosu’na ve Maksim Gorki’nin sanat anlayışına bakmak gerekmektedir.

Rusya’da Ekim 1917 Devrimi’nin ardından kurulan yeni düzen kapitalist sistemin temel değerlerinden uzak bir toplumsal ilişkiler sistemi getirmiş, bu yeni düzende toplumsal hedefler ve ödevleri öneren bir edebî yöntem hayata geçirilmeye başlanmıştır. Toplumcu gerçekçilik olarak adlandırılan bu yeni yaklaşım sosyalist ideolojinin güçlendiği kapitalist ülkelerde de önem kazanmış, Louis Aragon, Paul Eluard, Martin Andersen Nexö, Vasco Pratolini ve Pablo Neruda gibi sosyalist yazarları da etkilemiştir (Suchkov, 2009: 203).

1934 yılında Sovyet politikacı Jdanov, Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi’nde sosyalizmin geniş kitlelere yayılması ve özümsetilmesi için sanatın gücünün kullanılması gerektiğini savunur. Jdanov’un<sup>5</sup> bu çıkışının ardından manifesto, Türkiye’de de yankı bulan toplumcu gerçekçiliğin asıl yaratıcısı olan Maksim Gorki’den gelir. “Devrimci romantizm” ve “olumlu tip” gibi sosyalist edebiyatın iki önemli kavramını geliştiren Gorki, edebiyatın sınıf ayrılığını gösterdiğini ve devrime hizmet ettiği ölçüde değerli olduğunu ileri sürmüştür. Gorki’nin kapitalist toplum eleştirisi evrensel nitelikler taşır. Gorki, eserlerinde toplumun her türlü katmanını, toplumdaki çıkar ilişkilerini gözler önüne sermiş, sömürüye dayalı toplumsal yapının insanlık-dışılığını veya başka bir ifade ile yıkılmaya mahkûm olduğunu

<sup>5</sup> Jdanov 1946 yılında SBKP Merkez Komitesi sekreteri olarak görüşlerini Jdanov Doktrini veya Jdanovizm olarak formüle etmiş, Sovyet resmî ideolojisine sanatları ile biat etmeyen/hizmet etmeyen sanatçıların karalandığı bir süreç başlatmıştır. Bu politika Stalin’in öldüğü 1953 yılına kadar şiddetle uygulanmış ve sanatın her dalında Sovyet aydınlarını sindirmiştir.

ispatlamaya çalışmıştır (Suchkov, 2009: 203-205). Gorki'nin kahramanları ait oldukları toplumsal sınıfın görüşlerini dile getiren tiplerdir.

Gorki, bir taraftan burjuva toplumun çelişkilerini anlatırken diğer taraftan sınıfsal uyumsuzlukların kaynağını hayatın maddi koşullarında aramıştır (Suchkov, 2009: 208). Onun yapıtlarında kitleler, tarihi yapan en önemli güç olarak sunulur. Gorki'ye göre kitlelerin bilinçlenmesi kültürün yaratılışının başlıca etkenidir. Eserlerinde iyi okumuş veya eğitim görmüş kahramanlar değil, hayatın karmaşık durumlarından sıyrılmayı bilen "entelektüeller" bulunur. Gorki'nin kahramanları hep nerede olduklarını, nereye gittiklerini hesap ederler ve hayat ve toplum üzerine sürekli düşünürler (Suchkov, 2009: 209).

Türk edebiyatında sosyalist propaganda romanlarının başlıca esin kaynağı Gorki olmuştur. Maksim Gorki, sosyalist ideolojinin insan hayatındaki yansımalarını, edebiyatın toplumsal rolünü, roman içerisindeki çatışma unsurlarını kendi içinde tutarlı bir şekilde ilişkilendirmiş ve bu ilişki toplumcu gerçekçilik adı verilen bir ideoloji-edebiyat birlikteliğini doğurmuştur. Toplumcu gerçekçilik akımı tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de geniş yankı bulmuştur.

Edebiyatımızın ilk sosyalist romanı, toplumcu gerçekçi manifestodan önce, 1929 yılında kaleme alınmış olan *Çıkrıklar Durunca*'dır. Sadri Ertem'in bu romanı, suni yapısı nedeniyle fazla yaygınlaşmamıştır. Daha sonra 1936 yılında Sabahattin Ali tarafından Gorik'nin formülüne oldukça uygun ve edebî yönü kuvvetli olan bir roman, "çıkar ilişkileri"ni taşra eşrafı çevresinde duyumsatmayı amaçlayan ve buradan bir "devrimci isyan" ve kahramanlık hikâyesi çıkaran *Kuyucaklı Yusuf* yayınlanır.

Toplumcu gerçekçi romana Kuyucaklı Yusuf'tan sonra en önemli katkılardan birini veren Reşat Enis Aygen'in *Toprak Kokusu* romanı Türk romanında tarımsal üretim ortamında sömürü düzenini anlatmak üzere oldukça verimli bir iklim sunmuş ve

İstanbul ile suni köy-kırsal hayatı arasına sıkışan Türk romanına daha sonra pek çok yazar tarafından işlenecek olan Çukurova kırsalını kazandırmıştır. Yaşar Kemal ve Orhan Kemal toplumsal sınıf ayrılığı meselesini, Aygen'in oluşturduğu temel üzerinde Çukurova'nın, ağa-köylü ve eşkiya üçgeninde, ezen-ezilen ve çıkar ilişkilerini göstermesi bakımından etkileyici dekorunu kullanarak işlemişlerdir.<sup>6</sup>

### Nâzım Hikmet ve Dino Okulları

Yukarıda da bahsedildiği üzere Türkiye'de Marksist-sosyalist ideolojinin ve Maksim Gorki'nin geliştirdiği toplumcu gerçekçiliğin önde gelen temsilcisi olan Nâzım Hikmet, Gorki'yi "hoca" olarak görmüş;<sup>7</sup> şiirlerinde ve dünya görüşünde Gorki gibi devrimci romantizmi benimsemiş ve şiirlerinde yer alan sosyalizm propagandasını hislere dayandırmıştır.<sup>8</sup>

Nâzım Hikmet bu anlayışla tarihî-destansı kahramanları yeniden ele almış ve onlardan sosyalist kahramanlar yaratmıştır. Millî değerlerimizin sosyalizmle uyumlu olduğu görüşünü okullaştırarak yaymıştır. Şiiri ideolojisinin yaygınlaştırılmasında kullanmış ve bu amacında oldukça başarılı olmuştur. Eserlerinde

6 Sosyalizm Türk toplumuna uyarlama çalışmalarında bir diğer tarihsel-kültürel öge heterodoks Türkmen toplulukları ile Osmanlı'nın mücadelesi olmuştur. Bu mücadele ezen-ezilen mücadelesi gibi gösterilir ve heterodoks Türkmen toplulukları adaletsizliklere isyan eden taraf olarak sosyalist değerlerle özdeşleştirilir. Bunun ilk örneği yine Çıkrıklar Durunca'da görülür. Bir diğer örnek ise daha sonra Kemal Tahir'in Devlet Ana romanına da kaynaklık edecek olan Nâzım Hikmet'in Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı'dır. Marksist-sosyalist yaklaşım, bu eserlerde devrimci/sosyalist mücadele ile heterodoks Türkmen geleneği arasında bir özdeşlik kurma çabasıdır. Daha doğrusu Türk sosyalist aydınları, Bolşevik Rusya örneğinde olduğu üzere, kendilerine tarihi ve geleneksel sosyal örüntüler aracılığı ile sanayileşmemiş Türk toplumunda bir kök, bir alan bulma gayreti içerisindeydiler.

7 "Gorki'nin bir hikâyeler kitabı geçti elim. Piraye getirdi. İçinde birkaç tane de hocanın bilmediğim hikâyesi vardı. Gorki harikulade yazar ve insan. Bak, bir köy hikâyesi yazmış, köy istihali, manzaraları filan üçüncü planda, fakat köylüler insan olarak birinci planda. Harika bir şey. Sana kitabı yollayacağım. Okuduktan sonra iade et ki yengeye geri göndereyim. Bilirsin ki onun, benim kadar, benden çok sevdiği ve benim de kıskanmadığım insanları ve kitapları vardır, bunların başında Gorki gelir. 'Kemal'e yolla, okusun, bana geri gönder,' dedi." (Hikmet, 1993: 132)

8 "Gorki'nin Ana'sının ikinci cildini bugün bir hamlede kim bilir kaçınıcı defa okudum. Yeryüzünde bundan kötü tercüme olmaz. Fakat cevheri sağlam olan şeyi ne kadar kötü bir kalıba soksan yine kıymetinden bir şey kaybetmiyor. Büyük Gorki'm. Hele bugünlerden Ana'yı okumak insanı saadetten ve umuttan ağlamaklı ediyor. Mübalağasız söylüyorum, hemen hemen her sayfasında ağladım. Yazılmaya değer olan yalnız onun kahramanlarıdır ve o kahramanların çocukları, torunları." (Hikmet, 1993: 140)

ideolojinin, sanatı bozan bir unsur olarak değil aksine onun sesini yücelten bir öge olarak belirlediğini düşünür.<sup>9</sup> Onunla yürüyen komünist propaganda toplumda karşılığını bulur ve özellikle sanat camiasında büyük ses getirir. Türk insanının düşünce dünyasının kalbinin hâlen şiirde attığını iyi bilen şair, her bir şiirinde sınıf mücadelesinin, özgürlük, eşitlik gibi kavramların işlenebileceği verimli alanlar yaratır. Onun bu çabalarının sonucunda 1940-1960 yılları arasında Türkiye’de sanat, kurucu ideolojinin güdümünden çıkarak toplumcu gerçekçilik rayına oturmuştur.

Söz konusu propaganda faaliyetinde roman önemli bir unsurdur. Romanda çok başarılı olmadığını kendisi söyleyen Nâzım Hikmet, devrimci sosyalist romanı Kemal Tahir ve Orhan Kemal eliyle geliştirmeyi dener. Onun sosyalist bir edebiyat oluşturmak konusunda istek ve azmi Kemal Tahir ve Orhan Kemal üzerinde oldukça etkili olmuş, bu iki yazar dönemlerinin en nitelikli eserlerini vermişlerdir.<sup>10</sup>

Nâzım Hikmet ile Kemal Tahir ve Orhan Kemal arasındaki ilişkiyi andırır şekilde Adana’da sürgünde bulunan Abidin ve Arif Dino’nun 1940’lı yıllarda Yaşar Kemal ile tanışmaları da Yaşar Kemal’in sanatçı kişiliğinin oluşmasında ve onun sanat ortamına kazandırılmasında önemli bir etkiye sahip olmuştur (Çiftlikçi, 1993: 36). Abidin, Arif ve Güzin Dino, Fransa’da buldukları yıllarda Yaşar Kemal’in kitaplarının Fransızcaya çevrilmesi ve Avrupa’da yayınlatılması işleriyle bizzat uğraşarak pek çok yönüyle halk hikâyesi anlatıcısı olan bu taşralı edebiyatçıdan uluslararası şöhrete kavuşan bir yazar çıkmasına vesile olmuşlardır (Güzel, tarihsiz).

9 Nâzım Hikmet, Kemal Tahir’e Mapushaneden Mektuplar’da Halide Edip’e şöyle seslenir: "Hey sersem bayan, dedim, ben bir dâhi değilim, fakat iyi bir sanatkânım ve bunu her şeyden önce ideolojime borçluyum. Eğer sizin iyi sanatkârlarınız yoksa ideolojinizin bugün artık iyi sanatkâra muhteva olamayacak kadar tefessüh etmiş olmasından gelir" (Hikmet, 1993: 124-125).

10 "Son cümle ile hülâsa edersek: (Kemal Tahir’e hitap ediyor) Sen bir taraftan Sağırdere’yi yazacaksın, yazmaya mecbursun, ben de bir taraftan 941 Senesinde Türkiye’den İnsan Manzaraları’nı yazacağım, yazmaya mecburum. Diğer taraftan sen de, ben de, Reşit Kemalî de (Orhan Kemal) ve hapishanede şiirle, edebiyatla meşgul ahabplar da günün meseleleri üzerine müessir olabilecek yazılar yazmaya ve bunları okutmaya mecburuz" (Hikmet, 1993: 89).

Abidin Dino, Yaşar Kemal'i 1943 yılında Adana'da, Yaşar Kemal'in daha sonra Türk edebiyatının en büyük romancısı ve kendisinin de "ilk hocası, ustası" olarak tanımladığı Orhan Kemal'le tanıştırmıştır (Y. Kemal, 1970). Bu tarihten itibaren Yaşar Kemal, yazdıklarını Abidin, Arif ve Güzin Dino ile birlikte Orhan Kemal'e de okutmaya başlamış ve onların yönlendirmelerini dikkate almıştır (Çiftlikçi, 1993: 10). Diğer yandan yazar, Paris'te bulunduğu sırada yine Abidin Dino aracılığıyla Nâzım Hikmet'le tanışmış ve onunla da dostluk kurmuştur. *İnce Memed*'i Rusçaya çeviren Nâzım Hikmet, Yaşar Kemal'e gönderdiği övgü dolu mektuplarda ona, Türk edebiyatında kendisinin yapmak istediği şeyi onun yapmış olduğunu yazmış ve tanıştıklarında da Yaşar Kemal'e, bu kadar uzun süre cezaevinde kalmış olmasa belki kendisinin de *İnce Memed* gibi bir eser üretebilmiş olabileceğini söylemiştir (Livaneli, 2019). İki edebiyatçının yakın ilişkisi Nâzım Hikmet'in ölümüne kadar devam etmiştir. Bu açıdan bakıldığında her biri çeşitli vesilelerle birbirini etkilemiş olan bu üç yazar eliyle Türk romanında 1940-1960 yılları arasında Nâzım ve Dino okullarının hâkim olmuş olduğunu söylemek mümkündür.

İkisi de Çukurova'da doğup büyümüş olan Yaşar Kemal ve Orhan Kemal romanlarında iyi bildikleri Çukurova bölgesi insanlarını konu etmiş, onların sorunlarını dile getirmişlerken, Kemal Tahir, romanlarında, cezaevi yıllarının önemli bir kısmını geçirdiği Çorum ve Çankırı yöresi insanlarının hikâyesini anlatmıştır. Bu bakımdan her üç yazar da içinden geldikleri ya da bir arada yaşayarak yakından gözlemlene fırsatı buldukları insanları konu etmişler ve 1950'li yıllarda art arda yazdıkları romanlarında dönemin köy ve kasaba yaşantısının sorunlarını işlemişlerdir. Yaşar Kemal, karakterlerini daha çok Çukurovalı köylüler, aşiret beyleri ve eşrafın içinden seçmiş ve köylünün sorunlarını, köylü-ağa çatışmasını, buralardaki ekonomik sömürüyü ve baskılar neticesinde düzene başkaldıran çaresiz köylüleri anlatmıştır. Orhan Kemal ise karakterlerini aynı yörenin fabrika işçileri ve ırgatları arasından seçmiş ve tarlalarda ağır şartlar altında

çalıştırılan ırgatların, fabrikalardaki işçilerin, köyden kente göç eden insanların hikâyelerini anlatmıştır. Diğer taraftan Kemal Tahir, İç Anadolu insanından gözlemledikleriyle ahlâkî çöküntünün toplum yapısında meydana getirdiği değişiklikleri ele almış, ağalık ve eşkıyalık sorunlarının tarihsel köklerini araştırarak köy sorunlarını yansıtmaya çalışmıştır (Mutluay, 1973: 396).

## Çukurova Havzasında Çıkar Grupları ve Ezen - Ezilen İlişkisi: İnce Memed

1940'lı ve 1950'li yıllarda İç Anadolu ve özellikle Güneydoğu Anadolu'nun İran ve Irak'a komşu gelişme bakımından diğer köylerden geri kalmış bölgeleri, kapitalist sistemin unsurlarının belirginleşmeye başladığı Çukurova tarım bölgesinin ekonomisine ucuz iş gücü oluşturuyor; toprak sahibi ağalar ile topraksız köylülerin arasında sınıfsal farklar oluşuyor ve Anadolu'nun en bereketli toprakları toplumsal çelişkileri, işçilerin kötü çalışma ve yaşama şartlarını göstermek isteyen komünist yazarların ilgisini çekiyordu (Tatarlı vd. 1969: 110).

Yaşar Kemal'in 1953 yılında tefrika edilen *İnce Memed* romanında 1930'lu yılların Çukurova'sında köylünün yaşadığı yoksulluk, gördüğü zulüm, ağa ve beyler ile bürokrasi arasındaki çıkar ilişkilerinedayalı ittifakınıyolaçtığı haksızlıklar konu edilmiş, bunun bir köylüyü bir devrimciye nasıl dönüştürdüğü gösterilmiştir. 1925-1933 yılları arasında Toros dağlarında dolaşan yüz elliden fazla eşkiyadan biri olarak belirtilen İnce Memed'in şahsında, Cumhuriyet döneminde yapılan bazı siyasal, sosyal ve kültürel ıslahlatlara rağmen durumlarında esaslı bir iyileşme olmayıp eşraf ve ağalar tarafından sömürülmekte ve onlarla işbirliği yapan bürokrasi tarafından ezilmekte olan köylülerin uyanış ve direnişleri canlandırılmıştır (Tatarlı vd. 1969: 165). Memed'in kişisel bir haksızlığın neticesinde eşkıya olarak köylülerinin ağası ile başlayan mücadelesi zaman içerisinde toprak reformuna,

köylüye toprak dağıtılmasına, ağalığın kaldırılmasına, köylünün sömürülmesinin sona ermesine yönelik hem ağalar ve eşrafa hem de onlarla işbirliği yapan bürokrasiye karşı bir mücadeleye dönüşmüştür.

*İnce Memed*'de sınıf mücadelesi ve sömürü eleştirisi ağa – köylü çatışması ile verilir. Abdi Ağa köyündeki herkesin, kendi köylerindeki ve Dikenlidüzü'nü oluşturan diğer dört köydeki her şeyin sahibidir. Memed, ilk kez kasabadaki hayatı gördükten sonra kendisini ve diğer köylüleri insan saymaya ve kendilerinin Abdi Ağa'dan bir farkları olmadığını düşünmeye başlar. Toplumsal eşitsizliği fark etmesiyle karakter hızlı bir dönüşüm sürecine girer.

Romanın bir diğer siyasi meselesi adalet sistemidir. Adalet sisteminin güç odaklarının yönlendirmesinde olduğu, ezilenlerin eşitlikli bir adalet ortamında buldukları savunulur: Memed'i cezalandırmak isteyen Abdi Ağa onun annesini öldürür. Köylüye yalancı şahitlik yaptırıp mahkeme heyetini de ziyafet ve rüşvetlerle etkileyip kendi yanına çekerek Memed'in sevgilisi Hatçe'yi hapse attırır. Adalet sistemi güçlüünün yanındadır ve ağanın zulmüne karşı gelemmez.

Yaşar Kemal'in romantik ideal kahramanı Memed adaleti kendisi sağlar ve ağayı öldürür. Mülkiyet sistemini de eleştiren kahraman ağanın malını köylüye dağıtır. Ancak Memed, köy mülkiyetinin ve köleliği andıran düzenin kaldırılmasından bahsediyorsa da henüz "sosyalist ideolojiden" yoksundur ve memleketin politik, ekonomik ve sosyal sistemine bağlı olan bu durumun değişmesinin nasıl mümkün olabileceğini bilmemektedir (Tatarlı vd. 1969: 176).

Nitekim sonraki yıllarda *İnce Memed*'in ikinci cildini yazan Yaşar Kemal, Memed'in Abdi Ağa'yı öldürmesinin ardından yerine gelen Kel Hamza'nın eskisinden daha haksız, daha kötü bir düzen kurduğunu belirterek bir ağanın ortadan kaldırılmasının yerleşmiş düzeni değiştirmeye yetmeyeceğini ve köklü bir değişim yapılmasının gerekliliğini vurgulayacaktır. Mülkiyet sisteminde



köklü bir değişiklik olabilmesi için, Kel Hamza'nın gelmesinin ardından "ağasız köy olmayacağı, ağalarının yokluğunda başsız, beyinsiz kaldıkları için birbirlerine düşmüş oldukları" yorumunu yapan köylülerin de sosyalist ideoloji hakkında bilinçlenmesi gerekmektedir (Y. Kemal, 2019a: 290).

Cumhuriyet'in ilânının ardından yeni yönetim, önce Toprak Reformu, daha sonra ise Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu gibi girişimlerle (İnce, 2006: 63-64) ağaların ellerinde toplanan toprağın, topraksız çiftçiye dağıtılması için kararlar almıştır. Ancak bölgenin ve dönemin koşulları nedeniyle sistem işlememiş, süreç ağaların daha çok toprağa sahip olması ile neticelenmiştir.

Romanda bu durum toprak elde etmeye çalışan ve bu çabasında öteki ağa ve beyler ile bürokratlardan destek alan bir burjuva-feodal bey örneği olarak verilen Ali Safa Bey'in hikâyesiyle aktarılır. Ali Safa Bey köylüden topraklarını almak için kimi zaman onları birbirine düşürür (Y. Kemal, 2019b: 293), kimi zamansa eşkiyalarla anlaşır ve köylülerin üzerine salar. Topraksız kalan köylüler, eskiden kendilerinin olan topraklarda ırgat olmaya mecbur olurlar.

İnce Memed, Hobsbawm'ın tanımıyla "toplumların tabakalaştıkları ya da sınıf çatışmasının var olduğu daha büyük ekonomiler içinde eridikleri durumlarda bir toplumsal başkaldırma ve protesto olayı olarak ortaya çıkaran" sosyal eşkiya tipinin örneğidir (Hobsbawm, 1995: 13, 25).

## Romanla Sosyalist Ajilasyon: Bereketli Topraklar Üzerinde

Topraksız köylülerin sorunları 1940'lı yılların sonlarından itibaren Türk tarımında makineleşmenin artmasıyla birlikte değişim geçirmiş ve geçimini tarım işçiliği ile sağlayan bu köylüler kentlere göç etmeye başlamışlardır. Bu konuyu ele almış olan Orhan Kemal, 1954 yılında yayımlanan *Bereketli Topraklar Üzerinde* adlı romanında bu şekilde göç ettikleri Çukurova'da sefalet içinde

ve insanî olmayan koşullarda çalışanların dünyasını anlatmış, işçinin sömürülmesi sorununu duyumsatmaya çalışmıştır (Moran, 2001: 53). Romanın ana meselelerinden biri de kapitalist düzenin getirdiği “yabancılaşma” olarak belirir (Narlı, 2002: 215-216). Kendisi de Adana’da çırçır fabrikasında işçi olarak çalışmış ve yoksulluğu yaşamış olan Orhan Kemal’in, *Bereketli Topraklar Üzerinde*’yi gerçek olaylardan yola çıkarak yazdığı anlaşılmaktadır.

Köylerinden ayrılarak çalışmak için şehre gelen üç arkadaşın, yabancı oldukları bu hayat koşullarında hayatta kalma mücadelelerini hikâyeleştiren romanda mülk sahiplerinin yararına çalışırken bir makineden farksız hâle gelen insanın hikâyesi anlatılır. Bir fabrikanın ağır koşullarında insan yaşamının değersizliği, kırsal hayatta hâlen devam eden dostluk, arkadaşlık, dayanışma gibi değerlerin yok oluşu, patronların daha fazla kâr elde etmesi uğruna işçi sağlığı ve güvenliğinin hiçe sayılışı, uzun çalışma saatleri, işyerindeki adaletsizlik gözler önüne serilir.

Romanda anlatılan olaylarla çeşitli kereler insan canının kıymetsizliği vurgulanır. İşçi ölümlerini araştırmaya gelen jandarma müesses nizamı temsil eder ve ağanın yanındadır. Ustabaşı karakteriyle başlayan sorgulama ve direniş jandarmanın tutumu karşısında etkisiz kalır ve bu da ırgatların, haklarını aramak için seslerini yükseltmek yerine bir kez daha sinmelerine yol açar. Sistem simgesel anlatımlarla yoksulluk ve çaresizlik vurgusuyla eleştirilir (Moran, 2001: 65).

Çukurova’ya her yıl birçok yerden işçinin geldiğini ve işçinin bol bulunmasından dolayı çok ucuza çalıştırılabildiğini vurgulayan Orhan Kemal, sürekli kanaate alıştırmış olan bu insanlara hiç kimsenin acımadığından bahsetmektedir. İşçilerin durumlarının düzeltilmesini istemeleri konusunda ırgatbaşının söylediği, “bunun hep böyle gelmiş olduğu, ırgatlara yüz vermeye gelmeyeceği, çünkü bunlara bugün etli pilav verilmeye başlansa yarın baklava börek istemeye başlayacakları ve yeni âdet getirmeye gerek olmadığı” şeklindeki yorumuna ustanın verdiği, “bunun hep böyle geldiği doğru olsa da böyle gideceğinin

şüpheli olduğu” şeklindeki cevabı, Marksizmin devrimci niteliğini vurgulamaktadır (O. Kemal, 2018: 245). Usta ayrıca, ırgatbaşının, kendilerinin ağanın kölesi oldukları şeklindeki yorumuna karşı çıkarak, kendisinin kimsenin kölesi olmayıp “emekçi” olduğunu söylemesi de bu bağlamda önemlidir (O. Kemal, 2018: 245).

*İnce Memed*'de olduğu gibi bu romanda da korkunun ve umutsuzluğun, işçi ve köylülerin zulme başkaldırmalarının, haklarını korumaya çalışmalarının önünde engel oluşturduğu görülmektedir. Bozuk düzenin devamı baskı ve korkuyla sağlanmaktadır. Bazı ırgatlar, jandarmadan ve işlerini kaybetmekten korktukları için karavana devirme eylemine karışmaktan kaçınmakta ve protesto etmekle bir değişiklik yaratabileceklerine inanmadıkları için ucu kendilerine dokunmadığı sürece hiçbir şeye müdahale etmemeye karar vermektedirler. Öte yandan içinde buldukları koşulların farklı olmasını hayal eden bu insanların, işlerinin bitiminde sıcak bir banyo yapmak, rahat bir yatakta uyumak gibi en insanî hayallerinin bile gerçekleşmekten uzak olduğu mesajı verilmektedir. Yeni gelen ustanın, geçim derdi olmamış olsa kendi zevklerini hayata geçirebilmeyi, örneğin bir piyanoya sahip olabilmeyi dilemesi, birincil ihtiyaçlarını bile karşılamakta zorlanan bu insanların, karınlarını doyurmanın dışında bir şeyler dilemeye, kendilerini geliştirmeye hiçbir zaman imkânları olmayacak şekilde yaşamaya mahkûm olduklarını ortaya koymaktadır. Yaşamı boyunca geçim sıkıntısı çekmiş olan Orhan Kemal, bu en insanca hayalleri çarpıcı biçimde yansıtmıştır.

*İnce Memed*'de, Memed'in başarıları ezilen bütün köylüleri kapsamakta ve derin değişimleri getirmektedirken *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de köyüne dönmeyi başaran tek karakter olan Yusuf'un şehirdeki mücadelesinden galip çıkması bireysel bir başarıyı yansıtmakta ve Yusuf başarılı olabilmek için birçok aşağılanmaya hoşgörü göstermek zorunda kaldığı gibi, Memed'in aksine toplumsal bir uyanışı sağlamak gibi bir uğraş içinde de bulunmamaktadır (Moran, 2001: 116). Yine *İnce Memed*'de daha

ümit vaat eden bir gelecek görebilmek mümkün iken *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de kapitalizmin karşısındaki mücadelede galip gelebilmenin zorluğu vurgulanır.

### Siyasî Ahlâk Meselesi: Rahmet Yolları Kesti

Kapitalizmin gücü karşısında köylünün durumu ve toprak reformu meselesi, Kemal Tahir'in 1957 yılında yayımlanan *Rahmet Yolları Kesti* adlı romanında da ele alınmış, ancak bu kez toplumun ve devletin konumunun değişimi, Cumhuriyet öncesi dönemle kıyaslanarak değerlendirilmiştir. Bu yıllarda *İnce Memed* romanında yansıtılan, "halkın uğradığı haksızlıklara karşı çıkan ve halka toprak dağıtan erdem sahibi eşkıya" tanımlamasının çok tartışılmış olmasından dolayı Kemal Tahir romanında, *İnce Memed*'in tam tersi özelliklere sahip bir eşkıya tasviri yapmıştır. Ona göre, devlet otoritesinin savaş veya isyan gibi gerekçelerle zayıflamış olduğu dönemlerde ortaya çıkan eşkıyalık, basit bir hırsızlıktan başka bir şey olmayıp eşkıyalar, halkın çıkarlarını değil, yalnızca kendi bireysel çıkarlarını gözetirler. Devlet otoritesinin zayıflaması da hastalık gibi geçici bir durum olup bu otorite yeniden tesis edildiğinde eşkıyalar devletin karşısında yenilmeye mahkûmdurlar (Tahir, 2011: 22). Bu nedenle Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde ve Millî Mücadele yıllarında yaygın olan eşkıyalığın, devletin güçlü olduğu Cumhuriyet döneminde artık halkın desteğini sağlayabilme ihtimali bulunmamaktadır. Kemal Tahir, romanını *İnce Memed*'e karşılık vermek için değil, yarı aydınlar arasında *İnce Memed*'in etkisiyle ortaya çıkan yanlış anlaşılmayı düzeltmek (Coşkun, 2006: 500) ve "Cumhurbaşkanı dahi toprak reformunun ne demek olduğunu bilmezken *İnce Memed*'in bunu bilmesinin ve tek başına toprak reformu yapmasının inanılacak bir şey olmadığını vurgulamak" için yazdığını belirtmiştir (Coşkun, 2006: 166).

Romanda, bir zamanlar eşkıyalıkta nam yapmış olan Uzun İskender'in, eşkıyalık günlerinden iki arkadaşı ile birlikte

kendisine ikinci eş olarak almak istediği Muhtar Arif Ağa'nın çocuk yaştaki kızını kaçırmak üzere bir baskın ve soygun planını uygulaması ve yakalanmasının etrafında, hiçbir erdemli gerekçeye dayanmayan bir eşkıyalık örneği ortaya koyulmuştur. Geçmişteki korku uyandırdığı günlere dair hikâyelere tutunan bu eski eşkıya sarhoşluk ve sefalet içinde yaşamakta ve arkadaşlarının da kendisinden farklı olmadıkları vurgulanarak eşkıyalığın bir kazanç getirmediği gösterilmektedir. Erdem sahibi olmayan bu eşkıyaların kolaylıkla manipüle edilebildikleri ve ekonomik gücü elinde tutan eşrafla, yerel siyasî gücü elinde bulunduran siyasilerle ve dinî gücü elinde bulunduran din adamlarının çıkar gruplarında yer aldıkları vurgulanmaktadır.

Kemal Tahir, romanında eşkıyalığın hayranlık duyulmak bir yana dursun, "hiçbir zaman makbul olmayan bir zanaat" olduğunu ortaya koymaya çalışmış ve "ahlaki düzeni sağlam olmayan bir toplumun soyguncularına hayranlık duymaya başlayacağı" ifadesine yer vererek, Yaşar Kemal'in aksine ekonomik gerekçelerin değil, toplumsal bozuklukların eşkıyaların birer kahraman olarak görülmesine sebep olduğunun altını çizmiştir (Sığın, 2016: 672).

*İnce Memed*'de, halkın desteğini alan, halkı değil, yalnızca zalim ağa ve beyleri öldüren ve halkın yardımıyla her zaman kurtulmayı başararak efsaneleşen eşkıya örneğinin aksine, *Rahmet Yolları Kesti*'de eşkıyalar bencil çıkarlarla hareket ettiklerinden halkın desteğini almak bir yana, onların yardımlarıyla yakalanır, dövülür ve hiç kimsede bir korku ya da saygı uyandırmazlar. Öyle ki yağın şiddetli yağmur, eşkıyalığın güçlü olduğu dönemlerde eşkıyanın işini kolaylaştıracakken artık köylünün işbirliği sayesinde bu bile eşkıyaların derdest edilmesi önünde bir engel oluşturamaz hâle gelmiştir. Kemal Tahir'e göre, eşkıyalığın sürmesini sağlayan temel unsur korku olup bu unsur ortadan kalktığında artık eşkıyalığın yaşama imkânı ortadan kalkmaktadır. Korku unsuru *İnce Memed*'de köydeki ağalık sisteminin, *Bereketli Topraklar*

Üzerinde'de ırgatlar üzerindeki sömürünün devamını sağlayan ortaklığı oluşturmaktadır.

Yaşar Kemal, *İnce Memed*'in sonunu, Memed'in atıyla dağlara çekildiği ve kendisinden bir daha haber alınmadığı ifadesiyle bitirerek yok olmayan ve her haksızlıkta yeniden köylüye yardıma gelen bu erdemli eşkıyalığın temsil ettiği mücadelenin süregideceğine olan inancını yansıtmıştır. Yine, toprakları köylülere dağıtan *İnce Memed*'in aksine Uzun İskender ve çetesinin, Dede Kasım'ı soyarken nasıl açgözlü ve zalim davrandıklarına, kaçmalarını zorlaştırdığı hâlde buradan çaldıklarını bırakmaya yanaşmadıklarına ve sahip olacakları bu servetle çalışmadan nasıl yaşayacaklarını hayal ettiklerine vurgu yapılmıştır. Nitekim romanda, "eşkıyanın fukaraya yüz güldürecek kadar mal verdiğinin hiç görülmediği" yorumuna yer verilmiştir (Tahir, 2011: 31-32). Bu yönüyle Kemal Tahir romanda çıkar ilişkilerinin bir sonucu olan eşkıyalığın arka planında yer alan siyasî ahlâk sorununu ön plana çıkarmış ve Yaşar Kemal'in aksine "köylüde devrimci bir öz arama" çabası sergilememiştir (Türkeş, 2016: 20).

Batı'nın geçirdiği toplumsal ve yapısal gelişmelerin Doğu toplumlarında farklı olup Batılı üretim biçimleri ve sınıf yapılarının Doğu'da görülmemesinin sınıflaşma ve sınıf mücadelesini Batı'dakinden farklılaştırdığını düşünen Kemal Tahir, bu nedenle Doğu'daki ağalık sistemini ve devlet ve mülkiyet ilişkilerini Batı'dakilerle kıyaslamayı doğru bulmamıştır (Türkeş, 2016: 20). Ona göre İnce Memed'de yapıldığı gibi sosyalist dünya görüşünü benimsetmek için, eşkıyalık gibi hiçbir ahlâkî dayanağı olamayacak bir kavramın yüceltilmesi yanlıştır. Eşkıyalık meselesindeki görüş ayrılığı Kemal Tahir'i "toplumcu gerçekçi" edebiyat çizgisinden uzaklaştırarak daha sonra yerli bir doktrin arayışına kadar götürecektir (Fedai, 2010: 317).

## Sonuç

1940'lı ve 1950'li yıllarda, diğer sanayileşmemiş ülkelerde olduğu gibi işçi sınıfının sayıca etkin olmadığı Türkiye'de de komünist propagandanın nasıl yapılacağı toplumcu gerçekçi yazarların ortak sorunuymdu.

Türk toplumcu gerçekçileri de, Nâzım Hikmet'in mektuplarında görüldüğü üzere esasen fikirlerini dile getirmek için yazmaktalardı. Hatta sadece fikirlerini dile getirmiyor, geniş kitleleri ikna etmek ve harekete geçirmek için etkili olabilecek her türlü unsuru da kullanıyorlardı.

Bu çalışmada ele alınan *İnce Memed ve Bereketli Topraklar Üzerinde* isimli romanların gerek konuları gerekse motifleri kendilerinden önceki toplumcu gerçekçi romanda görülmüştür. *Rahmet Yolları Kesti* ise yine toplumcu gerçekçi fikirlerin tartışıldığı tezli siyasî romanların devamı niteliğinde özelliklere sahiptir.

Marksist literatürde geçen tanımıyla kapitalizm öncesi tarım toplumu olan Osmanlı toplumunda bir sınıf çatışması bulunmamaktadır. Bu nedenle gücünü ezilen toplulukları hareketlendirmesinden alan bu söylem için Türkiye'de ağa veya bey ile köylü çatışması başlıca konu olarak belirir. Geleneksel toplumlar tarafından yadırganan bu söylemin toplum tarafından daha rahat kabullenilmesi için ezen ezilen ilişkisi halk edebiyatı unsurları veya tarihsel şahsiyetlerle desteklenir.

Komünist propagandaya hizmet etmek üzere yazılmış olan *Kuyucaklı Yusuf* ve *Çıkrıklar Durunca* bu arayışların birer sonucudur. Kuyucaklı Yusuf, Türk halk kültürüne, Köroğlu-Dadaloğlu geleneğine dayanır. Bey zulmüne karşı direnen Köroğlu, Kuyucaklı Yusuf ve İnce Memed'in prototipidir. Bu iki eser Köroğlu destanında görülen at, ulaşılamayan-kaybedilen sevgili ve zalim derebeyi motifleri ile benzerlik arz eder. *Çıkrıklar Durunca*'da bir Türkmen-Alevi isyanı, komünist söylemin önemli kavramlarından olan isyanla ve devrimle benzeştirilerek Osmanlı otoritesi karşısında yüceltilir.

Türk siyasi hayatının önemli şahsiyetlerinden biri olan Nâzım Hikmet 1940'lı yıllarda etkisini giderek daha güçlü bir şekilde hissettiren sosyalizmin Asya kültüründe var olan bir değer olduğunu düşünmektedir ve bu düşünce üzerine daha sonra Devlet Ana romanının atmosferini belirleyecek olan Şeyh Bedrettin Destanı'nda, on dördüncü yüzyılda yaşamış bir mutasavvıf ve mütefekkeri sosyalist düşüncenin kaynağı ilân etmiştir. Hikmet'e göre Osmanlı'ya karşı ayaklanan Şeyh Bedrettin'in düşünce dünyasında mülkiyet yoktur, paylaşımcılık esastır. Bu manzumede ayaklanmanın bastırılışı tam anlamıyla devrimci romantizm penceresinden anlatılmıştır.<sup>11</sup> Nâzım Hikmet bu şiirde Bedrettin, Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'i birer devrim şehidi olarak sunar. *Şeyh Bedrettin Destanı* (1936) ayaklanmaya övgü bakımından *Kuyucaklı Yusuf* (1937) ve *İnce Memed*'in (1954) habercisi olmuştur.

1950'lerde modern Türkiye nüfusunun büyük bir kısmı köylerde yaşamaktaydı ve inkılapların özümsetilmesinin köylünün bilinçlendirilmesiyle mümkün olduğu düşünülüyordu. Köylünün bilinçlenmesi ve özgürleşmesi için de ağa/bey baskısından kurtarılması gerekiyordu. Bu doğrultuda iktisadi alanda toprak reformunun gerçekleştirilmesi için adımlar atılmış, eğitim ve sanat, kültür alanlarında köy enstitüleri kurulmuştur. Ancak bu girişimlere köylü ters tepki vermiş; köylüyü bilinçli bir sınıf hâline getirme ütopyası, sonraki on yılda ağa ve beylerin önderliğinde kurulan Demokrat Parti'nin güçlenmesi sonucunu doğurmuş ve çok partili hayatta iktidar el değiştirmiştir.

Bu gelişmeler yaşanırken politik arenada varlık gösteremeyen sosyalist siyaset, siyasi kavramları romanda tartışma geleneğini sürdürmüş ve propaganda faaliyetlerini ana meselesi geniş kitlelerin toplumsal sınıf farklılıklarını ve halkın çıkar grupları tarafından sömürülmesini göstermek olan üç önemli yazar ile sürdürmüştür. Yazının başında değindiğimiz üzere Gorki

<sup>11</sup> Anadolu'da yaşayan halkların birlikte hareket etmeleri vurgulanmıştır. Bedrettin'in yanında Rumlar ve Yahudiler de vardır.



tarafından formüle edilmiş edebiyat anlayışı ile sosyalist söylem doğrudan davaya hizmet eden eserler üretilmesini öngörüyordu. 1950'li yıllarda yazılan bu üç romanda işlenmiş olan konu ve temalara bakıldığında bu altyapıyı görmek mümkündür.

Romantik devrimci bakış açısının hâkim olduğu *İnce Memed*'de savunulan siyasi tez, halkın, ağanın merkezde olduğu bir çıkar grubu tarafından sömürülmekte olduğu ve bu düzenin değiştirilmesi için harekete geçilmesi gerektiğidir. *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de sömürünün gösterildiği dekor değişir. Yine köylü-işçi, üretim ortamında sömürülmektedir. Bu durum insanlık onuruna aykırıdır ve bu sömürü düzeni değişmelidir. Romanda Marksist propaganda ve ajitasyon, yoksulluk ve çaresizlik vurgusuyla verilir. *Rahmet Yolları Kesti*'de içeriden bir eleştiri gelir: Sosyalist dünya görüşünü yaymak için dahi olsa gerçekliği zedelemek yanlıştır. Ahlâk dışı işler yapan eşkıyalık müessesesi hangi amaçla olursa olsun yüceltilemez. Romanda Marksist şema eşkıyalık müessesesini tamamen çıkar grubu içine alacak şekilde yeniden çizilir.

Nâzım Hikmet tarafından hapisanede birebir eğitilen Orhan Kemal ile Adana'ya sürgüne gönderilen Abidin ve Arif Dino tarafından yetiştirilen Yaşar Kemal'in eserleri Gorki'nin verdiği şemayla uyumludur. Ancak yine Nâzım Hikmet okulunda Orhan Kemal'e göre daha bağımsız yetişmiş olan Kemal Tahir, romanını devrimci romantizm anlayışı ve sosyalist ajitasyon çabalarına tamamen teslim etmez.

Siyasi görüşlerinin temeline ahlâkî değerleri yerleştiren Kemal Tahir, *Rahmet Yolları Kesti* ile Osmanlı'nın son dönemi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında görülen düzenli ordu ile eşkıyanın çatışmasından romantik bir kahraman çıkarılmasına itiraz eder. Romanında siyasi kavramları açar, tartışır, insan üzerindeki etkilerini göstermeye çalışır; okuyucuyu uyarır ve siyasi kavramlar hakkında düşünmeye sevk eder.

Her ne kadar öncelikli amaçları ideolojilerini yaymak, halkı bilinçlendirmek ve harekete geçirmek veya siyasi kavramları tartışmak olsa da bu üç romanda siyasi içeriğin kaliteyi düşüren bir unsur olduğu söylenemez. Aksine Nâzım Hikmet'in Halide Edip'e cevabında vurguladığı üzere, ideolojileri, romanlarında dramatik öğeleri ve estetik unsurları ustaca kullanan, nispeten çatışma ve zıtlıkları dile getiren bu yazarların eserlerine güç katmıştır.

Türkiye'de toplumcu gerçekçi sanatın gelişiminin bu denli köklü olmasında bu üç romancının katkısı büyüktür. Komünist propagandanın bir parçası olarak da olsa bu romanlar gerek Sovyet Rusya ve onun güdümünde olan Doğu bloğu ülkeleri gerekse tüm dünyada kapitalist devletlerde oluşan Marksist-sosyalist çevrelerde ünlenmiş ve Türk romanının ilk uluslararası ün kazanmış örneklerini oluşturmuşlardır.

## Kaynakça

Aysal, Necdet (2005). "Anadolu'da Aydınlanma Hareketinin Doğuşu: Köy Enstitüleri", *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*. 35-36 (Mayıs-Kasım): 267-282.

Coşkun, Sezai (2006). *Kemal Tahir: Şahsiyeti, Eserleri, Fikirleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Çiftlikçi, Ramazan (1993). *Yaşar Kemal: Yazar-Eser-Üslup*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Malatya: İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Fedai, Özlem (2010). "Kemal Tahir ve Türk Romanı", *Kemal Tahir 100 Yaşında*. Ertan Eğribel; M. Fatih Andı (Ed.). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Gençkaya, Ömer Faruk (2008). *Eğitimin Başkenti Ankara*. Ankara: Vehbi Koç ve Ankara Araştırmaları Merkezi (VEKAM).

Hikmet, Nâzım (1993). *Kemal Tahir'e Mapushaneden Mektuplar*. İstanbul: Adam.

Hobsbawm, Eric J. (1995). *Sosyal İsyancılar*. İstanbul: Sarmal.

İnce, Erdal (2006). "Köylüyü Topraklandırma Kanunu'nun Türk Siyasal Yapısının Oluşumu Üzerindeki Etkileri", *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*. 13 (Güz): 59-78.

Kemal, Orhan (2018). *Bereketli Topraklar Üzerinde*. İstanbul: Cem.

Kemal, Yaşar (2019a). *İnce Memed 2*. İstanbul: Yapı Kredi.

Kemal, Yaşar (2019b). *İnce Memed 1*. İstanbul: Yapı Kredi.

Kemal, Yaşar (9 Haziran 1970). "Yaşar Kemal, Orhan Kemal'i anlatıyor", *Yeni Gazete*.

Moran, Berna (2001). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*. İstanbul: İletişim.

Mumcu, Uğur (2018). *40'ların Cadı Kazanı*. Ankara: Uğur Mumcu Vakfı.

Mutluay, Rauf (1973). *100 Soruda Çağdaş Türk Edebiyatı (1908-1972)*. İstanbul: Gerçek.

Narlı, Mehmet (2002). *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Pedler, Anne (1927). "Going to the People. The Russian Narodniki in 1874-5", *The Slavonic Review*. 16 (6): 130-141.

Sığın, Aykut (2016). "Kemal Tahir'in 'Rahmet Yolları Kesti' Adlı Romanında Toplumsal Gerçeklik Yansımaları", *Akademik Bakış Dergisi*. 54 (Mart-Nisan): 670-680.

Suchkov, Boris (2009). *Gerçekliğin Tarihi*. İstanbul: Doruk.

Tahir, Kemal (2011). *Rahmet Yolları Kesti*. İstanbul: İthaki.

Tatarlı, İbrahim ve Rıza Mollof (1969). *Hüseyin Rahmi'den Fakir Baykurt'a Marksist Açından Türk Romanı*. İstanbul: Habora.

Türkeş, Ömer (2016). "Tarih ve Toplum Tezleriyle Romanlar Yazmak", *Notos Öykü* 57: *Kemal Tahir*. (Nisan-Mayıs): 20-23.

Tüzer, İbrahim ve Muhammed Hüküm (2017). "Türk Romanının Kanonu Karşısında Kemal Tahir", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*. 6(1): 256-276.

M. Şehmus Güzel (tarihsiz). "Yaşar Kemal, Çünkü 'Dino Okulu'ndan", İnsanokur, <https://www.insanokur.org/yasar-kemal-cunku-dino-okulu-ndan-m-sehmus-guzel/> (Erişim Tarihi: 14.06.2019).

Livaneli, Zülfü (2019). "Zülfü Livaneli'nin Yaşar Kemal ile anılarını anlattığı Görkemli Hatıralar Programı". Halk TV. 18 Kasım 2019. [https://www.youtube.com/watch?v=DsgdC-s\\_2GU](https://www.youtube.com/watch?v=DsgdC-s_2GU) (Erişim Tarihi: 29.07.2019).

# ADALET AĞAOĞLU'NUN GÖÇ TEMİZLİĞİ ADLI ANI- ROMANINDA “EV/EVE DÖNÜŞ” ALGISI

## HOME/RETURN TO HOME PERCEPTION IN ADALET AĞAOĞLU'S MEMOIR-NOVEL GÖÇ TEMİZLİĞİ



### Öz

Adalet Ağaoğlu'nun Ankara'dan İstanbul'a taşınma süreci içerisinde çalışma odasında geçirdiği üç-dört saatlik bir zaman dilimini kapsayan anlatısı *Göç Temizliği*, yazarın hayatına ve kadın dünyasına ait önemli bir kapıyı aralamaktadır. Anı-roman türündeki anlatı, yazarın hayatından kesitler verirken bu kesitlerin içinde ortaya konulan dönemin siyasi, sosyal ve edebî çevresi de kadın ve kadına bakış ile ilgili önemli bilgiler içermektedir. Kadın dünyasının eril düzen içerisinde aldığı biçim ve bu biçime zaman zaman ayak direyen varoluşu günlük hayatın içinde silinmiş ve sıradan bir hâle gelmiştir. Ancak her kadının belli bir dönemde varoluşundan gelen sesler tarafından aldığı bir eve dönüş çağrısı vardır. Burada bahsi geçen ev, manevi anlamda bir eve dönüşü gerektirmekle birlikte kadının kendisini hatırlayıp arınmasına ve iyileşmesine olanak verir. Çalışmada, eve dönüş algısı çeşitli başlıklarla çerçevelenmiş, bu başlıklar doğrultusunda ortaya konmuş olan otobiyografik bilgiler, kadın dünyası ve duygularından yola çıkılarak Ağaoğlu'nda ev ve eve dönüş algısı incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Adalet Ağaoğlu, ev, eve dönüş, roman, *Göç Temizliği*.

### Abstract

Adalet Ağaoğlu's *Göç Temizliği* narrative which covers the 3-4 hours time period in which she spent time in her study room during her move from Ankara to Istanbul; opens up an important door to the author's life and to the female world. The memoir-novel type narrative, while giving fragments from author's life, also includes important information on women and the look towards women in political, social and literary environment that is shown in these fragments. The form that the world of women takes in the masculine order and her existence that resists this form from time to time has been erased in daily life and has become ordinary. However, every woman has a call to return home at a certain time from the voices coming from her existence. The "home" mentioned here requires a spiritual return to home and enables women to purify and heal by remembering herself. In the study, the perception of returning home is framed with different topics and Ağaoğlu's home and returning home perception is reviewed through the autobiographic information, female world and emotional states that is revealed through this topic.

**Keywords:** Adalet Ağaoğlu, home, returning home, novel, *Göç Temizliği*.

### Güzel Zeynep TUNÇOK

Sorumlu Yazar/Corresponding  
Author:

Doktora Öğrencisi, Abant İzzet  
Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler  
Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı  
Bölümü, Bolu, Türkiye.

ORCID: 0000-0003-4824-017X

E-mail: zeynep\_suphandag@  
hotmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 26.10.2020  
Kabul Tarihi/Accepted: 02.04.2021

Kaynak Gösterim / Citation:  
Tunçok, Güzel Zeynep (2021).  
“Adalet Ağaoğlu'nun *Göç Temizliği*  
Adlı Anı-Romanında “Ev/Eve  
Dönüş” Algısı”, *Yeni Türk Edebiyatı  
Araştırmaları*. 13/25, 143-162.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.458>

## Extended Summary

Adalet Ağaoğlu's *Göç Temizliği* narrative which covers the 3-4 hours tie period in which she cleans and organizes her study room during her move from Ankara, where she lived for many years, to Istanbul; has the feature of being an important autobiography as it gives fragments from the author's life. The narrative includes important information on the inner life of the author, her life, literary and political environment of the period and the look of society to an active woman. In this context, from Adalet Ağaoğlu's memories, her attitudes and the thoughts she shared, we reach to her childhood, youth and adulthood times and her state of mind during that period.

The shape the female world takes in the masculine world and it's transformation, represses the charecteristics of woman coming from her existance; and her emotional world most of the time. Within the system brought by the modern times, even though the woman who is always in a rush, poked by this existence, this situation melts away within the busy daily life. However, for every woman there is a period in which she can not ignore this poking coming from her existence, and this period requires a spiritual return to home. This home concept which can be different for each woman, enables women to remember her inner self and get purified and healed.

Home, which is the first place of human in the world, observed to bring out the emotion of a place that one can return anytime from birth to death, while person is getting ready for life. This situation which is basically coded in the existence of woman, calls the soul of the woman to return home in time. Thus, the woman who returns home, remembers herself and regains her liveliness. In this context, ways of returning home can be summed up in a few topics. These can be identified as; getting lost and remembering, childhood, returning home from time to time, being alone, making connection with other places moving from the place perception that already exists in one's being, making some other thing home.

Adalet Ağaoğlu connects the reader from two different paths by telling her memories beginning from her childhood years both as she remembers them and also as the facts they are. In this way, the effect of her experiences on her and her memories shaped by this effect open the doors of her inner world. Due to this woman world presented to the reader by Ağaoğlu, returning home perception can be examined by the framed items. The calm mood that is given in the beginning of *Göç Temizliği* means that it is already time to return home and is almost passing. The writer who is surrounded by books, letters, old items and photographs, returns home with the bridge she built from memories. The woman soul and world she neglected for years brought her to getting lost, remembering, re-analyse and purification. She sometimes expressed her disappointments, sometimes she thanked in her way, and remembered and became happy by the ways she had chosen.

The gender discrimination she faced at home and at school during her school years, motivated her to work harder. Although she heard the heaviest criticisms of producing and existing as a young woman in the art and literature world she entered in young age, the author did not give up and continued her struggle. During her marriage that happened at these struggle years, she set up an equal environment that is different from the traditional family order that she was used to. She continued to work without letting her marriage to obstruct her world and she never stopped working even though she faced the risk of losing her health. In this process, although she sometimes returns home by listening to the call from her soul in the family assemblies that gathers at certain times, the losses she experienced over time; the reflection of the social and political environment on her work, the criticisms, accusations and disloyalties she encountered, pushed her to be alone and put her soul into a system on writing, working and producing without rest. On this path, she made her profession her home in a way and took refuge in her profession no matter she experienced.

It has been observed that the female soul is dragged into a process where her soul gets cold and leaves her, without enjoying life she pretends to be in life while the color of her soul fades, so to speak; when she does not hear the voices coming from within in the rush of daily life and ignores the voices coming from her existence. In this process, the necessity of discovering the sides that are good for soul by sometimes by playing with memories and changing their form, and sometimes finding them in the ties formed with old items; eventually it was stated that it was a necessity to return home from time to time.

Based on Ağaoğlu's vivid descriptions of the houses where her childhood passed and the pictures she drew with her emotional world, the world of women was revealed. Objectively telling the events of her adulthood caused her to settle accounts with herself and with everyone in her memory. During her path to return home which she entered during her move without resisting the coldness coming from her soul and the warnings; she achieved returning home in terms of the defined topics. She entered the immigration cleaning as restless, tired and pale and came out as full, healed and integrated. It is stated that, the writer, who mentioned how difficult it is to write herself at the beginning of the narrative; has come to terms with herself by writing herself and as stated at the end of the narrative, she moved from a dull and spontaneous state to a vivid position. The handling of all the cleaning and returning home subjects can be interpreted as Ağaoğlu's telling her readers not to forget the ways to return home.



## Göç Temizliği

*Göç Temizliği*, Adalet Ağaoğlu'nun 1985 yılında yayımladığı anı romanıdır. Roman, taşınma sürecinde olan Adalet Ağaoğlu'nun kendi çalışma odasında bir göç temizliğine giriştiği birkaç saatlik bir zaman dilimini konu alır. Kitapların, defterlerin, mektupların ve fotoğrafların arasında yazar, çocukluk anılarından itibaren bir hesaplaşma içerisine girer. Adalet Ağaoğlu, kitabın ön sözünde "Başlamadan Önce" başlıklı yazısında kendini yazmanın ne denli zor bir süreç olduğuna değinmektedir. Burada kendini yazmak bir nevi iç döküş ve kendini açmaktır. Hiçbir yazarın kendini yazamayacağını düşünen Ağaoğlu, kendini anlatmaya niyetlenen yazarın durumunu şu cümleleriyle belirtir "Dünkü kendini hep bugünkü kendine yamamaya çalışır. Dünkü kendinde, durmadan bugünkü kendini doğrulatici ipuçları arar, bulamazsa uydurur. Bu nedenle dünkü olaylar gibi bu olaylar, o zaman, o zaman kişilerle ilişkideki insan da ortaya kılık değiştirerek çıkar." (Ağaoğlu 2014:22) Bu yönüyle roman, özkurmaca kavramını akla getirmektedir. Vincent Colonna'nın fantastik, aynasal ve biyografik olarak üçe ayırdığı kavramda; yazarın, okurla yaptığı sözleşmede metnin kurmaca olduğunu vurgularken metne dalan okurun yazar ve kahraman adının aynı olduğunu görüp bir özyaşamöyküsü ile karşı karşıya olduğunu düşünmesine neden olur (Timuroğlu 2010:29). Senem Timuroğlu (2010:29) bu durumu, "Özkurmaca yazarı okuru bu ikircikli durumla baş başa bırakmakta okura bir nevi oyun oynamaktadır" söylemiyle belirtir. Ağaoğlu'nda ilk etapta biyografik bir özkurmaca ile karşılaştığını düşünen okur, bellekte yanlış hatırlanan anılar olarak açığa çıkan ve düzeltilerek gerçekle bağdaştırılan durumlar karşısında kurmaca ile değil bir özyaşamöyküsü ile karşı karşıya olduğunu anlamaktadır.

Buradan hareketle açık yüreklilikle kendini yazmaya oturan yazarın, çocukluk anılarından itibaren yanlış hatırladığı yerleri kaynak kişi göstererek düzeltmesi; hatırladıkları ve düzelttikleri şeklinde kaleme alması da bu yönüyle dikkat çekicidir. Göç

*Temizliği*'nde çocukluğunun geçtiği evden komşularına, kendileriyle birlikte kalanlara, düzenli yapılan gündelik işlere bu işlerin kendinde bıraktığı izlenime kadar birçok detayla karşılaşırız. Ağaoğlu'nun okul yılları, yaşadığı dönemde kadın olmanın, okumak ve ilerlemek için daha çok mücadele gerektirdiği yıllar olduğunun altını çizmesiyle devam eder. İç dünyasında özellikle zor zamanlarda beliren Fatma İnyet karakteri yetişkinliğinde dahi kendisine eşlik ederek aslında Adalet Ağaoğlu'nun içindeki çocuğu hiç kaybetmediğinin bir göstergesi olmuştur.

Zorluklar ve mücadelelerle geçen okul yıllarından sonra iş hayatına atılan Adalet Ağaoğlu; oyun yazan ve sahneleyen, radyo programları yapan genç bir kadın olduğunda da başta babası ve bu durumu yadırgayan diğer insanlarla başka bir mücadele etmeye devam eder. Bu süreç içerisinde karşılaştığı siyasi olaylar bu olayların kendi yaşamına yansımaları, içinde bulunduğu edebî çevre; bu çevre içinde karşılaştığı olumlu ve olumsuz durumlar ve bütün bunların birikiminin ruhunda bıraktığı tortular, Adalet Ağaoğlu'nu kendini yazmaya iten nedenleri oluşturmaktadır. Bu sosyal ortam içinde kırgınlıkları, teşekkürleri ve hesaplaşmalarını ortaya koyan yazarın durmadan mücadele etmek zorunda kaldığı erkeklerdense, “kendi hemcinsine inanmayan, ona güvenmeyen bir kadın özgürlükçüsü” (Ağaoğlu 2014: 49) söyleminde bulunarak belirttiği, hemcinsleriyle mücadeleleri görülüyor ki onu çok daha fazla yormuştur. İlerleyen zamanlar içerisinde karşılaştığı ölümler, verdiği kayıplar, aşkları, evliliği ve ortaya koyduğu düşünceleriyle ruhu hayli soğumuş ve yorulmuş olan Ağaoğlu'nun bu hesaplaşmalarla “eve dönüş” vaktinin geldiği gözlemlenmektedir. Geçmişteki ben ve şimdiki ben arasında bir geçiş yakalayan, zaman zaman gidip gelen yazar, Gonca Gökalp Alparsalan'ın *Özyaşam Öyküsünde Yazarın Yeniden Doğuşu* adlı kitabında yer verdiği gibi kendi yaralarını deşerek (Gariper 2016: 164) mevcut benliğini ortaya koyar. Yusuf Topaloğlu (2020: 85)'nin “Yeniötesi Yazında Özkurmaca”yı anlattığı yazısında, “Özyaşamöyküsel anlatıcının gerçek bir eleştirmen, tarihçi,

belgelikçi ve okur olduğundan; geçmişte kalan sesleri ve kişilikleri, çeşitli belgelerle anlatısal olarak canlı kılmasından ve böylelikle gerçeğe bağlanmasından” söz eder. Ağaoğlu’nda ortaya konan bu gerçeklikte eve dönüş algısının sinyalleri verilmektedir.

## Eve Dönüş Algısı

İnsanın temel deneyimlerinden biri olan eve dönmenin (Sarı vd. 2019: 235) muhtelif yolları vardır. Bachelard (2017: 34)’ın sözünü ettiği gibi ev, dünyadaki kösemizdir ve ilk evrenimizdir. Bu evren kişiyi hayata hazırlarken aynı zamanda da hep var olduğuna ve her zaman dönülebilir olduğuna dair bir güvence vadetmektedir. Birkaç başlıkta toplayacak olursak eve dönmenin yollarını, kaybolmak ve hatırlamak, çocukluk, zaman zaman eve dönmek, yalnız kalmak, özde var olan mekân algısından hareketle diğer mekânlarla bağ kurmak, herhangi başka bir şeyi evi hâline getirmek olarak belirleyebiliriz.

Adalet Ağaoğlu’nda var olan eve dönüş algısı inceleneceğinden kadın ruhunda gerçekleşen eve dönüş çağrısı üzerinde durmak yerinde olacaktır. Clarissa P. Estes’in eve dönüş söylemlerinden hareketle, kadın ruhunun evinden uzun süre ayrı kaldığında hayattaki ilerleme yetisinde, yaptığı seçimlerde belirsizlikler ve soluklaşma olduğu görülmektedir. Evinden uzun süre ayrı kalan kadının uzlaşmadan uzak, kendinden uzak, dağınık bir hâle geldiği gözlemlenir. Modern toplumun “tükenme sendromu” dediği bu durum aslında kadının eve geri dönmesi için bir çağrı ve bir gerekliliktir (Estes 2018: 310). Bachelard (2017: 132)’ın eve dönüş ile ilgili, “Hep geri döneriz oraya, kuşun yuvaya, kuzgunun ağıla dönmesi gibi, bir gün oraya geri dönmenin düşünüyü kurarız. Bu geri dönüş işareti, sonsuzca kurulan düşlerin belirtisidir, çünkü insanın geri dönüşleri, insan yaşamının büyük ritmi içinde gerçekleşir, bu ritim yıllara direnir, tüm mevcut olmayışlarla düşler vasıtasıyla mücadele eder.” söylemi eve geri dönüşün insanca önemini vurgulamış olur.

Bu durum Byung-Chul Han (2019:23)'in sözünü ettiği, olması gereken yerden uzaklaşan şeyin zaman tarafından tekrar düzeltilerek oraya yerleştirilmesi olarak da yorumlanabilir. Aksi hâlde eve dönüşü gerçekleştirilmeyen/bu durumda direnen kadının ruhunun onsuz uçup gittiği ve onu her ne yaparsa yapsın önemsiz olduğu hissiyle baş başa bıraktığı öngörülmüştür (Estes, 2018:316).

Doğduğumuz, büyüdüğümüz, hayatımızın çoğu olayına sahne olmuş ev, madden ve manen insan ruhu için büyük önem taşımaktadır. Ataerkil bir toplumda yetişen her kadının karşılaştığı bir ev sistemi vardır. Bu sistemde kadınlar, evin içini temizleyen, ev halkına yemek yapan evin her şeyinden sorumlu kişileri; erkekler dış dünyada aktif, para kazanma ve evin maddi ihtiyaçlarını karşılama sorumluluğunda olan kişiler olmuşlardır. Bu yönüyle de bakıldığında ev kavramının kadın ruhu üzerinde ayrı bir yeri olduğu söylenebilir. Bu nedenle kadınlar, klasik/modern ya da şehirli/taşralı olarak ayrılmadan evleriyle şahsi bağlar kurarlar. Kurdukları bu bağ, hayatlarının hangi evresinde olurlarsa olsunlar bir sığınak ya da bir dayanak olarak hayatlarında var olur. Hayatın yoğunluğunda, zihnin yorgunluğunda, zor anlarda ya da yalnızca yalnız kalmak istediğinde, kendini unutan bu kadının ihtiyacı olan var oluşundan gelen bu eve dönmesi gerekmektedir. Bu durum, Heidegger'in kavramlaştırdığı gibi dünyaya fırlatılmış insanın bir şekilde fırlatıldığı yerin özlemi içinde olmasıyla açıklanabilir (Sarı vd. 2019:234). Fırlatılan yeni yer evin yerini asla tutmamaktadır. Fakat modern zamanda “orada” ve “burada” arasındaki fark kalkmış, insanlar “orada”ya değil daha iyi bir “burada”ya doğru ilerlemektedir (Han 2019:39).

Bu bağlamda Adalet Ağaoğlu'na baktığımızda ataerkil bir toplumun ataerkil bir ailesinde doğduğu, iş hayatına atılana kadar evin içinde geleneksel bir kadın rolünü üstlendiği, modern hayatın bir getirisi olarak ilerleyen zamanlarda eskisinden tamamen farklı bir yaşam oluşturduğu gözlemlenmektedir.

Ancak eviyle kurduğu bağın sağlamlığı ve zaman zaman eve dönüş yollarına sapması dikkat çekicidir.

### Adalet Ağaoğlu'nda Eve Dönüş Algısı

Çocukluğun geçtiği, aileyle paylaşılan sınırları belli bir psikolojik mekân olan ev, bireyi aslı bir parçası hâline dönüştürür (İmamoğlu 2018: 4). Böyle bir mekân algısı edinen birey evinden çıktığı an bu deneyimlerden yola çıkarak çizgisini belirlemektedir.

Adalet Ağaoğlu, taşınma sebebiyle giriştiği göç temizliği için o sabah çalışma odasına girdiğinde, taşınmak üzere olduğu Ankara'nın kendi için anlamını ve önemini belirterek başlar. Ankara'nın kendisi için durmuş, oturmuş, biraz toz tutmuş iyi bir çalışma odası olduğundan söz eder (2014: 32). Kendisinde yerleşmiş bulunan mekân algısının sonraları sahip olduğu diğer mekânlarla arasında kurduğu bağ da bu noktada başlamaktadır. George Perec'in *Mekân Feşmekân* adlı kitabında sözünü ettiği gibi mekânın dirilmesiyle, en silik en ehemmiyetsiz hatıralar bile önemli hâle gelir, hayat bulup anımsanırlar (2017: 41). Nitekim Ağaoğlu'nun da hayatının çalışma odası olarak belirlediği Ankara'dan taşınma serüveninde giriştiği temizlik, aslında çocukluk yıllarından itibaren tam da bunu yapmış olur. Ağaoğlu, belleğinde, kitap aralarında ve çerçevelerde beklettiği mekânları diriltir ve belki de kendisinin dahi unuttuğu anılar bugünün ve dünün kavşağında önemli bir hâle gelir, bir nedensellik bağı oluşturur. Anlatının başında yer verilen bulanık ruh hâli ile anlatının sonunda geçen 3-4 saatlik zaman diliminden sonra verilen berrak ruh hâli, Adalet Ağaoğlu'nun, eve dönüş çağrısını değerlendirerek kısa bir zaman dilimi içerisinde de olsa eve dönüşü gerçekleştirdiğinin ve bu durumun ruhuna iyi geldiğinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Burada dönülen ev; anılar, canlanan mekânlar, fotoğraflar, dile getirilen kırgınlıklar ve yapılan öz eleştiriler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bütün bunlar

tabiri caizse tozlanmış bir kitabın yılların kendisine verdiği hâli bozmadan temizlemeye benzemektedir.

### Zaman Zaman Eve Dönmek

Mekân algısının tek bir gerçekliğe indirgenemezliğinden (İmamoğlu, 2018: 19) yola çıkılarak Adalet Ağaoğlu'nun Nallihan'da çocukluğunun geçtiği evi anlatırken yaşadığı durum somut bir örnek olarak verilebilir. Ağaoğlu'nun belleğinde doğduğu ev, cumbaları, cihannümâları, geniş pencereleri, sofalarıyla bir konak yavrusunu andıran bir evdir. Fakat yıllar sonra o evi görmeye gittiğinde tüm bildiklerini yerle bir eden, belleğindeki gibi özellikleri olmayan çelimsiz, donuk bir yapıyla karşılaşır ve bu durumdan, ben ömrümde böylesi anlamsız bir yapı görmedim, söylemiyle söz eder (Ağaoğlu 2014: 22). Ağaoğlu'nun belleğindeki mekân ve olayları hatta kişileri bu tarz olaylar takip etmeye devam eder. Özellikle aklına gelenleri danıştığı, teyit ettirmek istediği anne ve babası tarafından genellikle, o olay öyle değildi, yanlış hatırlıyorsun, gibi ibarelerle anı dünyasında kırılmalar meydana getirilir. Bu durumu bireydeki biricik mekân ve ev algısına bağlayabilirken aynı zamanda da Nilüfer Kuyaş'ın *Karasevda Kitabı*'nda sözünü ettiği, kaybettiklerimizi güzelleştirmek yoluyla telafi etmek (2015: 43) söylemiyle de karşılayabiliriz. Bunların yanında daha önceleri yapılan aile toplantıları ya da geçmişteki mekân algısıyla ilişkili arkadaşlıklar ve sık sık hikâyelerine yer verilen fotoğraflar da eve dönüş algısında zaman zaman eve dönmek olarak karşımıza çıkmaktadır.

### Kaybolmak ve Hatırlamak

Adalet Ağaoğlu yaşamı boyunca birçok kayıp yaşamıştır. Bu durumu, durgun suda bekleye bekleye yosun bağlamaya yüz tutmuş bir taşın sindiremediği tek şey olarak kendisi ıpıssız bırakıp

gidenlerin acısı olduğunu ve yeni tek mekânının mezarlıklar olduğunu (2014: 35) belirterek açıklar. Bu durum eski mekân algısıyla kaybettiklerini yeni mekânı olan mezarlarla bağdaştırma duygusundan da gelmektedir. Eski ve yeni arasındaki bağın gücü var olan algıyı değiştirmeden mekân değişikliğiyle vücut bulmuş olur.

Adalet Ağaoğlu'nun anlatısının başında detaylıca verdiği çocukluk anıları, bulduğu fotoğraflardan yola çıkarak yaptığı eklemeler; eve dönüş biçimlerinden kaybolmak ve hatırlamayı karşılar. Gündelik hayatın yoğunluğu ve iş hayatının koşuşturması içinde unutulmuş belleğin derinlerinde gizlenen çoğu anı; kitaplar arası notlar, yılbaşlarında atılan kartlar, kurutulmuş çiçekler ve mektuplar yardımıyla hatırlanarak yeniden canlı hâle gelir, kaybolan ve pasifize edilen ruh da canlanmaya başlar.

## Çocukluk

Adalet Ağaoğlu, okul yıllarıyla birlikte erkek kardeşlerinden farklı olan bir durumu sezer. Erkek kardeşleri yalnızca okula giderken, kendisi için okul ek olarak bir yük almak anlamına gelmektedir. Hem ev işlerinde annesine yardımcı olmalı hem de okumalıdır. Bu duruma anlam verememekle birlikte durumun adaletsizliğinin bilinciyle okumak sevdası yüzünden kabullenerek derslerini ve ev işlerini sürdürür, bunun üzerine şu söylemde bulunur: "Osmanlar daha iyi haberli olsunlar diye, annem ve ben dış hayattan habersizdik" (Ağaoğlu 2014:47). Bu durum, Nurdan Gürbilek'in sözünü ettiği, evin dışarıya karşı bir sığınak olduğu kadar bir engel de olduğunu fark ettiğimiz (2019:63) o ana tekabül eder. Bu farkındalıkla Adalet Ağaoğlu, başka çaresinin olmadığını okula devam etmek için dahi onca mücadele ettiğini göz önünde bulundurarak bir gün bu engeli aşmak umuduyla hem ev işi hem de okulu birlikte yürütmüştür. Okul kaydı esnasında öğrendiği kimlik ismi Fatma İnalet ise onun için zor zamanlarda yanında olacak bir savunma mekanizması

hâline gelmiştir. Anlatıda Ağaoğlu'nun kendiyile yüzleşemediği durumlarda mikrofonu uzattığı Fatma İnyet aslında kendisi için sonsuz ve sadık bir dost olmuştur. Kardeşiyle okul dönüşleri birleştirdikleri harçlıkları, tırtıklı liraları ve aldıkları bisküvinin tadından mutlulukla bahseden yazarın eve dönüş biçimlerinden çocukluk, çocukluğa dönme başlıklarını da gerçekleştirdiği görülmektedir.

### Özde Var Olan Mekân Algısından Harekelle Diğer Mekânlarla Bağ Kurmak

Okulu bitirip oyun yazıp sahnelemeye başladığında hem genç bir kadın olmasından dolayı gelen eleştiriler ve kendisine karşı kullanılan eril dil, hem de babasından dolayı yerleşen çekinceler ve kendini ispat çabası hayatında yeni bir mücadele dönemine girdiğinin göstergesi olmuştur. Oyunlar, radyo programları, roman, eleştiri, tiyatro yurt içi ve yurt dışı seyahatleri Adalet Ağaoğlu'nun iş hayatına atılmasıyla kendini içinde bulduğu dünya olmuştur. İş hayatını, eşi Halim Ağaoğlu ile tanışmasını; erkeği bol, konuğu bol, çatışması bol evinden başarabildiği kadar eşit ağırlıklarla dengelemeye çalıştığı yeni bir ev ve evlilik (2014: 69) olarak tanımladığı yeni hayatıyla karşılaştırırken eski deneyimlerinden edindiği mekân algısından hareketle yeni olan diğer mekânı algılamış ve bağ kurmuş olur. Bu bağı, yıllar içinde hem çevresindeki duvarları kırmaya çalışmak hem keşfettiği yeni dünyalarla hem de kendiyile hesaplaşmak (2014: 70) olarak anlamlandırmıştır.

### Herhangi Başka Bir Şeyi Evi Hâline Gelirmek

Hayatının bu döneminde Adalet Ağaoğlu, kendini tam anlamıyla işine vermiştir. Kendisini unutacak kadar çalıştığı kendi deyimiyle duvarlarını yıkmaya çalışarak yeni bir ev inşa etmeye çalıştığı bu dönemde (2014: 70) zaman zaman sağlığından olmuştur. Roman



çalışması yaparken işi nedeniyle gitmek durumunda olduğu bir seyahatte belinin ağrısından yürüyemeyecek hâle gelen yazar, o hâlde dahi çalışmalarını sürdürmeye devam etmiş bedenine ve ruhuna aldırış etmemiştir. Bu dönemde gerçekleşen Tomris Uyar ile tanışmasını da sonraları gülerek anımsamış ve aktarmıştır. Adalet Ağaoğlu, Selçuk Baran'ın evinde yine bel ağrısıyla fakat edebiyat azmiyle bulunduğu sırada çareyi yemek masası üzerinde yatmakta bulur. Tomris Uyar ise ilk defa karşılaştığı Ağaoğlu'nun artistik bir gösteri yaptığını düşünür. İkinci karşılaşmaları yine Selçuk Baran'da gerçekleşir, Ayhan Baran şan aralarını prova etmektedir bu sefer de Tomris Uyar, Adalet Ağaoğlu'nu halıda dümdüz yatarken görür ve İstanbullulara taş çıkartacak bir gösteri peşinde olduğunu düşünür (Ağaoğlu 2014: 205). Sonraları gülerek andıkları bu anı aslında dünya işlerine kendini kaptırmış olan Adalet Ağaoğlu'nun kendini, ruhunu ve bedenini ne kadar ihmal ettiğinin de bir göstergesi olmuştur. Başka bir açıyla bakıldığında, Adalet Ağaoğlu'nun diğer mekânlarla kurduğu bağlardan hareketle, çeşitli nedenlerle evden uzaklaşmış/ uzaklaştırılmış insanın başvurduğu ev yerine başka nesneyi "ev"leştirme durumuyla karşılaşırız (Batur 2013:180). Ağaoğlu, yaşadığı onca kayıp ve mücadeleden sonra çekildiği kendi dünyasında edebiyatı, tiyatroyu ve anılarını "ev"leştirmiştir. Öyle ki kendine, manevi bağlamda eve dönüş ihtiyacını, sığınma ihtiyacını, anlatma, anımsama ve düşünme ihtiyaçlarını giderdiği bir alan yaratmıştır.

## Yalnız Kalmak

Dünya işleriyle ne kadar meşgul gözüксе de eve dönüş çağrılarını bastırmaya çalışsa da, kardeşini kaybettiği trafik kazası sonrası rüyaları bir süre kendisini rahat bırakmaz. Değişik senaryolarda ama hep acı olan bu rüyalar Ağaoğlu'nun günlük yaşamını da etkilemeye başlar. Bu durum, bilinç dışı ve yaşam alanının sürekli karşılıklı bir işleyiş içerisinde olmasından kaynaklanmaktadır (Eiguer, 2018: 23). Yaşadığı kayıpları, kabulleniş, anlamlandırma

ve aşma sürecinde Adalet Ağaoğlu'nun kendine ve yalnızlığına sığındığı gözlemlenir. Yalnızlık da kendince bir seçim olmakla birlikte anımsamak ve iyileşmek için sözünü ettiğimiz başlıkların içinde yer almaktadır.

### Kadın Dünyasında Göç Temizliği

Fusun Akatlı, Adalet Ağaoğlu'ndan söz ederken, serinkanlı bir yazar tanımlamasını yapar; coşkuyu, duygululuğu, incelikleri, gerilimleri bile salim bir kafanın serinkanlı denetlemelerinden ve birtakım ana ilkelerinin sınavından geçirerek kâğıda döktüğünü belirtir (2008: 127). Adalet Ağaoğlu'nun yaşadığı büyük kayıp ve acılarda bile iç dünyasına çekilmesi ve güçlü tabiatı, değerlendirme mekanizmasının da sağlamlığından ileri gelmektedir. İnsanın var olma şartlarından biri olan değerlendirme bir insan fenomenidir ve insan en azından kendi içinde bulunduğu olayları ve durumları değerlendirmeden yaşayamayacak olan bir varlıktır (Kuşuradi 2013: 25). Bu bağlamda Ağaoğlu'nun seçtiği yol kendini işlerine verme ve durmadan çalışmak olmuştur. Kendisi de seçtiği bu yolu şu cümleleriyle belirtmiştir:

“Hepimiz duygularımızı gizlemeyi öğrenmiştik. Toplumdaki genel öğretisi buydu. Daha doğrusu küçük burjuvalar arasında bu böyleydi. Köylü kadınlar görürdüm, yaşları kadar sevinçleri de anlaktı ve dışavurumluydu. Şimdi çırpınarak, saç baş yolarak ağlarlar, şimdi türkü söyleyip göbek atmaya başlardı.” (2014: 253)

Köylü kadınların denetimsiz ruh hâllerini imrenerek irdeleyen Ağaoğlu, bu denetimli yaşamın, içinde fırtınalar koparken dışarıya ser verip sır vermemezi biçimine dönüşmüş hâlinden de bir kabulleniş içinde bahsetmektedir (2014: 253).

Adalet Ağaoğlu'nun kendi içinde herkesten ayrı kurduğu dünyasında özellikle çocuklukta bağ kurduğu nesnelere ilişkisi de dikkat çekicidir. Çocukluğunda anne ve babasının yatak odasında, demir karyolanın başucunda bir gömme dolap olduğundan ve orada bulunduğu hazineden bahseder.

Oraya gizlice girerek dolaptan alabildiği kadar dergi ve gazete alarak iştahla okuduğunu anlatır. Ancak yıllar sonra anne ve babasıyla konuşurken annesi, o karyolanın demir değil pirinçten olduğunu, dolabın da karyolanın başucunda değil sedirin üstünde olduğunu ve içerisinde bulunan kitapların hepsinin Ermenilerden kaldığını yani Türkçe olmadığını bu nedenle de okumuş olmasının mümkün olmadığını, söylediğini belirtir. Sığındığı hayal dünyasının bilinçdışı ve gerçeklikle olan bağı zaman zaman elinden kaçırıldığını fark eden yazar, okuma tutkum nerede başladı öyleyse, bu bari doğru çıksaydı (Ağaoğlu 2014: 18), diyerek dünyasını okurla da paylaşmış olur. Bütün bunları düşünürken içerisinde İsmet Hulusi İmset'in çekmiş olduğu anne babasının fotoğrafı bulunan çerçeve (2014: 63) bir çam ağacının dibine atılmış eski, yan yatmış kırık koltuk, dert dökme defterleri, özel günlerde atılan kartlar, hediye kitaplar, kitap içi yazıları Ağaoğlu'nun nesnelere kurduğu bağı kuvvetini ve bu bağı anılarını daha görünür kıldığının göstergesi olmuştur.

Bachelard (2017: 258), "Nasıl bir sarmaldır insan varlığı!" derken insanın varlığının içine kapanıp kaldığında daima oradan çıkması gerektiğini çıkar çıkmaz da ona geri dönmesi gerekliliğinden söz eder. Bu şekilde her şey bir döngüdür, tespih gibi art arda bir dizilidir ve sonu gelmez nakaratların yeni baştan yinelenmesidir (Bachelard 2017: 257). Adalet Ağaoğlu'nun ortaya koyduğu ruh hâli de bizlere bu durumu özetler niteliktedir. Çocukluğunda türlü zahmetlere katlanarak çıkmak istediği evi, onun en zor zamanlarında dönmeyi düşlediği, yeni mekânları anlamlandırmasını sağladığı bir varlık parçası hâline dönüşmüştür.

Adalet Ağaoğlu'nda karşılaştığımız eve dönüş çağrısı, taşınma durumuyla belirgin hâle gelmiştir. İmgesel bir eylem olarak tanımlanan taşınmak (Eiguer 2018: 111) önemli bir değişim sürecidir. Bu bağlamda Enis Batur'un Heidegger'deki taşınma fiilinin öneminden bahsederken Hölderlin okumasında karşılaştığı taşınma ve delirme fiilleri arasındaki özdeşleşim (2013:210)

dikkat çekicidir. Nitekim Eıguer de taşınmanın inanılmaz bir delilik anı olduğuna, insanın bu süreçte kendini ve köklerini unutup kaybedebileceğine bir diğer deyişle insanın taşınma esnasında bir ayrışım yaşayabileceğine işaret eder (2018:109). Buradan hareketle Adalet Ağaoğlu gözlemlendiğinde bu delilik anının kendisinin eve dönüş çağrısını fark etmesiyle sonuçlandığını üç dört saatlik bir zaman dilimi içerisinde çeşitli eve dönüş yollarıyla kendisini yenilediğini, iyileştirdiğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda bir ayrışmadan ziyade bir bütünleşmenin söz konusu olduğu da görülmektedir. Kendini yorgun, heyecansız ve solgun olarak bulduğu hâlden enerji dolu ve yenilenmiş hâline geçişini anımsayarak ve yazarak tamamlamıştır. Buradan hareketle anlatının başında kahvaltı dahi etmek istemeyen o bitkin hâlden anlatının sonuna geldiğinde şu cümleyle söz ediyor:

“Tuhaf işte, ben kendimi sabahki gibi evecen bulmuyorum [...] Canım bir fincan sıcak kahve içmek istiyor.” (Ağaoğlu 2014:271)

Adalet Ağaoğlu'nun *Göç Temizliği*'nde ortaya koyduğu durum akıllara Hermann Hesse (2017: 195)'ın,

“İnsanların çoğu gerçekten önemli olan iç dünyalarını, yaşamlarının erken bir döneminde önemsemeden unuttur; yaşamları boyunca iç dünyalarının gerçekten bir parçası olmayan, onların benliklerine ve gerçek yuvalarına ulaşmalarını sağlamayan bir tasalar, istekler ve amaçlar labirentinde dolaşıp dururlar.”

söylemini getirmektedir. Ağaoğlu, bu labirentte anıları sayesinde yolunu bularak gerçek evine ulaşmıştır.

## Sonuç

Adalet Ağaoğlu'nun *Göç Temizliği* adlı anlatısı, yazarın taşınma süreci içinde, çalışma odasında yapmayı planladığı bir temizlik boyunca çocukluk yıllarından itibaren anlattığı anılarından, eleştirilerinden ve düşüncelerinden oluşan bir anı romandır. Bu yönüyle otobiyografik bir özellik de taşıyan roman yazarın dönemin siyasî ve edebî çevresi hakkında verdiği izlenimlerle

de oldukça zenginleşmiş kıymetli bir içeriğe sahiptir. Doğduğu evden hatırında kalanlarla başlayarak anımsadıkları ve gerçekler olarak zaman zaman ikiye böldüğü olaylar, okul yıllarını, iş hayatını, edebiyat dünyasını, eleştirileri ve kırgınlıklarını dile getirdiği anlatıda yazar bir bakıma okura ruhunu açarak bir iç dökümü yaşamıştır.

Adalet Ağaoğlu'nun okura açtığı bu kadın dünyası, kadın ruhunun var oluşundan gelen birtakım özellikleri de açığa vurmuş olur. Doğduğu ev ve sınırları çizilmiş ailesiyle çevrili bir ortamda büyüyen kadın, ilerleyen zamanda hayatın koşuşturması içinde kendi ruhunu kendi isteklerini göz ardı edebilir. Bu göz ardı edişler belirli bir noktaya kadar zararsız gözükse de belli bir zaman sonra manevî bağlamda kadını dürtmeye ve onu özüne, evine dönmeye bir çağrıda bulunur. Bahsi geçen ev kimi zaman bir anne, kimi zaman bir anı kimi zaman da yalnızlık olmakla birlikte eve dönmenin birçok yolu olduğu belirlenmiştir. Bu yolları birkaç başlıkta toplayacak olursak; kaybolmak ve hatırlamak, çocukluk, zaman zaman eve dönmek, yalnız kalmak, özde var olan mekân algısından hareketle diğer mekânlarla bağ kurmak, herhangi başka bir şeyi evi hâline getirmek olarak belirleyebiliriz. Bütün bu yolları reddederek dünya işlerinde ısrarlı, kendini dinlemeyen kadınların gittikçe soluklaşan ruhları onları ne yaparlarsa yapsınlar önemsiz oldukları hissiyle baş başa bırakmaktadır. Eve dönüş algısında ev ve evde kalış süresinin uzunluğu her kadın için farklı ve biriciktir. Asıl olan her kadının var oluşundan gelen eve dönüş algısıdır.

Buradan hareketle *Göç Temizliği* incelendiğinde, Ağaoğlu'nun sıkıntılı zamanlarında sığındığı çocukluk anılarıyla, yaşadığı evi hayalinde resmedişiyle, temizlik için girdiği kütüphanesinde bulduğu nesnelere yoluyla hatırladığı anılarla ve o anıların kendini diğer başka anılara yönlendirmesiyle "kaybolmak ve hatırlamak" yoluyla eve dönüş bağını kurduğunu gözlemleriz. İnsanın en denetimsiz, en özgür ve egolarından bîhaber olan çağı, çocukluk çağıyla kurduğu derin bağ ve aile olmayı, mekân algısıyla

harmanladığı deneyimleriyle “çocukluk” yoluyla eve dönüş bağı kurduğunu gözlemleriz. Adalet Ağaoğlu'nun anılarında ve aslına romanlarında da yer verdiği aile toplantıları, bu toplantılarda dönülen geçmiş paylaşılan anımsamalar yazarın “zaman zaman eve dönmek” yoluyla eve dönüş yoluna saptığının bir göstergesi durumundadır. Anlatının genelinden de çıkarılacağı gibi Ağaoğlu'nun insanlara karşı mesafeli duruşu ve kendi dünyasına verdiği önem çocukluk yıllarından itibaren belirlenmiş bir ilke olarak saydamlığını korumaktadır. Romanlarını yazmak, oyunlarını yazmak, üretmek ve kendi olabilmek için başvurduğu yalnızlık onun eve dönüş algısında “yalnız kalmak” başlıklı bir yol olarak belirlenmiştir. Yaşadığı ataerkil aile düzeninden sonra yaptığı evlilikte oluşturdukları eşitlik ortamı, kurduğu yeni ev ve kayıplarından sonra edindiği yeni mekânı mezarlıklar “özde var olan mekân algısından hareketle diğer mekânlarla bağ kurmak” başlığını karşılamaktadır. Son olarak ne kadar mücadele etmesi gerekirse gereksin yılmadan çalışarak, üreterek kendini hâlis bir biçimde adadığı mesleğini “ev”leştirerek edindiği aidiyet duygusu da eve dönmek için başvurulan diğer yollardan biridir.

Adalet Ağaoğlu'nun varoluşsal özelliklerinden gelen çağrılara kulak tıkamayarak girdiği eve dönüş yolunda zaman zaman her yola saparak bu ihtiyacını giderdiği gözlemlenmiştir. Huzursuz ve yorgun girdiği göç temizliğinden, deneyimleriyle birlikte toparlanmış, güçlenmiş ve bütünleşmiş olarak çıkmıştır. Bu süreci okurla birlikte paylaşarak sürdürmesi de Ağaoğlu'nun özellikle kadınlara seslenerek, “Ey okur! Siz de var oluşunuzdan gelen seslere kulak tıkamayın, zaman zaman eve dönün ve arının.” demesi olarak yorumlanabilmektedir.

## Kaynakça

- Ağaoğlu, Adalet (2014). *Göç Temizliği*. İstanbul: Everest.
- Akatlı, Füsün (2008). *Öykülerde Dünyalar*. İstanbul: Kırmızı.
- Bachelard, Gaston (2017). *Mekânın Poetikası*. Alp Tümertekin (çev.). İstanbul: İthaki.
- Batur, Enis (2013). *Başka Yollar*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Eıguer, Alberto (2018). *Evin Bilinçdışı*. Perge Akgün (çev.). İstanbul: Bağlam.
- Estes, Clarissa P. (2018). *Kurtlarla Koşan Kadınlar*. Hakan Atalay (çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Gariper, Kağan (2016). "Özyaşamöyküsü Üzerine Bir Çalışma: Özyaşamöyküsünde Yazarın Yeniden Doğuşu", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. Temmuz-Aralık (8:16), s.161-165.
- Gürbilek, Nurdan (2019). *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis.
- Han, Byung-Chul (2019). *Zamanın Kokusu*. Şeyda Öztürk (çev.). İstanbul: Metis.
- Hesse, Hermann (2017). *Masallar*. İris Kantemir (çev.). İstanbul: Can.
- İmamoğlu, Abdulfettah (2018). "Yirminci ve Yirmi Birinci Yüzyıl Edebiyatında Ev/Yurt Algısı", *SEFAD*. 40. s.1-22.
- Kuçuradi, İoanna (2013). *İnsan ve Değerleri*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuyaş, Nilüfer (2015). *Karasevda Kitabı*. İstanbul: Can.
- Perec, George (2017). *Mekân Feşmekân*. Ayberk Erkay (çev.). İstanbul: Everest.
- Sarı, Ahmet, Güler Fatih (2019). "Nibelungen ve Odysseia Destanlarında Eve Dönüş Miti", *Diyalog*. s.233-241.
- Timuroğlu, Senem (2010). "Özkurmaca: Yazarın Okura Bir Oyunu", *Kurgu Düşün Sanat Edebiyat*. Mart-Nisan 2010. s.28-30.
- Topaloğlu, Yusuf (2020). "Yeniötesi Yazında Özkurmaca", *Border Crossing*. Januray-June 2020. Volume:10. No:1. pp. 79-89.







# MEHMET ÂSAF BORSACI'NIN *BENLİ LEYLA* ROMANI ÜZERİNE POETİK BİR OKUMA

## A POETIC READING ON MEHMET ÂSAF BORSACI'S NOVEL “*BENLİ LEYLA*”



### Öz

Mehmet Âsaf Borsacı'nın *Benli Leyla* romanı, gerek yapısı gerekse içeriğindeki edebî tartışmalarıyla poetik okumaya oldukça elverişlidir. Şöyle ki romanda kadın başkahramanın adı klasik Türk şiirinin ideal kadın imgesinin adı olan Leyla'dır. Gece/karanlık ile ilişkili olan bu isimde kadının büyüleme gücünün baskılanması söz konusudur. Leyla'nın babası Zekâi Efendi poetik bakımdan Klasik şiir taraftarıdır. Yeni nesil şair(ler)i karşısında eski nesil şair(ler)in bir temsilcisidir. Klasik şiir tarzı manzumeler kaleme alan bir şairdir. Şiirler, nesirler kaleme alan Necdet, etrafında genç bir şair olarak tanınır. Poetik bakımdan yeni Türk şiirine bağlıyken zevk olarak klasik şiiri de ihmal etmez. Necdet'in sevdiği; Muallim Nâci, Ahmet Râsim, Süleyman Nazif, Fâik Âli, gibi şairler yeni Türk edebiyatının ortaya çıktığı dönemde hem yeni Türk şiirini benimseyen hem de bu şiirle klasik şiir arasında bir bağ kuran Mutavassıtın grubuna dâhildir. Bu nedenle Romanda Muallim Nâci'ye çokça referans vardır. Bunun nedeni, günümüzde, yeni Türk şiirinin gelişmesinde bir şair olarak hakkı teslim edilen Nâci'nin romanın yazıldığı dönemde hâlâ yeni Türk şiirinin karşısında olmasına dair yerleşik algının güçlü bir şekilde devam etmesidir. Mevcut dönemde Nâci'nin şiir(in)e taşıdığı yenilikler ve yeni Türk şiirindeki yeri, kitaplar ve makalelerle değil romanların sayfalarında gösterilmeye çalışılır.

**Anahtar Kelimeler:** Mehmet Âsaf Borsacı, poetik, *Benli Leyla*.

### Abstract

Mehmet Âsaf Borsacı's novel *Benli Leyla* is quite suitable for reading poetics with its structure and its literary discussions. Namely, the name of the female protagonist in the novel is Leyla, the name of the ideal female image of Classical Turkish poetry. In this name, which is associated with the night / darkness, the suppression of the power of fascination of the woman is in question. Leyla's father, Zekâi Efendi, is a poetically supporter of classical poetry. He is a representative of the old generation poet (s) versus the new generation poet (s). He is a poet who wrote classical poetry style poems. Necdet, who wrote poems and prose, is known as a young poet around him. While he is poetically attached to New Turkish poetry, he does not neglect Classical poetry as a pleasure. The favorite of Necdet; Poets such as Muallim Nâci, Ahmet Râsim, Süleyman Nazif, Fâik Âli, were included in the Mutavassıtın group, which both adopted the New Turkish poetry and established a link between this poem and Classical poetry during the emergence of New Turkish literature. For this reason, there are many references to Muallim Nâci in the novel. The reason for this is that the established perception that Nâci, who was given his right as a poet in the development of the new Turkish poetry, is still opposed to the New Turkish poetry at the time the novel was written. In the current period, Nâci's innovations to poetry (in) and his place in New Turkish poetry are tried to be shown in the pages of novels, not with books and articles.

**Keywords:** Mehmet Âsaf Borsacı, poetik, *Benli Leyla*.

### Nurcan ŞEN

Sorumlu Yazar/Corresponding  
Author:

Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi,  
Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve  
Edebiyatı Bölümü, İzmir, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-5065-9837

E-mail: nurcan.sen@deu.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 02.10.2020  
Kabul Tarihi/Accepted: 08.04.2021

Kaynak Gösterim / Citation:  
Şen, Nurcan (2021). “Mehmet Âsaf  
Borsacı'nın *Benli Leyla* Romanı  
Üzerine Poetik Bir Okuma”, *Yeni  
Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 13/25,  
163-196.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.455>

## Extended Summary

Mehmet Âsaf Borsacı's novel *Benli Leyla* is quite suitable for poetics with its structural elements and content features. Leyla, who gave the name to the novel, is the ideal female image of Arabic literature and Classical Turkish poetry. In this image, there is a declared passion between the eye and the night. The naming of the ideal female image as the night (leyl (a)) means the suppression of the power of witchcraft. Benli Leyla scares male characters both because of her name and the freedoms in her life. The fact that the main female character of the novel is named Leyla is an indication that she deals with poetic issues and that there is a poetic attitude in the work.

The spaces in the novel are places where men and women meet. It is in these places that Necdet meets Leyla. Necdet is impressed by both the look and the beauty of Benli Leyla. Women are often seen in these places while going to the entertainment chapters in the mansions. Male characters follow them from afar. The lyrics and poems in the chapters mentioned in the novel express the current psychic states of the characters.

The social life of the period is included in the novels of Mehmet Âsaf Borsacı, as well as the literary life, literary environment, poets and writers and their relations with each other. For example, Necdet, his mother and sister follow the "Peyâm" newspaper. His sister is especially a fan of Ali Kemal. Opinions about Ali Kemal, conveyed through Necdet's sister in the work, belong to the author himself.

Necdet meets Benli Leyla with his friends Kenan and Lâmi at an entertainment venue. While Necdet is dealing with Benli Leyla, Kenan finds it appropriate to mention her father, the poet Zekâi Efendi, instead of this girl. Zekâi Efendi, mentioned in the novel, is a poetically supporter of classical poetry. It is also a representative of the older generation poet (s) versus the new

generation poet (s). He is also a poet who wrote classical poetry style poems.

Kenan, who is a character of the novel, draws attention to the writings of literature in the current period. Here, poems are read and conversations are made on poetry accompanied by music. Participants in these meetings in the mansions meet their literary and aesthetic tastes. There are many references to Muallim Nâci in the novel. The reason for this is that today, the established perception of Nâci, who was given his right as a poet in the development of the new Turkish poetry, still opposes the New Turkish poetry at the time the novel was written. In the current period, Naci's innovations to poetry (in) and his place in New Turkish poetry are tried to be shown in the pages of novels, not with books and articles. While Necdet depicts Leyla's eyes with Muallim Nâci's verses, Lâmi argues that Necdet fell into anachronism and that Leyla was not born when Nâci died, and the woman in the present period cannot be described with the descriptions of classical poetry. Necdet, a poet, sees Leyla as the source of inspiration for poetry. It cannot make sense for Necdet's friends to fall in love with Leyla. They tell Necdet the drawbacks of falling in love with someone whose morality is unknown.

In the following days, Necdet takes care of his daily activities and thinks about Leyla. For example, while glancing at the "Peyâm-ı Eyyâm" newspaper in his hand, he also thinks about Leyla's opinion about marriage. Necdet is the child of a wealthy family and his greatest pleasure in literature. He is known as a young poet around Necdet, who wrote poems and prose. While Necdet is poetically attached to the new Turkish poetry, he does not neglect Classical poetry as a pleasure. The favorite of Necdet; Poets such as Muallim Nâci, Ahmet Râsim, Süleyman Nazif, Fâik Âli, were included in the group of Mutavassitîn, whom both adopted the New Turkish poetry during the emergence of New Turkish literature and established a connection between this poem and Classical poetry. Necdet's poems are close to

Classical poetry in terms of shape. Necdet publishes a poem addressed to Leyla in "Gülşen-i Edeb". Leyla, who has read this poem many times, can only understand from the title that this poem was written in the old style. Leyla learns the name of the poet and that she loves him with this poem and confesses to herself that she loves Necdet, whom she saw several times.

In the novel, Leyla spent her life in reed, drink, dance among girls and women until she got to know Necdet. According to him, it is very difficult for a girl who spends her life in the world of entertainment to start a family. In response to Necdet's poem, Leyla arranges a meeting by writing a letter to "Gülşen-i Edeb" writer Ahmet Necdet Bey. Even though Necdet is worried about Leyla and especially her mother's free life, she wants to marry Leyla. While the expected marriage takes place, Benli Leyla's friend Mahmure is disturbed by this marriage. The reason for Mahmure's dissatisfaction with Leyla's marriage is his emotional orientation towards Leyla. Therefore, Mahmure, who lost Leyla, commits suicide on the wedding night.

After Mahmure's suicide, Leyla's mother is paralyzed and passes away five months later. Poet Zekâi Efendi dies a while after his wife's death by giving himself to drink. After the losses, the entertainment worlds in the mansion are ended. Leyla moves to Sarıyer to the Necdet's mansion because she is expecting a baby. Leyla has a daughter. At the end of the novel, the narrator intervenes and tries to clarify the unresolved situations in the reader's mind. Again, it is emphasized that Leyla's parent was immoral. They are killed in the novel and punished for their sins in a world. As a mother, Leyla is cleared for focusing all her attention on her daughter and is rewarded for not participating in the parents' vices.

## Giriş

Poetika, Batı eleştirisinde “şiiirin tabiatı, kompozisyonu konusunda ortaya atılan teoriler veya genel ilkeler” anlamında kullanılan bir terimdir. Terimin ikinci bir anlamı da “şiiir sanatı veya şiiir tekniği ile ilgili incelemeler”dir (Huyugüzel, 2018:380). Mehmet Âsaf’ın *Benli Leyla* romanı, gerek yapı unsurları gerekse içerisindeki muhteva özellikleriyle poetik okumaya elverişli bir romandır. Bu iki anlamın dışında, herhangi bir edebî türün veya genel olarak edebiyatın tabiatına dair teoriler veya genel ilkeler anlamında da kullanılır. Nitekim bazı eleştiricilerin yazılarında “roman poetikası” gibi ifadeler rastlanır” Romana adını veren eserin başkahramanı Leyla, Arap edebiyatı ve Klasik Türk şiiirinin âşık olunan ideal kadın imgesidir. Bu imgede göz ile gece arasında ilan edilen bir tutku söz konusudur. Arap aşk şarkılarını dinleyenlerin de sık sık tekrarladıkları bir nida vardır. Bu nida “yâ ayn, yâ leyl”, yani “ey göz, ey gece”. Göz (ayn) bir erkeğin adıdır, gece (leyl) bir kadının adıdır. Göz, Gece’yi çılgınca sever. Yani ona rastladığı an onu yitirir ve ümitsizce onu arar. Ama onu bulduğunda, yeniden kaybedecektir, çünkü göz gecenin içinde kendi gecesini göremez” (Benslama, 2005:198). Aşkın temel diyalektiğini ortaya koyan bu çıkarımlarda aşkıta yanılısama olduğundan erkeğin gözü için tutku sadece kendini körleştirmesidir. Burada yok sayılması, karartılması gereken kadın da arzusunun karanlık hedefi olarak algılanır. Bu nedenle hem gece gibi karartılması hem de geceye yönelik olarak görülmeyip tahayyül edilmesi gerekir. İdeal kadın imgesinin gece (leyl(a)) olarak isimlendirilmesinin altında yatan asıl niyet ise kadının büyüleme ve cezbetme gücü karşısında korkudan dolayı baskılanması, körleştirilmesi çabalarıdır.

## Benli Leyla Romanına Poetik Yaklaşım

Mehmet Âsaf’ın romanı *Benli Leyla* hem gece ismini taşıması hem de kahramanın yaşamındaki serbestlik yüzünden erkek

karakterleri oldukça korkutur. Roman boyunca Kenan, Necdet ve Lâmi, Benli Leyla'ya yönelik kaygı ve korkularını dile getirip tartışırlar. Leyla, sadece bu ismi taşıdığı için bilinmeyen bir korku kaynağı değil ayrıca ben'in siyahlığından dolayı da zifiri karanlık bir endişe kaynağıdır. Zaten mevcut dönemin toplumsal yapısında kadına ait olan, henüz bilinmeyen, aydınlatılmayan ve keşfedilmeyen bir alandır. Asıl çelişki ise romanda görüldüğü gibi insanın bilmediği bir alanın açılması onun korkusunu ortadan kaldırması ilkesine ters işleyen bir durumun ortaya çıkmasıdır. Romanda kadına ait alan ortaya çıktıkça erkek karakterlerin korkuları daha da artar. Fakat bütün bu korku ve kaygılar yine de Leyla'ya âşık olunmasını hiçbir zaman engelleyemez; çünkü bastırılan veya ötelenenin her zaman eskisinden daha tutkulu bir şekilde geri dönme gerçeği vardır. Bu geri dönmenin bir belirtisi olarak toplumsal alanda kadın ve erkeklerin mekânları bir karşılaşma alanı olarak paylaştığı görülür:

"Bu akşam deniz kenarında kimler yoktu, rengârenk çarşaflarını, çeşit çeşit meşlâh ve yeldirmeleriyle büyük bir parça bohçası hâlini alan o kadın kümesi içinde ihtiyar, orta yaşlı, büyük hanım, anne, hanım teyze, cici anne, küçük hanım, dadı, bacı velhâsıl kibarca hanımefendilerden kenar mahalleninkilere kadar hepsi mevcuttu. Hava sakin, deniz pek râkid olduğundan anâsır-ı muhtelifeye mensup kadın, erkek birçok halk, sahilde arabalarla, faytonlarla denizde sandallarla, gondollarla gezerek tabiatın bu letâfet-i can-rübâsından, yaz akşamının bu tarâvet-i dil-nüvâzından istifâde ediyorlardı" (Borsacı, 1922:3-4).

Böylesine bir karşılaşma alanında romanda aktarıldığı kadarıyla kadın ve erkeklerin kendi aralarında herhangi bir diyaloga girmediği görülür. Adeta donuk bir şekilde karşılaşma mekânlarında bile herkes kendine çizilen imgesel sınırlarda kendini kontrol eder. Bu sınırları ancak hayallerde kaldırırılar.

Hâl böyle olunca da karşılaşma mekânlarından biri olan ve saat altı buçukta yaşanan Yeniköy, Rumeli postasını yapan şirket vapurundan inen biri siyah, diğeri kahverengi çarşafli iki genç hanımla birlikte görülen elinde bir siyah çanta ile orta yaşlı bir hanım iskeleden geçerek rıhtım üzerinden kumsala doğru

yürümeye başladığında iskele gazinosunda oturanların bakışları onlara yönelir. Hanımlara yönelen bu bakışlar arzu yüklüdür. Aslında gazinoda oturan ve gündelik yaşamın ağına takılanlara ait bu arzu yüklü bakışı ortaya çıkaran ise kadınlardır. Burada hanımlar adeta oturanlara arzulayan birer özne olduklarını hatırlatırlar. Arzu dolu bakışın kendinde olduğunu hatırlayanlar içinde yirmi iki yirmi üç yaşlarındaki Lâmi ve Necdet de bulunur. Hanımlar ise öteki'nin bu bakışları altında değerlilik duygumuna doymuş bir hâlde sohbet ederek Sarıyer çarşısına kadar ilerlerken mevcut dönemde kadınların Sarıyer çarşısından geçmesi pek de hoş karşılanmaz. Onları gören herkes arkalarından onların güzelliklerini konuşurken bu hanımlar hızlıca Hidayet bağına doğru ilerler. Gittikleri yerde gülüp eğlenen birçok kadının içerisinde Leyla'nın annesi Nezahat Hanımefendi de vardır. Kadınlar bir araya gelip eğlence fasılları yaparken onların bu fasıllarından dışarıda kalan karşı konağın erkek aşçıbaşı Mehmet Ali'nin bu eğlencelere bir anlam veremediği ama bu kadınlardan birine âşık olduğu görülür:

“Hele o köşke garırlar gelip de fıkır fıkır oynastıkça on şişe içsem sarmayo! Ah, ben anlayom efendim. Bana saranı ben biliyom ama ne yapam! Her gün gördükçe gözlerinin içine bakıyom da garı bana hiç aldırmiyo! Şu garırlar yanımızdaki köşke geldiklerinden beri ne yaptığımı ne yapacağımı... Çırak Dursun ocağı, odunları, tuzu, biberi gollamasa yemekleri de gönlüm gibi yakıp yıkacağım, berbat edip bırakacağım! Ne dünya gözüme görünüyö ne de memleket... Evvelleri ben buna göz sevdası diyordum ama meğer öyle değilmiş. Kokonaya baktıkça gönlüm kımraş kımraş kımraşiyor... Başımndan aşağı sıcak bir şeyler oluyo... Tüh Allah müstahakını vere... Alâkalı mıyım bu garıya acaba? Biliyom efendim biliyom... Bu kokona beni çıldirtiyö... Gönlümdeki ateşleri alevlendiriyor” (Borsacı, 1922:21-22).

Burada aşçıbaşının içkisi aslında bir temsildir. Karşılık bulamadığı aşkının kendisine vereceği eksik hazzının temsilidir; çünkü bir “bağımlılık dile getirilmeyen bir hüsrandır. Alkoliğin ıstırabını çektiği şey ayıklıktır; ayıklığın acı vermesi demek, ayık olduğunda onun neye ihtiyacı olduğuna dair daha net bir fikir sahibi olması ve hayatında eksik olan şeyin ne olduğunu daha anlaması



demektir" (Phillips, 2020:375). Aşçıbaşının âşık olduğu kadının ulaşılmazlığı arttıkça ona karşı arzusu, isteği de artar. Her ne kadar aşçıbaşı hizmet ettiğinden mesafe olarak kadınlara yakın durursa da duygusal yönden onların kendinden uzak olduğunu hisseder. Bu nedenle udun, kemanın, kanunun nağmelerine karışan şarkılar hep aşçıbaşının duyularını dile getirir:

"Sen de mi hâlâ esir-i zülf-i yâr olmaktadır!

Uslan ey dil uslan artık ihtiyâr olmaktadır

Bilmiyorsun kendini zâr ü nizâr olmaktadır.

Uslan ey dil uslan artık ihtiyâr olmaktadır" (Borsacı, 1922:26).

Bu şarkıda "sen" diye edilen hitap aslında aşçıbaşını temsil eder. Hâlâ tanımadığı bir kadına âşık olmakta yeni bir maceraya kendini atmaktadır. Burada "uslan ey dil" kullanımında adeta âşık kendisine seslenmekte emir vermektedir. Burada hem arzulayan hem de arzulayanı durdurmaya çalışan bölünmüş bir özne vardır. Aslında birçok şiirde şairin dert yandığı "uslanmayan gönül" hiçbir zaman tatmin olmayacak kişinin arzulayan yönüdür; çünkü yaşam var olduğu sürece eksiklik hep olacak bu arayış ve arzu hep devam edecektir. Böylece gönül hiçbir zaman uslanmayacaktır.

Burada olduğu gibi romanda verilen şarkı sözleri ve şiirler genelde mevcut ortamın atmosferine uygun olarak karakterlerin psişik durumlarını ortaya koyarlar. Romanın bu bölümünde Mahmure ve Müjgân'ın söyledikleri bu şarkı o kadar beğenilir ki arada "yaşa Mahmure! Var ol Müjgân" sesleri işitilir. Daha sonra Mahmure ve Müjgân'dan Hanımefendi'nin sevdiği şarkıyı söylemeleri istenir:

"Canda haysiyet mi var sevdâ-yı cânân olmasa

Dilde cemiyet bulunmazdı perişân olmasa

Aşk lezzettir fakat âteş-zen-i cân olmasa

Tatlıdır sohbet sonunda zehr-i hicrân olmasa" (Borsacı, 1922:27)

Bu dizelerde aslında bilinçli olarak görünürde bir duyumun karşısında onu olumsuzlayan duyum reddedilse bile bilinç dışı

olarak işleyen arzu bunun tam aksini söyler. Bilinç dışı işleyiş olarak zıt duyuların birbirlerinin varlık koşulları olduğu görülür. Hatta bir adım daha atılırsa Hegel'in olumsuzun aynı sisteme veya bünyeye içkin olduğu dışarıdan gelmediği sonucuna pekâlâ varılabilir. Bu nedenle dizelerin ilk bölümünde yer alan yaşamın olumlu duyularının değerliliği ancak ikinci bölümündeki olumsuzlarıyla mümkündür. Bilinç dışı olarak 'canda haysiyet'in olması için 'sevdâ-yı cânân' gerekir. Cemiyet ancak perişanlığın ardından istenir. Aşkın da değerliliği ise ancak "âteş-zen-i cân" olmasıyla mümkündür. Bununla birlikte sohbetin tatlılığını arttıran aslında "zehr-i hicrân"ın ta kendisidir.

Mevcut duruma uygun şarkılar, sessizliğin dayanılmazlığını ortadan kaldırırken gecenin ağırlığının aksine ağır aksak parçalardan yavaş yavaş hareketli parçalara geçilir:

"Bülbül olsam kona da bilsem dallara

Gözüm yaşı döndü sellere

Alam da seni kaçam da gurbet ellere

Ben mâilim o kaşları karaya" (Borsacı, 1922:28)

Bu dizelerde "olsam" ve "bilsem" "kaçam" kullanımlarında sevenin sevileni ele geçirme arzusu ve isteği ortaya konulur. Romanda bu gibi ifadelerin niyetleri sergilediği fasıllarda dile getirilen iki parçanın güftelerine bakıldığında müzik bakımından ağır olan parçaların dilinin yer yer tamlamalarla ağırlaştırıldığı görülür. Hareketli parçanın güftesinde ise dilin sadeliği dikkat çekicidir. Bu duruma paralel olarak müziğin ve güftenin dilinin ağır olduğu parçalarda, eksikliğin mutlaklığı, arzunun bitimsizliği, zıt duyuların birbirlerine koşulluğu gibi ağır aşkın ve metafizik temalar işlenirken dilin sadeleştiği hareketli parçalarda tema, yaşama bağlılıktır. Bu işleyişte biçimin içeriği ortaya çıkardığı, yönlendirdiği, içerikten önce geldiği görülür.

Hareketli müzikle birlikte kadınların da hareketlendiği görülürken onları uzaktan izleyen Aşçı Mehmet Ali'nin yanına evin küçük Bey'i Necdet gelir. Her ikisi uzaktan kadınları izlerken

"İlin bahar olunca şen olur dağlar

Açılır lâlesi güzel hisarın

Etrafında bağlar pek rûşen olur

Salınır dilberi güzel hisarın" (Borsacı, 1922:32)

sözlerini içerdiği hareketli müziğin nağmelerinin yaşama sevincini ve geleceğe yönelik umudu yansıttığı işitilir. Bu duyumların ideal imgesi ise evin Bey'i Necdet'tir.

Ertesi gün Necdet, Peyâm gazetesini almak için iskeleye kadar iner. O, bu gazetede daha çok Ali Kemal'in günlük yazdıklarını takip eder. Mehmet Âsaf'ın romanlarına mevcut dönemin sosyal yaşamı girdiği gibi edebî hayatı, edebî ortamı, şair ve yazarları, bunların birbirleriyle ilişkileri de dâhil olur. Bunlardan biri yukarıda görüldüğü gibi mevcut dönemin önemli gazetelerinden biri olan Peyâm ve onun başyazarlarından biri olan Ali Kemal'dir. Evin küçük Bey'i Necdet, üzerine vazife olan günün diğer işleriyle uğraşırken Peyâm'ı eve bırakmalarını ister; çünkü evde annesi ve kız kardeşi de bu gazeteyi severek takip ederler. Necdet'in kız kardeşi mevcut dönemde Ali Kemal'i oldukça önemser:

"Fakat îtiraf ederim ki hemşîrem cidden perestîşkâr-ı Kemal'dir. Onun kanaatince bu memleket, bu muhît bir Ali Kemal yetiştiremez... Herkes mütâlâasında icthâdında serbest değil mi? Kızcağıza ne demeye hakkımız var? İşin daha garibi tam altı yaş büyüktür. Yâni hemen hemen otuzunda... Bizim kadınların tâbirince artık evde kaldı denilebilecek bir yaşta... Geçen gün bir gazete muharriri tâlip oldu. Pekiyi dostlarımdan biri... İsmi lâzım değil... Cidden ahlâk-ı hasene sahibi bir genç... Tahsîli İsviçre'de. Şöyle biraz da şiiri var. Fakat hemşîreyi bir türlü iknâ edemedim. Bir zevc isterim ki diyor; dün hak bildiğini bugün yine hak bilsin! Bir zevc isterim ki diyor; hem hak-perest olsun hem de hayâl-perver"

(Borsacı, 1922:43).

Bu bölümde anlatıcının/yazarın romandaki kahramanlara ve olaylara mesafesi kaybolur. Bunun göstergesi de Necdet'in kız kardeşinin ahlaklı ve yüksek tahsil gören beyler tarafından istenilmesi ve onun da Ali Kemal'i önemsemesidir. Ayrıca yine memlekette ve muhitte Ali Kemal gibi birinin yetişmeyeceğine

dair görüşleri Necdet'in kız kardeşi üzerinden aktarılan Mehmet Âsaf'ın düşünceleridir. Bu noktada Mehmet Âsaf'ın dönemi içinde hâkim söylemin dışında bu söyleme muhalif bir isim olduğu rahatlıkla söylenebilir. Çünkü Ali Kemal hakkındaki düşüncelerinin mevcut dönemde hoş karşılanmadığının savunması bu romanda "Herkes mütâlâasında ictihâdında serbest değil mi?" cümlesiyle herkesin düşüncesi ve bu düşünceyi dile getirme özgürlüğünün olduğuna dair ifadesidir.

Romanda İskele'de ilerleyen Necdet'in yanına arkadaşı Kenan da gelir. İki arkadaş arasındaki sohbetin konusu Necdet'in kız kardeşine evlilik için gelen teklifler ve bunlar karşısındaki kız kardeşinin tavrıdır. Bu noktada Necdet:

"Mümtezc-i aşkına rûh-ı câvidanım, sevdiğim

Ben de bilmem sen benim cânım mı cânânım mısın?

Ah; aşkın hem belâdır, hem safâdır gönlüme

Söyle Allah aşkına derdim mi dermânım mısın?" (Borsacı, 1922:43)

dizeleriyle aşkın, hem bela hem safa, sadece dert değil aynı zamanda derman da olduğunu dile getirerek Jacques Derrida'nın Platon'un Eczanesi eserinde işaret ettiği gibi pharmakon özelliğini hatırlatır. Pharmakon ilaç ve/ya zehir verilmesi anlamına gelir (Derrida, 2016:80). Pharmakon iyileştirme özelliğine sahip olabileceği gibi bir suç veya zehirleme unsuru da olabilir (Kern, 2007:202). İşte pharmakon özelliğiyle aşkın bir zehir mi yoksa bir ilaç mı olduğu belirli değildir. Gerek Necdet'in okuduğu şiirdeki anlatıcıda gerekse kız kardeşinde aşkın görünümü net değildir. Bunun göstergesi de "Ben de bilmem sen benim cânım mı cânânım mısın?" dizesidir. Aslında Necdet bu dizelerde kız kardeşinin aşk hakkındaki kafa karışıklığını ve âşıklarına karşı kayıtsızlığını dile getirir.

Bunu yaparken de biraz da yaşı ilerlemiş olan kız kardeşiyle ironik olarak eğlenir. Bunu da hem kız kardeş gibi önemli bir yakınını hem de aşk gibi herkesin yüceleştirdiği bir duyguya mesafe alarak başarır. Gerek Necdet gerekse Kenan, Necdet'in

kız kardeşi, kız kardeşin talipleri ve aşk karşısında belirli uzaklığa çekilerek herhangi bir duygusal ve düşünsel tavır geliştirmeden aşkı, evliliği ve bunların ritüellerini ironiyle oyuna dönüştürür. İşte bu nedendir ki Kenan da arkadaşı Necdet'in okuyacağı dizelere kayıtsız kalmaz. Kenan okuduğu aşağıdaki dizelerle Necdet'in kız kardeşini isteyen âşıkların durumunu aktarır:

“Ölürüm zahm-ı firâkınla civânım yaşayamam  
Ölürüm senden uzak rûh-ı revânım yaşayamam  
Yaşarım sâye-i hüsnünde, gülüm, gözbebeğim

Ayrılırsam benim âhû meleğim ben yaşayamam” (Borsacı, 1922:43)

Bu ifadelerde aşkın, kişinin eksikliği fark ettiğinde ortaya çıktığı çok net verilir. Böylesine bir ontik eksiklik duyumu ancak öteki üzerinden gelen beğenilme, sevimle, değerli görülmeye giderilebilir. Âşık ancak sevdiği tarafından sevilirse değerliliğini hissedecektir. Bunun tam aksi bir durum ortaya çıkar eğer aşka karşılık verilmez ise değerlilik ortaya çıkmadığı için kişinin kendine olan güveni, saygısı ve değerliliği çöker. Bu nedenle âşıkları/talipleri, Necdet'in kız kardeşi tarafından beğenilmezse yaşayamayacaklarını ifade ederler. Bu noktada âşıklara göre yaşamdaki eksiklikleri âşık olduklarına kavuşunca tamamlanacaktır. Bu kavuşma olmadığı zaman ise âşık olunan daha fazla arzulanacaktır.

Necdet, arkadaşları Kenan ve Lâmi ile iskelede buluşup Çırçır'a eğlence âlemine giderler. Oraya vardıklarında musiki faslı çoktan kurulmuş “Gayrıdan bulmaz teselli sevdiğim/ Sendedir biçâre gönlüm sendedir” (Borsacı, 1922:51) şarkısı söylenilmeye başlanmıştır. Üç arkadaş bir kenara otururlarken Necdet, Kenan'dan komşuları küçük hanım hakkına bilgi almak ister. Kenan ise kızıdan bahsetmeyi erteleyerek ilk önce Necdet ve Lâmi'nin tanımadığı komşu eve gelen ihtiyar şair Zekâi Efendi'den bahseder:

“Sizler gibi genç züppe şairler böyle kudemâyı bilemezler eş'ârını hiç anlamazlar. Mâmâfih bu ve emsâli zevât da sizleri anlayamazlar.

Bir kaval, iki çoban, pınar başı, destisi elinde bir kız, Kezban'a âşık Memiş, Recep'in yavuklusu Fatoş bunlar da gûyâ şâirmiş.”  
(Borsacı, 1922:54)

Kenan'ın bu ifadelerinden Zekâî Efendi'nin poetik bakımdan klasik şiiri benimsediği çıkarılabilir. Bu gibi şairler, klasik şiiri poetik bakımdan kabul etmekle kalmaz aynı zamanda mevcut dönemde yeni bir poetik tarzda şiir yazarların üzerine giderek klasik şiirin yerleşik poetik anlayışının dışına çıkan şairleri yenilikler denediğinden züppelikle suçlarlar. Poetik anlayış olarak klasik şiiri benimseyen bu şairler gerek şekil gerekse muhteva yönünden yeni şiiri de anlamakta güçlük çekerler. Bu nedenle yeni şiirin hem temalarını hem de bu temaları ortaya koyan söz varlığını küçümserler. Mevcut dönemde klasik şiiri benimseyenlerin karşısında yeni gelişmekte olan Millî Edebiyat dönemi şiirini önemseyenler vardır. Yukarıdaki ifadelerde birbirinin karşısına konulan şiir anlayışları klasik şiir ve Millî Edebiyat dönemi şiiridir. Bu nedenle klasik şiir taraftarları “Bir kaval, iki çoban, pınar başı, destisi elinde bir kız, Kezban'a âşık Memiş, Recep'in yavuklusu Fatoş bunlar da gûyâ şâirmiş” ifadesiyle hem temasını halkın yaşayışından alan hem de halkın kullandığı dile yaklaşan Millî edebiyat dönemi şiirini eleştirirler. Bu noktada “kaval”, “çoban”, pınar başı” “desti” gibi gösterenler halk diline ait olurken Kezban ile Memiş, Recep ile Fatoş aşkı ise halk söylencelerine aittir. İşte Klasik şiir poetik olarak hem her kelimenin şiire dâhil olamayacağına dair görüşüyle halkın dilinden, hem de belirli bir üst zümrenin yaşayışını tem olarak işlediğinden halk yaşamından da uzaklaşır.

Kenan'ın mevcut dönemde, klasik şiir ile Millî Edebiyat dönemi şiirini karşı karşıya koyması ve bir şair olan Necdet ile Lâmi'yi millî şiir tarafında gösterme çabasına Necdet ciddiyetle itiraz ederek kendisinin parmak hesapçı/hece şiirini benimsemediğini dile getirir. Buna karşılık Kenan ise mevcut dönemde Millî Edebiyat dönemi şiiri olan parmak hesabını kullanan ve halk şiirine

yaklaşan şiirin güçlü bir edebî anlayış olduğuna ve zamanla her şairi bünyesine katma ihtimalinin bulunduğu dikkat çeker:

"-Biliyoruz efendim değilsiniz ama hemen hemen bugün yarın o cereyâna kapılır o modaya uyarsınız. Bir mezhebe haktır diye bin sâde-dil uymuş/ Bilmez ne imiş aslı fakat nâmını duymuş. Bizim ahâli gariptir. Kadın, erkek biri bir şey yaptı mı öteki de yapar. Bir de bakarsın ki o yapılan şey iyi olsun fenâ olsun bir moda renk ve letâfetle derhâl tâmin eder yapılır." (Borsacı, 1922:54)

Bu ifadeleriyle Kenan adeta mevcut dönemin şairlerini Millî Edebiyat dönemi şiirine karşı uyarır. Üstelik bu şiiri tercih edenlerin ise gerek dil gerekse tema yönüyle poetik olarak uzun boylu düşünmediklerini ve modaya uyduklarını belirtir. Bu noktada Necdet poetik bakımdan kendi şiirini Millî Edebiyat'ın benimsediği şiirin safında görmez. O, klasik şiiri benimseyenlerden de değildir. Bu noktada geriye mevcut dönemde poetik bakımdan Servet-i Fünûn şiir anlayışına yakın olan Fecr-i Âtî şiir anlayışı kalır. İşte Necdet poetik olarak, bu iki damardan beslenen, klasik şiiri benimsemeyip zevk bakımından devam ettiren fakat Millî Edebiyat şiirine karşı olan bir konumda yer alır.

Necdet, Kenan'ın bahsini açtığı poetik konulardan uzaklaşıp mevcut ana ve içkin varlık alanına yönelmeye çalışırken Kenan ise "Zekâî Efendi'yi sizler bilemezsiniz! Çünkü kudemâdandırlar. Şâir İsmet Efendilerin, filânların muâsırlarındandırlar. Kendisi kasîde-i nevîne sahibidir. (ham beham) redifli gazelini vaktiyle pek çok kimseler tanzir mi, tahmis mi işte öyle bir şey yapmışlar" (Borsacı, 1922:55). Kenan Zekâî Efendi'nin şiirini ve poetik anlayışını anlatmaya devam eder. Bu ifadelerde Zekâî Efendi'nin sadece klasik şiir taraftarı olmadığı aynı zamanda yeni nesil şair(ler)i karşısında eski nesil şair(ler)i temsil ettiği, onların içinde yetiştiği, kaside ve gazeller yazdığı, hatta beğenilen bir gazelini tanzir ve tahmis ettiği dile getirilir. Böylelikle Zekâî Efendi'nin poetik anlayışı bakımından romanda yeri sabitlenir.

Kenan daha sonra klasik şiirin yeni nesle nasıl öğretildiğine, bir klasik şairin nasıl yetiştiğine değinir. Bu noktada bir klasik

şairin usta çırak ilişkisiyle yetiştirildiği görülür. Genç şairler daha çok dönemin bilinen şairlerinin yanında klasik şiiri tahsil, usta olarak kabul ettiği şairi takip ederler:

“Geçenlerde bir yerde (Âyineden) redifli bir gazelini eski bir mecmûada okumuştum. Hani ya şimdikilerin tâbirince şâheser... Kendisinin asâlet ve necâbeti de var. Ankaravî-zâde meşhûr Hoca Rükneddin Efendi merhum bu zâtın amcası düşermiş. İşte sizin aşçıbaşının boyalı sakallı dediği adam bu zâttır. Gelelim gence... Bu genç bir heves-kâr-ı şiir ve tahrîrdir. Zannederim yirmi üçünde, hadi yirmi dördünde bile vardır. Eski şairlerin tâbirince (çâr-ebrû) veya (hatt-âver)” (Borsacı, 1922:55)

Bu ifadelerde aslında genç bir şairin, klasik bir şair olması için neler yapması gerektiği verilir. İlk önce klasik şairlik yoluna genç yaşta çıkılır. İkincisi şiire karşı hevesli olunmalıdır. Son olarak da usta kabul edilen klasik bir şairin yakından takip edilmesi gerekir:

“İhtiyâr, boyalı sakallı efendi; kâside-i nûniyye sahibi kudemâyı şuarâdan Zekâ’i Efendidir. Genç kendisinin nedîmi Alî Şâdân Beydir. Gelelim aşçıbaşının nefâsetli karılar diye tavsif ettiği nisâ tâifesine... Konakta âhenk olduğu geceler orası bir mecmû’-ı hubân olur. Şehrin en güzel en dilber kadınları, kızları Nezahat Hanımefendi’nin konağındadır” (Borsacı, 1922:55-56)

Bu ifadelerinde Kenan, mevcut dönemde edebiyat mahfellerinden birine dikkat çeker. Bu mahfellerde şiir okunur ve şiir üzerine sohbetler yapılır daha sonraları bu toplantılara musiki dâhil olunur. Gelenekte Şuara Meclisleri ile görülen bu tür toplantılar modern anlamda Tanzimat ile poetik konuların daha ağırlıklı tartışıldığı konak toplantılarına evrilir. Bu tür konakların en önde gelenleri Abdurrahman Sami Paşa, Yusuf Kâmil Paşa ve Münif Paşa konaklarıdır (Özgül, 2006:85-86). Devrin birçok şair ve yazarının yolu bu konaklardan geçerken aynı zamanda birçoğu da bu konaklarda yetişir. Hiç kuşkusuz bu konaklardaki toplantılara katılanlar bedii zevklerini karşılarken katılmayanlar ise buralarda hep meşru olmayan bir şeylerin döndüğüne dair düşünceler geliştirirler. Bu nedenle bu konak toplantıları başlangıçta mevcut dönemin siyasi yönetiminin dikkatini çok çekmiştir. Siyasi yönetim buralarda tartışılan düşüncelere kulak



kabartırken sivil halk da bu konaklarda ahlaka mugayir işlerin yapıldığına dair fanteziler geliştirirler. Bu nedenle konaklardaki bu toplantılar bunlara iştirak etmeyenlerin gözünde meşru kabul edilmez. Özellikle şiir ve musikinin öne çıktığı bu toplantılarda ahlaki sınırların da zorlandığına dair eleştiriler yapılır. Bu eleştirileri yapanlar arasında Necdet de vardır.

"Şiir, mûsikî... Ooh gel keyfim gel! 'Zevk ister isen mey ile meyhânede vardır./ Her ne var ise hâlet-i mestânede vardır.' diyen şâirin babasının canına rahmet... Necdet dedi ki:- Karısı da, kocası da ahlâksız... Acaba kerîmeleri Benli Hanım ne hâlde?" (Borsacı, 1922:57)

Necdet'in içeriğini bilmediğini sadece uzaktan izlemek zorunda kaldığı edebî ve musiki toplantıları hakkında böylesine değerlendirme yapmasının nedeni kendinin bu meclislere iştirak etmemesidir. Dolayısıyla da Necdet, fantezi ve hayalî dünyasıyla o toplantılara ait kendinin bilmediği boşluğu doldurmaya çalışır. Çünkü "insan hiçbir şeyden vazgeçemez yalnızca ikameler yaratarak bir şeyin yerine başka bir şey koyar. Erişkin kişi oynamak yerine fanteziler kurar. Fantezi ise oyunun ikamesi işlevini görürken gündüz görülen düştür" (Ricoeur, 2006:151). Bu nedenle toplantılara katılmadığından sadece orada yapılanlar hakkında fikir yürüten Necdet fanteziler kurar. Bunu yaparken de mevcut toplantılarda şiir ve musiki gibi etkinlikler olduğundan direkt olarak bunları zevk alanına dâhil etmek ister.

Romanda Necdet'in sözlerine karşı Kenan ise alay ederek öylesi bahsi geçen toplantılara katılan anne ve babanın kızlarının faziletli olamayacağını hatırlatır. Fakat Necdet mevcut anda ne Kenan'ın kendini çekmek istediği edebiyat tartışmalarına katılır ne de gördüğü kızın ebeveynleri üzerinde yapılacak ahlaki tartışmalara. Mevcut anda Necdet'i meşgul eden dolayısıyla da mevcut anı yaşamasını engelleyen Benli Leyla ile kendisi arasında meydana gelme ihtimali bulunan bir ilişkidir:

"Necdet; şimdi de vapurdan çıkarken gördüğü o benli kız ile meşgûl-i tefekkür idi. Muttasıl onu düşünüyor, nazar-ı hayâl ve tefekkürü önünde hep onu tecessüm ediyordu. Acaba sevmiş

miydi? Ve böyle bir görüşte, iki dakika içinde sevmek kâbil miydi? Bunu bizzat Necdet'e sorsalar inkâr ederdi. Fi'l-hakîka kadınlara karşı pek rakîk pek zaîf idi. Bir çift güzel, baygın bakışlı siyah gözün, mest edici bir şâh bakışın tesiri altında günlerce haftalarca titrerdi. Fakat o, buna "aşk" demezdi, şimdiye kadar dememişti. "Aşk" denilen o hiss-i kerîm o âteş-pâre, hüküm ve fermânına bütün mevcudâtın gerdendâde-i inkiyâd olduğunu o kuvve-i gâlibe-i mâneviyye Necdet'e göre bir görüşte, bir bakışta iki dakika içinde bir kalbi, -hatta en rakîk bir kalbi- taht-ı tesirine alamazdı. Onun îtikâdınca aşkı zaman tevlîd ederdi. Muhabbet-i sevdâ alâka ve ekseriyâ "aşk" ve alâka" sözleriye ifâde olunan hassâsiyyet-i ucûbenin bir gönülde hâsıl olması için uzun zamanlar lâzımdı. Bir görüşte, bir bakışta, üç beş konuşmada kendilerini "sevdâ" denilen dâhiyenin hastası addedenlere Necdet gülerdi." (Borsacı, 1922:58).

Bu ifadeler(in)de Necdet'in ilk bakışta aşka inanmadığı ve bu duyuma karşı bir mesafe aldığı görülür. Yine de Leyla'yı düşünmesi, Leyla'nın bakışının onda arzuyu ortaya çıkardığı düşünülebilir. Onun ilk bakışta aşk olarak tanımladığı ise kişinin çocukluğunda aşına olduğu bir yüzün daha sonra büyüyünce dikkati celp etmesi durumudur. Bunun en güzel örneği Descartes'ın, çocukluğunda kendi yaşındaki hafif şaşı bir kız için hissettiğinin uzun yıllar şaşı kızlara zorunlu çekim oluşturmasıdır. Bu durumu Descartes mektuplarında şu şekilde açıklar:

"Onun şaşı gözlerini gördüğümde beynimde uyanan izlenim ben de aşk tutkusu uyandıran eşzamanlı izlenimle öylesine yakından ilişkili bir hale gelmiştir ki bundan sonra uzun bir süre şaşı gözlü birileriyle karşılaştığımda sadece bu kusurlarından dolayı onları sevmeye özel bir eğilim duymuşumdur. Böylece nedenini bilmeden birine âşık olma eğilimi duyduğumuzda, inanabiliriz ki bu, tanımlayamayacak olsak bile, onun aşkımızın önceki bir nesnesine bir benzerliğinden ötürüdür." (Bozoviç, 2009:227)

İşte bu nedenlerle ilk bakışta aşka inanmayan böylesine bir aşkın nedeni olduğuna inanan Necdet, aşka bu gibi yanılsamalardan kurtulmak istercesine bu duyumun uzun bir süreçte ortaya çık(arıl)ması taraftarıdır. Necdet'in aşk karşısındaki tavrı heyecanlı bir genç tutumu değil daha çok olgun birinin tavrıdır.

Necdet kâh Leyla ile aralarında gelişecek bir aşkı düşünüp mevcut andan ayrılır kâh geri gelip arkadaşlarının eğlencelerine iştirak eder. Böylesine geliş gidiş anlarında Benli Leyla'nın da orada olup olmadığını merak ederek gözleriyle genç kızı aramaya koyulur. Benli'nin orada olduğunu görünce "genç şâir; şimdi gözlerini kafesten ayırmıyor, karşısındaki o menba'-ı şiiir-i ilhâmı, o hârîka hüsn ü ânı meftûnane, meclûbâne vâlihâne temâşâ" etmeye başlar (Borsacı, 1922:61). Bu ifadelerde Leyla'nın Necdet'in şiiirine duyum yönüyle bir ilham kaynağı olacağı ifade edilir. Aşkın cinsellik ve üreme gibi temel içgüdülerden ayrılması, yabancılaşmasının nedeni yanına eklenen şiiir, müzik, sanatın ve güzellik gibi öğelerin paylaşılması sonucu aşkınlık (Transandantal) alana doğru meylidir. Bu yönüyle aşk cinsellik ve üremenin ötesinde yüce ve aşkın konumdadır. İşte Necdet de ilk baktığında Leyla'yı şiiirin ilham kaynağı olarak görerek onu cinsel bir nesneye indirgemez yüce olan aşk alanına kaydeder. Bu nedenle Necdet, Muallim Nâci Efendi'nin;

"Gözlerin bir lahza gönlümden tebâüd eylemez

Göz göz etmiştir dil-i sevdâ penâhî gözlerin" (Borsacı, 1922:61)

beyitinin Leyla'nın gözleri için yazıldığını düşünür ve düşüncelerini oradakilerle paylaşır.

Burada olduğu gibi Mehmet Âsaf'ın bu *Benli Leyla* romanında Muallim Nâci'ye çokça referans verilmesinin nedeni günümüzde yeni Türk şiiirinin gelişmesinde bir şair olarak hakkı teslim edilen Muallim Nâci'nin romanın yazıldığı dönemde hâlâ yeni Türk şiiirinin karşısında olmasına dair yerleşik algısının güçlü bir şekilde devam etmesidir. Hâl böyle olunca da Muallim Nâci'nin şiiir(in) e taşıdığı yenilikler ve yeni Türk şiiirdeki gerçek yeri kitaplar ve makalelerle değil romanların sayfalarında gösterilmeye çalışılır.

Yukarıda gösterildiği gibi genç bir şair olarak Necdet, klasik şiiir ile Millî Edebiyat dönemi şiiirinin varlığının devam ettiği mevcut dönemde yeni Türk şiiirine yakınken Leyla'nın gözlerinin güzelliğini ve bakışını ortaya koymak için yeni Türk şiiiri

karşısında klasik Şiir anlayışının savunucularının bayraktarlığını yapan Muallim Nâci'den Şiirler okuması dikkate değerdir. Bu durumun birkaç açıklaması vardır. Bunlardan ilki, Mehmet Âsaf da dâhil olmak üzere her ne kadar yeni Şiirin poetikasına uygun Şiirler kaleme alırsa da yeni nesil Şairlerinin klasik Türk Şiirinin zevkiyle yetişmiş olmasıdır. Dolayısıyla yeni nesil Şairleri klasik Şiir zevkini terk edemez ve etmekte güçlük çeker. İkincisi ise yeni Türk Şiirinde ideal kadın tipinin her Şairin beğenilerine göre tikel ve öznel özelliklere sahip olması, bu nedenle de bir Şairin ideal kadın tipinin diğer Şair için ideal olmamasıdır. Fakat klasik Şiirde ideal kadının tipolojisi ortaktır. Bu nedenle herkesin beğenisini kazanması için benzer güzellik ve estetik özellikleri benzer söz varlıklarıyla ortaya konulur. Bu nedenle Leyla'nın gözleri ve bakışı için yeni Türk Şiirine ait söz varlığı tercih edilmez. Orada herkesin Leyla'nın güzelliğini anlaması ve takdir etmesi için alışılan klasik Şiire ait çizgilerle ortaya konulması gereklidir.

Necdet, Leyla'nın gözlerini Muallim Nâci'nin dizeleriyle betimlerken arkadaşı Lâmi, Necdet'in anakronizme düştüğünü vurgularcasına Nâci öldüğünde Leyla'nın henüz doğmadığını hatırlatarak mevcut dönemdeki kadının klasik Şiirin betimlemeleriyle ortaya konulamayacağına dikkat çeker. Bu hatırlatma Necdet'i mevcut yaşanan döneme getirir. Bu anlarda Lâmi'nin sorusu üzerine Necdet, Leyla'ya âşık olduğunu "benim için bütün Şu âlemin zevk ü Őevki, hayatın bütün lezâizi bundan sonra artık bu genç kızda mündemcidir. Bundan sonra benim nazarımda hayat, benim için saadet yalnız bu genç kızın baygın bakışlı gözlerinden dökülecek nurlardadır" (Borsacı, 1922:62) betimlemeleriyle dile getirirken aslında her ne kadar bir kadına ait güzelliği ortaya koymak için klasik Şiiri kullanırsa da yeni Şiirin söz varlığını çoktan içselleştirdiğini gösterir.

Lâmi bu Şekilde Necdet'in ilk görüşte Leyla'ya âşık olduğuna oldukça Őaşırırken âdet ve ahlakı bilinmeyen bir kıza ilk görüşte âşık olmanın iyi neticeler vermediğini arkadaşına tekrar hatırlatır. Bu hatırlatmanın nedeni ise Leyla'nın anne ve babasının davranış

ve tutumlarıyla mevcut ortamın ahlaki anlayışına karşı lakayt şekilde davranmalarıdır. Aslında Necdet'in de Leyla hakkında Lâmi'nin dikkat çektiği konularda endişeleri vardır. Bu noktada Necdet, söylenenlerle/ötekinin söylemiyle kendinin inanmak istedikleri/arzuları, duyguları arasında kalmıştır. Bu nedenle daha çok Leyla hakkında duygu ve arzularını haklı çıkarma çabası içine girer:

"Kenan'ın dedikleri doğru ise... Lâmi'in bu sözü Necdet'i düşündürdü. Kenan ona demişti ki bu kızın anası da, babası da ahlâksızdır. Belki Kenan'ın dedikleri tamamen veya kısmen doğru idi. Haydi tamamen doğru olsun. Fakat bu hastalıklar; frengi, verem gibi anadan, babadan evlâd ve ahfâda intikâl eder marazlar gibi değildi ki Benli Kız da anasının hastalığıyla mâlûle olsun! İşret mübtelâsı bir babadan doğan evlâdın mutlaka rakiya mübtelâ olması lâzım gelmeyeceği gibi." (Borsacı, 1922:62)

Bu ifadelerinde Necdet, gündelik yaşamda ahlaki anlam ve değerleri, endişeleri geri plana atan anne ve babanın kızlarının da ebeveynleri gibi davranamayacağı düşüncesiyle özcülük anlayışından uzaklaşır. Bu düşüncesiyle Necdet, hem kalıtsallığa dair görüşleri askıya alır hem de kişinin, çevresinin davranış çemberini kırarak kendini farklı yönlendirebileceğine dikkat çeker. Özellikle de Necdet kişinin davranış ve tutum konusunu fiziki özelliklerinden ayırır. Ona göre kişide görülen fiziki rahatsızlıklar kalıtsal olmasına rağmen düşünsel ve hissiyat durumu kalıtsal değil daha çok varoluşaldır.

Necdet hem arkadaşlarının eğlencelerine iştirak etmek hem de Leyla'yı düşünmek arasında gidip gelmekten yorulurken fasıldan "Ölse de âşık onulmaz yarası/ Aşkın ölmekten de güçtür çaresi" sözlerini içeren bir şarkı okunmaktadır. Arkadaşlarının eğlencesine bir türlü eşlik edemeyen Necdet'in Leyla'yı düşünürken duyduğu kederi hafifleten ise fasıldaki şiirle birlikte zevk edindiği musikidir:

"Bu güzel uşşak parçası Necdet'i müteessir etmekten hâlî kalmadı. Hassas çocuk; şiirin olduğu gibi mûsikînin de meftûnu idi. Hele uşşak faslına bayılırdı. En gamlı, en kederli bir dakikasında mütesellî olmak için mutlaka saz dinlemek ister, bütün âlâm ve ekdârını bir

kemanın, bir udun tellerinden dökülen nağmelerle teskîn ederdi. Hâlbûki bu gün şurada, şu güzel ağaçlıkta mûsikî onu bütün bütün coşturuyor, son derecede müteessir ediyordu.” (Borsacı, 1922:63)

Musikinin Necdet’in kederini bir anlığına da olsun ortadan kaldırmamasının sebebi, keder kaynağı olan nedeni kısa bir süreliğine de olsa düşün(e)memesidir. Necdet musikinin ritmine dalarak bir an olsun Leyla ile olan aşkını unutup düşüncelerinin/bilincinin ağırlığından kurtulur. Bu durum sadece musikiden kaynaklanmaz herhangi bir estetik nesne veya doğa manzarası izlendiği vakit de nesneye odaklanma kişide bilincin ağırlığını kaldırır. Çünkü estetik nesneye odaklanmada düşünce biraz olsun paranteze alınır. Necdet bu mevkide fazla kalamaz, tekrar yaşanılan ana geri döner. Musikiye odaklanma ile Leyla’yı düşünme arasında gidip gelir. Bir tarafa tamamıyla kendini teslim etmez. Bu nedenle arkadaşlarının yanında görünür ama gerek duyguları gerekse düşünceleriyle orada değildir. Necdet’in fiziken orada olduğu fakat ruhen olmadığına göstergesi ise gözünden dökülen birkaç damla yaştır. Bu yaşları fark eden arkadaşları onun aşkının temsili olan gözyaşlarıyla düşünceleri arasındaki boşluğu, çelişkiyi fark ederler. Necdet artık duyguları karşısında düşüncelerini geri plana atmış duyularının kendini yönlendirmesine izin vermiştir:

“-Necdet ağlıyor musun? Evet evet ağlıyorsun! Fakat doğrusunu ister misin? Sen çocuk oluyorsun! Haydi bir görüşte sevdim diyelim! Olamaz ya! Husûsiyle senin felsefene de mugâyir... Sen her zaman demez miydin ki aşk-ı hakîkî; senelerin uzun temasların mahsûlüdür. Yine sen demez miydin ki “aşk” seyyie-i ülfettir. Böyle dediğin hâlde şimdi bu kıızı birden bire, vapurdan çıkarken, iskeleden geçerken iki dakika içinde sevdiğine, sonra da burada, kafes arkasında görüp kırk yıllık âşık ve mâşûka imişsin gibi ağlamaklığına hayret edilmez mi? Farz edelim ki felsefelerinin, mütâlâalarının hilâfında böyle bir görüşte, bir bakışta sevdim! Fakat bakalım o seni sevecek mi? Sevebilecek mi? Dikkat ediyor musun? Sevebilecek mi diyorum? Çünkü o âlemlerde büyümüş o âlemlerin zevk ü şevkini görmüş olanlar izdivaç ağı içinde rahat yaşayamazlar. Daha açık söyleyeyim; seni, beni sevmezler.” (Borsacı, 1922:63-64)

Arkadaşları, Necdet'in aşk üzerine düşüncelerini aktarsa da onun duygularını yönlendiremezler. Bu noktada teori ile pratik, düşünce ile duygu arasında bir karşıtlık ve boşluk görülür. Her iki alan mutlak olarak birbiriyle özdeş hâle gelmez. Necdet her ne kadar aşkın ani olmayacağına dair düşüncelere sahipse de duyguları noktasında kendini kontrol edemez. Adeta Leyla'nın aşkına karşı kontrolünü kaybetmiş kendi kendisinin hâkimi olmaktan uzaklaşmıştır. Buna karşı Lâmi ise aşk konusunda arkadaşı Necdet gibi duygularının esiri değil daha çok aşkı/duygularını kontrol altında tutan biridir:

"Baygın bakışlı bir çift siyâh göze, bir tebessüme, işveli bir harama karşı gönlünde şimdiye kadar ufak bir ihtizâz bile hissetmemiş olan Lâmi; sevdiklerinin yolunda gözyaşı dökenlere; bir kız, bir kadın için fedâ-yı hayât edenlere hayretle, ibretle bakardı. Bir kız, hattâ dünyanın en güzel bir kızı için ağlamak; bir genç kadın, hattâ şu âlemin en mümtâz, en müstesnâ bir kadını için intihar etmek... Bütün bunlar Lâmi'in nazarında çlgınlıktan başka bir şey değildi."

(Borsacı, 1922:65)

Romanda faslın ilerleyen saatlerinde Necdet'in musiki etkisi altında kendi kontrolünü kaybettiği görülür. Necdet tamamen Jacques Lacan'ın kavramlaştırdığı imgesel alanda hayal ve fantezilerini yaşamaya çalışmakta, bunları simgesel/toplumsal alana taşımak çabasının içine girmektedir. Necdet'in bu çabası genelde bütün şairler ve şiir için söz konusudur. Fasl bittikten sonra Necdet ve Lâmi, Benli Leyla'yı evine kadar takip ederler. Bu takibin nedeni Necdet'in Kenan'ın Leyla'nın ebeveyni hakkında anlattıklarına inanmaması ve anlatılanları teyit etme isteğidir. Çünkü Necdet'in Leyla hakkındaki düşünceleri evliliğe varacak kadar ciddidir. Takip edilen fayton Kenan'ı doğrular şekilde bahsi geçen evin önünde dururken Necdet, Kenan'ın haklı çıkışına üzülür. Çünkü artık Leyla ile ilgili planlarını gözden geçirmek zorunda kalmıştır:

"Necdet bir kız ile-genç kız da arzu ettiği takdirde- tehhül edebilirdi. Eğer Zekâî Efendi ile Nezahat Hanımefendi'nin kerîmeleri olmasaydı...-Necdet'in mütâlâasına göre- Zekâî Efendi ile Nezahat Hanım'ın hastalıkları verem frengi anadan, babadan

evlâda, evlâtтан ırsen intikâl eder, bir maraz-ı sâr; değildi ki benli genç kız; mâlûl olsun! Mâmâfih muhîtin tesirini de nazar-ı dikkate almak lâzımdır. 'Üzüm baka baka kararır' veya 'kasap dükkânına giren et, gül yağcı dükkânına giren gül kokar' durûb-ı emsâli ise elbet boş yere îrâd edilmemişti." (Borsacı, 1922:72-73)

Bu ifadelerde Necdet'in kendi arzuları ile ötekinin arzusu/muhitin tesiri arasında bir çatışma açıkça verilir. Bu haliyle onun kendini bütünüyle Leyla'nın aşkına adadığı söylenemez. Ayrıca Leyla'nın ebeveyni hakkında mevcut toplumsal yapının/ötekinin dolaşıma giren söylemleri de Necdet'in Leyla hakkındaki kararsızlığında oldukça önemlidir.

Ertesi sabah Necdet'in elindeki "Peyâm-ı Eyyâm" gazetesine göz gezdirdiği fark edilir; çünkü Leyla ile ilgili düşüncelerinden kurtarıp dikkatini gazete üzerinde yoğunlaştıramaz. Necdet'in yine de kafasında "Fakat Lâmi'in dedikleri doğru çıkar da genç kız izdivaç ettikten sonra o âlemlerin zevk ve sefâsını unutamaz yine o âlemlere düşmek isterse" (Borsacı, 1922:74) iç konuşmasıyla Leyla hakkında şüpheler vardır. Necdet "âlemlerde doğmuş, büyümüş, o meclislerin her türlü ezvâkını sürmüş bir kızın" gelecekte "güzel saçlarını kulakları hizâsında kesme" ihtimali bulunduğunu düşünür. Hatta "o âlemlerin zevkini görmüş safâsını sürmüş ve o meclislere cân ü gönülden merbût kalmış" Leyla'nın evlenmeyeceği kanısındadır. Bu noktada Necdet'e göre, Leyla'nın evlenmeye karar verip vermemesi genç kızın ileriki yaşamında nasıl davranacağına dair ipuçları verir. Leyla evlenmek isterse ebeveynin meclislerinde yer almak istemeyen bir düşünce dedir. Yok, eğer bahsi geçen meclislerde yer almak istiyorsa o zaman evlenmeyecektir.

Romanda erkek karakterler cephesinde sevilen kadın hakkında endişeler, kadın karakterler cephesinde ise aşk ve evlilik konusunda tereddütler vardır. Kadın ve erkek karakterlerin karşılaşmalarında Necdet'in Leyla'ya bakışında Leyla'nın arkadaşı Mahmure bir ilgi sezerken Leyla bu bakışın Mahmure tarafından yanlış anlamlandırıldığını düşünür:



"Mahmûre Hanım? Her şeye bir mânâ veriyorsunuz! Fi'l- hakîka genç bana pek dikkatle baktı. Fakat alelâde bakıştan beni sevdiğine hemen hükmeylemek, hele benim de onu... Mahmûre sitem-kârâne: Leyla dedi; bu o kadar baîd-i ihtimâl bir şey değil... Bir genç erkeğin bir genç kızı sevmesi kadar tabîî ne olabilir; ihtimâl ki hattâ muhakkak ki bu genç seni seviyor. Belki sen de onu seversin, sevebilirsin! Fakat emin ol Leyla! Sevsen de sevilsen de bahtiyâr olamazsın! Çünkü sen gözünü bu âlemlerde açtın? Bizim âlemlerin zevk ve neşesiyle büyüdün! Onun için başka âlemlerde artık zevk-yâb olamazsın? Anlıyor musun Leyla!" (Borsacı, 1922:80)

Bu ifadelerde Leyla'nın Necdet'le evliliği düşünme ihtimaline karşı arkadaşı Mahmure tarafından uyarıldığı görülür. Bunun nedeni ise Leyla'nın bekâr iken yaşadığı hayatı evlilik hayatında da sürmesi tehlikesidir. Leyla'nın imgesel alanın hayal ve fantezilerini simgesel alanın çok ciddi bir kurumu olan aile yaşamına taşımaya çalışması böylesine bir kurumu dağıtır. Burada Leyla'nın evlilik hayatında bekâr hayatındaki alışkanlıklarını devam ettirmesinden korkulmaktadır. Bu ise evlilik hayatının kaldıramayacağı bir durumdur. Gerek Necdet gerekse Leyla, aşk ve evlilik hakkında arkadaşları tarafından uyarılırlar. Onları uyaranlar aşkın dışında aşka mesafelidirler. Hâlbuki Necdet ve Leyla aşkı yaşadıkları için aşkın geleceğini nesnel şekilde değerlendirmezler. Burada hem Necdet hem de Leyla arzularıyla toplumsal kabuller/ötekinin arzusu arasında sıkışmışlardır.

Bununla birlikte Leyla, kendine her defasında dikkatle bakan genç hakkında çok az şey bilir. Hâlbuki Necdet Leyla hakkında arkadaşı Kenan'dan çok şey öğrenmiştir. Burada Necdet hakkında bilgiyi anlatıcı "şuracıkta Necdet'in muhtasar bir tercüme-i hâlini yazalım" (Borsacı, 1922:83). ifadeleriyle dile getirirken yine kurgu iliziyonunu bozarak araya girer. Metni okuyucudan uzaklaştırarak Necdet'i tanıtip hem okuyucusuna güvenmez hem de okuyucusunun Necdet hakkında yorumlarını kapatır. Anlatıcı bunu biyografi/hâl tercümesi yazarak verir. Okuyucunun Necdet'i roman boyunca tanımasının, yorumlamasını ve yargılar oluşturmasının önüne geçer. Hâl böyle gelişince de Necdet'in

mevcut andaki davranışlarının geçmişteki nedeni saklı kalır; çünkü geçmiş, geleceği yönlendiren en önemli zaman dilimidir.

Necdet, varlıklı ailesinin desteğiyle kendini geleceğe hazırlayan okullara devam ederken zevklerini asla ihmal etmez. Onun en büyük zevki edebiyattır. Şiirler kaleme alan ve etrafında genç bir şair olarak tanınan Necdet, nesir yazmaya da meraklıdır. Necdet poetik bakımdan yeni Türk şiirine bağlıyken zevk olarak klasik şiiri de ihmal etmez. Tek şiir anlayışına bağlı kalmadığı gibi şair de seçmez. Daha çok şiir seçer bu nedenle farklı şiir anlayışlarına sahip şairleri okumayı zevk edinir:

"Muallim Nâcî'ye hürmet ederdi." Sahabe" manzûmesindeki: 'Nereden geliyorsun âh böyle/ Gördün mü o dil-sitânı söyle?' parçasına bayılırdı. Ahmet Râsim'in "Leyâl-i İztirâb"ını, "Meşakk-ı Hayât"ını, "Kitâbe-i Gam"larını seve seve okumuştur. Fakat şiirde incizâbı Süleyman Nazif'e, Fâik Âli'ye idi. Nazif'in 'Gel ey vurûdunu bir ömür içinde beklediğim/ Bir âşinâ-yı hayâlîye ihtiyâcım var'diye başlayan bedîa-i dil-nüvâzına ne mertebe perestîş ederse Fâ'ik'in 'Sen bâd-ı şebistan ile mahmûr uyanırken/ Bîdâr idi bir darbe-i ilhâm ile ruhum/ Me'vâmıza bin zâir-i mevhûm/ Bin ebediyetti semâdan kürrelerden/ Etmîşti kamer mavi karanlıkları intak/ Oh ey ebedî şî'r-i emel her gece böyle/ Sen bâd-ı taayyür-i şeble/ Ben darbe-i ilhâm-ı meâliyle uyansak' nağmelerini ihtivâ eden "gece yaraları"nı da öylece severdi." (Borsacı, 1922:83-84)

Bu bölümde ismi geçen Muallim Nâci, Ahmet Râsim, Süleyman Nazif ve Fâik Âli, gibi şairler Yeni Türk Edebiyatı'nın ortaya çıktığı dönemde hem yeni Türk şiirini benimseyen hem de bu şiirle klasik şiir arasında kalan Mutavassitîn grubunda yer alırlar. Bu iki grubu birbirine yaklaştıran asgari müşterek ise klasik şiir zevkiyle yetişmeleri ve bu şiirden tam olarak kopamayışlarıdır. Genç bir şair olan Necdet nesir alanında ise tarz olarak Mutavassitîn yazarlarına daha yakındır:

"Nesirde ise Abdullah Zühdü'yü kendisi için bir muktedâ-yı muazzaz bilirdi. "Şanlı Asker"i "Güller Dikenler"i "Bir Gece" yi belki yüz defa okumuş. "Reh-güzâr-ı Matbûâtda'nın ihtivâ ettiği hikâyeleri hemen ezberlemişti. Ve bunları okuya okuya, ezberleye ezberleye Zühdü'nün o pek şîrîn üslûb ve aksânını taklîde muvaffak olmuştu, olabilecekti. Bu gün "Gülşen-i Edeb"in baş muharlığını deruhde

etmiş olan Ahmet Necdet şiirde olduğu kadar nesirde ve nesirde olduğu kadar da şiirde akrân ve emsâl arasında mevki'-i mümtâz kazanmış bir gençti. Lisân-ı mâder-zâddan başka Fransızca'yı da dekâik ve gavâmızıyla bildiğinden Garb Edebiyatı dâhi tetkik ve tatbik etmiş ve şiirlerinin, nesirlerinin birçoğunda Garb'ın bedîa ve muhissi ile Şark'ın efkâr ve hayâlâtını yekdiğeriyle mezce muvaffak olmuştur." (Borsacı, 1922:85)

Poetik olarak eserlerinde Batı'nın edebiyatı ve hissi ile Doğu'nun düşünce ve hayalini birleştirmeye çalışan Necdet'in şiirleri ise şekil yönüyle klasik şiire yakındır. Tematik olarak işlediği kadın ise klasik şiirde olduğu gibi soyut değil toplumsal yapının içindeki arzulayan ve arzulanan kadındır. Necdet'in 'Gülşen-i Edeb'de Leyla'ya hitaben yayınladığı şiiri böylesine bir kadına yazılmıştır.

"L..." ye

Ömrümü tenvîr eden bir bedr-i ânımsın benim  
Uğruna cân verdiğim kaşî kemânımsın benim  
Nûr-ı dîdem bâis-i şevk-i canânımsın benim  
"Gizlesem de âşikâr etsemde cânımsın benim"  
Vech-i gülğûnun sararmış gözlerin baygın neden  
Sen de mi pek muztarıbsın dâğ-ı sûz-ı sîneden  
Bir nigâh et sevdiğim gör hâlimi âyineden  
"Gizlesem de âşikâr etsemde cânımsın benim"  
Sevdi gönlüm hüsnünü, hem işve-i etvârını  
Var mı ayâ sevmeyen sevdâ-fezâ refâtârını  
İsterim her lahza rü'yet eylemek dîdârını  
"Gizlesem de âşikâr etsem de cânımsın benim"  
Hüzn ile âlâm ile nâ-şâd iken şâd eyledin  
Sûz-ı aşkı kalb-i gam-perverde îkâd eyledin  
Nev-civânım bir harâb âbâdı bünyâd eyledin  
"Gizlesem de âşikâr etsem de cânımsın benim."

Ahmet Necdet" (Borsacı, 1922:85-86)

Bir roman kurgusunda az rastlanır bir tarzda yerleştirilen bu şiir, bizzat romanın yazarı Mehmet Âsaf tarafından kaleme alınır. Şiirde hitap edilen kadının muzdarip oluşu ve şaire işve edişi şiirde geçen kadının toplumsal yapıda olduğunun göstergesidir. "Gülşen-i Edeb"de bu şiiri defalarca okuyan Leyla eski tarzda kaleme alınmış bu şiirin kendine yazıldığını sadece başlıktan anlar. Çünkü şiirin söz varlığına bakıldığında Leyla'ya yazıldığını veren Leyla'nın tikel, öznel özellikleri şiirde yer almaz. Dolayısıyla bu şiir klasik şiir anlayışında olduğu gibi tümel veya nesnel bir kadına dolayısıyla her kadına yazılmış olabilir. Başlığı olmasa bu şiiri her kadın kendine yazılmış olarak kabullenebilir. Başlıktan da bu şiirin kendisi için kaleme alındığını anlayan Leyla, şairi Ahmet Necdet'in kendisini sevdiğini anlar. Böylelikle kendinin de ona karşı bir şeyler hissettiğini artık kendisine itiraf eder:

"Leyla tarz-ı kadîm üzere yazılmış olan bu şiiri bir kere değil ki on kere okudu. Yüz kere okudu. Çölde susuz kalmış bir memba'-i sâf ve lezîz tesadüflerinde ne rütbe sevinirler, nasıl kana kana içerlerse Leyla da öyle sevindi. Leyla da bu şiiri öyle okudu, okudu hararetle, kana kana okudu, tabii ki o siyahları içti artık genç kız ithaftan da anlamıştı ki şiir bu feryâd kendisine tevcih edilmişti. Artık şüphe yoktu: Necdet, bu hassas bu meal-perver şâir bu bedâiyi'-perest muharrir kendisini sevmişti, seviyordu. Leyla îtiraf etti: -Ben de onu sevdim, seviyorum diye kendi kendine söylendi." (Borsacı, 1922:86)

Anlatıcı adeta Leyla'nın şiiri okurken aldığı zevkin tam olarak dile getirilemeyeceğini, temsil edilemeyeceğini ve dilin böylesine bir zevki anlatamayacağını bilinçli değil de bilinç dışı olarak bildiğinden "çölde susuz kalmış bir memba'-i sâf ve lezîz tesadüflerinde ne rütbe sevinirler, nasıl kana kana içerlerse Leyla da öyle sevindi" ifadeleriyle benzetmelere dayalı olarak verir. Dilde temsili olmayan böylesine bir hazzın anlatımı "susuzluk" göstereni/imesiyle ortaya konulur. İşte tam olarak temsil edilemediğinden dolayı Leyla zevki ve hazzı tamamlamak istercesine "Leyla da bu şiiri öyle okudu, okudu hararetle, kana kana okudu" ifadeleriyle ortaya konulduğu gibi şiiri sürekli okur. Bu sürekli okumalar dürtü tatmininde olduğu gibi engellenmediği

takdirde dürtünün haz nesnesine sürekli dönüşünü ifade eder. Burada artık hedef olan arzu nesnesini ele geçirmenin yerine, ele geçirmedeki eylemden haz alınması söz konusudur. Hedefin yerine onu ele geçirmedeki uğraş artık zevk vermektedir. Hâl böyle olunca da bir türlü ele geçirilemeyen arzu nesnesi arzunun canlı tutulmasının koşulu olur. Çünkü "benin kendini koruma dürtülerinin etkisi altında haz ilkesi, haz kazanma amacını elde bırakmadan doyumun ertelenmesi, kimi doyum olanaklarından vazgeçilmesi ve bir süre hoşnutsuzluğa katlanmak gibi uzun ve dolambaçlı yollardan hazzı sağlayan ve gücünü gösteren gerçeklik ilkesi ile yer değiştirir" (Freud, 2009:23).

Leyla, o güne kadar babasından başka erkek görmemiştir. Bu nedenle onun babasından gördüğü sevgi Lacan'ın ortaya koyduğu gibi yanılmacı bir bütünlüğü vareden yakınları üzerinden gelen sevgi ve değerliliklerdir. Oysaki Necdet'in ona olan yönelimi Lacancı simgesel alanın ötekiliği üzerinden geldiğinden yanılmacı ve hayalî değil, gerçekliğe aittir. Hâlbuki Leyla böylesine bir öteki ile karşılaşmadan önce tüm zamanını kızlar ve kadınlar arasında saz, mey ve raks içinde geçirir. Aslında insan genel olarak her ne kadar içinde bulunduğu yanılmacı değerlilik durumunu bilmezken Leyla bu durumun farkındadır. Bu nedenle ona göre hayatı hep eğlence âlemlerinde geçiren bir kız için evlenip aile kurmak korkutucudur. Leyla hem kendi düşünce ve duyum dünyasında yer alan bu çelişkiyi tartışarak simgesel alana kaydetmek hem de Necdet'in şiirine cevap vermek için "Gülşen-i Edeb" muharriri Ahmed Necdet Bey'e bir mektup yazmaya karar verir:

"Beyefendi! "Bu Da Eskiler Gibi..."Ser-nâmeli şiirinizden ne derece mütehassis oldum bilseniz... Değerim olmadığı hâlde bu rütbe mazhar-ı teveccühünüz olduğumdan dolayı kendimi cidden bahtiyâr addedebilirim. Lütfunuza ve teveccühünüze bir mukâbele-i şükrân olarak takdîm ve irsâl eylediğim şu nâ-çiz tezkire beni nazarınızda belki küçültür. Fakat düşününüz ki az çok tahsil görmüş ve asrî bir terbiye ile büyümüş bir genç kız; hakkında lütfen ibzâl buyrulan bî-pâyân teveccüh ve iltifata karşı bundan daha başka bir sûretle hareket edemezdi. Bir genç kızın böyle bir

hareketi dün belki ayıp gibi telâkkî olunabilirdi. Fakat bu gün hiç de öyle değildir. İçinde bulunduğumuz devir, bin iki yüz seksen altı sene-i hicriyyesi değil, bin dokuz yüz yirmi birdir. Asrın îcâbâtına tevîk-i hareketle mecbur olduğumuzu şüphesiz ki pekiyi takdir buyurursunuz! Cevap yazmak inâyetinde bulunursanız doğrudan doğruya evime ve nâmıma yazabilirsiniz! Emin olunuz ki bana gelecek mektupları açıp okuyacak bir terbiyesiz evimizde yoktur. Bâkî en kalbî ve samimî hürmetlerimin kabûlünü rica ederim efendim.” (Borsacı, 1922:88-89)

Leyla'nın yazdığı bu mektupta biraz endişeli olduğu görülür. Bunun da nedeni bir erkeğe yazılan mektubun, erkeğin gözünde kadını küçülteceği düşüncesidir. Bu düşüncede Lacan'ın ötekinin kişiye varsayılan bakışının kişinin kendi kendine bakışı olması durumu söz konusudur. Bu noktada aslında Necdet'in Leyla'ya öyle bir bakışı, o şekilde algılayışı olup olmadığı bilinmiyor. Leyla, erkeğe bir mektup yazmanın onun gözünde değerlerinin kaybedileceğine inanmaktadır. Bu nedenle Leyla, bir erkeğe mektup yazacak kadar özgürlüğünü, tahsil görmüşlüğüne ve asri bir terbiye ile büyüdüğüne bağlar. Leyla, bu gibi kabullerin aslında tarihte kaldığını ifade ederek değerlerin de tarihsellikten kurtulamayacağına altını çizer. Bu nedenle cevabın yazılması hâlinde doğrudan evime ve kendine yazılmasını ister. Çünkü onun yetiştiği evde başkasının mektubunu açıp okuyacak bir kısıtlılık, kısırılmışlık söz konusu değildir.

Leyla'nın mektubunu okuyan Necdet, mevcut dönemde bir genç kızdaki bu büyük cüret ve cesareti gördüğünde oldukça şaşırır. Fazla düşünmeden cevap bekleyen Leyla'ya cevap yazarak mektubundan çok memnun olduğunu vurguladıktan sonra uygun gördüğü takdirde görüşebileceklerini yazar. Kabul edilen görüşmede Leyla'nın serbest tavırları daha belirgin hâle gelir. Bunları fark eden Necdet, Leyla'nın ailesinin özellikle de annesinin serbest yaşam algılayışından her ne kadar tedirgin olursa da onunla evlenmeye karar verir. Necdet, kararını ailesine bildirir, annesi önce karşı çıkarsa da ısrarlar karşısında geri adım atar. Görücü gidilir, Leyla beğenilir ve Leyla'ya talip olunurken Leyla'nın görüşü neticesinde teklife olumlu cevap verilir. Sorunlar

tek tek aşılırken iç güveyilik problemi ortaya çıkar. Necdet'in annesi gelinini evine kabul etmek isterken, Leyla'nın annesi ise damadı iç güveyi olarak evine almak ister. Nihayet kız tarafının dediği olurken Necdet'in iç güveyi olması karara bağlanır. Nikâhın bir an evvel yapılması da kararlaştırılır. Bu nikâhtan Mahmure "ne kadar gizlese, gizlemeye çalışsa yine yeis ve kederi âşikâr idi. Ağlamaktan zaman zaman gözlerinin yumruk gibi şişmesi, vakit vakit garîbâne içini çekmesi genç kadının dûcâr olduğu dert ve elemi herkese" anlatır durumdadır (Borsacı, 1922:96).

Mahmure'nin Leyla'nın evliliği karşısındaki memnuniyetsizliğinin nedeni Leyla'ya yönelik olan duygusallığıdır. Bu duygusallığın cinsel bir renginin olup olmadığı eserde net olarak verilmez. Sadece Nezahat Hanım'ın Mahmure'ye yönelik olarak "çocukluğu bırak; dedi, herkes bin mânâ verecek" (Borsacı, 1922:100) sözleriyle hem Mahmure'yi rahatlatmaya çalışır hem de uyarır. Bu ifadelerde Mahmure'nin Leyla'ya olan duygusal yöneliminin cinsellik taşıdığı "herkes bin mânâ verecek" kullanımıyla verilir. Burada cinsellik veya cinselliğe dair olan Freud'un ortaya koyduğu gibi hemen hemen bütün toplumlarda bastırıldığından genelde ima, metafor, sembol ve metoniminin altına gizlenir. Fakat bu ifadelerde cinselliğin yerinde belirsizliği ve rölativizmi ifade eden "bin mânâ" kullanımı vardır. Bu belirsizlik ve rölativizm aslında tam da cinselliği tanımlar. Çünkü Lacan cinselliğin tam olarak hiçbir gösteren tarafından tanımlanamayacağını ileri sürer.

Mahmure, yaşam enerjisini hayatının boşluğunun büyük kısmını dolduran bütünüyle Leyla'ya/nesneye yatırdığından ve böylelikle de onun kaybıyla/evlenmesiyle ortaya çıkan hayal kırıklığı ve yalnızlık gibi olumsuz duygularla baş edebileceği "ben/ego" gücünden yoksun olduğundan intihar eder. Freud'a göre nesne enerjisinin "ulaşabileceği en yüksek gelişim evresi âşık olma durumunda, yani öznenin bir nesne yatırımı uğruna kendi kişiliğinden vazgeçmiş görüldüğü zaman karşımıza çıkar", bu nedenle "acıya karşı en korumasız olduğumuz zaman, sevdiğimiz zamandır, en çaresiz olduğumuz zaman ise, sevdiğimiz nesneyi

ya da onun sevgisini yitirdiğimiz zamandır” (Freud, 2010:42). Bu bilgiler ışığında yaşam enerjisini nesneye/Leyla’ya gönderim yapan Mahmure, ‘ben’e dönük yaşam enerjisini neredeyse sıfırlamış durumdadır. Bu nedenle de bütün duyusal ve yaşamsal tehlikelere açıktır. Bu tehlikeler ortaya çıktığında da bunların üstesinden gelecek güçlü bir narsistik “ben’den yoksun olduğundan intihar etmiştir.

Böylesine bir sürecin sonunda Mahmure’nin intihar ettiği “Dan dan... Dan... Dan dan... Şâyân-ı teessüftür pek şa’şa’alı olan bu cemiyetin zevk ve şevkini genç bir kadının -henüz esrârendüğün evinde” (Borsacı, 1922:100) ifadeleriyle ortaya konulur. Bu ifadelerde Lacan tarafından ölümün tam olarak simgesel alana taşınamayacağı, temsil edilemeyeceği “Dan dan... Dan... Dan dan...” kullanımıyla ortaya konulurken aslında yarı temsil “dan” tekrarıyla, ölümün temsil edilemezliği ise boşluklarla verilir. Böylelikle romandaki anlatımda biçim ile temanın özdeşleştiği, hatta yer yer biçimin bir çerçeve olarak içeriği belirleyip yönlendirdiği görülür.

Aslında romanda Mahmure’nin Leyla’ya olan duygusal yönelimi, Lacan’ın imgesel alan olarak kavramlaştırdığı genelde çocukluktaki hayal ve fantezi alanına ait bir davranış ve tutumdur. Bu alanda duyumda bütünlük olduğundan ve duyumlar ayrışmadığından duygusal yönelimler simgesel alanın öznelere için cinsellik olarak algılanır. Burada duyumların ayrıştırıldığı alan Lacancı simgesel alandır. Mahmure henüz simgesel alanın öznesi olmadığından ve çocukluğun hayalî duygusal alanında kaldığından Leyla onun için hem onu yalnız bırakmayan, ihtiyacını karşılayan hem de onu eğlendiren bir anne imgesindedir. İşte Leyla’nın evliliğiyle anne imgesini kaybeden Mahmure, ötekinin simgesel alanında olumsuzluklarla baş edecek güçlü egoyu kuramadığından intihar eder:

“Nezahat Hanımefendi’nin bu debdebeli konağında gece saz icrâ-yı âhenk ederken üç el atılan ve evin üst katından gelen silah sesi üzerine erkekli kadınlı bütün konak ahali yukarıya şitâb etmişler



orada bir odada genç bir kadını bî-hoş yere serilmiş bir hâlde görmüşlerdir. Bu yerlerde serili kanlar içinde yatan Mahmure idi.”  
(Borsacı, 1922:99-100)

Bu manzara karşısında Zekâi Efendi'nin eşi ve Leyla'nın annesi olan Nezahat Hanım yere düşerek felç olur, üç dört ay sonra dili tutulur, beş ay sonra da vefat eder. Şair Zekâi Efendi kendini içkiye vererek yıpranırken eşinin vefatından kırk elli gün sonra İspanyol nezlesine tutularak kırk sekiz saat içerisinde vefat eder. Mahmure'nin intiharı ve Nezahat Hanımefendi ile Zekâi Efendi'nin vefatları ile konaktaki o eski eğlence âlemlerine son verilir. Nezahat Hanım ile Zekâi Efendi'nin vefatlarından sekiz on gün sonra Leyla, Necdet'in ailesinin yanına taşınmayı teklif eder, çünkü bir çocuk beklemektedir. İlkbaharın sonunda Sarıyer'e Necdetlerin konağına taşınılır. Haziranın sonunda Leyla'nın bir kızı olur. Bebeğin ismi “Nimet Jale” olarak kararlaştırılır. Romanın sonunda ise anlatıcı tekrar araya girerek/görünerek adeta roman üzerinde okuyucunun kafasında çözümlenmemiş, gizli kalmış durumları açıklığa kavuşturmaya çalışır:

“Leyla'nın anası ile babası cidden ahlâksız idiler. Fakat kerîmeleri Leyla onlara hiç benzemedi. O zevcini kayınvâlidesini, görüncesini, son derecede sevdi. Dokuz ay on gün karnında taşıdığı ciğer-pâresinin, mini mini “Jale Nimet”inin esiri kulu, kurbanı oldu. Necdet; Leyla'yı ilk sevdiği zamanlardaki mütâlâasında kalmamıştı. Lâmi ile Kenan'ın ahlâksızlık husûsunda Leyla'nın dahi anasına babasına çekeceği hakkındaki mütâlâalarına karşı Necdet:-Bu hilâf tabiat-ı ahvâl ü ef'âl frengi verem gibi anadan babadan olan ve ahfâda intikâl eden maraz değildir ki bu kız da anasının hastalığıyla mâlûl olsun! Demişti. O zaman: Necdet'in mütâlâasındaki isâbeti isbat eyledi. Fi'l-hakîka bazen en namuslu bir ailenin kızı tahrîk-i fuhşa saptığı gibi çerkab-ı rezaletde pûyân ve nâmı dillerde destan olan fahişenin oğlu da beni nev'ine bazen müfid bir unsur oluyor.”  
(Borsacı, 1922:101)

Bu bölümde geçmişe yönelik olarak Leyla'nın ebeveyni hakkında onların ahlaka mugayir işler yaptığı bir kez daha vurgulanırken Leyla'nın bir anne olarak bütün dikkatini kızına yönelttiği artık bir anne gibi davrandığı için o eski eğlencelere katılan coşkunluğunun görülmediği de fark edilir. Leyla'nın ailesine,

kendine ve çocuğuna olan bağılığını gören Necdet artık onun hakkındaki eski tereddütlerini tamamen unutmuştur.

## Sonuç

*Benli Leyla* romanında anlatıcının/yazarın araya girdiği bu bölümde Leyla'nın temize çıkarılması için ebeveynin ahlaksızlıklarına iştirak etmediği ısrarla vurgulamakla yetinilmez bilinç dışı bir yönelimle mevcut dönemde ahlaka mugayir bir şekilde eğlenen Leyla'nın ebeveynlerinin feci şekilde ldrldği görülür. Böylece anlatıcı/yazar hem ahlaka mugayir zevk ve hazdan kaanların başına kötü bir şey gelmeyeceğinden kendini garantiye alır, hem de kendine göre gnahkhahların cezalandırıldığı bir adalet anlayışı geliştirir. Aslında bilinçdışı olarak kendini, Leyla'yı ebeveynleri gibi bir eğlence anlayışına bulaşmadığı için ödüllendirir. Çünkü ahlaksız olarak grdği eğlencelere bulaşmamanın/acı çekmenin bir mkfatı olmalıdır. Bu mükâfat ise yaşam alanında olumsuzluktan uzak olmak ve ceza görmemektir. Aslında tüm bu davranış, tutum ve duyumlardaki paralel ve karşıt dönüşümler bilinçdışı olarak anlatıcının/yazarın da meşru görmediği Leyla'nın ebeveynlerinin katıldığı eğlencelere katılmak arzusunu taşıdığı rahatlıkla söylenebilir. Leyla ise gerek çocukluğundan beri kendini çevreleyen gayri meşru değerlerin açından çıkmasından gerekse ebeveyne ait soya çekime dair davranışsal bir emare görülmemesinden dolayı yaşamını özsel değer, varoluşsal bir çaba üzerine kurduğundan mkfatı çoktan hak eder.

## Kaynakça

Benslama, Fethi (2005). *İslam'ın Psikanalizi*. Işık Ergüden (Çev.), İstanbul: İletişim.

Borsacı, Mehmed Âsaf (1922). *Benli Leyla*. İstanbul: Kütüphanê-i Sûdî.

Bozoviç, Miran (2009). "İlk Bakıştan Öznece: Lacan ve Spinoza", *MonoKL Lacan Özel Sayısı*. İmren Cerit (Çev.), S. VI-VII.

Derrida, Jacques, (2016). *Platon'un Eczanesi*, Zeynep Direk (Çev.), İstanbul: Alfa.

Freud, Sigmund (2009). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. Ali Babaoğlu (Çev.), İstanbul: Metis.

Freud, Sigmund (2010). *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*. Banu Büyükkal, Saffet Murat Tura (Çev.), İstanbul: Metis.

Huyugüzel, Ömer Faruk (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh.

Kern, Stephan (2007). *Nedenselliğin Kültürel Tarihi, Bilim Cinayet Romanları ve Düşünce Sistemleri*. Emine Ayhan (Çev.), Metis: İstanbul.

Özgül, M. Kayahan (2006). *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle Modern Türk Şiirine Doğru*. Ankara: Hece.

Phillips, Adam (2019). *Öyle ve Böyle*. İpek Şen (Çev.), İstanbul: Ayrıntı.

Ricoeur, Paul (2007). *Yoruma Dair, Freud ve Felsefe*. Necmiye Alpay (Çev.), İstanbul: Metis.

# TANZİMAT ŞİİRİNDE KÜLTÜREL İKİLEM

## CULTURAL DILEMMA IN TANZİMAT POETRY



### Öz

Batıda, Sanayi Devrimiyle 1700 yılların ortalarında başlayan değişim ve gelişim, dünyanın geleceğini yeniden tanzim eder. Buharlı gemiler, demiryolları, açılan fabrikalar; emek- sermaye ilişkisini yeniden düzenlediği gibi, devletlerarası ilişkileri de daha pragmatik bir boyuta taşır. Teknolojik gelişimin desteğiyle büyüyen devletler; yeni kaynaklar, yeni pazarlar dolayısıyla yeni sömürge alanları aramaya başlarlar. Batı'daki bu gelişim ve değişimin sağladığı refah, geri kalmış ülke aydınlarınınca büyük bir hayranlıkla izlenir. Zaman içinde geri kalmış ülkelerin aydınları/sanatkârları, gelişmiş ülkelerin düşünsel kaynaklarına ve sanatsal birikimlerine öykünmeye başlarlar; Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme dönemine rastlayan bu süreçte, Osmanlı aydınları da Batıya öykünerek kendi kaynaklarıyla çatışır. Tanzimat dönemi Türk şiiri, tam da böylesi bir medeniyet buhranını yaşadığı bir zamanda şekillenir. Değişimin, belli bir düşünce formasyonundan geçmesi gerektiğini unutan, salt öykünmeci anlayışla Batılı kazanımları elde edilebilecekleri vehmine kapılan Osmanlı aydını/sanatkârı, olanla olması gereken arasındaki mesafenin eşliğinde büyük bocalamalar yaşarlar. Bu çalışmada; Tanzimat dönemi Türk şiirine yansıyan düşünce ve duygu dünyasındaki çatışma, çelişki ve ikilemlerinin izi sürülecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Tanzimat, şiir, modernizm, gelenek, öykünme, ikilem.

### Abstract

The change and development in the West, which started with the Industrial Revolution in the mid-1700s, re-arranged the future of the world. Steamships, railways, opened factories; as it rearranges the labor-capital relationship, it also takes the interstate relations to a more pragmatic dimension. States that grow with the support of technological development; they start looking for new colonial areas because of new resources, new markets. The prosperity provided by this development and change in the West is admired by the intellectuals of the backward countries. In time, the intellectuals/artists of the backward countries begin to emulate the intellectual resources and artistic accumulation of the developed countries; in this period, which coincides with the decline of the Ottoman Empire, Ottoman intellectuals also emulate the West and clash with their own resources. Turkish poetry in the Tanzimat period, just like this civilization takes shape at a time of crisis. The Ottoman intellectual /artist, who forgets that change must pass through a certain thought formation and who is deluded that Western gains can be achieved with a mere emulational approach, experience great confusion at the threshold of the distance between what is and what should be. In this study; the conflicts, contradictions and dilemmas in the world of thought and emotion reflected in the Tanzimat period Turkish poetry will be traced.

**Keywords:** Tanzimat, poetry, modernism, tradition, emulation, dilemma.

### Ramazan KORKMAZ

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Prof. Dr., İstanbul Maltepe Üniversitesi, Rektörlük, Türk Dili Bölümü, İstanbul, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-6627-3042

E-mail: r\_korkmaz@hotmail.com

### Yeliz AKAR

Dr. Öğr. Üyesi, Munzur Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Tunceli, Türkiye.

ORCID:0000-0002-3963-1008

E-mail: y.akar84@hotmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 22.02.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 15.04.2021

Kaynak Gösterim / Citation:  
Korkmaz, Ramazan; Akar, Yeliz (2021). "Tanzimat Şiirinde Kültürel İkilem", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 13/25, 197-230.

http://dx.doi.org/10.26517/ytea.477

### Extended Summary

Divan poetry, which we can consider as the “face flux period” of Turkish poetry, was one of the means of expression of a great civilization as the product of a tradition of 600 years. Divan poetry, kneaded with the common sense, thought and aesthetic tastes, inspirations, images and beliefs of the Eastern world, unfortunately cannot progress in line with the developments and changes in social life; in particular, he falls into the misfortune of repeating himself, spending the last hundred and fifty years in a vicious circle. Because everything that cannot renew its dynamics of existence and sustain its own inner development and change will withdraw from life by deteriorating over time and doomed to take its place on the dusty shelves of history.

The repetitive nature of traditional discourse in the face of a Europe that constantly renews itself; it's stuck in itself and its non-renewable expression style pushes artists to new searches. In particular, images that are frequently repeated and used in almost every poem to refer to the same metaphorical allusion lose their creative reference; the meaning is frozen and symbolizes by transforming into “memorized/frozen images” with demarcated borders. This freezing in Tanzimat poetry is actually an ontological problem experienced by Turkish intellectuals and artists of the Tanzimat period. The artists/intellectuals who strive to overcome this problem turn to the west in order to renew themselves socio-culturally and to adapt to the systematically progressing change in the West.

The first contacts with the West take place through literary translations and short adaptations. Translations that mentally set the ground for the transition period are the main element that is the source of change. “Translations that open and connect different time and space dimensional civilizations throughout human history and ensure the continuation of the common human heritage; He knocks on the door of the Ottoman/Turkish intellectual who had closed himself to the developments in the

world for a long time during the dissolution period” (Korkmaz, 2004: 18). The Ottoman/Turkish intellectual experiences a process of awakening and realization through translations; As a result of this process, it tries to restructure the idea and art perspective by reviewing; for “the great” awakenings “that seem to open up separate civilizations are indeed interconnected by the ever-expanding contemplation. It is “translation” that ensures this constant contemplation. In our country, the Tanzimat thinkers first paid attention to this idea” (Ülken, 2016: 1). Translations made by Tanzimat thinkers expand the Tanzimat poetry in terms of conceptual content; “Tanzimat literature is the product of a mentality that tries to re-establish relationships with life, society and reality, against the scholastic mentality that constitutes a static, closed and artificial world of imaginations by breaking all ties with the outside world” (Kaplan, 2015: 17 ). This mindset shapes its source of inspiration and interpretation through a Western attention.

The artists, who review the world of values and ideas on the basis of the West, witness with great astonishment the achievements of the order and new human model they emulate. Unfortunately, they face a great dilemma while they want to carry the Western point of view on art to their own works. On the one hand, the emptied assumptions of the cultural framework, and on the other hand, the admiration effect created by intellectual awareness can be seen as the main source that feeds this dilemma. The artists of the period, who imagined that the distance between them and the West could only be overcome through emulation, experience great confusion.

The intellectual/artist of the period, who cannot realize his search for values himself, goes through a transition period in which he cannot absorb its content and grasp all its dimensions; The Tanzimat artist, who cannot penetrate the systematic thought currents and perceives the process of change/transformation superficially, questions the tradition. Because, “With Westernization, when faced with a different text

and a person, the text and the human, which inevitably depend on the tradition depending on the need to be a society and a human being, begin to lose value” (Balci, 2002: 5). The real source of the fundamental confusion/dilemma in the mind of the Tanzimat intellectual is this loss of value.

Although Tanzimat intellectuals were pioneers in initiating the change and enlightenment adventure in the Ottoman Empire, they remained incomplete in explaining and conveying this process. Therefore, the enlightenment period in our country took place not in the reference of a mental background culture as in the West, but on an unhealthy ground with its flaws and deficiencies. The first negative consequence of this unhealthy ground is the crisis experienced by our intellectuals who have experienced a civilization crisis.

## Giriş

Türk şiirinin 'yüz akı devresi' diye kabul edilen Divan şiiri, altı yüz yıllık geleneğin ürünü olarak büyük bir medeniyetin ifade araçlarından biriydi. Doğu dünyasının ortak duyuş, düşünüş ve estetik beğenileri, ilhamları, imge ve inanç dünyasıyla yoğrulan Divan şiiri, ne yazık ki, toplumsal hayattaki gelişme ve değişmeler doğrultusunda ilerleyemez; özellikle de son yüz elli yılını, kısır döngü içinde geçirerek kendini tekrar etme talihsizliğine düşer. Zira varoluş dinamiklerini yenileyemeyen, kendi içsel gelişme ve değişimini sürdüremeyen her şey, zaman içinde bozularak hayattan çekilir ve tarihin tozlu raflarında yerini almaya mahkûm olur.

Sürekli kendini yenileyerek gelişen Avrupa karşısında, geleneksel söylemin tekrara dayalı yapısı; kendi içinde sıkışmışlığı ve bir türlü yenilenemeyen ifade tarzı, sanatçıları yeni arayışlara iter. Bilhassa sıkça tekrarlanan ve hemen her şiirde aynı metaforik imaya atfen kullanılan imgeler, yaratıcı göndermelerini kaybeder; anlamı dondurulmuş, sınırları çizilmiş 'ezber/donuk imgeler'e dönüşerek sembolleşir. Tanzimat şiirindeki bu donma, aslında bütün Tanzimat dönemi Türk aydını ve sanatkârının yaşadığı ontolojik bir sorundur. Bu sorunu aşmak için çaba gösteren sanatkârlar/aydınlar, sosyo-kültürel bakımdan kendisini yenilemek ve Batı'daki sistematik biçimde ilerleyen değişime intibak etmek için yüzünü batıya dönerler.

Batıyla ilk temaslar, edebi çerçevede tercümeler ve kısa adaptasyonlar aracılığıyla gerçekleşir. Zihinsel anlamda bir geçiş dönemine zemin hazırlayan tercümeler, değişime kaynaklık eden esas unsurdur; "insanlık tarihi boyunca farklı zaman ve mekân boyutlu medeniyetleri birbirine açan, bağlayan ve ortak insanlık mirasının devamını sağlayan tercümeler; çözülüş döneminde uzun süre kendini dünyadaki gelişmelere kapamış olan Osmanlı/Türk aydınının da kapısını çalar" (Korkmaz, 2004: 18). Osmanlı/Türk aydını, tercümeler aracılığıyla uyanış



ve fark ediş süreci yaşar; bu sürecin neticesinde fikir ve sanat perspektifini gözden geçirerek yeniden yapılandırmaya çalışır; zira "Ayrı ayrı medeniyetleri açar gibi görünen büyük "uyanışlar", hakikatte, gittikçe genişleyen sürekli tefekkürle birbirine bağlıdır. Bu sürekli tefekkürü temin eden ise, "tercümedir." Ülkemizde bu fikre ilk önce Tanzimat mütefekirleri dikkat etmişlerdir" (Ülken, 2016: 1). Tanzimat mütefekirlerinin gerçekleştirdiği tercümeleler, Tanzimat şiirini kavramsal içerik bakımından genişletir; böylece "Tanzimat edebiyatı, dış dünya ile bütün bağlarını kopararak, statik, kapalı ve suni bir tasavvurlar âlemi teşkil eden skolastik zihniyete karşı, genellikle hayat, toplum ve realiteyle yeniden münasebetler kurmaya çalışan bir zihniyetin mahsulü" (Kaplan, 2015: 17) olarak şekillenir. Bu zihniyet, esin ve yorum kaynağını Batılı bir ilgi ve dikkat üzerine kurar.

Değerler ve fikir dünyasını, Batı'yı esas alarak gözden geçiren sanatçılar, öykündükleri düzen ve yeni insan modelinin kazanımlarına büyük bir şaşkınlıkla tanıklık ederler. Batı'nın sanata bakış açısını kendi eserlerine taşımak isterken, ne yazık ki büyük ikilem yaşarlar. Bir taraftan kültür çerçevesinin içeriği boşaltılmış kabulleri, diğer taraftan düşünsel farkedişin yarattığı hayranlık etkisi, bu ikilemi besleyen ana kaynak olarak görülebilir. Batıyla aralarında hâsıl olan mesafenin yalnızca öykünme yoluyla aşılabileceğini tahayyül eden dönem sanatçıları, büyük bocalama yaşarlar. Bu bocalama, Tanzimat şiirinde medeniyet merkezli derin bir çatışmaya dönüşür. Zira:

"Tanzimat şiiri, işlediği temalar, bir türlü bulmadığı kendine özgü ses ve söyleyiş tarzı, şekil denemeleri, dildeki kararsızlık ve karmaşa, hayal ve fikir dünyasında yokladığı kapılar, varlığındaki estetik karmaşa ile söz konusu geçiş dönemini çok iyi temsil eden ve ortaya koyan bir belge durumundadır" (Aktaş, 2012: 25).

Değer arayışını kendisi olarak gerçekleştiremeyen dönem aydını/sanatkârı, içeriğini özümseyemediği ve tüm boyutlarıyla kavrayamadığı bir geçiş dönemi yaşar; sistematik düşünce akımlarına nüfuz edemeyen, değişim/dönüşüm sürecini yüzeysel

algılayan Tanzimat sanatkârı, geleneği de sorgular. Çünkü “Batılılaşmayla beraber, farklı bir metin ve insanla yüz yüze gelince, dışa dönük, bir toplum ve insan olma ihtiyacına bağlı olarak ister istemez geleneğe bağlı olan metin ve insan, değer kaybına uğramaya başlar” (Balcı, 2002: 5). Tanzimat aydınının zihninde çözümsüz kalan temel karmaşanın/ikilemin asıl kaynağı, bu değer kaybıdır.

Tanzimat aydını, Osmanlı’da değişimi ve aydınlanma serüvenini başlatma konusunda öncü olsalar da, bu süreci izah etme ve aktarma konusunda eksik kalmışlardır. Zira:

“Türkiye’de Aydınlanma devri diye bir devir olduğunu söylemek güçtür. Çünkü Fransa’da Lumiere Almanya’da Aufklarung denen bu fikir cereyanının kendi bünyemizden doğabilmesi için ondan önce bu fikirleri hazırlayan tecrübecilik ve akılcılık çığırının Renaissance ile başlayan Descartes ve Locke ile gelişen bütün modern felsefenin Türkiye’de yaşamış olması gerekirdi. Hâlbuki bu fikir gelişmelerinin olduğu 16. ve 18. yüzyıllarda Türkiye, Avrupa ile hemen hiçbir fikir temasına girmeden kendi içine kapanmış bulunuyordu. Öyle ise burada sözünü ettiğimiz ‘Aydınlanma’ tabii bir fikir evriminin neticesi olacak yerde, 19. Yüzyıl ortasında birdenbire dışardan gelen bir fikir aşısının ürünü olarak doğmuştur” (Ülken, 2017: 71).

Dolayısıyla bizdeki aydınlanma dönemi, Batı’da olduğu gibi zihinsel bir arka plan kültürünün referansında değil, kusurlu ve eksik yanıyla sağlıklı bir zeminde gerçekleşmiştir. Bu sağlıklı zeminin yarattığı ilk olumsuz sonuç, medeniyet krizi ve bu krizin yol açtığı buhrandır.

Düşünsel boyuttaki buhran, değerler karmaşasına neden olur; akıl-inanç (Tanrı), Doğu-Batı, hayal-hakikat, modernite-geleneksel söylem, iman-isyen, dogmatizm- yenidünya düzeni gibi zıtlıklarda sıkışıp kalan dönem sanatçısı/aydını, hangi yöne doğru evrileceğine karar veremez. Bu kararsızlığın en somut örneklerini; Şinasi, Ziya Paşa, Akif Paşa, Sadullah Paşa ve Abdülhak Hamid Tarhan’ın şiirlerinde görebilmek mümkündür.

### Modernite/Akıl- İnanç/Kader İkileminin Kişileşmiş Yüzü: Şinasi

Şinasi, muhayyel unsurlara dayalı imaj dünyası yerine, şiiri daha somut ve daha gerçekçi unsurlarla kurmaya çalışır. Bu unsurlardan ilki, akıldır. Aklı kendisine referans alırken sadece Batı'daki düşünsel hareketten etkilenmez. İslam düşüncesinde yer alan akılla dünyayı algılama ve yorumlama biçimini de yeniden ihya ederek şiirin dünyasına katmaya çalışır:

"Şinasi'nin 18. yüzyıl aydınlanmasından gelen düşüncelerle 19. yüzyıl oryantalizmin karşılıklı etkileri arasında kaldığı noktada, klasik formasyonun da yardımıyla, tabi olarak ulaşacağı yer, Farabi-İbni Sina-İbn-i Rüşd çizgisindeki İslam felsefesidir (...) İslam dünyası aklın, deneyin ve hür düşüncenin yerine skolastik düşünüşü koyarak kendi kaderini hazırlamıştır. Bu zinciri, koptuğu yerden birleştirmek bugünkü dünyayı yakalamak için gereklidir" (Mermutlu, 2004: 50).

Böylesi bir gerekliliğin farkında olan Şinasi, Türk şiirinin klasik yapısını değiştirmeye çabalar. Söz gelimi klasik anlayışta yer alan Tanrı, inanç ve iman gibi ruhani nitelikteki değerleri, akılla birlikte ele alır; zira "Şinasi, akılcı bir kavrayışı; dünya ve Tanrı ilişkilerine kadar taşımak isteyen modernist bir öncüdür. Şinasi'nin dünyaya, topluma ve olaylara bakışı, geç kalmış bir Türk Rönesans'ından izler taşır" (Korkmaz, 2004: 31). Dolayısıyla büyük bir değişimin eşliğinde akla yönelişin Tanrı imgesini ve inanç biçimini etkilememesi, elbette ki mümkün değildir.

İslami düşüncenin yanı sıra aklayönelme, Avrupa'daki aydınlanma sürecinin de bir neticesidir. Aklı kült olarak benimseyen Şinasi, bu değerden ödünçleme yapar; "Aydınlanma görüşünü temsil eden Şinasi'ye göre girdiğimiz yeni medeniyet, Avrupa'nın mucizesi akıl ve kanundur" (Ülken, 2017: 73). Dolayısıyla akıl, izan yeteneğimize yön vererek insan iradesini yok sayan dogmatik düşünceleri yıkar; "akıl, insanda var olan düşünme, bazı inançların doğruluğundan başka inançların doğruluğu yönünde çıkarımlar yapabilme, hakikatleri keşfedebilme, doğruları formüle edip eleştirebilme kapasitesidir" (Cevizci,

2019: 20). Şinasi, bu kapasiteyi, yani akılı idealize ettiği dünyanın değerler sıralamasında öncelikli bir konumda görür;

“Değil mi Tanrı’nın ihsanı akıl ü kalb ü lisan

Bu lütfü etmelidir fikr ü şükr ü zikir insan” (Beken, 1960: 5)

Şinasi, rasyonalist çağın kurucu bir değeri olarak akla vurgu yapar; akılı “kalb ü lisanla” birleştirir. İnsan akılı inkâr eder ise, Tanrı’yı da inkâr etmiş olur. Bu düşünüş biçimi, Batılı modernistlerin etkisine bağlansa da geleneksel bir kültür kodunun yansımasıdır:

“Allah (c.c.) Kuran-ı Kerim’de: ‘Hiç düşünmez misiniz, hiç akletmez misiniz? Ancak akıl sahipleri hakkıyla düşünüp öğüt alırlar, akıl sahipleri ve düşünenler için yerde ve gökte birçok ibretler vardır...’ (Bakara, 2/44, Zümer, 39/9, Al-i İmran, 3/190) gibi ayetlerle bizleri uyarmakta ve aklın ve düşünmenin önemine dikkat çekmektedir” (Güleke, 2016).

Nitekim Şinasi, çöküş süreciyle unutulmuş ama İslam felsefesinin temelinde yer alan akıl merkezli düşünüş biçimini yeniden izah etmeye çalışır; çünkü bozulma ve çürüme dönemlerinde akıl ve sağduyuyu daima ihmal edilen bir değer olarak karşımıza çıkar.

Şinasi, Tanzimat şiirindeki bu kültürel, sanatsal donma’yı aklın, gönlün ve dinin sağlayacağı imkânlarla yeniden kurulabileceğini düşünür. Onun için dil sadeleşir, akıl önem kazanır. Akılcı sadeleşme, gönül dünyasının yansıdığı sanat hayatındaki donmayı çözerek ona yeniden akışkanlık kazandırır. Hayatın merkezinde insan ve akıl yer alır. Zira “insan, zihinsel yönden ne kadar yetersiz olursa olsun kendini akıl yürütmekten alıkoymaz” (Guenon, 2010: 78). Şinasi’nin beklenti ufuklarında sembolize edilen yeni insan tipiyle, “asırlardan beri sürüp giden bir ruh tembelliği sarsılır; geleneğin müphem dünyasından, aklın ve aydınlık düşüncesinin dünyasına geçi[lir]” (Tanpınar, 2001: 198). Böylece Şinasi, görünen dünyayla beraber Tanrı’ya erişmemizi, O’nun varlığına inanmamızı sağlayan temel unsurun akıl olduğuna kanaat getirir:

“Vahdet-i zâtına aklımca şehâdet lâzım

Cân ü gönülümle münacât ü ibâdet lâzım” (Aktaş, 2012: 36)

Tanrı'nın varlığını ispat etmeye çalışan Şinasi, akli başvurulabilecek tek kaynak olarak düşünür. “Şinasi, Münacat'ta peşin kabullerin ötesinde soran, eleştiren ve ikna edilmeyi bekleyen bir zihin olarak karşımıza çıkar. Tanrı, eğer yüksek bir içtenlik değeri ise insanın onu aklıyla da kavraması, aklen de inanmış olması kadar doğal ne olabilir” (Korkmaz, 2004: 34). Zira akıl, insanı Tanrı fikrine götüren en sağlıklı yoldur. Akli bir şahadet unsuru gibi gören Şinasi'nin bu tavrı, eski anlayışa göre günah sayılabilecekse de dini ritüellerde akli kullanmaya, akılcı düşünmeye ve mantıklı sonuçlar çıkarmaya defalarca vurgu yapılır; sözgelimi Enfâl suresinin 22. ayetinde yer alan “Allah katında yerde debelenip dolaşan canlıların en şerlisi (ve en değersiz) aklını kullanmayan (gerçeklere kulak tıkayan ve Hakkı konuşmayan) sağır ve dilsizler (gibi davranan kimseler) dir” (Akgül, 2021) sözlerinde görüldüğü gibi Müslümanlığın ilk şartı, akli yeterliliğe sahip olmaktır. İnananların akıllarıyla mutlaka yapmaları gereken şey, akli melekelerini kullanma, düşünme ve ibretlik çıkarımlar yapabilmeleridir. Bu, insanlara Tanrı tarafından şart koşulur.

Gerçek bir Müslüman, olayları aklıyla tahlil ederek kıyaslanmalar yapan ve farklı oluşumlardan analizler yaparak sonuçlara ulaşan insandır. Kuran'da “aklınızı kullanmıyor musunuz” (Mü'minûn, 23/80), “akıllarını kullanmıyorlar mı” (Yâsîn, 36/68), “onlar sağırdırlar, dilsizdirler, ködürler, bu yüzden akletmezler” (Bakara, 2/171) gibi doğrudan akla yapılan vurgular yanında; kalp sözünün akla müteradif bir anlamda kullanıldığı (Emiroğlu, 1998: 84) da dikkate alınırsa İslam düşüncesinde, işlevsel aklın temel ve belirleyici bir yere sahip olduğu görülür. Lakin “bu terazi bu sıklığı çekmez” ifadesinde görüldüğü üzere aklın kötü, aciz ve suçlu bir kategoride değerlendirilmesi gibi dejenerer bir anlayışın hakim olması yüzünden Şinasi de aklın ispat ve isnat niteliğindeki işlevinden imtina eder ve akla yaptığı vurguyu inkâr eder nitelikte suçluluk psikozuna girer:

“Ne dedim tövbeler olsun bu da fi'l-i şerdir

Benim özüüm günehimden iki kat bed-terdir” (Kaplan, 2019: 32)

Aklı kültleştiririnin, Tanrı nazarında kabul görmeyeceği vehmine kapılan Şinasi, Tanrı'nın gazabına uğrayacağını düşünür. Şinasi Fransa'da bulunduğu yıllarda temas ettiği pozitivist düşüncenin etkisinde kalmakla beraber, ülkeye döndükten sonra geleneksel söylemle bireyleşme temayülündeki yenilikçi söylem arasında büyük çatışmalar yaşar. Geleneksel söylemde sınırları belirlenmiş, adeta yazgı haline dönüşmüş bir kul; bir bilinç patlaması olan “Vahdet-i zatıma aklımca şehadet lazım” sözünde ise akli refere eden bir anlayış vardır. Bu bir bakıma, uzun yıllar ihmal edilen ve özellikle son yüzyılda akli günah objesi gibi gören köle zihniyete karşı isyandır. Fakat Şinasi'nin hem karakteri hem içinde bulunduğu ortam hem de çevredeki baskı unsurları bu fikrin sağlıklı bir şekilde filizlenmesine, büyümesine izin vermezler. Bu yüzden Şinasi “Ne dedim tövbeler olsun bu da fi'l-i şerdir” diyerek geleneksel anlamda tövbe kapısına sığınır.

Hayatı bir günahın gölgesinde yaşamak, kabul etmek, uzun süreli bir kabule dönüşürse, insanları dünyaya ve hayata karşı soğutur, yaşama sevgisini azaltır ve geleceğe güveni zedeler. İnsanın doğuştan suçlu bir varlık olduğu iddiası, ortaçağdaki skolastik Hristiyan düşüncesinin içine düştüğü bir çıkmazdır.

Umberto Eco *Gülün Adı* adlı eserinde, ortaçağ skolastizminin düştüğü zavallı durumu, en iyi şekilde anlatır. Dolayısıyla akli, bilgiyi, aydınlığı bir günahmış gibi kabul etmek, dünyaya sırtını dönmek demektir. Bu yanılgıya kapılanlar, zaman içinde dünyadan yok olup giderler. Nitekim Osmanlı İmparatorluğu da son yüzyılında böyle bir varoluşsal tecridi yaşamaktadır. Zira Osmanlı medreselerinde pozitif bilime ait çok az ders bulunmaktadır. Oysa dünya; sanayi inkılabıyla, fizik, kimya, biyoloji, astronomi gibi bilim alanlarında ulaştığı somut neticelerle dünyaya yön vermeye başlamıştır. Akıl, kara taşın ve akarsuyun içindeki gücü, insanın gücüne katan mucizevi bir varlıktır. Batı bu gücü

keşfettiği için ilerlemiş, büyümüş ve gelişmiştir. Aynı şekilde XIV. ve XV. yüzyıllarda Hive, Taşkent, Semerkant ve Buhara'da önemli bilim merkezleri kurulmuş, o dönem için tıp ve astronomi ilminin dünyadaki öncüleri olmuşlardır. Ne yazık ki, Uluğ Bey ve arkadaşlarının yobaz düşünce tarafından "ilm-i nücm ile uğraşılıyor ve günah işliyorlar" gerekçesiyle yok edilmesi sonucu, Asya'nın kandilleri söndürülmüş ve yüzyıllarca sürececek karanlık bir fetret dönemi başlamıştır.

Bilginin ve aklın günah objesi olarak görülmesi, Kur'an'daki onca referansa rağmen yobaz düşüncenin toplumu taşıdığı uçurumu gösterir.

Şinasi, Tanrı'nın yanı sıra kader kavramını da sorgulayarak akla uygun bir çıkış yolu bulmaya çalışır ve insan iradesini yok sayan bir değer olarak gördüğü kadercilik anlayışını, kesin tavırla reddeder:

"Kader dedikleri halkın murad-ı haktır kim

Ezelde etti bizi her umurda tahyir" (Beken, 1960: 7)

Şinasi, kader anlayışını yanlış bir perspektiften yorumlayarak her şeyi kolaycı bir tavırla açıklayan zihniyeti eleştirir. Zira kader, insanın seçimleriyle hayatını kurmasıdır; "Tanrı seçimlerimizde bizi ezelden beri serbest bırakmıştır. Seçimleriyle baş başa kalan insan, kendini nasıl yapmak istiyorsa öyle olur. İleriye yönelik tasarımları ve seçimleriyle geleceğini biçimlendiren insan, dolayısıyla kaderini de bir bakıma kendi belirler" (Korkmaz, 2004: 33). Dolayısıyla insan, öğretilmiş bir çaresizlik içinde değildir:

"Çoğu kişi bu dünyadaki şeylerin, bir şekilde, fortuna ve Tanrı'nın kontrolü altında olduğuna, insanların onları kendi bilgileri dâhilinde kontrol edemeyeceklerine, aksine onlar karşısında tamamen çaresiz olduklarına inanmıştır ve halen inanmaktadır; bu nedenle, onlar kaderin yönettiği bu tür meselelerle daha fazla uğraşmaya gerek olmadığına hükmedebilirler" (Giddens, 2014: 144).

Oysa insan, kendi eylemleriyle yaşamın akışını belirleme gücüne sahip tek varlıktır. Şinasi, bu güce tahyir sözüyle vurgu yapar;

“tahyir, birini, iki şey arasından birini seçmek durumunda bırakma, istediğini seçmeyi teklif etme[dir]” (Develioğlu, 2005: 1023). Tahyir sözcüğü bağlamında değerlendirebileceğimiz seçme eylemi, varoluşun özüdür. İnsan, bu öz sayesinde kendini gerçekleştirebilir ve geleceğini biçimlendirir; “insan, kendisini nasıl kurarsa öyle olacaktır. Tasarılarına, seçmelerine, eylemlerine göre varlığına öz kazandıracaktır” (Sartre, 2010: 11). Zira yaşamının kurucu öznesi, insandır.

İnsan; iradesi ve aklıyla dünyaya yön verirken çaresizliğe sürükleyen kadercilik anlayışının dışında düşünmeli, eylemeli ve sorumluluk almalıdır; çünkü acizliğe sürükleyen “Kadercilik, özgür irade diye bir şeyin var olmadığını, insanın geleceği, hatta kendi eylemlerini dahi etkileme gücünün bulunmadığını ileri sürer” (Cevizci, 2019: 247). Şinasi kadercilik kavramı altında pasifize edilen insanı, akla yönlendirir. Böylece aklileşmenin yarattığı yeni insan tipiyle değerler şekil değiştirmiş; -Şinasi’de olduğu gibi- insan, biraz tereddütlü de olsa sahip olduğu potansiyel dinamiklerle ele alınmıştır:

“Kimi sâbit kimi seyyar be-takdîr-i Kadîr  
Tanrı'nın varlığına her biri bürhân-ı münîr”  
Göremez zâtını mahlûkunun âdî nazarı

Hisseder nûrunu amma ki basiret basarı” (Kaplan, 2019: 31-32)

Sorduğu sorulara müspet cevaplar alamayan Şinasi, huzursuzlaşır. Huzursuz ruhunu Tanrıya sığınarak teskin edeceğini düşünen Şinasi, somut olanın, görünenin Tanrı’yı anlamak konusunda yetersiz kaldığını söyler. Dış âlem, her ne kadar Tanrı'nın varlığının işareti olsa da, Tanrı, salt bu zaviyeden görülmez:

“Şinasi'nin Allah'ın birliğine ‘aklıncı şahadet’ araması ve bunu ‘objektif’ bir varlık olan kâinata dayandırması kanaatimizce, Avrupa’da XVIII’inci yüzyıldan sonra gelişen aklî ve ilmî dinciliğin tesirinde kalmış olmasından ileri gelir. Fakat o, bu delilin çürüklüğünü hissetmiş gibi, dış dünyadan insana dönüyor; dış gözün Allah’ı göremeyeceğini, fakat iç gözün onun nurunu ‘hissedeceğini’ söylüyor” (Kaplan, 2019: 36).



Bağışlanma ve affedilme arzusunun yansıması olarak yorumlayabileceğimiz metin, aynı zamanda şunu gösterir; her ne kadar yeni insan tipi/yenidünya düzeni yaratılmaya çalışılsa da, aslında geçmişin hafızaya aktardığı tüm koşullandırılmış bilgiler, bir şekilde düşün ve duygu dünyamızda etkisini sürdürmektedir.

### İnanç ile Şüphe Arasında Gelgiller Yaşayan Huzursuz Bir Ruh: Ziya Paşa

Ziya Paşa, güçsüz, aciz ve yakınmacı kişiliğiyle zayıf bir iradeyi temsil eder. Namık Kemal ile aynı sürgünler/olumsuzluklar yaşamasına rağmen, Namık Kemal, "Görüp ahkâm-ı asrı münharif sıdk u selametten, Çekildik izzet ü ikbâl ile bâb-ı hükûmetten" der; Ziya Paşa ise, sürekli serzenişte bulunur. "Ziya Paşa'da Şinasi gibi kâinata, Namık Kemal gibi insana bakar, fakat bunları tefsir tarzında onlardan ayrılır: O, kâinatta nizamdan çok nizamsızlık, insanda ise kudret değil acizlik görür" (Kaplan, 2019: 58). Doğrusu, Ziya Paşa'nın herhangi bir fikri canı pahasına, sonuna kadar savunacak gücü ve iradesi yoktur. Bu nedenle sık sık çatışmalar, ikilemler ve açmazlar yaşar.

Tanzimat dönemindeki bütün tereddütler, çatışmalar, onun karakterinde toplanır. O, bu yönüyle Servet-i Fünûn dönemine hâkim olan bakış açısını hazırlayan bir zemin oluşturur. Şikâyet ederek, sızlanarak talihine küsen bu adamın, zayıf karakteri ve kararsızlıkları sadece pratik hayatta kalmamış şiirlerinde/düşünce dünyasında da yansıma bulmuştur. Sözgelimi *Şiir ve İnşa* isimli makalesinde Ziya Paşa, halk şiirini övmüş; asıl şiirimizin genellikle kayda geçmemiş halk şiiri olduğunu söylemiştir; ona göre "Bizim şiirimiz hani şairlerin nâ-mevzun diye beğenmedikleri avam şarkıları ve taşralarda ve çöğür şairleri arasında deyiş ve üçleme ve kayabaşı tabir olunan nazımlardır" (Ercilasun, 2007: 83). Ziya Paşa, *Harabat Mukaddimesi*'nde ise halk şiirini şiddetle eleştirmiş ve "bu eserinde Divan şiirini, Osmanlıların gerçek şiiri olarak sunmuştur. Böylece *Şiir ve İnşa*'daki fikrine zıt bir

düşünce ortaya koymuş bulunmaktadır” (Ercilasun, 2007: 84). Bu durum; estetik ve zevk anlayışındaki hâkim dinamikleri ve temelleri sorgulayan lakin kesin bir değerlendirme yapamayan sanatkârımızın içine düştüğü medeniyet krizinden kaynaklanır.

Medeniyet krizi, öncelikle şiirlerde yansıma bulur. Sözelimi Ziya Paşa, *Terci-i Bend*'de bu krizin yarattığı çatışmayı aktarır; "Terci-i Bend, imanına delil arayan insanın skolastik zihniyet ve lügatle zaman zaman müspet ve modern ilmin verilerine yaklaşarak aklıyla imanı arasındaki çatışmanın sebebi ve boyutları hakkında kanaat sahibi olmamıza imkân verir" (Aktaş, 2012: 47). Aklıyla imanı arasında kalan insanın iç huzursuzluğunu kendi şahsında yansıtan Ziya Paşa, insanı aciz bir varlık olarak görür; bu değerlendirme, daha çok eski zihniyetin bir ürünüdür; zira "bizim eski fikir dünyamızın insana düşündürdükleri malumdur; bu düşünceler adeta darb-ı mesel haline gelmişlerdir; insan acizdir" (Kaplan, 1948: 127). İnsana, Tanrı tarafından bahşedilen özellikleri görmezden gelerek son derece sığ ve dar bir çerçeveden varlığa bakan Ziya Paşa, eskinin ezberlenmiş, nakilci ifadelerinden kurtulamaz:

"Gerdûn bir âsiyâb-ı felâket-medârdır,

Gûyâ içinde âdem-i âvâre dânedir" (Kaplan, 2019: 48)

Ziya Paşa'nın nezdinde dünya, bela ve kötülüklerden ibaret büyük değirmen; insan ise onun öğüttüğü danedir. İnsan ne yaparsa yapsın bu mukadder sondan kurutulamayacak ve feleğin kahır değirmeninde öğütülüp gidecektir. Bu kötümser bakış açısı, gelecekte umudunu kesmiş ve tükenmişlik sendromu yaşayan insanların düşüncelerini içeren ölümcül bir hastalığı yansıtır. Dünyaya, hayata ve insana karşı oluşan bu güven yitimi, iç dünyasındaki zafiyetten kaynaklıdır.

Varlığı yücelten bir bakış açısına sahip olmadığı için, dünyayı da ezici ve yok edici bir mecra olarak düşünür; "Ziya Paşa, Akif Paşa gibi varlığı sevmez; fakat onun gibi bir yokluk felsefesi yapmaz. İnsanın aczi, hayatın muamması, insan hayatındaki tezatlar,

her tarafta galip gördüğü kötülük prensibi gibi meseleler onu ilgilendirir” (Ercilasun, 2007: 70). Dolayısıyla Ziya Paşa'nın insana bakışı ve değerlendirmesi, olumsuzdur. Bitmek bilmeyen felaketler silsilesinde ne yapacağını bilmez hale gelen insan, sadece ümitsizce beklemekte; iradesini, aklını, gücünü adeta kötümser/karamsar bir bakış açısına teslim etmektedir. Ziya Paşa'nın dünya ve insana karşı takındığı bu tavır, varoluşçulardaki çaresizliğin benzer bir örneği gibidir.

Ziya Paşa, Doğu anlayışındaki bu sıkışmayı, donmayı, sığlaşmayı değiştirecek, çare arayacak bir perspektif de geliştiremez; Batı'yı etkisi altına alan ve sistematik biçimde ilerleyen değişime ayak uyduramadığı için klasik kabullere biat eder. Hâlbuki o dönemlerde;

“Batı dillerinden yapılan tercümeleler, Avrupa'da okuyarak gelenler, ilmin kâinatı, dünyayı ve tanıma iktidarında olduğu fikrini etrafa yayıyorlardı. Varlığı iyimser veya kötümser bir gözle değil, tarafsız fakat mütecessis bir bakışla, mücerret ve felsefi fikirler arkasından değil, ilmi usuller ve modern vasıtalarla tedkik eden Batı, hemen her sahada bir kanun ve nizam görmüş, insanın tabiatı hem anlayabileceğine hem de değiştirebileceğine kuvvetle inanmıştı” (Kaplan, 2019: 67).

Ziya Paşa'nın tanımladığı insan ise, 'dünya denen insafsız değirmene atılmış bir danedir' ve kendini kurtaracak, dünyayı değiştirecek kuvvetten yoksundur. Ona göre insan, hastalık derecesine varan bedbinliğin, pasifize edilmiş ruh halinin kuşatması altındadır; bu kuşatılmanın tek sorumlusu, kader ve dünyanın acımasızlığıdır:

“Kimdir bu aczi hâs kılan nev-i âdeme

Kimdir bu nev'i eşref eden cümle âleme” (Aktaş, 2012: 64)

Sürekli şikâyetler, sızlanmalar ve serzenişlerde bulunan Ziya Paşa, bu ruh halinden kurtularak sorular sormaya başlar. Kendi içinde tezatlıklar barındıran sorgulama, Ziya Paşa'nın yaşadığı paradoksu göstermesi açısından dikkate değerdir. O, zaman zaman kul psikolojisinden uzaklaşarak varlığın gizemini/özünü

ve niteliğini anlamaya çalışan kaygılı bir zihin olarak da karşımıza çıkar. İnsana değer atfeden, aynı zamanda insanı büyük bir çaresizliğe sürükleyen gücün kaynağını arar. "Kimdir" sorusunda yansıma bulan arayış, yeni insan profilinin kapılarını aralamaya ve bu gizemli dünyayı keşfetmeye çalışan bir tecessüsü de ortaya koyar.

Her ne kadar klasik Doğu anlayışında insan, felaket değirmeninde öğütülmeyi bekleyen bir dane gibi kader karşısında aciz olarak gösterilse de bu bakış açısının doğrudan İslam düşüncesinde yeri yoktur. Zira İslam'da insan, eşrefi mahlûkattır ve Tanrı'nın yeryüzündeki halifesidir. Aynı zamanda insan, aciz; Tanrı'da bu acziyetin sebebi değildir:

"Tanrı, Kuran'a göre sadece en yüce değil, aynı zamanda kelimenin tam anlamıyla varlık denilmeye layık bütün âlemde hiçbir şeyin karşı duramayacağı Tek Gerçeklik ve Tek Varlık'tır. Ontolojik olarak Kur'an'ın dünyası, Tanrı merkezlidir. Tanrı varlık dünyasının tam merkezinde yer alır ve insan olsun insan dışındaki diğer varlıklar olsun, diğer bütün her şeyi O yaratmıştır" (Izutsu, 2014: 123).

Dolayısıyla Ziya Paşa'nın akılla kavramaya çalıştığı, üzerinde düşündüğü Tanrı, insana acziyet atfetmez. Çünkü dini temayüllerimize göre "İnsanın gizemini açıklayabilmek imkânsızdır: insan, Mevlana'nın John Donne'un ifadesini önceleyen bir benzetmeye söylediği gibi "büyük bir hacimdir": insan gerçek değerini yalnızca İlahi nur sayesinde kazanabilir; bu kendisine hayat veren ilahi nefestir" (Schimmel, 2004: 29). İlahi nefesin büyük bir şüpheyle karşılanması, pozitivist düşüncesinin bir gereğiymiş gibi gösterilse de aslında yaşanan çatışmanın somut aktarımıdır.

Terci-i Bend'de Tanrı'yı, insanı ve dünyayı hayretle, büyük bir şaşkınlıkla izleyen, isyanın, itirazların merkezinde konuşan Ziya Paşa, var olan düzen akışını kendi bilgi ve tecrübesiyle izah edemez. Bu konudaki yetersizliğini idrak ettikçe içinden çıkamadığı derin bir ikileme sürüklenir. Zira ilk başta insanı çaresizlikle özdeşleştiren Ziya Paşa, bir sonraki mısradan insanı

yukarıda bahsettiğimiz gibi şerefli bir varlık olarak görür. Oysa Tanrı, insan iradesini hiçe sayıp insanı çaresizliğe mahkûm etmez; “Tanrı bize idrak düzeyine ulaşmamız için aletler ver[ir]. Bu aletler, akıl ve cüz-i iradedir. Akıl bize doğruyu yanlıştan ayırma yeteneği kazandırır. Hepimiz bu iradeye sahibiz” (Frager, 2011: 39). Dolayısıyla insanı çaresizliğin kuşatmasında ele almak, kadercilik ya da mutlak teslimiyet anlayışı gibi gösterilse de yaratılış gayemize aykırıdır.

Bir türlü nihayete ermeyen, cevabını bulmayan sorular; değişen düzen karşısında hayret ve şaşkınlık hali, geleneğe dayanan inanış biçimleri, Ziya Paşa'nın zihninde sapmalara, ikilemlere neden olur. Kendi içinde sağlıklı, uyumlu ve dengeli bir süreç izlemeyen bu durum bir bakıma, dönemin ruhuna sirayet eden tezatlılardan kaynaklıdır. Aydınlanma döneminin zihinlerde yarattığı şok etki, Ziya Paşa gibi pek çok sanatçıyı, kendi değerlerinden gelen sese karşı bile kuşkuyla yaklaştırır. Kuşkuların yarattığı zihinsel ve ruhsal çatışma, mutlak teslimiyetle elde edilen huzuru derinden sarsar. Bu nedenle Ziya Paşa, geleneksel öğretinin sorgulamalardan, kuşkulardan uzak, güven verici tarafına sığınarak kendisine teselli noktası bulur. Şinasi'de gördüğümüz tavra benzer bir şekilde Tanrı'nın lütfuna şükreder;

“Subhâne men tahayyere fî sun'ihî'l-ukûl

Subhâne men bikudrethi ya'cüzül'-fuhûl” (Aktaş, 2012: 62)

Akılcılığa dayalı izahın arkasından Tanrıya sığınuş, “Subhane” sözlerinde yansıma bulur. Tanrı'nın kusurdan ve zaaftan uzak yönüne işaret eden bu ifade, mutlak kabullenişin göstergesidir. Zira akıl, sınırları bilinmeyen muğlak bir şeydir; muammadır, ayrılıklara, uyuşmazlıklara dayanır; güven ve huzur telkin etmez. Oysa Tanrı, yücelik sıfatına sahiptir; dolayısıyla her şeyi onun otoritesinde kabul etmek ve kadere razı gelmek, insanı mutlu kılacaktır. Bu düşünceye rağmen kendini ikna edemeyen Ziya Paşa, ikircikli bir durum yaşar;

"Şeytan u nefsi kimdir eden âlet-i şürûr  
 Kimdir koyan zebun-ı hevâyı cehenneme  
 Kimdir şarâbı hürmet ile telh- kâm eden

İ'mâl-i câm u bâdeyi kim öğreten Cem'e" (Aktaş, 2012: 64)

Ziya Paşa, insanı bir arzu ve tutku nesnesine dönüştüren gücü, nefis kavramı üzerinden sorgular. Nefis, manevi doğanın gelişimi açısından bir tehlike olarak kabul edilir; "Nefis, Sufi psikolojisinde pişemizin en kötü hasmı, bizi manevi yoldan ayırmaya çalışan içimizdeki negatif güçlerin koleksiyonundan ibarettir" (Frager, 2011: 31). Kötü hasmın ya da negatif güçlerin insandaki yansımalarına müsebbip arayan Ziya Paşa, insan doğasındaki ve ahlaki yapıdaki çürümelerinin nedenlerini araştırır. İtiraf edemediği, açıkça söyleyemediği nedene kendince işaret eder. Doğru-yanlış, iyi-kötü, sevap-günah arasında bir sorgulama yaparken insanı muğlak bir sarmal içinde görür ve şer'de tanımlar. Bu durum, içsel dünyasındaki huzursuzluğun neticesidir. Ziya Paşa'ya göre ise insan, dünyevi zevklerin bir kurbanıdır; çünkü Tanrı, insanı nefis gibi zulmete mahkûm etmiştir. Haz duygusuna yenik düşen insanın ve dünyadaki düzensizliğin temel kaynağı, Tanrı'dır. İfrada varan düşüncelerinden ve şüpheciliğinden bir anda soyutlanan Ziya Paşa, tüm düşüncelerinden vazgeçerek, Tanrı'nın mükemmelliğine şükreder.

Dini ritüellerden ödünçleme yaparak tövbe niteliği taşıyan "Subhâne men tahayyere fî sun'ihî'l-ukûl, Subhâne men bikudretihi ya'cüzül'-fuhûl" şeklindeki mısralarla Tanrı'dan af diler. Zira ona göre her şey, Tanrı'nın tecellisinde ve nizam içindedir; nizamın kontrolü, Tanrı'dadır. Mecburi bir yöneliş olarak yorumlayabileceğimiz bu düşünce, sürekli gelgitler yaşayan ruhun dinginleşme, rahatlama ve sığınma arzusudur. Böylece dünya, insan ve Tanrı hakkındaki düşünsel merkezli kuşkularına/tezatlarına çözüm bulmaya çalışır.

## Akıl İle Batıl İnanışları Sorgulayan Bir Ruh: Sadullah Paşa

Keşfedilen yenedünya ve yeni insanın kazanımlarına büyük bir hayranlık duyan Sadullah Paşa, aklın icat ettiği sistemleri, keşifleri ve buluşları yüceltir. Akıl, Sadullah Paşa'ya göre atıllık ve çaresizlikten kaynaklanan sığlaşmayı yok eden; insanın dünyayla ilişkisini yeniden düzenleyen ihya edici bir güçtür. Sadullah Paşa, Ondokuzuncu Asır Manzumesi'nde bu gücün işlevini aktarır; "Ondokuzuncu Asır şiirinde çağdaş medeniyetin ve müspet ilmin apolojisini yapar. Ona göre XIX. Yüzyıl medeniyetinde, bilhassa tabiat ilimlerinde meydana gelen gelişmeler, insanlığın geçmiş asırlardaki tekâmülüyle kıyaslanamayacak cinsten mucizelerle doludur" (Emil, 1997: 36). Bu mucizelere tanıklık ederek "Batı'nın ilim ve teknolojisini bir anda fark eden insanımızın, zamanın/devrin gerisinde kalmasının şaşkınlığı ve uyanışı böylelikle Sadullah Paşa'nın şiirinde gün ışığına kavuşur" (Kanter, 2007: 169). Değişme ve gelişmelere dayanan tüm yenilikleri, kavramlar dünyasında yansıtan Sadullah Paşa, eski-yeni arasında mukayese yapar;

"Besâit oldu mürekkebe mürekkebe oldu basît  
Bedâhet oldu tecârible hayli meçhûlât"  
Mecâz oldu hakikat oldu mecâz  
Yıkıldı belki esâsından eski ma'lûmat  
Zaman zamân-ı terakkî cihan cihân-ı ulûm

Olur mu cehl ile kabil beka-yı cem'iyât" (Aktaş, 2012: 95-96)

Değerler dünyasındaki değişim, Sadullah Paşa tarafından, memnuniyet içeren bir tavırla karşılanır. Çünkü eski, hakikati yansıtmayan mecazlardan, soyut bir dünyadan ibarettir; bu nedenle dönem insanı, bilginin ve aklın arka planında saklı olan zengin dünyayı fark edememiştir. Sadullah Paşa insanın acizlikten kurtulmasını ister. Bu durum bir bakıma, Tanzimat sanatçısının kendi iç dünyasında olduğu kadar çağdaşıyla da ikilem yaşadığını gösterir. Ziya Paşa, akıl yetisinden uzak, dünyaya sırtını dönmüş, yetersiz, aciz bir insan profilini ön plana çıkarırken Sadullah Paşa,

hakikati bulma, yaşamı değiştirilebilme ve aklını kullanabilme gücüne sahip tek varlığın insan olduğunu öne sürer. Sadullah Paşa, dogmatik düşünceler, baskılar ve koşullandırılmalar çerçevesinde yapılan izahlara karşı çıkar. Çünkü yüzyılı en iyi tanımlayacak kavram, akıldır; akıl, çağın sorunsal nitelikli bakış açısına ve oluşun güvensizliğe karşı güç merkezidir;

“İnsan, aklını kullanarak doğadan kendine yeni bir dünya kurmuştur. Bu yeni dünyanın efendisi, Orta Çağ zihniyetinin doğuştan suçlu kabul etiği, günahkâr gördüğü ve daima affedilmeyi, güdülmeyi bekleyen İsa'nın kuzuları değil; akılla dünyayı yeniden şekillendiren, Tanrısal cenneti yeryüzünde kurmaya niyetli, kuşkucu ve biraz isyankâr ama çözümlü hep kendi gerçek dünyasında arayan bir insan tipidir” (Korkmaz, 2004: 31).

Dolayısıyla insan, kendi seçimleriyle, duyuş ve düşünüş biçimleriyle hayata yön verirse tüm değişimleri, dönüşümleri yakalayabilme fırsatı edinir. Sadullah Paşa, insanı batıl inanışlar, doğaüstü güçler ve tabuların kuşatmasında değil; bilinçli seçimleri, üretkenliği ve işlevselliğiyle ön plana çıkarır. Lakin tüm iddiasına rağmen, kültürel alandaki o büyük değişimin gereğini içselleştiremez ve ruhsal bir bunalım yaşayarak intihar eder;

“Batı'nın teknik üstünlüğü karşısında gözleri kamaşan ve kendi değerlerinden şüpheye düşen aydınımız; temas ettiği dünyalardan gerekli özümsemeleri yaparak kendilik atılımı gerçekleştirebilecek bir donanıma sahip değillerdir. Onlar, yalnızca naif bir çıra niteliğinde öncülerdir ve birçokları aydınlatmak istedikleri yolun ortasında Batı'dan gelen şiddetli akımlara dayanamayıp kendi kendilerini söndürmüşlerdir; Sadullah Paşa Viyana'da görevli iken bu değer çatışmalarıyla girdiği bunalım sonucu, havagazını açarak kendini zehirlemiş ve intihar etmiştir” (Korkmaz, 2004: 32).

Nitekim insanı, toplumu ve medeniyeti etkileyen değişimler, ani bir süreçle değil; belli bir zaman, köklü bir araştırma ve tecrübe sonrası gerçekleşir.

## Yokluk Melhumu Sorgulayan Mustarip Bir Ruh: Akif Paşa

Tabsıra adlı eseriyle Yenileşme dönemi Türk edebiyatındaki öncü yerini alan Akif Paşa, aslında düşünce ve söyleyiş tarzı



bakımından klasik edebiyatın devamı niteliği taşıyan eserler yazar. Adem Kasidesi, bu devamlılığın izlerini taşıyan temsili bir örnektir; "Adem Kasidesi, bir fikrin etrafında yazılmış, muayyen bir şahsa hitap etmeyen bir kaside olması itibariyle, bir zamanlar yenilik gibi kabul edilmek istenmiş ise de, hakikatte gerek lisan gerek kafiye'nin gelişi güzeline tâbi olan hayalleri ile tamamıyla eski tarzın mahsulüdür" (Tanpınar, 2011: 200). Biçimsel özelliklerin yanı sıra Adem Kasidesi, tematik açıdan da eski'nin yansımalarını içerir. Sözelimi Sadullah Paşa, Namık Kemal ve Şinasi'nin şiirlerinde önemle üzerinde durulan idealize insan tipine, Adem Kasidesi'nde rastlayabilmek mümkün değildir.

Adem Kasidesi; dünyadaki oluşunu büyük bir memnuniyetsizlikle karşılayan, var olmanın ıstırabını derinden duyumsayan ve yokluğu arzulayan benliğin yakarışlarını içerir;

"Ber-murâd olmayacak ben yere geçsin âlem

Necm ü mihr ü mehi olsun eser-i pâ-yı adem" (Kaplan, 2019: 19)

Varlığa ve dünyaya dair görüşlerini kendi ihtirasları çerçevesinde değerlendiren Akif Paşa, yeni zihniyetin dinamik, atılımcı ve sosyal meselelere dikkat çeken tarafından uzaktır. Bu yönüyle Akif Paşa, Tanzimat şairlerinin çağdaşlarıyla bile ortak bir duyuş ve düşünüş temayülünden yoksun olduklarını ve kendi içinde mutlak bir tutarlılığa sahip olmadıklarını gösterir. Sözelimi;

"Varlığı yok etmek isteyen Akif Paşa ile Tanrı'yı varlıkta arayan Şinasi arasındaki gizli ve gayrişuuri tezat, zaman geçtikçe artacak, büyüyecek ve muazzam bir medeniyet buhranı olarak bugüne kadar gelecektir. Devrin ruhu ferde ve fertten eserine aksediyor. Adem Kasidesi ile Münacatta biz sadece Akif Paşa ile Şinasi'yi değil, iki devri, iki medeniyeti, iki kainat anlayışını görüyoruz" (Kaplan, 2019: 37).

İki medeniyet, iki devir, iki kâinat anlayışı; çağın karakterinin tezatlıklardan üzerinden inşa edildiğini gösterir. Akif Paşa; Şinasi, Namık Kemal ve Sadullah Paşa'da olduğu gibi sosyokültürel/toplumsal meselelere dikkatle eğilmez, şiirlerinde yeni insan tipinin/yenidünya görüşünün benimsediği değerler dünyasına yer

vermez. Her şeyin merkezinde kendisi yer alır; dünya, ona saadet ve huzur vadetmeyecekse yıkılmalı, yok olmalıdır. Zira kayıplar ve yenilgilerden dolayı somut bir kazanıma dönüştüremediği hayatı, azap vermekte; ruhunu ezmektedir.

Akif Paşa, inançsız, ümitsiz ve yılgın bir insanın bakış açısını yansıtır; bu insan, yeni ve modern bir kimliğe sahip değildir; sürekli marazi ruh halinin gölgesinde konuşmakta, kendi istekleri ve menfaatlerini öncelemektedir. Aslında bu ifade tarzı yeni değildir; altı yüzyıllık bir mazisi olan klasik edebiyata bakıldığı zaman, hayatı bir külfet gibi değerlendiren çok sayıda şaire/şiire rastlanabilir. Fakat Akif Paşa, klasik edebiyattaki gibi, birazda tasavvufi duyuş biçiminin esintilerini taşıyan bir perspektiften dolayı, hayata büyük bir mihnet kuyusu olarak bakmaz. Onun, yaşamı, eziyet ve zulüm olarak görmesi tamamıyla bireysel başarısızlıklarından kaynaklıdır. Varlığı, onu memnun etmediği için bu cefadan kurtulmak adına yokluğun peşine düşer;

“Ne gam u gussa ne renc ü eleme ü bîm ü ümîd

Olsa şayeste cihan cân ile cûyâ-yı adem” (Kaplan, 2019: 17)

Yokluk, var edemediği hayat karşısında bir cazibe merkezidir. Zira insan, bir şeyi yeniden yaratamıyorsa, onu yok etmeyi düşünür. Akif Paşa’da yokluğu arar; ona göre “yalnız yokluk, insanı ıstıraplardan kurtarabilir. Yokluk, mutlak bir sükûndur. Bundan dolayı şair, kasidenin başında yokluğu över ve onu mutlak bir huzur ülkesi olarak gösterir” (Kaplan, 2019: 24). Emellerini gerçekleştiremeyen, kendini maddi ve manevi anlamda tatmin edemeyen Akif Paşa, “Olağanüstü bir ihtirasla yokluğun ve bedbinliğin felsefesini yapmak gibi gelenekte örneği bulunmayan bir yola gir(er)” (Okay, 2005: 29). Geleneksel söylemi referans alan Divan edebiyatında yokluk düşüncesinin birden çok somut örneği vardır; ama Akif Paşa’nın izahında yer alan yokluk, varlığın yarattığı buhranı aşmak içindir. Bu nedenle yokluk, varlığın karşısında övgülenir. Yokluğa anlam ve değer yükleyerek bu fikri yücelten Akif Paşa, tekrar varlığa yönelir;

“Yok dedikçe var olur yok mu garâbet bunda

Nâm-ı hestî mi nedir hall-i muammâ-yı adem” (Kaplan, 2019: 17)

Yokluğun manasını ve gizemini anlamaya çalışırken ona tamamen zıt bir kavram üzerinde duran Akif Paşa, zihnini meşgul eden bu zıtlığı izah etmekte zorlanır. Zira Akif Paşa’ya göre birbirine karşıt olan değerlerin aynı çizgide buluşması, mantık dışıdır; garabet belirtisi gösteren bu duruma tutarlı bir açıklama getiremeyen Akif Paşa, varlığı, yokluğu tasdik edici, destekleyici bir değeri olarak düşünmeye başlar. Bir şeyi tezadıyla görme ve gösterme gayreti, kendi iç dünyasındaki gelgitlerin yanı sıra dönemin karakterinden kaynaklanır.

### Ölüm Melhumunu Sorgulayan Trajik Bir Ruh: Abdülhak Hamid Tarhan

Tanzimat’la beraber bilmediği ve aşına olmadığı dünyayla birdenbire tanışan dönem sanatçısı, bu dünyada yaşanan dönüşüme tanıklık ettikçe ilhamına yeni kaynaklar arar. Aradığı kaynaklar, geleneğin hafızasına kodladığı düşüncelerden farklı olduğu için o zamana kadar tüm doğru bilinenler, dönemselsel bir değişimin eşiğinde kalır. Değişime, ani ve hızlı bir şekilde intibak etmek zorunda kalan dönem sanatçısı, intikal sürecinde yaşamının neden olduğu varlık sancısı yaşar. Kendisini ait hissedemediği yeni oluşumlarla dönemi karşılayamaz; yok olmaya yüz tutan, köhneyen kalıplarla, yeni düzen arasında bocalar. Abdülhak Hamid Tarhan’ın şiirlerinde kültürel bocalamanın felsefi sorgulamalarını bütün boyutlarıyla görebilmek mümkündür.

Hamid, özellikle ölüm ve kader kavramı değerlendirirken, geleneğin merkezinde şekillenen Divan edebiyatındaki bakış açısından tamamen farklı bir yönelim sergiler;

“Kimden kime etmeli şikâyet?

Bu müşkile kim verir nihayet?

Gaddâr felek, senin işindir,

Mağdur demek senin işindir.

Sen kılmaz isen eğer hidâyet,

İşler mi bu akl-ı bî-himâyet?" (Tarhan, 1997: 79)

Tanzimat aydınının üzerinde önemle durduğu ve sıklıkla irdelediği kader düşüncesi, Hamid'de eleştirel ve sorgulayıcı bir perspektiften ele alınır. Uzun bir süre Hamid'in zihnini meşgul eden kader, kabullerin ötesinde değerlendirilir ve karşı değer bağlamında yansıtılır. Zira mevcut dünyanın ve varlık hakkındaki sığ düşüncelerin sınırları aşılmış ve bu konudaki sabit düşünceler değişmiştir. İnsan, üstün bir idrak seviyesine ve yazgıymış gibi gösterilen çoğu durumu değiştirebilecek potansiyele sahiptir. Lakin Hamid'e göre geçmişin hafızası, yaşamsal reflekslerini felek dedikleri bir kavramın arkasına sıkıştırmış ve körleştirmiştir. Bütün olumsuzluklara kadercilik gibi kolaycı tavırla yaklaşma, insanı "mağdur" göstererek aciz bir zihniyete mahkûm eder. Hamid bu mahkûmiyeti, sorgular; ilk mısralarda kaderi, insanın önünde büyük bir engel olarak görse de sonraki mısralarda tavrını değiştirir ve kaderi koruyucu, yol gösterici bir değer boyutuyla aktarır.

Hamid'e göre akıl, kader karşısında güçsüzdür. Kader izin vermedikçe, akıl işlevsiz kalır. Hem geçmişin hafızasına gönderme yapan hem de tanımlanmış rollerin dışına çıkamadığını kanıtlayan bu düşünce, bahsedilen değişimin yüzeysel kaldığını göstermekle beraber, değerler dünyasındaki karmaşayı da açıklar;

"Doğru bilginin duygularla değil akıl yoluyla elde edilebileceğini, akla uygun olanın doğru, doğru olanın da akla uygunluğunu kabul eden rasyonalizmi, felsefi ıstılah manasıyla Tanzimat yıllarında aramak bir netice vermez. Ancak devrin bazı şair ve yazarlarında felsefi anlamda olmasa da his ve hayal mukabili olarak bir akılcı tutum görülür. Bu tutum olsa olsa eski edebiyatımıza hâkim olan akli küçümseme düşüncesi ile Batı'dan gelen akli ve pozitif anlayışın çatışması mahsulü olabilir" (Okay, 2005: 24).

Pozitif anlayışla akli küçümseme arasında süregiden bu çatışma, Tanzimat dönemi ve Hamid'in şiirlerinin temel çerçevesini oluşturur. Kaderin yanı sıra Hamid'i büyük kaygılara sürükleyen ve şüpheye düşüren bir diğer konu, ölümdür. İnanış biçimlerinin kendisini teselli edemeyeceğini düşünen Hamid, dini geleneğin dışına çıkarak ölümün yokluğa sürükleyen tarafına itiraz eder. Ölüme yönelik tüm itirazlar, ilk olarak Tanrı imgesinde yansıma bulur;

"Eyvah ne yer ne yâr kaldı  
Gönlüm dolu âhu zâr kaldı  
Şimdi buradaydı gitti elden  
Gitti ebede gelip ezelden  
Nerde arayayım o dil-rübâyı  
Kimden sorayım o bî-nevâyı  
(...)  
Almaz bunu havsalam, hayalim

Bu sıfır nedir hisab içinde" (Aktaş, 2012: 152)

İnsanın makûs kaderini kabul etmeyen Hamid, isyan eder. İnsanın dünyadallığını sonlandıran ölüm, Hamid'e göre yalnızlığa neden olan büyük bir boşluktur. Boşluğun yarattığı kaygı, onu içinden çıkamadığı sorgulamalara sürükler. Lakin bu sorgulamaların geleneksel söylemde karşılığı yoktur. İslami geleneğe göre ölüm, ihtirasları tarafından çevrelenen insan için bir arınmadır. Fakat Hamid'e göre ölüm, mutlak sondur; yokluktur. O, eski'nin benimsediği bakış açısından çok farklı bir tavırla ölüme açıklama getirir; "Hâmîd ile birlikte ölüm temi, eskilerin bakış açısından çok farklı biçimde görünmeye başlanmıştır" (İsen, 1994: 11). Çünkü Hamid, ölümü mutlak bir teslimiyetle karşılamaz; aksine her açıdan sorgular. Hâlbuki yüzyıllar öncesinden hafızamıza yerleşen ses, -Ankebût suresinin 57. Ayetinde- "Her nefis ölümü tadıcıdır"; -Nisa suresinin 78. ayetinde- "Her nerede olursanız (olun), ölüm sizi bulur (ve dünyanızdan koparır); yüksekçe yerlerde tahkim edilmiş şatolarda olsanız bile" (Akgül, 2021) der.

Bu sese duymazlaşan Hamid, ölümüne isyan eder; zira "ölüm, her ne kadar geleneksel söylemle yüceltilse de, daha çok yalın ve çıplak yüzü ile şairin karşısındadır" (Korkmaz, 2004: 123). Ölümün tüm acımasızlığıyla yaşamında belirmesi nedeniyle ürperen Hamid, bu kaygısını yok etmek için tekrar Tanrı'ya yönelir;

"Yarab, bileyim nedir hakikat,  
Hicran mı demek bu sırr-ı hilkat?  
Sen varken olur mu âhiret yok?  
Yok, şüphe ki sende mağfiret çok.  
Duydum seni istiyor bu vicdan,

Bildim sana vâsıl oldu canân." (Tarhan, 1997: 53)

Hamid, mutlak hakikate erişmek isterken Tanrıya sığınır. Çünkü o, aklın hakikati anlama konusunda eksik kaldığını düşünür. İnsan, dünya ve tabiat üzerine düşünürken bir türlü kendisini ikna edici bir cevap bulamayan Hamid, azap duyan ruhuna teselli bulmak arzusundadır; bu arzusunun öznesi, Tanrı'dır. Tanrı, kendisine güven verir. Yaratılışın sırrını çözmek için yüzünü Tanrı'ya dönen Hamid, bu sırrın kederde saklı olduğunu düşünür. İnsanı bu boyutta tanımlama, dönemin ruhundan yapılmış bir ödünçleme olmakla beraber eski düşünceye bir göndermedir. Uzun süren sorgulamanın, bitmeyen huzursuzluğun ve isyanların nihayetinde oluşan bu bakış açısı, dinginleşmek isteminden kaynaklanır. Bu istemin durağı, Tanrı'dır.

Hamid, her şeyin üstünde olan yaratıcıyı mutlak sevgili olarak görür ve ona karşı büyük bir özlem duyar. Bu özlem, tasavvufi yönelimin bir izahı olarak düşünülebilir; zira "tasavvuf, Allah'ın murat ettiğine teveccüh etmek ve O'nun iradesine teslim olmaktır" (Eraydın, 2004: 39). Tanrı'nın iradesine teslim olan Hamid, yeni akımların merkezinde gelişen her düşünceyi reddeder;

"Ey akl, büyüktür ızdırabın

Ey rûh sahîhdir cevabın." (Tarhan, 1997: 186)

Akılıcı boyutta kavrayışı, sıkıntılarının temel sebebi olarak gören Hamid, ruha yönelir. Zira ona göre hakikat, ruhta gizlidir; ruh, kendisine ve dünyaya dair merak ettiği tüm soruların cevabını veren asıl kaynaktır. Ruh, sahih; akıl ise girdaptır. Aklı dışlama, eskiye atıf olmakla beraber, yeniye karşı tavır alışında göstergesidir. Oysa akıl, muhakeme yeteneğini güçlendirir; tüm doğmaları geçersiz kılarak insanı yeni fikirlere yönlendirir. Bu fikirleri kavrayamayacağı vehmine kapılan Hamid, çıkış yolunu akılı güvensiz olarak nitelemekte bulur. Değerler tanımlaması yapamayan; akılıcı düşünceyi aşındıran, klasik söyleme de taassuplara dayalı tavırla yaklaşan Hamid, bu yönüyle dönemin temel sorunu karakterize eder.

Tanzimat sanatçımızın zihninde bütünüyle temellendirilemeyen modernleşme süreci/aydınlanma, kendi içinde mecrasını bulamadığı için sağlam bir zeminde şekillenemez;

“Batı'nın sistematik değil, fakat bir yığın hâlinde Türkiye'ye ulaşan felsefî verileri, fertte klasik daha doğrusu nassî (dogmatik) bilgilerin sınırlarını aşarak, inançlarını birtakım psikolojik ve akllî denemelere zorlamış olmalıdır. Yani fert, inancını geleneksel bilginin dışında, kendi aklının süzgecinden geçirmek, Descartes gibi bir defa reddedip yeniden bulmak, kendi iç dünyasında inancıyla hesaplaşmak istemiştir. Böylece, dikkatli bir gözle bakıldığında geleneksel inanç tezahürlerinde birtakım sapmalar meydana geldiği görülmektedir” (Okay, 2005: 27).

Bu sapmalar, Tanzimat şiirinin çerçevesini oluşturur. Tanzimat şiiri, Batı'nın Ortaçağ felsefesine karşı kazandığı başarıları, kapsamlı bir şekilde ele alamayan ve tüm boyutlarıyla kavrayamayan Tanzimat sanatçılarının referansında şekillenir; “Tesadüfî ve eklektik bir yapı gösteren 19. yüzyıl Osmanlı fikir hayatında birtakım Batılı düşünürlerin izleri bulunabilirse de bunlarda Batı'nın sistematik düşünce akımları birebir ölçüde yoktur” (Okay, 2003: 53). Zira bu dönem sanatçıları; yerleşik algılara eleştirel yaklaşan modernizm gibi bir bakış açısını, epistemolojik düzeyde anlayacak birikime sahip değillerdir. Bu durum, aydınımızın/sanatçımızın zihninde derin bir güven

sendromuna sebep olur. Batı'nın yaratıcı hamleleri karşısında kendisini yetersiz hisseden Tanzimat dönemi sanatçısı, arayış içine girer. Çöküş sürecine dayanan yenilgi psikolojisi, bu arayışı kendisi olarak gerçekleştirememesine neden olur.

Batı'nın yönlendirmelerinde kalan Tanzimat sanatçısı, zaman içinde elde ettiği bilgileri, eserlerinde bir kült gibi benimsemeye; insanı ve dünyayı bu boyutta yorumlamaya çalışır. Lakin yorumlama biçimleri, kesin kanaatler üzerine temellenemez; çünkü değişimi gerçekleştirmeye çalışırken bile, bir taraftan yeniyi diğer taraftan geçmişi kendilerine rol model alırlar. Bu durum, ikileme/tezatlara dayalı huzursuzluklar yaratır. "Huzursuzluğun kaynağında iki farklı dünya/medeniyet arasında sıkışıp kalmış kişinin arayışlarla köklerini oluşturan değerleri uzlaştıramaması yahut kendini konumlandırma ihtiyacıyla yöneleceği net bir alan bulamaması yatar" (Yılmaz, 2016: 3). Sözgelimi;

"Akif Paşa'da geleneksel teslimiyetin arkasında varlığı hissedilen; Ziya Paşa'da iki kültür dairesi arasında gidiş gelişlerle zenginleşerek sığınağını kaybetmiş insan çaresizliğiyle belirginleşen; Abdülhak Hamid' de bir bakıma hayata ve insana hâkim olan huzursuzluk, zamanı karakterize eden aslî unsurların başında gelir dense yeridir. Kaynağını arayıştan alan bu huzursuzluktan hangi Tanzimat şairi kurtulmuştur ki! Namık Kemal'in gür ses perdesi arkaasındaki sızlanışı, Recâi-zâdenin ölüm karşısında teslimiyetin rahatlığına sığınamayan çaresizliği, aynı huzursuzluğun farklı görünüşleri değil midir?" (Aktaş, 2012: 25).

Dolayısıyla Tanzimat dönemi sanatçıları, çağı yakalama çabalarını büyük tereddütler ve kararsızlıklar eşliğinde gerçekleştirmek zorunda kalırlar. Zira "Bugün umumî hayatımızda herhangi kökten bir ameliyeyi yapabilmek için lâzım gelen şartlardan âdeta mahrum gibiyiz. Bizi değiştirecek şeylere karşı ne bir mukavemet gösterebiliyoruz, ne de ona tamamıyla teslim olabiliyoruz. Sanki varlık ve tarih cevherimizi kaybetmişiz; bir kıymet buhranı içindeyiz" (Tanpınar, 1970: 24). Tanpınar'ın düşüncesindeki insanın içine düştüğü buhran, Tanzimat aydınına/sanatçısına işaret etmekle beraber değerler merkezlidir.



### Sonuç

Ortaçağ Avrupa'sının skolastik kilitlenmişliğine karşı geliştirilen ve adına 'Aydınlanma' denen süreç, zamanla hurafe kuşatmaları altında inleyen Doğu'yu da etkilemeye başlar. 19. Yüzyılın başında kendisini Batı'daki değişim ve gelişmelerle mukayese eden Osmanlı aydını/sanatçısı; Batı'daki dinamizmi, kendi kültür coğrafyasındaki durgunluğu, donmayı ve sığlaşmayı fark eder. Dolayısıyla değişim sürecinin içinde olmak ister ve "Tanzimat" adını verdiği sosyokültürel boyutta çok yönlü bir Batılılaşma serüveni başlatır. Bu serüveni hazırlık süreci olmadan, sağlıklı bir geçiş evresi yaşamadan; büyük uyuşmazlıklar ve sorgulamalar eşliğinde geçirmek zorunda kalan Tanzimat dönemi sanatçısı/aydını, düşünce ve ifade biçimlerinde mantıksal bir bütünlük ve tutarlılık gösteremez. Kimi zaman kendi iç dünyalarında, kimi zaman da şairlerin grup olarak yaşadıkları bu tutarsızlıklar, Tanzimat şiirinin ana karakterini oluşturur.

Tanzimat şiiri, Doğu ve Batı gibi iki medeniyetin sağlam bir terkihiyle değil; kendi çelişkileri üzerinden sanatını icra eden şairlerimizin kültürel boyutta yaşadığı ikilem etrafında değerlendirilebilir. Geleneksel düşüncedeki durağanlaşmayı fark eden Tanzimat sanatçısı, Batı'daki yeni buluşlara dayanan düşünsel kaynaklara ve sanatsal çerçevedeki değişime öykünür. Batı'nın çağrışım değerlerini benimsemeye çalışırken kendilerine özgü bir dünya oluşturmadıklarını fark ettikleri için varlık sancısı yaşarlar. Zira yeni dünya düzeninin tüm kazanımlarını, salt öykünmecî bir anlayışla elde edilebilecekleri vehmine kapılırlar ve büyük bir boşluğa düşerler. Bu durum, hem pratik hayatta, fikir biçimlerinde, hem de edebi eserlerinde bocalama, tereddüt ve ikilem gibi büyük izleksel sorunlar ile karşımıza çıkar.

Batı'nın ilgi ve dikkatine uygun ifade biçimleriyle dünyayı ve insanı yorumlarken kendileriyle ayrışır. Bu ayrışma, bilhassa edebi eserlerinde ve kavramlar dünyasında gözlemlenir. Akıl-kader, hayal- hakikat, batıl inanışlar-akıl, din/gelenek- modernite/akıl,

iman- isyan/inkâr gibi çatışmaların merkezinde kalan Tanzimat dönemi sanatkârları, çözüme kavuşturamadıkları tezatlıklardan dolayı büyük bir bunalım yaşarlar ve bu bunalım, Sadullah Paşa ve Beşir Fuat'da olduğu bazen bütün hayatı protesto etme anlamı taşıyan intihar boyutuna kadar taşınır.

Dünyadaki temel değişimleri yalnızca seyrettiği için varlığını temellendiremeyen Tanzimat dönemi sanatkârlarının yaşadığı trajediyi, tüm yönleriyle şiirlerinde görebilmek mümkündür. Bu bağlamda Tanzimat şiirini, dönem karakteristiğinin izdüşümü olarak okunabilir.

## Kaynakça

Akgül, Abdullah-Ahmet (2021). "Türkçe Kur'an Mealleri, Enfâl Suresi 22. Ayet". <https://www.kuranmeali.com>. [Erişim Tarihi: 21.02.2021].

Akgül, Abdullah-Ahmet (2021). "Türkçe Kur'an Mealleri, Ankebût Suresi 57. Ayet; Nisâ Suresi 78. Ayet". <https://www.kuranmeali.com>. [Erişim Tarihi 21.02. 2021].

Aktaş, Şerif (2012). *Yenileşme Dönemi Şiir ve Antolojisi-1*. Ankara: Kurgan.

Balcı, Yunus (2002). *Türk Romanında Aydın Problemi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Beken, Süheyl (1960). *Şinasi - Müntahabat-ı Eş'ar*. Ankara: Dün Bugün.

Cevizci, Ahmet (2019). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say.

Develioğlu, Ferit (2005). *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın.

Emil, Birol (1997). *Türk Kültür ve Edebiyatından Meseleler-1*. Ankara: Akçağ.

Emiroğlu, İbrahim (1998). "Kur'anda Akıl ve İnsan", *DEÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 11: 69-99.

Ercilasun, Bilge (2007). *Edebiyatımızın Zirvesindekiler: Ziya Paşa*. Ankara: Akçağ.

Eraydın, Selçuk (2004). *Tasavvuf ve Tarikatlar*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.

Fragar, Robert (2011). *Sufi Psikolojisinde Gelişim, Denge ve Uyum, Kalp, Nefs, Ruh. İbrahim Kapaklıkaya (Çev.)*, İstanbul: Gelenek.

Giddens, Anthony (2014). *Modernite ve Bireysel Kimlik*. Ümit Tatlıcan (Çev.), İstanbul: Say.

Guenon, Rene (2010). *Doğu ve Batı*. Fahrettin Arslan (Çev.), Ankara: Hece.

Güle, Süleyman (2016) "Hz-Peygamberin Akla Verdiği Önem". <https://www.akasyam.com/kose-yazisi/1693/>. [ Erişim Tarihi: 21.02. 2021].

Izutsu, Toshihiko (2014). *Kur'an'da Tanrı ve İnsan*. Kürşad Atalar (Çev.), İstanbul: Pınar.

İsen, Mustafa (1994). *Acıyı Bal Eylemek*. Ankara: Akçağ.

Kanter, Fatih (2007). "Tanzimat Şiirinde İdeal İnsan Tipi", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*. 16: 167-190.

Kaplan, Mehmet (1948). *Namık Kemal: Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

Kaplan, Mehmet (2015). *Tevfik Fikret, Devir, Şahsiyet, Eser*. İstanbul: Dergâh.

Kaplan, Mehmet (2019). *Şiir Tahlilleri 1 Tanzimat'tan Cumhuriyete*. İstanbul: Dergâh.

Kaplan, Mehmet (2019). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*. İstanbul: Dergâh.

Korkmaz, Ramazan (2004). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker.

Mermutlu, Bedri (2004). *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi*. İstanbul: Kaknüs.

Okay, Orhan (2003). "Modernleşme ve Türk Modernleşmesinin İlk Dönemlerinde İnanç Krizlerinin Edebiyata Yansıması", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. 22: 53-63.

Okay, Orhan (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh.

Sartre, Jean Paul (2010). *Varoluşçuluk*. Asım Bezirci (Çev.), İstanbul: Say.

Schimmel, Annemarie (2004). *Tanrının Yeryüzündeki İşaretleri*. Ekrem Demirli (Çev.), İstanbul: Kabcacı.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1970). *Yaşadığım Gibi*. Birol Emil (Haz.), İstanbul: Türkiye Kültür Enstitüsü.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2011). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Zeynep Kerman (Haz.), İstanbul: Dergâh.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2001). 19. *Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan.

Tarhan, Abdülhak Hamid (1997). *Bütün Şiirleri II*. İnci Enginün. (Haz.), İstanbul: Dergâh.

Ülken, Hilmi Ziya (2017). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Ülken, Hilmi Ziya (2016). *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Yılmaz, Ebru Burcu (2016). "Tanzimat Devri Türk Şiirinde Mütereddit Bir Tavır Olarak Soru ve Sorgulama", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 4: 24: 101-121.

# GAZETECİ SUAT DERVİŞ'TEN ROMANCI SUAT DERVİŞ'E: *FOSFORLU CEVRIYE*'Yİ RÖPORTAJLAR ÜZERİNDEN OKUMAK

FROM JOURNALIST SUAT DERVİŞ TO NOVELIST SUAT DERVİŞ:  
READING *FOSFORLU CEVRIYE* THROUGH INTERVIEWS



## Öz

Son yıllarda edebiyat araştırmacılarının üzerinde önemle durduğu isimlerden biri hâline gelen Suat Derviş'in eserlerini yorumlarken onun hayata bakışını ve sanat anlayışını şekillendiren gazeteci kimliğinden ve gazetelerdeki yazılarından bahsetmek gerekir. Bu yazılar içerisinde bilhassa gazetelerde yayımladığı röportajlar önem arz etmektedir. Suat Derviş'in gazeteci kimliğiyle gördüğü, karşılaştığı olayları, tanıştığı insanları röportajlarına taşıdığını, dolayısıyla bu röportajları kurgusal eserlerinde gerek karakterleri oluştururken gerekse olayı şekillendirirken pek çok kez kullandığını söylemek mümkündür. Onun hem gazeteci kimliğini hem de sanatçı muhayyilesini şekillendiren bu röportajlar vesilesiyle İstanbul'un arka sokaklarına kadar inerek halkın nabzını tutan yazar, yine bu röportajlar sayesinde edindiği deneyimleri eserlerinde malzeme olarak kullanmıştır. Bu bağlamda ilk olarak 1945 yılında *Gecce Postası* gazetesinde tefrika edilen *Fosforlu Cevriye* romanı da Suat Derviş'in yaptığı röportajlardan beslenerek yazılmış bir romandır. Dolayısıyla bu yazıda öncelikle uzun yıllar gazetecilik yapan Suat Derviş'in gazeteci kimliği üzerinde durulacak, ardından *Fosforlu Cevriye*, yazanın yaptığı röportajlar çerçevesinde yorumlanacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Suat Derviş, *Fosforlu Cevriye*, *Cumhuriyet*, *Son Posta*, *Tan*, röportaj.

## Abstract

When interpreting the works of Suat Derviş, who has become one of the names that literature researchers have emphasized, in recent years, it is necessary to mention her journalist identity that shaped her view of life and her understanding of art and her articles in newspapers. Among these articles, especially the interviews she published in newspapers are important. It is possible to say that Suat Derviş, as a journalist, carried the events she saw, the people she met, to her interviews, and therefore she used these interviews many times in her fictional works, both when creating the characters and shaping the event. Through these interviews, which shaped both her journalist identity and her artistic imagination, the author, who went down to the back streets of İstanbul, used the experiences she gained through these interviews as material in her works. In this context, the novel *Fosforlu Cevriye*, which was first serialized in the newspaper *Gecce Postası* in 1945, is also a novel written based on Suat Derviş's interviews. Therefore, this article will primarily focus on the journalist identity of Suat Derviş, who has been a journalist for many years, and then *Fosforlu Cevriye* will be interpreted within the framework of the author's interviews.

**Keywords:** Suat Derviş, *Fosforlu Cevriye*, *Cumhuriyet*, *Son Posta*, *Tan*, interview.

## Erol GÖKŞEN

Sorumlu Yazar/Corresponding  
Author:

Öğretim Görevlisi Dr., Hacettepe  
Üniversitesi, Türkçe ve Yabancı Dil  
Öğretimi Uygulama ve Araştırma  
Merkezi, Ankara, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-7051-5825

E-mail: erolgoksen@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 22.03.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 10.05.2021

Kaynak Gösterim / Citation:

Gökşen, Erol (2021). "Gazeteci Suat  
Derviş'ten Romancı Suat Derviş'e:  
*Fosforlu Cevriye*'yi Röportajlar  
Üzerinden Okumak", *Yeni Türk  
Edebiyatı Araştırmaları*. 13/25,  
231-252.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.482>

## Extended Summary

It is not possible for the authors not to include the events they experienced and witnessed in the texts they wrote. For this reason, while examining the fictional texts of the authors, it is necessary to evaluate their non-fiction texts such as essays, letters, memoirs, columns that reflect their view of the world and people. This situation is also important when dealing with the works of Suat Derviş, one of the important writers of the Republican Era Turkish Literature. It is extremely essential to examine Suat Derviş's articles in newspapers in order to make sense of her works and to interpret them correctly.

Suat Derviş, who stepped into the world of literature with her first literary text on 3 July 1920, was a part of the press world and literary public until her death. On the one hand, she writes serial novels for newspapers, on the other hand, she attends conferences in the countries where she travels to represent the newspaper and publishes her impressions of these conferences in newspapers. She even serializes works, conducts interviews, writes columns and stories for the newspapers and magazines of the countries she travels abroad. She also sends informative articles to the newspapers in Turkey about socio-cultural life, socio-economic life, political life, culture and art environment of the countries that she visited. We should not seek her engagement in such an intense writing activity only in her close relationship with writing. Since Suat Derviş is a writer who earns a living with her pen, she always has to produce. Therefore, although the texts she wrote are different from each other in terms of genre, it is not possible to say that these texts are disconnected from each other in terms of content. In particular, the interviews she publishes in newspapers are closely related to her fictional works. While she emphasized fantasy rather than realistic characters and social events in her novels written before 1933, after her return from Germany in 1933, during her journalistic activities in the press world, where she was involved with the concern of subsistence, her novel writing

took a completely different direction. Meeting people from all walks of life in the streets she travels to interview on behalf of the newspapers she works for, Suat Derviş begins to reflect these experiences in her works. While she sometimes goes to interview world famous feminists of the period and the wives of prominent names in Turkey; she also sometimes interviews people who are excluded from the society who do illegal things such as theft, fraud, pickpocketing, drug dealing. With these interviews, the author brings up different topics from the elite districts of İstanbul to the side streets. All these interviews from this period are gradually included in her novels. Naturally, it is possible to see this line of development in novel serials and stories in periodicals day by day. Suat Derviş, who said that she made notes for the fictional works she would write in the places she went with the idea of making interviews, used these notes she collected between 1933-1938 in many of her works. One of the novels she wrote using the notes she made in her interviews is *Fosforlu Cevriye*, which was serialized in the newspaper *Gece Postası* in 1945 and was published in 1968.

This novel has been evaluated by many critics as a love story that ends with sadness. However, although *Fosforlu Cevriye* seems to focus on a love story in the superstructure, when carefully read it will be seen that it is a work that contains deeper meanings, reflects the journalistic experiences of the author and carries socialist-realistic messages. In this context, there is a strong relationship between Suat Derviş's interviews published in newspapers such as *Cumhuriyet*, *Son Posta* and *Tan* and *Fosforlu Cevriye*. All the people, including the main character of the novel, *Cevriye*, the indoor and outdoor spaces in the novel, and the social and cultural atmosphere of the novel show that Suat Derviş is based on the notes she made in her interviews. Suat Derviş, who traveled to many districts of İstanbul while interviewing, widely features in her interviews the Galata which is also the main venue of *Fosforlu Cevriye*. She travels to the secluded places of Galata, establishes dialogue



with people who gamble and smoke marijuana there. While conveying the drama of the people there through interviews, Galata, which is the meeting place of thieves, homeless and pickpockets, also extensively works in her novel *Fosforlu Cevriye*. Similarly, the attitudes and behaviors of the people in the novel are characteristics of the people that Suat Derviş, who spent her days in Galata, observed while interviewing. The events that happened to the people in the novel are also similar to the events experienced by the people in the interviews. For example, *Cevriye*'s childhood is the same as the lives of the children in the interviews. The children without a mother or father who try to live on the streets; struggle to find food, bread, clothes, and a bed to sleep in every day. *Cevriye*'s childhood passes with difficulties at any time, in a struggle, at any time in danger. Speaking with a child who survived after falling into the hands of drug traffickers in an interview, Suat Derviş includes the stories of children who are accustomed to drugs, exploited and abused in the lines of *Cevriye*'s childhood. Suat Derviş, as she made interviews with children, met with them directly in order to bring up the problems experienced by young girls and conveyed the impressions she gained from these interviews to *Fosforlu Cevriye*.

In this context, the story of *Fosforlu Cevriye* covers the horrible experiences of a young girl who was brought to Istanbul as an adopted child when her parents passed away and had to leave her home and go on the streets because of beatings. As can be seen from the examples, the interviews made by the author and the novel *Fosforlu Cevriye* are similar in many respects. At this point, it is possible to say that Suat Derviş created this novel with the impressions she made in the interviews she made as a journalist and the notes she kept. In this review, *Fosforlu Cevriye* will be discussed within the framework of Suat Derviş's interviews and the contribution of the author's journalist identity to the novel writing will be evaluated.

## Giriş

Suat Derviş, kültür dünyamızda hem yazar olarak hem de gazeteci kimliğiyle önemli bir yer edinmiştir. İlk olarak *Alemdar* gazetesinin 3 Teşrinievvel 1336 [Ekim 1920] tarihli sayısında "Hezeyan" isimli mensur şiiriyle edebiyat dünyasına adım atar (Soydan, 2018: 229). *İkdam*, *Ümid*, *Yeni Şark*, *Süs*, *Servet-i Fünûn* gibi gazete ve dergilerde de yazılar, hikâyeler ve romanlar yayımlar. 1920-1923 arasında *Kara Kitap*, *Hiçbiri* gibi romanlarını tefrika eder. Ancak bu yıllarda gazetelere ve dergilere sadece edebî denemelerini göndermekle kalmaz, çeşitli gazeteler tarafından kendisine verilen görevleri yerine getirmek için yurtdışında önemli toplantılara katılır. 1923-1933 arası farklı nedenlerle sık sık Almanya'ya giden Suat Derviş, Almanya'da da yazarlık ve gazetecilik kariyerine devam eder. Bu bağlamda Turgay Zihni Anadol'la yaptığı bir söyleşide 1925-1926 yıllarında Berlin'de ilk hikâyelerinin tercüme edildiğinden bahsetmektedir (Kasım 1967: 16). Suat Derviş, kalemıyla geçinen bir yazardır, dahası o bir gazetecidir. Bir yandan Almanya'da hikâye ve romanlar yayımlarken diğer yandan Türkiye'deki gazetelere de Berlin'de yaşadığı günleri, Almanya'nın kültür-sanat ortamını ve gündelik hayatını ele alan yazılar göndererek Türk okuruyla ilişkisini koparmaz. Almanya'ya gittiği sıralarda bu ülkeye dair izlenimlerini *Vakit* gazetesinde yayımlar. Yazılarına "Berlin'de Ben" başlığını koyan Suat Derviş, ilk yazısında okura Berlin'in ruhunu aktarır:

"Oh Berlin! Harikulâde şehir! Hayatı meçhul bir nazım tarafından tertip ve idare edilen pırlıtlı, gürültülü, ışıklı şehir!

İnsan senin kaldırımlarına daha ilk adımını atar atmaz, hemen onu kendine malediyorsun, onu kendi benliğinden alıyorsun. Onun şahsiyeti, onun kendi varlığı kalmıyor...

Çünkü artık o senin hayat seline kapılmış, sürüklenmektedir." (Suat Derviş, 9 Kânunusani [Ocak] 1929: 4)

Suat Derviş, Almanya izlenimlerini sıcağı sıcağına aktardığı gibi ilerleyen yıllarda o günleri yeniden, bu defa daha ayrıntılı olarak

kaleme alır. Bu hatıraları, 1939 yılında *Son Posta* gazetesi için "Berlinde Üç Sene Kalem ile Geçinen Bir Türk Kadını" adıyla yayımlar. Siyasi ortamın karışık ve gergin olduğu 1930'lu yılların Almanya'sında *Vossische Zeitung*, *Tempo* gibi pek çok gazete ve dergide çalıştığını ancak hiçbir yayın organına tam anlamıyla bağlanmadığını belirtir (Suat Derviş, 1939: 8). Berlin'de hayli zor günler geçiren Suat Derviş, babasının ölümü ve Avrupa'nın siyasi olarak buhranlı bir döneme girmesi üzerine yurda döner, ancak geçim sıkıntısına düşünce tekrar gazeteciliğe başlar. Yukarıda da belirtildiği gibi Suat Derviş, sık sık Almanya'ya gidip gelse bile Türkiye'deki basın hayatıyla ilişkisini koparmaz. Hatta İstanbul'da olduğu sıralarda basın dünyasını ilgilendiren pek çok etkinliğe katılır. Örneğin 26 Ağustos 1929 tarihli *Vakit* gazetesinin "Kimler Çağırıldı" üst başlığıyla duyurduğu "Edebiyatçılar Kongresi Perşembeye Toplanıyor" haberinde onun adı da yer almaktadır (Vakit, 1929: 2). İçinde birbirinden kıymetli pek çok ismin bulunduğu Edebiyatçılar Kongresi'ne genç yaşına rağmen davet edilmesi onun dönemin otorite isimlerince de kabul gördüğünü gösterir. Dolayısıyla babasının ölümü üzerine Almanya'dan kesin olarak dönüşünde daha önce kabul gördüğü Türkiye'deki basın dünyasına hiçbir sıkıntı çekmeden yeniden dahil olur. Bu süreçte Suat Derviş aynı anda pek çok yayın organında hummalı bir yazı faaliyetine girer. Liz Behmoaras, Almanya'dan döndükten sonra Zekeriya Sertel'in kurduğu *Son Posta*'da çalıştığını vurgulasa da (Behmoaras, 2008: 106) Suat Derviş imzası sadece *Son Posta*'da değil, pek çok yayın organında aynı anda görülür. 1935 yılında *Cumhuriyet*, 1936, 1937 ve 1938 yıllarında *Son Posta*, yine 1937 yılında *Tan* gazetesi adına çalışır. Suat Derviş'in hayat ve topluma bakışı da bu yıllarda değişmeye başlayacaktır.

## Gazeteci Suat Derviş'in Romancı Suat Derviş Üzerindeki Elkisi

Birçok yazar yaşadığı, tanık olduğu olayları eserlerine taşır. Ancak kimisi bunu hayal gücüyle şekillendirerek bambaşka bir forma sokarken kimisi de gerçek hayatta yaşananları çok fazla değiştirmeden aktarmayı tercih eder. Suat Derviş de kendi yazarlığı üzerine konuşurken gençlik yıllarında yazdığı romanlarında kişilerden ziyade konuya odaklandığını, kişilerin sadece bir kukla vazifesi gördüğünü belirtmiştir (11 Nisan 1935: 311). 1920'li yıllarda popüler eserler vererek edebiyat dünyasına adım atan Suat Derviş'in bu değişimi, 1930'lu yılların ortalarından sonradır. Yazar, Neriman Hikmet'le bu dönemde yaptığı bir söyleşide daha önceki yıllarda yazdıklarından bambaşka bir yola girdiğinin toplumcu gerçekçi anlayışa doğru yöneldiğinin işaretini vermiştir:

"Ben rüya gördüm. Hayatı tanımıyordum. Hayattan anlatacak şeyler bilmiyordum. Rüyalarımı anlattım, fakat şimdi ne on altı yaşında, ne yirmi yaşındayım. Yani bebeklerimi kafamın ve kalbimin tavan arasına lüzumsuz eşyalar içine terk ettim. Artık rüya görmüyorum. Uyandım. Etrafımı görüyorum, etrafımda olan şeyleri hissediyorum. Beni bebekler değil insanlar alâkadar ediyor. Beni hayal değil hakikat alâkadar ediyor, çünkü hayat ve hakikat en güzel rüyadan ve en parlak hayalden çok daha zengin ve çok daha cazip." (Suat Derviş, 8 Nisan 1937: 308)

Suat Derviş'le ilgili önemli çalışmalardan birine imza atan Saliha Parker ve Zehra Toska bu noktada önemli bir ayrıntıyı ortaya koyarlar, fakat yazının temel meselesi görülmediğinden olsa gerek bu ayrıntının yazarın hayatındaki etkisi üzerinde durmazlar (Mart 1997: 18). Suat Derviş, Nisan 1935'te M. Niyazi Acun'la yaptığı söyleşide en sevdiği eserlerinin *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, *Fatma'nın Günahı* ve *Emine* olduğunu söylerken Nisan 1937'de Neriman Hikmet'le olan söyleşisinde ise "Bugüne kadar kitap halinde çıkmış olan eserlerimin hiçbiri üzerinde bir iddiam yoktur. Kitap halindeki eserlerime ben çocukluk tecrübelerim diyorum." (8 Nisan 1937: 308) diyerek yazarlığı üzerindeki değişimi bizzat itiraf etmiştir. Nisan 1935 ile Nisan 1937 arasında geçen iki yıllık

süreçte Suat Derviş, daha önceki yazarlık kariyerini, onca yazı faaliyetini, verdiği emekleri bir yana bırakır, hatta ilk gençlik yıllarında yazdığı her şeyi reddeder. Suat Derviş, Nisan 1935'te gençlik eserlerini sahiplenirken Mayıs 1935'te sokaklara inip halkın içine karıştıktan sonra bambaşka bir dünya görüşü çerçevesinde hareket edecek ve onun hayata, topluma, insana bakışı farklı bir yola girecektir.

Suat Derviş'in 1937 yılı öncesinde yazdığı romanları değerlendiren yazılara bakıldığında eleştirmenlerin ortak görüşü, onun romanlarındaki kişileri ve olayları hayattan almadığı yönündedir. İleri gazetesinde "Kitaplar ve Muharrirler" sütunu altında kitap değerlendirmeleri yapan Abdülhak Şinasi Hisar, gazetenin 11 Eylül 1921 tarihli nüshasında Suat Derviş'in ilk romanı *Kara Kitap*'ı tahlil ederken eserdeki kişilerin hakikatle hiçbir bağının olmadığı gibi çevreyle ve hayatla ilgisinin de bulunmadığını belirtir:

"Bu romantik eşhas, rüyaî temsiller gibi, hiçbir hakikatle yaşamıyor. Muhitimizin de, hayatın da malı değil gibi geliyor. Vaka bize, vâki olabilir gibi icrâ-yı tesir etmiyor. Bütün eser daha klasik bir dereceye is'âd edilseydi, eşhas bize canlı ve vaka hakikat gibi müessir gelirdi. Bir eser-i sanat kendisini, ihtiva ettiği hakikatle kabul ettirir." (Hisar, 2008: 164)

Suat Derviş'in *Gönül Gibi* romanının basılması münasebetiyle bir yazı kaleme alan Refik Ahmet Sevengil'in görüşleri de aradan yaklaşık on yıl geçmesine rağmen Abdülhak Şinasi Hisar'ın görüşleriyle benzerlik taşır. Refik Ahmet de modern yaşamı anlatan romanlar kaleme alan Suat Derviş'in fazla bir iddiası bulunmadığı üzerinde durur (22 Kânunusani [Ocak] 1929: 4). Görüldüğü üzere Suat Derviş'in 1933'ten önceki romanları hakkında görüşlerini belirten eleştirmenlerin yorumları birbirinden farklı değildir. Ancak o, Almanya'dan geldikten sonra gazetecilik mesleğinde yaşadığı, tanık olduğu olaylar neticesinde bambaşka birine dönüşecektir. Bir röportajında *Almanya* yıllarının kendisi üzerindeki etkisini açıklar:

"Mesleğimin benim üzerimde çok tesiri oldu. Ben yalnız edebiyatçı değil, aynı zamanda da gazeteciyim. Gazeteci, günün her saatinde

memleketinin insanları ve problemleriyle temas halindedir. Ben gazeteciliğe başladıktan sonra memleketimi ve insanlarımı tanımaya başladım. İstanbul'un en fakir semtlerini bildiğim gibi, en ücra köşelerinden en lüks muhitlerine kadar girip çıktım." (Suat Derviş, 1968 (2010): 154)

1935-1938 arasında İstanbul'da yaşayan halkın sosyal ve ekonomik anlamda pek çok sorununu bizzat yerinde deneyimleyen Suat Derviş'in bu değişiminde *Tan* gazetesi adına Haziran 1937'de çıktığı Sovyet Rusya gezisini de unutmamak gerekir. Bu yazılarında Sovyet Rusya'yı Avrupa ile kıyaslayan Suat Derviş, Sovyetlerin mimari ve şehirleşme gibi alanlarda atılım gerçekleştirdikleri, kültür-sanat faaliyetlerinde de ileri bir seviyeye ulaştıkları üzerinde durmuştur (Garan, 2015: 294). Suat Derviş, her ne kadar açıkça dile getirmese de İstanbul halkıyla yaptığı röportajlar göz önüne alındığında Türkiye ile Sovyet Rusya'yı sosyal, siyasal ve kültürel anlamda sürekli bir kıyaslamaya tabi tutmaktadır.

Yukarıda da anlatıldığı üzere Suat Derviş'in yurt dışı deneyimleri ve bu deneyimlere sebep teşkil eden gazetecilik kariyeri yazarlığının her anlamda başka bir yöne evrilmesine sebep olmuştur. 1933-35 ve sonrasında yazdığı romanlarda toplumcu gerçekçi bir anlayışla hareket etmeye başlayacaktır. Bu bağlamda 1945 yılında *Gece Postası* gazetesinde tefrika edilen ve 1968'de basılan *Fosforlu Cevriye* de gazetecilik mesleği sırasında edindiği tecrübeleri yansıtan bir romandır.

## Gazete Yazılarının İzinde Fosforlu Cevriye

Suat Derviş'in "gerçekçi eserlerimi yazmaya başladım" dediği dönem üzerine kesin bir tarih vermek gerekirse yukarıda da değinildiği gibi Mayıs 1935'ten sonra sokak sokak gezerek yaptığı röportajlar bu değişimin başlangıcını oluşturur. Dikkat edilirse 1937 yılında tefrika edilen *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* adlı eserinin başlığı bile onun yazarlık kariyerindeki değişimin

habercisi gibidir. Bu değişimin en popüler ve dikkat çeken eseri ise *Fosforlu Cevriye* olacaktır. İlk bakışta bir aşk romanı gibi görünen *Fosforlu Cevriye* derin okumalara kapı aralayacak kadar zengin pek çok sosyal ve siyasal meseleyi bünyesinde barındırır. Bu doğrultuda *Fosforlu Cevriye* romanı Suat Derviş'in İstanbul'un arka sokaklarında yaşayan insanlarla yaptığı röportajlar ile birlikte ele alınmalıdır.

Suat Derviş, 1935'ten sonra hemen her romanında röportajlarında kullandığı malzemeyi işlemiştir. Toplum dışına itilmiş insanların yaşamları, işçilerin uğradığı haksızlıklar, kadınların erkekler tarafından istismar edilmeleri, çocukların küçük yaşta sokağa düşmeleri veya çalışmak zorunda kalmaları gibi konular onun 1935'ten sonraki yazarlık muhayyilesinin şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Aynı durum, *Fosforlu Cevriye* için de geçerlidir. Romanın yüzey yapısında hüznü veren bir aşk hikâyesi anlatılır. Galata'da fahişelik yaparak geçimini sağlayan, her şeye rağmen yaşamayı ve İstanbul'u çok seven iyi kalpli Cevriye, âşık olduğu adam için hayatını hiçe sayar. Ancak esere salt aşk romanı çerçevesinde bakmak onu anlamlandırma noktasında yetersiz kalmaktadır. Bu noktada Cevriye'nin çocukluğuna inmek, yaşadıklarına odaklanmak ve çevresindeki tiplere bakmak romanın daha geniş bir perspektiften değerlendirilmesini sağlayacaktır.

Daha önce de vurgulandığı üzere gazeteci Suat Derviş, yazar Suat Derviş'i beslemiştir. Zira o, röportaj yapmak için sokak sokak gezerken daima bir elinde not defteri tutarak yazacağı romanlar için de notlar almaktadır. Zira "İstanbul Halkı Nerelerde Oturlur" adlı yazı dizisinin Edirnekapı surlarını anlattığı bölümünde bir yıl önce de aynı yere geldiğini ve roman yazmak için notlar aldığını söyler:

"Geçen kış geç vakit Mihrimah camisinin avlusuna geldiğim zaman bu yarısına kadar örülü kapıların, pencerelerin arkasında kızıl ışıklar görmüştüm. Çıra veya meşale ışıklarına benzeyen ışıklar, bunların duvarlara sıvadıkları gölgeler. Acaba o karanlık gecede ben mi aldanmıştım? Şimdi bir yaz günü kapıları taş örülü karanlık hücreleri bomboş buluyorum.

O yağmurlu kış gecesinde bu kapıların arkasından hıçkırıklar işitmişim. Ağlayan insanların, kavga edenlerin, inliyenlerin sesini duymuş ve yazmakta olduğum bir roman için müşahede ve tahassüs toplamak üzere buraya geldiğim halde duramamış, adete korku ile buradan kaçmışım.” (Suat Derviş, 9 Haziran 1935: 5)

Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere bu dönemde yazarın hayata bakışında, toplumu algılayışında değişiklikler oluşmaya başlamıştır. Nitekim Suat Derviş yaşadığı zamanın sorunlarına duyarsız kalmamış ve bilhassa toplumun sorunlarını aydın kesime, yönetici sınıfa göstermeye çalışan bir gazeteci olmuştur. Dolayısıyla hemen her röportajında toplumun kanayan bir yarasına temas etmiştir.

Suat Derviş'in 1933-1937 yılları arasında *Cumhuriyet*, *Son Posta*, *Tan* gazeteleri için yaptığı bu röportajlar ile *Fosforlu Cevriye* arasındaki paralellikler üzerinde durmadan önce röportajların içeriğinden bahsetmek gerekir. Bu röportaj dizilerinden ilk ikisini *Cumhuriyet* gazetesi adına yapmıştır. Bu ilk röportaj dizisini 25 Mayıs 1935-9 Haziran 1935 tarihleri arasında "İstanbul Halkı Nerelerde Otururlar" adıyla yayımlar. Mağara kovuklarında, cami avlusunda, kulübede yaşayan, tabutta ve teneşir deposunda uyuyan insanları anlatır. Bekar erkeklerin kaldığı sultan odalarına gittiği gibi içinde yüz elli kişinin yaşadığı otuz beş odalı Taşhan'a da uğrar. Toplumda öncelikle kadınlara, çocuklara ve işçilere değer verilmesi gerektiğine inandığından bu gruptaki insanlarla tek tek görüşür. Onların dertlerini dinleyerek yöneticilerin ve halkın dikkatini bu yöne çekmeye çalışır.

Suat Derviş'in ikinci röportaj dizisi, 22 Ağustos 1935 ile 5 Eylül 1935 tarihleri arasında *Cumhuriyet* gazetesinde "Çocuklarımız Ne Halde?" ismiyle çıkar. Yazı dizisi müddetince Suat Derviş, çocukların içinde buldukları şartları, yaşadığı sorunları avukat, doktor, işçi, öğretmen gibi farklı meslek gruplarından kişilerle tartıştığı gibi anneler ve çocuklarla da konuşur. Böylece Suat Derviş, çocukların iyi bir şekilde yetiştirilmesi, topluma faydalı



bireyler olabilmesi için atılacak adımları sıralarken çocukların yakın çevresinden yardım alır.

Suat Derviş, üçüncü röportaj dizisini, 24 Haziran 1936-28 Haziran 1936 tarihleri arasında *Son Posta* gazetesinde "İstanbul'un Altında Kimler Yaşıyor?" ismiyle yayımlar. O, bir rehber eşliğinde gece yarısı Galata ve civarının tehlikeli yerlerini gezerken kumar oynayan, esrar içen insanlarla tanışır ve onların hayatlarından kesitler aktarır. Bu insanların yaşantılarına tanık olunca canı sıkılan Suat Derviş'in her şeye rağmen tavrı objektiftir, zira o tüm bu röportajlarda kendi gözlemlerini aktarsa da bir gazeteci olarak tarafsızlığından asla ödün vermemiştir. Bu bağlamda halkın içinde bulunduğu sıkıntıları bizzat halkın arasına karışarak insanların olaylar karşısındaki ifadelerini aynen koruyarak aktarmayı tercih etmiştir.

Dördüncü röportaj dizisini 1 Ocak 1937-19 Ocak 1937 tarihleri arasında *Tan* gazetesinde "Türk Kadını Nasıl İş Bulur?" adıyla yayımlayan Suat Derviş, kadınların hem iş bulma sürecinde hem de iş hayatında yaşadığı zorlukları anlatır. Röportajlarda konu edilen kadınların kimisi ailesine yardımcı olmak için boş vakitlerinde çalışmaya karar verir, fakat iş başvurusu yaparken gördüğü muameleler onları çalışmaktan vazgeçirir. Kimisi ise tütün fabrikasındaki çalışma şartlarından mustariptir, bir diğer gruptakiler ise dokuma fabrikasındaki çalışma sürelerinden ve güvencesiz çalışmaktan şikayetçidir. Suat Derviş, bu röportajlar aracılığıyla emek sömürüsüne maruz kalan kadınların iş hayatında yaşadığı sıkıntıları da gündeme getirmiştir.

Dördüncüye nazaran beşinci röportaj dizisi ise çok kısa sürer. *Tan* gazetesi adına yaptığı ve "Geceleyin Röportajlar" adını taşıyan bu dizi 9 Şubat 1937, 19 Şubat 1937 ve 6 Mart 1937 olmak üzere üç tane yazıdan oluşur. Suat Derviş, bu dizide bir kişiyle diyalog kurmaktansa gözlemci kalarak tanık olduklarını, yaşadıklarını aktarır. "Geceleyin Röportajlar" adından da tahmin edileceği gibi İstanbul'un gece hayatına tanıklık etmektedir. Geceleri eğlenmek için Beyoğlu'na giden insanların hayatlarını

mercek altına alan Suat Derviş, çalgılı lokantalardaki eğlence anlayışını, çalgılı meyhanelerdeki kızları ve hovardaları anlattığı gibi yoksul kesimin gittiği bodrum katlarında düzenlenen eğlencelere değinmeyi de ihmal etmez.

Altıncı röportaj dizisini yine *Tan* gazetesi adına yapan Suat Derviş'in 17 Ekim 1937-24 Kasım 1937 tarihleri arasında "Kızlarımız" adıyla yayımlanan röportaj dizisinin ana konusu genç kızlardır. Suat Derviş, bu röportaj dizisinde farklı toplumsal statü ve rollerdeki kızları odağına alır. Bir gün genç kızlarla görüşmek için okula, bir başka gün ofise, diğer bir gün ise fabrikaya gider. Onların dertlerini, hayattan beklentilerini, isteklerini dinler. Böylece bu röportajlar aracılığıyla hem topluma hem de devlete genç kızlar hakkında yapılacaklar konusunda uyarılarda bulunur.

Suat Derviş'in 1935-1937 arası yıllara yoğunlaşan röportajlarında ele aldığı konu ve kişiler *Fosforlu Cevriye* romanının düşünsel zemininin oluşumu hakkında ipuçları da vermektedir. *Fosforlu Cevriye*'yi ele alırken ilk olarak romanın geçtiği mekânların röportajlardaki karşılığına bakmak gerekir. *Son Posta* (1936) gazetesinde yayımlanan "İstanbul'un Altında Kimler Yaşıyor?" yazı dizisi bu bağlamda önem arz eder. Bu röportajı yaparken eski bir yankesiciyle Galata ve civarını dolaşan yazar hem tedirgin hem de meraklı ve heyecanlıdır. Polislerin bile girmeye çekindiği Galata'nın tekinsiz sokaklarında dolaşan yazar, söz konusu yerleri anlattığı beş yazı kaleme alır. Bu noktada Suat Derviş'in *Fosforlu Cevriye*'de mekân olarak Galata'yı seçmesi manidardır. Dönemi içerisinde Galata ve çevresi oldukça tehlikelidir, esrarkeşlerin, yankesicilerin, hırsızların, evsizlerin buluşma noktasıdır. Röportaj yaparken keşfettiği Galata'yı tüm detaylarıyla *Fosforlu Cevriye*'ye taşımıştır. Dahası Suat Derviş, iyi bir gazeteci ve dikkatli bir gözlemci olarak Galata'yı gezerken burada yaşayanların konuşma tarzını da röportajlarına taşımıştır. Romanda Cevriye ve diğer kahramanların yazarın röportajlarına taşıdığı insanlar gibi argo kullanması bunun bir kanıtıdır.

Bununla birlikte romanda mekân olarak sadece Galata kullanılmaz. Taşkışla, Edirnekapı, Beyoğlu gibi mekânlar üzerinde de durulmaktadır. Suat Derviş, bu semtleri de röportaj yaparken en ince detayına kadar tanıma imkânı bulmuştur. Öyle ki Taşkışla ve Edirnekapı'daki yaşamı "İstanbul Halkı Nerede Otururlar?" röportaj dizisinde ele alırken Beyoğlu'nu ise "Geceleyn Röportajlar"da anlatır. Dolayısıyla yazar, bu röportajlar vasıtasıyla o semtlerin insanlarını ve onların gündelik yaşamını gözlemlemiş ve söz konusu romanda da bu gözlemlerini kullanmıştır. Galata'ya geri dönecek olursa Suat Derviş, romanda yer yer Galata ve Galata halkının yaşantısından bahsetmeyi de ihmal etmez. Örneğin Galata'yı evi gibi gören Cevriye, düşkünlerin merkezi olarak akıllara kazınan Galata'yı çok sever ve burada mutlu olmaya çalışır. Galata Köprüsü'nün altında bacaklarını denize uzatmak, köprü'nün üstünde dolaşmak onun en büyük zevkidir. Fosforlu Cevriye'deki pek çok tip, Galata halkını sembolize eder. Madrabaz Nuri esrar tekkesi işletir, Kumarcı Vasıf kumar kavgasında adam şişler, Torpil Şeref, Fantoma Atif hırsızlık yapar. Romandaki bu tipler, Suat Derviş'in Galata'yı, Tophane'yi gezerken gördüğü ve röportajlarında anlattığı kişilere benzemektedir. Bu bağlamda romanda geçen diğer tipler gibi Cevriye de yazarın söz konusu röportajlarından esinlenilerek kurgulanmış hissi uyandırır. Yine bir röportajında doktorla sokak çocukları hakkında görüşen Suat Derviş, sokağa daha çok kız çocuklarının düştüğünü, kızların da sokakta yalnız başına hayatta kalabilmek için erkekler gibi giyindiklerini, aynı erkekler gibi konuşup hareket ettiklerini anlatır:

"— Bu çocuklar sokağa nasıl düşerler?

— Sokağa düşen çocukların ekseriyetini kimsesizler teşkil eder. Babaları, anaları ölmüş. Onlar kimsesiz ve sahipsiz kaldırımda kalmışlardır. Buraya getirilen sokak çocukları içinde kızı erkekten ayıramazsınız. Ne bulurlarsa onu giyerler. İçlerinde erkek esvablarile dolaşan kızlar vardır. Tavır ve hareketleri gibi küfürleri de erkek çocuklarınkine benzer." (Suat Derviş, 31 Ağustos 1935: 9)

Yazarın bu röportajında bahsedilen kız çocuğu, doğrudan Cevriye'ye karşılık gelmektedir. Annesine dair hatırası olmayan, hatta kendisinin bir yıldız gibi gökten indiğine inanan Cevriye, babasını ise hayal meyal hatırlamaktadır. Küçük yaştan itibaren babasıyla birlikte sokakta yaşam savaşı veren Cevriye, onun ölümünün ardından günlerini serseri bir şekilde geçirmeye başlayacaktır. Üstelik sokaklarda böyle çaresizce yaşamaya çalışan sadece kendisi değildir, onun gibi zor durumda olan yüzlerce sokak çocuğu vardır:

Kayıklardan denize dökülen çöpler, lodosla birlikte kıyıya vurmakta ve Cevriye, diğer sokak çocuklarıyla birlikte bu çöpleri karıştırıp yemeğini bu çöplerden çıkarmaktadır:

"Çocuklarla beraber kenarda, bir yerde boş bir sandal bulduk mu, içine atlardık. Balık tutmak için açılırdık denize. İçimizde bir Çırtlak Hamdi vardı. Bir gün müdüriyetin ikinci şubesinden avluya beyin üstü düştü. Ve iniş o iniş. Balıkla biz döndük mü, o bize zeytinyağı bulur getirirdi. Nereden bulurdu, bilmiyorum, zeytinyağı getirirdi. Hemen bir arsada ateş yakar, üstüne denizden, çöplüklerden topladığımız konserve kutularını kor, kutuların içine zeytinyağı doldurur, balıklarımızı bu zeytinyağında kızartırdık. Kış günleri karda kapan yapar, tuzak kurar, kuş yakalar, hemen oracıkta pişirir verdik." (Suat Derviş, 2013: 133)

Cevriye'nin ve arkadaşlarının yiyecek ve giyecek bulmak için verdiği mücadelelerin benzerini Suat Derviş'in sokak çocuklarıyla yaptıkları röportajlarda bulmak mümkündür. Dolayısıyla Suat Derviş, çocukların perişan halini görüp duygulanarak sokak çocukları konusuna romanında da yer verir.

Sokak çocuğu olarak hayatta kalabilmenin çok zor bir mücadele gerektirmesi bağlamında Cevriye'nin çocukluğu romanda tekrar tekrar kendisine yer bulmuştur. Bunlardan birinde Cevriye, sevdiği adamla sohbet ederken geçmişe gitmiş ve bir anısını paylaşmıştır. Bu anı bir bayram günü, üstü başı çamur içinde dolaşan Cevriye'nin bayram yerinde tertemiz elbiselerle dolaşan çocuklara özenerek baktığı güne aittir. Suat Derviş'in 24 Nisan 1935 tarihinde *Cumhuriyet*'te çıkan "Çocuk Bayramında İstanbul

Sokakları” adlı röportajı da yine sokak çocuklarının bayramlarda yaşadığı hayal kırıklıklarını ele almaktadır. Bu röportaj vesilesiyle yazar, 23 Nisan coşkusuyla yaşayan çocuklara hayranlıkla bakan satıcılık yapan sokak çocuklarıyla görüşür. Suat Derviş, bayramların sokak çocukları için anlamını şu diyalogla yansıtır:

— Senin ismin nedir?

— Mehmed.

— Mehmed, Çocuk bayramı var, neden çalışıyorsun, sen böyle bayram günü?

Acı bir mana ile dudağını büküyor.

— Ne bayramı, teyze, evvelâ ekmek parası lâzım, ekmek parası.”

(Suat Derviş, 24 Nisan 1935: 7)

Suat Derviş, Türkiye'nin geleceğinin çocukların eliyle kurulacağını farkındadır, dahası sokak çocuklarının da gelecekte söz sahibi olması gerektiğini düşünür ve bu nedenle sokak çocuklarına dair röportajlarında onları yakından tanıyan kişilerle görüşür. Bunlardan birisi de Doktor Kazım Zafir'dir. Doktor, belediyeden özerklik alarak Galata'da “Çocukları Kurtarma Yurdu”nu kurmuştur. Farklı bir eğitim modeli uygulayan Kazım Zafir, sokak çocuklarını sokaklardan kurtararak topluma kazandırdığı bu yurttaki suç işleyen çocuğa ceza vermemeyi ilke edinmiştir, onların topluma faydalı olabilecek, eğitilmiş ve sağlıklı bireyler olarak yetişmelerini amaçlar. Ancak bir süre sonra belediye ile sorunlar yaşanınca belediye, yurdun Heybeliada'ya taşınmasını isteyecektir. Bu isteğe tepki gösteren Kazım Zafir, çocukların toplumdan tecrit edilmesine karşı çıkacaktır, ancak belediye tutumunda kararlıdır ve eninde sonunda taşınmak zorunda kalırlar. Bu noktada Suat Derviş röportajda açıkça belirtmese de doktora destek verdiğini hissettirir. Dahası gazetenin toplum üzerindeki etkisinin farkında olan yazar, Kazım Zafir'in yaptığı işlerin doğruluğunu kanıtlamak için onun eğitim anlayışını yerinde görerek okuyucuya sunmak istemiştir. Doktor, daha önce uyuşturucu tacirleri tarafından başlangıçta esrar içmeye, daha sonra da esrar satmaya alıştırılarak istismar edilen

sokak çocuğuyla Suat Derviş'i görüşür. Bu röportaj sırasında yazar, çocuğun yaşadıklarına çok şaşıracaktır. Bu bağlamda çocukların kötü niyetli kişilerce istismar edilmesi konusunu *Fosforlu Cevriye* romanında da işleyecektir. Eserde, Cevriye çocukken arkadaşlarıyla birlikte röportajdaki çocuğun maruz kaldığı olaylara benzer olaylar yaşamıştır. Bu olaya değinmek gerekirse küçük Cevriye ile arkadaşlarının, soğuk bir kış gecesi sokakta ısınmaya çalıştıkları sırada yanlarına bir adam gelir. Bu adam, ilk önce gayet yardımseverce yaklaşarak çocuklara sıcak bir oda ve yemek verir, ancak ertesinde esrarla onları uyuşturur. Bütün çocuklarda esrardan sonra garip hâller ortaya çıkar. Hayatında ilk ve son kez esrar içen Cevriye kendinden geçer, çılgınca oynamaya başlar. Adamın elinden güç bela kurtulan Cevriye, arkadaşları Çırtlak Hamdi ve Topal Şevket'e göre şanslıdır. Bu iki arkadaşı, esrar müptelası olduğu gibi daha sonra esrar satıcılığına ve hırsızlığa da başlayacaktır.

Çocukların başına gelenler bunlarla sınırlı kalmaz. Cadaloz Emine isimli bir çocuk taciri de onların barınma ve yiyecek ihtiyaçlarını karşılayacağına dair söz vererek onları kandırmaya dilencilğe alıştırmak ister. Burada çocuklar dayak yer, aç kalır ve türlü acılara katlanır. Bütün bunlarla birlikte romanda Cevriye ve Gülnaz gibi sokak çocukları Darülaceze'den korkar ve buraya "düşmek" istemez. Sokak çocuklarının bu tarz düşünceleri *Cumhuriyet*'te yer alan "Çocuklarımız Ne Halde?" röportajında da söz konusudur. Kazım Zafir'in açtığı "Çocukları Kurtarma Yurdu"nda yaşayan Süleyman, Darülaceze'nin iyi bir yer olmadığını, yemeklerin kötü, kendilerine verilen elbiselerin büyük olduğunu, bu yüzden Darülaceze'de yaşamak istemediğini söylemiştir (Suat Derviş, 27 Ağustos 1935: 7).

Eserde Cevriye haricindeki kişiler, karakterden ziyade birer tip hüviyetindedir. Yazar, bu tiplerin ne yaptığına dair kısa bilgiler verir. Suat Derviş, röportajlardan aklında kalan önemli ayrıntıları esere monte ederken bu tipler aracılığıyla düşüncelerini de aktarır. Örneğin hapishaneye düşen Cevriye'nin arkadaşları,

Suat Derviş'in röportajlarda görüştüğü kişileri çağrıştırmaktadır. Cevriye'nin arkadaşı "Daktilo Emine", patronuyla gizli bir ilişki yaşadığı sırada patronun eşi tarafından yakalanır, zina suçundan hapse düşer. Emine'nin asıl amacı kolay yoldan hayatını kazanmaktır. Bu tipin gerçek hayattaki temsilcisi, Suat Derviş'in "Kızlarımız" ana başlığında yer alan "Bu Daktilo Kız Hayatından Niçin Şikâyetçi?" adlı yazısının muhatabı sekreter kızdır. Bu iki sekreter de maddi isteklerini gerçekleştirmek için ekonomik yönden güçlü erkekleri kullanırlar ki genellikle bu, en yakındaki kişi olan patronlarıdır:

"Bayan daktilo sözüne devam ediyor:

— Bu ilk tecrübeden sonra insan artık maddiyetperest oluyor demek ki ben erkek için bir eğlence imişim. O halde "Ben de onlara gösteririm" diyor. Ve kendisine yalana, yalana bakan patrona sokulmaya başlıyor. Patronun kendisini nikâhla almazsa bile hiç olmazsa metres tutacağını ümit ediyor. Bundan da ümidini keserse belki de beş on lira aylık arttırır diye düşünüyor. Fakat patron enayi mi hiç... Bu işte enayi yine küçük daktilodur. Günün birinde patron ona "siz" demiye başlar. Yani bu "artık kâfi, samimiyet istemem" demektir. Sonra müdürler, muhasebe müdür ve ilah... sıraya gelir. Öyle değil mi? diye arkadaşlarından tasvip bekliyor." (Suat Derviş, 15 İkinciteşrin [Kasım] 1937: 7)

Suat Derviş'in röportajlarından Fosforlu Cevriye'ye taşıdığı konulardan biri de genç kızların eğitimi ve hayata bakışıdır. Genç kızlarla yaptığı görüşmelerde onların sıkıntılarını dinleyen Suat Derviş, onların geleceklere adına olumsuz fikirlere kapılır. Konuyla ilgili röportajlardan biri de "Kızlarımız" başlığı altında verilen "Bugünkü Ailede Hem Hür Hem Esir Yaşayan Kızlar" isimli yazıdır. Bu yazı için sekreterlerle görüşen yazar, aile baskısına maruz kalan genç kızların ilişkilerini gizli bir şekilde yaşadıklarını öğrenir (Suat Derviş, 24 İkinciteşrin [Kasım] 1937: 7). Romanda Cevriye'nin karakola düştüğü bölümde de böyle bir genç kız tipi yer alır. Polis, Taşkılla sırtlarında bulduğu bir çifti karakola getirir. Karakoldaki amire nişanlı olduklarını ve nişanlısıyla beraber istediği her yere gitme hakkının bulunduğunu söyleyen genç erkeğe, polis amiri karşı çıkar ve duruma açıklık getirmek

adına genç kızın babasıyla görüşmek ister. Ancak genç kız, bu durumdan çok korkar, babasına haber verilmemesi için polis amirine yalvarır:

“Delikanlı sinirleniyordu.

— Bay memur, bana hareket edemezsiniz.

— Haydi, şimdi işimiz var. Siz şöyle kenara çekilin.

— Biz şimdi çıkıp gitmeliyiz.

— Orası bizim bileceğimiz iş. Kızın babasını çağırtacağız.

Genç kız artık etraftan utanmıyor, hıçkırıklar arasında:

— Yapmayınız komiser beyefendi, yapmayınız. Babamı çağırtmayınız, diye yalvarıyordu.” (Suat Derviş, 2013: 30)

Romandan alınan bu cümlelerle ailesinin baskına maruz kalan genç kızların durumu “Bugünkü Ailede Hem Hür Hem Esir Yaşayan Kızlar” yazısındaki cümlelerle neredeyse aynıdır.

Kadınların sosyal hayatta karşılaştığı sıkıntılar bağlamında “Sokakta Kalmış Bir Ahretlik Derdini Döküyor” adlı röportaj da dikkat çekicidir. Yazar, burada Kırşehir’den İstanbul’a getirilen ve anne babası vefat ettiği için evlatlık verilen bir kadının yaşam öyküsüne odaklanır. Evlatlık olarak gittiği evden yediği dayaklar yüzünden kaçan kadının başına türlü felaketler gelir (Suat Derviş, 3 İkincikânun [Ocak] 1937: 5). Bu röportajdaki kadın da *Fosforlu Cevriye*’de Kumru Fatoş’u hatırlatmaktadır. Kumru Fatoş, depremde ailesini kaybedince köyden İstanbul’a getirilerek bir ailenin yanına evlatlık verilmiştir. Fakat burada gördüğü eziyetler yüzünden mutlu olamayan Fatoş, çareyi yakın apartmanların birinde kapıcılık yapan bir adama kaçmakta bulur, onunla mutlu olabileceğine inanır, ancak aldatıldığını eninde sonunda anlayacaktır. Karısını köyde bırakan bu kapıcı ise evli ve çocukludur. Fatoş’u evine alan kapıcı, ondan hevesini aldıktan sonra apartman yöneticisi kendisini işten çıkarmasın diye onu evden atacaktır. Sokaklarda yapayalnız ve çaresiz kalınca hayat kadını olan Fatoş, bir süre sonra yaşadığı hayata tahammül edemeyerek intihar eder. Kumru Fatoş örneğinde de görüldüğü



üzere romanla röportajları arasında olaylar ve karakterler bağlamında paralellikler vardır, dolayısıyla yazarın romanı yaptığı röportajlardan etkilenerek yazdığını söylemek mümkündür.

## Sonuç

Suat Derviş'in en çok bilinen ve üzerine en çok konuşulan romanlarından biri hiç kuşkusuz *Fosforlu Cevriye*'dir. Ancak bu romanı sonu hüznüyle biten, basit bir aşk romanı olarak okumanın romanın doğru bir şekilde yorumlanması noktasında bir eksikliğe sebep olacağı aşikârdır. Dolayısıyla Suat Derviş'in özellikle 1935 yılından sonra yazdığı eserleri temel alarak *Fosforlu Cevriye* romanını yazarın hayatı, yaşadıkları ve gördükleriyle birlikte değerlendirmek bu roman hakkında hüküm verirken daha isabetli sonuçlara ulaşmak açısından önem arz eder. Öyle ki Suat Derviş, 1935'te Almanya'dan geldikten sonra gazetecilik mesleğine adım atarak her gün İstanbul sokaklarında haber peşinde koşmaya başlar. Bir gün sokak çocuklarıyla röportaj yapar, başka bir gün ailesinin baskısına maruz kalan genç kızları konu edinir. Yine başka bir röportaj dizisi için genç bir kadın için o dönem hayli tehlikeli bir yer olan Galata ve civarını dolaşarak yankesicilerle, hırsızlarla konuşur. Bununla birlikte Suat Derviş, röportaj sırasında yaptığı gözlemleri, yaşadığı deneyimleri romanlarına ve öykülerine de taşır. Bu eserler içerisinde *Fosforlu Cevriye* yazarın söz konusu röportajlarıyla konu ve karakter bağlamında benzerlikler taşıması sebebiyle öne çıkmaktadır. Cevriye'nin yaşam sevgisi, İstanbul tutkusu, yaşadığı aşkın hazin sonu eserin ilk bakışta dikkat çeken yönüdür. Ancak eserin çok daha derin anlamları vardır ve bu noktada röportajlar devreye girmektedir. Sokaklarda yetişen ve hayatını bedenini satarak kazanan Cevriye'nin çocukluk dönemi, düşünceleri ve arkadaşlarının hayat öyküleri, yazarın sokaklarda yaptığı bu röportajlar okunduğunda anlam kazanmaktadır. Bu bağlamda *Fosforlu Cevriye*, yazarın bahsi geçen röportajlarıyla birlikte okunduğunda dönemin sosyal ve ekonomik arka planını da ortaya koymaktadır.

## Kaynakça

Behmoaras, Liz (2008). *Suat Derviş, Efsane Bir Kadın ve Dönemi*. İstanbul: Remzi.

Garan, Bahanur (2015). "Seyahat Notları Çerçevesinde Suat Derviş'in Yurt Dışı İzlenimleri", *Yıldızları Seyreden Kadın*. Günseli Sönmez İşçi (Haz.). İstanbul: İthaki, 255-296.

Hisar, Abdülhak Şinasi (2008). "Suat Derviş Hanım'ın Kara Kitap'ı", *Kitaplar ve Muharrirler I*. Necmettin Turinay (Haz.). İstanbul: Yapı Kredi, 164-165.

Necatigil, Behçet (1976), "Dünya Kadın Yılında Suat Derviş Üzerine Notlar", *Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı*. İstanbul: Tekin.

Paker, Saliha; Toska, Zehra (Mart 1997). "Yazan, Yazılan, Silinen ve Yeniden Yazılan Özne: Suat Derviş'in Kimlikleri", *Toplumsal Tarih*, 39: 11-22.

[Sevengil], Refik Ahmet (22 Kânunusani [Ocak] 1929). "Yeni Neşriyat: Gönül Gibi", *Vakit*. 3966: 4.

Suat Derviş (9 Kânunusani [Ocak] 1929). "Berlin'de Ben 1", *Vakit*. 3953: 3.

Suat Derviş (11 Nisan 1935). "Yedi Yaşında Romancı", M. Niyazi Acun (Anketi Yapan). *Servet-i Fünun/Uyanış*. 2016-331: 310-311.

Suat Derviş (24 Nisan 1935). "Çocuk Bayramında, İstanbul Sokakları: Bayram Yapmayan Çocuklar", *Cumhuriyet*. 3928: 7.

Suat Derviş (9 Haziran 1935), "İstanbul Halkı Nerelerde Oturlar? 10: Edirne Kapı Surlarının İçinde Dört Nüfusu Barındıran Mağara", *Cumhuriyet*. 3974: 5.

Suat Derviş (26 Ağustos 1935). "Çocuklarımız Ne Halde? 5: Çocuklara Göre", *Cumhuriyet*. 4052:5

Suat Derviş (27 Ağustos 1935). "Çocuklarımız Ne Halde? 6: Kurtulan Çocuklara Göre Çocukları Kurtarma Yurdunda Dinlediklerim", *Cumhuriyet*. 4026: 7.

Suat Derviş (31 Ağustos 1935). "Çocuklarımız Ne Halde? 9: Morg Doktoruna Göre Sokağa Düşen Çocuklar", *Cumhuriyet*. 4057: 9.

Suat Derviş (24 Haziran 1936). "İstanbulun Altında Kimler Yaşıyor? I: İşten El Çekmiş Bir Yankesicinin Rehberliği ile Sabaha Karşı Şehri Nasıl Gezdirdim ve Neler Gördüm", *Son Posta*. 2117: 6.

Suat Derviş (3 İkincikânun [Ocak] 1937). "Türk Kadını Nasıl İş Bulur?: Sokakta Kalmış Bir Ahretlik Derdini Döküyor", *Tan*. 615: 5.

Suat Derviş (8 Nisan 1937). "Bugünküler Söylüyor", Neriman Hikmet (Konuşan). *Uyanış/Servet-i Fünun*. 2120-435: 308.

Suat Derviş (15 İlkânun [Aralık] 1937). "Kızlarımız: Bu Daktilo Kız Hayatından Niçin Şikâyetçi?". *Tan*, 904: 7.

Suat Derviş (24 İkinciteşrin [Kasım] 1937). "Kızlarımız: Bugünkü Ailede Hem Hür ve Hem Esir Yaşayan Kızlar", *Tan*. 925: 7.

Suat Derviş (29 İkincikânun [Ocak] 1939). "Berlinde Üç Sene Kalem ile Geçinen Bir Türk Kadını: Parasız Kaldığım Günler", *Son Posta*. 3054: 8.

Suat Derviş (Ağustos 1967). "Fransa'da Yayınlanan İlk Türk Romanı Ankara Mahpusu'nun Yazarı Suat Derviş ile Konuşma", Turgay Zihni Anadol (Konuşan). *Gerçekler Postası*. 11: 15-16.

Suat Derviş (2010). "Nasıl Yazıyorlar?", Ahmet Köklügiller (Anketi Yapan). İstanbul: IQ Kültür Sanat.

Suat Derviş (2013). *Fosforlu Cevriye*. İstanbul: İthaki.

Soydan, Serdar (2018). "Suat Derviş ve Eserleri", *Suat Derviş'in Hiçbiri Romanı içinde*. İstanbul: İthaki, 227-245.

Vakit (26 Ağustos 1929). "Kimler Çağırıldı: Edebiyat Kongresi Perşembeye Açılıyor", *Vakit*. 4176: 2.

## SEZAI KARAKOÇ'UN "MASAL" ŞİİRİNİN ARKETİPSEL SEMBOLİZM YÖNTEMİYLE ÇÖZÜMLENMESİ

### ANALYSIS OF SEZAI KARAKOÇ'S "MASAL" POEM WITH ARCHETYPAL SYMBOLISM METHOD



#### Öz

Kurgusal metinlerde insanlığın ortak mirası, semboller vasıtasıyla geleceğe aktarılır. Sembollerin açar noktaları arketipler ve izlekler olarak değerlendirilir. Arketipler, Joseph Campbell'in "mono-mitos" şeklinde isimlendirdiği, menşei ritüel ve mitoslardan kaynaklanan "ayrılma-erginlenme-dönüş" formülü ile iç içe geçmiş anlatılarda sembolik bir şekilde çözümlenebilir. Sezai Karakoç'un "Masal" adlı şiiri, tahkiyeli anlatımın öne çıktığı kurgusal bir metindir. Söz konusu metinde kullanılan ifadeler ve metnin bütününe hâkim olan duygu, okuyucuyu tahkiyenin fiktif dünyasına götürür. Bu dünyada anlamlı bir yolculuk metinde yer alan arketiplerin dilinin çözümlenmesiyle gerçekleştirilebilir. "Hilebaz gölge", "yüce birey", "balinanın karnı", "anima", "aşama" arketiplerinin kurgu içerisinde sembol değerlerle örülü bir şekilde serüven boyunca rol aldığı söylenebilir. "Masal" şiirinde görüldü ki arketipsel sembolizmin kurgusal metinlere uygulanmasıyla, insanoğlunun metin yaratmadaki müşterek eğilimi kanıtlama imkânı bulunabilir. İnsanoğlu, yüzyılların birikimsel bir yansımasıyla bilinçli bir değişim-dönüşüm göstergesi olarak ortak metin yaratır. Kurgusal metinlere yansıyan arketiplerin çözümlenmesinden sonra insanlığın hem kolektif bilinç dışına ait sembollerini kullanarak metin yarattığı görüldü hem de metinlerin arkasında yatan gizli anlamlar gün yüzüne çıkarılır.

**Anahtar Kelimeler:** Sezai Karakoç, Masal, arketip, gölge, yüce birey.

#### Abstract

The mutual heritage of humanity is transferred to the future with symbols in fictional texts. The focal points of symbols are considered as archetypes and themes. Archetypes can be analyzed symbolically in narratives that are intertwined with "separation-maturation-return" formula, which was called by Joseph Campbell as "mono-mythos", originating from rituals and mythos. The poem of Sezai Karakoç Masal is a fictional text in which the narration aspect comes to the forefront. The expressions used in the text and the emotion that dominates the entire text lead the reader to the fictitious world of narration. The meaningful journey in this world is performed by analyzing the language of the archetypes in the text. The "deceitful shadow", "supreme individual", "belly of the whale", "anima", and "phase" archetypes take part throughout the adventure, woven with symbolic values in this fiction. It was found in the poem Masal that the common tendency of humanity to create texts is proven by applying archetypal symbolism to fictitious texts. Humans create common texts as an indicator of conscious change-transformation with a cumulative reflection of centuries. It is seen after analyzing the archetypes that are reflected in the fictitious texts that humanity creates texts by using symbols of the collective unconscious, and the hidden meanings behind the texts are revealed.

**Keywords:** Sezai Karakoç, Masal (fairy tale), archetype, shadow, supreme individual.

#### Ferhat ÖZMEN

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Öğretim Görevlisi Dr., Samsun Üniversitesi, Türkçe ve Yabancı Dil Öğretimi Uygulama ve Araştırma Merkezi, Samsun, Türkiye.

ORCID: 0000-0003-2969-5726

E-mail: ferhat.ozmen@samsun.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 28.03.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 17.05.2021

Kaynak Gösterim / Citation:

Özmen, Ferhat (2021). "Sezai Karakoç'un "Masal" Şiirinin Arketipsel Sembolizm Yöntemiyle Çözümlemesi", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 13/25, 253-272.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.484>

## Extended Summary

The mutual heritage of humanity is transferred to the future with symbols in fictional texts. The focal points of symbols are considered as archetypes and themes. Archetypes can be analyzed symbolically in narratives that are intertwined with "separation-maturation-return" formula, which was called by Joseph Campbell as "mono-mythos", originating from rituals and mythos.

The poem of Sezai Karakoç Masal is a fictional text in which the narration aspect comes to the forefront. The expressions used in the text and the emotion that dominates the entire text lead the reader to the fictitious world of narration. The meaningful journey in this world is performed by analyzing the language of the archetypes in the text. The "deceitful shadow", "supreme individual", "belly of the whale", "anima", and "phase" archetypes take part throughout the adventure, woven with symbolic values in this fiction.

The naming of the poem in question, which was originally a narrative text, as Masal (i.e. Fairy Tale) shows that the poet benefited from traditional images/narratives. In the context of the tradition of narration, which dominates the entire text, the tragic story of a father living in the East was narrated. In the Masal poem, the seven sons of a father of East goes to west one by one, and all of his sons are lost except for one in the face of the fake values of the west. After consuming their energy in the spirals of lust (libido), fame (image) and wealth (money), these six sons, who had become the slaves of the "object", disappeared before they could "mature" on the symbolic journey of Westernization. The youngest son/seventh son acquired the right to be a "supreme individual" with the resistance showed to the values of the West as a "resurrection man". The Seventh Son followed the path that was formulated by Joseph Campbell as "separation-maturation-return", walking towards the Absolute

Truth through the purification, absolution, and revolutionary transformation phases throughout his adventure.

The youngest son/seventh son acquired the right to become a "supreme individual/resurrection man" with his resistance to the values of the West as a "resurrection man". The seventh son, who represents the example/ideal personality type, succeeds in becoming an exemplary personality/prototype for future generations. The seventh son also revealed everything that humanity expected from him with his discourse and actions. The concept of "resurrection", which had a very important place in Sezai Karakoç's art concept, was rendered in the context of the seventh son in this poem. It is emphasized in the context of the success of the youngest son that it will only be possible to maintain national and spiritual values and adhere to these values strictly by implying that all individuals who stray from their own values will be destroyed.

The position of the youngest children at the center of the adventure is a very common motif in tales. The archetypes with great powers but small sizes are strong enough to change fate. In this fictitious story, the youngest son/seventh son shows with his actions that he is different from the others. In this poem, the pit/well that was formed consciously by the seventh son with the symbol of the belly of the whale is the shelter of the great war he fought with internal forces (self, devil) and external forces (West) during the period of maturation/adulthood. In this shelter, the youngest son reacts to Western civilization, avenging his brothers and his father. The acquisitions of the seventh son on the journey of dealing with Western civilization show that spiritual and physical integrity was achieved. The seventh son, who changed the "change" himself by not falling into the traps his brothers fell, becomes a source of healing/light by evolving into a pillar of light.

In this fictitious text Masal, the seventh son continues his spiritual journey parallel to the "separation-maturation-return" archetypes. During this journey, the archetypes of "journey,

supreme individual, deceitful shadow, belly of the whale, wise man, and anima", which are outside the common consciousness of humanity expressed by Jung, are reflected with the symbols in the fictional text Masal.

It was found in the poem Masal that the common tendency of humanity to create texts is proven by applying archetypal symbolism to fictitious texts. Humans create common texts as an indicator of conscious change-transformation with a cumulative reflection of centuries. It is seen after analyzing the archetypes that are reflected in the fictitious texts that humanity creates texts by using symbols of the collective unconscious, and the hidden meanings behind the texts are revealed.

## Giriş

Kurmaca metinlerinin çözümlenmesinde ve incelenmesinde yirminci yüzyılda multi-disipliner bir çalışma yürütülmektedir. Felsefe, sosyoloji, psikoloji ve mitoloji vb. bilimlerin edebî metinlere yaklaşımları kurmaca eserlerin gizil ifadelerini anlamaya yardımcı olur. Kurmaca kavramını merkeze alan "Edebî eserler, kişinin duygu, düşünce ve yaşanmışlıklarının semboller ardında şifrelenmesi, estetik, öğreticilik ve bilgi verme çerçevesinde sentezlenmesiyle oluşturulmuş eserlerdir." (Şimşek-Şenocak, 2009:110). Bireyin evrende var oluş süreci/erginlenmeye yönelik gayretleri, edebî eserlere ilham verir. İnsanlığın kolektif/ortak bilinç dışından izler taşıyan bu eserler, evrensel ve ulusal değerleri semboller vasıtasıyla geleceğe taşır. Kolektif bilinç dışı, Carl Gustav Jung'un "Arketipsel Sembolizm" teorisiyle ilgilidir. Bu teoriye göre bütün insanlar doğuştan getirilen ruhsal bir benzerliğe sahiptir. Söz konusu benzerlik insanlığı metafiziksel düzeyde bağlantılı olmaya zorlar ve bu metafiziksel bağlantı kolektif bilinç dışı ile açıklanır. Bilinçdışının ortaya çıkması ancak mitoslarla sembollerle ve imgelerle mümkündür.

İnsanlığın ortak mirasını ifade eden ve ruhun görüngüleri ile ilgili olan arketip kavramı; "İlk örnek, ilk form, ana form, prototip, köken örnek" gibi anlamlarda kullanılmaktadır. Psikoloji ile ilgili olan ve ortak bilinçdışını oluşturan yapısal unsurlar şeklinde açıklanan arketipler, bütün bireylerde bulunan özdeş psişik yapılarıdır. "Arketip daha antik çağda bile bulunan ve Platon'un ideasıyla eş anlamlı olan bir kavramdır." (Jung, 2012: 17). Adı geçen kavram, insanlar arasındaki anlayış birliği ve düzenliliğini açıklamak için kullanılır.

Arketipler Joseph Campbell'in "mono-mitos" şeklinde isimlendirdiği, menşei ritüel ve mitoslardan kaynaklanan "ayrılma-erginlenme-dönüş" formülü ile iç içe geçmiş olarak tahkiye geleneğinin yer aldığı anlatılarda sembolik bağlamda çözümlenebilir. Campbell bu formülü, "kahramanın mitolojik



macerasını standart yolu geçiş ayinlerinde sunulan formülün büyütülmüş halidir. Ayrılma-erginlenme-dönüş: buna mono mitin çekirdek birimi denebilir." (Campbell, 2013: 42) şeklinde ele almaktadır.

Sezai Karakoç'un "Masal" şiiri, doğu toplumunun modernleşme macerasının anlatıldığı ve halk anlatılarındaki imgelerin yeniden yorumlandığı manzum bir metindir. Tahkiyeli bir anlatımın görüldüğü bu metinde, halk anlatılarının imkânları kullanılarak Doğu-Batı karşıtlığı irdelenir. "En küçük oğul, yedi sayısı, dönüşüm/erginlenme, başarı, olağanüstü olaylar, uyutma" vb. motiflerin yer aldığı metinde, masal formunun modern örüntüsünü görmek mümkündür. Masal, "Genellikle halkın yarattığı, ağızdan ağıza, kuşaktan kuşağa sürüp gelen, çoğunlukla insanların veya tanrıların başından geçen, olağandışı olayları anlatan hikâye." (Türkçe Sözlük, 2005: 1349) şeklinde tanımlanır. Manzum bir metin olan söz konusu şiire Masal adının verilmesi, şairin geleneksel imgelerden/anlatılardan yararlandığını gösterir. "Karakoç, eserlerinde millî değerleri ve mitik dokuyu bir masal tadında okuyucuya sunar. Ona göre şiir, evrensel olduğu ölçüde millî, millî olduğu ölçüde evrenseldir" (Şahin, 2017: 36). Metnin tamamına hâkim olan tahkiye geleneği bağlamında Doğu'da yaşayan bir babanın trajik öyküsü aktarılır. Şiirde Doğulu bir babanın yedi oğlu sırasıyla Batı'ya gider, yedinci oğlu dışında bütün oğulları Batı'nın sahte değerleri karşısında yitip gider. En küçük oğul/yedinci oğul bir "diriliş eri" olarak Batı'nın değerlerine karşı gösterdiği direniş ile "yüce birey/diriliş eri" olma hakkını elde eder. "Diriliş Sezai Karakoç sanatının ontolojik şirazesidir. Bütün yazdıklarını, söylediklerini ve anlamlandırmaya çalıştıklarını da ancak 'diriliş' kelimesinden hareketle bulabiliriz." (Emre, 2014: 215). Bu bağlamda üzerine çözümleme yapılan metin de bir dirilişin masalıdır. Karakoç'un şiirleri onun diriliş düşüncesini yeniden üreten bir niteliğe sahiptir.

Masal adlı manzum metinde yedinci oğul; "ayrılma-erginlenme-dönüş" arketiplerine paralel şekilde ruhsal yolculuğunu sürdürür.

Bu yolculuk sırasında, Jung'un ifade ettiği insanlığın ortak bilinç dışında yer alan "yolculuk, yüce birey, hilebaz gölge, balinanın karnı, bilge adam, anima" arketipleri, Masal adlı kurmaca metinde semboller vasıtasıyla yansıtılır.

## I. Ayrılma Aşaması

Ayrılma aşamasında kahraman mitik mücadeleye çağrılır. Kendi içine büzülmüş kahramanı harekete geçirmeye zorlayan çağrı, bazen kahramanın içinden bazen de dışından yükselir. Mitik kahraman çağrının karşı konulmaz cazibesine dayanamayıp bulunduğu yerden ayrılır. Masal adlı manzum hikâyede yedi oğlun macerası, içine düştükleri "Batının aşkı/büyüsü" ile başlar. Onu bulmaya ve anlamaya çalışan oğlanlar Doğu'dan/memleketten ayrılır: "Doğu'da bir baba vardı/ Batı gelmeden önce/Onun oğulları Batı'ya vardı." (Karakoç, 2020: 409). Bu mısralar masallardaki başlangıç formellerinden olan "bir varmış bir yokmuş" u hatırlatır.

Masal adlı şiir 122 mısra ve 8 bentten oluşur ve birinci bent başlangıç formeli/girizgâh kabul edildiğinde diğer bentlerin her biri bir oğul için yazıldığı görülür. Bütün bentlerde oğulların/kahramanların yuvadan ayrılışı Batı'yı anlama ve kavramaya yönelik gerçekleşir. "Yolculuk arketipi" ne örnek olan bu durum Türk toplumunun Batılılaşma macerasını simgeler. "Sezai Karakoç, 'Masal' şiirinde Müslüman/Türk aydınlarının Batılılaşma sürecini yedi oğul örneğinde çarpıcı ve özlü bir biçimde dramatize eder. Türk aydınının gözünde Batı, daha 17. yüzyılda Avrupa'ya giden bazı sefirlerin yazılarından da görüleceği üzere, idealize bir coğrafya/uygarlık olarak görülür." (Güneş, 2015: 54). Söz konusu bu coğrafyayı/uygarlığı tanıma gayreti yedi oğlu yola çıkmaya zorlar. 1. 5. 6. ve 7. oğullar kendi isteği ile diğer çocuklar ise Doğulu babanın göndermesi üzerine Batı'ya gider ve onunla hesaplaşmaya/tanışmaya çalışır.

## 2. Erginleşme Aşaması

Erginleşme aşaması monomitin ikinci bölümü oluşturur. Bu aşamada, "kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin içinde ilerler." (Campbell, 2013:113). Anlatı düzleminde kahramanın erginlenmesi, bireyleşim sürecini tamamlaması karşısına çıkan çeşitli engeller yenmesinden sonra gerçekleşir. Adı geçen engeller çeşitli güçler (iç ve dış) tarafından oluşturulan arketipik sembollerle ilgilidir. Erginleşme aşamasının sembolleri genellikle aşağıdaki şekillerde ortaya çıkar:

### a. Benliği Yutan/Yok Eden Kâbus: Hilebaz Gölge Arketipi

Kahramanın karşılaştığı olumsuz güçler ile ilgili olan hilebaz gölge arketipi kurgusal metinlerde insani özellikleri kaybetmiş kötücül eylemlerin sembolü olarak yer alır. Güzel ve inandırıcı konuşması, büyüleyici sözler sarf etmesi hilebaz arketipinin en önemli özelliklerindedir. Hilebaz, "İnsanları kendisine inandırmak için kandırır ve sonra ayaklarını kaydırır. Ona inanmamızı, güvenmemizi sağlar ve ardından bize ihanet eder. Sonra da acınası durumumuza güler" (Moore ve Gillette 1995: 29). İnsanları şaşkırtmak hilebazın en büyük arzuları/zevkleri arasında yer alır. Kendisi gibi olmayan/düşünmeyen bireylere tahammülü olmayan hilebazın insanları kandırmak için türlü türlü entrikaları/oyunları vardır.

"Hilebaz fantazması muzip anlatılarda, karnaval coşkusunda, şifa ve büyü ritlerinde, dinsel korku ve aydınlanmalarda, kimi zaman açık seçik, kimim zaman da muğlâk biçimlerde, tüm zaman ve mekânların mitolojisinde dolanır durur" (Jung, 2012: 126). Masal adlı kurgusal metinde yutucu, yok edici, büyüleyici özellikleri ile karşımıza çıkan Batı, hilebaz arketipine örnektir. Birinci oğlunun macerasının anlatıldığı bölümde Batı'nın güzel/büyüleyici sözüne ve şatafatlı gösterisine dikkat çekilir. Hilebaz gölge birinci oğlu "büyük törenlerle ve şölenle" kandırır, "kuş tüyü yastıklar" ile aldatır. Hilebazın/Batı'nın tesiri altında kalan birinci

oğul, kendisine ihanet eden hilebaz/Batı tarafından uykuda öldürülür: “Öldürdüler onu ve gömdüler kimsenin bilmediği bir yere” (Karakoç, 2020: 409).

Birinci oğlun ölümü hem mecazi hem de gerçek anlamda yorumlanabilir. Kendi değerlerinden uzaklaşan ve özünü kaybeden birey ruhen ölmüş sayılır. Aynı akıbet ikinci oğul için de geçerlidir. İkinci oğul da Batı'nın aldatıcı/büyüleyici yönüne kanar ve Batı'nın büyüleyici yönü bu bölümde bir kadın ile temsil edilir. Olağanüstü güzellikteki bu kız, “Anne doğurmamış da gök doğurmuş onu” (Karakoç, 2020: 410) sözleriyle anlatılır. İkinci oğul Batı ile sınavını tutulduğu bir kız yüzünden kaybeder. “Yaşamın ötesindeki yaşamı arayan kişi kadının ötesine geçmeli, çağrılarının çekiciliğine aldırmamalı ve öteki kusursuz etere yükselmelidir” (Campbell, 2013:140). Dayanılmaz güzellikte/şeytani derecede büyüleyici Batılı kız, ikinci oğlanı baştan çıkarır ve onun Batı ile hesaplaşması daha başlamadan biter.

Batılı kız, anima arketipi ile ilgilidir. Erkeğin kadın yönünü yansıtan “Anima, insanları aşka ve umutsuzluğa, yaratıcı etkinliğe ve felakete yönelten çekici bir peridir. Kendisini animasına kaptırmış bir erkek denetlenemez duygulara yem olur” (Fordham, 2015: 71). Şiirde olağanüstü güzellikleri ile anlatın kız, ikinci oğlanı tesiri altına alıp büyüler/meshur eder ve onu cinsî cazibesıyla hedefinden uzaklaştırır.

Doğulu baba hilebaz Batı'nın karşısında mağlup olmayı hazmedemez, üçüncü oğlunu da “işin künhüne varmak” üzere Batı'ya yolar. Üçüncü oğul da hilebaz gölgenin büyüsüne kapılır, maddenin esiri olur, makam ve mevki sahibi olunca her şeyi unuttur. “Üçüncü oğlun yazgısı-başta Almanya olmak üzere-Avrupa'nın muhtelif ülkelerine nafaka temini için giden Şark/Türk insanın trajedisıyla benzeşir” (Güneş, 2015: 54). Başta açlık ve yoksullukla mücadele eden daha sonra zengin/patron olan oğul, hedeflerinden uzaklaşır ve o da diğerleri gibi Batı'da yitip gider. “Batı'nın büyüsü ağır bastı/ İşçi çoktu kardeşlerini aramaya vakit

bulamadı/ Sonra büsbütün unuttu onları" (Karakoç, 2020: 409) mısraları hilebaz gölgenin esiri olan üçüncü oğlu tasvir eder.

Sıra dördüncü oğula gelir, o kendi gelenek ve göreneklerini günü geçmiş uygarlığa yorumlar ve bir yabancı olarak Batı ellerinde yitip gider. Jön-Türkleri anımsatan dördüncü oğul, bilgiyi marifete çeviremez. Hilebaz gölgenin bilgi ile büyülediği dördüncü oğul âlim ve arif arasındaki nüansı anlayamadığı için yok olur gider. "O da silindi gitti binlercesi gibi" (Karakoç, 2020: 411) dizeleri ile pozitivizm kurbanı olan dördüncü oğulun hazin sonuna dikkat çekilir.

Beşinci oğul bir şairdir, Doğu-Batı ikileminde kalan ve yanlış tercihlerde bulunan beşinci oğul, Batı'nın büyüüne kapıldığı ve Doğu kültüründen yoksun olduğu için çöllerde yitip kaybolur. "Batı'nın uçarılığına Doğu'nun kaderine dair" (Karakoç, 2020: 411) şiirler yazan beşinci oğul, hilebaz arketipinin karşısında kum gibi erir.

Altıncı oğul da her şeyi karıştırmaya başlar, alkol kullanır ve bohem bir yaşam sürdürür. Bohem hayatı yaşayan Batı'daki Türk aydınını temsil eden altıncı oğul, aylak aylak sokaklarda dolaşır ve bir gün karanlıklara karışarak yok olur gider. Batı onu "tatlı zehirli sulara ve içkilere" (Karakoç, 2020: 411) alıştırır. Kaldırımlarda sabahlayan ve ev-sokak ayırımını yapamayan altıncı oğul, bir gün karanlıklara karışarak kaybolur.

Söz konusu manzum hikâyede her bir çocuğun yitimi, hilebaz gölgenin tuzaklarından kaynaklanır. Doğulu çocuklar güzel/aldatıcı sözlere, peri gibi güzel kızlara, paranın büyüü âlemine, bilginin etiketine ve bohem hayatın güzelliklerine kanar. Söz konusu şeyler hilebaz arketipin/şeytanın tuzakları ile ilgilidir. Şeytanın/Batı'nın aldatıcı oyunlarına kanan altı oğul, zaaflarının bedelini evrenden yitip giderek öder.

"İslam inançlarına göre şeytan kendisinin ateşten yaratılmış olmasına karşılık Âdem'in topraktan yaratılmış olmasını ileri sürerek ona secde etmeyi kabul etmemiş ve tanrının buyruğuna karşı koymuştur. Bu yüzden cennetten kovulmuş ve kıyamete kadar

insanları doğru yoldan saptırmayı iş edinmiştir.” (Hançerlioğlu, 2000: 480)

Masal adlı kurgusal metinde Batı’da yitip giden altı oğul bağlamında insanın şeytanın aldatıcı oyunlarına gelmemesi gerektiği vurgulanır. Kendine has değerlerden uzaklaşan bütün bireylerin yok olacağı imlenerek hilebaz arketipi/Batı karşısında varlığını devam ettirmenin ancak milli ve manevi değerlere sahip çıkmak ve onlara sıkı sıkıya bağlı kalmakla mümkün olacağı vurgulanır. Nitekim millî ve manevi değerlere sahip çıkarak Batı’da varlık gösteren yedinci oğul, hilebaz arketipinin oyunlarına gelmez ve yüce birey/diriliş eri olmaya hak kazanır.

### **b. Diriliş/Direnış Eri Olarak Yedinci Oğul: Yüce Birey Arketipi**

Toplumsal değerlerin kişilik düzlemindeki temsilci olan yüce birey, benliğin tamamlanmış yönünü simgeler ve dirilişin öncüsü olur. Bu tip, anlatılarda zorlu sınavları başarıyla geçer ve karşılaştığı bütün zorlukların üstesinden gelir.

“Bir grup üyesi için Yüce Birey öncelikle izdüşümlerin (bilinçdışı yansımaların) bir taşıyıcısıdır. Hem grubun hem de bir üyenin iç/tüm benliğini simgeleyen Yüce Birey’in varlığında ruhsal ortaklığın bilinçdışı bütünlüğü algılanır. Grubun tümünde varlığını hissettiren ruhsal yapının bilinçdışı yaratıcı gücü yani iç/tüm benlik Yüce Birey’de biçim bulur.” (Gökeri, 1979: 76)

Manzum hikâyede yedi oğlanın en küçüğü ruhsal bütünlüğü ve bilinciyle yüce birey arketipine örnektir. Metinde yedinci oğul, grubun tüm varlığını hissettiren özellikleri ile iç/tüm benliğin toplumsal görüntüsünü oluşturur. Şiirde altı oğlunu Batı’ya kurban veren babanın çocuklarının acısına dayanamayarak öldüğü anlatılır. Sıra yedinci/küçük oğlana gelir. Küçük oğul diğerlerinden farklıdır, o çevresinde olup biten her şeyi kalp gözüyle anlamaya çalışır. Doğada hiçbir şeyin tesadüf olmadığına ve her şeyin bir hikmet üzerine yaratıldığına inanır. “Yedinci oğul büyümüşü baka baka ağaçlara/ Baharın yazın güzün kışın sırrına ermişti ağaçlarda” (Karakoç, 2020:412) mısraları yedinci oğlunun evrenin gizlerini çözdüğünü gösterir.

O sadece doğayı anlamaya çalışmaz aynı zamanda iyi bir kul/Müslüman olmaya gayret eder. Batı'ya karşı yürütülen mücadeleye başlamadan önce Tanrı'ya yalvarır: "Durdu ve Tanrı'ya yakardı önce/Kendisini değiştirmesinler diye" (Karakoç, 2020: 412). Söz konusu duadan sonra kendisine bir ilham gelir ve bu ilhamdan sonra bulunduğu yeri kazmaya başlar. "Kazdı durmadan kazdı/Sonra yarı beline kadar girdi çukura" (Karakoç, 2020: 412) mısraları yedinci oğlun "değişmeyi değiştirmek" için kararlı olduğunu gösterir. Söylem ve eylemlerini inanç merkezli sürdüren ve kendilik bilincini yakalayan yedinci oğul beklenen/ideal/diriliş neslinin temsilci/prototipi olur.

Yüce birey arketipi/yedinci oğul diğer bireylerin üstünde bir kişiliğe sahiptir. O kardeşlerinin düştüğü tuzağa düşmemek için çukura/kuyuya girer ve kendini korumaya alır. Batı'nın maddi ve manevi büyüleyici unsurlarına rağmen -Tanrı'dan aldığı ilhamla- varoluşsal mücadelesini tamamlama çalışır. Etrafında toplanan kalabalığın söylevlerine aldırmandan ontolojik direnişini sürdüreceğini haykırır: "Batılılar!/Bilmeden/Altı oğlunu yuttuğunuz/Bir babanın yedinci oğluyum ben/ Gömülmek istiyorum buraya hiç değişmeden" (Karakoç, 2020: 412) diyerek direniş/diriliş hareketini başlatır.

"Diriliş, klişeler ve peşin hükümlerden sıyrılarak insan durumunun, insan şartının, insan varlığının problem olduğu her yerde sorucu gözler, araştırmacı akıl ve sakin kalple köke inmeye çalışır. Eğer insan kendini gerçeğe adayan, ruhunu ona açan bir varlıksa- ki öyle olmalıdır- Diriliş de bu anlamda bir hümanizmadır." (Karataş, 2005: 981)

Batı ellerinde yok olan kardeşlerinin trajik hikâyelerini dinleyen, onlardaki tükeniş şahit olan yedinci oğul, Batı'nın "karşısındakini değiştirmek" gücüne karşı bilinçlidir. Direnişini durdurmaya çalışan Batılıların ikna çabalarını dinlemeden girdiği çukurda günden güne erir/ölür. Yedinci oğlun ölümü yer ve göğü inletir daha sonra o nurdan bir sütuna dönüşür ve gökyüzüne uzanır: "Batı bu sütunu ortadan kaldırmakta aciz kaldı/Hala onu ziyaret ederler şifa bulurlar/En olunmaz yarası olanlar" (Karakoç, 2020:

413) mısraları yedinci oğlun ölümsüzlüğü yakaladığını/diriliş eri olduğunu gösterir.

En küçük çocuğun maceranın merkezinde yer alma durumu, masallarda çok sık rastlanan bir motiftir. Güçleri büyük, kendileri küçük yüce birey arketipleri, yazgıyı değiştirecek güçtedir. Manzum hikâyede de en küçük oğul/yedinci oğul, gerçekleştirdiği eylemlerle diğerlerinden farklı olduğunu gösterir.

Yedi sayısı bir masal formelidir ve kutsal kabul edilir. "Bu sayının kutsallığı genel bir inançtır. Sümer, Babil, Mısır, Yunan, Roma vb. çeşitli uluslarca inanıldığı gibi Hıristiyanlarda olduğu kadar Müslümanlarda, tasavvufta olduğu kadar şeriatta da geçerlidir." (Hançerlioğlu, 2000: 557). Söz konusu sayının kutsallığı manzum hikâyeye de taşınır, Batı karşısında kutsal mücadele yedinci oğul üzerinden verilir.

"Yedinci Oğul, her türlü baskı ve engele karşın özüne/inançlarına bağlı yaşamayı başaran Doğu insanını sembolize eder." (Güneş, 2017: 116). Batı medeniyetinin baskı ve telkinleri karşısında büyük bir direniş gösteren yedinci oğul, eylem ve söylemleri ile "Yüce birey" arketipine örnektir. Örnek/ideal insan tipini temsil eden yedinci oğul, kendisinden sonra gelecek nesillere örnek şahsiyet/prototip olmayı başarır. "Diriliş insanı, somut ve dinamik bir metafizikle, soyuta açık, suplesli bir fiziği teoride ve pratikte dengeleyen, bozulmuş olan bu dengeyi yeniden kuracak olan, yeni insan, insanlığın yeni prototipidir." (Karakoç, 2020: 146). Yedinci oğul, insanlığın kendisinden beklediği her şeyi söylem ve eylemleri ile ortaya koyar.

### c. Bireyleşimin Tekâmülü: Balinanın Karnı

Mitik mücadelede anlatı kahramanın sınavlar/denemeler yolunda başarı ile geçmesi onun ruhsal erginliğe kavuştuğunu/bireyleşimini tamamladığını gösterir. Sınavlar yolunda kahraman farklı hilelerle sınıandığı için kahraman güç ve cesaretin yanı sıra zekâsını da iyi kullanmalıdır. Masal adlı manzum hikâyede balinan karnı olarak adlandırılan mekân yedinci/küçük oğlun



Batı'nın en büyük şehirlerinden birisinin meydanına -Tanrıdan aldığı ilhamla- açtığı çukur/kuyudur. "Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balinanın karnıyla simgelenmiştir" (Campbell, 2013:113). Kahramanın balinanın karnına/kuyuya girmesi yaşam kaynağına, başlangıca (ana rahmine) dönmeyi temsil eder. Masal adlı kurgusal metinde en büyük Batı kentinin en büyük meydanında açılan çukur balinan karnı ile açıklanır. Yedinci oğul bu çukura "yarı beline kadar" (Karakoç, 2020: 412) girer.

Kurgusal metinde yedinci oğulun bilinçli bir şekilde kuyuya girdiği anlatılır. "Sezai Karakoç'un manzumesindeki kuyu bir kuluçka dönemini işaret etmektedir. Kozasına çekilen bilinç kendisini beklemeye terk eder. Bu anlatıya kuyuya düşmek değil, bizzat kuyuyu oluşturmak açısından bakıldığında Hz.Yusuf'un günah karşısındaki tercihi hatırlanır" (Tatar Kırılmış, 2019: 151). Doğulu babanın son çocuğu tıpkı günahlar karşısında zindanı yeğleyen Hz. Yusuf gibi çukurda değiştirilmeden ölmeyi tercih eder. "Gömün beni değiştirmeden/ Doğulu olarak ölmek istiyorum ben" (Karakoç, 2020:412) mısraları değişmemek için ölmenin seçildiğini gösterir.

Yedinci oğlanın çukura/toprağa dönüşü yeniden dirilmeyi gerçekleştirmeye yöneliktir. Dönüşümün ölümsüzlüğü yakalama şeklinde gerçekleştiği metinde yedinci oğul, kazdığı çukurdan/kuyudan/mezardan bir daha çıkmaz. Gün gün eriyerek orada ölür, nurdan bir sütuna döner ve göğe uzanır. Çevresinde toplanan kalabalık bu sütun kaldırmakta aciz kalır. Söz konusu sütun Batı'ya karşı kazanılan zaferin/dirilişin anıtıdır. "Sütun, ne bana, ne şuna ait. Diriliş'e aittir. Daha doğrusu, Diriliş ile birlikte Diriliş'in ait olduğu kaynağa ait" (Karakoç, 2019: 653). Başarının sütun imgesi ile verildiği metinde yedinci oğul, iç/tüm benliğin tamamlanmış görüntüsünü oluşturur. İçsel/bütünsel gelişim bireyin aşama geçirdiğini gösterir. "Sezai Karakoç, yedinci oğulun 'öl'mekle aslında 'ol'duğunu; bedensel bir sona ulaşarak

ruhunun dünyada asılı kalmaktan kurtulup sonsuza ulaştığını” (Tüzer, 2009: 45) ifade eder.

Tahkiyeli anlatımın görüldüğü Masal şiirinde balinan karni simgesiyle yedinci oğlun bilinçli oluşturduğu çukur/kuyu, kahramanın olgunlaşması/erginleşmesi süresi boyunca iç (nefis, şeytan) ve dış güçlerle (Batı) yaptığı büyük savaşın korunağıdır. Bu korunakta en küçük oğul, Batı uygarlığına karşı gereken tepkiyi verir; kardeşlerini ve babasının intikamını alır.

#### d. Yüksek Farkındalığın Sembolü: Yaşlı Bilge Arketipi

Daha çok masalarda ve düşerlerde ortaya çıkan “Yaşlı Bilge Adam” imgesi, yüksek farkındalığın sembolü olan bilge kişi ile ilgilidir. Bilgelik sıfatının bütün özelliklerini kendinde toplayan yaşlı bilge adam arketipi, insanlara önderlik eder ve onlara değişmez/ahlaki doğruları gösterir. “Yaşlı adam akıllık, bilgelik ve idrakin yanı sıra, ahlaki özelliklere de sahiptir, hatta insanın ahlakını sınar ve armağanlarını verip vermemesi bu sınava bağlıdır” (Jung, 2012: 94). Söz konusu arketip farklı kılıklara bürünmüş şekliyle kurgusal metinlerde yer alır. Masal şiirinde baba imgesiyle karşılanan yaşlı bilge arketipi, içgörü, keskin idrak, kararlılık vb. tinsel zenginlikler ile öne çıkarılır. Birinci oğlunun Batı ellerinde yitip gitmesini “havanın ansızın kabaran gözyaşından” (Karakoç, 2020: 409) anlar. Keskin idrak/irfan ile açıklanan bu durum, evrenin/doğanın sırlarını çözen bilge bir babanın özelliğini açıklar.

İkinci oğlunun durumun anlatıldığı mısralarda da bilge babanın irfanına dikkat çekilir. Baba Batılı bir kızın tuzağına düşen ve kıza kavuşmadan ölen ikinci oğlunun hazin sonunu yağmurun acısından anlar: “Baba yağmurdan anladı bunu/Yağmur suları acı ve buruktu” (Karakoç, 2020: 410). Söz konusu mısradaki acı ve buruk sıfatları kötücül olayların varlığını anlatmak için kullanılır.

Evrenin sırlarını çözümleyen ve hadiselerin söylediklerini sezinleyen bilge baba dördüncü oğlunun başına gelenleri de sihirli tabiatın diliyle anlar. Oğlunun öldüğünü kutlu koyundan

akan kara sütten idrak eder: "Kara bir süt akmıştı bir gün evin kutlu koyunundan" (Karakoç, 2020: 411). Kutlu koyundan kara sütün akması uğursuz/olumsuz durumları imler. Çünkü kara renk yıkım, ölüm, kötülük gibi anlamları ifade eder. Buna bağlı olarak kutlu koyundan kara sütün gelmesi, dördüncü oğlun da kaybedildiğini gösterir.

Üzerinde çözümlene yapılan şiirde yaşlı bilge arketipi baba ile temsil edilir. Bilgeliğin mistik ve masalımsı bir kurguda verildiği metinde baba, iç/tüm benliğin tamamlanmış görüntüsünü oluşturur. İçsel/bütünsel gelişim bireye evreni farklı gözle okumayı öğretir. Söz konusu dizelerde görüldüğü üzere baba çocuklarının başına gelenleri evrenin bozulan ritminden anlar.

### 3. Dönüş Aşaması

Dönüş aşaması, mitik kahramanın iç/tüm benliğini tamamlamasını, ruhsal erginliğe erişmesi anlamına gelir. Bireyleşim sürecini başarıyla tamamlayan ve ruhsal olgunluğa ulaşan kahraman çeşitli ödüller ile geri döner. Batı medeniyetiyle hesaplaşma yolculuğunda yedinci oğlun elde ettiği kazanımlar ruhsal ve bedensel bütünlüğün sağlandığını gösterir. Kardeşlerinin düştüğü tuzaklara düşmeyerek "değişmeyi değiştiren" yedinci oğul nurdan bir sütun şekline evirilerek şifa/ışık kaynağı olur: "O nurdan bir sütüna döndü göğe uzandı/Batı bu sütünu ortadan kaldırmakta aciz kaldı/Hala onu ziyaret ederler şifa bulurlar /En onulmaz yarası olanlar" (Karakoç, 2020: 413). Batı karşısında özünü koruyup değişme karşı koyan yedinci oğul olağanüstü var oluşla ödüllendirilir.

Türk gelenek ve göreneklerindeki türbeye yüklenen anlamın öne çıkarıldı bu ifadelerde yüce birey/diriliş eri olan yedinci oğlunun aşama geçirip ölümsüzlüğü yakalığı vurgulanır. Ölüm bir değişim, dönüşüm demektir. Bir değişim, dönüşüm ya da bulunduğumuz yerden başka bir yere göçmedir. Bu göçüşte daha güçlü bir şekilde yeniden doğuş/başlangıç inancı vardır.

“Yeniden doğuş ifadesi insanlığın ilk ifadelerinden biridir. Bu ilk ifadelerin temelinde arketip diye tanımladığımız şeyler yer alır. Duyu ötesiyle ilgili tüm ifadeler mutlaka arketipler tarafından belirtilmiştir, bu nedenle de, çok farklı halkların yeniden doğuş hakkında aynı ifadeleri kullanmalarına şaşmamak lazım.” (Jung, 2013: 49)

Yaşamın sonsuz bir şekilde devam ettiğini gösteren deneyimler ölüm vasıtasıyla gerçekleşir. Üzerinde çözümlene yapılan Masal şiirinde yedinci oğul, diğer anlatılar olduğu gibi dönüş aşamasında ruhsal ve bedensel bütünlüğü kazanır. “Dönüşüm ritmi, kahramanın ruhsal ve bedensel bütünlüğünü kazanması anlamına gelmektedir. Eksik özne, bütün sınavlardan başarılı bir biçimde çıkarak erginleşir. Bilinç ve bilinçaltının uzlaşmasıyla mitolojik çevrimini başarıyla tamamlayan özne, artık ödülü hak eder” (Kanter, 2005: 137). Batı’ya karşı verilen mücadelede yedinci oğulun ölümsüzlüğü yakalaması ve bir ışık/şifa kaynağı olması onun elde ettiği mistik ödüller arasında değerlendirilebilir.

## Sonuç

Kurgusal metinlerde sosyal gerçekler günlük dilin sınırlarını aşan bir zenginlikle okuyucuya ulaştırılır. Bu yapılırken de bilinçdışının sembol üretme ayrıcalığından ve dilin poetik işlevinden yararlanır. Değerlendirmeye esas alınan Masal şiiri Sezai Karakoç’un eserlerinde kolektif bilinçdışına ait semboller kullandığını gösterir. “Hilebaz”, “yüce birey”, “yaşlı bilge”, “anima”, “aşama” arketipleri kurgusal metin içerisinde sembol değerlerle örülü bir şekilde macera boyunca rol alır. Söz konusu arketiplerin varlığı insanlığın ortak edebiyat hazinesi yaratmadaki müşterek eğilimlerini gösterir. Kolektif bilinç dışının şekillendirdiği evrensel semboller kurgusal metinlerdeki kolektif uyumu yansıtmaları açısından kayda değerdir. Batı ile mücadelenin bir masal tadında anlatıldığı metinde hayatın geçiş evrelerine, yaşamın kutsal bir ülkü etrafında yürütülmesi gerektiğine, en küçük kardeşin başarılı olmasına ve yedi sayısının anlamsal değerine göndermeler yapılmıştır.

Masal şiirinde Doğulu bir babanın yedi oğlunu sırasıyla Batı'ya gider, yedinci oğlu dışında bütün oğulları Batı'nın sahte değerleri karşısında yitip gider. Şehvet (libido), şöhret (imaj) ve servet (para) sarmallarında enerjilerini tüketen ve eşyanın kölesi olan altı oğul, Batılılaşmanın sembolik yolculuğunda erginlenemeden yok olur. En küçük oğul/yedinci oğul bir "diriliş eri" olarak Batı'nın değerlerine karşı gösterdiği direniş ile "yüce birey" olma hakkını elde eder. Yedinci oğul, Joseph Campbell'in "ayrılma-erginlenme-dönüş" şeklinde formüle ettiği yolda ilerler. Macera boyunca saflaşma, arınma ve devrimsel dönüşüm yaşayarak Mutlak Hakikat'e yürür.

## Kaynakça

Campbell, Joseph (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Sabri Gürses (Çev.). İstanbul: Kabalıcı.

Emre, İsmet (2014). "Sezai Karakoç Sanatının Ontolojik Anahtarı: Diriliş", *Uluslararası Sezai Karakoç Sempozyum Bildirileri Kitabı* (Editör: Kemal Timur). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Fordham, Frieda (2015). *Jung Psikolojisi*. Aslan Yalçiner (Çev.). İstanbul: Say.

Gökeri, A.İpek (1979). *Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF.

Güneş, Mehmet (2015). "Mehlika Sultan'dan Masal'a Yedi Doğulu Gencin Batı'yla İmtihanı", *Künye*. 52-56.

Güneş, Mehmet (2017). "Nesillerin Öncü Üç İdealize Şahsiyet Abidesi: 'Asım' 'Gül Yetiştiren Adam' ve 'Yedinci Oğul'", *80 Yıl Sonra Mehmet Akif Ersoy*. Türkiye Yazarlar Birliği: 108-117.

Hançerlioğlu, Orhan (2000). *Dünya İnançları Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Jung, Carl Gustav (2012). *Dört Arketip*. Zehra Aksu Yılmaz (Çev.), İstanbul: Metis.

Jung, Carl Gustav (2013). *Keşfedilmemiş Benlik*. Barış İlhan-Canan Ener Silay (Çev.). İstanbul: Barış İlhan

Kanter, M. Fatih (2005). "Dede Korkut Hikâyelerinin Arketipsel Sembolizm Yöntemiyle Çözümlemesi", *Arayışlar*. 14: 131-138.

Karakoç, Sezai (2019). *Sütun Günlük Yazılar II*. İstanbul: Diriliş.

Karakoç, Sezai (2020a). *Gün Doğmadan*. İstanbul: Diriliş.

Karakoç, Sezai (2020b). *İnsanlığın Dirilişi*. İstanbul: Diriliş.

Karataş, Turan (2005). "Sezai Karakoç: Bir Medeniyet Tasarımcısı". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce* Cilt: 6 İslamcılık-Derleme: 979-988, İletişim: İstanbul.

Moore, Robert-Gillette, Douglas (1995). *Kral, Savaşçı, Büyücü, Âşık: Olgun Erkeklik Arketipleri Yeniden Keşfediliyor*. İstanbul: Sistem.

Şahin, Veysel (2017). "Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Kur(t)uluş Değerleri ve Diriliş Esteti", *Mecmua*. 3: 29-41.

Şimşek, Esmâ-Şenocak, Ebru (2009). "İbni Sina Hikâyelerinin Arketipsel Tahlili", *Millî Folklor*. 82: 110-121.

Tatar Kırılmış, İlknur (2019). "Postkolonyalizmi Masal Üzerinden Söyleme Dönüştürmek: Masal ve Madam Butterfly Ölmeyi Reddederse", *Dil ve Edebiyat Araştırmaları (DEA)*. 19: 139-158.

*Türkçe Sözlük* (2005), "Masal Maddesi", TDK Yayınları: Ankara.

Tüzer, İbrahim (2009). "Yüreğinde İnsanlıktan Bir İz Taşıyan Şair: Kentte Direnen Bir Bilinç Olarak Sezai Karakoç şiiri", *Ayraç*. 4: 41-43.

# ORHAN PAMUK'UN TUHAF GEZGİNİ MEVLUT

## ORHAN PAMUK'S STRANGE FLANEUR: MEVLUT



### Öz

Türk edebiyatının çağdaş isimlerinden Orhan Pamuk'un (d.1952) romanları, hemen her kesimden farklı sosyal yaşam düzeylerine ait bireyleri romanlarına konu edinir. *Kafamda Bir Tuhaflık* romanının başkışisi Mevlut da işi, yaşadıkları, hayal dünyası, korkuları, hazları ve niyetleriyle özel bir karakterdir.

Modern anlatı bireye, bireyin iç dünyasına dönüktür. Modern anlatıların bireyi keşfi, bireyin kendisini keşfini de içerir. Bu keşif belirgin olabileceği gibi örtük de olabilir. Mevlut, boza satıcılığı yaparken İstanbul'un sokaklarında gezinir. Geçinmek için yaptığı bu eylemde bir yandan da kendisini keşfetmek için bir gezinti halindedir. Mevlut'un sokakların anlattıklarını dinlediği bu gezintileri, onun tuhaflığının da göstergesidir.

Mevlut'un İstanbul sokaklarında gezinmekten aldığı haz, sokakları dinlemekten aldığı haz ve kendi içinde gezinmekten aldığı haz olarak iki yönlüdür. Sokakların seslerini dinleyerek gezinmek Mevlut'a iyi gelir. Kendi iç dünyasında ise hayalleri ve korkuları vardır. Şehrin yıllar içinde değişmesi, Mevlut'un bakışının da değişmesine neden olur. Bu makale, *Kafamda Bir Tuhaflık* romanının başkışisi Mevlut'un İstanbul sokaklarında gezinmekten aldığı haz üzerinden bir fanör olup olmadığını tartışacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan Pamuk, fanör, İstanbul, hayal, korku, haz.

### Abstract

The novels of Orhan Pamuk (b.1952), one of the contemporary names of Turkish literature, deal with individuals belonging to different social life levels from almost all walks of life. Mevlut, the protagonist of the novel *Kafamda Bir Tuhaflık*, is also a special character with his work, experiences, imagination, fears, pleasures, and intentions.

The modern narrative is directed to the individual, to the inner world of the individual. The discovery of the individual of modern narratives includes the discovery of the individual himself. This discovery may be apparent or implicit. Mevlut wanders the streets of Istanbul while selling boza. In this act of making a living, he is also on a stroll to discover his inner world. These rides, where Mevlut listens to what the streets tell, are also an indicator of his strangeness.

There are two pleasures for Mevlut from strolling the streets of Istanbul. One is the pleasure he gets from listening to the streets. The other is the pleasure he gets from wandering within himself. Mevlut likes to visit the city while listening to the sounds of the streets. In his inner world, he has dreams and fears. The change of the city over the years causes Mevlut's view of life to change. This article will discuss whether Mevlut, the protagonist of the novel *Kafamda Bir Tuhaflık*, is a flaneur through the pleasure he gets from strolling the streets of Istanbul.

**Keywords:** Orhan Pamuk, flaneur, İstanbul, dream, fear, pleasure.

### Nurcan ANKAY

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Dr. Öğr. Üyesi, Muş Alpaslan Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Muş, Türkiye.

ORCID: 0000-0003-3810-1993

E-mail: n.ankay@alpaslan.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 27.03.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 23.05.2021

Kaynak Gösterim / Citation:  
Ankay, Nurcan (2021). "Orhan Pamuk'un Tuhaf Gezgini Mevlut", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 13/25, 273-300.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.483>



## Extended Summary

Based on the variety of subject and people in his novels, it can be said that Orhan Pamuk highly know and analyzed the people of his country. Even considering the novel *Kafamda Bir Tuhaflık*, the transformation of the city, things and people over time and the transfer of this transformation is remarkable. When we look at the novel *Kafamda Bir Tuhaflık*, it is understood that the author has an eye that sees well the society and the changing Istanbul. Pamuk tells about the forty-three-year period of a boza salesman, starting from his childhood to his advanced age. In this forty-three-year period, the author tells about the transformation and decay of a city while telling the characters of the novel. After the city is filled with buildings and people, it can only be itself at night. Similarly, Mevlut can only be himself at night.

The concept of Flaneur should be viewed in conjunction with modernism. Flaneur, which we can think of as the traveler / dervish of modern times, also experiences an intellectual journey within itself. Flaneur acts with the pleasure of just being on the road and hearing the way, without aiming to reach a place, and navigates his world during this road. Flaneur's intention turns from traveling to watch. Watching the street turns into watching your own inner world. This observation can also be seen in Mevlut's strolling the streets of the city while selling boza.

Mevlut, who is attached to Istanbul from the countryside, is a strange figure with his imagination and fears. It is its intersection with the streets of the city that makes it a flaneur. However, the fact that he is not unemployed during these trips makes his flaneur position incomplete. Mevlut's feeling special is also a reason for his weirdness. For this reason, his wandering in his inner world becomes free with boza sales. He dreams as he travels. While wandering in a space of his own with a language that only he understands, he also wanders the limits of his imagination. That's why he establishes a link between the light in

his head and the night-lit image of the city. And for this reason, he continues to sell boza on the streets of the city, even if his earnings are small.

It is possible for Mevlut to do other professions and gain a better income. However, the fact that he preferred to be a peddler shows that he enjoyed the night and the streets as well as navigating his imaginary world. By continuing to be a peddler and going out to the streets to sell boza especially at night, he becomes free in his imaginary world and enjoys this action. Mevlut realizes that selling yoghurt is not profitable. For this reason, he leaves this profession, which is overtime. But selling boza is a way of navigating his imagination. Therefore he continues to sell boza. In some streets he sees during the day, he dreams of selling boza at night.

Mevlut has some fears since his childhood. These initial fears are of dogs and the enigmatic and invisible beings he believes appear at night. When he is alone in the slum, the clicks he hears at night trigger his fears. Later, loneliness and death fears are added to these fears. After losing his wife Rayiha, he is afraid of living alone. Fear of loneliness increases after their daughters get married. As he gets older, this fear is accompanied by the fear of death. It is clear that these fears also had an effect on her marriage to Samiha. The defense he developed against the fear of loneliness also takes place by walking the streets.

One of his fears about life is to earn a living. He is afraid of losing the customers he sold boza. Therefore, he continues to take to the streets. He will overcome the fear of dogs in time. Although Mevlut is very afraid of the dead and the graves, he begins to enter the cemeteries with the effect of the strangeness in his mind. However, as he gets older, these graves remind him of his own death, and he hesitates to even enter beautiful cemeteries.

The change of the city continues to scare Mevlut. Therefore, some nights he finds the city more mysterious and menacing.

His walk in the streets feels mysterious and frightening, giving him pleasure as if he were in a fairy tale realm. Therefore, when he shouts "boza", he feels that he is addressing his own memories.

The novel *Kafamda Bir Tuhaflık*, attracts attention as the narrative of a wanderer. Mevlut believes that the streets talk to him at night while selling boza. Exploring new streets feels like discovering a new place in his own inner world.

There are two pleasures that Mevlut takes while wandering the streets of Istanbul. The first is that he wanders the streets like a flaneur. The second is that he wanders between his dreams and fears in his inner world. The strangeness in Mevlut's head during these excursions also makes him a strange flaneur. Flaneur means watching the streets as a traveler. Therefore, this concept overlaps with Mevlut's travels. However, Mevlut becomes a provincial and incomplete flaneur due to his peddler and not being an intellectual. He watches the transformation of the city over the years, and takes pleasure in listening to a secret language between the streets of Istanbul and himself. He realizes the transformation of the city and the transformation of his own world over time.

The second pleasure of Mevlut, who is aware of the strangeness in his mind, is to dream while selling boza. However, these dreams sometimes grow with their fears. The union of fear and imagination is more attractive to him. The encounter with dreams and fears on his wanderings is the result of his wandering in his own mind. Walking and shouting in the streets at night turns to a therapy for Mevlut against his fears.

Mevlut continues to be a boza seller throughout his life because he likes to stroll the streets and believes that he becomes free as he travels. He cannot be a true flaneur, despite his dreams, fears, and listening to the voice of the city. He could be described as an incomplete flaneur. Therefore, Mevlut, as a provincial man who cannot capture the spirit of his time, has to stay weird and fail in Istanbul.

## Giriş

Yazdıkları, söyledikleri, ödülleri her zaman tartışma konusu olan (Koyuncu, 2020) Orhan Pamuk, çağdaş Türk romanının önde gelen isimlerindedir. Çağın gerçeklik anlayışında yaşanan değişimlerin çağdaş romancıyı yeni biçim arayışlarına ittiğine değinen Yıldız Ecevit (2008: 20-21), dış gerçeği yeniden yansıtmak istemeyen romancının romanında biçim ve teknikle yeni bir yaşam kurduğunu söyler. Pamuk, Batılı yazarların kullandıkları üslup özellikleri ve anlatım tekniklerini Türk romanında kullanan ve başarılı görülen yazarların en önemli temsilcilerinden biri olarak görülür (Brendemoen, 2006: 209). Henüz ilk romanları olan *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982) ile *Sessiz Ev'de* (1983) klasik anlatı tekniklerini kullanan (Kirchner, 2006: 13) Pamuk, daha sonra yazdıkları ile postmodern anlatıya yakın görülür. Ecevit'e (2008: 32) göre "onun romanları geleneksel gerçekçi yaklaşımdan postmodernizmin üstkurmaca düzlemine uzanan bir biçim serüveni sergiler". Bilhassa ele aldığı konuları işleyiş biçimi ve teknikleriyle yenilikçi olan Pamuk'un Türkiye'nin birçok kesiminden bireyi romanlarına konu edindiği söylenebilir. Sadece *Kafamda Bir Tuhaflık* romanı göz önüne alındığında dahi belli bir zaman döngüsünde şehrin, eşyanın ve insanın dönüşümü ile bu dönüşümün aktarımı dikkat çeker.

Yazarın 2014 yılında yayımladığı *Kafamda Bir Tuhaflık* romanı da benzer şekilde yenilikçidir. Romandan önce soy kütüğü ve içindekiler bölümlerinin bulunması, her bölümün bir başlığının olması, roman sonunda karakter dizini ve kronolojinin yer alması, kişilerin ayrı ayrı konuşturulması yenilikçi bir üslup biçimi olarak görülebilir. Bilgin Güngör, "kurgunun söz dizimi boyunca zaman unsurunun üst-başlıklar hâlinde vurgulanması[nı]" ve Türkiye'nin toplumsal dönüşümü ile kişilerin geçirdiği dönüşümü arasındaki ilişkiyi romanda zaman unsuruyla ilgili en belirgin karakteristik olarak yorumlar. Ayrıca Güngör (2015: 136), yazarın kullandığı bölüm başlıkları, soy kütüğü ve içindekiler gibi bölümleri, okura

bir kolaylık olarak sunulmuş bulmakla birlikte postmodern bir tavır olarak görür.

Yazarı tarafından bir bilgi roman olarak nitelenen (Pamuk, 2014) *Kafamda Bir Tuhaflık*'a bakıldığında yazarın toplumunu ve değişen İstanbul'u araştırmış olduğu görülecektir. Bir bozacının çocukluğundan başlayarak (1969) ileri yaşlarına kadar (2012) geçen kırk üç senelik zaman dilimi, roman kişilerini aktarırken bir şehrin dönüşümünü, kirlenişini de anlatır. Şehir, yapılar ve insanlarla doldukça sadece geceleri kendisi olabilir. Tıpkı romanın başkışisi Mevlut'un sadece geceleri boza satarken kendisi olabildiği gibi (Pamuk, 2015a: 443). Mevlut, sokak satıcılığının birçok çeşidini dener ancak istikrarla yaptığı tek iş geceleri boza satmaktır. Bu nedenle boza satışı onu niteleyen bir meslek olmakla birlikte, bilhassa geceleri meşgul olduğundan onun karakterini ve düşünme biçimini de doğrudan etkileyen bir eylemdir. Mevlut, bir ekmek kapısı olarak babasından devraldığı boza satıcılığını zamanla kendi üzerine yapışmış bir elbise gibi giyinir ve dünyaya böyle bakar. Bu elbiseyi giydiğinde arzuları netleşir, hayal dünyasına girer, korkularıyla yüzleşir, kendi gerçekleriyle karşılaşır. Geceleri boza satıyor olmak, bütün güçlü ve zayıf yönleriyle İstanbul'a karşı Mevlut'u kendisi yaptığı için önemlidir.

Mevlut'un arzuları, gezme ve seyirden aldığı haz özelinde iki yönlü olarak değerlendirilebilir: Mevlut'un İstanbul'u, sokakları, şehrin dönüşümünü seyrederek gezinirken aldığı haz ile kendi iç dünyasını seyrederek gezinirken aldığı haz. Biri dışa dönük, diğeri içe dönük olan bu hazlar Mevlut'un varoluşsal bütünlüğünü sağlamaları açısından da dikkat çekerler. Mevlut, bilhassa İstanbul sokaklarını gözlemlerken bir flanöre dönüşür. Kendi dünyasını seyrederken ise kalbinin niyeti ile dilinin niyeti arasında kalan ve bu çatışmanın sonucunu bir roman boyu yaşayan trajik bir kahraman olur. Bu çalışma Mevlut'un gezintilerinden aldığı hazları, bir flanör oluşunu, İstanbul ve Mevlut ekseninde iki yönlü incelemeyi amaçlamaktadır.

## I. Parisien Flanör ve Eksik İstanbullu Mevlut

Flanör kavramının Türkçe karşılığı gezgin, aylaklık edendir. Kelimenin orijinal hali Fransızca eril bir kelime olan *flâneur*dür, dişil hali ise *flâneuse* olarak geçer. Fransızca-Türkçe sözlüklerde *flâneur*, “aylak, işsiz, boş gezen” (Saraç, 1985: 610) olarak tanımlanır.<sup>1</sup> Kelimenin eylem halini belirten *flâner* ise “aylak aylak dolaşmak, gezip tozmak” ve “oyalanmak, dalga geçmek” anlamlarına gelir (Saraç, 1985: 610). Flanörü bu nedenle Türkçe sözlüklerde aylak olarak araştırmak yerinde olacaktır. Aylak, Türk Dil Kurumu sözlüğünde “işsiz, boş gezen, avare” kimse (Aylak, 2021) olarak tanımlanır. Tabii bu karşılıklar kavramın kelime anlamları olarak geçer. Kavramsal anlam için flanörün nasıl edebî bir portreye döndüğünü düşünmek gerekir. Aylaklığın gezmeyle ilişkisi, kelimenin işsizlik yani boşluk, avarelik anlamına denk gelir. Aylaklığın düşünce ve edebiyatta kazandığı yer sıradan bir avarelik değildir. Kavram, flanör olarak anacağımız gezgin-düşünür bir duruşa da ihtiyaç duyar.

Flanörü öncelikle, ortaya çıktığı yer olan Walter Benjamin’in *Pasajlar*’ı ile anmak gerekir. Paris’te pasajların ortaya çıkışı,<sup>2</sup> bu pasajlardaki dükkânları ve pasajı seyreden, pasajlar boyu gezinen bir aylak tipin de görünürlüğünü mümkün kılar. Benjamin de pasajların gezinmeyi önemli kılan yönüne değinir. Charles Baudelaire üzerinden ele aldığı flanör, bu dünyada kendisini evinde hisseder, can sıkıntısına şifa bulur. “Sokak, flâneur’ün meskeni olur” (Benjamin, 2017: 3).

David Frisby, flanörün, bazen saf avarenin sınırında olmasının, bazen de dedektifler gibi şehri ve görsel metinleri deşifre etmesinin onu temelde belirsizleştirdiğini, Benjamin’in analizleri ile flanör figürün güçlendiğini, yüceltiğini söyler. Frisby’ye göre flanör, hem bir bakma, gözlemlene biçimi, hem şehri ve nüfusu

1 Şemseddin Sami’nin *Kamus-ı Fransevi*’sinde de *flâneur*, “boş gezen, haylaz” anlamında kullanılır. *Flânerie* ise “boş gezme, haylazlık” olarak tanımlanır (1905-1322: 1062).

2 Benjamin, Paris’te bulunan pasajların çoğunluğunun 1822’yi izleyen on beş yıl içerisinde yapıldığını söyler. Giysi başta olmak üzere birçok malın satıldığı yerler/depolar bu dönemde ortaya çıkar. Zamanla pasajlar lüks eşya ticaretinin yapıldığı yerler haline gelir (Benjamin, 2009: 87-88).

okuma biçimi hem de şehirle ilgili yazılı metinleri okuma biçimleri ile ilişkilendirebilir (Frisby, 2015: 82-87). Kuşkusuz flanör figür, görme ve duyuşla ilgili gücünü Benjamin'in yorumuyla kazanır.

Flanör kavramına elbette modernizm ile birlikte bakmak gerekir. Modern zamanın gezgini/dervişi olarak düşünebileceğimiz flanör, düşünsel bir yolculuğu da kendi içinde yaşar. Yolun bir yere ulaşma ereği olmadan sadece yolda olmak ve yolu duymak hazzıyla hareket eder ve bu yol esnasında kendi dünyasında gezinir. Flanörün amacı gezmekten seyre döner. Sokağın seyri, kendi iç dünyasının seyrine dönüşür. Bu seyir şüphesiz haz vericidir ve flanörü yolda olmaya bu nedenle çeker. Avrupa'da modernizmin sokakları ve kent kavramını geliştirdiği 19. yüzyıla bakıldığında flanörün sesleri duyulmaya başlanacaktır. Flanör, kalabalığın içinde kendisini duyumsayan bir ruh olacaktır. "Yalnızlığını kalabalıkla doldurmasını bilmeyen kişi telaşlı bir kalabalık içinde yalnız olmasını da bilmez" diyen Baudelaire, (2017: 22) esasında kendi keyfi kalabalıklığını ve seyir hâlini vurgular. Baudelaire'in Brüksel seyahatindeki notlarına değinen Benjamin, şairin yalnızlığı kalabalığın içinde sevdiği vurgusunu yapar. Baudelaire, Brüksel'de vitrin görmediğinden görececek hiçbir şey olmadığını, sokakların hiçbir işe yaramadığını söyler: "Hayal gücü sahibi ülkelerin bayıldığı gezme eylemi Brüksel'de mümkün değil"dir (Benjamin, 2017: 20). Benjamin, Baudelaire'in Paris'ini anlatırken henüz Seine nehrini köprülerin kaplamadığına, flanörün yürürken at arabalarına maruz kalmadığına değinir. Bu sokaklar, diğer yayalardan müstesna kendisine *dirsek mesafesi* isteyen ve aylıklıktan vazgeçmeyen flanörün olduğu sokaklardır. Zamanın ruhu burada devreye girer. Baudelaire'in Paris'i flanör için bir gezinti alanı oluşturabilecek sakinlikte ve bugünden bakıldığında teknolojiden uzak bir sadeliktedir. Bir şehirli olan Baudelaire'in Paris'inde flanör olmak, kuşkusuz taşralı Mevlut'un -1969-2012 yılları arasında bozacılık yaptığı- İstanbul'unda aylak olmaktan pratikte çok daha kolaydır. Baudelaire'in Paris'i Avrupa'nın sanat odağı sayılabilecek bir etkinlikteydi. Şehir

teknoloji, sesler, çirkin yapılar ile henüz değişmemişti. İstanbul da benzer bir değişimi görece daha biçimsiz yaşar. Yirminci yüzyılın sonlarına doğru geldiğinde İstanbul'un yavaş yavaş kirlendiği, bir yandan ruhsatsız yapılarla çarpık bir kentleşmenin başladığı, bir diğer yandan yüksek binalarla şehrin silüetinin değiştiği, doğallığın geri plana atıldığı, seyirden ziyade telaşın hâkim olduğu bir kalabalığın sokakları işgal ettiği görülür. Bu dönüşüm, Mevlut'un şehri her gezişinde yıllar içinde elbette gözüne çarpacaktır.

Flanörün amaçsızlığı, yavaşlığına da etki eder. Benjamin'in flanörü kaplumbağa ile anması flanörün yavaşlığına bir vurgudur. Benjamin, 1840'ta pasajlarda kaplumbağa gezdirilmesinden ve flanörlerin, kendi yürüyüş hızlarını kaplumbağaların belirlemesinden hoşnut olduklarını söyler (2017: 26). Buradaki benzetmenin üzerine düşünülmesi gerekir. Kaplumbağanın hayatın akışı içindeki yavaşlığına ek olarak, kendisini koruyan bir zırh ile yürüyüşü ve en ufak bir müdahalede kabuğunun içine çekilmesi flanöre benzetilebilir. İki canlı da doğasında yavaşlığı temsil eder. Sessiz gücün sembolü (Biedermann, 1992: 358) olan kaplumbağanın flanöre denk tutulması, kavrama da bir güç getirecektir. İki varlık da gücünü sessiz ve yavaş yürüyüşünden alır, sadece seyrederek yürür ve düşünür. Zygmunt Bauman, flanörün katılımcı değil, bir gözlemci olduğunu söyler. Flanörün gezdiği yerlerde olmasına karşın oralara ait olmadığını belirtir ve ekler:

Kalabalık kent yaşamının hiç bitmeyen gösterisini izleyen bir seyircidir. Bu, sürekli değişen ve bir sonraki yerlerinin ne olacağını bilmeyen aktörlerin oynadığı, senaryosu, yönetmeni ya da yapımcısı olmayan bir gösteridir. Flâneur açısından, gösterinin a priori yazılmış ne başı ne de sonucu vardır. Bunun yerine, gösteri, sebep ve sonucu olmayan epizotlardan oluşur. Bu gösteri, kendini inşa etmeli; kendine ait parça parça kaynaklarla kendisini yaratmalıdır" (Bauman, 2017: 258).

Her an yeniden kendisini inşa eden bir tiyatronun içinde olmak, flanöre seyrinin amacını tekrar tekrar hatırlatacaktır. Flanör,



şehri seyrederek keşfederken bir arayışın tanımlanmamış faili olarak kendisini, dolayısıyla varoluşunu da keşfedecektir. Bu nedenle yalnız olması onu daha özel kılar. Benjamin'in de dediği gibi flanör, kalabalıkta terk edilmiş biridir (2017: 27).

Benjamin'in nitelediği ve şehri seyretme üzerine kuvvetlenen flanör figür, Mevlut düşünüldüğünde biraz eksik kalacaktır. Mevlut'u bu nedenle flanöre bağlamak için sadece şehri seyrine değil, sokaklarda gezinişine ve iç dünyasına da inmek gerekir. Orhan Pamuk, Mevlut'u bir flanör gibi sokak sokak gezdirir. Mevlut boza güğümlerinden bir kurtulacak olsa bütün flanörlerden daha gerçek bir gezgin olacaktır ancak elinden güğümünü romanın sonuna kadar bırakmaz. Boza güğümleri onun bir parçası olur. Bir geçim kaynağı olmasıyla birlikte bu güğümler Mevlut'u bir aylak olmaktan da alıkoymaz. Geceleri seyyar boza satıcılığı yapmak, getirdiği kazanç açısından bir işten ziyade olsa olsa yarı avareliktir. Bu açıdan bakıldığında gezme arzusunun Mevlut için geçim derdinin önüne geçtiği söylenebilir.

Flanörün habercisi olan aylaklık, Türk edebiyatında en belirgin ilk görünürlüğünü Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ı (1959) "C" ile bulur. Bu aylak tipin bir öncesi de olmalıdır kuşkusuz. Her tipi, her karakteri, yazarının içinde olduğu çağın sosyal şartları oluşturur. Tanzimat dönemi romanlarında yer alan alafranga züppe tipine bakıldığında, aylak tipine benzer bir tip dikkati çekecektir. Bu tip, Ahmet Mithat Efendi'nin Felâton Bey tiplemesi ile ortaya çıkar. Türk romanında Batılılaşma sorununa değinen Berna Moran, alafranga-züppe tipini Felâton Bey ile somutlaştırarak adlandırır. *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, iki tipin iktisadi yönlerine de vurgu yaptığından Moran, Ahmet Mithat Efendi için alafranga-züppe tipi özelliğinin Türk-Osmanlı geleneklerine de ters olan "para harcama tarzı" ile ilgili olduğunu belirtir (Moran, 2010: 55). Doğrudur da, Rakım hesap kitap bilirken Felâton savurgan bir tip olarak göze çarpar. Alafrangalık yanlısı zengin babanın mirasyedi oğlu Felâton, bir benzerini Bihruz Bey ile bulur. Bihruz'un entelektüel olmaya yönelik beceriksiz çabaları

en azından entelektüel olmaya dönük uğraşın içinde olması açısından önemlidir. Yetersiz bir alafanga-züppe oluşu, onu entelektüel gelişimden alıkoyduğu gibi bir aylak olmaktan da alıkoyar. Bilhassa Bihruz'un aşkını yitirdikten sonraki iç dünyası aylaklığın tersine dönmüş hali gibidir. Bihruz, bu ruh halini, Fransızca çalışırken kapıldığı düşünceleri, kısacası bilincinde gezinmeyi evinde değil sokaklarda dolaşırken yaşamış olsaydı, muhtemelen Türk romanının ilk aylak tipi olacaktı. Bihruz'un iskaladığı aylaklık Yusuf Atılgan'ın C'sinde tecessüm eder. C, aylaklığın hakkını vererek Paris pasajlarında gezinen flanörün İstanbul'da doğuşuna göz kırpar. İstanbul'da doğacak bir flanör, Paris'teki flanörlerden farklı olacağı ve Türk toplumu içerisinde karşılığını zor bulacağı için Orhan Pamuk'un Mevlut gibi bir karakter çizdiği söylenebilir. Paris ve İstanbul geceleri arasındaki fark, iki şehrin flanörlerini de farklı kılar. Pamuk'un romanında İstanbul ve Mevlut birbirleri üzerinden okunabilir.

İstanbul, Pamuk'un bu şehirde geçen romanlarında çeşitli yönleriyle ortaya çıkar (Aksoy vd., 2008: 281). Mevlut da İstanbul'un çeşitli yönlerine kırk üç yıllık bir zaman diliminde tanıklık eder. Nüket Esen (2008: 267), Orhan Pamuk'un İstanbul'un uzak geçmişini Batılı gezginlerin gravür ve kitaplarından, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın İstanbul'unu ise yerli yazarlardan öğrendiğini belirtir. Yazarın zihnindeki İstanbul'u oluşturan gözler ve sesler, -bilhassa *İstanbul, Hatıralar ve Şehir* adlı eseri özelinde- Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal Beyatlı ve Reşad Ekrem Koçu'ya aittir (Pamuk, 2015b: 201). İstanbullu biri olarak Pamuk'un kendi izlenimlerinin de bakışını etkilemiş olduğu söylenebilir. Bununla birlikte Pamuk ve kurguladığı Mevlut, sosyokültürel açıdan uzaktırlar.

*Kafamda Bir Tuhaflık*'ın başkişisi Mevlut, Anadolu'dan İstanbul'a geçim derdiyle göçen, ancak zamana uyum sağlayamadığı ve yaptığı işler teknolojiye yenildiği için sadece yaşayabilecek kadar kazanan, buna karşın köyüne de dönemeyen insanın temsilcisi olarak okunabilir. Bu ifade, Mevlut'a ilk bakışta yapılabilecek

yorumlardan biridir. Babasının yanına İstanbul'a geldiğinde bir yandan yoğurtçuluk ve boza satıcılığı yapmaya başlarken bir diğer yandan eğitimine devam eder. Hem okulunu hem çalışmayı bir arada götüremez, okulunu bitireceğine inansa da liseyi bitiremez. Böylece büyük şehre geldiğinde ne okuyarak başarılı olan bireyi ne de çok çalışarak zamanla zenginleşen bireyi temsil eder. Mevlut, bu tiplerden bağımsız, şahsına münhasır bir karakterdir. Çünkü onun daima kafasında bir tuhaflık vardır. Pamuk, kahramanının "kafasındaki tuhaflıkların dünyadan çıktığını ya da dünyadaki tuhaflığın kendi kafasından yansıdığını" düşündüğünü söyler. Mevlut'un tuhaflığını hayatını belirleyen esas tuhaf durumla da ilişkilendirir, yani Samiha yerine Rayiha'yı kaçırmışla (Pamuk, 2014). O, en baştan bir tuhaflığın içine girmiştir.

Mevlut'u sınıflandırmanın zor olduğunu söyleyen Jale Parla (2018: 42), diğer roman kahramanlarıyla karşılaştırıldığında onun ancak anti-pikaro olarak anılabileceği yorumunu yapar. Pikaresk, "bir yerin sosyo-kültürel değişimi sırasında işsiz, yoksul sınıfın var kalma çabalarının, bir pikaronun (yoksul üçkâğıtçının) serüvenleri çerçevesinde anlatıldığı", 17. yüzyılda ortaya çıkan bir türe verilen addır (Parla, 2018: 41-42). Parla'nın Mevlut'u anti-pikaro olarak tanımlaması, benzer bir sınıfın var olma çabası içinde Mevlut'un yaşadıklarının anlatılmasına karşın roman kahramanının ahlaki değerlerden uzak düşmesiyle ilgilidir. Zamanla gelişen imkânlar ve teknoloji, bir sokak satıcısı olan Mevlut'un mevcut işlerini tüketir. Bu tükenişin getirdiği geçim derdiyle sürekli çalışan, farklı şeyler satan, farklı işler deneyimleyen Mevlut, bir gece boza satarken soyulduktan sonra bir süre bozacılığı bıraksa da yine bu işi yapmaya -hayatı boyunca- devam eder. Bu nedenle onun bir bozacı olarak tanımlanması en doğrusu olacaktır. Mevlut'un sokak satıcılığı yaparken şehri gezişi, onu flanörlüğe yaklaştıran bir eylemdir.

Flanörün modernliğin bir sonucu olduğu düşünülürse modern anlatıda flanör temsillerin çeşitli şekillerde açığa çıkabileceği de

öngörülür. Flanör temsillerden biri olmaya aday olan, *Kafamda Bir Tuhaflık* romanının Mevlut adlı karakteri, andığımız diğer roman kişilerinden kesin hatlarla ayrılır. Onun bir flanör olup olmadığı tartışmaya açıktır. Aylak olmadığı gibi boza satıcılığından keyif aldığı için bu eylemi sürdürmesi açısından bu tartışmaya onay verir. Mevlut'un boza satıcılığının zorunluluktan keyfiyete dönüşü, bu konuda belirleyici olacaktır. Bu nedenle Mevlut'un sokaklarda geceleri düşündükleri de bir diğer yol göstericidir.

İstanbul'daki kırk üç yıllık yaşamının ilk otuz beş yılında, Mevlut bu şehirde geçirdiği "her yılın kendisini buraya daha çok bağladığını hisse[der]" (Pamuk, 2015a: 457). Bununla birlikte son yıllarında İstanbul'a yabancılaştığını düşünür. Bu şehre geldiği 1969 yılında mevcut olan yapıların, gecekonduların, apartmanların yıkıldığını; yerine yeni yapılan binaların içindeki yeni insanların kendisine uzak olduğunu görür. Ayrıca kendisinin o insanlardan olmadığını farkındadır. Hatta artık şehri vahşi ve sert bir duvar gibi bulur. Bu duvarın üzerindeki yüz binlerce pencerenin birer göz gibi kendisini seyrettiğini ve akşamları şehrin aydınlanışını fark eder. Çocukken uzaktan bakmayı sevdiği ve büyülü bulduğu şehrin ışıkları, elli beş yaşında iken kendisine artık güzel olduğu kadar korkutucu da gelir (Pamuk, 2015a: 461). Şehrin ışıklarıyla kendisine çeken büyü, onun için daima caziptir.

İlk olarak babasından sokakları öğrenmeye başlayan Mevlut, arkadaşı Ferhat'ın sokakların dilini bilmesinden etkilenir. Mevlut'un bu dili bilmeyi arzularışı arkadaşının bu yönünden etkilenişinden de okunabilir. Sokakları okumayı en çok boza satarken eyleme dökebilir:

Boza satarken geceleri sürekli yürüdüğü için gözünün önünden güzel resimler ve tuhaf düşünceler geçiyordu: (...) Şehrin geceleri kendisine söylediklerini dinlemek, sokakların dilini okumak Mevlut'a gurur veriyordu. Oysa sabahları pilav arabasının arkasında, elleri ceplerinde, soğukta hiç kıpırdamadan beklerken hayal gücü zayıflıyor, dünyanın boş ve anlamsız olduğunu kavıyor, içinde büyüyen derin yalnızlıktan korkarak hemen Rayiha'ya dönmek istiyordu (Pamuk, 2015a: 201).

Mevlut'un sadece sokakların dilini okuduğu için gururlanması dahi onu şehirdeki birçok insandan ayrı kılar. Kalabalık içinde sadece gideceği yere varmak için yürüyen biriyle şehri dinlemekten haz alan birinin yürüme eylemleri birbiriyle kıyaslanamaz. Yavaşlığın hazzı burada devreye girer. Mevlut bir kaplumbağa hızında şehri dinlemeyi ister ve bu arzu ona haz verir. Haz, "[b]ir arzunun, isteğin tatmin edilmesinin ya da ihtiyacın karşılanmasının sonucu olan duygu" olarak tanımlanır (Cevizci, 1999: 400). Lacan (2013: 37), arzu ve haz arasında kesin bir sınır olduğunu vurgular: "Haz, insanın kapasitesi dâhilindeki deneyimlerin nerelere kadar uzanabileceğinin sınırını çizer", arzu ise "sabitlenmiş ilişkisini, sınırını kendi bulur ve bu sınırla bağlantısı sayesinde, haz ilkesinin dayattığı eşiği aşmış bir arzu olarak ortaya çıkar". Bu nedenle Mevlut'un bozacılık yaparken sokakları dinlemesi haz aldığı bir eylem olarak okunabilir ve Mevlut bu eşiği, yani bozacılığı hiç aşmadığı, aşmayı arzulamadığı için arzusuz bir birey sayılabilir. Mevlut hazzını, "[i]çimden geldiği için boza satıyorum ben" diyerek somutlaştırır (Pamuk, 2015a: 446). Rana Erdoğan, flanörün bir devrimci edasıyla şehri "yürüyerek gezmek için modernitenin dayattığı basmakalıp yolları kullanmak yerine ara sokaklara sapıp, kentin en ücra köşelerine varıncaya dek 'derive' yoluyla özgürce kaçışlar ve ani dalışlar yaparak ilk itiraz fişliğini ateşle[diğini]" söyler (2020: 53). Şehri gezerken bu özgürce kaçışları Mevlut, bazı sokaklara sadece seyretmekten keyif aldığı için girerek yapar. Bu da yine onun hazlarından ileri gelir.

Benjamin (2017: 9), hangi yolu seçerse seçsin flanörün karşısına bir suç çıkacağını söyler. Yıllar boyu girdiği yüzlerce sokakta suçla pek karşılaşmasa da Mevlut, suça maruz kalır. Bir gece bozacılık yaparken soyulması, henüz romanın başında anlatılan ve sonrasında tekrar değinilen bir meseledir. Bu olaydan sonra hassaslaşan Mevlut bir süre boza satamaz, boş gezer, büfelerde ve lokantalarda kendisine uygun bir iş ararken anlatıcı tarafından, öfkeli ve aylak olarak değerlendirilir. Aylaklığın, "insanları özelleşmeye iten iş bölümüne bir protesto" olduğunu düşünen

Benjamin, aynı zamanda “endüstriyelliğe karşı da” bir protesto olduğunu belirtir. (2017: 26). Ancak Mevlut’un aylaklığı protestodur. O, zamanla gelişen endüstri karşısında değişmediği ve geleneksel yapıyı temsil ettiği için zorunlu bir aylaklık içindedir.

Mevlut, Ferhat ile açtığı boza dükkânında geceleri yalnızlıktan sıkılır. “Oysa boza sattığı geceler, hiçbir pencerenin açılmadığı, hiç kimsenin boza almadığı en boş sokakta bile Mevlut’un canı sıkılmazdı. Yürürken hayal gücü çalışır, cami duvarları, yıkılmakta olan ahşap evler, mezarlıklar bu dünyanın içinde gizli bir başka âlem olduğunu hatırlatırdı Mevlut’a” (Pamuk, 2015a: 318). Bir gazetede gördüğü “Öteki Âlem” isimli mezarlık resmine bakmak onu mutlu eder çünkü bu mezarlıktaki taşların silueti ile büyük binalarla dolan İstanbul’un silueti birbirine benzer. Bu resme bakmak, İstanbul’a bakmak gibi ona huzur verse de gördüğü imaj ne yazık ki çarpık ve kirlidir. Mevlut bu imajı yıllar sonra fark edecektir.

Mevlut’un sabit mekânlarda çalışması boza dükkânı ile sınırlı değildir. Otopark bekçiliği, dernek salonunu açıp bekleme gibi işler de yapar. Ancak o bu tarz işleri sevmez, sonsuz kaldırımlarda yürümek ister. Tekrar bozacılık yaptığında ise reklamlar, afişler, vitrinlere asılı gazeteler, duvar yazılarındaki kelimeler vasıtasıyla şehrin kendisine bir şeyler söylediğine inandığından kendisi de şehre bir şey söylemek ister. Böylece tek taraflı olan bu konuşma bir diyaloga dönüşecektir. Romanın sonunda şehre söyleyeceği cümleyi dile getirir: “Ben bu âlemde en çok Rayiha’yı sevdim” (Pamuk, 2015a: 466). Bu nedenle romanın bitişi, İstanbul ile Mevlut arasında gelişecek bir diyalogun da başlangıcı sayılabilir.

Mevlut ile flanör kavramı arasında karşılaştırmalar yapmayı amaçlayan ve Mevlut’un postmodern bir flanör olduğunu öne süren Ferhat Korkmaz, Pamuk’un “İstanbul’u roman kurgusuna yerleştirmek için” bir flanör yarattığını, Mevlut’u trajikomik bir kahramana dönüştürdüğünü ve bu durumun postmodern kurama uygun olduğunu belirtir (2015a: 831-844). Kısaca Korkmaz, Mevlut’un flanör oluşunu onun postmodern roman

içinde konumlanışına bağlar. Ancak Mevlut'un bir flanör oluşu roman ve anlatım tekniklerinden bağımsız bir durumdur. Mevlut, taşradan İstanbul'a angaje olan, mesleğinden dolayı flanörlüğü eksilen, yaşadığı hayal dünyası ve korkularıyla tuhaf bir figür olmasıyla öne çıkan biridir. Onu flanör yapan, şehrin iç dünyasıyla kesişimidir ve bu gezintilerde işsiz olmayışı onun flanörlüğünü eksik kılar. Pamuk'a göre edebi romanın konusu, kahramanlarının karakterleri değildir. Romanın konusu, bu kahramanların "hayatı, dünyada edindiği yer, onların zamanın içinde an an bu dünyayı yaşayışı, hissedışı, onu görüşüdür" (Pamuk, 2011: 48). Bu nedenle *Kafamda Bir Tuhaflık*'ın da konusu, Mevlut'un yaşamıyla birlikte İstanbul'u hissedişidir. Bu hissediş, şüphesiz flanör bir hazı da beraberinde getirir. Mevlut'un flanörlüğe yaklaşması bu hazla birlikte doğrulanır, romanın postmodern oluşuyla değil. Yine de yarı aylak olarak tanımladığımız Mevlut'un flanörlüğü – bu nedenle- biraz eksik kalacaktır.

Flanör figür, entelektüel birey ile birlikte düşünülen bir kavram. Mevlut'un entelektüel olmaması, onu flanörlüğünden alıkoymaz. İstanbul'da hayatta kalmaya çalışan bir taşralı oluşu, onu şehrin karanlık sokaklarında gezinirken eksik bir flanöre dönüştürür. Gezindiği sokaklara bir entelektüel buhranı ile bakmaz ancak keşifleri, düşleri ve korkularıyla Mevlut, çağının ve İstanbul'un getirdiği biraz eksik, yeni ve tuhaf bir flanör olarak görülebilir.

## 2. Kendi Hayalleri İçinde Bir Gezin

Orhan Pamuk (2011: 48), *Saf ve Düşünceli Romancı*'da roman okumayı, "dünyaya roman kişilerinin gözünden, aklından, ruhundan bakmak" olarak tanımlar. *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta roman boyunca hemen herkes bir anlatıcı gibi konuşur. Bir olayın ardından mikrofon sırayla herkese uzatılır, hemen bütün roman kişileri kendi bakış açılarıyla olayları anlatır. Yazılı bir belgeseli andıran bu tarz, romana çokselsliliği de getirir. Bununla birlikte kendi düşüncelerini romanın son cümlesine kadar duymadığımız

Mevlut, hiçbir zaman bir anlatıcıya dönüşmez. Ancak hayalleri ve korkuları ekseninde kendi içinde bir gezgin olarak tanımlayabileceğimiz Mevlut, anlatı boyu dile getirilmeyerek Tanrısal anlatıcının anlatma imkânının genişliğiyle aktarıldığından okur, onun dünyasını daha geniş bir perspektiften görmüş olur. Mevlut'u İstanbul'da olduğu kadar kendi içinde bir gezgin yapan, hayalleridir. Hayal kurmaya yatkın oluşu ve hayallerinden haz alışı onu sokaklarda ve kendi iç dünyasında bir gezintiye çıkarır.

Mevlut, tuhaf bir roman kahramanıdır. Northrop Frye, kahramanların bize nazaran olan seviyeleri ve eylem güçleri açısından kurmaca kipleri geliştirir ve bu kipleri beş grupta değerlendirir: ilahi varlık olan kahraman, romans kahramanı, lider kahraman, bizden biri olan kahraman ve ironik kipteki kahraman. İlahi, romansa ait ve lider olan kahramanlar ilk anlatılardaki klasik roman kahramanlarına yakındır. Bireyin insan oluşunun üzerinde duran modern metinler daha çok bizden biri olan ve ironik kahraman kiplerine yöneliktir. Bu tasnife bakıldığında Mevlut kafasındaki tuhafliğe karşı yaşadığından da yola çıkılarak bizden biri olan kahraman sınıfına dâhil olur. Diğer insanlara ve çevresine karşı üstün olmayan bu kahraman, altmimetik kipe aittir. (Frye, 2015: 59-61). Frye bu grubu pathos'a<sup>3</sup> ait olarak belirlese de, Mevlut ve hikâyesi pathetic değildir. Pathos, trajik, acıklı olana dönüktür. Bununla birlikte Mevlut, diğer anlatıcıların kendileri konuşmasına karşı Tanrısal anlatıcıyla dile getirildiği için bizden biri kipine aittir. Anlatıcının Mevlut'u anlatış biçiminin sıradanlığının da etkisiyle bu kipe bağlamak mümkündür.

Romanın VII. kısmının girişinde Jean-Jacques Rousseau'nun *İtiraf*larından bir alıntı bulunur: "Ben yalnızca yürürken düşünebilirim. Durduğumda düşüncelerim de durur; benim kafam bacaklarımla hareket eder" (Pamuk, 2015a: 447). Rousseau'nun bu ifadesi, Mevlut'u tanımlar. Mevlut'un düşüncelerinin geceleri

3 Cuddon, pathetic kavramını "Bir sanat eserinde hassasiyet, acıma veya üzüntü duyguları uyandıran bu nitelik" olarak açıklar ve örnek olarak "Hamlet'te Gertrude'nin Ophelia'nın ölümünü anlatan konuşmasını ve Othello'da, Desdemona'nın ölümü"nü yani klasik metinlerden sahneleri verir (Cuddon, 1999: 651).



bozacılık yaparken daha aktif olduğundan ve böylece sokakları dinlemeyi sevdiğinden bahsedilmiştir. Çünkü onun kafası da bacaları ile birlikte çalışır. Sokakları gezdikçe hayal dünyası genişler ve o bu dünyanın içinde gezinmeye başlar. Hayal kurduğu gibi kimi zaman da korkularıyla yüzleşir. Bu korkular, köpek korkusu gibi somut varlıklara karşı olabileceği gibi soyut kavramlara karşı olan korkuları da içerir.

Mevlut; saf mı, iyi niyetli mi, herkesle iyi geçinmeye çalışan bir ortamcı mı bazen kestirilemez. Bu şüphe, zaman zaman amcasının oğlu Süleyman'ın kafasında da yer etse de onun saf yönünü kendi işine geldiği gibi kullanır. İleri yaşlarında değişen Ferhat, çevresindekilerin Mevlut'la ilgili en genel yargısının sözcüsü olur: "Sen de ne safmışsın be Mevlut!" (Pamuk, 2015a: 380). Geceleri تنها sokaklarda boza satmak, onu insanlarla birlikte gerçekleştireceği hemen bütün eylemlerden daha mutlu eder. Daha تنها, daha arka sokaklara girdikçe sokakların kendisiyle daha iyi konuşacağını hisseder. Bu hissi dahi, Mevlut'un saflığına işaret eder. Saflığı, ona aynı zamanda hayal dünyasının kapılarını da aralar.

Ruhunda her daralma olduğunda, kendisini daha iyi hissetmek için boza sırığını ve güğümlerini alarak hava henüz kararmadan sokaklara çıkar. Taksim'de Binbom Büfe'de müdürlük yaptığı dönemde ise geceleri boza satıcılığını daha istekli ve tutkulu yapar. Sokaklara doğru "Boo-zaa" diye seslendiğinde, bu sokaklar ve içindekilerle birlikte "kafasının içindeki âleme" de seslenmiş olur:

Çünkü "Boo-zaa" diye bağırırken, kafasındaki renkli resimlerin, resimli romanlardaki konuşma balonları gibi sanki ağzından çıkıp yorgun sokaklara bulut gibi karıştığını hissediyordu. Çünkü kelimeler şeylerdi, şeylerin her biri de bir resim. Geceleri boza satarken yürüdüğü sokakla kafasının içindeki âlemin artık tek bir bütün olduğunu seziyordu. Bu sarsıcı bilgi bazan Mevlut'a kendi keşfiymiş ya da Allah'ın yalnızca Mevlut'a bahsettiği özel bir ışık, bir nur imiş gibi gelirdi. Mevlut, büfeden kafası karışık olarak çıktığı akşamlarda boza satarak yürürken içindeki dünyayı şehrin gölgeleri içinde keşfederdi (Pamuk, 2015a: 296).

Mevlut'un kendisini özel hissetmesi, onun tuhaflığının da bir nedenidir. Hayal dünyasında gezinişleri bu nedenle boza satıcılığı ile özgürleşir. Kendisine ait bir mekânda, sadece kendisinin anladığı bir dille gezinirken, hayal dünyasının da sınırlarında gezinir. Belki de bu nedenle kafasının içindeki ışık ile şehrin geceleri aydınlanmış görüntüsü arasında bir bağ kurar ve kazancı çok az da olsa şehrin sokaklarında boza satmaya devam eder. Zamanla farkına varır ki geceleri sokaklarda gezmek, "Mevlut'a kendi kafasının içinde geziniyormuş duygusu veri[r]. Bu yüzden duvarlarla, reklamlarla, gölgelerle, karanlıkta seçemediği tuhaf ve esrarlı şeylerle konuşmak kendi kendine konuşmak gibi geli[r]" ona (Pamuk, 2015a: 462).

Sokaklarda gördüğü esrarlı şeylerin kafasından çıktığına çocukluğundan itibaren inanan (Pamuk, 2015a: 463) Mevlut'un kafasındaki tuhaflığın bir yönü, gezginliğini geliştiren hayalleriyle ilişkilidir. Boza diye sokaklarda seslenmenin bir telkin gücüyle evlerde oturanlara geçtiğine inansa da bu durumun tatlı bir hayal olduğunun farkındadır. Geceleri boza satmanın bir diğer etkisi, hayalle gerçek algısının onun için birbirine karışmış olmasıdır. Pilav ve dondurma satmak gibi gündüzleri yaptığı seyyar satıcılıklar esnasında hayal dünyası gelişir, istediğini hayal eder ve duygularının gövdesine hükmettiğini duyumsar. Bu işlerin en önemli ortak özelliği ise Mevlut'a kendisini daha özgür hissettirmesidir. Frédéric Gros, yürümenin insana öncelikle erteleme özgürlüğü sunduğunu, dolaşmaya her ne nedenle olursa olsun çıkıldığında endişelerin hafiflediğini söyler. Sadece yürüyüşün "bizi mecburiyet yanılısamalarından kurtar[acağı]" düşünen Gros (2019: 11), bu yorumlarını çantalarıyla yani ciddi bir yükte doğa yürüyüşlerine çıkanlar üzerinden yapar. Mevlut da benzer bir şekilde ciddi bir yükte satıcılığa çıkar. Yürüdükçe özgürleşir, hafifler. Bu nedenle yürümenin verdiği özgürlükten uzak duramaz. Özgürlük, ona hayal dünyasının kapılarını açar. Hayal dünyasında yaşayan ve gerçek dünya ile hayalleri arasında tutarlı ya da tutarsız geçişler yapan birçok Mevlut vardır. Bunlar,

kalbi ve aklı arasında kalan Mevlutlardır. Kalbin niyeti ile talihi/kısmeti arasında kalan Mevlut'un kafasındaki tuhafliklar bu çatışmaların ürünüdür.

Çocuk Mevlut, köy ile kent gerçekliği arasında kalır. Birinde bıraktığı hayatı, diğesinde bulmaya çalışır. Geceleri tek göz gecekondusunda korkar. Babasıyla dışarı çıktığında ise Hasan Amcalarına giderken ya da boza satarken hayaller kurar:

Bazan yıldızlı lacivert gökte tek bir yıldız dikkatini çeker, eli sürekli söylenen babasının iri elinin içindeyken o yıldızda doğru yürüdüklerini hayal ederdi. Bazan şehir hiç gözükmez, ama civardaki tepelerdeki on binlerce küçük evin soluk ve turuncumsu ışıkları Mevlut'a artık tanıdığı bu âlemi olduğundan daha pırıltılı gösterirdi (Pamuk, 2015a: 63).

Bu hayaller Mevlut'un kafasındaki ilk tuhafliklardır. Seyyar satıcılığa devam ettikçe, bilhassa geceleri boza satmak için sokaklara çıktıkça hayal dünyasında özgürleşir, bu eylemden keyif alır. Yoğurt satmanın bir çeşit hamallık olduğunun farkındadır, zamana yenilen bu mesleği bırakır. Ancak boza satmak kendi hayal dünyasında gezinmenin bir biçimi olduğu için bu işine devam eder. Hatta gündüzleri gördüğü bazı sokaklarda geceleri boza satmayı hayal eder.

Mevlut, duygusal bir çocuk olarak dikkat çeker. Satıcılık yaparken sokaklara daha çok girip çıkması, tanıdığı insanlar, artık Mevlut'a şehirde büyüdüğünü hissettirir. Sokaklardaki dünyanın okuldakinden çok daha büyük ve hakiki olduğunu kavrar. Hayatı öğrenemeyen Mevlut, politik davranmayı erken yaşta öğrenir. Turan ve Süleyman'la olan akrabalarını, karşıt ideolojik görüşte bulunan Ferhat ile olan dostluğuyla dengede ilerletir, kimsenin kalbini kırmadan hepsiyle ayrı ayrı vakit geçirir. Bunun esas nedeni, kuzenlerine ya da arkadaşına benzememesinden ileri gelir. Mevlut'un uç fikirleri, bir ideolojisi yoktur. Geçim derdi, onun için bütün ideolojilerin üstündedir. İlk gençliklerinde Süleyman, onun kolayca yoldan çıkabileceğine, İstanbul'da başarılı olamayacağına inanır. Mevlut, Süleyman'ın öngördüğü

gibi yaptığı işlerde başarılı olamaz ancak kendisine para kazandırmayan bir meslek edinir. Geceleri kendi dünyasında gezerken hayal kurmak, onun için bozacılıktan daha caziptir. Hayal etmeyi, düşünmeyi sevse de zaman zaman hiç tasarlamadığı şeyleri düşündüğünden dolayı kafası karışır: “Bazan kafası ona aslında hiç düşünmek istemediği şeyleri düşündürüyordu. Allah’ın varlığını sorguluyor; ya da en edepsiz kelimeleri aklından geçiriyor; ya da bütün dünyanın filmlerdeki gibi bir patlamayla parçalara ayrıldığı gözlerinin önünde canlanıyordu. Bunları kendi mi düşünüyordu?” (Pamuk, 2015a: 132).

Mevlut’un bu düşüncelerinde gecenin etkisi olduğu kadar sokakların, yani mekânın etkisi de büyüktür. Düşlemenin ilk temaşa olduğunu ve hayal gücünün ilk temaşadan itibaren etkin bulunduğunu söyleyen Gaston Bachelard (2018: 223), düşlemenin ilk andan itibaren oluştuğunu ve yakındaki nesneden kaçıp uzaklaşarak başka bir yerde, daha doğrusu başka bir yeri mekânında olduğunu belirtir. Mevlut’un girdiği sokaklardan başka sokaklara girmesi, yeni sokaklar keşfetme arzusunun hayal gücünü daha özgür kılma arzusu ile ilgili olduğu söylenebilir. Çünkü onun hayal gücü boza sattığı ilk gecelerden beri etkindir. Bachelard, uçsuz bucaksızlık ile ilgili yorumunda mekân olarak ormanı vurgular. Mevlut’un hayal gücünü harekete geçiren sessiz, karanlık ve boş İstanbul sokaklarının da bireyi soktuğu yalnızlık ve özgürlük hissi açısından ormanla yakın durabileceği söylenebilir.

Mevlut’un hayal dünyası onu flanörlüğe yaklaştıran bir unsurdur. Hayalleri ile gerçeklik arasında kalışı düşünmekten aldığı hazzı artırır. Mevlut’un boza güğümleri ve sırıyla yolculuğu, iki karakterin de hayal dünyasıyla gerçek dünya arasındaki gezintisinden dolayı Don Kişot’un kılıcı ve atıyla olan yolculuğunu anımsatır. Mevlut, gerçeğe yakın olandır, korkuları vardır, savunmaya meyillidir. Don Kişot uyumsuz bir tip olarak hayale yakın olandır, hiçbir şeyden korkmaz, saldırmaya meyillidir. Mevlut ise uyumlu bir tip olarak susup vazgeçmeyi

seçer, çünkü modern zaman insanıdır, geçim derdini bilir. Don Kişot Dulcinea'ya kavuşmayı arzular, kendisini onun koruyucu şövalyesi olarak düşler. Mevlut, Samiha'ya âşık olmadan önce Neriman adında bir kadını takip eder. Hayal dünyasında onun koruyuculuğuna soyunur. Kendi içinde senaryolar yazar ve bu senaryolar yaşanmış gibi davranır. Hayallerine karşın Mevlut, Neriman'la gerçek bir aşk yaşamayacağını farkındadır. Bu açıdan iki karakterin benzer yolculukları tezat bir şekilde ilerler. Şüphesiz bu karakter ve toplumla uyuma konusundaki ayrımında, yaşadıkları çağ farkının etkisi büyüktür. Don Kişot eylemci bir figür olurken Mevlut hayal dünyasında gezinerek sessizleşen bir figür olur.

İlk gençliklerinde Ferhat'la en büyük hayalleri, Beyoğlu'nda bir lokanta ya da hiç olmazsa bir büfe sahibi olmaktır. Bacanakların Bozası adlı yeri açtıklarında bu eski hayal gerçekleşmiş olsa da aynı tadı vermez. Aradan geçen yıllar, Samiha ile aralarına giren uzaklık bunda etkilidir. Hâlbuki daha gençken Mevlut, ne akrabaya ne de başkalarına yamanmadan kendi işini kurmayı hayal eder. Boza satmasındaki ısrarın altında, kendisiyle baş başa kalma arzusunun yanında, derinlerde bu hayalin de yattığı söylenebilir. Mevlut'un başka işler yapıp daha iyi kazanç sağlaması mümkünken geceleri boza satmayı tercih edişi, onun gecedeki ve sokakları seyirden zevk aldığı kadar hayal dünyasında gezinmekten de zevk aldığını gösterir.

### 3. Korkularıyla Mevlut

Mevlut, çocukluğundan itibaren birtakım korkulara sahiptir. Korkuları, onun gezginliğini hayatının belli dönemlerinde etkileyecektir. Çocukluğundan gelen ilk korkular, köpeklere ve geceleri ortaya çıktığına inandığı esrarengiz ve görünmez varlıklara dairdir. Gecekonuda yalnızken geceleri duyduğu tıkırtılar korkularını tetikler. Yaz aylarında babası köye gittiğinde yalnızlıktan korktuğu için amcasına, Aktaşlar'ın evine gider. Zamanla bu korkularına yalnızlık

ve ölüm korkuları da eklenir. Eşi Rayiha'yı kaybettikten sonra yalnız yaşamaktan korkar. Kızlarının evlenmesiyle bu korkusu iyice artar. Bilhassa Rayiha'ya benzeyen kızı Fatma ile ilişkisi diyalogları ve paylaşımları açısından Mevlut için önemlidir. Fatma'nın üniversite öğrenciliği esnasında evlenmesi, Mevlut'u yalnızlığa daha çok iter ve küçük kızı Fevziye ile diyalogları gelişir. Akşamları eve döndüğünde kendisini bekleyen kimsenin olamayacağı gerçeği onu bekler ve bu nedenle korku dolu rüyalarında karanlık ormanlarda köpeklerin kendisini kovaladığını görür. Bu rüyalardan uyandığında odada kızı Fevziye'nin soluk alıp verişini duymak onu teselli etmez. Yalnızlık korkusuna yaşı ilerledikçe ölüm korkusu da eşlik eder. Kızları evlendikten sonra Samiha ile evlenmesinde bu korkuların da etkisi olduğu söylenebilir.

Yalnızlık korkusuna karşı geliştirdiği savunma yine sokaklarda yürüyüşüyle gerçekleşir. Sokaklarda "yaprakların gölgeleri, sonsuz duvarlar, neon lambalı vitrinler ve reklamlardaki kelimeler Mevlut'la" konuşur (Pamuk, 2015a: 393). Buna karşın sokaklarda yürürken de korkar. Bu korkuları boza satıcılığını onda iki yönlü bir hazza dönüştürür. Korkmak ve korkularından uzaklaşmak bir tezat halinde kendisine eşlik eder. Mevlut'un korkuları ve istekleri birbirini çekmeye devam eder. Kimi zaman metafizik korkularından kaçarken kimi zaman kaçamaz ve onların altında boğulur.

Hayata dair korkularından biri de geçim derdine dönüktür. Boza müşterilerini kaybetme korkusu, diğer korkularına baskın gelir ve onu sokaklara çıkmaya iter. Zamanla köpek korkusunu da yenecektir. "Geceleri şehrin betonunu, sertliğini, dehşetini" hissedecektir (Pamuk, 2015a: 386).

Mevlut, öncesinde ölü ve mezarlardan çok korkmasına karşın zamanla kafasındaki tuhaflığın da etkisiyle mezarlıklara girmeye başlar. Ancak mezar korkusu azalmasına karşın yaşı ilerledikçe bu mezarlar ona kendi ölümünü anımsattığı için eski ve güzel mezarlıklara dahi girmeye çekinir.

Mevlut'un çocukluğuna dayanan köpek korkusu, köpeklerin saldırısına uğraması ve aynı gece soyulmasıyla derinleşir: "Yüreğinde köpek korkusu varken karanlık sokaklarda yürüyemez" (Pamuk, 2015a: 309). Kendisine ilginç gelen, kendisinin köpek korkusunu sezdikleri için köpek çetelerinin ona hırlamaya başlamış olmalarıdır. Bunun nedeni lise yıllarında okuduğu "KÖPEKLER İNSANLARIN DÜŞÜNCELERİNİ OKUYABİLİR Mİ?" başlıklı yazıdır. Bu yazı, Mevlut'un aklına yıllar sonra da gelecek, soyulduğu akşam dahi köpeklerin kendi düşüncelerini okuduğunu zannedecektir. Belki de bu nedenle korkusuna çare olarak henüz 1969'da bir şeyhin kendisine öğrettiği ayetler, köpeklerle karşılaştığında aklına gelmez. Ancak zamanla köpeklere alışır ve onların kendisini sevdiğine inanır. Sigmund Freud (1977: 26), çocukta hayvan fobisinden bahsederken korkuyu semptom, korku nedeniyle eylemden çekinmeyi –sokağa çıkamama gibi- ise "egonun endişeye meydan vermemek için kendine empoze ettiği bir engelleme ya da kısıtlama" olarak tanımlar. Mevlut'un köpek korkusu bir semptom olarak tanımlanırsa, bazı sokaklara girememesi de egosunun endişe çekincesiyle sunduğu bir kısıtlama olarak yorumlanabilir. Benzer şekilde soyulduktan sonra bozacılığı bırakması da egosunun bir kısıtlamasıdır. Kendi benliğini korumak için yaptığı bu davranışların altında yatan sebepler farklıdır. Biri, köpek tarafından ısırılma korkusu baskın ve gerçekleşmesinden korkulan bir duygu iken diğeri, deneyimlenmiş ve tekrar gerçekleşmesinden korkulan bir eylemdir. Bu nedenle soyulması, Mevlut için bir fobi değil, gerçekleşmiş eyleme dair olan korkudur.

Sokakların uzaması, şehrin değişmesi, yeni ve beton duvarların sessizliği, değişen afişler Mevlut'u korkutmaya devam eder. Bu nedenle bazı geceler şehri daha esrarengiz ve tehditkâr bulur. Sokaklarda yürüyüşü, ona gizemli ve ürkütücü gelmekle birlikte bir masal âlemindeymiş, bir hatırayı yaşıyormuş gibi bir haz da verir. İçinde yaşadığı zaman böylece çoğalmış olur. Bu nedenle boza diye bağırdığında kendi hatıralarına seslendiğini hisseder. Hayal dünyasında gezinişi, bir köpek vasıtasıyla kesildiğinde ise yine

yalnızlığının farkına varır (Pamuk, 2015a: 407-408). Korkularından kurtulmak için aradığı çarelerden biri de Efendi Hazretleri'ne danışmaktır. İnsanın bir korkusunu iradesiyle aklından çıkarıp çıkaramayacağını sorduğunda aldığı cevap, unutmamanın müminin kalbinin temizliği, iradesi ve niyetinin halisliğiyle ilgili olduğudur (Pamuk, 2015a: 368). Mevlut'un bu soruyu sormasının altında yatan gizli niyet, kafasındaki tuhafliklardan, dışarıdan bir kuvvetle kurtulma isteği ve korkularının iradesinin üzerinde olduğunu düşünmesi ile ilgilidir.

## Sonuç

*Kafamda Bir Tuhaflık*, başkişisi Mevlut'un yaşamı ve iç dünyası düşünüldüğünde Türkiye'deki dönüşümün hikâyesi olmakla birlikte bir gezinmenin anlatısı olarak dikkat çeker. Mevlut boza satıcılığı yaparken geceleri sokakları gezdiğinde duvar yazılarından, seslerden, reklam afişlerinden sokakların anlattıklarını dinlediğine, böylece şehrin kendisiyle konuştuğuna inanır ve mutlu olur. Yeni sokaklar keşfetmek, ona kendi içinde yeni bir yer keşfetmek gibi gelir. Bu zaman içerisinde yaptığı gezintilerinde bir yandan Türkiye'nin dönüşümünü de kendi dönüşümüyle birlikte izlemiş olur.

Mevlut'un İstanbul sokaklarında gezinirken, şehri hissederken aldığı haz, sokakları bir flanör edasıyla gezmek ile kendi iç dünyasında hayalleri ve korkuları arasında gezinmek olarak iki yönlüdür. İlki dışa dönük olan bu gezintilerde Mevlut'un kafasındaki tuhaflık, onu tuhaf bir flanör de yapar. Flanör, sokakları bir gezgin edasıyla seyreden anlamına geldiğinden Mevlut'un gezintilerine denk düşer. Dolayısıyla Mevlut, seyyar satıcılığının ve bir aydın olmayışının etkisiyle taşralı ve eksik bir flanöre dönüşür. Şehri, yıllar içinde şehrin dönüşümünü izler, İstanbul sokakları ile kendisi arasında olan gizli bir dili dinlemekten haz alır. Şehrin dönüşümü ile kendi dünyasının da dönüşümünü zamanla fark eder. Şehri gezmekten aldığı haz, Mevlut'u flanör yapan ilk unsurdur.



Kafasındaki tuhaflıkların farkında olan Mevlut'un ikinci hazzi ise boza satarken hayal kurmaktan zevk almasıdır. Bir flanör olan Baudelaire'in hayal gücüyle gezinmeyi birlikte andığından bahsedilmişti. Mevlut'un da gezinirken hayal gücüyle şehri okuması, kendi hayal dünyasına dalması onu flanör olmaya yaklaştırır. Ancak bu hayaller zaman zaman korkularıyla birlikte ilerler ve korku ile hayalin birlikteliği ona daha cazip gelir. Gezintilerinde hayalleri ve korkularıyla karşılaşması, kafasının içinde gezinmesinin sonucudur. Geceleri sokaklarda yürümek ve bağırarak, korkularına karşı da Mevlut için bir terapiye dönüşür. Yüzleştiği korkularına karşı seslenmiş olması ona kendisini iyi hissettirir. Korkularının da eşlik ettiği hayal dünyasından haz alışı yine Mevlut'u flanör olmaya yaklaştırır.

Sokaklarda gezinmeyi sevdiği ve gezdikçe özgürleştiğine inandığı için devam ettiği boza satıcılığını hayatı boyunca sürdüren Mevlut, hayalleri, korkuları, şehrin sesini dinleyerek gezmesiyle bir flanör olarak tanımlanabilir. Şehrin iç yüzüyle kendi iç dünyasının kesişen yönleriyle gezinmesi onun flanör oluşunu güçlendirir. Ancak Mevlut, zamanının ruhunu yakalayamayan bir taşralı olarak İstanbul'da tuhaf bir flanör olarak kalmaya ve başarısız olmaya mecburdur.

## Kaynakça

Aksoy, Nazan; Aksoy, Bülent (2008). "Orhan Pamuk'un İstanbul'u: Söylemden Gerçekliğe, Gerçeklikten Söyleme". *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Nüket Esen; Engin Kılıç (Haz.). İstanbul: İletişim. 281-295.

*Aylak*. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 10.01.2021).

Bachelard, Gaston (2017). *Mekânın Poetikası*. Alp Tümertekin (Çev.). İstanbul: İthaki.

Baudelaire, Charles (2017). *Paris Sıkıntısı*. Tahsin Yücel (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Bauman, Zygmunt (2017). *Modernlik ve Müphemlik*. İsmail Türkmen (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Benjamin, Walter (2017). *Flanör*. Deniz Kurt (Çev.). İstanbul: Sub.

Benjamin, Walter (2009). *Pasajlar*. Ahmet Cemal (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Biedermann, Hans (1992). *Dictionary Of Symbolism*. New York: Facts On File.

Brendemoen, Bernt (2006). "Bir Sufi Romanı Olarak Kara Kitap". *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Engin Kılıç (Der.). İstanbul: İletişim. 209-223.

Cevizci, Ahmet (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.

Cuddon, J. A. (1999). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books.

Ecevit, Yıldız (2008). *Orhan Pamuk'u Okumak: Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman*. İstanbul: İletişim.

Erdoğan, Rana (2020). *Flanör & Flanöz Modern Çağın Gözlemci Seyyahları*. İstanbul: Çizgi.

Esen, Nüket (2008). "Şehrin Suretleri: Anlatısal Odak Olarak İstanbul". *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Nüket Esen; Engin Kılıç (Haz.). İstanbul: İletişim. 265-272.

Freud, Sigmund (1977). *Endişe*. Leylâ Özcengiz (Çev.). İstanbul: Dergâh.

Frisby, David (2015). "The flâneur in social theory". *The Flâneur*. (Ed. Keith Tester). London: Routledge. 81-110.

Frye, Northrop (2015). *Eleştirinin Anatomisi*. Hande Koçak (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Gros, Frédéric (2019). *Yürümenin Felsefesi*. Albina Ulutaşlı (Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.

Güngör, Bilgin (2015). "Öteki İstanbul'un Anlatısı: Kafamda Bir Tuhaflik Romanının Yapısalcı Metodoloji Işığında Çözümlemesi". *Türkiyat Mecmuası*. 25: 119-141.

Kirchner, Mark (2006). "Muhasara-ı Kal'e-i Doppio – Orhan Pamuk Üzerine Notlar". *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Engin Kılıç (Der.). İstanbul: İletişim. 9-13.

Korkmaz, Ferhat (2015). "Orhan Pamuk'un Kafamda Bir Tuhaflik Romanında Postmodern Bir Flâneur: Mevlut". *Turkish Studies*. 10/12: 831-844.

Koyuncu, İsa (2020). "Orhan Pamuk". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/pamuk-orhan> (Erişim Tarihi: 15.05.2021)

Moran, Berna (2010). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim.

Pamuk, Orhan (2014). "Orhan Pamuk: 'Bozacı kahramanımın ruh hali değil, hayatı tuhaf...' ". *Cumhuriyet Kitap*. <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/orhan-pamuk-bozacı-kahramanimin-ruh-hali-degil-hayati-tuhaf-161561> (Erişim Tarihi: 17.02.2021).

Pamuk, Orhan (2015a). *Kafamda Bir Tuhaflık*. İstanbul: Yapı Kredi.

Pamuk, Orhan (2015b) *Resimli İstanbul - Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: Yapı Kredi.

Pamuk, Orhan (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: İletişim.

Parla, Jale (2018). *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret*. İstanbul: Yapı Kredi.

Saraç, Tahsin (1985). *Büyük-Fransızca Türkçe Sözlük*. İstanbul: Adam.

Şemseddin Sami (1905-1322). *Kamus-ı Fransevi – Dictionnaire Français-Turc*. İstanbul: Mihran Matbaası.

## KEDİLER VE İNSANLAR



### Kudret SAVAŞ

Sorumlu Yazar/Corresponding

Author:

Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe  
Üniversitesi, Eğitim Fakültesi,  
Türçe Eğitimi Anabilim Dalı, Afyon,  
Türkiye.

ORCID: 0000-0002-6544-0029

E-mail: kudretsavas@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 24.11.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 01.04.2021

Tanıtımı Yapılan Kitaplar:

Yardım, Mehmet Nuri (2020).

*Kedinâme*. İstanbul: Akıl Fikir.

ISBN: 978-605-949-907-1

Çağın, Şerife (2019). *Kedi*

*Edebiyatı-Türk Edebiyatının*

*Kedileri ve Kedicileri*. İstanbul:

Dergâh.

ISBN:978-625-700-508-1

Evlerin başköşesine kurularak haneleri tahakkümleri altına alan, ev sahiplerini kendilerine ram eden kediler hakkında yazılan iki kitap bu incelemenin konusunu oluşturacak. Bu eserlerden ilki *Kediname*. *Kediname*, kendisi de sıkı bir kedisever olan Mehmet Nuri Yardım tarafından kaleme alınmış ve yakın bir tarihte okurlarıyla buluşmuş. İkinci eser ise Şerife Çağın tarafından hazırlanan *Kedi Edebiyatı*.

Eserlerin ilki olan *Kediname*'nin girişinde yazarın bir ithaf notu karşılıyor okurları. *Kediname*, "merhamet medeniyetimizin sembolü olan kedilere sahip çıkan ve can dostlarını seven herkese" ithaf edilen bir kitap olarak tanımlanıyor yazarı tarafından. Bir sonraki sayfada ise bir sürpriz bekliyor bizi: beyaz, uzun tüylü ve bakışlarından ne olup bittiğini anlamaya çalışan, sevimli bir kedinin siyah beyaz fotoğrafı. Bu fotoğraf, 1880'de çekilen, dünya tarihinin ilk kedi fotoğrafı. 1880'lerden bize bakan bu sevimli kedinin fotoğrafı, eski tarihlerde çekilen insan fotoğraflarıyla karşılaştığımızda hissettiğimiz karmaşık hisleri uyandırıyor bizde. Her gün gördüğümüz onlarca kediden bir farkı yok yıllar önceden bize bakan kedinin: Fotoğraf adeta asırları aşan gelen kedi-insan dostluğunun değişmeyen yönlerinin mücessem biçimi.

Eserin ilk bölümü "Kedinin Tarihi" adını taşıyor. Bu bölüm, insan-kedi dostluğunun tarihsel kökenlerine değinirken özellikle İslam peygamberinin



kediler hakkında ifadelerini ve tavırlarını ön plana çıkararak Müslüman toplumlardaki kedi sevgisinin tarihi kökenlerine ışık tutmaya çalışıyor. Bu tarihsel incelemede Türk toplumunun değişik zamanlarına odaklanan yazar, okurlarına Ebu Hureyre'den İmam-ı Şafi'ye, Ahmet er-Rıfai'den Mevlana'ya meşhurların kedilerle olan ilişkilerini anlatıyor. Bu bölümde tanıtılan ilginç kedilerden biri de "Ağa Efendi". Ağa Efendi, II. Abdülhamit'in kedisi ve onu ilginç kılan en önemli özelliği sadece bembeyaz, soylu bir Ankara kedisi

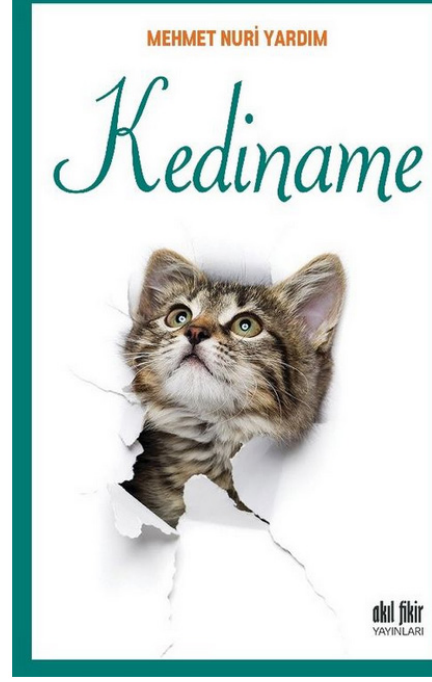
olması değil. Elbette soylu bir kedi Ağa Efendi ama onu ilginç kılan yanı yemeği kendisine çatalla uzatılmadığında yemeyecek kadar asil oluşu. Batı'nın kedilerle olan meşum ilişkisi de eserde yerini almış. Özellikle kara kedileri ve sahiplerini bekleyen acıklı son, şaşırtıyor insanı. Kara kedilerle ilgili olumsuz yargıların Batı kökenli olduğuna değinen yazar, İslam kültüründe bu kedilere kötü bakılmadığını hatta bu kültürde kara kedilerin aslında şansa delalet ettiğini dile getiriyor. Doğu ve Batı'nın kedilerle ilişkisini Anne Marie Schimmel'in Şark Kedisi adlı eserinden alıntılarla aktarıyor yazar.

"Sanatçılar ve Kediler" başlığını taşıyan ikinci bölüm, tahmin edilebileceği üzere sanatçıların kedileriyle olan ilişkilerinden bahsediyor. Özellikle Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın son sözünün, "Kedilerimi iyi doyurunuz!" olması, herhalde çok sayıda okura, son yazdığı yazılarından birinde ölümünden sonra "Laedri" adlı kedisini dostlarına emanet ettiğini adeta bir vasiyet gibi kaleme alan Mehmet Şevket Eygi'yi hatırlatacak. Bu bölümde sayfalar boyunca sanatçılar ve kedileri görünüp kayboluyor. İsmail

Saib Sançar'ın Beyazıt Devlet Kütüphanesi'nde beslediği yüzlerce kedisi, Ahmet Vefik Paşa'nın Balaban'ı, Tanburri Cemil Bey'in Tekir'i, Tanpınar'ın meşhur kara kedisi, Samiha-Ekrem Hakkı Ayverdi'nin sert tabiatlı Civelek'i, Tarık Dursun K.'nin Topaç ve Pıtır'ı, Münevver Ayaşlı'nın Saruhan'ı, Mustafa Necati Karaer'in Minnoş'u, Ümit Meriç'in Lokum'u, Haydar Ergülen'in Safo ve Cano'su sayfalar dolusu örneklerden yalnızca birkaçı. Yazar; "Sevelim, sevilelim/ Dünya kimseye kalmaz." diyerek yaşama fırsatı hala elimizdeyken kedileri de buna ortak etmek gerektiğinden bahsederek bitiriyor bölümü. Bölümün sonunda her biri başka tabiatlarıyla onlarca kedi gözümüzün önünden adeta resm-i geçit yapıyor.

Üçüncü bölümün adı "Kediye Dair Yazılar". Bu bölüm, Anne Marie Schimmel'in Şark Kedisi'nden bir alıntıyla başlıyor. Bölümde ayrıca "Derviş ve Kedi" başlığıyla Schimmel'den ikinci bir alıntı daha var. Kedilerle ilgili bu bölüm; Samiha Ayverdi'nin "Kediler ve İnsanoğlu", Safiye Erol'un "Kediname", Aziz Nesin'in "Gezgin Bir Kedi" ve "Ana Eğitimi", Tarık Dursun K.'nin "Topaç ile Pıtır"ının yanı sıra daha birçok ünlü ismin kediler üzerine yazdığı yazılardan oluşuyor. Yazar, bu bölümde kendine ait iki yazıya da yer vermiş.

"Kedilere Yazılmış Şiirler"de, okuru, farklı sanatçıların kediler üzerine yazılmış şiirleri karşıyor. Kanuni dönemi şairlerinden Meali'nin asırlar öncesinde yankılan ve "Nidelüm ah pisi neyleyelim vah pisi" dizelerinin tekrarıyla hüznü yüklenen hırrenamesi bölümün ilk şiiri. Hırrename, ölen kedisine duyduğu üzüntüye



şairin abartısını kattığı ilginç bir anlatım tarzına sahip. Özellikle “Sever idim ben anı can ile mahbub gibi/ Her gece koyar idüm koynuma bir hub gibi” dizeleri yataklarımızın bir ucuna kıvrılıp yatan bıyıklı dostlarımızın atalarından hiç de farklı olmadığını bize hatırlatıyor, elbette bir de şairin hüznünü. Bu bölümde aralarında Özdemir Asaf, Nazım Hikmet, Orhan Veli, Oktay Rifat ve Behçet Necatigil’in de bulunduğu isimlerin kedileri konu edinen şiirleri var. Bölümün son sayfasında ise Yardım, ünlüler ve kedilerle ilgili daha derli toplu bir liste vererek bölümü bitiriyor.

“Kedi Besleyecekler Bazı Tavsiyeler” adlı bölümde yazar, sekiz yıllık “kedi babası” olmanın tecrübesiyle yeni “kedi anne-babaları”na tavsiyelerde bulunuyor. Özellikle evde beslenecek bir cana, geçici bir heves olarak bakmanın yanlışlığına değinen yazar, gittikçe yaygınlaşmaya başlayan bu tavra açıkça karşı çıkıyor. Bölümde kedi beslemeyle ilgili pratik önerilere de yer verilmiş.

Kitabın son bölümünü ise yazar, adeta kendi hırrename’sini yazmaya ayırmış. Elbette nesir bir hırrename bu. Bu defa sayfalarda, Yardım ailesinin sokakta bulup ailelerine dahil ettikleri ve sekiz yıldır besledikleri Lokum arz-ı endam ediyor. Lokum’un ön-sözünü(!) başlayan bu bölümde, eve sonradan gelen Lokum’un evin idaresini çoktan ele aldığını ispat eden onlarca fotoğraf da bulunuyor. Üstelik birçok karede objektiflere çoktan alıştığı anlaşılan Lokum’un gözlerinden okunan “Durun bakayım, yine mi fotoğrafımı çekiyorsunuz siz?” edasını sezmek mümkün değil. Bu arada Lokum’un kitap ve kağıtlarla arasının iyi olduğu da gözden kaçmıyor. Son bölümde kendi kişisel alemini ve Lokum’u okurlarına tanıtarak sıcak bir sohbet havası oluşturan Yardım’ın kaleme aldığı Kediname, kedilere ilgi duyan herkesin bir solukta okuyabileceği bir eser.

İncelemenin konusunu oluşturan ikinci eser ise Şerife Çağın tarafından hazırlanmış *Kedi Edebiyatı*. *Kediname*’nin aksine birçok ismin katkısıyla oluşturulmuş bir eser *Kedi Edebiyatı*. Ön sözde kitabın doğuş hikayesine yer veren Çağın, Düzce’de davet edildikleri bilimsel bir toplantının sonrasında yapılan sohbette bu fikri ortaya attığında “çok daha ciddi” meselelerle meşgul

akademisyenlerin bu fikre nasıl da sıcak bir baktıklarını dile getiriyor. Bu hikayeden “kedisever” akademisyenlerin bu defa akademinin katı ve kurallı konu seçiminden kendilerini azat ederek duygularının ve kedilerinin peşine takıldıklarını öğreniyor ve içimizden her birine ayrı ayrı teşekkür ediyoruz. İnci Enginün, Fazıl Gökçek, Şerife Çağın, Özlem Nemutlu ve ülkemizin değişik üniversitelerinde edebiyat alanında çalışmalarını sürdüren genç akademisyenlerin yazılarından oluşan eser, asırları deviren kedi-insan dostluğunun sanat ve edebiyata yansıyan yönlerini tüm ayrıntılarıyla ortaya koymayı başarıyor. Eserin ön sözünde Çağın, bu çalışmayı hazırlarken birçok ismin kediler hakkındaki çalışmalarından haberdar olduklarını dile getiriyor. (s.9) Doğrusu biz okurlar da eseri okurken kediler ve sanata yansımalarıyla ilgili birçok ayrıntıyı ilk defa öğreniyoruz. Demek ki kitap hem hazırlayanlara hem okurlarına epeyce katkıda bulunuyor bu bakımdan.

Samipaşazade Sezai'nin “Kediler” hikayesiyle modern okurun ilgi alanına girmeye başlayan kedilerin insan hayatına sessiz sedasız nasıl sızdıklarını anlatan iki yazı var eserde. Bunlardan ilkinde Beşir Ayvazoğlu nasıl kedici olduğunu anlatırken (s. 15 vd.) bir diğerinde İnci Enginün kendi macerasını “Kedilerle Nasıl Tanıştım?” başlıklı yazısıyla anlatıyor. (s. 30 vd.) Enginün'ün bu yazısı her iki kitapta da bulunuyor. Fazıl Gökçek ise “Kediler” başlıklı yazısında kedilerin modern edebiyata sızdırmelerinin tarihçesini aktarıyor kedisever okurlara. (s. 174 vd.)

Evrensel anlatı aleminin kadim metinlerinden olan Aisopos fabllarında kedinin izini süren Ebru Özlem Yılmaz, Avrupa edebiyatının ata metinlerinden biri olan bu anlatılardaki kedi figürünü inceliyor. Afyonluların hemşehrileri olduklarını iddia ettikleri Aisopos'un fabllarındaki kedileri inceleyen Yılmaz, aynı zamanda okurlarına edebiyat dünyasında kedilerin ilk defa belirmelerinin ipuçlarını sunuyor. (s. 52 vd.)

Eren Akçiçek ve Nagihan Baysal tarafından kaleme alınan “Türk Efsanelerinde Kedi” ise bizlere Türk efsanelerinde kedinin ele alınışıyla ilgili önemli bilgiler veriyor. (s. 82 vd.) Değişik Türk boylarının efsanelerinde, kedilere hiç de hoş gözle bakılmadığını



öğrenmek şaşırtıyor. Ancak kedilerin öngörülemeyen hareketleri ve tavırları, geceyi sabaha bağlayan saatlerde kendi gündüzlerini başlattıkları düşünüldüğünde belki de bu korkunun olası birkaç nedenini tahmin etmek mümkün oluyor. İlk dönemlerden bugüne kediye dair olumsuz düşüncenin olumluya evrilmesinde İslamiyet'in payını ortaya koyan bu araştırma, kitabın ilginç yazılarından biri. Anlaşılan kedi, köpeğin aksine daha şehirli ve şehirliler tarafından sevilen bir hayvan.

Metin Menekşe tarafından kaleme alınan "Batılı Seyyahlar Gözünden Osmanlı Kültüründe 'Kediler'" başlıklı çalışmada yazar, özellikle papalık tarafından şeytanileştirilen kedi düşüncesine sahip Batılı seyyahların Osmanlı topraklarında kedilere ve diğer evcil hayvanlara -hatta vahşi hayvanlara- gösterilen özene ve sevgiye dair izlenimlerini dile getiriyor. (s. 102 vd.) Yazı, özellikle sokak hayvanlarına para karşılığında yiyecek veren meslek grubunu ifade eden "mancacılık"ı tekrar gündeme getirmesi bakımından kanaatimizce önemli bir görev ifa ediyor. Böylece son yıllarda sokak hayvanlarına gösterilen ilgi; onlara yiyecek, barınak sağlamada STK ve belediyelerin öncülüğünde başlatılan çalışmalar tarihsel bir zemine oturuyor. Kısacası mancacılık ve hayvan sevgisi modern bir yorumla Türk toplumunda yeniden doğuyor demek hiç de yanlış olmayacak.

Yukarıda incelenen çalışmalar dışında eserde yer alan diğer çalışmalar, eser ve yazarlarla kediler arasındaki ilişkiye odaklanan yazılar. Bu bakımdan her biri kedinin farklı bir sanatçı ve eserdeki izdüşümüne işaret etmesi bakımından ufuk açıcı nitelikler taşıyor.

Ancak bu eser hakkında dile getirmede fayda olduğuna inandığımız iki husus var. Bunlardan ilki, her bir yazının bağımsız bir biçimde hazırlandıktan sonra esere dahil edilmesi sonucunda ortaya çıkan tekrarlar. Akademik üslubun neredeyse vazgeçilmez bir parçası olan literatür taraması ve genel yaklaşımı özetleme alışkanlığı, yazıların özellikle başlangıç bölümlerinde kendini belli ediyor. Bu tekrarlar zaman zaman akışı yavaşlatsa da her birinin farklı kısımlara odaklanması, konularla ilgili doyurucu bir

birikimin ortaya çıkmasına zemin hazırlıyor.

Eserle ilgili dikkat çeken ikinci özellik ise akademik yazımla kediler hakkında serbest, çağrışimli yazma tercihi arasındaki sınımları hissettiğimiz üslup tereddütleri. Akademik dile aşına yazarların serbest bir üslupla yazma isteklerinin metinlerin ilerleyen bölümlerinde zaman zaman akademik alışkanlığın etkisiyle birden bire kendine çekidüzen verdiğini görüyoruz. Akademik dünyada her biri önemli çalışmalara imza atan isimlerin/atacakları şimdiden belli olan genç isimlerin, kendilerini bu satırlarda anlatının ritmine bırakmaları ne güzel olurdu! Böylece hem bilgi bakımından hem de içten anlatımıyla eser zaten var olan nefasetine ayrı bir nefaset katmış olurdu.

Kediler hakkındaki yazılan iki kitap, aslında Türk toplumunda yeniden uyanmaya başlayan hayvan sevgisinin dışavurumu mahiyetinde. Çevremizde kedi besleyen ailelerin sayısının gittikçe arttığını gözlemliyoruz ve bu durumu Türk toplumunun moderniteye karşı verdiği bir düzeltme tepkisi olarak zihnimde niteliyorken karşılaştığım bu iki eser, kedilerin Türk toplumunun gündemine hızlı bir dönüş yaptıklarını imliyor. Asırlar boyunca insan hayatının bir parçası olan kedilerin kadim yerlerini hızla ve tekrar almaya başladıkları anlaşılıyor. Görünen o ki kedi sahiplenme niyetiyle başlayan kişisel kedi-insan ilişkimiz kedilerin izin verdikleri kadarıyla ve bir anda kedilerin hakimiyetine geçerek daha asırlarca devam edecek, tıpkı asırlardır devam ettiği gibi. Kedi sahibi olmaya niyetlenerek adım attığımız yolda bir anda ilişkinin alt üst olduğunu göreceğiz, kedilerin seçtiği insanlar olarak yola revan olacağız.

### Kaynakça

Çağın, Şerife (2019). *Kedi Edebiyatı-Türk Edebiyatının Kedileri ve Kedicileri*. İstanbul: Dergâh.

Yardım, Mehmet Nuri (2020). *Kediname*. İstanbul: Akıl Fikir.





## TOPLUMCU GERÇEKÇİ ŞİRDE ŞİDDET MITİ



### Halil Fatih ALAGÖZ

Sorumlu Yazar/Corresponding

Author:

Doktora Öğrenci, Fırat Üniversitesi,  
Sosyal Bilimler Entitüsü, Yeni Türk  
Edebiyatı Anabilim Dalı, Elazığ,  
Türkiye.

ORCID: 0000-0001-8168-670X

E-mail: hlflthlgz@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 02.12.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 20.04.2021

Tanıtımı Yapılan Kitap:

Deveci, Mutlu (2020). *Toplumcu Gerçekçi Şirde Şiddet Miti (1960-1980)*. İstanbul: Kesit Yayınları.  
ISBN: 978-605-7898-72-2

İnsanı diğer varlıklardan ayıran zihinsel süreçler söz ile dışarı aktarıldığında, söz, kişinin muhatabına ulaşma ve kendini ifade etme çabasında bir köprü vazifesi görür. Dil, kişinin kazanımlarını ve düşünce yapısını bütün perspektifleriyle ortaya koyan ayrıcalıklı bir aktarım unsuru olarak kolektif bilincin çehresini yansıtırken, sürekli gelişim ve kendi etki alanını derinlemesine/ enlemesine genişletme çabasıdır. Dilin sistemli bir koda dönüşerek insanlar arası iletişimin temel ögesi konumuna erişmesinden bu yana, edebiyat değerler dizgesini taşıyan bir sanat olarak kadim tecrübesiyle dilin bütün gelişim/ ilerleme merhalelerinde söz hakkını elinde bulundurur. Edebiyat sanatının meyvesi olan edebi eser; tarihsel, psikolojik, sosyolojik faktörlerin farklı bileşenleriyle işlenmiş bir bilincin/ muhayyilenin ürünüdür. Bazı zamanlar duyguları sarıh bir biçimde cömertçe sunan edebi eser, bazen onu ortaya koyan sanatçının zihinsel zevklerini, duygusal yoğunluğunu ya da ortaya çıktığı dönemin psikolojik/ toplumsal/ siyasal/ ideolojik zeminini gizleyen çokkanlımlı bir labirente dönüşür. Bu tür edebi eserlerin şifrelerini ortaya koymak ya da yaratıcısının bilinçaltına ulaşmak için, edebiyatın sanatsal ve bilimsel kolları üzerinde derin bir bilgi birikiminin yanında, eserin alt anlamlarını tarafsız bir şekilde irdelemeye matuf eleştirel bilincin yetkinliği gerekir. İşte, Mutlu Deveci'nin yakın zamanda Kesit Yayınları tarafından yayımlanan kitabı *Toplumcu Gerçekçi*



Şiirde Şiddet Miti (1960-1980), keskin bir kavrama ve değerlendirme kabiliyeti ile sanat eserinin niteliklerini farklı tabakalarda irdeleyen böyle bir bilincin ürünüdür.

Deveci, bütünsel bir yaklaşımla ele aldığı çalışmasında, yapısal nitelikleri ve söylem çeşitliliği ile çağdaş Türk şiirinin kilit taşı olma konumundaki 1960-1980 yılları arası şiir anlayışını ve dönem şairlerinin duygusal/fiziksel şiddet eğilimlerini şiirleri üzerinden yorumlamaya çalışırken pek çok faktörü bir arada değerlendirir. Üç ana bölümden oluşan ça-

lışmayı sağlam bir zemine oturtmak ve okuyucunun içeriğe nüfuzunu sağlamak için, birinci bölümde Türkiye'nin 1960-1980 yılları arasındaki siyasal, ekonomik ve ideolojik yönelimlerini kapsayan bir çerçeve çizer. Türkiye'nin ilk askerî darbesini hazırlayan etmenlere değindikten sonra, bu tarihten itibaren yaşanan siyasi kutuplaşmaya ve siyasal ortam belirsizliğinin yarattığı toplumsal çatışmalara değinir. Amerika başta olmak üzere, Batı'nın kendi çıkarlarını korumak ve Türkiye'yi zor durumda bırakmak için uyguladığı kısıtlamaların yanında, siyasal istikrarsızlığın ve işlevsiz ekonomi politikalarının yarattığı boşlukta maddi kaynakların tüketilmesi ile ortaya çıkan darboğazın neden olduğu toplumsal infiale dikkat çeker. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa ve Amerika'da organize olan, özellikle 1960'lı yıllardan sonra rüzgârı arkasına alan ideolojik eğilimlerin, öğrenci hareketlerinin, kapitalizm-sosyalizm çatışmalarının Türkiye'deki uzuvlarına da değinen Deveci, böylece 1960-1980 arası yılların Türkiyesini şekillendiren bütün bileşenlere değinir. Türkiye'nin toplumsal panoramasını çizdikten sonra, dönem şairlerinin bilincini şe-

killendiren edebiyat ortamını toplum-edebiyat ilişkisi çerçevesinde analiz eder. Edebiyatın toplumun bütün dinamiklerinden beslenen bir sanat dalı olma durumunu göz önünde bulunduran Deveci, 1940'lı yıllardan başlayarak 1980'li yıllara kadar etkisini gösteren şiir anlayışlarını kronolojik düzlemde özetlemek suretiyle ilgilendiği asıl meseleye giriş yapar.

Kitabın asıl kısmını oluşturan ikinci bölümde, toplumcu gerçekçi şiirin önemli isimleri olan İsmet Özel, Atıf Behramoğlu, Nihat Behram, Kemal Özer, Süreyya Berfe, Hasan Hüzeyin Korkmazgil, Enver Gökçe, Özkan Mert, Refik Durbaş, Ahmed Arif ve Necati Cumalı'nın şiirlerini şiddet miti bağlamında irdeleyen Deveci, sosyal yaşamda ve şiirde, devrim anlayışının şiddet düşüncesi ile koşut yürütüldüğü alana hitap eden Marksist idealleri geniş bir yelpazede irdeler. Yazar, toplumcu gerçekçi şiirin baskı, zulüm ve engellenme düşüncelerini ifade etme biçimine dönüşen şiddet söyleminin sosyo-psikolojik ve sosyo-kültürel temeline eğilir. Toplumcu gerçekçi şairlerin deneme niteliğindeki yazılarının yanında ideolojik eğilimlerini ifade ettiği metinleri de referans alan Deveci; şiddet mitini ve bu mite kaynaklık eden güdüleri şiirsel söyleme tatbik eden toplumcu gerçekçilerin zihniyetini anlam(landırm)aya çalışır.

Çalışmanın ikinci bölümünü "Şiddet Mitinin Kaynakları" ana başlığı altında irdelerken psikolojik, sosyal, kültürel çıkarımlarda bulunan Deveci, engelle/n/me düşüncesi, kontrol sahibi olmak istenci, öç dürtüsü, otorite sorunu, ekonomi sorunsalı, demokrasinin yozlaştırılması sorunu, yabancı ideolojilerin özendiriciliği, değerler dizgesine sinen bunaltı ve genel güvensizlik (2020:11) alt başlıklarında, şiddet mitinin toplumcu gerçekçi şiirdeki bütün görüngülerini çeşitli yönlerden ele alarak yetkin bir bakış açısıyla derinleştirir. Bu aşamada dizisel, dizgesel ve hermeneutik okumalarla odaklandığı toplumcu gerçekçi şiirdeki şiddet mitini, şairin karakteristik özelliklerini şekillendiren siyasi ve ideolojik perspektifle ilişkilendirir.

*Toplumcu Gerçekçi Şiirde Şiddet Miti* (1960-1980) kitabını teşkil eden en önemli husus, dönem şairlerinin ideolojik eğilimleri

ve görece haksızlıklar karşısındaki tutumudur. Siyasi otoritenin baskısı ile hapse atılan ya da susturulan toplumcu gerçekçiler, engelle/n/me durumunun bilinçaltında yarattığı isyan duygusu ile yeni söylemler geliştirir (2020:63). Bilincin sağaltılmasında önemli bir etkisi olan ifade biçimi, İsmet Özel, Ataol Behramoğlu, Hasan Hüseyin Korkmazgil gibi toplumcu gerçekçi şairlerin şiddet söylemine doğrudan yansır. Duygusal ve zihinsel süreçlerin baskı altında tutulması şairin düşünsel eğilimlerini baskı altına aldığı için, gücünü yitiren şiir öznelinin belirlediğini ifade eden Deveci, ileri aşamada şairlerin güçsüzlükten doğan şiddeti bir denge unsuru olarak öne çıkardıklarını vurgular. Bu dönemde Dünya genelinde hız kazanan iktidar karşıtı hareketleri takip eden şairlerin, sosyalist oluşumların argümanlarını Türkiye’de bir başkaldırı unsuru olarak kullanma çabalarına dikkat çeker. Deveci, dönem şairlerinin taraf seçmek zorunda kaldığını ifade ederek mahut yıllarda kutuplaşmanın toplumsal bütün tabakalara yayıldığını belirtir. Bu dönemde, Kemal Özer, Ahmed Arif, İsmet Özel, Hasan Hüseyin Korkmazgil, Necati Cumalı gibi şairler; ezilen tarafta, işçinin yanında saf tutarak hâkim konumdaki emperyalist güçlere direndiklerini ifade ederler (2020:79). Bunu, yalnızca şiirlerinde satır aralarına sıkıştırmazlar; aynı zamanda röportajlarında ve diğer yazılarında da vurgularlar. Deveci şairlerin bu metinlerine de odaklanarak bilinçaltındaki devinimi tetikleyen şiddet mitinin görüngülerini ortaya çıkarmayı amaçlar.

Çalışmanın son bölümünde 1960-1980 yılları arasındaki şiir diline değinen Deveci, Marksist ideolojinin etkisiyle ortaya çıkan sloganik söylem biçiminin toplumcu gerçekçi şiirin ana ifade tarzı olduğunu vurgular. 1960’lı yıllardan itibaren şairlerin ideolojik grupların koruması altına girmesi, sadece erk karşıtı şairlerin değil; marjinal söylemleriyle baskı altına alınan şairlerin de kendini ifade etmesine zemin hazırlamıştır. Bu durumun şiirin atmosferini geliştiren olumlu bir durum olduğunu imleyen Deveci, zararlarına da değinir. Şiirsel söylemin kontrolsüz bir ifade biçimine dönüştüğü bu dönemde, edebiyat tarihi ve tasnifi açısından şiiri dönüştüren unsurları bulmak zorlaşmıştır. Eleştiri faaliyetlerinin metnin kendisinden ziyade, ortaya çıktığı ideolojik



ortamı referans almasıyla şiir, dil bağlamında birbirinden bağımsız istikametlere kaymaya başlamıştır. Deveci, bunlarla beraber şiir dilini siyasi beklentilere ayarlayan diğer şairleri de karşı kutba yerleştirerek dönem şiirinin ideolojik görüntülerini bütün yönleriyle ortaya koymuş olur.

Mutlu Deveci'nin *Toplumcu Gerçekçi Şiirde Şiddet Miti* (1960-1980) kitabı, şiir temelinde dönemin bütün bileşenlerine odaklanan eleştirel bilincin bir ürünü olarak gerek edebi zihniyeti gerekse toplumsal dinamikleri okumak bakımından ayrı bir yere koyulabilir. Yazar, sadece çerçevesi katı sınırlarla belirlenmiş akademik bir çalışma ortaya koymaz; her kesimden insanın 1960-1980 yılları arasındaki toplumcu gerçekçi Türk şiirini hazırlayan süreçleri ve ifade biçimini anlayabileceği disiplinler arası bir çalışma ortaya koyar.

### Kaynakça

Deveci, Mutlu (2020). *Toplumcu Gerçekçi Şiirde Şiddet Miti* (1960-1980). İstanbul: Kesit.



## ANLATI/YORUM - ROMAN VE HİKÂYE ÜZERİNE YAZILAR



### Zahide Nur CÖMERT

Sorumlu Yazar/Corresponding  
Author:

Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara  
Yıldırım Beyazıt Üniversitesi,  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili  
ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara,  
Türkiye.

ORCID: 0000-0002-2338-4196

E-mail: nurikonuz@gmail.com

### Feyza Nur Reyhan AYVERDİ

Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara  
Yıldırım Beyazıt Üniversitesi,  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili  
ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara,  
Türkiye.

ORCID: 0000-0002-6558-337X

E-mail: ayverdifeyza@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 02.03.2021

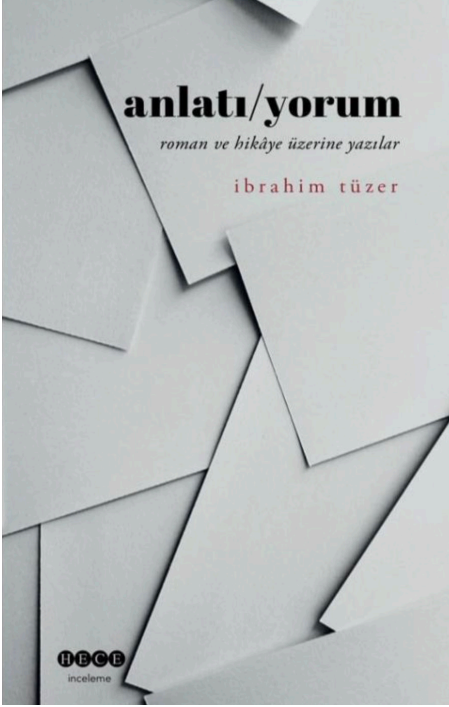
Kabul Tarihi/Accepted: 20.05.2021

Tanıtımı Yapılan Kitap:  
Tüzer, İbrahim (2020). *anlatı/yorum:  
roman ve hikâye üzerine yazılar*.  
Ankara: Hece.  
ISBN: 978-605-754-78-97

Prof. Dr. İbrahim Tüzer'in yayımlanan son çalışması *Anlatı/yorum - roman ve hikâye üzerine yazılar* adını taşımaktadır. Hece Yayınları tarafından Aralık 2020 yılında yayımlanan bu eser "Genel Kaynakça" ve "Dizin" dâhil olmak üzere toplam dört yüz otuz iki sayfadır. İbrahim Tüzer'in "zihinsel konforunu bozma cesareti gösterebilen tüm öğrencilerime" ithafıyla başlayan eseri temelde dört bölümden oluşmaktadır. Bunlar; "Sonu Olmayan Başlangıçlar", "Muhatap Arayan Kurmacalar", "Tarihin Kurmacaya Düşen Gölgesi" ve "Anlatı Halleri" başlıklarını taşımaktadır.

Tüzer bu çalışmasında Türk edebiyatı içerisinde her biri ayrı bir kıymete sahip olan sanatkarları incelemektedir. Ahmet Mithat Efendi'den Ahmet Hamdi Tanpınar'a, Halit Ziya Uşaklıgil'den Ömer Seyfettin'e, Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'na, Sabahattin Ali'den Sait Faik Abasıyanık'a, Tarık Buğra'dan Kemal Tahir'e, Oğuz Atay'dan İhsan Oktay Anar'a, Sevinç Çöküm'dan Safiye Erol'a, Mustafa Kutlu'dan Nazan Bekiroğlu'na, Stefan Zweig'den Umberto Eco ve Cengiz Aytmatov'a kadar birçok sanatkâra ve bu sanatkarların farklı türlerde ama tahkiyeyi merkeze alan eserlerine yer vermiştir.

"Sonu Olmayan Başlangıçlar" başlığını taşıyan birinci bölümde, Tanzimat ile başlayan ve modern yaşamın, insan zihnindeki yansımalarına, kendisini yeniden anlamlandırmak isteyen bireyin çektiği



sancılara ve bunların tahkiyeli metinlerdeki görünümüne dikkat çekilmiştir. Yazar burada ilk olarak, "Bir Kimlik İnşa Sürecinin Tanzimat Devrine Yansıyan Hikâyesi ya da Modernleşmemizin Kısa Tarihi" adlı yazısıyla 19. yüzyıl Osmanlı Devleti'nin genel görüntüsünü çizmiştir. Yazar bu görüntüyü muhatabına aktarırken, Fransız İhtilali'nin Osmanlı kimliğini sarstığını ve Osmanlı'nın da bu modern dünyaya ayak uyduramadığını dile getirmiştir. Yazısının devamında millî kimlik meselesine de dikkat çeken Tüzer, Batı'nın mede-

niyet seviyesine yükselmeye çalışan Osmanlı aydınlarının kendi tarihlerinin, geçmişlerinin ve kültürlerinin yeni kimliklerinin oluşmasında vazgeçilmez bir nokta olarak dikkate aldıklarını söylemektedir. Yazısının devamında da ilk önce Adem Kasidesi'ne, sonra Ondokuzuncu Asır manzumesine, ardından da Münacaat ile Hürriyet Kasidesi'ne değinen yazar, bu yeni edebiyatın temellerini okuruna aktarmaktadır.

"Sonu Olmayan Başlangıçlar" bölümünde modernleşmemizin tarihine kısaca değindikten sonra yazar, Ahmet Mithat Efendi'yi anlattığı "'Merak'ıyla, 'Teşhis'iyile, 'Teklif'iyile Eskimeyen Bir Yazar: Ahmet Mithat Efendi" başlığını taşıyan yazısında, Ahmet Mithat'ın merakı sebebiyle Batı medeniyetini bütünlüklü olarak araştırdığına dikkat çeker. Tüzer, okurunu Batı hakkında bilinçli kılmayı da kendisine gaye edinen hâce-i evvelin, kendi dünyasını da Batı'yı merkeze alarak yenileştirmeye çalıştığını da muhatabına aktarır. Tüzer bu bölümün üçüncü makalesinde de Ahmet Hamdi Tanpınar'a yer vermiştir. "Bir Yol Kenarında Kendine Rastlayan Adam: Ahmet Hamdi Tanpınar" adlı yazıda, bütünlüklü bir

sanatkâr olarak adlandırdığı Tanpınar'ı ve onun kendisiyle ve kendiliğiyle karşılaştığı adsız kahramanının öyküsünü anlattığı Bir Yol adlı hikâyesini incelemiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ardından Sabahattin Ali'ye yer veren yazarın bu yazısı, "Sabahattin Ali'nin 'Bütün Öyküleri'nden Bir Ses ya da Ses Esnaflarının Duyamadığı Çığlık" adını taşımaktadır. Yazar, Sivaslı Ali'nin hikâyesinden hareketle taşra-kent arasındaki ayrıma ve taşralının kalbiyle, kentlinin de aklıyla hareket ettiğine dikkat çekmektedir.

Bu bölümde yer alan bir başka sanatkâr da Oğuz Atay'dır. "Oğuz Atay'da Korku Korku Üstüne ya da *Korkuyu Beklerken* Çıkmış Yolculuk: Eve/Kendine Dönüş" adlı bu yazıda, *Korkuyu Beklerken* adlı hikâyeden bahsedilmektedir. Hikâyenin adsız kahramanının yıllardır ihmal ettiği kendisini ve evini keşfettiği bu hikâyede Tüzer, bu kahramanın korku halini bir yeniden doğuşa çevirdiğini dile getirmektedir fakat kahramanın bu yeniden doğuşta başarılı olamayıp boşlukla yüzleştiğini de okuruna iletmektedir. *Korkuyu Beklerken* adlı hikâyeden sonra yine Oğuz Atay'ın *Unutulan Bir Hikâye*" adını verdiği yazısında yazar, insanın bilinçaltında var olan hiçbir şeyin sonlandırılmadığına ve bilincinin altındakilerle üstündekileri bir araya getirerek bunlarla yüzleşmesi gerektiğine vurgu yapmaktadır. "Sonu Olmayan Başlangıçlar" adlı ilk bölümün son yazısı da "*Kassandra Damgası'nın Eksiltelen Mesajı: Tevârüs Eden Kötülük ve Yeniden Doğan İnsan 'Uzay Rahibi Filofey'*" adını taşımaktadır. Burada da daha doğmadan trajedisi başlayan ve annesizlikten/evsizlikten mahrum olan Uzay Rahibi Filofey'in, Runa sayesinde dönüşümü ve yeniden doğuşu anlatılmaktadır.

Kitabının ikinci bölümü olan "Muhatap Arayan Kurmacalar" da yedi makale bulunmaktadır. Yazarın bu bölümde yer verdiği ilk yazısı "Kimliklerin Çatıştığı Mekân: *Kiralık Konak* ve Evini/Evrenini Arayan Nesiller" adını taşımaktadır. Yazar bu yazısında, Yakup Kadri'nin *Kiralık bir Konak* içerisinde bir araya getirdiği bireyleri incelemektedir. Konakta yaşayan her bireyin temsil ettiği kimliğe ve konak üzerinden Osmanlı'da vuku bulan nesil çatışmasına, kimliklerini dış'arıda arayıp iç'eriyle zıt düşen devrin insanlarına yoğunlaşmaktadır. Bölümün ikinci yazısında "İnsan Biriktiren

Adam: Sait Faik Yazmasa Deli Olur Muydu?” adını taşımaktadır. Tüzer bu makalesinde, içlerinde birikenlerin sınırlarına varıp onları açığa çıkaran yegâne insanlar olan sanatkârlardan Sait Faik Abasıyanık’ı birkaç hikâyesi üzerinden incelemektedir. Sait Faik hikâyelerinde, hayatın içinden birikenleri bir araya toplamış ve okurla paylaşmıştır. Yazar, Sait Faik’in hikayelerindeki bizi, bize dair her şeyi dolaşarak biriktirdiğini söylemektedir. Tüzer, “Oğuz Atay’dan *Babama Mektup* ya da Bir Yazarın Ölen Babasıyla/Kendisiyle Hesaplaşması” adını taşıyan bölümün üçüncü yazısında ise insanın dünyaya gözünü açmasını biyolojik bir doğumdan ziyade C.G. Jung’un ifadesi ile hayatın her safhasında meydana gelebilecek olan “yeniden doğuş” tabiri üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu yeniden doğuş, insan olmanın ayırt edici bir özelliğidir. Yazar, Oğuz Atay’ın anlatısını hem gerçeklik hem de kurgu ekseninde, babaya samimi bir sesleniş ve kendilikle hesaplaşma olarak değerlendirmektedir.

İkinci bölümün dördüncü yazısı “Bir ‘Herkesleşme’ Eleştirisi Olarak Mustafa Kutlu’nun *Ya Tahammül Ya Sefer*’i” adını taşımaktadır. Tüzer bu yazısında, Mustafa Kutlu’nun *Ya Tahammül Ya Sefer* hikâyesinde orijinal bir anlatımla okura sunduğu herkesleşen kahramanlarının kendileri ile hesaplaşmalarının kurgusunu incelemektedir. Bölümün beşinci yazısı “İki ‘Ana’ Bir ‘Savaş’ ve Cen-giz Aytmatov’un İsyanı” adını taşımaktadır. Yazar bu yazısında, Aytmatov’un *Toprak Ana*’nın bir anlatı kişisi olarak kurguya dahil olduğu toprak-vatan algısı çerçevesinde kurgulanan *Toprak Ana* romanını inceler. Roman, savaş gibi büyük bir yıkım üzerinden toprağın, toplumun, insanın ve değerlerin yitimine Aytmatov’un isyanı ile ışık tutan derinlikli bir yapıdadır. Bölümde yer alan altıncı yazıda ise “Nun’la Başlayıp Nun’la Biten Bir Masal Bu...” adını taşır. Makalede, Nazan Bekiroğlu’nun masalsı bir kurgu içinde okura kendi masalını buldurmaya çalışan *Nun Masalları* anlatısı değerlendirilir. Bu masal okuru içsel yolculuklara davet etmektedir. Tüzer, makalesinin sonuna “Elbette hissedebilen bir kalbi olana...” notunu düşerek hikayesini arayabilecek okurlara seslenir.

Yazarın bölüm içerisinde yer verdiği son yazısı ise “Edebi Bir

Metin Olarak *Dalaksız Nikola'nın Gerçekliği*" adını taşımaktadır. Yazar bu yazısında, edebi metnin tahkiye kullanarak gerçekliği kurgulamasına ve ulaşılan üst gerçeklik ile okura kendi yaşamışlığını özümsetmesine değinmektedir. Bu noktada Ceyhun Emre Teoman'ın *Dalaksız Nikola* adlı hikâyesini "Dalak" ve "dalaksız" sözcüklerinin anlatı içerisinde kazandığı metaforik anlamdan yola çıkarak Nikola'nın kurguya yansıyan gerçekliğini incelemektedir.

*anlatı/yorum*'un üçüncü bölümü "Tarihin Kurmacaya Düşen Gölgesi" adını taşımaktadır. Tüzer kitabının bu bölümünde, yedi farklı yazara yer vermiştir. Bu bölümün birinci yazısında, "Eski Yunan ve Lâtine Dönüş Fikrinin Panoraması ve Bir Eleştiri Olarak Ömer Seyfettin'in *Boykotaj Düşmanı*" adı altında Ömer Seyfettin ve onun Nev-Yunânîlik eleştirisi niteliğinde yazdığı *Boykotaj Düşmanı* adlı hikâyesi incelenmiştir. Yazar, yazısının girişinde Yahya Kemal ve Yakup Kadri çevresinde gelişen Nev-Yunânîlik akımından bahsetmektedir. İlerleyen sayfalarda da Ömer Seyfettin'in, Türk ve Türklük düşmanı Mahmud Yüsrî ve Nihad'ın şahsında Yakup Kadri ile Yahya Kemal'i eleştirdiğine değinmektedir. Bölümün ikinci makalesinde yazar, "Anamlı Çalışma Alanı' Olarak Ahilik ve *Dönemeçte* Romanının Fakir Halit'i" adı altında Tarık Buğra'ya ve onun Fakir Halit'ine yer vermiştir. Fakir Halit'in öyküsünün anlatıldığı bu yazıda yazar, Ahilik teşkilatı hakkında bilgi verdikten sonra Fakir Halit'in ahi kişinin özellikleriyle aynı özellikleri taşıdığına ve Fakir Halit'in, sıradanlıktan kurtularak aydınlanmak isteyen kişilere örnek olduğuna değinmektedir. Bölümün bir diğer yazısında yazar, Sevinç Çokum'u ve onun 60 İhtilali'ni anlatan romanı *Karanlığa Direnen Yıldız*'ını ele almaktadır. Bu yazı, "Darbe Dönemlerinde Milli Birlik ve Beraberlik ya da 'Şeref Katliamı': Bir Örnek Okuma Olarak Sevinç Çokum'un *Karanlığa Direnen Yıldız*'ı" adını taşımaktadır.

Yazar, Sevinç Çokum'dan sonra Safiye Erol'a ve *Ciğerdelen* romanına değindiği "Anlatıdan Tarihî Zamana Açılan Bir Kale: *Ciğerdelen* ve Bir Romancı Olarak Safiye Erol'un Tarih Algısı" adlı yazısına yer vermiştir. Yazar bu metinde, Tanpınar'ın deyimiyle Safiye Erol'u "asrın kapısında doğanlar"dan biri olarak nitele-

miştir. Asrın kapısında doğanların da modernleşme, yabancılaşma ve kimlik bunalımı çerçevesinde trajik bir birey olarak yaşadığını ileri sürer ancak Safiye Erol bu trajik durumunu, millî bir kimlik bilincine eriştikten sonra tarih bilincine çevirebilmiştir ve yeni kimliğini inşa etmiştir. *Ciğerdelen*'de de Turhan'ın ilk olarak dedesini gördüğü rüyalar ve ardından da Cangüzel adlı sevdiği kız sayesinde tarihi bilince ulaşması anlatılmaktadır. Dolayısıyla Tüzer bu makalesinde, temel olay örgüsünü tarihten alan ve tarih bilincine ayna tutan Safiye Erol'u ve *Ciğerdelen*'i kimlik inşası bağlamında irdelemiştir. "Tarihin Kurmacaya Düşen Gölgesi" adlı üçüncü bölümün beşinci yazısını İhsan Oktay Anar'a ve onun *Puslu Kıtalar Atlası* adlı romanına ayıran Tüzer, bu yazısına "Uzun İhsan Efendi'nin Puslu Kıtası" ismini vermiştir. Yazısına "insanın kendi biricikliğini ve yaşadığı dünyanın sahiciliğini fark etme"-si gerektiğini vurgulayarak giriş yapan yazar, insan olabilmenin ancak bunu başarmakla mümkün olduğunu söylemektedir. İnsanın, yaşadığı dünyaya şahit olabilmesi için hissetmesinin, fark etmesinin, duyumsamasının, anlamlandırmasının ve yaşananlar üzerine düşünce biçimi geliştirmesinin önemli olduğuna değinerek bu durumun da bir "merak" sayesinde cereyan edebileceğini vurgulamaktadır. Dünyanın şahidi olabilmek için oğluna öğütler veren Uzun İhsan Efendi nezdinde, Tüzer de muhatabının zihinsel konforunu "Dünyamızın şahidi olabiliyor muyuz?" sorusu ile bozarak metnini sonlandırmaktadır.

Üçüncü bölümde bir sonraki makale, "Yıldız İstanbul'un Üzerinde Parladığı An: Stefan Zweig'ın Kaleminden Bizans'ın Fethi ve Tarihî Gerçekliğin Anlatıdaki Görünüşü" adını taşımaktadır. Makalede, Bizans'ın Fethi'nin "vatansız kalmayı, ayağını bastığı zeminin altından kayıp gitmesi olarak algılayan" Stefan Zweig'ın kaleminden nasıl ve ne şekilde irdelendiği anlatılmaktadır. Bölümün son yazısında yazar, "Her Dem Taze Her Dem Okunası: Halit Ziya Uşaklıgil" adıyla Halit Ziya'ya yer vermektedir. Sanatkâr, toplumun önünde yürüyen ve kaleme aldığı eserlerle "birer işaret fişegi" görevi gören birisidir, der Tüzer bu yazısında. Sanatkârın, olacak olan olayları sıradan insanlardan daha önce sezdiğini vurgulayan yazar, Halit Ziya'nın kendi romanlarını yine



kendisinin sadeleştirdiğine ve böylece de her dem tazeliğini ve okunurluğunu koruduğuna değinmektedir.

Kitabın son bölümü olan "Anlatı Halleri"nde yazar, yedi farklı sanatkâra yer vermektedir. Bölümün ilk yazısı "Roman Sanatı Üzerine Düşünen Bir Yazar Halit Ziya Uşaklıgil ve Poetik Bir Metin Olarak *Hikâye*" adını taşımaktadır. Yazar bu yazı içerisinde, Servet-i Fünun dönemi yazarlarından olan Halit Ziya'nın roman sanatı üzerine kaleme aldığı poetik metinlerini bir araya getirdiği *Hikâye* adlı eserini konu edinmektedir. Halit Ziya eserinde, hikâyenin gelişimini Batı edebiyatında inceler ve incelemelerinden hareketle Doğu edebiyatında tür üzerine gidişatı değerlendirir. Tüzer, realizm ve romantizm etrafında hikâye türünün analizini derinlikli bir şekilde yapan Uşaklıgil'in bu eseri sayesinde onun poetikası hakkında fikir sahibi olma imkânı sunduğunu da söylemektedir. Yazar ikinci olarak "*Bahar ve Kelebekler*'de Mekân ve Zamanın Fenomolojik Algısı Üzerine" adlı yazısına yer vermiştir. Ömer Seyfettin'in, "Küçük salonun fes şeklinde kalın ve ağır perdeli geniş penceresinden dışarıyı muhteşem ve parlak bir sulu boya levhası gibi görünüyordu" girişiyile başlayan *Bahar ve Kelebekler* hikâyesini yazar, mekân ve zaman algısı üzerinden analiz etmektedir. Tüzer, hikâyede yer alan genç kız ve ihtiyar ninesinin ruhsal durumları mekânın fenomolojisi ile ilişkilerine, zaman ve mekânın kurgusallığa katkılarına dikkatleri çekmektedir.

Yazarın bu bölümdeki üçüncü yazısı ise "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye*'sinin Hallerinden Anlatının Unsurlarına" başlığını taşımaktadır. Yazar makalesinde, Gürpınar'ın natüralizm etkisine dikkat çektiği *Mürebbiye* romanını, romandaki kahramanları ve Osmanlı toplumuna iletmek istediği mesajlar çerçevesinde ele alır. Gürpınar'ın romanını vaka birimleri ve mana birlikleri ile şahıs kadrosu çerçevesinde iki alt başlıkta incelemektedir. Bölümün dördüncü yazısı "Kemal Tahir ve *Sağirdere* Gerçekliği Üzerine" adını taşımaktadır. Tüzer, Kemal Tahir'in Marksist eleştirel bir bakış açısıyla kaleme aldığı romanı *Sağirdere*'de, köy-kent gerçekliği etrafında Kulaksızların Mustafa'nın nasıl üreten bir birey kimliğine kavuşarak "Mustafa" olduğunu iç ve dış gerçekliklerle değerlendirmektedir. Bu yazıdan sonra yer alan "Türk

Romanının Kanonu Karşısında Kemal Tahir” isimli makalede ise, toplumun maceralarını ön plana çıkaran kurguları ile toplumcu gerçekçi roman çizgisinde duran Kemal Tahir’in Türk roman kanonu içerisindeki konumunu incelemektedir. Bölümün bir diğer yazısı “Umberto Eco’nun Anlatı Ormanları’nda Bir Gezinti” başlığını taşımaktadır. Yazar bu yazısında, Umberto Eco’nun okura anlatı evrenini/ormanını sunan “örnek yazar” ile anlatı evreninde/ormanında yolunu arayan “örnek okur” ifadelerini sunduğu yapıtını konu edinmektedir. Yazar kitabın son yazısı olan “Bir Yorumlama Biçimi Olarak Edebiyat Sosyolojisi ve Güncel Yaklaşımlar” içerisinde ise “Edebiyat ve Sosyoloji” ilişkisini edebi metnin anlam alanlarını genişleten boyutları ile ele almaktadır.

Prof. Dr. İbrahim Tüzer’in *anlatı/yorum: roman ve hikâye üzerine yazılar* adlı çalışmasında yer alan sanatkârlar ve yer verdiği eserleri üzerine kaleme aldığı inceleme yazıları, zihinlerdeki konforu esaslı bir şekilde bozmaya ve edebî metin üzerine düşünmeye okurları davet eder niteliktedir. Tüzer’in çalışmasına dahil ettiği bütünlüklü yazıları, okuru, roman ve hikâye üzerine anlam alanı genişletilmiş bir dünyayla tanıştıır. İlgilisi için faydalı olacağını düşündüğümüz eserin, disiplinler arası bakış açısıyla meydana getirilmiş olan Genel Kaynakça’sı ve işaret edilen hususlara kolaylıkla ulaşılması için hazırlanan Dizin’i de ayrıca dikkat çekmektedir. Muhataplarına hayırlı olmasını diliyoruz.

### Kaynakça

Tüzer, İbrahim (2020). *anlatı/yorum: roman ve hikâye üzerine yazılar*. Ankara: Hece.