

TURAS 2021 TURAS studies

Vol 2. • Num.2. • June 2021

Open Access Refereed E-Journal



International Journal of
Turkish Academic Studies

ISSN: 2757-7511





TURAS 2021
TURASstudies

International Journal Of Turkish Academic Studies

CİLT / VOLUME : 2

SAYI / ISSUE : 2

HAZİRAN / JUNE 2021

GRAFİK TASARIM / GRAPHIC DESIGN

ÇİZGİ GRAFIK EVİ
Grafik Tasarım & Matbaa

+90 538 265 84 94



TURAS 2021
TURAS studies

International Journal Of Turkish Academic Studies

- Vol 2.
- Num. 2.
- June 2021



R

1-15

- SERVET-İ FÜNUN VE TİYATRO
- SERVET-İ FÜNUN AND THEATER

Prof. Dr. Hakan Behçet SAZYEK

E

J

16-29

- MUALLİM NACI'NİN ŞİİRLERİNDE
DİNİ ALGI VE METAFİZİK BAKIŞ
- RELIGIOUS PERCEPTION AND
METAPHYSICAL PERSPECTIVE IN
MUALLİM NACI'S POEMS

- Prof. Dr. Mustafa KARABULUT

- Dr. Ahmet YILDIRIM

K

E

30-52

- CUMHURİYET DÖNEMİ
TÜRK EDEBİYATINDA TOPLUMCU
GERÇEKÇİ ŞİİRİN SERÜVENİ II (1960-1980)
- IN TURKISH LITERATURE OF THE
REPUBLIC PERIOD THE ADVENTURE OF
SOCIAL REALISTIC POETRY II (1960-1980)

Dr. Öğr. Üyesi Yusuf AYDOĞDU

D

N

53-69

- NAZLI ERAY ANLATILARINDA
ZAMAN ALGISI VE KURGUSU
- TIME PERCEPTION AND EDITING IN
NAZLI ERAY'S NARRATIVES

Dr. Hacer KAPLAN

Ç

I

70-87

- GÜLTEN AKIN'IN ŞİİRLERİNİN PSİKANALİTİK KURAM AÇISINDAN İNCELENMESİ
- ANALYSIS OF GÜLTEN AKIN'S POEMS IN TERMS OF PSYCHOANALYTIC THEORY.

Çağla BOZPINAR

88-117

- BİRBİRLERİNİN KALEMİNDEN SERVET-İ FÜNÖNCULAR
- WEALTH OF KNOWLEDGE PERIOD IN OTTOMAN EMPIRE WRITERS FROM THE SCRIPTS

Ayhan ERBAŞ

118-137

- 19. YÜZYIL TÜRK EDEBİYATINDA ROMAN TERİMİNİN HİKÂYESİ
- THE STORY OF THE TERM NOVEL IN 19TH CENTURY TURKISH LITERATURE

Mustafa YEŞİLBAS

138-142

- MEHMET AKİF ERSOY VE İSTİKLAL MARŞI
- MEHMET AKİF ERSOY AND İSTİKLAL MARŞI (Kitap Tanıtım)

Esmâ BULUT

İ
Ç
İ
N
D
E
R
İ
R
E
R



TURAS 2021
TURAS studies

International
Journal Of
Turkish
Academic
Studies

- Vol 2.
- Num. 2.
- June 2021





TURAS 2021
TURAS studies

TURKISH ACADEMIC STUDIES
INTERNATIONAL JOURNAL OF



Vol 2. • Num.2. • June 2021

Kurucu / Founder

Doç. Dr. Veysel ŞAHİN

Editör / Editor

Doç. Dr. Veysel ŞAHİN
(Fırat Üniversitesi, Elazığ)

Yabancı Dil Editörü / Foreign Language Editor

Prof. Dr. Abdulhalim AYDIN
(Fırat Üniversitesi, Elazığ)

Prof. Dr. Fatih TEPEBAŞILI
(Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya)

Prof. Dr. Hanife Nalan GENÇ
(Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun)

Prof. Dr. Bülent KIRMIZI
(Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Osmaniye)

Doç. Dr. F. Gül KOÇSOY
(Fırat Üniversitesi, Elazığ)

Dr. Öğr. Üyesi Seçil TÜMEN AKYILDIZ
(Fırat Üniversitesi, Elazığ)

Sekretarya / Secretariat

Arş. Gör. Fatma TOPDAŞ ÇELİK
(Ardahan Üniversitesi, Ardahan)

Arş. Gör. Mustafa Fatih AYDIN
(Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Kilis)

Dergi İletişim / Journal Contact

Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Z/8 Elazığ/Türkiye
Telefon: +90 (424) 237 00 00 - +90 (348) 814 26 66 (Dahili: 1427)
E-Posta: turasdergi@gmail.com - Web: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/turas>



TURAS 2021
TURAS studies

TURKISH ACADEMIC STUDIES INTERNATIONAL JOURNAL OF



Vol 2. • Num.2. • June 2021

YAYIN VE DANIŞMA KURULU / SCIENTIFIC ADVISORY BOARD

Yayın Kurulu / Editorial Board

- | | |
|--|---|
| Prof. Dr. Abide DOĞAN
Kurum: Hacettepe Üniversitesi | Prof. Dr. Fatih TEPEBAŞILI
Kurum: Necmettin Erbakan Üniversitesi |
| Prof. Dr. Birsnel ORUC ASLAN
Kurum: Balıkesir Üniversitesi | Prof. Dr. Abdullah ŞENGÜL
Kurum: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi |
| Prof. Dr. Cafer ŞEN
Kurum: Dokuz Eylül Üniversitesi | Prof. Dr. Beyhan KANTER
Kurum: Mardin Artuklu Üniversitesi |
| Prof. Dr. Ayşe Emel KEFELİ
Kurum: İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi | Prof. Dr. M Fatih KANTER
Kilis 7 Aralık Üniversitesi |
| Prof. Dr. Emine YILMAZ
Kurum: Hacettepe Üniversitesi | Prof. Dr. Mustafa KARABULUT
Adıyaman Üniversitesi |
| Prof. Dr. Erdoğan ALTINKAYNAK
Kurum: Ardahan Üniversitesi | Prof. Dr. Bülent KIRMIZI
Kurum: Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi |
| Prof. Dr. Fatma Sabiha KUTLAR OĞUZ
Kurum: Hacettepe Üniversitesi | Prof. Dr. Şahika KARACA
Kurum: Erciyes Üniversitesi |
| Prof. Dr. Ülkü ELIUZ
Kurum: Karadeniz Teknik Üniversitesi | Doç. Dr. Etem YEŞİLYURT
Kurum: Akdeniz Üniversitesi |
| Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH
Kurum: Erciyes Üniversitesi | Doç. Dr. Hasan ŞENER
Kurum: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi |
| Prof. Dr. Alev SINAR UĞURLU
Kurum: Bursa Uludağ Üniversitesi | Doç. Dr. Oğuzhan SEVİM
Kurum: Atatürk Üniversitesi |
| Prof. Dr. Nurettin DEMİR
Kurum: Hacettepe Üniversitesi | Doç. Dr. Ahmet İÇLİ
Kurum: Batman Üniversitesi |
| Prof. Dr. Şaban SAĞLIK
Kurum: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi | Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK
Kurum: Fırat Üniversitesi |
| Prof. Dr. Nurullah ÇETİN
Kurum: Ankara Üniversitesi | Doç. Dr. Gökhan TUNÇ
Kurum: Anadolu Üniversitesi |
| Prof. Dr. Nadir İLHAN
Kurum: Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi | Doç. Dr. Kamuran ERONAT
Kurum: Dicle Üniversitesi |
| Prof. Dr. Yavuz KÖSE
Kurum: Hamburg University | Doç. Dr. Mehmet ÖZGER
Kurum: Bingöl Üniversitesi |
| Prof. Dr. Yunus BALCI
Kurum: Pamukkale Üniversitesi | Doç. Dr. Ümmühan BİLGİN TOPÇU
Kurum: Başkent Üniversitesi |
| Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK
Kurum: Atatürk Üniversitesi | Doç. Dr. Sema ÇETİN BAYCANLAR
Kurum: Çukurova Üniversitesi |
| Prof. Dr. Mehmet AYGÜN
Kurum: Fırat Üniversitesi | Dr. Öğr. Üyesi Seçil TÜMEN AKYILDIZ
Kurum: Fırat Üniversitesi |
| Prof. Dr. Murat KOÇ
Kurum: Marmara Üniversitesi | |

Bilimsel Danışma Kurulu / Scientific Advisory Board

- | | |
|---|--|
| Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN
Kurum: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi | Prof. Dr. Erdoğan ALTINKAYNAK
Kurum: Ardahan Üniversitesi |
| Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH
Kurum: Erciyes Üniversitesi | Prof. Dr. Nesrin KARACA
Kurum: Bursa Uludağ Üniversitesi |
| Prof. Dr. Zeki TAŞTAN
Kurum: Van Yüzyüncü Yıl Üniversitesi | Prof. Dr. Nurettin DEMİR
Kurum: Hacettepe Üniversitesi |
| Prof. Dr. Mustafa ARGUNŞAH
Kurum: Erciyes Üniversitesi | Dr. Öğr. Üyesi Mihrican AYLANÇ
Kurum: Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi |
| Prof. Dr. Ahat ÜSTÜNER
Kurum: Fırat Üniversitesi | Doç. Dr. Ahmet DOĞAN
Kurum: Ahi Evran Üniversitesi |



TURAS 2021
TURAS studies

TURKISH ACADEMIC STUDIES
INTERNATIONAL JOURNAL OF



Vol 2. • Num.2. • June 2021

Bu Sayının Hakem Kurulu / Referees of This Issue

Prof. Dr. M. Fatih KANTER
(Kilis 7 Aralık Üniversitesi)

Prof. Dr. Mustafa KARABULUT
(Adıyaman Üniversitesi)

Prof. Dr. Hakan Behçet SAZYEK
(Kocaeli Üniversitesi)

Prof. Dr. Hüseyin DOĞRAMACIOĞLU
(Kilis 7 Aralık Üniversitesi)

Prof. Dr. Bahir SELÇUK
(Fırat Üniversitesi)

Doç. Dr. Esra SAZYEK
(Kocaeli Üniversitesi)

Doç. Dr. Mehmet ÖZGER
(Afyon Kocatepe Üniversitesi)

Doç. Dr. Can ŞEN
(Bartın Üniversitesi)

Doç. Dr. Nesrin CANBEK MENGİ
(Mersin Üniversitesi)

Doç. Dr. Muhammed HÜKÜM
(Sakarya Üniversitesi)

Doç. Dr. Eylem DERELİ SALTİK
(Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ferhat ÇETİNKAYA
(Adıyaman Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Yusuf AYDOĞDU
(Bingöl Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Selçuk ATAY
(Karabük Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Adem GÜRBÜZ
(Bingöl Üniversitesi)

Turkish Academic Studies (TURAS) yılda bir cilt ve iki sayı olarak (Haziran ve Aralık) yayımlanan, çift-körleme hakemlik süreci yürüten, Ulusal akademik bir dergidir. Dergide yayımlanan yazıların her türlü içerik sorumluluğu yazarlarına aittir. Yazılar yayıncı kuruluştan izin alınmadan kısmen veya tamamen bir başka yerde yayımlanamaz.

Turkish Academic Studies (TURAS) is published as one volume and two issues per year (June and December) is a National academic publication, which runs a double-blind peer-review process. is a magazine. All content responsibility of the articles published in the journal belongs to the authors. Articles cannot be partially or completely published elsewhere without permission from the publisher.



Tür: Araştırma Makalesi

Kabul Tarihi: 29 Mart 2021

Gönderim Tarihi: 21 Ocak 2021

Yayımlanma Tarihi: 30 Haziran 2021

Atf Künyesi: SAZYEK, Hakan Behçet, (2021), “Servet-i Fünûn ve Tiyatro”,
International Journal Of Turkish Academic Studies
(TURAS), C. 2, S. 2, s. 1-15.

SERVET-İ FÜNUN VE TİYATRO

Hakan SAZYEK¹

ÖZET

Türk edebiyatının ilk edebî topluluğu olan Servet-i Fünun hareketi (1896-1901), edebiyatın hemen bütün dallarında eser vermesine karşılık tiyatrodan uzak durmuştur. Bununla birlikte grup üyelerinin kişisel hayatlarında tiyatroya ilgisi vardır. Onlar, çocukluk ve gençlik yıllarından başlayarak iyi birer tiyatro, opera izleyicisi olmuşlardır. Tiyatro 19. yüzyılda edebiyatımızın yenileşme döneminin başlarında çekici bir tür iken sonraları duraklama, daha doğrusu popülerleşme sürecine girmiştir. Anılan yüzyılın son çeyreğinde geleneksel oyunlardan beslenen Tulûat tiyatrosu çok canlıdır ve türü neredeyse tek başına ayakta tutar. Dolayısıyla, elit bir edebiyat anlayışına sahip olan Servet-i Fünuncular, hareketin 1896-1901 yılları arasındaki etkinlik sürecinde de tiyatro türünde hemen hiç eser vermemişlerdir. Onların bu türe ilgileri, hareket bittikten yaklaşık yedi yıl sonra gerçekleşen İkinci Meşrutiyet sonrasında başlar. Bu ilgi öncelikle piyes yazıcılığından çok tiyatronun kurumsal yönünde üstlenilen üyelikler bağlamında yoğunlaşır. Söz konusu dönemin hemen başlangıcından itibaren çok sayıda tiyatro kurulur ve oyun sahneler. Bunların arasında geleneksel oyunlara yaslanan popüler nitelikli olanlar yine çoğunluktadır ama Sahne-i Osmaniyye, Darülbedayi gibi ciddi, kurumsal ağırlıkta olanlar da bulunmaktadır. Daha çok Celal Sahir’in ve Mehmet Rauf’un kaleminden tiyatro eleştirisi türünde makaleler de kaleme alınır bu süreçte. Anılan

¹ Prof. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: hsazyek@hotmail.com, ORCID 0000-0003-0088-0178

tiyatro kuruluşlarının edebî kurullarında etkin görevler üstlenen eski Edebiyat-ı Cedideciler, aynı zamanda piyes yazmaya da girişirler. Başta Hüseyin Suad ve Ali Ekrem olmak üzere Mehmet Rauf, Cenap Şahabettin, Safveti Ziya, Halit Ziya gibi isimlerin oyunları vardır. Servet-i Fünuncuların tiyatro ile bu mesafeli ilişkileri literatüre de yansımıştır. Özellikle Cumhuriyet döneminde yoğunlaşan akademik çalışmalar başta olmak üzere, araştırma/incelemeyle dayalı edebiyat tarihi, eleştiri alanlarında kaleme alınan eserlerin pek çoğunda Servet-i Fünun tiyatrosundan hemen hiç söz edilmemiştir.

Anahtar Kelimeler: Servet-i Fünun, İkinci Meşrutiyet, Darülbedayi, tiyatro eleştirisi, tiyatro.

SERVET-İ FÜNUN AND THEATER

ABSTRACT

Servet-i Fünun movement (1896-1901), which was the first literary group of Turkish literature, stayed away from the theater although it produced works in almost all branches of literature. However, group members have an interest in theater in their personal lives. They have been good theater and opera audiences starting from their childhood and youth. While theater was an attractive genre at the beginning of the modernization period of our literature in the 19th century, it later entered a pause, more precisely a popularization process. Tulûat theater, which was fed by traditional plays in the last quarter of the aforementioned century, is very lively and almost alone keeps the genre alive. Therefore, Servet-i Fünun members, who have an elite understanding of literature, did not give any work in the theater genre during the period of the movement between 1896-1901. Their interest in this genre started after the Second Constitutional Monarchy, which took place approximately seven years after the movement ended. This interest focuses primarily on the membership undertaken in the institutional aspect of the theater, rather than in play writing. From the very beginning of the period in question, many theaters are established and plays are staged. Among them, the popular ones based on traditional plays are still the majority, but there are also serious and institutional ones such as Sahne-i Osmaniyye and Darülbedayi. In this process, articles in the type of theater criticism are mostly written by Celal Sahir and Mehmet Rauf. The former Edebiyat-ı Cedide members, who took active roles in the literary boards of the

aforementioned theater organizations, also attempted to write plays. There are plays by names such as Hüseyin Suad and Ali Ekrem, Mehmet Rauf, Cenap Şahabettin, Safveti Ziya, Halit Ziya. Servet-i Fünun members' distant relationship with the theater is also reflected in the literature. Servet-i Fünun theater is hardly mentioned in most of the works written in the fields of literary history and criticism based on research / analysis, especially academic studies concentrated in the Republic period.

Key Words: Servet-i Fünun, theatre, Second Constitutional Monarchy, Darülbedayii theatre, theater criticism.

Değerli hocam İsmail Çetişli'nin aziz hatrasına...

GİRİŞ

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında, 7 Şubat 1896'da başlayan Servet-i Fünun -ya da özgün adıyla "Edebiyat-ı Cedide"- Ekim 1901'e kadar süren etkinlik sürecinde Türk edebiyatına çok derin etkilerde bulunmuş bir harekettir. Bu etkinin boyutları, şiirden romana, eleştiriden öyküye varan bir tür yelpazesinde, güncel edebiyatın yönünü belirleme, Türk edebiyatına çağ atlatma gibi sözlerle nitelendirilebilecek denli geniş ve derindir.

Recaizade Mahmut Ekrem'in önderliğinde, Tevfik Fikret'in yönetiminde edebiyat ortamına giren Edebiyat-ı Cedide, aynı zamanda, Türk edebiyatının ilk edebî hareketidir. Yüzyılın ikinci yarısında gelenekçi ve yenilikçi kesimler arasında geçen dil-edebiyat tartışmalarının sonunda modern edebiyat anlayışını daha temelli yerleştirme niyetinin ürünü olarak bir araya gelen genç ediplerin ürettiği eserler, ait oldukları türlerde birer dönüm, hatta başlangıç noktası olma özelliği taşır. Bir başka deyişle, hareket üyelerinin -özellikle Cenap Şahabettin, Tevfik Fikret, Halit Ziya, Mehmet Rauf gibi temel adların- verdiği eserler, kendilerinden önceki şiir, roman, öykü, eleştiri birikiminden kuramsal ve uygulamalı bağlamda çok çok ileride bir anlayışın ürünüdür. Söz gelimi, daha sonraları üzerinde birleşilen "modern Türk romanının kurucusu, Halit Ziya'dır" şeklindeki kabulün; Cenap için de benimsenen benzer görüşlerin dayanak noktası, söz konusu yeni anlayışın ve o çerçevede yazılan eserlerin kendisinden başka bir şey değildir.

Servet-i Fünun hareketinin anılan çok yönlülüğü, bugünden bakıldığında, başka bir belirlemeyi de gündeme getirmektedir. Şöyle ki... "Hareket"- "topluluk"- "grup" gibi kolektif

sanat oluşumları genellikle tek bir tür zemininde yükselir. Dolayısıyla, her hareket sadece bir edebiyat türünde etkinlik gösterir. Bu da genellikle şiirdir. Şiirin küçük oylumlu oluşu, izler çevrede kısa sürede yankı uyandırabilmesi karşılık bulması gibi durumlar, “hareket” ve şiir yakınlığının arka plânındaki etmenlerdir, denilebilir. Bu ölçütlerin ışığında, bir hareket olarak Edebiyat-ı Cedide Türk edebiyatında biricik olma özelliği taşımaktadır. O, salt şiirde değil; aynı zamanda roman, öykü, eleştiri gibi türlerde de etkin olan, üstelik bu alanlarda köktenci atılımlar yapan bir oluşum olarak edebiyatımızda ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

1. SERVET-İ FÜNUN VE TİYATRO UZAKLIĞI

Bu değinilerin ardından, Servet-i Fünun’un, tür bağlamında çoğulcu bir hareket olduğu rahatlıkla söylenebilir. Ancak, hareketin kapsamındaki türler arasında tiyatronun yeri, bu çok türlü hareketin tiyatroya yaklaşımı gibi hususlarda ise gerek kuram gerekse eser bağlamında maalesef çok dolgun bir malzeme bulunmamaktadır. Daha keskin bir ifadeyle, Servet-i Fünun hareketinin tür dağarcığında tiyatro yoktur. Oldukça kalabalık bir edip kadrosuna sahip olan hareketin hemen hiçbir üyesi, 1896-1901 arasındaki süreçte ne tiyatro üzerine kuramsal/eleştirel bir metin yazmış² ne de bir piyes kaleme almıştır. Bunun ne gibi sebepleri olabilir?

Öncelikle ve yüzeysel bir bakışla, Edebiyat-ı Cedidecilerin mizaçlarının buna pek uygun olmadığı düşünülebilir. Asosyal kişiliğe sahip olan edipler ile kolektif bir öz barındıran tiyatro arasında bir mesafenin bulunması doğaldır. Nitekim, Servet-i Fünun üyelerinin tamamına yakını -en azından hareket sürecinde- toplumsal yapıdan uzak, içe dönük kişilerdir. Bununla birlikte, hareketin edebî verimine hayli etkili bir şekilde yansımış olan asosyal ya da içe dönük kişilik yapısının, hiç değilse birkaç ad nezdinde tiyatroyla ilişki kurmak için bir gerekçe olamayacağı da görülebilmektedir. Nitekim, Halit Ziya, ilk gençlik yıllarında bir izleyici olarak “*tiyatro tiryakiliği*” (Uşaklıgil, 1969: 115-116) yaşamıştır.

Hareketin bir diğer önemli adı Mehmet Rauf içinse tiyatro, özellikle çocukluk ve gençlik çağında tiryakiliğin ötesinde bir “heves ve ihtiras” halini almıştır. Üstelik o tiyatro tutkusunu; “*yalnız okumağa ve yazmağa hasretmeyip tiyatroculuğu faal sahada tatbik kalkışmak*” (M.

² Bu hususta bazı Servet-i Fünun mensuplarının külliyatları sağlam bir yargı vermemize olanak tanımaktadır. Örneğin, Tevfik Fikret’in hiçbir yazısında (Tevfik Fikret, 1987) tiyatro ile ilgili bir söz bile yoktur. Ayrıca Cenap Şahabettin kaynakçasının hiç değilse Servet-i Fünun hareketiyle ilintili kısmı (Tarakçı 1986: 255-264) da hiçbir tiyatro yazısı içermemektedir. Hatta Cenap vefatına (1933) kadar sürdürdüğü uzun yazı etkinliğinin tamamında, özel olarak ilgi duyduğu ve hakkında bir kitap yazdığı (*Vilyem Şekspiyer*, 1931) Shakespeare bir yana bırakılırsa, tiyatro ile hiç ilgilenmemiştir. Onun birkaç adedi geçmeyen tiyatro yazılarının ilki 1927 tarihini taşır.

Halit Ziya’nın külliyatında (Uşaklıgil, 2014) ise sadece -tamamı Cumhuriyet döneminde, otuzlu yıllarda kaleme alınmış- birkaç tiyatro değinisi vardır.

Rauf, 1997: 15) derecesine de getirmiştir o yıllarda. Halit Ziya'nın bir izleyici olarak tiyatro düşkünlüğü İstanbul'a taşındıktan sonra da sürer. Piyano çalmayı öğrenen, ayrıca operaya da merak salan Halit Ziya artık; “*hemen her gece Tepebaşı yazlık tiyatrosunda oynayan İtalyan Opera kumpanyasına* “ (s. 33) gitmektedir.

Tiyatroyla realitede kurdukları -izleyici konumunda olmakla sınırlı kalan- yakın ilişkiye karşılık Servet-i Fünun mensupları, oylumca sahnelenmeye uygun olmayan, dolayısıyla dramaturji aşaması ve kolektivite yönü bulunmayan oyun(lar) dahi yazmaya girişmemişlerdir. Üstelik, Namık Kemal, Ahmet Mithat ve Abdülhak Hamit gibi yenilikçi edebiyatın kurucu ve usta yazarlarının “oynanmak değil; okunmak için” de olsun piyes yazmış olduklarını, dolayısıyla bizde böyle bir yeni anlayışın örneklerinin verildiğini bilmelerine rağmen bu türden uzak durmuşlardır.

Hareket üyelerinin tiyatrodan uzak durmalarının bir başka nedeni olarak dönemin sosyopolitik durumu düşünülebilir. Sultan İkinci Abdülhamit'in saltanatı ya da “İstibdat devri” devam etmektedir. Halit Ziya, gençlik yıllarında İzmir'in; “*İstanbul'un hiç aşağısında değildi; hatta belki üstünde idi.*” (s. 115) sözleriyle kıyaslayıcı bir tutumla nitelediği tiyatro ortamını anarken, bu üstünlüğün ardında İstanbul'da; “*İstibdat hükümeti tarafından tiyatrolara karşı gösterilen zorlama'nın* (s. 115) bulunduğunu ekler. Halit Ziya, 1893 yılında taşındığı İstanbul'daki tiyatro ortamının köhneliği karşısında yaşadığı şaşkınlığı ve düş kırıklığını da hatıratına kaydetmiştir (s. 148). Dolayısıyla, henüz görmeden hakkında sahip olduğu önyargı, payitahttaki tiyatro yaşamını bizzat gördükten sonra kesin bir hükme dönüşür.

On dokuzuncu yüzyılın son yirmi yılı, basın ve edebiyat ortamının -1876 öncesine göre- oldukça dingin ve suskun olduğu bir süreçtir. Bir başka deyişle, edebiyatın ve basının toplumsal misyondan uzaklaşıp bireyselci ve popüler/magazinel bir kimliğe büründüğü bu uzun süreçte, edipler tiyatrodan büyük ölçüde uzak durmayı tercih etmişlerdir. Söz konusu uzaklık, aslında bütüncül bir özellik taşır. *Vatan yahut Silistre*'nin sahneye konduğu ve beş gün sonra sahneden kaldırıldığı Nisan 1873'ten sonra tiyatro edebiyatı büyük bir darbe almıştır. Yeni Osmanlıların sürgüne gönderilmesiyle sonuçlanan bu olay, tiyatro yazarları üzerinde sarsıcı bir etki yaratır. Yaklaşık on yıl sonra, 1884'te vuku bulan bir başka olay, söz konusu suskunluğu iyice pekiştirir. Güllü Agop'un kurmuş olduğu Osmanlı Tiyatrosu, Ahmet Midhat'ın *Çerkes Özdenler* adlı oyunu dolayısıyla kapatılır, hatta binası da yıktırılır (And, 1972: 189). Oyun yazma ve basma etkinliği de neredeyse durmuştur artık. Tiyatronun, daha doğrusu tiyatro edebiyatının, Servet-i Fünun hareketinin oluşumundan yirmi üç yıl önce bir

zayıflama sürecine girmiş olması da sosyokültürel ve sosyopolitik bir neden olarak düşünülebilir.

Ancak şu da var ki, hareket üyeleri, tiyatro hakkında kuramsal ya da eleştirel nitelikli metinler de yazmamıştır³. Onların 1896-1901 arasında piyes yazmamalarını, “dış etkenler”in ölçütlüğünde gerekçelendirmek mümkündür; ancak aynı süreçte tiyatro kuramı ya da eleştirisi bağlamında da hiç kalem oynatmamış olmaları, onların hareket süresince özellikle oyun yazma ve tiyatro üzerine düşünme bağlamında bu türe kişisel bir yakınlıklarının bulunmadığı şeklinde açıklanabilir. Dolayısıyla, onlar; “aksiyondan çok tefekküre (...) ve tasvire önem ver(en)” (Enginün, 2006: 710) bir estetik anlayışa sahip oldukları için sadece görülebilir ve devingen olan bir kurmaca ortamı içeren tiyatro sanatından uzak kalmışlardır.

Şunu da vurgulamakta yarar var ki, anılan uzun süreçte tiyatro bütünüyle bitmiş de değildir. Gerçi metne dayalı tiyatro büyük ölçüde zayıflamıştır. Kenan Akyüz, bu zayıflamayı “II. Abdülhamid’in sanat ve fikir değeri taşıyan eserlerin oynanmasına müsadde etmemesi” (Akyüz, 1976: 94) şeklinde gerekçelendirir. Ancak geleneksel tiyatro ömrünü sürdürmektedir bu on yıllarda. Üstelik geleneksel tiyatro yeni bir çıkış noktası yakalamış, dolayısıyla yeni bir tarz yaratmıştır. Tabii, bu durumun bilinçli bir yaklaşımın ürünü olmaktan çok bir zorunluluktan kaynaklandığını da belirtmek gerekir. Ülkemizde ilk tiyatro kumpanyasının, Osmanlı Tiyatrosu’nun kurucusu olan Güllü Agop, 1870’te on yıl süreyle devletten “Türkçe komedyâ, dram, tragedya ve vodvil oynatmak tekelini” (And, 1972: 169) ya da “suflörle piyes oynatma’ tekelini” (Akyüz 1976: 94) almıştır. Sadrazam Âli Paşa’nın ülkemizde tiyatro sanatını geliştirmek adına öncülük ederek verirdiği bu ayrıcalık, opera ve benzeri müzikli türleri kapsamamaktadır (s. 47). Kısa süre sonra, tiyatro camiasında bu tekelin “yalnız metne dayanan oyunları içerdiği savıyla Tulûat tiyatrosu ortaya çık(ar)” (s. 169).

Akyüz, bu durumu suflör yardımı olmaksızın bir piyes metnine bağlanabilmenin imkânsızlığını gören bazı tiyatro kumpanyalarının, suflörsüz yâni metinsiz piyes oynama yoluna sapmış (Akyüz, 1976: 94) olmaları şeklinde açıklamaktadır. Bu önemli gelişme, aynı zamanda birçok yeni tiyatro topluluğunun kurulmasına zemin hazırlar. Dolayısıyla, İstibdat döneminde tiyatro edebiyatı büyük ölçüde hız kesse de metne dayanmayan, doğaçlama bir oyun tarzı hız kazanır. Dönem tiyatrosu, tulûat temelinde oldukça canlı bir ortama sahip olur. Başta Mınakyan’ın Osmanlı Dram ve Komedi Tiyatrosu olmak üzere, İstanbul’un hemen her

³ Bilge Ercilasun’un, *Servet-i Fünun’da Edebî Tenkit* adlı çalışmasının sonunda verdiği geniş kaynakça, bu yargıyı desteklemektedir (Ercilasun 1981: 365-374)

yerinde açılmış olan tiyatro toplulukları pek çok oyun sahnelemektedir. Ayrıca; “*ara sıra II. Abdülhamid’in saray tiyatrosunda da oyunlar veren Abdürrezzak’ın Hande-hâne-i Osmâni’si de bu devrin tanınmış sahneleri*” (s. 94) arasında yer almaktadır. Güllü Agop’un tekeli de sona erdiği için metin temelli oyunlar da oynanmaktadır (195 vd.). Bu yoğunluk İkinci Meşrutiyet’in ilânına (23 Temmuz 1908) kadar sürer. Bütün bunlar gösteriyor ki, on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde, her ne kadar elit diyebileceğimiz tiyatro tarzı gündemden çekilse de popüler tiyatro zevki devam etmektedir ve bu popüler hareketlilik, Servet-i Fünun yıllarında da sürecektir.

Geleneksel seyirlik oyunların bir başka kolu olan meddahlıkta da canlılık sürmektedir anılan yıllarda. İstibdat idaresinin sansürü, meddahlığı da etkilemektedir bu arada. Söz gelimi meddah “*İsmet Efendinin bildiği altmış beş hikâye sansür tarafından otuz üçe indirilmiş*” tir (Nutku, 1977: 46). Söz konusu kısıtlamalara karşılık, 1876-1904 arasında yirmi civarında meddah, gösteriler yapmıştır İstanbul’da (392).

2. (SABIK) SERVET-İ FÜNUNCULARIN TİYATROYA YÖNELİMİ

Servet-i Fünun’un kimi üyeleri tiyatroyla ilgilenmeye hareket sona erdikten yaklaşık sekiz yıl sonra, İkinci Meşrutiyet’in ilânını izleyen süreçte başlar. Akyüz, onların “*tiyatro nevinde eser verebilmek için, ister istemez, şartların değişmesini beklediklerini*” (Akyüz, 1976: 95) ileri sürer. Ona göre söz konusu şartlar daha çok tiyatro sanatının ve ortamının elit olmaktan çok popüler nitelikli oluşu, dolayısıyla bir estetik düzey düşüklüğü içinde bulunuşu ile ilintilidir. Evet, tiyatro ortamı, Servet-i Fünuncuların piyes yazmaya başladığı İkinci Meşrutiyet döneminde de “*Tulûat*” tiyatrosu ekseninde büyük ölçüde yozlaşma evresine girmiş bulunmaktadır (Enginün, 2007: 711). Ancak, Akyüz’ün vurguladığı “*şartlar*” ın görece yerine geldiği, bir başka deyişle, basın ve intelijansiya üzerindeki sansürün, baskının ortadan kalktığı İkinci Meşrutiyet döneminde de Servet-i Fünuncular, edebiyata çok keskin bir dönüş yapmamışlardır. Dolayısıyla bu “*dönme*” e tiyatro da dahildir. Hüseyin Suad ve Mehmet Rauf gibi isimlerin piyesleri ve tiyatro eleştirileri görünmekle birlikte, sabık topluluğun Cenap Şehabettin ve Halit Ziya gibi temel adlarından sadece birer ikişer piyes gelmiştir. Dolayısıyla, “*şartların yerine geldiği*” süreçte Edebiyat-ı Cedideciler suskun olmasalar da net bir üretkenlik içinde de olmamışlardır. Bununla birlikte; “*bu çağın belli başlı tiyatro yazarları Edebiyatı Cedide’ciler arasından çıkmıştır*” (Sokullu, 1997: 223) sözleriyle onları İkinci Meşrutiyet dönemi Türk tiyatrosunun önemli isimleri olarak gören bir yaklaşım da yok değildir.

2.1. Tiyatro kurullarında görevler

Servet-i Fünuncular yine de hiç değilse sosyal bağlamda çok uzak kalmazlar tiyatrodan. İkinci Meşrutiyet'in ilânı üzerinden henüz bir ay geçmeden tiyatro toplulukları kurulmaya başlar. Bunlar arasında Sahne-i Osmaniye'nin önemli bir yeri vardır. Dönemin ilk ciddi tiyatro girişimi olan bu topluluğun edebî kurulunda Cenap Şahabettin, Halit Ziya, Tevfik Fikret, Hüseyin Cahit, Mehmet Rauf, Ahmet Hikmet gibi Edebiyat-ı Cedideciler de yer almaktadır (Yalçın, 1985: 27). Üstelik bütün bu; “*heyet-i edebiye âzâsı Ekrem Beyefendi'nin riyaseti altında*” (s. 28) bir araya gelir. Dolayısıyla, Servet-i Fünun hareketinin bitişinden yaklaşık yedi yıl sonra topluluğun çok önemli adları yeniden Recaizade Ekrem'in başkanlığında bir tiyatro/ edebiyat girişiminde ikinci kez bir araya gelmiş olmaktadır.

Sahne-i Osmaniye'nin sahnelediği oyunların başında yine eski bir Edebiyat-ı Cedideci'nin, Halit Ziya'nın *Ferdi ve Şürekâsı* gelir. Uşşakizade, romanının Mehmet Rauf tarafından sahnelenmesi vesilesiyle topluluğun etkinliği içinde yerini almış olur. Mehmet Rauf ayrıca *Pençe* adlı dört perdelik “*millî bir mudhike*” (s. 29) de kaleme alır ve sahneler. Ne var ki 31 Mart 1909'da patlak veren askerî isyandan sonra sabık Servet-i Fünuncular, bu kuruldan çekilir. Tiyatro ile aralarına bir kez daha mesafe girmiş olur böylelikle. Sahne-i Osmaniye ise yeni katılımlarla daha da güçlenerek yoluna devam edecektir (s. 30). 31 Mart vakası, topluluğun o sıralarda adı pek duyulmayan önemli adı Cenap Şahabettin'e, 1912'de *Yalan*'ı yazdıracaktır. Sahne-i Osmaniye'nin sahnelediği oyunlardan biri de Abdülhak Hamit'in *Finten*'idir. Oyunun provalarına eski Servet-i Fünunculardan Süleyman Nazif nezaret eder (s. 31).

Edebiyat-ı Cedide'nin kimi sabık üyeleri, 1914'te yine bir tiyatro oluşumunun çatısı altında bir araya gelirler. Üstelik bu defaki yeni tiyatro girişimi, bugünkü İstanbul Şehir Tiyatroları'nın da temelini oluşturan, çok ciddi bir projenin ürünüdür: “Darülbedayi”. Adını yine bir eski Servet-i Fünuncu olan Ali Ekrem'in (bir rivayete göre de Hüseyin Suad'ın (Nutku, 1969: 18-19) koyduğu Darülbedayi, salt bir tiyatro topluluğu olarak hayata geçirilmez.

Burası, sahne sanatları bağlamında her türlü bilginin de öğretildiği bir okuldur aynı zamanda. Halit Ziya, Cenap Şahabettin, Hüseyin Suad gibi isimler, Darülbedayi'in çeşitli kurullarında önemli görevler üstlenmişlerdir (s. 27).

2.3. Tiyatro eleştirisi

Servet-i Fünuncuların İkinci Meşrutiyet dönemindeki tiyatro etkinlikleri içinde bu sanat dalı kapsamında yazılar kaleme almak da vardır. Bu etkinlikte iki isim, Mehmet Rauf ile Celâl Sahir ön plâna çıkar. Dolayısıyla, Mehmet Rauf, sadece oyun yazıp sahnelemekle yetinmez; aynı zamanda eleştiri yazıları da kaleme alarak tiyatroya daha kapsamlı bir ilgi gösterdiğini açıkça belli eder. Onun; “*Temâşâ Muharrirliği*” (*Musavver Muhit*, 8 Kânûn-ı Sâni 1324, S.11, s.166-167) başlıklı yazısı, dönemin tiyatro ortamına ve etkinliklerine oldukça vâkıf olduğunu gösteren önemli bir makaledir. Edebiyat-ı Cedide’nin bir başka önemli adı Celâl Sahir de tiyatro eleştirileriyle görünmeye başlar. Onun “*Temâşâyâ Dair I*” (*Servet-i Fünun*, S.942, 11 Haziran 1325), “*Yine Tezer Hakkında*” (*S.F.*, 5 Mart 1325, S.929, s.291-300) ve “*Tarık bin Ziyad*” (*S.F.*, S.956, 17 Eylül 1325, s.313-316) başlıklı yazıları, dönemin piyeslerini edebiyatçı gözüyle yakından izleyen ciddi bir bakışın ürünüdür.

2.2. Ve piyesler

Servet-i Fünun hareketinin sabık üyelerinin tiyatroya ilgisi aynı zamanda piyes yazarlığı şeklinde de kendini gösterir. Birçoğu oyun yazmakla birlikte aralarında ısrarla piyes yazan, Hüseyin Suad olmuştur. Bununla birlikte, eski Servet-i Fünun mensupları arasında ilk piyes yazan ise Ali Ekrem’dir. Onun *Bâria* (Matbaa-i Agop Matiosyan, İstanbul, 1908) adlı dört perdelik dram tarzındaki bu piyesi, Tanzimat dönemi roman ve oyunlarının başat konuları arasında yer alan; “*genç kızların eşlerini kendi iradeleriyle seçememeleri*” meselesini konu edinir. Dolayısıyla, “*Bâria*’da “*ana baba tensibi ile izdivaç söz konusu*” (Yalçın, 1985: 303) edilmiştir. Adnan Bey, oğlu Halit’i kendisine danışmadan *Bâria* ile evlendirmiş; ama genç adam, eşinin aşırı kıskançlığı yüzünden hayattan bıkmıştır. Bütün bunlara sebep olduğu için de babasını suçlamaktadır (s. 303). *Bâria* sadece kıskanç değil; aynı zamanda kötü bir kadındır da (Enginün, 2006: 721). Eşine duyduğu kötücül kuşku, onu büyücülere teslim eder. Büyücü kadınlar da ondan kolaylıkla para sızdırırlar. (s. 275). Kıskanç kadın vereme yakalanacak ve baba evine dönecektir. *Bâria*’nın oynandığına ilişkin bir bilgi bulunmamaktadır⁴.

Yirmiye yakın piyesi olan Hüseyin Suad, Ali Ekrem’in hemen ardından piyes yazan ikinci kişidir. Yazarın ilk piyesi olan *Şehbal yahud İstibdadın Son Perdeleri* isimli beş perdelik “*facia*”, adından da anlaşılacağı üzere İstibdat devrini eleştiren bir piyestir. İstibdadın

⁴ Ali Ekrem’in Mütareke döneminde yayımlanan *Sukut* (1919) ve *Mama Dadım Darılır* (1919) adlı iki piyesi daha vardır.

temsilcisi olan Fehim Paşa'nın evli bir kadın olan Şehbal'e musallat olmasıyla kadının hayatını kâbusa çevirmesi şeklinde bir olguya dayanan piyes, hürriyetin ilân edilmesi ve aynı anda Şehbal'in vefatı ile biter. Eser, *Âşiyân* dergisinde tefrika edilmek suretiyle yayımlanmış (S.10-17, 19 Kânun-ı evvel 1908-10 Mart 1909), ayrıca "Millî Osmanlı Tiyatrosu Hevekârân Kumpanyası'nda, yine 1909 yılında Mekteb-i Sultanî öğrencileri tarafından" (Gürsoy, 2001: 115) oynanmıştır. Gürsoy'un And'dan aktardığına göre; ayrıca "*bir tulûat grubu olan Hasan Efendi topluluğu da 1911 yılında eseri sahne*"ye (s. 115) koymuştur.

Hüseyin Suad'ın İkinci Meşrutiyet döneminde kaleme aldığı ikinci piyes, *Devâ-yı Aşk*'tir. *Kalem* dergisinde tefrika edilen (S.88-91, 29 Temmuz 1910-25 Ağustos 1910), yayımlandığı yıl Mınakyan topluluğu tarafından; 1911 yılında da Sahne-i Osmaniye ve Yeni Tiyatro toplulukları tarafından ayrı ayrı sahnelenen (s. 130) bu fantezi komedide aşkı hastalık olarak gören ve onu yeryüzünden silmek için bir aşı geliştiren Dehrî Efendi'nin Clara isimli bir genç kıza âşık olması sonunda gelişen olaylar anlatılmaktadır.

Hülle yahud Kabakçı Ferhad Ağa, Hüseyin Suad'ın üçüncü oyunudur. *Kalem* dergisinde tefrika edilen (S.92-98, 8 Eylül 1910- 13 Ekim 1910) ve 1910 ilâ 1914'te üç kez sahnelenen tek perdelik vodvil, evlilik kurumunda o dönem önemli yeri olan hülle meselesini alaylı bir şekilde işler. Daha önce iki kez evlenip boşanan Afife Hanım ile Cevad Beyin yeniden evlenebilmesi için hülle gerekir. Afife hanım, kayınvalidesinin bulduğu bir ihtiyar olan Kabakçı Ferhad Ağa ile evlenir. Hülle gereği yapılan bu evlilik, Ferhad Ağa'nın boşanmak istememesi nedeniyle çıkmaza girse de ikna edilen yaşlı adam boşanmaya razı olur ve Afife Hanım ile Cevad Beye yeniden nikâhlanır.

Hüseyin Suad'ın Temmuz 1918'de Karlsbad'da (Karlovy Vary/ bugünkü Çekya) kaleme aldığı *Yamalar*, onun İkinci Meşrutiyet döneminin toplumsal ve milliyetçi edebiyat anlayışına uygun tek eseridir. Evlilik kurumunu Türkçü bir anlayışla irdeleyen üç perdelik eser, "ilk defa 3 Mart 1919'da Darülbedayi'de temsil ed"ilmiş (s. 136), 1920'de de Kadıköy Apollon Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Bu ikinci temsilin önemli özelliği, ilk Türk kadın tiyatro oyuncusu olan Afife Jale'nin de oyuncu kadrosunda yer almış olmasıdır (s. 137). Gürsoy'un ifadeleriyle "tezli bir piyes olan eser, yabancı kadınlarla evlenmenin ferdi bağlamda ve cemiyet plânında, millet ve memleket menfaatleri açısından doğuracağı kötü

sonuçları anlatarak, iyi yetişmiş gençlerimizin, iyi tahsil ve terbiye görmüş Türk kızlarıyla evlenmesi gerektiği fikri”ni (s. 141) vurgulamaktadır⁵.

Hüseyin Suad’ın İkinci Meşrutiyet döneminde yazdığı oyunlarda işlenen İstibdat devrinin eleştirisi, aile/evlilik, para ve maddiyat, batılılaşma gibi meseleler söz konusu dönem tiyatrosunun başat konuları arasındadır. Yazar, Cumhuriyet döneminde de piyes yazmayı sürdürmüşse de genel olarak “oyunları sahnede temsil edilmesine rağmen tutulmamış ve tiyatro edebiyatımızda belirli bir iz” (Kocatürk, 2016: 687) bırakamamıştır, denilebilir. Edip hakkında hazırlanmış bir monografik doktora tezinde de onun piyeslerinin “*bilhassa devri için bir kıymet ifade ede*”bileceği (Gürsoy, 2001: 278) ifade edilmektedir.

Mehmet Rauf’un ilk oyunu *Pençe, Servet-i Fünun*’da tefrika edildikten (s. 941-967) hemen sonra kitap olarak da basılır (Matbaacılık Osmanlı Anonim Şirketi, İstanbul, 1909). Eser, oldukça kalabalık bir kişi kadrosuyla evlilik kurumunu işlemektedir. Sadakat, ihanet, ailenin kutsallığı, cinsellik, eşlerin uyumu gibi bu kurumun temel belirleyenleri sadık, ahlâklı kadın ile yozlaşmış kadın figürlerini ve bunların çevresindeki erkekleri karşılaştırarak irdelenir.

Cidal (Hilâl Kütüphanesi, İstanbul, 1911) de *Pençe*’de işlenen meseleleri tekrarlayan bir piyestir. Evlilik yine temel sorunsaldır bu oyunda da. Mecdî’nin, halasının gelini ile bir ilişki yaşaması ve sonra yine halasının kızı ile evlenerek doğru yolu bulması işlenir.

Mehmet Rauf’un İkinci Meşrutiyet dönemine ait üçüncü piyesi olan *Sansar, Servet-i Fünun*’da tefrika edilir (“İki Kuvvet” adıyla, S.1123, 12 Aralık 1912, s.99-102). Bu piyeste de; “*evli bir kadının evlilik dışı bir münasebet kurması ile aile içinde meydana gelen facia*” (Enginün 2006: 719) işlenmiştir. Mehmet Rauf’un bu üç oyunu, büyük ölçüde *Servet-i Fünun* romanlarının içerik ve ortam bakımından devamı niteliğindedir. Hatta dil açısından bile “*Servet-i Fünun dil anlayışını sahneye uygula*”ndığı (s. 714) söylenebilir. Bu piyeslerde işlenen yasak aşk meselesi, dönemin tiyatro eleştirmenleri tarafından gayrı ahlâkî bulunarak çokça eleştirilmiştir (s. 717).

Cenap Şahabettin’in *Yalan* (1911) adlı piyesi sahneye konulmuşsa da basılmamıştır. Oyunda, 31 Mart 1909’da vuku bulan askerî isyan ile ailevî meseleleri iç içe işlenmiştir. İsyân sırasında oğlunun bir subayı öldürdüğünü öğrenip rahatsızlanan babayı teselli eden eşi, zaten oğlunun başkasından olduğunu söyler. Adam bir süre sonra karısını öldürür; ancak kızının

⁵ Burada Hüseyin Suad’ın -ve öteki sabık *Servet-i Fünun* ediplerinin- sadece İkinci Meşrutiyet döneminde yazdığı piyeslerine değinilmiştir. Yazarın Mütareke ve Cumhuriyet dönemlerinde kaleme aldığı oyunları hakkında geniş bilgi için bkz.: Gürsoy, 2001, 147-247.

gerçeği anlatması üzerine delirir. *Yalan*'ın, oynandıktan sonra eleştirilere uğraması, Cenap Şahabettin'in uzun süre piyes yazmamasına sebep olmuştur (Enginün, 2007: 717). Yazar, altı yıl sonra, 1917'de *Körebe*'yi yazar. Oyun hem oynanmış (s. 714) hem de basılmıştır (Yeni Şark Kütüphanesi, İstanbul, 1917). Boşanma davalarına giren bir avukatın kendi evlilik serüvenini işleyen eser, Enginün'ün sözleriyle; "*Cenap'ın alaycı ifadesiyle yazılmış, hoş bir komedi*" (s. 714) özelliği taşır.

Servet-i Fünun hareketinin sabık üyeleri arasında olup İkinci Meşrutiyet döneminde piyes yazan son isim, Saffetî Ziya'dır. Onun *Haralambos Cankiyadis* (Muhtar Halid Kütüphanesi, 1328/1912) bir Rum tefecinin faaliyetleri ve bu vesile ile devletin malî açıdan içinde bulunduğu kötü durum işlenmiştir.

Edebiyat-ı Cedide'nin önemli ismi Halit Ziya'nın ve Faik Âli'nin Mütareke döneminde basılmış *Kâbus* (Ahmet İhsan ve Şürekası Matbaacılık Şirketi, 1918) ve *Payitahtın Kapısında* (Ahmet İhsan ve Şürekası Matbaacılık Şirketi, 1918) adlı piyesleri bulunmaktadır.

3. LİTERATÜRDE DURUM

Yeni Türk edebiyatı alanında Servet-i Fünun hareketine ana konu olarak ya da kısmen yer veren ve edebiyat tarihi, edebiyat eleştirisi gibi farklı alt akademik disiplinlerin kapsamında yayımlanmış olan çalışmaların hemen tamamında ortak nokta, bir "Servet-i Fünun tiyatrosu"nun olmayışdır. Servet-i Fünun'dan söz eden ya da onu bütüncül bir anlayışla inceleyen çalışmalarda hareketin tiyatro cephesi âdeta yoktur. Edebiyat-ı Cedide ve tiyatro ilişkisine değinenlerde ise topluluk üyelerinin tiyatroya mesafeli oluşu, farklı gerekçelerle değerlendirilmiştir. Bu saptamayı şu çalışmalarla örneklemek mümkündür.

Servet-i Fünun üzerine ilk değerlendirmelerin yer aldığı *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde İsmail Habip, hareketin tiyatro cephesi hakkında; "*Garbdan yalnız tiyatroyu alamadılar. Bu da kendi kabahatleri değil, muhitin ve zamanın icabıydı. 'Vatan' hadisesinden sonra artık sahne hayatına imkân yoktu.*" (Sevük, 1925: 588) şeklinde bir ifadeyle söz etmiştir. Dolayısıyla, bu çalışmada Servet-i Fünun tiyatrosuna, alıntılanan cümle dışında yer verilmez. Sevük, bu yokluğun gerekçesini de hazırlar cümlesinde. Mustafa Nihat Özön, *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde bu bağlamda bir başlık açmamış; sadece "1883'ten sonra tiyatro" başlığı altında "*Edebiyat-ı Cedide muharrirleri bu edebî nevi ile zamanlarında hiç meşgul olmadılar. İçlerinden bazıları 1908'den sonra bu nevi tecrübeyle kalkıştılar.*" (Özön, 1941: 173) ifadelerini vermekle yetinmiştir. Kenan Akyüz'ün *Modern Türk*

Edebiyatının Ana Çizgileri (1965) adlı eseri, uzun yıllar Servet-i Fünun ve tiyatro konusuna - hem de kendi oylumuna göre oldukça geniş bir bağlam ve kapsamda- yer veren neredeyse tek çalışma olarak kalmıştır. Akyüz, Servet-i Fünuncuları tiyatrodan uzak tutan dönem koşulları üzerinde de ayrıntılıca durur. Olcay ÖnerToy'un *Edebiyatımızda Eleştiri* (1980) adlı profesörlük takdim çalışması, "Servet-i Fünun'da Tiyatro" gibi bir alt başlık taşımaz. **Bilge Ercilasun**'un *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit* (1981) adlı doktora çalışmasında da malzeme yokluğundan ötürü tiyatroya hasredilmiş bir bölüm yoktur. Zira, bu iki bilimsel esere esas edilen çalışmalar, hareketin asıl etkinlik süreci olan 1896-1901 arasına hasredilmiştir. Hüseyin Tuncer'in, hareketi genel özellikleriyle değerlendiren ve hareket mensuplarının eserlerinden yapılan seçmelere ağırlıklı yer veren *Servet-i Fünun Edebiyatı* (1992) adlı çalışmasında tiyatroyla ilgili bir bilgi bulunmaz. Dr. Ramazan Korkmaz'ın eşgüdümçülüğünde hazırlanan *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı* adlı ortak çalışmada "diğer türler" başlığı altında ve sadece bir kısa paragrafla değinilmiştir. Burada, eski Servet-i Fünuncuların 1908 sonrasında ortaya koydukları tiyatro veriminin anakronik bir tutumla "Servet-i Fünun Tiyatrosu" (Korkmaz, 2005: 168) şeklinde nitelenmesi de dikkat çekici bir husustur. Prof. Dr. İsmail Parlatır'ın eşgüdümçülüğünde hazırlanan *Servet-i Fünun Edebiyatı* (2006) adlı bir başka ortak kitapta da tiyatro bölümü yoktur. Prof. Dr. İnci Enginün, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*'de "Servet-i Fünun yazarları tiyatroya tür olarak fazla iltifat etmemişler, şiir, roman-hikâye ve tenkit türlerine ağırlık vermişlerdir. Kendi yazdıkları hatıratlarda bunu sansüre bağlarlar. Ancak Servet-i Fünuncuların benimsedikleri edebiyat estetiği, aksiyondan çok tefekküre (Bu kelime Servet-i Fünuncuların sevdikleri bir kelimedir) ve tasvire önem verir. Bu estetik kendiliğinden şiir, roman ve hikâyeyi tercih edilen türler haline sokar. (Enginün, 2006: 710) der. Bununla birlikte, Enginün'ün yetkin çalışmasında sabık Edebiyat-ı Cedidecilerin İkinci Meşrutiyet dönemindeki tiyatro etkinlikleri, "Servet-i Fünun yazarları ve tiyatro" gibi çok tutarlı bir başlık altında ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir (s. 714-723). Dolayısıyla, Akyüz'ün 1965'te işlediği Servet-i Fünun ve tiyatro konusu, ne yazık ki, 1965 sonrasında yapılan etütlerde göz ardı edilmişse de yaklaşık kırk yıl sonra nihayet değerlendirme kapsamına yeniden alınmış olur.

SONUÇ

Servet-i Fünun ediplerinin bir kalem etkinliği bağlamında tiyatro ile ilgilenmeleri 1908 sonrasında, İkinci Meşrutiyet döneminde olmuştur. Ancak bu durum, Edebiyat-ı Cedide hareketinin tiyatro cephesinin de olduğu şeklinde anlaşılmalıdır. Dolayısıyla, Servet-i

Fünun hareketi kapsamında tiyatronun yeri yoktur. Topluluk mensuplarının anılan dönemde kaleme aldıkları oyunların, Edebiyat-ı Cedide edebiyatının ruhu, hayata ve insana bakışı ile de pek bir yakınlığı yoktur. Ancak, Mehmet Rauf'un oyunlarını bu yargının dışında tutmak gerekir. Zira onun İkinci Meşrutiyet döneminde kaleme aldığı iki oyunu da Servet-i Fünun tahkiyesinin başat konularını ve dil anlayışını barındırmaktadır.

Genel bağlamda, bu piyesler, onların, sosyopolitik ve sosyokültürel koşulların oldukça değiştiği bir sürece sağladıkları uyumun, dolayısıyla Edebiyat-ı Cedide'nin kişiliğinden uzaklaşmalarının ürünü olarak değerlendirilmelidir. Nihâî olarak denilebilir ki, İkinci Meşrutiyet dönemindeki birkaç piyesin varlığıyla birlikte, Servet-i Fünuncular aslında tiyatroya gerek hareket sırasında gerekse hareket sonrasında pek ilgi duymamışlardır.

KAYNAKÇA

- AKYÜZ, Kenan (1976), **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara.
- AND, Metin (1972), **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- AND, Metin (1976), **Osmanlı Tiyatrosu**, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara.
- ENGİNÜN, İnci (2007), **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- ERCİLASUN, Bilge (1981), **Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- GÜRSOY, Belkıs Altuniş (2001), **Hüseyin Suad Yalçın Hayatı ve Eserleri**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- KOCATÜRK, Vasfi Mahir (2016), **Büyük Türk Edebiyatı Tarihi**, Kültür Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- KORKMAZ, Ramazan (2005), **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yayınları, Ankara.
- RAUF, Mehmet (1997), **Edebî Hatıralar**, (Haz. Mehmet Törenek), Kitabevi, İstanbul.
- NUTKU, Özdemir (1969), **Darülbedayi'in Elli Yılı**, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara.
- NUTKU, Özdemir (1977), **Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- ÖNERTOY, Olcay (1980), **Edebiyatımızda Eleştiri**, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara.

- ÖZÖN, Mustafa Nihat (1941), **Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Maarif Matbaası, İstanbul.
- PARLATIR, İsmail - ENGİNÜN, İnci - HUYUGÜZEL, Ömer F. - ERCİLASUN, Bilge - ÖZBALCI, Mustafa - KARACA, Alaattin (2006), **Servet-i Fünûn Edebiyatı**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- SEVÜK, İsmail Habip (1925), **Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi**, Matbaa-i Âmire, İstanbul.
- SOKULLU, Sevinç (1997), **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- TARAKÇI, Celâl (1986), **Cenab Şehabeddin’de Tenkid**, Eser Matbaası, Samsun.
- FİKRET, Tevfik (1987), **Dil ve Edebiyat Yazıları**, (Haz. İsmail Parlatır), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- TUNCER, Hüseyin (1992), **Servet-i Fünun Edebiyatı**, Akademi Kitabevi, İzmir.
- UŞAKLIGİL, Halit Ziya (1969), **Kırk Yıl**, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul.
- UŞAKLIGİL, Halit Ziya (2014), **Sanata Dair**, Özgür Yayınları, İstanbul.
- YALÇIN, Alemdar (1985), **II. Meşrutiyet’te Tiyatro Edebiyatı Tarihi**, Gazi Eğitim Fakültesi Yayınları, Ankara.



Tür: Araştırma Makalesi

Kabul Tarihi: 18 Mayıs 2021

Gönderim Tarihi: 5 Mayıs 2021

Yayımlanma Tarihi: 30 Haziran 2021

Atıf Künyesi: KARABULUT, Mustafa – YILDIRIM, Ahmet (2021), “Muallim Naci’nin Şiirlerinde Dini Algı ve Metafizik Bakış”, *International Journal Of Turkish Academic Studies (TURAS)*, C. 2, S. 2, s. 16-29.

MUALLİM NACİ’NİN ŞİİRLERİNDE DİNİ ALGI VE METAFİZİK BAKIŞ¹

Mustafa KARABULUT²

Ahmet YILDIRIM³

ÖZET

Muallim Naci, Tanzimat edebiyatının önde gelen sanatçılarından biri olarak kabul edilir. Kısa ömrüne birçok eser sığdıran Naci, giriştiği kalem kavgalarıyla dikkatleri üzerine çeker. Tartışmalı kimliği onu sadece Tanzimat devrinde değil, sonraki dönemlerde de gündemde tutar. Dönemin diğer şairleri gibi Naci de Divan geleneğinin etkisinde şiire başlar ve bu birikimin inceliklerini öğrenerek yetişir. 44 yıllık ömründe tek bir mizaç ve karakter özelliği göstermekle beraber, yaşamına dokunan birçok önemli hadise yaşar. Şairin kişiliğini oluşturan faktörlerin başında şüphesiz onun dindar bir aile muhitinde yetişmesi, dinî bir eğitim ve terbiye görmesi gelir. Bu durum Naci’nin şiir sanatına önemli etkilerde bulunur. Şairin din konulu şiirleri; tevhitler, münacatlar, naatlar, İslâm inancıyla ilgili önemli kişi ve hadiselerden ilham alınmış şiirler, dinin esaslarını şahsi çıkarları uğruna yorumlayan kaba softa ve ham yobazları hicvetmek için kaleme aldığı manzumeler, çeşitli dillerden yapılmış bazı tercümelere oluşur. Ayrıca konusu din olmayan birçok şiirde de dinî heyecan ve duyguları

¹ Bu makale, “Muallim Naci’nin Şiirleri Üzerine Bir İnceleme” isimli doktora tezinden üretilmiştir.

² Prof. Dr., Adıyaman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: mkarabulut@adiyaman.edu.tr, ORCID 0000-0001-6259-0868.

³ Dr., Harran Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: ahmet_yildirim@hotmail.com, ORCID 0000-0002-6338-7009.

yansıtan beyit ve mısralara rastlamak mümkündür. Bu makalede amaç, Muallim Naci'nin şiirlerinden yola çıkarak dinî algı ve metafizik bakışını ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Muallim Naci, Tanzimat şiiri, din, metafizik.

RELİGİOUS PERCEPTION AND METAPHYSICAL VIEW İN MUALLİM NACİ'S POEMS

ABSTRACT

Muallim Naci is considered one of the leading artists of Tanzimat literature. Naci, who fit many works in his short life, draws attention with his pen fights. Its controversial identity keeps it on the agenda not only in the Tanzimat period but also in the following periods. Like other poets of the period, Naci started poetry under the influence of the Divan tradition and grew up by learning the intricacies of this accumulation. In his 44 years of life, although he shows a single character and temperament, he experiences many important events that touch his life. One of the most important factors that make up the personality of the poet is undoubtedly his upbringing in a devout family, his religious education and upbringing. This situation has significant effects on Naci's poetry art. The poet's poems on religion; It consists of monotheism, invocations, eulogys, poems inspired by important people and events related to the belief of Islam, poems he wrote to satirize crude softas and crude bigots who interpret the principles of religion for personal interests, and some translations made from various languages. In addition, it is possible to find couplets and lines reflecting religious excitement and emotions in many poems that are not about religion. The aim of this article is to reveal the religious perception and metaphysical perspective based on Muallim Naci's poems.

Key Words: Muallim Naci, Tanzimat poetry, religion, metaphysics.

GİRİŞ

Metafizik, “fizik ötesi” veya “fizik bilimlerinin ötesinde kalan” anlamlarına gelen bir kavramdır. Metafiziğin evren, varlık, varoluş, sebep, olay, uzay, zaman, tanrı vb. kavram ve varlıklarla felsefi ve ontolojik bir ilişkisi vardır. Metafizik, gerçekliğin mahiyetinin ne olduğuyla ilgilenmekle beraber, “*Geleneksel olarak, farklı varlık türlerinin nasıl olup da evreni oluşturduğunu sorgulayan ontoloji ve gerçekliğin en genel özelliklerini tanımlayan*” (Düzgün, 2003: 58) bir yapı gösterir. Bu bakımdan metafizik, evrenin algılanmasında büyük öneme sahiptir.

İlk çağlarda genel olarak felsefenin alanına giren metafizik, sonraki yüzyıllarda teolojiye yaklaşır (Karabulut, Sulu, 2020: 5). Aristoteles, metafizik ile bilmek arasında bağ kurarak *Metafizik* adlı eserine “*bütün insanlar, doğal olarak bilmek isterler*” ifadesiyle başlar (Aristoteles, 1996: 980). Bu bağlamda insan yaşamın ve varlığın nedenini bilme isteği ile diğer canlılardan ayrılır. “*Evrende bilme eylemi yalnızca insana özgüdür*” (Aydoğdu, 2020: 34).

Toplumların yaşam biçimleri üzerinde etkili olan dini ve metafizik anlayış, benzer etkiyi edebiyat sahasında da kendini gösterir. Nitekim Türk şiirinin şekillenmesinde dini, tasavvufi ve metafizik algının tayin edici rolü bulunur. Hayrettin Ayaz, Tanzimat şiirinde din olgusunun metafizik anlayış çerçevesinde geniş biçimde yer aldığını belirler. Ayaz’a göre dinî inanca sahip olan şairlerin; “*inanç ve bağlılıkları, mistik bir eğilimden çok, genelde İslam dininin pratiklerinin sosyal hayatın temel bir ögesi olarak görülmesi biçiminde ortaya çıkar*” (1995: 34). Bunda, aydınların kişisel gelişimleri ile sosyal şartların payı inkâr edilemez. Ancak, Tanzimat aydınlarının dine yaklaşımı ile Divan şiirinin din anlayışı önemli ölçüde farklılık gösterir;

“Divan şairlerinin dini inanç ve kanaatleri kesin ret ve kabul temeline dayalıydı. Bu itibarla dinin buyrukları, tartışmaya gerek duyulmaksızın kabul edilir, keza dine aykırı olan ise reddedilirdi. Klasik tarza egemen olan bu mütevekkilane atmosfer, Tanzimat’tan sonra yerini agnostisizmin belirsizliğine terk etti” (Ayaz, 1995: 35).

Tanzimat’la birlikte yüzünü Batı’ya dönmeye başlayan Türk edebiyatı, bizim dünyaya ve insana bakışımızı da değiştirir. “*Böylece Türkiye Şarklı hayat anlayışından uzaklaşıp modern bir çizgisine girer*” (Şahin, 2010: 2). Tanzimat şiirinde Batı uygarlığının da etkisiyle büyük ölçekte değişimler yaşanır ve bunun neticesinde, aydınların “metafizik alandaki inanç ve kanaatleri, kısmen felsefi görüşlerin etkisiyle” sarsıntıya uğrar. Değişimin sancılarını çeken Tanzimat şairleri, bu etkinin ilk örneklerini şiirlerinde verirler. Bu uygarlığın etkisiyle

Tanzimat şiirinde “dinle bilim, akılla iman, görünen ile görünmeyen alem arasında bir çatışma” baş gösterir (Kaplan, 2012: 23). Ancak yenileşen şiir anlayışı içerisinde Tanzimat şairlerinin etkilenme düzeyleri farklılık gösterir. Nitekim Şinasi, Ziya Paşa ve Namık Kemal’de din olgusu ikilik görüntüsü sergilerken Recaizade’nin şiirlerinde panteizme işaret eder, Hamit’te ise metafizik ürperti şeklinde belirir (Yıldız, 2010: 526).

1. Muallim Naci’nin Şiirlerinde Dini Algı ve Metafizik Bakış

Tanzimat döneminde yazılan birçok şiirde rasyonalizmin etkisiyle metafizik alem sorgulanmaya başlanır. Yenileşen şiir içerisinde gerek şekil gerekse muhteva bakımından yeni bakış açıları “tevhit” yazma geleneğini de etkiler;

“19. asırda materyalist felsefeye bağlı olarak Tanrı’yı inkâr edenlerin çoğalmasından dolayı bu dönemde yazılan tevhitlere Allah Teâlâ’nın varlığının ispatı meselesi bir problem olarak girmiştir. Önceden Allah Teâlâ’nın kudreti, O’nun yaratma gücünün eşyada tecellisi, her şeyin ve bilhassa kâinattaki şaşmaz nizamın Allah Teâlâ’nın varlığını ve birliğini göstermesi gibi konular işlenirken Tanzimat’tan sonra yazılan bu tür şiirlerde Allah Teâlâ’nın kudreti karşısında duyulan hayretin hayranlığa dönüştüğü tespit edilmiştir. Ayrıca bu dönemde Allah Teâlâ’nın varlığının sadece iman ile değil, eşyadaki tecellilere bakarak akıl ile de kabul edileceği söz konusu edilir” (Uzun, 2012: 18).

Tanzimat’la birlikte Tevhit yazan şairlere bakacak olursak Şinasi, Ziya Paşa, Muallim Naci, Abdülhak Hamit, Recaizade Mahmut Ekrem ve Cenap Şehabettin gibi isimleri sıralayabiliriz. Örneğin Akif Paşa’nın “Adem Kasidesi” başlıklı şiirinde varlık ve yokluk gibi metafizik boyutu olan bir muhteva ele alınır.

Din ile yakından alakalı bir konunun işlendiği *Adem Kasidesi*’nde Tanrı’yı göremediğimiz “karanlık bir ölüm şarkısı” terennüm edilir (Kaplan, 2012: 32). Buna karşın Şinasi *Münacat* manzumesinde kâinatı temaşa eder, gökyüzü ve yıldızlarda Tanrı’nın kudretini görür. *Münacat*’ta insanın günahkâr olduğu, yine de Tanrı’nın rahmetinin sonsuz olduğu ana fikri vurgulanır. Şinasi, kâinatı ve bunda görülen nizamı Allah’ın varlığına delil olarak sunar. Bu yaklaşım biçimi, klasik anlayıştan farklı bir özellik taşır. Şinasi, bu tutumuyla akla karşı aşkı savunma anlayışından ayrılır. Şinasi, eskilerin aksine;

Vahdet-i zatına aklımca şehadet lâzım

Cân ü gönümle münacat ü ibâdet lâzım

diyerek akli olarak Tanrı'ya ulaşmak ister. “Aklınca şehadet” arayan Şinasi, Tanrı'nın bakmak ile görünemeyeceğini, sadece basiret ile bakanların hissedebileceğini söyleyerek nedamet getirir;

Göremez zâtını mahlûkunun âdi nazarı

Hisseder nurunu ammâ ki basiret başarı

...

Ne dedim tövbeler olsun bu da fi'l-i şerdir

Benim özrüm günehimden iki kat bed-terdir (Kaplan, 2012: 32).

Akif Paşa; yokluğu över, varlıktan nefret eder. Şinasi ise kâinatta rabbani bir nizam ve güzellik görür. Akif Paşa'nın aksine Ziya Paşa *Terci'-i Bend'*inde kâinatta bir nizamsızlık görse de kâinatı yok etme çabasında bulunmaz. Ziya Paşa, insanı acz u fakr içinde görür. O, Tanrı ve kâinat karşısında kuvvetli bir şaşkınlık içerisindedir. *Terci'-i Bend'*de tekrarlanan;

Subhâne men tahayyere fi sun'ihî'l-ukûl

Subhâne men bikudretihi ya'cüzü'l fuhûl⁴

beyti ile Ziya Paşa, Allah'ın kudreti karşısında acz ile tespih eder;

“Varlığın yüzüne bile bakmak istemeyen Akif Paşa'ya mukabil Ziya Paşa, kâinatı ve insanı uzun uzun seyrederek; fakat bu temaşa onu memnun etmez; şaşkırtır; isyan ve inkârın eşliğine kadar götürür; neticede hissettiği derin hayret duygusu onu ezer, aciz bırakır ve o, bu acz içinde Tanrı karşısında diz çöker” (Kaplan, 2012: 59).

Muallim Naci ise *Tevhid'*inde kâinatta güzel ve ilahi bir düzen görür. Yaratıcının kudreti karşısında insanı güçsüz ve yetersiz bulur.

Naci, varlığı sevmemekle birlikte bir yokluk felsefesi kurmaz. Naci'yi karakterize eden en önemli özellik, Tanrı karşısında sarsılmaz ve sonsuz bir güven duygusu içerisinde olmasıdır: Naci'ye göre “mûcid-i cihan” olan Allah'ın varlığı, bin türlü gizem perdesine rağmen su götürmez bir gerçektir. Bütün mahlukat alemi, Allah'ın varlığına birer işaretidir. Yaratıcı eşyaya ilahî sıfatlarıyla tecelli eder, bu, Tanrı'nın varlığını tasdik etmeye yeter;

Allah ki mûcid-i cihandır

Bin türlü nikabdan ayandır!

⁴ “Sanatıyla, eserleriyle akılları hayrete düşüren / Kudretiyle anlayışları aciz bırakan Allah'ı tesbih ederim.”

*Kesrette hezar renge girmiş;
Her mazhara başka renk vermiş!
Bulmaz o tecelliyât-ı gayet;
A'dad nasıl bulur nihâyet?
Tevhidi sever o hâliku 'r-rûh;
Birdir bir o bi-niyâz Sübbûh!
Yok şirke egerçi i'tibârı
Tevhide de yoktur iftikarı (s. 125).⁵*

Burada Tanrı kavramı, geleneğe uygun olarak öznel bir anlatımla aktarılır. Dini şiirlerinde Naci, “içten bir teslimiyet” ile tarzını tatbik eder. *Tevhid* şiiri, Naci'nin içsel duyularla idrak ettiği bir olgu olarak kaleme alınmıştır. Allah, kâinatın yaratıcısıdır, varlık onun eseridir. Şair, onun emirlerine mutlak surette boyun eğer. Kâinata bulunan her varlık, onun mevcudiyetini ispat eden renkli delillerdir. Naci, bir metafizik unsurunu aklıyla da kabul etmek isteyen devrin rasyonel anlayışının aksine, bir fikri ortaya koyarken büyük bir inanç ve teslimiyet gösterir;

*Ta'rifine gitmemektir evlâ;
Ta'rife gelir mi hiç Mevlâ?
“Allah nedir?” deyince gafil
“Allah” deyip hamûş olur dil.
Âkil bilir ki var bir Allah;
Mâhiyeti anlaşılmıyor âh! (s. 125).*

Muallim Naci'nin şiirlerinde din olgusu, gerçek bir inancın neticesinde tezahür eder. Dini konulu birçok şiiri bulunan Naci, şiir geleneği içerisinde din karşısında müspet bir tavır takınır. Dini muhtevalı şiirlerinde Naci, adeta mistik denilebilecek bir ifade tarzı benimser. Diğer şiirlerinde hayatı son derece karamsar bir nazarla seyreden şairin dini konulu şiirlerine geçilince başka bir âleme girildiği fark edilir;

⁵ Şiir alıntıları Muallim Naci'nin bütün şiirlerinin bir araya getirildiği bu kitaptan yapılacaktır: Muallim Naci (2016), *Şiirin Hazanında Gazel Dökenler V- Muallim Naci Efendi (Bütün Şiirleri)*, (Haz.: M. Kayahan Özgül), Kitabevi Yay., İstanbul.

Küdûret-i suver-i mâsivâyı dilden atub

Safâ-yı aşk ile mir'ât-i hüsn-i yâr olalım (s. 249).

Din ile ilgili bir konunun işlendiği bu manzumede Tanrı'nın varlığı hissedilir. Karanlık duygu ve düşünceler silinip yok olur. Naci, okuyucuyu varlıkla beraber Tanrı'nın huzuruna çıkarır. Her zerrede yaratıcının sanat ve kudretini göstermek ister. Naci'nin, Tanrı'ya ve onun eseri olan kâinata hayran olduğu aşikârdır;

Bak san'atine ne âlem-ârâ!

Bak kudretine ne hayret-efzâ! (s. 126).

Muallim Naci, *Mütercem* adlı eserinde varlık-yokluk ve insanın yaklaşımı hakkında izahta bulunur. Naci, varlığın özü hakkındaki düşüncelerin “Allah'ı bilme ve onu tanıma” anlayışına varabileceğini belirtir. Allah'ı bilmenin son aşamasının ise “hayret” olduğunu söyler. Kâinatın her bir zerresinin Tanrı'nın varlığına delil sayan Naci, en ileri rasyonalistlerin bile “biz seni hakkıyla bilemedik” diyerek hayretle nedamet getireceklerini vurgular. Ona göre varlığın sebebinin bilemeyenler, yaratıcıyı hakkıyla da bilemez. Varlığı bilmenin yolu da kişinin kendini ve vazifesini layıkıyla bilmesinden geçer. Kâinattaki tüm bilinmezliği “hayret” ile açıklama yoluna giden Naci, Allah'ı bilmenin ruhani zevkini kelimelerle ifade etmenin mümkün olmadığını da belirtir. Kâinattaki rabbani nizam karşısında şaşkınlığını gizlemeyen Muallim Naci, *Hüsn-i İbtidâ* adlı şiirde *Tâ-Hâ* suresinin 114. ayetinin sonunda yer alan “*Rabbi zidni ilma*” ifadesine gönderme yaparak ilminin artması için dua eder. Bu manzumede kâinatı bir kitaba, güneşi ise bu kitap içindeki parlak bir noktaya benzeten Naci, alemdeki tanrısal nizama bütün dâhilerin hayran kaldığını belirtir. Sonsuz kudret sahibi olan yaratıcıyı akılla idrak etmeye çalışmanın da mümkün olmadığını ekler;

Ey nesak-bahş-ı cihat-ı kâinat

Oldu hayranın dühat-ı kâinat

Kâinatın pür-meâli bir kitab

Onda bir parlakça nokta afitab

Kudret ü asarının payânı yok

Akl için idrakinin imkânı yok (s. 441).

Şiirin devamında kâinatın yaratılmasına kafa yoranlara seslenen şair, onların varacağı son aşamanın “hayret” olacağını ve bu aşamada duyulacak hissin ise en büyük zevk olacağını vurgular. Naci’ye göre bir kişinin “hayret” aşamasına ulaşabilmesi için bilgi konusunda yeterli donanımına sahip olması gerekir. “Zevk-i hayret”e ulaşmak için gerekli ilme sahip olan bilginlerdeki “hayret” hissi yerini bir süre sonra “hayranlık”a bırakır. Zaten çok bilen Allah’ın sanatına hayran olur. Kişi, ilim sayesinde kendini bilir ve insanlık mertebesine ulaşır;

Âlet-i tahsil-i hayret gayreti

Müntehi oldukça artar hayreti

Ey dehâ-âmûz bi-noksan nesak

Mektebinde ders-i hayret son sebak

...

Zevk-ı hayret ilm ile mevcûd olur

Hayret-i dânişverân mahmûd olur

Sevk eder çok bilme hayret râhına

Çok bilen hayrân olur Allah’ına

...

İlm ile zîşan olur bî-şan olan

İlm ile insan olur insan olan (s. 441-442).

Kâinatı ve onda görülen sanatı Allah’ın varlığına delil olarak gören Naci, dini konulara bilim perspektifinde yaklaşma anlayışının bulunduğu 19. yüzyılda;

Yâ Rab, bu ne matlabımca rif’at!

Yâ Rab, bu ne meşrebimce vüs’at!

...

Ey tâir-i gayb sânekallâh!

Pervâzına bin tebârekallâh! (s. 126).

Beyitlerinde görüldüğü gibi gelenekten gelme bir anlayışla “hayret ve şaşkınlığını” gizlemez ve Allah’ın azametine teslim olur. Hissettiği hayret ve hayranlık duygusu ile ezilen şair, bir

süre sonra acz içinde yaratıcı önünde diz çöker. Kâinatın bütün bileşenlerine şaşkınlıkla bakan Muallim Naci, Tanrı'nın sanatına hayranlığını gizlemez. Hayret ve hayranlık duyguları arasında gidip gelen şair, “esrar-ı Hudâ”nın sadece akıl ile idrak edilemeyeceğini, “la-yüsel” olan Allah'ın hikmetinden sual olunamayacağını vurgular;

Esrâr-ı Hudâ akl ile idrâk olunmaz

Hikmetleri kıldı nice âkilleri hayrân

İşler, ne murâd eyler ise hazret-i Mevlâ

Lâ-yüis 'elü ammâ fe-alallahü Teâlâ (s. 94).

Bil ki bilmekten dem urmak bilmemektir kendini

Bilmiyor esrârını Allah'ın insan, bilmiyor (s. 351).

Tanrı'nın varlığı ve kudreti karşısında hayretini gizleyemeyen Naci; din ve metafizik konusunda sırasıyla hayret, hayranlık ve teslimiyet duygularına girer. Allah'ın kudretine sonsuz teslimiyet ve güven içerisinde bulunan şair, kimi şiirlerinde ise bu anlayışına aykırılık arz eden bir söylem benimser. Bu türdeki şiirleri az olmakla birlikte Naci için fikir vermesi bakımından önemlidir. Şairin buhranlı ruh halini kuvvetle yansıtan aşağıdaki beyitte isyan ve inkarın eşiği görülür. Naci, Allah'a yakarışını “isyankâr” bir duygusallıkla yansıtır;

Andım çağırdım ismini bunca zaman senin

Feryadıma yetişmedin Allah! Yok musun? (s. 291).

Muallim Naci, burada kendi “ben”ini, duygu ve düşüncesini bir yakarış halinde verir. Bu şiirinde Naci ne bizzat içinde yaşadığı bir din duygusunu ifade eder ne de Tanrı anlayışının metafizik manaları üzerinde durur. İhtiraslı bir benliğe sahip olan şair, arzuladığı istikbale ulaşamadıkça karamsarlığa kapılır. Bu beyitte bir şahsın bedbinliğinin yansıması görülür. Her şeyden önce, hayattan bıkmış, çok mustarip, ümitsiz bir insanın ruh hali ortaya konulur.

Naci'yi muhteris eden şey nedir? Yaşam öyküsünden anladığımıza göre Naci, istikbal hayali kuran, kendini doğuştan kabiliyetli gören bir dimağa sahiptir. İkirikli ruh haline sahip olan Naci, içine kapandığı bir dönemde bu beyti yazar. Emellerine ulaşmak istemiş, fakat hayat buna pek müsaade etmemiştir. Mehmet Akif'in isyana varan bir üslupla yazdığı *Ya Rab Bu Uğursuz Gecenin Yok mu Sabahı* şiirinde geçen;

Yetmez mi musâb olduğumuz bunca devâhi?

Ağzım kurusun... yok musun ey adl-i ilâhi! (Ersoy, 1991: 195).

Beyti benzer bir soruyu ihtiva eder. Mehmet Akif, toplumsal bilinç ve cemiyetin hal-i pürmelalini dimağında hissedip naz makamında “isyan”ın dozunu kaçırırken Naci şahsi istikbalinin gerçekleşmemesi sebebiyle feryat eder.

Naci’yi isyanın kıyısına götüren yukarıdaki müfredin dışında bazı şiirlerinde hikmet-i ilahiye sorgularken bulabiliriz. Küfre düşmekten korkan şair, bu tarz şiirlerinde çeşitli sembol ve alegorik anlatımlarla ancak zihnini kurcalayan meselelere değinebilir. Naci, *Zindandan Bir Sadâ* adlı şiirinde insanın neden ıstırap çektiğini merak eder. Bunca bela ve musibette hangi hikmetin bulunduğunu sormadan geçemez. Tanrı’nın hikmetini isyana varmadan yumuşak bir tonda sorgular;

Hikmetin bilmem nedendir bin bela icad eder

Her beladan bir hazin-dil günde bin feryad eder

Derler erbâb-ı dili Allah bir gün şâd eder

Sen de etmezsen bu zindânîye kim imdâd eder?

Yok mu bir “Lebbeyk” yâ Rab, sad hezârân “Yâ Rab”a? (s. 202).

Muallim Naci’ye hikmet-i ilahiye sorgulatan ruh hali kalıcı değildir. Allah’ın lütfu ve keremi hakkındaki sorular, şüpheden ziyade iman ve emniyet ifade eder. Dolayısıyla Naci’nin dini konulu şiirlerini değerlendirdiğimizde -yukarıdaki müfredini ayrı tutarsak- Allah’ın kudretinin sonsuzluğuna inanır;

Affeyle, hata ederse gâhi

Bir cezbeli şairin ilâhi!

Aşkınla nevâ-yı dil-nişini

Raksân ediyor muvahhidini!

Senden bu nefes, dehen de senden!

Şair de sensin, sühan da senden! (s. 127-128).

Allah’ın varlığından şüphesi olmayan Muallim Naci, zaman zaman karamsarlığa düşmesine rağmen, ilahi gücün yüceliği karşısında büyük bir güven ve teslimiyet içerisindedir.

SONUÇ

Muallim Naci, yaşamdan umduğunu bulamamasına rağmen dinî ve metafizik şiirlerinde bir yokluk felsefesi kurmaz. Tanrı karşısında sarsılmaz ve sonsuz bir güven duygusu içerisinde görülür. Naci'nin eserlerinde din olgusu, gerçek bir inancın neticesinde ortaya çıkar. Dini konuları ele alırken yüzeysel kalmayan şair, kâinatta güzel ve ilahi bir düzen görür; Tanrı'nın kudreti karşısında insanı güçsüz ve yetersiz bulur. Ayrıca Naci, konusu din olan şiirlerinin yanında çeşitli temaları ele aldığı manzumelerde de heyecan ve coşkusunu yansıtmak için dini kavram ve sembolleri yer yer kullanır.

Muallim Naci, varlık ve yokluk hakkında görüşlerini ifade ederken yokluğun felsefesini yapmaz. O, Allah'ın varlığı hususunda şüpheye düşmez, bütün mahlukat aleminin Allah'ın varlığına birer işaret olduğunu ifade eder. Ona göre yaratıcı, eşyaya ilahî sıfatlarıyla tecelli etmektedir. Bu durum Allah'ın varlığını tasdik etmeye yeter. Naci, Allah'ın kâinatın yaratıcısı olduğunu ifade eder. Şair, onun emirlerine mutlak surette boyun eğer. Kâinattaki her varlık, onun mevcudiyetini ispat etmektedir.

KAYNAKÇA

- ARİSTOTELES (1996), **Metafizik**, (Çev. Ahmet Arslan), Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- AYAZ, Hayrettin (1995), “Tanzimat Şiirinde Metafizik Konular”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Elâzığ.
- AYDOĞDU, Hüseyin (2020), “Aristoteles Ontolojisinde Töz (Ousia)-Öz (Eidos) İkiliği Problemi”, **Dört Öge**, C/S. 18, s. 33-50.
- CHİTTİCK, William C. (2011), **Tasavvuf**, (Çev. Turan Koç). İz Yayınları, İstanbul.
- ÇAVUŞOĞLU, Mehmed (1986), “Divan Şiiri”, **Türk Şiiri Özel Sayısı-II (Divan Şiiri)**, **Türk Dili Dergisi**, C/S. 415/ 416/ 417, s. 1-17.
- ÇİTÇİ, Sinan (2007), **Yeni Türk Şiirinde İdeal Tipler (Tanzimat'tan Cumhuriyete)**, **Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.
- DEĞİRMENCİ, Hakan (2020), “Muallim Naci'nin Manzum Hikâyelerinde Kahraman Tipi”. **MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C/S. 9:4, s. 2023-2039.

- DOĞANER, Veysel (2015), Tanzimat Devri Türk Şiir Poetikası, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Doktora Tezi), Elâzığ.
- DÜZGÜN, Şaban Ali (2003), “Bir Problem Alanı Olarak Metafizik ve Metafiziksel Olmayan Bir Teolojinin İmkânı”, **Kelam Araştırmaları**, C/S. 1: 2, s. 57-80.
- EREN, Ayşegül (2017), “Muallim Naci’nin Mehmed Muzaffer Mecmuası”, <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/muallim-nacinin-mehmed-muzaffer-mecmuasi-839701>, (Erişim Tarihi: 21.03.2019).
- ERKAL, Abdülkadir (2009), 17. Yüzyıl Divan Şiiri Poetikası, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yayımlanmamış Doktora tezi), Erzurum.
- ERSOY, Mehmet Akif (1991), **Safahat**, İz Yayınları, İstanbul.
- GÜNDOĞDU, Mehmet Ali (2017), “Tanzimat Yazarlarına Göre Endülüs’ün Yıkılış Sebepleri”, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, S. 58, s. 315-338.
- İNAL, İbnülemin Mahmut Kemal (2000), **Son Asır Türk Şairleri**, (Haz. Hidayet Özcan), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- KAÇAR, İzzet (2019), **Bütün Yönleriyle Muallim Naci**, Gece Kitaplığı, Ankara.
- KAHRAMAN, Seyit Ali (1992), **Muallim Naci Eserlerinden Seçmeler**, Morpa Kültür Yayınları, İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet (2012), **Şiir Tahlilleri-I, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet (2016), **Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- KAPLAN, Ramazan (1999), “Muallim Naci'nin Bir Trajedi Denemesi: Gazi Ertuğrul Bey”, **İlmi Araştırmalar**, C/S: 7, S. 135-146.
- KARABULUT, Mustafa - SULU, Hatice (2020), “Hüseyin Ferhad’ın “Metafizik” Şiiri Üzerine Bir İnceleme”, **International Journal of Filologia**, C/S. 3 (3), s.1-9.
- KARACA, Alaattin, (1992), “Muallim Naci’nin Musa Bin Ebi’l-Gâzân yahut Hamiyyet Adlı Eseri”, **Türkoloji**, s. 143-164.
- KILIÇ, Mahmut Erol. (2004), **Sûfi ve Şiir-Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası**, İnsan Yayınları, İstanbul.

- NACİ, Muallim (1998), **Mektuplarım**, (Haz. Ramazan Kaplan). Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- NACİ, Muallim (2007), **Medrese Hatıraları**, Hece Yayınları, Ankara.
- NACİ, Muallim (2008), **Ömer’in Çocukluğu**, Elips Kitap, Ankara.
- NACİ, Muallim (2016), **Şiirin Hazanında Gazel Dökenler V- Muallim Naci Efendi (Bütün Şiirleri)**, (Haz. M. Kayahan Özgül), Kitabevi, İstanbul.
- NACİ, Muallim (2017), **Istılâhât-ı Edebiyye**, (Haz. M. A. Yekta Saraç). TDK Yayınları, Ankara.
- NACİ, Muallim- MİTHAT Ahmet (2011), **Muhâberât ve Muhâverât (Mektuplaşmalar)**, (Haz. Ö. Hakan Özalp), Ark Kitapları. İstanbul.
- NACİ, Muallim- FUAD Beşir (2012), **İntikad**, (Haz. Ahmet Ağır), Grafiker Yayınları, Ankara.
- RASİM, Ahmet (2016), **Muharrir, Şair, Edib**, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.
- SALAHÎ (1893), **Muallim Naci, Heykel-i Dehâ**, Artin Asaduryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul.
- SARAÇ, M. A. Yekta (2000), “Şiir Tenkidine Dair Bir Örnek: Muallim Naci ve Muallim”. **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, S. 29, s. 245-261.
- ŞAHİN, Veysel (2010), “Namık Kemal’in Mektuplarında Şiir, Tiyatro ve Gazete Üzerine Tenkitler”, **Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Güz (13), 1-18.
- TANSEL, Fevziye Abdullah (1962), “Muallim Naci’nin Dini Eserleri”, **Diyanet İşleri Başkanlığı Dergisi**, s. 161-177.
- UZUN, Şerife (2012), **16. Yüzyıl Klasik Türk Edebiyatında Tevhid**, TDV Yayınları, İstanbul.
- YILDIRIM, Ahmet (2021), “Muallim Naci’nin Şiirleri Üzerine Bir İnceleme”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), **Lisansüstü Eğitim Enstitüsü**, Adıyaman.
- YILDIZ, Ali (2010), “Tanzimat Sonrası Türk Şiirinde Tasavvuf”, **Turkish Studies**, C/S. 5 (2), s. 526-572.

YILDIZ, Hakkı Dursun (1988), “Abdullah b. Zübeyr b. Avvâm” **İslâm Ansiklopedisi**,
Türkiye Diyanet Vakfı Yay., C. 1, S. 145-146.



Tür: Araştırma Makalesi

Kabul Tarihi: 22 Haziran 2021

Gönderim Tarihi: 7 Haziran 2021

Yayımlanma Tarihi: 30 Haziran 2021

Atıf Künyesi: AYDOĞDU, Yusuf (2021), “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Toplumcu Gerçekçi Şiirin Serüveni II (1960-1980)”, **International Journal Of Turkish Academic Studies (TURAS)**, C. 2, S. 2, s. 30-52.

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK EDEBİYATINDA TOPLUMCU GERÇEKÇİ ŞİİRİN SERÜVENİ II (1960-1980)

YUSUF AYDOĞDU¹

ÖZET

Cumhuriyet döneminin başında halkçılık, köycülük ve sosyalist bir dünya özlemi etrafında şekillenen, Anadolu insanına yönelme düşüncesi paralelinde filizlenen ve Nazım Hikmet’in fikirleri-şiiirleriyle gelişmeye başlayan toplumcu gerçekçi şiir, 1940’lı yıllarla birlikte geniş bir şair kadrosu tarafından savunulan ve yaygınlaşan bir şiir hareketine dönüşür.

İlk çalışmamızda bu şiir anlayışının ortaya çıkış serüvenine, öncüsü Nazım Hikmet’e, onun etkisinde yeşermeye başlayan “Kırk Kuşağı” toplumcu gerçekçi şiire ve şairlerine odaklanılmıştı. Bu çalışmamızda ise 1960’lı yıllardan itibaren yaygınlaşmaya başlayan, özellikle 1961 Anayasası sonrasında daha özgür bir hareket alanı bulan “60 Kuşağı” toplumcu gerçekçi şiir anlayışının gelişim serüvenine, bu hareket içinde ön plana çıkan şairlere ve şiir anlayışlarına odaklanıldı. Dolayısıyla bu çalışmayla 1923-1980 yılları arasında etkili olmaya başlayan toplumcu gerçekçi şiirin Türk edebiyatındaki konumu, gelişim serüveni ve etkisi bir bütünlüğe kavuşturulmak istenmiştir.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Bingöl Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: yaydogdu@bingol.edu.tr, ORCID 0000-0003-1013-5278

Anahtar sözcükler: Modern Türk Şiiri, Sosyalizm, Marksizm, Toplumcu Gerçekçilik, 1960 Sonrası Toplumcu Gerçekçi Şiir Hareketi

IN TURKISH LITERATURE IN THE REPUBLIC PERIOD

THE ADVENTURE OF SOCIAL REALISTIC POETRY II (1960-1980)

ABSTRACT

Socialist realist poetry is a movement shaped around populism, peasantism and aspiration for a socialist world in Turkey. Socialist realist poetry develops in Turkey under the leadership of Nazım Hikmet. Under the influence of Nazım Hikmet, a very strong socialist realist poetry movement developed and became widespread in Turkey in the 1940s. In our previous article, Nazım Hikmet's socialist realist poems and the "40 Generation" that developed under his influence were examined.

In this study, the view of socialist realist poetry and poets of the "60 Generation", which started to become widespread since the 1960s and found a more free movement especially after the 1961 Constitution, were examined. With the study, the position, development adventure and effect of socialist realist poetry on Turkish literature, which started to be effective between 1923-1980, were aimed to be completed.

Key words: Contemporary Turkish Poetry, Socialism, Marxism, Socialist Realistic Poetry, Socialist Realistic Poetry Movement After 1960

GİRİŞ

Cumhuriyet döneminin başında Anadolu insanına yönelme düşüncesi paralelinde filizlenen toplumcu şiirin en önemli ismi olan Nazım Hikmet'in fikirleri ve şiirleriyle gelişmeye başlayan toplumcu gerçekçi şiir, 1940'lı yıllarda geniş bir hareket alanı bulur ve bu şiir anlayışına uygun hareket eden, "Kırk Kuşağı olarak adlandırılan bir kuşağın doğmasına imkân tanır. Bu kuşakla iyice yaygınlaşmaya başlayan toplumcu gerçekçi şiirin etkisi, 1950'li yıllarda bir miktar azalsa da 1960'lı yıllardan itibaren yaygınlaşmaya başlayan, özellikle de 1961 Anayasası'nın getirdiği kısmi özgürlük ortamının, dünyadaki özgürlükçü ve sosyalist rüzgârın etkisiyle "60 Kuşağı" olarak adlandırabileceğimiz yeni bir toplumcu gerçekçi şiir hareketinin ortaya çıkmasını sağlar.

1950 sonrasında Türkiye’de başlayan çok partili yaşam ile birlikte ülkenin birçok alanda alışkanlıkları değişmeye başlar. Bu değişimden Türk şiiri de payını alır. 1950’li yılların ortalarından itibaren Garip şiir anlayışının şiiri sıradanlaştıran, halka indiren, her türlü estetik ve yapısal unsuru dışlayan tavrına karşın İkinci Yeni şiiri kapalı, soyut, derinlikli bir şiir ile karşımıza çıkar. Bu şiir anlayışı; anlam kapalılığını önceleyen, imgeye, bilinçaltı otomatizmine yaslanan, Garip şiirindeki konuşma dilini dışlayan, çoğunluktan ziyade belli bir sanatsal seviyeye çıkmış azınlığa seslenen; çağrışıma dayanan, yeni okuma ve yorumlamalara açık bir şiirin peşinden gider. Ayrıca Sürrealizm, Varoluşçuluk ve Dadaizm akımlarından etkilenen bu hareketin şairleri İkinci Dünya Savaşı sonrası bütün dünyada yaygınlaşan bunalımın yanında sıkıntı, yalnızlık, yabancılaşma, yenilmişlik, içe kapanma, bezginlik, şüphe, tikslenme gibi temaları şiirlerinde işlerler. Kimi siyasal farklılıklara rağmen genel manada sanata, özel manda şiire benzer yerlerden bakan, benzer düşünüş ve duygulanıma sahip şairlerden oluşan İkinci Yeni şiiri, 1950’lerden itibaren Türk şiirine yön vermiş hareketlerin başında gelir. Ancak bu şiir hareketi sosyalist/solcu şairlerin çoğu tarafından bir kaçış edebiyatı olarak görülerek acımasızca eleştirilir (Aydoğdu, 2021: 23).

1961 Anayasasının sağladığı görece özgürlük ortamı ile sosyalist düşünce Türkiye’de daha rahat ve geniş bir hareket alanı bulur. 1960’lı yıllar tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de özgürlük hareketlerinin hızla yayıldığı yıllardır. Nitekim daha sonra “68 Kuşağı” olarak anılacak olan bir hareketin ortaya çıkmasını sağlayan bu dönemde edebiyatın her alanında toplumcu gerçekçi anlayışın etkileri hissedilir. Özellikle şiirde Nâzım Hikmet, Hasan Hüseyin Korkmazgil, Ahmed Arif, Attila İlhan, Arif Damar, Enver Gökçe gibi şairlerin etkisi devam etmekte, Can Yücel, Atol Behramoğlu, İsmet Özel, Kemal Özer, Süreyya Berfe, Özkan Mert, Refik Durbaş, Egemen Berköz, Nihat Behram, İsmail Uyaroğlu, Nevzat Çelik, Ahmet Telli, Gülten Akın, Afşar Timuçin, Güven Turan, Veysel Çolak gibi şairler de yeni toplumcu gerçekçi şairler olarak ön plana çıkmaya başlarlar.

Kolektivizm, emek, adalet, eşitlik, paylaşımcı sosyal bir düzen gibi kavramları ve bu kavramlar etrafında oluşturulacak yönetim biçimini benimseyen bu şiir kuşağı, 1971 Muhtırası sonrasında bir müddet duraklama yaşasa da 1980 Darbesi’ne kadar Türk şiirindeki etkisini devam ettirmeyi başarır.

Bu dönemde Avrupa’da sosyalist sokak hareketlerinin etkisi, 1961 Anayasası’nın sağladığı olanaklar, 1962’de kurulan Türkiye İşçi Partisinin ülke genelinde karşılık bulması, Marksizmi anlatan birçok kitabın Türkçeye çevrilmesi, çeşitli sol eğilimli yayınevlerinin kurulması,

Nazım Hikmet'in kitaplarının tekrar yayımlanmaya başlaması, Hasan Hüseyin Korkmazgil'in *Kavel* (1963), *Temmuz Bildirisi* (1965), *Kızılırmak* (1966) adlı eserlerinin çıkması, Ahmed Arif'in daha önce dilden dile yayılmış olan şiirlerinin *Hasretinden Prangalar Eskittim* (1968) adıyla bir kitap şeklinde yayımlanması sol politik ve edebiyat çevrelerinde büyük etkiler yaratır. Bu şairlerin şiirleri sosyalist hareketinin birer sloganı haline gelir. Bütün bu gelişmelerin etkisiyle 1960'lı yıllar, sosyalist hareketin hem sanatta hem de siyasette Türkiye'deki en etkili olduğu dönem olarak ön plana çıkmaya başlar (Aydoğdu, 2011: 54).

1. 1960 SONRASI TOPLUMCU GERÇEKÇİ ŞİİR

“60 Kuşağı” olarak adlandırılan yeni toplumcu gerçekçi şiir, kendisinden önceki kuşağın şiirinden beslenmekle birlikte bu kuşağın şiir yoluyla aktardığı mücadele, sınıf kavgası, kolektivizm, işçi-emekçi sınıfın mücadelesi gibi meseleleri günlük yaşama, sokağa yansıtmaya çalışan, bir bakıma sosyalist düzen için mücadele edecek daha politik ve radikal bir sanattan yana tavır alırlar. Bu bakımdan “Altmış Kuşağı” toplumcu şairleri şiir yoluyla giriştikleri sosyalist mücadeleyi daha ileriye ve daha geniş kitlelere taşımışlardır. Bu tavır, zamanla genel manada sanatı, özel manada şiiri kendi mecrasından çıkarmış, bir araca dönüştürmüştür.

Bu dönem şair ve yazarları genellikle *Yeni Gerçek*, *And*, *Halkın Dostları*, *Yürüyüş*, *Militan*, *Yeni a*, *Gelecek* gibi belli dergiler etrafında bir araya gelir. Bu dergiler edebi içeriklerinin yanı sıra, güncel, düşünsel ve politik bir misyon da yüklenirler ve işçi sınıfının yaşadığı problemleri, sosyalist düşünceye dair çeşitli kuramsal meseleleri de ele alan çok yönlü dergiler olarak ön plana çıkarlar; “*İdeolojik anlayışın günlük hayatın her köşesine sindiği bu günlerde sanattaki her adım Marksist dünya görüşüyle değerlendirilmeye tabi tutulur.*” (Korkmaz, 2009: 302). Böylece bu hareketin şairleri edebiyatı kendi siyasal düşüncelerinin bir aracı olarak görürler, siyasal tavırlarını şiirin önüne geçirirler ve bütün edebi çalışmaların nihai hedefi olarak da sosyalist devrimi gerçekleştirilmesini umarlar.

Bu şairlerin bir diğer ortak özelliği; benzer söz ve imge dünyasına yaslanmalarındır. Özgürlük, kavga, ekmek, devrim, umut, bilinç, mücadele, direnç, sokak, eylem, sosyal yaşam, güncel politika gibi kavramlar bu şairlerin sıkça kullandıkları kavramlardır. Hatta bu;

“*Anahtar kelimelere yer vermeyenleri, sözgelimi; II. Yenicileri ve 1980 sonrasındaki pek çok şairi burjuvalıkla, korkaklıkla ve bireycilikle suçlarlar. Onların şiir için esas aldıkları ölçü, şiirin kendine has ölçüleri değil, bazı anahtar kavram ve kelimelerin şiirde kullanılıp kullanılmadığıdır.*” (Narlı, 2002: 27).

Bu tavır çok daha ileriye götürülür 1969'da Ant dergisinin 2 Aralık 1969 tarihli 153. sayısında Osman S. Arolat'ın öncülüğünde "*Devrimci Genç Şairler Savaş Açıyor*" başlıklı söyleşide Ataol Behramoğlu, İsmet Özel, Süreyya Berfe ve Özkan Mert gibi şairler İkinci Yeni şiirine karşı çıkarlar ve toplumcu şiiri neden savduklarını açıklarlar. Behramoğlu, bu söyleşide edebiyatımızın birçok yönden geri kaldığını, Türkiye'nin çağdaş zevklerini karşılamadığını belirtir ve bu geri kalmış edebiyatla savaşmanın her toplumcu gerçekçi şairin görevi olduğunu belirtir. (Arolat, 1969: 14). Çünkü bu anlayışa göre şair önemli bir görev yüklenmiştir. O, "*kahraman imgesine sahiptir ve kurtarıcı öznedir*" (Oktay, 1992: 47) ve bunun gereğini yapmakla yükümlüdür.

Bu dönem şairlerinin çoğu liberal kapitalist sisteme karşı örgütlenirler. Eserlerinde de sıklıkla kapitalizme başkaldırı, Marksist dünya görüşüne övgü vardır. Böylece siyaset ile edebiyatın iç içe geçtiği bir süreç oluşmaya başlar. Sanat somut ve güncel olaylardan beslenen bir alan haline gelir. Hareketin sanatçıları sanata toplumsal ve siyasal bir işlev kazandırırken halk kitleleri de sanat ürünlerini hiçbir çaba göstermeden algılamak ve anlamlandırmak ister. Bu kitleler toplumsallaşmayı öncül kabul ederken sanatın sınırı siyasal tavır nedeniyle daralır veya daraltılır. "*Özellikle şiirin öznesi, siyasal savaşım içindeki militana indirgeni. Bir başka deyişle, "emek açısından sanat"ın ilgi alanını siyasal savaşım belirledi.*" (Özer, 2000a: 12). Ancak bu sanatsal yanılı politik açıdan ses getiren fakat estetik açıdan zayıf, zaman zaman da niteliksiz bir edebiyatın oluşmasına neden olur. Ayrıca bu hareketin şairleri somut ve güncel olanın peşinden gitmeyi, yaşanılanı yazmayı amaç edindiler ancak yaşanılan olayları yazarken bu olayların tarihsel derinliğine sahip olmamaları, şiirde çoğu zaman estetiği ihmal etmeleri, şiiri gerçek serüveninden başka bir mecraya taşıdı. "*Yanılgılar ideolojik-estetik çerçevede belirginleşti. (...) Konu zenginliği gözetilmedi. Aynı sözlük kullanıldı. Bu nicel çoğalma, 1970'li şiiri yatay olarak boyutlandırdı*" (Bilen, 1985: 21).

Diğer taraftan bu şiir anlayışı pratiği gerçekleşmemiş bir iyimserlikle hareket eder. Şiir yoluyla "*mutlu yarınlar, özgürlük, hür ufuklar, vız gelen zindan ve aç işçi*" (Gülendam, 2010: 213) gibi sıkça kullanılan kalıplaşmış ifadeler ve imgelere yaslanan sosyalist şairler, işçi sınıfını etkilemeye ve sosyalizme inandırmaya çalışır. Ancak şiirdeki bu tutum ütöpik ve sloganıcı bir söylem doğurur. Zaman zaman bu tutum sokakta karşılık bulsa da edebiyatta;

"kendini tekrar etme"yi doğurur. Dolayısıyla "bu dönemdeki toplumcu şiirin estetik kaygıdan uzak olduğu, bir estetik kaygıları varsa bile bu, dünya görüşünün, doktriner bağlanmanın

sınırladığı bir anlayış olduğu, şiir üzerine çalışmanın savsaklandığı” (Asiltürk, 2006: 130-131) söylenebilir.

Genel manada sanata özel manada şiire estetik kaygılardan ziyade siyasal ve düşünsel bir tavırla yaklaşan altmış sonrası toplumcu gerçekçi şairleri aşağıdaki izlekler etrafında bir şiir anlayışı oluştururlar:

- Yerleşik düzene eleştiri,
- Sınıf anlayışı: Halk ve işçi sınıflarının güncelleşmesi,
- Yeni bir sığınak: Kadın,
- Doğa ve diyalektik diriliş,
- Kentleşme ve problemleri (Korkmaz&Özcan, 2013: 303).

1960-1980 yılları arasındaki toplumcu gerçekçi şiir kuşağı kendisinden önce Nazım Hikmet ile başlayan ve “40 Kuşağı” ile devam eden bu şiir anlayışını 1960’lı yıllardan itibaren çok daha yüksek bir sesle ve daha sloganik bir söylemle devam ettirmiş, dönemin politik ortamının sağladığı özgürlük ortamıyla çok daha geniş bir etki bırakmıştır. Bu edebi hareket; yerleşik düzen eleştirisi, halk ve işçi sınıfının problemleri, kadın ve kadın kimliğinin problemleri, doğa ve diyalektik diriliş, kentleşme ve onun getirdiği problemleri, sömürü düzeni ve eleştirisi, sınıfsız bir toplum isteği gibi temel izlekler etrafında bir şiir anlayışı geliştirirler. 1960’larda nicelik bakımından birçok toplumcu gerçekçi şairle karşılaştık da bunlardan bazıları hem bu şiire katkıları hem de toplumcu estetiği geliştirmeleri bakımından daha fazla ön plana çıkmaktadır.

1.1. Atıol Behramoğlu

1960’larda, İkinci Yeni’nin kapalı, soyut, içe dönük ve halktan kopuk şiirine savaş açan şairlerin başında Atıol Behramoğlu gelmektedir. Behramoğlu; İsmet Özel, Süreyya Berfe, Özkan Mert ile birlikte İkinci Yeni’yi hedef alan ve bu şiir anlayışının aksine, şiirlerinde işçi ve emekçi sınıfı, toplumsal ve politik olayları merkeze alan, güncelden beslenen bir şiir anlayışının temsilcisi olarak ön plana çıkar. “*Her Şey Şiirdir*” (1955) adlı şiirinde de görüldüğü üzere lise yıllarında daha çok Atıla İlhan, Orhan Veli, Fazıl Hüsnü Dağlarca etkisinde kendi şiirini bulmaya çalışan şairin, 1960’lardan itibaren tamamen toplumcu gerçekçi şiire yöneldiği ve kendi özgün şiirini oluşturduğu görülür. Özellikle 1960 yılında Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi ile başlayan sonrasında aynı üniversitedeki Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi’nde Rus Dili ve Edebiyatı Bölümüyle devam eden öğrencilik serüveni ve sonrasında Türkiye İşçi Partisi’ne üyeliği, onun politik fikirlerinin yanı sıra şiirini de birçok

yönden değiştirir. 60'lı yıllarda toplumcu kuşağının manifestosu haline gelen “*Bir Gün Mutlaka*” adlı şiiriyle hem toplumcu şiir hem de diğer edebiyat çevrelerinde ön plana çıkmaya başlayan şairin ilk şiir kitabı *Bir Ermeni General* 1965 yılında yayımlanır.

*“Gencim daha dünyayı görmek istiyorum, öpüşmek ne güzel, düşünmek ne güzel, bir gün mutlaka yeneceğiz!
Bir gün mutlaka yeneceğiz, ey eski zaman sarrafları!
Ey kaz kafalılar! Ey sadrazam!”* (Behramoğlu 2006: 67).

Behramoğlu daha sonra 1969 yılında Ant dergisinde aynı çizgideki arkadaşları ile mevcut şiir geleneğine bir başkaldırı sayılacak olan “*Toplumcu Genç Şairler Savaş Açıyor*” başlıklı oturumda yeni toplumcu şiir üstüne görüşlerini dile getirir. Yine aynı yıl içerisinde İsmet Özel ile birlikte Halkın Dostları dergisini çıkaran şair, bu dergide Marksist/Sosyalist düşüncenin sözcülüğünü yapmanın yanı sıra, II. Yeni Şiiri’ne ve bu şiir anlayışının toplumsal değerlerden uzak tutumuna karşı sert eleştirileri ile ön plana çıkar. Halkın Dostları dergisi genel hatlarıyla toplumcu gerçekçi çizgideki yazar ve şairlerin bir araya geldiği, edebi çizgisinin yanı sıra yüksek dozajlı politik kimliği ile de ön plana çıkan bir dergi olur. Dergide diğer şiir anlayışları, özellikle de İkinci Yeni Hareketi, halkın meselelerine yabancı kalmaları, soyut ve kapalı bir şiir anlayışını benimsemeleri ve politik olmamaları sebebiyle sert bir tutumla eleştirilir. Dergide;

“İşçi, halk, fabrika, çelik, demir, maden, silah, mermi vb. imgelerin sıkça kullanıldığı görülürken silahın ve kavganın ön plana çıkarıldığı, devrimin, halkın, işçinin, devrim önderlerinin de sürekli övüldüğü görülür” (Ayyıldız, 2015: 74).

1970 yılında yurt dışına çıkan Behramoğlu Londra, Paris, Moskova gibi şehirlerde uzun yıllar kalır. Bu süreçte Batı edebiyatını daha yakından tanır ve bu alana yoğunlaşarak şiir, tiyatro, çeviri, anı, gezi yazısı gibi birçok türde eser verir. 1974 yılında yurda dönen Behramoğlu İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları’nda dramaturg olarak çalışmaya başlar. 1975’te kardeşi Nihat Behram ile çıkardıkları edebiyat-kültür dergisi *Militan* sol çevrelerde çok büyük ilgi görür. Yine bu dönemde yayımladığı *Ne Yağmur... Ne Şiirler...* (1976), *Kuşatmada* (1978), *Mustafa Suphi Destanı* (1979), *Dörtlükler* (1980) adlı kitapları ile toplumcu şiirde önemli bir isim haline gelir. 1980 Askeri Darbesi sonrasında bir müddet hapis yattıktan sonra yurt dışına çıkmak zorunda kalan Behramoğlu şiir dışında deneme-inceleme, anı, gezi yazısı, oyun, antoloji, çeviri gibi alan ve türlerde onlarca kitap kaleme almış bir sanatçıdır. Bütün yaşamı

boyunca toplumcu gerçekçi bir sanat anlayışını benimsemiş olan sanatçı, hâlâ bu çizgide üretimine devam etmektedir.

1.2. İsmet Özel

Modern Türk şiirinin hem şiirleri hem de yaşadığı fikirsel dönüşümleriyle ön plana çıkan önemli şairlerinden olan İsmet Özel, İkinci Yeni etkisinde başladığı şiir serüvenini daha sonra toplumcu gerçekçi bir çizgide devam ettirmiş 1974'te Diriliş dergisinde yayımladığı “*Amentü*” şiirine dek Marksist ve sosyalist pencereden hayata ve sanata yaklaşmış şairlerdendir. 1974 yılından sonra ise Müslüman dünya görüşü çerçevesinde bir sanat anlayışını benimsemiştir.

İlk dönem şiirlerinde varoluş problemine odaklanan şair, bu tutumunu yansıtan, bireysel bir şiirin peşindedir. Bu dönemde daha çok İkinci Yeni etkisinde olan şair, 1960'ların ortalarından itibaren toplumcu gerçekçi şiir anlayışına yönelir. Altmışların toplumsal ve siyasal meselelerini, işçi ve öğrenci olaylarını şiir yoluyla aktaran Özel'e göre sanatçı önemli bir tanıktır ve sorumlulukları vardır. Bu sebeple o, her daim bu sorumluluk duygusuyla hareket etmek durumundadır. Özel daha sonra yöneldiği İslami çizgideki şiir ve yazılarında da aynı tutumu sergilemeye devam eder.

Kendi hayat yolculuğunu “*Şair, Komünist ve Müslüman*” kavramları etrafında anlamlandırmaya çalışan Özel'in 1966'da yayımladığı *Geceleyn Bir Koşu* adlı şiir kitabında dünyadaki konumunu, duruşunu sorgulayan, kendi problemlerini çözmeye çalışan sıkışmış bir birey ile karşılaşırız.

Bu kitabın hemen ardından 1969 yılında yayımlanan *Evet İsyan* ise şairin sosyalist tavrının en yoğun hissedildiği kitabıdır. Özel bu eserinde artık daha yüksek ve tok bir sesle konuşan, halka yaslanan, onların meselelerini şiire taşıyan bir şiir anlayışıyla okurun karşısına çıkar. Örneğin “*Sevgilim Hayat*” şiirinde bütün dünyadaki sosyalist mücadeleye göndermelerde bulunan şaire göre topyekûn bir mücadele ile sosyalizmin gerçekleşmesi mümkündür;

“çünkü biz savaşmasak

Uzak Asya'dan çekik gözlerimiz

Küba'dan kıvırcık sakallarımızla

savaşmasak

güm güm vurur mu kömürün kalbi Kozlu'da

Ke san'da, Kandehar'da ümüğüne basılır mı vahşetin” (Özel, 1998: 110).

Ancak Özel'in şiiri, kimi toplumcu şairler gibi salt bir şey anlatmaya odaklanmış, açık, somut bir şiir değildir. Özel, hangi dönemde olursa olsun, şiir estetiğini, imge zenginliğini, dil işçiliğini ön plana çıkarmaya çalışır. Sosyalist etkilerin çok açık bir şekilde aktarıldığı “Evet İsyân” şiirinde de belirttiğimiz tavrı görmek mümkündür.

*“ben karakavruk yüzümün arkasında
kırbaçlayarak büyüttiğim ağrıyı bırakıyorum
bana ne çerçilerden, çerilerden, kullardan
halksa kal'am onu kal'a kılan benim
boşanır damarlarıma yılların kahraman gürültüsü
çünkü kavganın göbeğidir benim yerim.
Ay vurunca çatlatır göğsümdeki mahşeri
çünkü kavganın göbeğidir benim yerim”* (Özel, 1967, s. 28–29)

1974 yılından itibaren düşünce ve inanç dünyasında radikal bir değişime giden Özel'in 1975'te yayımladığı *Cinayetler Kitabı* onun sosyalist bir şair olarak siyasî, toplumsal hadiseleri şiire taşıdığı son eseridir. Bu kitabın ardından çıkardığı şiir kitaplarında ise topluma ve meselelere İslami bir duyuş ve düşünüşle yaklaşan şairin şiir dilinin, keskin, sert ve şok etkisi yaratan radikal imaj dünyasının değişmediğini belirtmek gerekir.

1.3. Süreyya Berfe

60 kuşağının bir diğer toplumcu şairi olan Berfe, ilk dönem şiirlerinde kapalı, soyut, imgeye yaslanan ve önemli ölçüde İkinci Yeni Hareketi'nden beslenen bir şiir anlayışını benimserken 1960'lı yılların sonlarına doğru toplumcu gerçekçi bir şiir anlayışına yönelir.

Berfe'nin toplumcu çizgideki şiirlerinde önemli ölçüde toplumsal ve politik tanıklık hâkimdir. Türkiye'deki ve dünyadaki kimi politik gelişmeler ve bunun halka ve işçi sınıfına yansımaları onun şiirinde önemli bir yer bulur;

“Savaş ve etkileri politik malzeme olmanın ötesinde ölüm, açlık, yoksulluk, yıkım ve kaybolan masumiyetle bir araya getirilir. Kıbrıs Savaşı'ndan Kore Savaşı'na, Şili'den Portekiz'e devrimci savaşlar, yarattığı trajik etkilerle birlikte Süreyya Berfe'nin şiirlerinde karşılık bulur” (Balık, 2017: 3).

Örneğin “*Dünyayı Seviyorum*” adlı şiirinde savaşın yarattığı yıkımlar ve topluma yansımalarına odaklanan şair, özellikle de çocuk duyarlılığıyla da ön plana çıkar;

“(…)

Bugün geçti düşman damların üstünden

Bugün geçti ateşler damlardan içeri

Bugün öldü annen, hazırlan yarına

Bomba şeker, bomba defter, bomba çukolata” (Berfe 1999: 47)

Ayrıca Berfe'nin, Nazım Hikmet, Ahmed Arif, Hasan Hüseyin Korkmazgil gibi şairlerin etkisiyle halk şiirinden beslenen açık, anlaşılır bir şiir dili oluşturma çabası içerisine girdiğini söyleyebiliriz. Şairin 1969'da yayımlanan *Gün Ola* adlı ilk şiir kitabında Türkmen ve Avşar ağıtları, halk ozanlarının türküleri ve Nâzım Hikmet'in *Kuvâyi Milliye* adlı kitabından etkiler görülür. “*Kasaba*” şiiri bu tarz şiirlerdendir;

“Kadınlar yün eğirir

Önce masal yüzlü ninniler

Sonra bağ türküleri

Yaşmaklı yemenili türküler

Kasaba türküleri söylenir” (Berfe, 1999: 27)

1971 yılında yayımlanan *Savrulan* adlı şiir kitabında ise toplumcu gerçekçi etkiler daha yoğundur. “*Berfe'nin poetikasında politik duruşun izlerini yansıtan, sosyalist toplumcu gerçekçi dönemi*” (Balık, 2017: 8) bu eseriyle başlar. Bu kitapta kent insanının yoksulluğu, ekonomik ve toplumsal problemleri öne çıkarılır. Ayrıca çalışmalarıyla halktan kopmuş, bireysel bir sanatın peşinde koşan sanatçılar da yerilir ve alaya alınır;

“Tütün, ter, mapusluk

bir çıkın elma, bir dürüm...

Bana bir şey sorma.

Ahmed'in avradı çıkıyor topraktan meşegülü.

Ölen anası, acı değirmeni.

Çocuklar oynuyor damda, öksüzoğlan çiçeği.

Bana bir şey sorma” (Berfe, 1999: 118).

Berfe, 1969'daki "*Devrimci Genç Şairler Savaş Açıyor*" başlıklı söyleşide sanata bakışını açıklarken halktan kopuk sanatçıları şu ifadelerle eleştirmiştir;

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

Berfe'nin toplumcu çizgideki şiirlerinde Anadolu'dan bütün dünyaya yayılan evrensel bir sosyalist duyarlılıkla karşılaşırız. Savaş ve yarattığı yıkımlar, acılar, bilinç, yoksulluk, toplumsal mücadele, eğitimsizlik, çocuk duyarlığı gibi konular Berfe'nin bu dönem şiirlerinin ana eksenini oluşturur.

1.4. Nihat Behram

Toplumcu gerçekçi edebiyatta 1970'li yıllardan sonra etkili olmaya başlayan Nihat Behram, ağabeyi Ataol Behramoğlu ile birlikte 1972'de Halkın Dostları, 1975'te ise Militan dergisindeki şiir ve yazıları ile edebiyat sahasında kendini göstermeye başlar. Özellikle ağabeyi ile birlikte çıkardıkları Militan dergisi (1975-1976) 18 sayı çıkar ancak sosyalist çevrede büyük yankılar uyandırır. Behram ayrıca 1977-1980 yılları arasında Yılmaz Güney ile birlikte Güney dergisini çıkarır. 1980 Askeri Darbesi sonrasında T.C. vatandaşlığından çıkarılan sanatçı 1996'ya kadar Türkiye'den uzakta, sürgünde yaşamak zorunda kalır.

Behram'ın ilk şiir kitabı *Hayatımız Üstüne Şiirler* 1972 yılında yayımlanır. Behram'ın şiirlerinde dönemindeki diğer toplumcu şairlere göre politik tutumun çok daha yoğun bir şekilde işlendiği görülür. Yetmişli yıllarda iyice gerginleşen sağ-sol çatışmaları, Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan, Hüseyin İnan gibi sosyalist gençlerin idamı gibi olaylar bu dönem sosyalist şairlerini daha politik bir söylem ve çizgiye iter. Behram'ın ilk kitabının ardından yayımlanan *Fırtınayla Borayla Denenmiş Arkadaşlıklar* (1974), *Dövüşe Dövüşe Yürünecek* (1976), *Hayatı Tutuşturan Acılar* (1978) adlı şiir kitaplarında da sert ve politik bir söylemin yoğun bir şekilde ele alındığı şiirler yazar. Örneğin 1975'te yayımlanan “*Dövüşe Dövüşe Yürünecek*” adlı şiiri bu örneklerden biridir;

“Bir marşta beni çarpan, çarpıştıran, koşturan

başka kelimeler de var:

işte halk...

işte kurtuluş...

yoksa ihtilal ve iktidar bir başına neye yarar?” (Behram, 2018: 65).

Ayrıca şairin yaşadığı hapisane günleri, gördüğü eziyet ve işkenceler de şiirinde sıkça işlenir. “Ölümün Eşiğinden” adlı şiir bu örneklerden biridir;

“(…)

Bana el ver, bana el ver...

bunları düşünürken

karanlık bir mahzendeyim

ve zincirler altındaydı omuzlarım;

kalabalıklar içinden sıyrılmış bir yürek

yılmadan

dövüp durdu bağrımı” (Behram, 2018: 99).

Toplumcu şiire ağabeyi Ataol Behramoğlu’nun yönlendirmesiyle başlayan ve Halkın Dostları dergisinde ilk şiirleri yayımlanmaya başlayan Behram, Militan dergisindeki yazı ve şiirleriyle ön plana çıkan şairlerdendir. Hapis, sürgün, kaçak durumda yaşama gibi çeşitli zorluklar yaşayan sanatçı buna rağmen Türk edebiyatına şiirin yanı sıra roman, anı, çocuk edebiyatı, gazetecilik gibi tür ve alanlarda da katkıda bulunmuş üretken bir sanatçıdır.

1.5. Refik Durbaş

1960’ların ikinci yarısından itibaren toplumcu gerçekçi şiirleri ile görünmeye başlayan Refik Durbaş, bu kuşağın büyük dönüşümler yaşamayan, bütün yaşamı boyunca toplumcu gerçekçi çizgide bir sanat anlayışını benimseyen şairlerindendir. 1971 yılında yayımladığı *Kuş Tufanı* adlı ilk şiir kitabında İkinci Yeni şiirine yakın bazı örneklere rastlansa da genel hatlarıyla *Kuş Tufanı* “taşradan büyük kente okumaya gelmiş, yoksul bir gencin sıkıntılı yaşantısından kırık dökük parçalar” (Bezirci, 1993: 75) taşıyan yönüyle karşımıza çıkmaktadır;

*“ey ezilmişlik!
bir gün ben de ulaşacağım kapılarına.
yoksulluğun o sonsuz panayırını aşacağım.
aşkın şiirini ve memuriyetini kuracağım
ve elbette bitecek zamanla edebiyat tarihi
sevdanın ve alkolün kahramanlığı. er mektupları
gurbetin yüreğimi dağlayan diktatörlüğü”* (Durbaş, 1997: 7).

Yabancılık, eziklik, umutsuzluk, yalnızlık, yaşama sevgisi gibi izleklerin etrafında şekillenen bu şiirler tam anlamıyla toplumcu gerçekçi öğeler taşımasa da şairin daha sonra devam edecek olan şiir serüvenine dair önemli ipuçları barındırmaktadır. Özellikle kitabın son şiir örneklerinde sınıf bilincine, toplumsal meselelere dair bazı tespitlerle karşılaşırız. İlk şiirlerinde Attila İlhan ve Cahit Sıtkı Tarancı'nın etkisinde olan şairin 1974 yılında yayımlanan *Hücremde Ayışığı* adlı kitabında kendi bireysel meselelerinin yanında yoksul köylülerin, işçi sınıfının, özellikle de tarladaki, fabrikadaki kızların, kadınların problemlerine yoğunlaşmaya başladığı görülür. “*Tezgâhta Çalışan Kızlar*”, “*Ev Kurusu Kızlar*”, “*Dokumada Çalışan Kızlar*” bu şiirlerden bazılarıdır. Ayrıca şair bu kitabında, ilk kitabına göre, daha açık ve duru bir anlatıma yönelir. “*Dokumada Çalışan Kızlar*” şiirinde kızların çileli yaşamlarını sevecen ve umut dolu bir bakışla dile getirir;

*“Dokumada çalışan kızların
günleri naylon iplik, ucuz keten
emeğin, alın terinin ve aşkın
kanı damlar kirpiklerinden

Erimiş tırnaklarında al kına
tuzlu badem, eğlencelik
gençliği solmuş tül gelinlik
o çocuk yüzlü hanlarda”* (Durbaş, 1974: 22).

Şairin 1978’de yayımlanan *Çırak Aranıyor* adlı üçüncü şiir kitabı ise onun toplumcu çizgideki en yetkin eseri olarak ön plana çıkar. *Çırak Aranıyor*’da kıyım, zulüm, isyan, umut, mücadele, bilinç gibi toplumcu izlekler etrafında imgesel bir dilden ziyade anlatımcı (narrative) bir üslubu ön plana çıkaran bir şairle karşılaşırız. Daha sürükleyici bir dil yakalamak için aranjmanlardan, türkülerden de sık sık beslenen şairin bu kitabı onun toplumcu şiirdeki yerini sağlamlaştırır. Ayrıca kitapta yetmişli yıllarda meydana gelen kimi toplumsal ve politik meselelere dönük şiirlerle de karşılaşırız. Örneğin “*Anıt*” şiirinde idam edilen üç gencin (Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan, Hüseyin İnan) mücadelesini şiire taşıyan Durbaş, onların adını anmayarak şiiri bireysel bir mücadeleden toplumsal bir genelliğe kavuşturmayı amaçlar. “*Bir Dağ Yamacında*” adlı şiirinde ise 12 Mart döneminde işkenceye, zulme uğrayan devrimci gençlerin direnişini şiirleştirir;

“elim sanata düşer usta

dilim küfre, yüreğim acıya

ölüm hep bana

bana mı düşer usta?

sevda ne yana düşer usta

hicran ne yana

yalnızlık hep bana

bana mı düşer usta?” (Durbaş, 2016: 436).

Genel hatlarıyla Durbaş’ın şiiri, taşradan gelip kentlerin varoşlarına yerleşen bireylerin mücadelesine şahitlikle başlayıp toplumsal gerçekçi bir çizgiye doğru yola alır. Bu bakımdan onun şiiri çok büyük şiirsel kırılmaların, dönüşümlerin yaşanmadığı ancak zamanla daha genel ve güncel meselelerle yoğrulan bir şiire doğru yol alır. 1980 sonrasında da toplumcu gerçekçi şiir anlayışını devam ettirmeye çalışan Durbaş, şiir dışında inceleme, röportaj, antoloji, deneme gibi türlerdeki çalışmalarla da Türk edebiyatına önemli katkılarda bulunur.

1.6. Kemal Özer

Şiire 1950’li yılların başlarında Garip şiiri etkisinde başlayan, ancak daha sonra İkinci Yeni şiirine yönelen Özer, bu dönemde kaleme aldığı şiirlerini *Gül Yordamı* (1959), *Ölü Bir Yaz* (1960), *Tutsak Kan* (1963) adlı eserlerinde toplar. Her üç kitabında da kapalı, imgeye

yaslanan bireysel bir şiirin peşinde koşan Özer, 1970’li yılların başlarında şiirinde köklü bir değişime giderek toplumcu gerçekçi bir şiire geçiş yapar. 1973 yılında yayımladığı *Kavganın Yüreği* adlı şiir kitabıyla işçi-emekçi dünyasının sorunlarını, somut olayları, toplumsal-siyasal sorunları çok açık ve duru bir dille dile getiren şair, şiirini siyasal tavrının bir aracı olarak görmeye başlar. Hatta bu kitapta kendisi ve sanatsal geçmişi ile bir hesaplaşma yaşayan şair, bunca yıl toplumcu bir şiirden yana tavır almadığı için pişmanlık yaşadığını belirtir;

“Bunca geç kaldığıma üzgünüm,

Bulanıklıktan sıyrıp yaşamı

Açmakta çalışkan ellere” (Özer, 1976: 14).

Özer, 1974’te yayımlanan *Yaşadığımız Günlerin Şiirleri*, 1975’te yayımlanan *Sen de Katılmalısın Yaşamı Savunmaya* adlı şiir kitaplarında bu “kavga”yı daha da ileri götürür. Şiiri, tıpkı diğer toplumcu gerçekçiler gibi bir kavga aracı, bir silâh olarak görür. Amaç, okuru belli olaylara ve tavrılara çağırarak ve yöneltmektir. Özer, şiiri kendi amacından saptırır ve estetik kaygıya sırt çevirir. “Örneğin *“Ekim Sınavi”* şiirinde halkı bilinçlendirmeye çalışan bir sorumlu aydına dönüşür şair:

“Bugün gideceksen sandık başına

Anımsamadan gitme verilen kavgayı,

Bir ucu Vietnam ’da, Kamboçya ’da

Bir ucu Şili ’de, İspanya ’da

Kanla sulanmıştır emeğin haritası” (Özer, 2009: 197).

Özer’in şiirinde toplumsal ve siyasal kavga genellikle 1970-1980 yılları arasında kaleme aldığı eserlerinde görülmektedir. Şair, toplumsal ve siyasal kavga ile işçi ve işçi sınıfının mücadelesine bir şair olarak destek verme çabası içerisindedir. 1980 sonrasında kaleme aldığı şiirlerde de bu çizgide ayrılmayan Özer’in şiiri, şairin ölümüne dek güncel toplumsal tanıklığa dayanan, kolektivizm, emek, dayanışma, bilinç ve geleceğe dair umut aşıl原因 konu ve izlekler etrafında şekillenir. Özer’in şiir dışında deneme, anı, günlük, gezi yazısı ve çocuk öykücülüğü alanında çok üretken olduğunu belirtmek gerekir (Aydoğdu, 2011: 161-166).

1.7. Ahmet Oktay

Edebiyat hayatına 1950’li yıllarda başlayan ve Attila İlhan’ın çıkardığı Mavi dergisindeki şiir ve eleştiri yazılarıyla olgunlaşan Oktay’ın şiirlerinde 1960’lardan itibaren toplumcu gerçekçi bir anlayışın etkili olduğunu görmekteyiz. Şairin kimi yazılarında Garip ve İkinci Yeni şiir anlayışlarını eleştiren yazılarına rağmen ilk dönem şiirlerinde İkinci Yeni’nin dil ve imge anlayışını yansıtan bir şiire yakın olduğunu da belirtmek gerekir. Çünkü;

“Sanatçı, anlamın bütünüyle şiirden uzaklaşmasına karşı olmakla birlikte İkinci Yeni’nin imgeyi ve farklı anlatım tekniklerini öne çıkaran tutumunu olumlu karşılamış, kendi şiirlerinde uygulamıştır” (Yürek, 2018: 1).

Oktay her ne kadar toplumcu, belli bir amacı içeren bir şiir anlayışını savunsa da şiirin entelektüel bir üretim taşıdığını düşünen şairlerdendir. Bu nedenle onun şiiri çok somut ve doğrudan bir şey anlatan, mesaj veren bir şiir değildir. Oktay bu yönüyle şiir dilini ve imgeyi önemseyen toplumcu şairlerdendir. 1963’te yayımlanan *Gölgeleri Kullanmak* adlı ilk şiir kitabında toplumcu şiirde kendisine öncü gördüğü Ahmed Arif ve Attila İlhan’ın etkileri hissedilir;

*“Bu oda emanet, hadi uzan,
şimdi ellerim de çok nazlı
bir karanfille kanar.
Sunduğum bu yalnız, çocuk ülke,
bak, gece de göğsümde çok ağır,
şaşkın değilim ama silahımı yitirdim.*

Gelsin leylâkların açma zamanı

mümkün silâhımı halkımla bulmak” (Oktay, 2016: 18).

1964’te yayımladığı *Her Yüz Bir Öykü Yazar* ve 1966 yılında yayımlanan *Kaligari’nin Dönüşü* adlı kitaplarında ise toplumcu gerçekçi etkilerin yanında İkinci Yeni’nin özellikle de Edip Cansever şiirinin etkileri görülür. Şair, bu şiirlerinde içerik bağlamında toplumsal sorunlara odaklı ancak şiir dili bakımından simgeci, örtük, imge odaklı bir şiirden yana tavır alır. 1981 yılında yayımladığı *Sürdürülen Bir Şarkının Tarihi* adlı kitabında ise toplumsal sorunları daha yoğun işleyen Oktay’ın bu eseri, hem biçim hem de içerik bakımından toplumcu çizgideki en başarılı eseri olarak ön plana çıkar. Tanıklıkların ve hikâye edici bir

anlatımın ön plana çıktığı bu şiirlerde şair, 1960-1980 yılları arasında yaşanan olaylardan çeşitli dersler çıkarmış bilge bir söyleyişle okurun karşısına çıkar;

“Umarımız, kaçarımız yok bizim,

(...)

Acılar irdeleyecek

Acılar bileyecek bizi” (Oktay, 2016: 74).

“Bir pişmanlık mıdır yaşananlar?

Elini bir an suda unutup gitmesi

Bakarken ardından ağbani hırkaların.

İnsaninkine benzer kederi

Yalnız kalan tahta köprülerin” (Oktay, 2016: 83).

Oktay, 1980 sonrası şiirlerinde de toplumcu gerçekçi çizgiden ayrılmaz; ancak bu süreçteki şiirlerinde düşünce odaklı bir kültür şiirine yöneldiğini söyleyebiliriz. Aynı zamanda şairliğini ve eleştirmen kimliğini kuramsal nitelikteki çalışmaları ile destekleyen Oktay, edebiyat eleştirisine getirdiği yeni bakış ve yaklaşımlarla da Türk edebiyatını zenginleştiren çok yönlü bir sanatçı olarak ön plana çıkar.

1.8. Özkan Mert

60 sonrası toplumcu gerçekçi şiirin arka planda kalmış, az bilinen şairlerinden olan Özkan Mert, 1969 yılında Ant dergisinde “*Devrimci Genç Şairler Savaş Açıyor*” başlıklı yazıya İsmet Özel, Süreyya Berfe ve Ataol Behramoğlu'yla birlikte bildiriye imza atan şairlerdendir.

İlk şiirleri 1960'lı yılların başlarında Demokrat İzmir gazetesinde yayımlanan şairin bu şiirlerinde yaşama sevinci ile genç bir delikanlının aşka dair duyguları baskındır. Üniversite yıllarında Ankara'daki 68 Hareketi'ne katılan şairin bu dönemde hayata ve sanata bakışı değişir. 1969'da yayımlanan *Kuracağız Her Şeyi Yeniden* (1969) adlı ilk şiir kitabıyla, 60 kuşağının protestocu öncü şairlerinden biri haline gelir. Cemal Süreya onu;

“sözcükleri öpüştüren, dünyaya sataşan, her yönüyle gerçek bir şair” olarak tanımlar. Salah Birsal'e göre kafadaki kan dolaşımını düzenleyen biri... Sıra dışı bir ezginin, düş gücü yüksek, coşkulu, içten, sıcak, cesur, çağrışımları zengin bir şiirin öncüsüdür Özkan Mert” (Akt. Işık 2007: 2484).

“Diren! Ey kalbim

Diren! Hayasızlığa

Namussuzluğa

Diren! Kötüye

Çirkine, yanlışa

Diren! Yenilme

Ne güzeldir yaşamak

Bir ırmak gibi coşkunca

Dağların üzerinde yürümek

Bulutlara değdirmek başımızı

Sıcacık ak bir somun

Koltuğumuzun altında

Kırlara çıkmak

Karışmak insanların arasına

Milyonların arasına” (akt. Behramoğlu, 1997: 873).

İlk kitabındaki sert ve radikal şiirleri sebebiyle hüküm giyen şair, 1972 yılında yurt dışına çıkmak zorunda kalır. Şairin 1970 yılında yayımlanan *Irgatoğlu Atçalı Kel Mehmet* adlı destansı şiiri Nazım Hikmet’in *Kuvayi Milliye* adlı kitabından ve Attila İlhan’ın “Cebbar Oğlu Mehmed” adlı şiirinden esintiler taşır. Anadolu’nun yaşamış ve unutulmuş bir kahramanın destanı şeklinde kurgulanan eserde, yöresel bir dil ve üslup ön plana çıkar. 1978 yılında yayımlanan *Kırlangıçlar*, *Kırlangıçlar* adlı şiir kitabı ise onun toplumcu çizgideki en yetkin eserlerindedir. Bu kitabında da sürgünde olan şairin yaşadığı memleket özlemi, sürgünde yaşadığı zorluklar şiirine yansır. Yurt dışında da sosyalist sanat anlayışını devam ettiren şair, şiir yanı sıra çocuk edebiyatı ve çeviri çalışmalarıyla edebiyatımıza katkıda bulunur.

1.9. Diğer Toplumcu Gerçekçi Şairler

Altmış sonrası toplumcu gerçekçi şiirde yukarıda aktarmaya çalıştığımız şairlerin dışında ilk şiirlerinde bireysel kadın duyarlılığının ön plana çıktığı şiir anlayışıyla edebiyatımızda görünmeye başlayan Gülten Akin, 1970'lerden itibaren özellikle de 1971 yılında yayımlanan *Kırmızı Karanfil* ve 1976'da yayımlanan *Ağtlar ve Türküler* adlı şiir kitaplarıyla toplumcu gerçekçi şiirin başarılı örneklerini verir. Şiire İkinci Yeni etkisinde başlayıp daha sonra toplumsal meselelere odaklı bir şiirden yana tavır olan Özdemir İnce, Batı şiirine olan hâkimiyeti ve geniş şiir kültürüyle toplumcu gerçekçi şiire hem şiir yönünden hem de kuramsal çalışmaları ve çevirileriyle önemli katkılarda bulunur. Şairin İkinci Yeni etkisindeki ilk kitabı *Kargı* (1963)'dan sonra *Tutanaklar* (1967), *Kiraz Zamanı* (1969), *Karşı Yazgı* (1974), *Rüzgâra Yazılıdır* (1979) adlı şiir kitaplarında slogandan ve radikal söylemden uzak, şiirde imgeyi ve biçimi önemseyen toplumcu bir şiir oluşturma çabasına girişir.

Şiire 1950'de yayımladığı *Yazma* adlı şiir kitabıyla başlayan Can Yücel'in özellikle yetmişli yıllardan itibaren toplumcu şiire yöneldiği görülür. Şair, 1974'te yayımladığı *Bir Siyasinin Şiirleri* adlı kitabında ve daha sonrasında sosyalist tutumuna kara mizah, hiciv, ironi, erotizm gibi konular ekleyerek bu hareketin içinde kendine has bir şiir dünyası yaratmayı başaran şairlerden olur. 1960'larda Marksist çizgide ön plana çıkan bir diğer şair olan Metin Demirtaş 1969'da yayımladığı *Görüşme Yeri* adlı kitabıyla bu harekete katkıda bulunan şairlerdendir.

Şiire 1960'lı yıllarında başında yönelen ve ilk şiirlerinde sade ve anlaşılır bir şiir dili oluşturan ve Garip şiiri ekseninde şiirler yazan Eray Canberk, daha sonra içe dönük, bilinçaltını önceleyen, çağrışım odaklı bir şiire yönelir. 1969 yılında yayımladığı *Kuytu Sular* ile altmışlı yılların ortalarında itibaren toplumcu gerçekçi şiire yönelen şair, 1983 yılında çıkan *Yüreğinin Burkulduğu Zaman* adlı kitabı ise bu çizgideki en başarılı kitabı olarak ön plana çıkar.

Çeşitli etkilere açık olan ilk dönem şiirlerinden sonra İkinci Yeni şiirine yönelen Egemen Berköz, 1966'da yayımlanan ilk kitabı *Çin Askeri Ah Devam*'daki şiirlerinde bireyin toplum içindeki yerine ve yaşadığı çalkantılara odaklanan duyarlı ve hüznü merkeze alan bir şiir oluşturur. Şairin 1977'de yayımladığı *Yalnızlıklar! Yalnızlıklar!* ve 1981'de çıkan *Bu Kitapta Sen Neredesin?* adlı şiir kitaplarında ise toplumsal meselelere odaklanan şair, aynı zamanda bireyin kendisi, çevresi, kent ile yaşadığı problemler, ölüm, var olma sancısı gibi meseleleri gözleme dayalı bir üslupla aktarmaya çalışır.

Şiire ellili yılların sonlarında başlayan ve ilk şiir kitabı *Gecekondu*'yu 1964'te yayımlayan Sennur Sezer toplumcu gerçekçi çizgideki en üretken kadın şairlerdendir. Henüz ilk kitabında toplumcu şiire yönelen şair, bu tutumunu bütün ömrü boyunca devam ettiren şairlerdendir. Yoksul insanların yaşadığı trajediyi *Gecekondu* ile aktaran şair, toplumsal bir yaraya dönüşen gecekondulaşma ve çarpık kentleşmeye dair önemli eleştiriler getirir. İkinci kitabı *Yasak*'ı 1966'da yayımlayan Sezer, bu kitabında işçi sınıfına ve emek meselesine odaklanır. 1977'de yayımladığı *Direnç* adlı kitabında ise toplumsal mücadeledeki kadının yerine ve sorunlarına odaklanan şair, *Sesimi Arıyorum* (1982), *Kimlik Kartı* (1983), *Bu Resimde Kimler Var* (1987), *Afiş* (1991) adlı kitaplarında ihtilalin yarattığı travmalara, kaybettiği yol arkadaşlarına ve bireyin özgürlüğünün kısıtlanması gibi meselelere odaklanır.

Yine bu dönemde İkinci Yeni şiirinden toplumcu şiire kayan bir diğer şair Ali Püsküllüoğlu'dur. Şairin *Unutma Onları* (1976), *Yaz ve Yağmur* (1978) adlı kitaplarıyla başlayıp daha sonra devam eden şiirlerinde toplumcu gerçekçi öğeler ön plana çıkar. 1970'lerde bir diğer dikkat çeken toplumcu şair olan Yaşar Miraç, 1979'da art arda yayımladığı *Trabzonlu Delikanlı ve Şili ile Söyleşi* ve 1980'de yayımladığı *Gül Ekmek* adlı şiir kitaplarıyla Anadolu insanının problemlerini yine onların diliyle, türkü ve deyişleriyle şiirine taşır.

Yetmişli yılların genç ve coşkulu toplumcu şairlerinden biri de Veysel Çolak'tır. İlk dönem şiirlerinde ateşli bir Marksist şairin öfkeli tavrını şiir yoluyla aktarmaya çalışan Çolak, daha sonrasında başkaldırı, bireyin kendisi ve toplumla çelişkileri, aşk, kadın, varoluş sancıları gibi konulara yönelen daha geniş bir şiirden yana tavır alır. 1978 yılında yayımladığı *Terin Yaktığı Bir Yaradan* önemli ölçüde toplumcu gerçekçi etkilerle yoğrulmuş bir kitaptır. Ancak Çolak, seksen sonrasında şiirde imgeyi, dil ve biçimi önemseyen yeni ifade imkânlarının peşinde koşar. "Marksist kökenli şairler arasında biçim ve içeriğe dinamik bir karakter kazandıran ender şairlerdendir" (Korkmaz - Özcan, 2013: 316). *Günlerin Yağmurunda* (1980), *Aşk Olsun* (1982), *Ötesi Yar* (1985), *Fotoğraf Arkalıkları* (1985), *Ölümler Diyalogu* (1988) adlı şiir kitapları şairin estetik açıdan daha başarılı kitapları olarak gösterilebilir.

Şiire İkinci Yeni etkisinde başlayıp yetmişli yıllarda toplumcu gerçekçi şiirin dikkat çeken genç şairlerinden bir diğeri de İsmail Uyaroğlu'dur. Şiiri bir kurtarıcı ve hayatı anlamak için vazgeçilmez gören Uyaroğlu, ilk şiirlerinde lirik, biçimi ve ahengi önemseyen çağrışıma dayalı bir şiirden yana tavır alırken toplumcu gerçekçi dönemde ise tanıklığa yaslanan, yaşamın gerçek meselelerine odaklanan, küçük ayrıntıları önceleyen bir şiire yönelir. *Çocuk*

ve *Şiir* (1977), *Aşkdan ve Umuttan Aldım Rengimi* (1978), *Gül Sağanağı* (1979), *Yakında* (1980), *Hayatı Karşılayan Şiirler* (1981), *Şiir Kitabı* (1982) adlı kitapları toplumcu gerçekçi çizgideki örneklerdir.

Bu şairler dışında yetmişli yıllarda toplumcu gerçekçi şiir anlayışını benimseyip ihtilal sonrasında şiirlerinde çeşitli iç hesaplaşmalar yapan Ahmet Telli, Ahmet Ada, Ali Cengizkan, Hüseyin Yurttaş, Seyyit Nezir, Abdulkadir Budak, Erol Çankaya, Akif Kurtuluş, Ebubekir Eroğlu, Yılmaz Odabaşı gibi şairler de toplumcu gerçekçi şiire katkı sunan diğer şairler olarak öne çıkarlar.

SONUÇ

Nazım Hikmet ve onun öncülüğünü yaptığı “*Kırk Kuşağı*” toplumcu gerçekçi şiir anlayışından beslenen ancak bu şiir anlayışını daha geniş kitlelere taşıyan Altmış ve sonrası toplumcu şairleri genel hatlarıyla sanat yoluyla var olan düzene başkaldırarak veyahut onu yıkıp Marksist/Sosyalist bir düzen oluşturma gayesi taşıyan bir sanat anlayışının savunucusu olurlar.

Bu kuşağın şairleri şiiri, toplumsal mücadelenin ve devrimi gerçekleştirmenin bir aracı olarak gördüklerinden şiirde estetik kaygıyı önemli ölçüde arka planda bırakırlar. Şiirde daha çok sınıf bilinci, emek-sermaye ilişkisi, yoksulluk, işçi sınıfı ve problemleri ön plana çıkarırlar. Ayrıca şiirlerinde Anadolu’dan başlayıp bütün dünyayı ve sorunlarını içeren evrensel bir şiirden yana tavır alırlar.

Altmışlı yıllar ve sonrasında hızla yayılmaya başlayan toplumcu gerçekçi sanat anlayışının bu yükselişinde 1961 Anayasası’nın sunduğu kısmi özgürlük ortamının önemli bir payı vardır. Ayrıca dünyadaki özgürlük hareketleri, 1962’de kurulan Türkiye İşçi Partisinin ülke genelinde karşılık bulması, Marksizmi anlatan birçok kitabın Türkçeye çevrilmesi, çeşitli sol eğilimli yayınevlerinin kurulması, Nazım Hikmet’in kitaplarının tekrar yayımlanmaya başlaması gibi durum ve gelişmeler, bu şiir anlayışının genişlemesinde ve etkili olmasında çok önemli bir yer tutmaktadır.

Sonuç itibarıyla 1960-1980 yılları arasındaki toplumcu gerçekçi şiir kuşağı kendisinden önce Nazım Hikmet ile başlayan ve “40 Kuşağı” ile devam eden bu şiir anlayışını 1960’lı yıllardan itibaren çok daha yüksek bir sesle ve daha sloganik bir söylemle devam ettirmiş, dönemin politik ortamının sağladığı özgürlük ortamıyla çok daha geniş bir etki bırakmıştır.

“60 Kuşağı” toplumcu şairleri; yerleşik düzen eleştirisi, halk ve işçi sınıfının problemleri, kadın ve kadın kimliğinin problemleri, doğa ve diyalektik diriliş, kentleşme ve onun getirdiği problemleri, sömürü düzeni ve eleştirisi, sınıfsız bir toplum isteği gibi temel izlekler etrafında bir şiir anlayışı geliştirmişlerdir.

Bu şiir anlayışının şiirin estetik boyutunu çoğu zaman görmezden geldiğini, sanatı araçsallaştırdığını, dolayısıyla hızla esip geçen sosyalist rüzgârın etkisini yitirmesiyle yazılan eserlerin önemli kısmının etkisini yitirdiğini belirtmek gerekir. Ayrıca şiirde gittikçe tekilleşen konu ve izleklerin zamanla kullanıla kullanıla sıradanlaştığını da söylemek mümkündür. Yine de bütün siyasal tavrına rağmen bu şiir hareketinin Türk şiirinin anlatım olanaklarını genişlettiğini, şiirin hem konu hem de anlatım olanakları bakımından sınırlarını Türkiye’nin dışına çıkararak evrensel bir şiire doğru yol aldığını belirtmek gerekir. 1980 sonrasında oluşan yeni şiir anlayışlarının önemli ölçüde “60 Kuşağı”nın birikiminden faydalandığı da önemli bir gerçek olarak belirtilmelidir.

KAYNAKÇA

- AROLAT, Osman Saffet (1969), "Devrimci Genç Şairler Savaş Açıyor", **Ant Dergisi**, S. 153, s. 14-15.
- ASİLTÜRK, Baki (2006). **1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası**, Toroslu Kitaplığı, İstanbul.
- AYDOĞDU, Yusuf (2011), Kemal Özer’in Şiirlerinde Toplumcu Gerçekçilik ve Eğitim”, **Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir.
- AYDOĞDU, Yusuf (2021), **Acının Atlasında Bir Sürgün: Metin Altıok ve Şiiri**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- AYYILDIZ, Mustafa (2015), “Bir Derginin Serencamı: Halkın Dostları Dergisi”, **Mavi Atlas Dergisi**, C. 4, s. 53-75.
- BEHRAMOĞLU, Ataol (1997), **Son Yüzyıl Büyük Türk Şiiri Antolojisi-II**, Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- BEHRAMOĞLU, Ataol (2006), **Bir Gün Mutlaka**, Epsilon Yayınları, İstanbul.
- BERFE, Süreyya (1999), **Kalfa (Toplu Şiirler)**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BEZİRCİ, Asım (1993), **Güle Dil Verenler**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.

- BİLEN, Mehmet Yaşar (1985), **70 Kuşağı Şiirimizi Tartışıyor**, Yaba Yayınları, Ankara.
- DURBAŞ, Refik (1974), **Hücremde Ayışığı**, Cem Yayınları, İstanbul.
- DURBAŞ, Refik (1997), **Seçme Şiirler**, Adam Yayınları, İstanbul.
- DURBAŞ, Refik (2016), **Çıracak Aranıyor (Toplu Şiirler-I)**, Işık Yayınları, İstanbul.
- GÜLENDAM, Ramazan (2010), “Siyaseti Şiirde Yaşamak: Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Sosyalist Şiir”, **Journal of Turkish Studies**, S. 5, C. 2, s. 212-280.
- IŞIK, İhsan (2007), “Mert, Özkan”, **Türkiye Edebiyatçılar ve Kültür Adamları Ansiklopedisi**, Elvan Yayınları, Ankara, C. 6, s. 2483-2485.
- KORKMAZ, Ramazan (2009), **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839–2000)**, Grafiker Yayınları, Ankara.
- NARLI, Mehmet (2002), “Altmışlı Yılların Genç Toplumcu Şiiri”, **Türk Edebiyatı Dergisi**, S. 348, s. 27-28.
- OKTAY, Ahmet (1992), **Sanat ve Siyaset**, Yön Yayıncılık, İstanbul.
- OKTAY, Ahmet (2016), **Söz Acıda Sınandı (Toplu Şiirler)**, Işık Yayınları, İstanbul.
- ÖZEL, İsmet (1967), “Evet, isyan”, **Şiir Sanatı dergisi**, S. 16, s. 28–29.
- ÖZEL, İsmet (1998), **Erbain (Kırk Yılım Şiirleri)**, Şule Yayınları, İstanbul.
- ÖZER, Kemal (1976), **Kavganın Yüreği**, Cem Yayınevi, İstanbul.
- ÖZER, Kemal (2000), **Şiiri Sorgulayan Yazılar**, Yordam Kitapl., İstanbul.
- ÖZER, Kemal (2009), **Yaralı Karanfil (Toplu Şiirler)**, Kırmızı Yay., İstanbul.
- YÜREK, Hasan (2018). “Ahmet Oktay”, **Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü**, <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/oktay-ahmet>.



Tür: Araştırma Makalesi

Kabul Tarihi: 11 Mayıs 2021

Gönderim Tarihi: 29 Mart 2021

Yayımlanma Tarihi: 30 Haziran 2021

Atıf Künyesi: KAPLAN, Hacer (2021), “Nazlı Eray Anlatılarında Zaman Algısı ve Kurgusu”, **International Journal Of Turkish Academic Studies (TURAS)**, C. 2, S. 2, s. 53-69.

NAZLI ERAY ANLATILARINDA ZAMAN ALGISI VE KURGUSU*

Hacer KAPLAN¹

ÖZET

Nazlı Eray, son dönem Türk edebiyatının en önemli yazarları arasında yer alırken kendine özgü üslubu ve kurgusu ile dikkatleri üzerine çekmeyi başarır. Yazarın anlatılarında birçok edebi anlayıştan etkilendiği söylenecek olursa bunların başında fantastik ve büyülü gerçek gibi ana başlıklar gelebilir. Bu başlıkların yanına geleneksel, modern, postmodern edebi akımlar ve realizm, sürrealizm gibi düşünce akımları eklenir. Nazlı Eray, bütün bu anlayışları bütünleyerek gerçeğin büyülü dünyasını düş ortamına yansıtır. Bu nedenle gerçek, gerçeğin dışında düş'ün derinliğine sığır, soyut kavramın esiri olur. Yazarın gerçekle olan bu mücadelesi, anlatılarının tüm unsurlarında gözlenirken öz yaşam biçimi de bir başka etken olarak değerlendirilir. Bu çalışmada Nazlı Eray romanlarında zamanın izafiyeti fizik biliminin somut verileriyle incelenmiş olup yukarıda ifade edilen edebi ve düşünce akımlarına göre analiz edilmeye çalışılmıştır. Zaman unsuru ayrıntılı olarak incelenmiş, fizik ve felsefenin

* Bu çalışma (2020) “Nazlı Eray’ın Romanlarında Yapı ve İzlek” adlı yüksek doktora tezinden üretilmiştir.

¹ Dr., MEB, E-Posta: hacerkaplan2377@hotmail.com, ORCID 0000-0002-1178-7385.

bakış açıları kullanılarak her yönden veri toplanmış ve sayısal-sözel bilim alanlarından yararlanılarak kanıt sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Nazlı Eray, roman, zaman, fizik, felsefe, psikoloji, düş, gerçek.

TIME PERCEPTION AND EDITION IN NAZLI ERAY NARRATORS

ABSTRACT

While Nazlı Eray is among the most important writers of recent Turkish literature, she manages to attract attention with her unique style and fiction. If it is said that the author was influenced by many literary understandings in the narratives of the novel, the main titles such as fantastic and magical truth may be the leading ones. Along with these titles, traditional, modern, postmodern literary movements and thought movements such as realism surrealism are added. Nazlı Eray reflects the magical world of reality to her dream environment by integrating all these insights. Hence the truth; She takes refuge in the depth of the dream outside the reality, becomes the prisoner of the abstract concept. While this struggle of the author with reality is observed in all elements of the novel narratives, his own life style is also considered as another factor. In this study, In Nazlı Eray's novels, the relativity of time has been examined with the concrete data of the science of physics and it has been tried to be analyzed according to the literary and thought currents expressed. The element of time was examined in detail, data were collected about the perspectives of physics and philosophy, and evidence was presented by making use of quantitative-verbal science fields.

Key Words: Nazlı Eray, novel, time, physics, philosophy, psychology, dream, reality.

GİRİŞ

Yazın dünyasında farklı bir yer edinen Nazlı Eray, edebi kimliğini yaşamın dış gerçekleriyle şekillendirir. Sosyal, kültürel, düşünsel ve bilişsel zenginliğini, bilinçdışı yaşamına aktararak yeni kavramlar elde eden yazar, madde ve ruh ilişkisine farklı bakış açıları sunar. Türk

edebiyatında “büyülü gerçek” akımın temsilcileri arasında sayılan Nazlı Eray, bu gerçeğin ötesinde bir anlam düşüncesi yaratmaya çalışır.

Yazarın dıştan içe dünya gerçeği, kendi gerçekleriyle örtüşmeyince her gerçeğin yok olduğu ve yalnız kendi varlığının gerçekleriyle şekillenen bir yaşam örgüsü oluşur. Tezatlar içindeki bu yaşam örgüsünde yazar, ne gerçek ne düş; ne doğru ne yanlış; ne iyi ne kötü; ne varlık ne yokluk; ne madde ne de ruh kavramlarını tanımlayabilir. Tanımsız, kimliksiz ve özgür anlam, bilincin bilinmeyen derinliklerinde çıkış noktaları ararken yazar, her bir noktada bir labirent yaratır. Büyülü gerçek adı verilen dış gerçeğin bilinçdışı aktarımı, Nazlı Eray anlatılarında sınırı ve sonu olmayan zenginliğe dönüşür. Her kavram ve her benlik onun yazınında kendi varlığından ve tanımından uzaklaşarak yeni kavram ve benlik oluşturma çabası içine girer.

Olay, zaman, uzam unsurları dış gerçeğin bir kesiti olmaktan çıkıp anlatı dünyasının derin düşselinde farklı tanımlar ve farklı kalıplar oluştururken yazar, okuyucu ile kendi arasında bir yolculuk başlatır. Düş yolculuğu adını verdiği bu sınırsız ve sonsuz yolculukla sürekli yenedünyalar ve yeni yaşamlar yaratır, kendi öz yaşamına düş gücünde olağandışı özellik kazandırarak yaşam yazgısını değiştirmek ister. Yaşanmış gerçeklerdeki olumsuzluğa karşı olan yazar, beden içinde bulunduğu uzam ve zamanı yok ederek kendi manasını getirmeye çalışırken yeni yaşamlarda her türlü yanlış düzeltmeye çalışır. Maddenin ruh üzerindeki yönetici vasfını ortadan kaldırır, ruhu maddeye hâkim kılar.

Yazarın maddeye karşı tutum sorunsalı yaratıcı kimliğinde düş ögesini ön plana çıkarır, gerçekler de maddeye dayandığı için görünen yaşama eleştirel yaklaşır, ruh ve beden arasındaki mesafeyi artırır. Bu mesafe anlatılarda o kadar çoğalır ki anlatının baş ve son kesitleri ara kesitlerden bağımsızlaşarak devam sağlar. Bu durum, anlatılarda efsane veya masal özelliklerini belirlerken olağandışılığı normalleştirir ve anlatı türlerini modern romandan ayrı tutar.

Nazlı Eray, yazın dünyasında ya fantastik ya da büyü gerçeği anlayışıyla tanınır oysa her iki anlayıştan farklı, kendi tarzının öncüsü konumundadır. Geleneksel, fantastik, büyü gerçeği, modern, postmodern, sürrealist ve benzer birçok anlayışı bütünleyerek kendi ruhsalında yeni bir anlatı tarzı yaratan yazar, son dönem evrensel yazın anlayışına da yakın bir bakış açısı kullanır.

1. Zaman ve Zamanın Ötesine Yolculuk

Geçmişten günümüze tüm çağlarda fizik, felsefe ve edebiyatın önemli sorunsallarından biri olan zaman kavramı, bilim adamlarının ve filozofların ilgilendiği temel konulardan biri olmuştur;

“Milič Čapek, Reichenbach’ın bu konudaki görüşlerini şöyle yorumlar: Evrenimiz büyük ölçeklidir. Biz bu evrende orta ölçekli bir alanı algılıyoruz. Antik Çağ’dan bu yana uzay, zaman ve nedensellik kavramları, Öklid geometrisi terimleriyle ifade edilmiştir. Ancak gerçekte evrenin yapısı non-Öklidyendir. Bizler, bilimsel gelişmeleri, içinde bulunduğumuz orta-ölçekli evreni ifade ederken kullandığımız terimleri ödünç alarak tarif etmeye çalışıyoruz. Tabii ki bunların küçük ölçekli evrende karşılıklarını bulmada zorlanıyoruz.” (Uçar, 2014:278).

Anlatıda ifade edildiği gibi biz gerçeğin sadece bir kısmını algılar ve asıl gerçeğin dışta kalmasına neden oluruz. Evrenin boyutlarını saptayamadığımız için de kendi dünyamızı yani alışkanlıklarımızı, bu orta ölçekli bilimsel terimlerle tanımlarız. Čapek şöyle devam eder;

“Reichenbach’a göre Newtoncu-Öklidyen evren yapısının özellikleri bizim orta-boyut algımızdaki alışkanlıklarımızla ilgilidir. Bu gerçekliğin sınırlı bir kısmıdır. Gerçekliğin bu sınırlı kısmı mikro ve makro kozmos arasında kalmıştır ve Reichenbach buna “orta boyut dünyası” der. Bahsi geçen orta boyut dünya, günlük deneyimlerimizin merkezidir. Klasik bilime göre biz bu boyuta adapte olmuşuzdur. Bu adaptasyon nedeniyle mikro ve makro kozmos algımız başarısız olur. Reichenbach’a göre bu algıyı yaratan eski alışkanlıklarımız yenileriyle değiştirilmelidir.” (Uçar, 2014:278).

İnsan zihninin kendini yeterli görmediği bu sınırlı mikro ve makro alanlarda bilincin ‘düş’ evreni ortaya çıkar ve maddeyi yok eder. Zaman algısı da buna bağlı olarak dıştan içe enerjiye dönüşür ve çok boyutlu evrenlerde yeni yaşamlar ortaya çıkmasına neden olur.

Nazlı Eray anlatılarında da bu algı, en önemli unsurdur; çünkü yaratılan olaylar zamanın varlığına direnen, farklı zamanlar yaratan ve boyut değiştiren kurgulardır. Anlatıda olaylar sonlanırken kişiler, uzam, bakış açısı gibi tüm unsurlar yaşamın gerçek zamanında bütünlenir. Yazar, zaman kurgusunda geçek ve düş’ü aynı an’da yaşatırken kadın kimliğinin de dışına çıkar, kendinden ve cinsiyetinden sıyrılarak varlık zamanına zamansız izlenimler yükler;

“Kadın, toplumu değişip dönüştüren gizli bir güçtür. Anne, sevgili ve eş sıfatları ile toplumun her köşesinde var olan kadın, yaşamın yükünü sırtında taşır ve yaşama yön verir. Çünkü kadın varlığın şifresi ve “ailenin temelidir. Kadın, aile hayatını düzenler. Kadın ailenin mutluluğunda önemli görevler üstlenmiştir. Kadının toplum içindeki yeri ve değeri de çok büyüktür.” (Şahin, 2015:2734).

Yukarıdaki anlatıda kadının toplumsal kimliği ve rolü kesinleşirken Nazlı Eray, cinsiyet kavramından daha çok zamanın bedenlerinde anlamsal kimliğe dönüşür.

Anlatı zamanları incelendiğinde her türden anlamsal kimliğin var olduğu kurgu metinlerin zamanı genel akış süreci içinde gelişmez. Sürekli hareket halinde olan unsurlar için zaman, tüm zamanlardır.

Pasifik Günleri’nde zaman kronolojik değildir. Nazlı Eray, olay örgüsünü yaratırken zaman kavramını tanımlayamaz. Gerçekte zaman, gelecek dilimde akarken romanda zaman, geçmişin gölgesinde durağandır. Vaka halkalarında zaman, anlamsız ve gereksiz bir ölçüden ibarettir. Her bir olaylar kendi içinde bir yaratılış öyküsüyle şekillenirken zaman, yazarın düşüncesinde; “geçmiş-gelecek-şimdi” üçgeniyle hareket eder.

Romanda olayın ilk halkasını oluşturan Victor anısı, yazarın geçmiş zamanın şimdiye taşır. Aynı zaman diliminde diğer olay öyküleri de gerçekleşir. Zaman değişmeden mekân ve olay değişir. Yazarın düşüncesindeki bu zamansızlık algısı roman boyunca devam eder.

Şimdiki zamandan geriye dönüşte yaşanan bir olay öyküsü, diğer olay öyküsünden bağımsızdır. Zamandaki geriye dönüş tekniği yazarın geçmişi anlamlandırmasını sağlayamaz. Çünkü bir düşüncenin içinde birden fazla geçmiş sorunu vardır. Böyle bir zaman tekniğinin kullanılması bakış açısıyla ilgilidir;

“...Arabada Victor’ın yanında oturuyordum. Honololulu’nun yeşil, buharlı, tropik iç gövdesine doğru ilerliyordu...” (s.7)

“... Elimdeki bir fotoğrafa bakıyorum. Ankara’dayım.” (s.9).

“... Werner Herzog’un filminde kamera, dili peltek, saçları ortadan ayırık, kedisi ile adada yalnız başına kalmış olan sığır çobanını olduğu yerde bırakmıştı...” (s.15).

Yazar bu üç olayı da aynı zaman diliminde yaşar; *“...Vaka ve anlatma zamanı itibari olmalarıyla bildiğimiz zamandan ayrılırlar.” (Aktaş, 2000: 107).* *Orphee* adlı romanda

zaman kavramı akroniktir. Bir olaydan başka bir olaya geçiş, atlamalar, sıçramalar veya geriye dönüşler halinde gerçekleştirilir.

Yazar zamanı, ‘Einstein’in özel görelilik yasasına göre işler;

“Özel göreliliğin merkezinde şu yatmaktadır. Fizik kanunları evrende nasıl hareket ediyor olurlarsa olsunlar herkes için aynı şekilde geçerlidirler. Bunun en önemli sonucu ışık hızının evrensel olarak C diye bilinen bir sabit olmasıdır. Saatte 100 kilometre hızla size doğru yol almakta olan bir aracın tepe ışıklarının çıkardığı ışığın hızını ölçecek olursanız ışık hızı C olacaktır; Saatte 100 kilometre (62 mph) artı C değil ışık hızı, ışığı salanın ve gözlemcinin görelî hareketine bağlı olarak değişmez. C sabitinin olağandışı yönü şudur: Koşullar gerektirdiğinde diğer her şey değişir ve bunlara zaman da dâhildir. Zamanın geçişi, zihninizde olduğu kadar gerçek, fiziksel dünyada da esnek bir gelişmedir.” (Brooks, 2010: 24).

Yıldızlar Mektup Yazar adlı eserde Nazlı Eray zamanı yeniden yaratır ve kendi doğrularıyla gerçek zamanı tersine çevirir. Eserin son bölümünde her ne kadar tarih, gün-ay-yıl şeklinde kesin olarak belirtilse de anlatılan olaylar anlatma zamanından çok farklı dönemlerde geçer. Anlatılan zaman oldukça geniş ve değişkendir.

Arzu Sapağında İnecek Var adlı eserde zaman kronolojik değildir. Anlatıcı yazarın bir düşsel söyleşiyle başlayan cümlelerinde zaman, düşün içeriğine göre sapmalar gösterir. Geriye dönüşlerde tarihin gerçek yaşanmışlıkları kesin zamansal düzeyde belirtilirken ‘şimdi’ belirsiz bir çizgi şeklinde anlatıcı yazarın zihninde kaybolur. Tarihi değiştirme olgusuyla hareket eden başkişi, seçtiği kahramanlar aracılığıyla yeni tarihler yazar; *“Gerçekten her şeyin benim elimde olduğuna inanıyor musun?”* (s. 44).

“Evrenler arasında yolculuk: Kütle çekimin iki;

“dünya” arasındaki etkileşimi Zaman yolculuğu problemine hiç girmeden, bu yolculuğun mümkün olabileceğini varsayarsak, bir yolcu zamanın gerisinde tarihin bir dallanmasına (bir evrene) sonra da ileri giderek başka bir dallanmaya (başka bir evrene) gidebilir. Bu aslında onun tarihi değiştirdiği anlamına gelmez; iki versiyon da hep var olmuştur. Örneğin klasik “nine paradoksu”nda, bir yolcu zamanda geçmişe gider ve henüz yolcunun annesi doğmamışken kazayla anneannesinin ölümüne yol açar. Bu durumda, sadece bir zaman çizgisi olsaydı,

yolcu asla doğmazdı ve böylece zamanda geri gidemezdi ve dedesi yaşardı vs. Hikâyenin Birçok Dünya versiyonunda yolcu geçmişe gider ve orada tarihi değiştirir ama bu zaten başka bir evrendir, bizim evrenimizde bir değişikliğe yol açmaz.” (Cankoçak, 2010: 10).

Ay Falcısı adlı anlatıda zaman, ‘gece’ vakti ile başlar. ‘Gece’ karanlık özelliğinden dolayı seçilmiş bir unsurdur ve başkişi Nazlı ‘gece’ sessizliğinde ve karanlığında herkesten uzak, herkese yabancı kalarak içinde bulunduğu ‘an’dan farklı bir boyuta yolculuk yapar; “*Bu gece el etek çekilince, bu odada bir ölü ile randevum var.*” (s.7).

İmparator Çay Bahçesi adlı anlatıda zaman belirsizdir. ‘Gece ve karanlık’ söylemleri zaman kavramını daraltsa da ‘zamansızlık’ kişiliklerin zihninde ‘varoluş’ sorunsalının geniş bir parçasıdır. Gerçek zaman denilen dış dünya yaşantısı, anlatı karakterlerinin ‘ben’ olamadığı bir uzamdır. Anlatının en başında anlatıcı yazar zamanla olan bağının zayıf olduğunu şu ifadelerle dile getirir; “*Acaba gecenin saat kaçını bilmiyorum. Zaman geç olmalı. Aysız, karanlık bir gece...*” (s.7).

Uyku İstasyonu adlı anlatıda zaman kavramı bellidir, beden ve gerçeğin algıladığı zaman kavramı “belirsizlik” olarak nitelendirilir. Anlatıda zaman kavramı ve algısı yaşamdaki bunalım çaresizlik ve umutsuzluk hislerinin derinleşmesiyle birleşir;

“İçinde bulunduğum yeri ve zamanı bir türlü anlayamıyordum.” (s.7).
“Zamansızım. Zamanın dışına çıkmış gibiyim. Evde bekleyen yapacağım bir sürü günlük iş olmalı, ama işte ben buradayım.” “Geçmişte miyim yoksa gelecekte miyim? Birden aklıma bu soru takıldı. Mutlaka bir yerde bir zaman kayması olmuş. Zamanın neresindeyim acaba?” (s. 8).

Bu anlatılarda yazar, ‘zamanın neresinde’ olduğunu bilemez gibi görünse de ‘zaman algısı’ bellidir. Çünkü zamanı sorgulama ve kabul etme sorunsalları içinde bir kişilik yaratısı vardır.

Deniz Kenarında Pazartesi adlı anlatıda zaman “Çizgisel olmayan sıralama” (Tepebaşılı, 2012: 133) ile düzenlenir. Anlatı, Otobiyografi-anı bağlamında ele alındığı için zaman, ‘geri dönüşler’, ‘ileri sıçramalar’ ve ‘şimdi’ler üzerine kurgulanır. “*Geri dönüşler; zamanı yapılandırma yalnızca sadece şimdiki zamana yönelik eylemlerle gerçekleşmez. Akış zaman yönüne ters olarak gerisin geriye çevrilebilir.*” (Tepebaşılı, 2012: 133). Zamanın, ‘şimdi’den geriye dönüş nedeni anlatıcı-yazar başkişinin geçmiş yaşamına dönmek isteminde

kaynaklanır. Anılarını yazmak isteyen başkişi ‘şimdi’nin içerisine birçok geçmişti sığdırır ve yaşadığı geçmişti ‘şimdi’ye aktarır.

Örümceğin Kitabı adlı anlatıda zaman, genellikle ‘gece’ kavramında ortaya çıkar. ‘Gece’nin karanlığı ve sessizliği, zaman algısında, mesafeleri yaklaştıran bir niteliğe sahip olduğu için anlatıcı-yazar başkişisi, ruh ve beden ayrımında ‘gece’yi kendine arkadaş edinir;

“Ankara’nın aysız gecelerinden birinin içindeyim.” (s.7). “Her gece geliriz, burada toplanırız işte, dedi.” (s.13).“Gece daveti tüm canlılığı ve hareketi ile devam ediyordu.” (s. 34).

Anlatıda ‘gece’ zamanı, başkişinin kendini gerçekleştirdiği süreci tanımlar. Başkişi için zaman, süresizdir ve geçmiş-şimdi-gelecek-aynı ‘an’ içerisinde ve genellikle ‘gece’ yaşanır. Gece zamanında anılar anlatılır, ‘gece’ zamanında davetler verilir ve yine ‘gece’ zamanında insanın ömrü uzar; *“Bu realite hareketliliktedir. Olmuş bitmiş şeyler yoktur, sadece olagelen şeyler vardır, kendisi olduğu haliyle koruyan durumlar da yoktur. Sadece değişen durumlar vardır.”* (Bergson, 2011: 74-75). Anlatıda gerçek hareket, başkişinin, düşsel boyuta geçmesiyle sağlanır. Bu boyutta uzam yok olur ve zaman uzamdan ayrılarak, kader çizgisinde sapmalara yol açar.

Âşık Papağan Barı adlı anlatıda belli bir zaman dilimi yoktur;

“Şu anda içinde bulunduğumuz belli bir zaman yok. Dün, bugün, yarın, saat on iki, beş, yedi, sabaha karşı, akşamüstü... Hepsi birbirine karışık. Zamanın dışındayız. Demek zamanın dışındayız... Bu nasıl oluyor? diye sordu. Bilmiyorum, ama zamanın dışındayız. Bizi kısıtlayan saatler, dakikalar, saniyeler, günler, aylar, yıllar, mevsimler şu anda yok. Yani seni evden merak etmezler. Kimseyi bekletmiş olmazsın. Yetişeceğin hiçbir şey yok. Özgürsün.” (s. 34).

Zamandaki sınırı ortadan kaldırmak isteyen başkişi, kendi sınırlarını da bilinçaltının derinliklerinde yok eder. Benlik’in varlığını koruyamadığı ve dış dünyayı sürekli bir çatışma merkezi haline getiren kişilik, her türlü gerçekten kaçmak ister. Gerçeği zamana sığdıramama sorunsalı yaşarken kendindeki boşluğu da maddenin arkasındaki manayla doldurmaya çalışır.

El Yazması Rüyaları adlı anlatıda iki zaman vardır, gerçek zaman ve rüya zamanı. Rüya zamanında hiçbir süreç gerçek değildir. Ruhun algılamak istediği her ‘an’ zaman sürecini oluşturur. Geçmiş gelecek, şimdi-geçmiş, ‘şimdi’ gibi zamanlar birbiri içinde yeni bir zaman dilimi meydana getirir. Rüya zamanında kişiler, kendi istemleri ile zamanı yönlendirerek,

zamansal kişiler yaratır. Rüyayı gören, yaşamı yaratan, uzamı çeşitlendiren ‘benlikler’ başkişinin bellek kesitleridir;

“Yaşamın tümüyle anımsamak istediğim diğer bölümleri de var. Yakın geçmiş gibi... Keşke bu müşterek belleğin kapsamı daha geniş olabilseydi... İçimden bu geçti.” (s. 49).

Ayıışığı Sofrası adlı anlatıda ‘zaman’ kavramı belirsiz bir kronoloji içinde seyrediyor. Kişilerin zaman algısı yoktur ancak yine de onların dışında devam eden bir süreç vardır. Kişiler özellikle başkişi, zamanı ne kadar dışlasa da onun etkisinden kurtulamaz. Çünkü zamanın daima gerçeği yansıtmaya gibi önemli bir görevi vardır. Başkişi, gerçekten ve kendinden kaçma isteğiyle eylemde bulunduğu için ‘zamansız’ olmayı tercih eder;

“Tuhaf bir rahatlık içindeyim. Zamanı ve mekânı çoktan yitirmiştim. Sonsuz bir özgürlük duygusu yüreğimi kaplamıştı.” (s. 12).

Aşkî Giyinen Adam adlı anlatıda zaman belirsizdir. Anlatıda olaylar, belli bir zaman diliminde kronolojik olarak gerçekleşmez. Sürekli bir geçiş veya geriye dönüş veya atlamalar söz konusudur. Zamanın belirsizliği, başkişinin, düşsel uzamlarda sürekli hareket halinde olmasından kaynaklanır. Başkişi kendi zihinsel dünyasının kurgusuyla zamanı yönetir. Geçmişini şimdiye taşıyan kişi, sonsuzluğu yaratmak için zamanı geriye döndürmeye çalışır, geçmiş yaşam kişilerinde kendi varlığının sınırlarını aşar ve ‘zaman yalnızlığını’ yok eder;

“İç odadaki saatin içinden çıkan renkli demir kuş sekiz kez uzun uzun o mekânîk sesi ile öttü. Tınısı boş koridorda uzayıp köşelerde yankılandı, yok olup gitti.” (s. 65).

Anlatıda zamanın belirsizliği, kişilerin kendini gerçekleştirilmelerine yardımcı olur. Çünkü kişiler, olayların doğal akışını durdurup, farklı yazgılar çizerek yeni yaşamlar oluşturur. Geçmişe yolculuk yapmak ve geçmiş yaşamı yeniden canlandırmak, yazgı değiştirme isteğiyle bütünleşir.

Sis Kelebekleri adlı anlatıda zaman belirsizdir ancak gerçek zaman dilimi olarak değerlendirildiğinde anlatıcı-yazar zamanı kronolojik kullanır. Anlatının tamamına yakın kesitinde düş ve rüya ön plana çıktığı için bu kavramlardaki yaşamlarda zaman yok olur. Çünkü kişilikler kendi varlıklarından yani maddeden uzaktırlar. Maddenin zamanı ile ruhsalın zamanı farklı olduğu, madde zamanı kronolojik, mana zamanı belirsiz ve sıramalıdır. Ruhsalda düşüncenin enerjiye dönüşümü, zamanın ötesine geçer ve farklı evrenler yaratır. Başkişinin ‘benlik’le olan mücadelesi zamansal kavramda varlık-yokluk tezdını oluşturur.

Gerçek ‘ben’ var olan zamanı kabullenirken, düşsel ‘ben’ geriye dönüşlerle, yaşamın tekrar olduğu düşüncesini savunur;

“Sinop’ta zaman yoktu. Tümüyle silinmişti. Bu kentte rahatlıkla, dün, yarın; bugün ise bir hafta öncesi ya da yarın sabah, elli yıl öncesi olabilirdi.” (s. 26).

Yukarıdaki anlatıda başkişi, zamanı belirsizleştirirken, ruhsalındaki yaşamın zamanla olan bağı koparır. Başkişi zamanı aynı anda maddileştirir ve tersine çevirerek gerçeğe döner.

Beyoğlu’nda Gezersin anlatısında gerçek ve düşsel zaman farklı süreçlerde gerçekleşir. Gerçek zaman kronolojik, düşsel zaman ise dönüşler ve ileri atlayışlarla sağlanır. Anlatıcı-yazar başkişi, gerçek zamanda, geçmişini anımsayarak düşsel zamana geçiş yapar ve algıyı genişletir. Zamanın sınırlanmadığı düş derinliğinde, başkişi bütün yaşamı bir ‘an’ın içine sığdırır. Başka yaşamların başka zamanlarında gezinen kişi, kendi geçmişini de dış dünyadaki zamana aktarma istemindedir;

“Babama ait bir akşamüstünün içinde yürüyordum sanki. Batmakta olan güneşin ışıkları gözlerime doluyordu, kendimi eski bir zamanın içinde gibi hissediyorum.” (s.7).

Yukarıdaki anlatının başkişi, gerçek zamanı, geçmiş zaman algısıyla değiştirirken rüya yolculuğunda zamandaş kavramı oluşturur. Dış dünya ve rüya zamanı, bir zamanın farklı kesitleri olarak aynı ‘an’ içerisinde değerlendirilir;

“Acaba ruh olmasa zaman olabilir mi, olamaz mı? Bu sorulabilir. Sayı sayanın varlığı olanaksız oldukça sayılabilir bir şeyin olması da olanaksız, dolayısıyla sayının da olmayacağı açık, çünkü sayı sayılan ya da sayılabilir olan şey Ruh ve ruhtaki akıldan başka hiçbir şeyin sayması doğal değilse, ruh olmadıkta bir zaman olması olanaksız; meğerki zaman, devinimin ruhtan bağımsız var olmasının olası olması gibi, bir tür var olan ola.” (Aristoteles, 1996: 35).

Zaman kavramı ruhla birlikte var olan bir devinim ise ruhun gidebileceği her ‘an’ gerçek zamana aykırı bir yaklaşımları, dış dünyanın sayılabilir varlığından uzaktır. Somut varlığın her türlü etkisinden kurtulmaya çalışan kişi, beden zamanını da yok eder. Madde varlığından sıyrılan kişi, mananın sonsuz uzamında, kendi zaman yaşamını kurgular. Varlık zamanıyla, ruh zamanı ayıran başkişi aslında her iki ‘an’ı birlikte yaşar. *“İnsan, varlık ile yokluk arasında kendini aşan bir varlıktır. İnsanın bu yönü, onu diğer varlıklardan ayırarak onun*

zamanın ötesine geçmesini sağlar.” (Şahin, 2006: 307). Varlığın yoklukta birleştiği zamanı öteleme istemi, ölümsüzlük düşüncesinde yazgıya karşı ortaya çıkar.

Halfeti'nin Siyah Gülü adlı anlatıda zaman, zamansızlıktır, belli bir zaman diliminin görülmediği olaylar dizisinde tüm zamanlar, geçmişin unutulmuş veya söylenmeyen sırlarında gizlenir. Başkişi diğer kişiliklerle birlikte kendi zamanlarını yaratır ve yeni yazgılarla yaşamın sınırları genişletir;

“Mardin gecesinin içindeyim. Kendimle baş başayım. Sırtımı ipek yastıklara dayayıp önümdeki gül şerbetinden bir yudum alıyorum. Bu şehir bana tuhaf bir dinginlik verdi. Sanki yüz yaşındayım. Her şeyi biliyorum, yaşamışım ve unuttuğum...” (s. 21).

Yukarıdaki anlatıda başkişi bulunduğu uzamın etkisinde kalır ve bu etkinin zamanıyla yaşamını ve gerçek zamanı unuttur. Başkişinin zaman algısı Mardin şehrinin büyüünde kayıp zamana dönüşerek rüya içinde gerçek, gerçek içinde düş unsurlarıyla özgürleşir.

Aydaki Adam Tanpınar adlı anlatıda zaman, kronolojik değildir, gerçek zamanın dışında başka zamansal boyutlara geçiş yapılı ve “an” kavramı yok olur. Geçmiş, şimdi ve gelecek kavramları da sürekli değişkenlik göstererek kişilikler için uzama göre yeniden yaratılır;

“Kedileri geçtim, avlunun demir kapısını açıp dışarı çıktım. Derin bir nefes çektim içime. Beyoğlu , İstiklal. İn cin yoktu çevrede o saatte. Köşeye bir sarhoş kıvrılmış, bir kepengin altına uzanmıştı. Ondaki akan çiş çok hafif donmuş, parlıyordu sokak lambasının ışığında. Usulca yanından geçip uyandım.” (s.21).

Yukarıdaki anlatıda betimlenen uzamlar farklı zamanların uzamlarıdır ve anlatıcı yazar ben, zaman atlamaları yaparak kişiliklerin geçişini sağlar. Merkezi ben'in zamanda zamanı yok sayması özgürlük anlayışındaki sınırsız ve sonsuzluğu istemesinden kaynaklanır. Merkezi kişilik ben anlatıcı, gerçeğin daralttığı her unsuru düş dünyasında tekrar yaratır ve onları zamanın akış sürecinden uzak tutar. Zaman, dış gerçeğin bir kesiti olduğu için de işleyiş'in ve devam'ın olmasını engellemeye çalışır.

Ölüm Limuzini adlı anlatı zamanı bir gerçek zaman ve bu zamana bağlı geçmiş zamanlardan oluşur, her bir zaman, kendi içinde kronolojiktir. Gerçek zaman içinde başkişi geçmiş zamanlara dönerek farklı zamanlar yaratır, bu farklı zaman dilimlerini de kendine göre sınırsız ve sonsuz kılar;

“Arada bu geçmiş zaman dediğimiz yosunumsu ıslaklığın, insanı bazen rahatsız eden o tuhaf gayya kuyusunun içinden hatırladığı bir ismi bana söylüyordu. Ne çok isim vardı. Yok olmuşlardı. Özgürlüğün ta kendisiydi oysa o benim için. Geçmiş zamanı boş veriyordum. İlgilendirmiyordu şu anda beni. Benim kafamı dolduran düşünceleri ve olayları da o yaşamamıştı. İki ayrı zaman dilimi içindeydik. Bir portakalın soyulup ikiye bölünmesi gibi bir şeydi bu. Ben de onun son yirmi yılını bilmiyordum. Yaşantısını, hayatını.” (s. 14).

Başkişi anlatının daha ilk başlarında zamanı tanımlarken geçmiş zamanı yok sayar ve bunun özgürlüğünü yaşar. İnsan yaşamının geçmiş kesitini silmek, ben’in kendinden kaçışını kolaylaştırdığı için başkişi de geçmişin eskimiş yaşanmışlığından uzaklaşır ve onu yok eder.

Sinek Valesi Nizamettin anlatısında gerçek zaman kronolojiktir ancak düşselde zaman, ağırlaşır veya durur. Bu nedenle zamansal anlamlarda sıçramalar, atlayış ve geri dönüşlere rastlanır. Gerçekselin zamanındaki süreç, başkişi uykudan uyandığında ya da beden ve ruhu birleştirdiğinde ortaya çıkar. Ruh ve bedendeki bütünlük uzamında gerçekselleşmesine neden olur, zaman ve uzam dış dünyadaki kişilerin algısında somutlaşır;

“Mahmut Hüdayi Efendi Türbesi’nden içeriye koşarak girdim. Sabah zamanı. Serin ve sessiz şu an türbenin avlusu.” (s. 22).

Gerçek bir zaman ve mekân algısı içinde olan başkişi zamanı genişleterek düşsele geçiş yapar. Başkişi genel olarak gerçeğin tümünü reddeder ve yaşama ait tüm sınırlardan kaçır. Kişi, daima özgür arzu eylemi içindedir, onun küçük mutlulukları bilinçaltında sonsuz hazlara dönüşerek zamandaki gerçek ve düş ayrımına neden olur. Somut bedenin zamana karşı gelemeyişi ve zamana yenik düşmesi başkişideki temel mutsuzluk kaynağı olup onu yalnızlığa sürükler. Yalnızlığın sessizliğinde yeni bir kalabalık yaratan kişi, kendini olağandışı varlıkların dünyasında bulur;

“Bunlar başka bir dünyanın adamlarıyla. Ama Enis’in mağarasına girmek, orayı görmek istiyordum. Nasipse görürsün abla, dedi Erkan. Bir şey yok karanlık bir yer işte. İnsan ruhu gibi bir yerler anlatıyordu. Oradan rüyaları yönetiyorlar, geçmişle geleceği karıştırarak bazı gerçeklere ulaşabiliyordu.” (s. 38).

Başkişi insan ruhundaki karışıklıktan yararlanarak tüm zamanları bir ‘an’da birleştirir ve kendi gerçekseline yaratır. Maddesiz ve bedensiz olan bu yaşamın kişilikleri için zaman ya yoktur ya da durağandır. Çünkü zamanın varlığı kısıtlayıcı ve engelleyici bir devinimdir.

Kişileri, evrenin geleneksel yasalarından ayıran başkişi, kendince kutsal sayılan merkezi bilinçaltında akli ve mantığı yok eder. Ayrıca zamanı da tüm kişilerin varlığından uzak tutar. Zamansızlık içinde zaman kurgusuyla rüya-düş-gerçek üçgenini farklı boyutlara taşır.

Aşk Yeniden İcat Edilmeli adlı anlatıda zaman, gerçek zaman içinde birçok zamanın oluşmasıyla yaratılır, iç içe geçmiş zamanın kullanıldığı zaman algısında gerçek zaman kronolojiktir ve bu zaman içinde başkişi anlatıcı yazarın anlatıcı düzleminden hareketle geriye dönüşler görülür;

“Eserde, zamanın kronolojik olmaması, şüphesiz bakış açısından ve anlatıcıdan ayrı düşünülemez. Zamanda görülen kopmalar, geri dönüşler, ileri fırlamalar ve yani zaman diliminin değişik şekillerde tekrarı, bakış açısı ve anlatıcıyla birlikte ele alındığında daha iyi değerlendirilir.” (Aktaş, 2000: 118-119).

Yukarıdaki anlatıda yazarın tanımladığı gibi zaman, bakış açısıyla yakından ilgilidir çünkü yazar, olay örgüsünü kurgularken belli bir zaman dilimi de yaratır. *Aşk Yenden İcat Edilmeli* adlı anlatıda yazar, aslında gerçek zaman dilimindeyken düş dünyasında zamanın akışını değiştirir;

“Yavaşça doğruldum yattığım yerden. Bir ses geldi kulağıma, belli belirsiz bir nefes sanki. Odamda bir başka soluk.

Köşedeki eski koltukta birinin oturduğunu fark ettim o an.

Hayretle bu sarışın, ince bedenli genç erkeğe bakakaldım.” (s. 9).

Anlatıcı yazar başkişinin, dış dünya zamanından düş zamanına geçişi anlatının daha ilk kesitinde görülür. Başkişi gerçek bir uzam betimlemesiyle başlar ve aniden boyut değiştirerek yeni bir kişilik yaratır. Anlatının ilerleyen kesitlerinde yine kendi geçmişine ve başka kimselerin yaşamlarına dönen kişilik zaman içinde oldukça özgürdür.

Kalbin Güney-Batısı anlatıda zamansız bir zaman vardır, gerçeğin içinde kaybolan yaşamlar düş ülkesinde yeniden canlanarak kader akışını bozar ve zamanı anlamsız kılar;

“Zaman, zaptedilemeyen bir zaman. Sanki vahşi bir atın sırtındayım, durmadan silkeleniyor, beni yere savurmak için... Eyere yapıyorum.” (s. 7).

Anlatının giriş kesitinden alınan yukarıdaki ifade, bütün bir yapıtın zaman anlamını ortaya koyar. Kaçışın, arayışın ve ölümün temel sorunsalı olan zaman unsuru, başkişi için en önemli

dönüşümdür. Geçmiş, gelecek ve tüm an'lar, kazanç ve pişmanlıklar zamanla bütünlenirken kişilikler, gerçek zamanı geçmişe dönüşle gerçekleştirirler;

“Kimse yok karşımda. Herkes nerede? Başka bir zamanda mıyım? Neyim ben? Acı çekiyorum...” (s. 18).

Kendinden ve gerçeğin sınırlarından kaçan başkişi, durağan zamanlar yaratarak boyut değiştirmeye çalışır. Uzamın kişilik için yarattığı varlık bilinci de geçmişin gerçeğinde kurmacaya dönüşür ve düş kurmacasında ben, bilinçdışı eylemler sergiler. Farklı dünyalar olduğuna inanan kişiler, bu dünyalardaki yaşamın mutluluk vereceği düşüncesini taşıdıkları için kendi zamanlarını yaratır ve yazgılarını değiştirirler. Genellikle karanlığın örtük zamanını tercih eden başkişi, kendi aynasında ne olmadığına karar vermekte güçlük çeker. Kendisiyle ilgili birçok tanım yapan kişilik, zaman atlayışıyla maddenin kurallarını reddeder;

“Ben bir fırtınayım, yaralı bir ruhum, aşığım, belki bu hayatta bile değilim. Onu bilmiyorum bak dedim. Gecenin bir parçasıyım ben...” (s. 25).

Anlatıda zaman çoğunlukla karanlık ve bilinmezlikten ibarettir çünkü kişilikler sürekli bir kaçış ve arayış içinde var olan zamandan uzak dururlar. Gerçek, onlar için korku verici, ürkütücü olduğu kadar sınırlayıcı ve ölümcüldür. Dış zamanın bütün bu özelliklerini kabullenmeyen anlatı kişilikleri, fizik yasalarının reddetmediği başka zamanlar yaratarak bu zaman dilimlerinde geçmiş an'ları şimdiki an'a taşır. Fizik yasalarında boyut değiştirme diye adlandırılan zaman atlayışları, anlatıcı yazar için düşsele yolculuğu başlatır;

“Modern fizik, evrenin nasıl oluştuğuna dair birden fazla teori öne sürüyor. Bunların başında gelen teori, Big Bang (Büyük Patlama) sonrası hızlı genişleme evresi 'kozmetik enflasyon' ile yeni evrenlerin oluştuğunu ve bu evrenlerin de uzayda dağıldığı önermesinde bulunuyor.

Hertog ve Hawking'in yeni makalesi ise bu teoriyi bir adım öteye taşıyor ve uzayın farklı fizik kanunlarının geçerli olduğu 'cep evrenleriyle dolu olduğu' teorisi yerine, bu alternatif evrenlerin birbirinden çok da farklı olmayabileceğini ortaya koyuyor.

Hertog, “Eski teoriye göre çok çeşitli evrenler vardı, bazıları boş, bazıları cisimlerle dolu, bazıları çok hızlı genişleyen bazıları kısa ömürlü. Çok büyük farklar vardı” diyor ve yeni teorinin de çoklu evreni 'hepsi birbirine benzeyen ve idaresi daha kolay evren takımına' indirgediğini söylüyor.” (Editör, 2020: 2).

Yeni yayımlanan makaledeki teori, Hawking ile ABD’li fizikçi James Hartle’in 1980’li yıllarda yayımlanan makalesini, sicim kuramında kullanılan daha güçlü, modern matematik teknikleriyle güncellenmiş olarak sunar. Fizik ve matematik bilimlerinin de kabul ettiği çoklu evrenler, Nazlı Eray anlatılarının kaçış zamanları ve uzamları olarak karşımıza çıkar.

Zaman kavramını incelediğimiz tüm anlatılarda, evrenin tüm boyutlarına yolculuk yapan kişilerden söz edilebilir. Yazar bu kişilerin kurgusunda zamanın özgürlüğünü yaratır ve kendi düşünsel dünyasını okurla paylaşır. Zamanla birlikte tüm kavramların da izafi olduğunu düşünen yazar, dış gerçeğin aksini savunur. Zaman vardır veya yoktur sorunsalı anlatıların konusu, kurgusu, özelliği değildir, bu sorunsal, cevabı olmayan bir döngüdür. Varlığın esas ben’e ve ben’in kendine dönüşümüdür.

SONUÇ

Edebiyat dünyasının son eğilimi olan fantastik ve büyülü gerçeklik anlayışı, Türk edebiyatı yapıtlarında da görülür. Yazarlar anlatıları oluştururken bu eğilimin yarattığı etkiyi dikkate alarak kurgularını gerçekleştirir. Önceki edebi dönemlerin bir uzantısı olan fantastik ve büyülü gerçek, destan dönemi edebiyatına götürür okurları. Düşsel kişiliklerin ve doğüstü güçlerin hakim olduğu bu edebi anlayışın kişilikleri, destan ve efsanelerdeki olağandışı varlıkların temel özellikleriyle benzerlik gösterse de destansı kahramanlar, dış dünyanın gerçeklerinden farklı olarak olaylar karşısında yenilmez ve her zaman başarılıdır. Fantastik kahramanlarda da gerçeklere aykırı büyülü güçler görülür ancak destan kahramanına göre daha güçsüz ve daha başarısızdır çünkü fantastik kahraman aynı zamanda gerçeğin de bir kesiti durumundadır.

Fantastik kahraman olaylar içinde gerçeklerden çıkıp düş yaşamına yolculuk yapar ve hem gerçek hem de düşün ben kişisidir. Büyülü gerçekte de yine kahraman dış dünyadan birisidir, zihnin bilinçdışı davranışıyla içe dönük yolculuk yapar. Destan ve efsane kahramanlarıyla olan benzerliği zamanı kullanma biçimidir. Fantastik ve büyülü gerçeklikte kişilikler, yazarın kendilerine yüklediği sorumlulukla zaman ve uzamda özgürdürler çünkü bilinçaltında her türlü kurala aykırı davranırlar.

Bilinçaltı derinliğinin de önemli olduğu son dönem anlatılarında zihnin tüm yapısal işleyişi kurgunun temelini oluşturur. Özellikle bilinçdışı zihinsel güç, varlığın kendinden uzaklaşıp öteki ben’e sığınmasını sağlar. Dış dünyayı reddeden benlik içselde yeni ve her isteğini

yapabilen bir kişilik oluşturur. Varlıkların kendini tanıyamadığı bilinçaltı uzamı öteki ben'lere yaşamı sonsuzlaştırır, gerçeklerin dayattığı kurallara karşı kuralsız yaşamlar sunar.

Anlatılarda zaman ve uzam, zihinsel gücün derinliğiyle zenginleşir, sınırsızlaşır ve sonsuzlaşır. Yazarların kendisi ve çevresini gözlemleyerek yarattığı kurguda bilinç akışı kendi gerçekliğinden uzaklaşıp kişinin öznelliğinde kaybolur. Bu durum anlatının gerçeğe bakışını değiştirerek yeni bir gerçeklik ortaya koyar. 'Öznel gerçeklik ' diyebileceğimiz bu olağandışı gerçeği kabullenmek zor olacaktır ancak biz çalışmamızı bu olağandışı gerçeği kanıtlamak üzere yapmaya çalıştık.

Zamanın derin anlaşmazlığında anlatılara somut nesnellik kazandırdığımız inancındayız ve soyut düşünceye somut temeller yükleyerek ona yeniden şekil verdiğimizizi düşünüyoruz.

KAYNAKÇA

AKTAŞ, Şerif (2000), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara.

ARİSTOTALES/AUGUSTINUS/HEİDEGGER (1996), **Zaman Kavramı**, (Çev. Saffet Babür), İmge Kitabevi, Ankara.

BERGSON, Henri (2011), **Metafizğe Giriş**, (Çev. Atakan Altınörs), Paradigma Yayınları, İstanbul.

BROOKS, Michael (2010), **Fizik**, (Çev. Ebru Kılıç) Versus Yayınları, İstanbul.

HAWKING, Stephen (2020), "Çoklu Evren Teorisi", **İndigo Dergisi**, İstanbul.

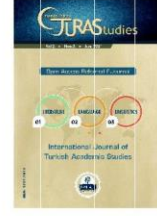
<https://web.itu.edu.tr/~kankocak/docs/Coklu-evrenler-kerem-cankocak.pdf> (erişim tarihi: 02.03.2021).

ŞAHİN, Veysel (2006), "Tahsin Yücel'in Öykülerinde İnsanı Sonsuza Taşıyan Kapı/Ölüm Temi", **Türk Kültürü**, S. 521-522, s.307-317.

ŞAHİN, Veysel (2015), "Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Yaratıcı Değerler", **International Journal of Languages' Education and Teaching**, s. 2727-2744.

UÇAR, Semra (2014), "Reichenbach'ın Epistemolojisi Çerçevesinde Newtonian ve Görelilik Fizikte Mekân ve Zaman Kavramlarının Yorumu", See discussions, stats, and author profiles for this publication at. <https://www.researchgate.net/publication/330397519> (erişim tarihi: 01.03.2021).

TEPEBAŐLI, Fatih (2012), **Roman İncelemesine Giriş**, izgi Yayınevi, Konya.



Tür: Araştırma Makalesi

Kabul Tarihi: 19 Haziran 2021

Gönderim Tarihi: 15 Nisan 2021

Yayımlanma Tarihi: 30 Haziran 2021

Atıf Künyesi: BOZPINAR, Çağla (2021), “Gülten Akın'ın Şiirlerinin Psikanalitik Kuram Açısından İncelenmesi”, **International Journal Of Turkish Academic Studies (TURAS)**, C. 2, S. 2, s. 70-87

GÜLTEN AKIN'IN ŞİİRLERİNİN PSİKANALİTİK KURAM AÇISINDAN İNCELENMESİ*

Çağla BOZPINAR¹

ÖZET

Çalışmanın amacı Gülten Akın'ın tüm eserlerinin bir araya toplandığı Kırmızı Karanfil (1956-1971), Ağıtlar ve Türküler (1972-1983) ve Uzak Bir Kıyıda (1991-2013) adlı yapıtlarda yer alan şiirlerin psikanalitik açıdan incelenmesidir. Bu çalışmada Gülten Akın'ın şiirleri, psikanalitik yönden incelenerek şairin dizelerine gizlediği anlamlar ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

İncelenen 427 şiirde psikanalitik unsurları karşılayan 11 tema belirlenmiştir. Bu temaların tüm şiirlerdeki genel dağılımına bakıldığında Bilinçaltı ve İmge Unsurlarının 117 şiirde geçtiği; Serbest Çağırışım Unsurlarının 54; Aşk ve Sevgi Yansıması temasının 52; Toplumsal Aktarım temasının 46; İç ve Dışa Dönük Psikanalitik Algı temasının 39; Yalnızlık temasının 29; Siyasal Dönem Resmi temasının 26; Karamsarlık 21; Kadın ve Erkek İkilemi 20; Kişisel Değişim Süreci 16; Ataerkil Gelenek temasının ise 7 şiirde geçtiği tespit edilmiştir. İncelenen eserlerde psikanalitik unsur içeren temaların işlenme yoğunluğuna bakıldığında Gülten

* Bu çalışma (2019) “Gülten Akın'ın Şiirlerinin Psikanalitik Kuram Açısından İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

¹Yüksek Lisans öğrencisi, Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, E-Posta: caglabozpinar@gmail.com, ORCID 0000-0002-2233-666X

Akın'ın şiirlerinde “Bilinçaltı ve İmge Unsurları” temasının dağılım yoğunluğu en fazla olan tema olarak tespit edildiği, en az dağılım yoğunluğuna sahip olan temanın ise “Ataerkil Gelenek” teması olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Gülten Akın, şiir, şair, psikanalitik inceleme, bilinçaltı, bilinç, imge

AN EXAMINATION OF GÜLTEN AKIN'S POEMS FROM PSYCHANALYTICAL THEORY

ABSTRACT

The aim of the study is to gather all the works of Gülten Akın together *Kırmızı Karanfil* (1956-1971), *Ağıtlar ve Türküler* (1972-1983) and *Uzak Bir Kıyıda* (1991-2013) It is the psychoanalytic analysis of the poems in the works. In this study, Gülten Akın's poems were analyzed from a psychoanalytic perspective and the meanings that the poet concealed in his verses were tried to be revealed.

In the 427 poems examined, 11 themes that meet the psychoanalytic elements were determined. Considering the general distribution of these themes in all poems, it is seen that Subconscious and Image Elements are mentioned in 117 poems; 54 of the Elements of Free Association; 52 of the theme of Love and Affection; 46 of the Social Transfer theme; Inward and Extroverted Psychoanalytic Perception theme 39; 29 of the loneliness theme; 26 of the Political Period Painting theme; Pessimism 21; Woman and Man Dilemma 20; Personal Change Process 16; It was determined that the theme of Patriarchal Tradition is used in 7 poems. Considering the intensity of the themes that contain psychoanalytic elements in the studied works, it was concluded that the theme of “Subconscious and Image Elements” in Gülten Akın's poems was determined as the theme with the highest distribution density, and the theme with the lowest distribution density was the theme of “Patriarchal Tradition”.

Key Words: Gülten Akın, şiir, şair, psikanalitik inceleme, bilinçaltı, bilinç, imge.

GİRİŞ

Psikanaliz; bireyin yaşadığı sıradışı bir olay karşısında (ölüm, kayıp, travma, taciz, istismar gibi) hissettiklerini davranışa dönüştüremeyip bilinçdışına itmesi, ötelemesi durumunda bu duyguların ifadeye dönüştürülmesinde kullanılan bir yöntem olarak belirtilmektedir. Edebi eserlere psikanalitik yönden yaklaşılması eserlerde yansıtılan düşüncelerin anlaşılmasında yol gösterici, farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Diğer bir ifadeyle psikanalitik yöntemle metindeki anlam derinliklerine ulaşılması, duyguların üzerindeki örtünün kaldırılması mümkün hale gelmektedir. Freud, psikanalitik yaklaşım ile ruhsal olaylara bağlı gelişen nevrotik belirtilerin altında yatan nedenleri ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Bu tür çalışmalara yer verdiği *Sanat ve Edebiyat* adlı kitabında, eserin yazarından yola çıkarak ya da içeriği göz önünde bulundurarak çözümlenmeler yapmıştır (Freud, 2012: 81). Sanat ve edebiyat alanıyla yakından ilgilenen Freud, geliştirmiş olduğu psikanalitik yöntemi, tanınmış sanatçılara ve bazı sanat eserlerine uygulayarak edebiyat eleştirilerine farklı bir bakış açısı kazandırmış ve eser ya da sanatçıları değerlendirirken eleştirilere yön verecek olan farklı bir uygulama tarzı sunmuştur.

Edebiyatla psikoloji arasındaki sıkı bağa inanıp bu doğrultuda çalışmalar yapan ve teoriler üreten Sigmund Freud'dan sonra, Carl Gustav Jung ve Alfred Adler gibi isimler ve teorileri, edebiyata yön veren önemli kaynaklar olarak ifade edilebilir. Freud, insan davranışlarını geçmişle bilhassa çocukluk döneminin izleriyle, cinsellikle ilişkilendirerek psikolojiye psikanaliz terimini kazandırmıştır. Freud'un ortaya atmış olduğu teze karşı çağdaş psikanalitik kuramı geliştiren Adler, bireysel psikolojiyle Freud'un cinsellik üzerine kurduğu teoriyi dengelemektedir. Adler, bireysel psikoloji adını verdiği çalışmayla insan davranışlarında sosyal çevrenin etkisinden bahsederek çevre ve ailenin birey ve çocuk üzerindeki etkisini irdelemektedir (Atlı, 2012: 263). Freud ve Adler'in teorilerden faydalanan Jung, edebiyat dünyasında genel kabul gören *arketipler* yaklaşımını ortaya atan isimdir (Atlı, 2012: 265). İnsan ruhunun bilinçdışı imge ve arketiplere ihtiyaç duyduğunu ifade eden Jung, nedenselliğin davranışları açıklamada tek başına yetersiz olduğunu belirtmektedir. Bilinçdışı simge ve arketiplerin şair ya da yazarlar için asırlar öncesi sanat anlayışıyla günümüz sanat anlayışı arasında köprü kurmasını sağladığı belirtilir (Emre, 2006: 4-7). Jung'un yaklaşımına göre psikanalitik incelemelerde yazar merkezde olmakla beraber eserde geçen kişi/kişiler, eserin biçimsel özelliği, içerik birlikte ele alınarak aralarındaki etkileşime göre eleştiriler yapılmalıdır (Ergişi, 2013: 1738). Bu bağlamda edebi eserlere yönelik eleştiri yapan kişiler,

psikanalizin birikimini kullanarak eserde geçen kurmaca karakterlerin psikolojik durumlarını ve eserin arka planında nelere yer verildiğini aydınlatma imkanı elde etmektedirler.

Duygu ve düşüncelerin edebi nitelik taşıdığı yazıların değerlendirilmesine önemli katkılar sağlayan psikanalitik kuram, yazarın iç dünyasının anlaşılmasını da mümkün kılmaktadır. Psikanalitik yöntemle yapılan değerlendirmelerde kimi zaman eserden sanatçıya kimi zaman da sanatçıdan esere yönelen bir yol takip edilir. Eseri yaratan sanatçının iç dünyasına dair yapılan çözümler, sanatçı-eser bağlantısının kurulmasını ve bu bağın keşfi ile eserin değerlendirilmesinde ve anlamlandırılmasında farklı bir bakış açısı oluşmasını sağlamaktadır (Gariper ve Küçükcoşkun, 2009: 22). Dolayısıyla edebi eserlerin çözümlenmesi yapılırken sanatçıdan esere, eserden sanatçıya ve eserin kendisine yönelik üç bakış açısı oluşur.

Psikanalitik incelemelerde sanatçıdan esere yönelen bakış açılarındaki yazarla ilgili her şey ele alınır. Yazarın hayatı, ruhsal durumu, geçirdiği ruhsal ya da bedensel rahatsızlıklar, nevrotik bir durum olup olmaması, cinsel kompleksleri, eğitimi, arkadaşları, ailesi, çocukluğu, bilinçaltı hikayeleri gibi yazarın hayatında etkili olabilecek ne varsa eserin çözümlenme çalışmasında bakış açısı olarak kullanılır. Psikanalitik incelemelerde veri toplanırken yazarın yarattığı tip ve karakterler üzerinden de bulgulara ulaşılabilir. Yazarın ruh hali ile eserde yarattığı tipler arasında ilişki kurulabilmektedir (Kolcu, 2015: 176). Nitekim yazar, yaşadığı toplumda gelenek ve göreneklerin baskısı altında bazı duygularını bilinçaltına itmiş olabilir ya da cinsel konularla ilgili toplumun etik kuralları, onun dürtülerini sınırlamış ve bastırmış olabilir. Ancak birey, güçlü dürtülerden kolayca vazgeçmek istemeyebilir. Bu durumda dürtülerini açığa çıkarmak için toplumsal anlamda kabul gören bir davranışa ihtiyaç duyar. Normal yaşantısında açığa çıkaramadığı ve özgürce yaşayamadığı her duyguyu hayal gücünü kullanarak sanat yoluyla dışavurur. Bu durumu Şahin (2009: 208) Ziya Gökalp'in kendi iç dünyasında yaşadığı ürperişleri, sıkıntı ve korkularını şiirlerle dışa vurduğunu ve psikolojik yapısını ortaya koyduğunu belirterek örneklendirir. Birey, sanatçı kimliğiyle her türlü tabu ve yasaktan uzak geniş bir özgürlüğe sahip olmaktadır (Kolcu, 2015: 182). Diğer bir ifadeyle sanatçı, toplumda kolay kabul görmeyecek davranışları, sanat eserinde vererek kendi iç gerilimini azaltmaktadır. Dolayısıyla yazarın bilinçaltının etkileri eserine yansımaktadır da denilebilir.

Yazarın eserde ele aldığı konu ve geliştirdiği olay örgüsünde yarattığı tipler, olmak istediği kişi ya da arkasına gizlendiği maske olarak düşünülmektedir (Moran, 2007: 145). Bundan

dolayı psikanalitik incelemeler, yazar ve eserini, Freud'un rüya kuramında olduğu gibi anlatılan ve anlatılanın arkasına gizlenen olarak "görünür içerik" ve "gizil içerik" açısından değerlendirir. Bir yazar ya da şair, toplumda kabul görmeyecek bir duygu ya da düşünceyi estetik bir zevk ile söze dönüştürerek kendince bir savunma mekanizması oluşturmaktadır. Kurduğu bu savunma mekanizmasının psikanalitik kuramdaki karşılığı "yüceltme" olarak ifade edilir. Eseri okuyan okuyucunun da yazarla benzer duygu boşalımı yaşaması beklenir. Yazar rahatlıkla sergileyemeyeceği davranışları ya da ifade edemeyeceği duyguları yazarak manevi bir haz yaşarken okuyucunun da aynı hazzı alması ve ruhindaki gerilimden kurtulması, yazarın beklediği bir karşılıktır (Ersevimi, 2010: 256). Freud, bu durumu ön haz olarak ifade etmektedir. Freud, yazarın esere yansıttığı duygularla bilinmeyen istek ve arzuları uyandırabildiğini belirtmektedir (Freud, 1999: 125). Dolayısıyla okuyucuda eser ve eserin yaratıcısına karşı daha fazla bilgi edinme isteği oluşur. Diğer bir ifadeyle eseri yaratma sürecinde yazarın kendi hayatından ne derece etkilendiği merak edilir. Psikanalitik eleştirilerle eser ve eserin yaratıcısına dair merak edilenlerin öğrenilmesi için yazarın bilinçaltına dair ip uçları aranır (Karabulut, 2011: 974), eserden sanatçıya ya da sanatçıdan esere yönelerek çözümleme yapılır.

Bu çalışmada Gülten Akın'ın şiirlerinin psikanalitik yaklaşımla incelenmesi amaçlanmıştır. Şairin şiirleri için seçmiş olduğu temalarda psikanalitik bulguların yer alma durumunu tespit etmek için nitel bir yöntem tercih edilerek psikanaliz alanında değerlendirilecek özellikler üzerinde durulmuştur. Dolayısıyla doküman incelemesi yapılarak Gülten Akın'ın şiirleri psikanalitik açıdan değerlendirilmiştir. Çalışmada Gülten Akın'ın bireysel ve toplumsal yaşantısının şiir dünyasına nasıl yansıdığı, toplumsal gerçeklikle ele aldığı şiirlerinde yansıttığı davranışlarının neler olduğu, birey olarak kendisini nasıl konumlandığı ve algıladığı gibi özellikler psikanalitik yönden incelenmiştir. Bu incelemenin sağlıklı bir şekilde yapılabilmesi için çalışmada "söylem analizi"nden yararlanılmış ve özellikle "gömülü teori" uygulanmıştır. Gömülü teori kullanılmasıdaki asıl amaç, incelenen dokümanın içinde gizlenmiş olan bazı tema ve kavramlara ulaşarak bunların psikanalitik incelemelerdeki karşılığını bulup anlamlarını açıklamaktır (Bulduklu, 2019: 1-14).

1. Gülten Akın ve Şiir Dünyası

Şair Gülten Akın, dört yıl ara ile arka arkaya çıkardığı ilk üç şiir kitabında (*Rüzgar Saati*, *Kestim Kara Saçlarımı*, *Sığda*) ağırlıklı olarak bireysel temalara yönelmiştir. *Rüzgar Saati*

adlı yapıtını 1956 yılında yayımlayan şair, o dönemde henüz 23 yaşındadır. Şair, gençliğinin verdiği duygusallıkla ilk şiirlerini bireysel temalarda oluşturduğunu dile getirerek önceleri yalnızca kendi yaşantısıyla ilgilendiğini ve gözlerinin içine çevrik olduğunu belirtmektedir (Akın, 2001: 158).Gülten Akın'ın ilk üç şiir kitabına dair değerlendirme yapan Aydın (1995), *Rüzgar Saati*, *Kestim Kara Saçlarımı* ve *Sığda* adlı ilk üç yapıtta genç bir kadının kendi ayakları üzerinde durmayı öğrenmeye çalışması ve yeni yaşamındaki sıkıntılı atmosferin izlerine rastlamaktadır. Daha çok büyük kentlerin sıkıcı ve boğucu havasının anlatıldığı şiirlerinde yalnızlık ve karamsarlık duygularının ağır bastığına dikkat çekilmiştir.

İkinci kitabı olan *Kestim Kara Saçlarımı* adlı eserini 1960 yılında yayımlayan şairin bu yapıtından bireysellikten yavaş yavaş uzaklaşarak kadın algısı üzerinden toplumsal bir hassasiyet oluşturmaya çalıştığı görülmektedir. Bu eserde yer alan şiirlerinde, yakın çevresinin içerisinde hapsolan bir kadının toplum içerisindeki kimliği sorgulanmaktadır (Demiralp, 2004: 57). Aslında tam bir toplumsallık yansıtılmayan şiirlerinde kadın duyarlılığının ince çizgisi korunmaya çalışılmıştır.

Arabacı (2003), Akın'ın *Kestim Kara Saçlarımı* ve *Sığda* ile ilgili yapıtlarına yönelik getirdiği eleştirisinde, kadının kendi yalnızlığında unutulmuş bir birey olmaktan sıyrılıp topluma karıştığını belirtmektedir;

“Kestim kara Saçlarımı ve Sığda'nın bir başka özellikleri, ilk kitapta tam belirginleşmeyen “kadınlık durumu”nun daha dolaysız ama şiirsel söyleyiş açısından daha etkili bir dil edinmiş olması. Akın, ikili ilişkilerden çok çoğula yönelerek ve klasik “ana=halk” eğretilmesinin varyasyonlarını üretmek sorunsala parmak basıyor” (Arabacı, 2003: 16).

Kestim Kara Saçlarımı yapıtı kadınsı bir başkaldırı olması açısından oldukça önem taşımaktadır. Yazıldığı dönemde ve sonraki dönemlerde de yoğun bir ilgi gören şiir için Kalender (2004) şunları ifade etmektedir;

“Birçok şiirinde; pencerede kocasının dönüşünü bekleyen, ona hazırlık yapan, onun sorunlarını hafifletmeye çalışan, çocuklarına bayram giysileri giydiren, ev oturmalarına giden, karlı dağlara bakarak özlem türküleri söyleyen, çocukları uyurken onlara masal, ninni söyleyen kadınlar da şairden başkası değildir.... ‘Ellerim tutmanın elleri, gözlerim bakmanın/ Benim değil ayaklarım yürümenin/ solumaya bir yerlerim sevmeye başkası! ben yaşamının olmalıyım öyleyse, değilim’ diye diye kadının kimliksizleşmesinin

nedenlerini arar. İlk şiirlerinde kendi kimliğinden yola çıkarak bir cinsi irdeleyen şair; 'Kestim Kara Saçlarımı' kitabın adından da sezinleneceği gibi, saç imgesiyle bağlanan kadın kimliğini usulca direnişe çağırır" (Kalender, 2004: 11-12).

Gülten Akın'ın bireysellikte toplumsallık arasında kalan son eseri olan *Sığda, Kestim Kara Saçlarımı* adlı eserdeki izleğin devamı şeklindedir;

"Sığda, Kestim Kara Saçlarımı'nın, şiirle ilgili bütün anlamlarda bir devamı gibidir. Hep şiire dönüşen yaşamsal izleklerin değişmezliği, bunların yoğunlaşmış boğucu olmaları yaşantının sığlaşmasını da beraberinde getirir. Çaresizlik bir olanağa dönüşemez. Gene yalnızlık, umutsuzluk, bungunluk, belirleyicidir. Her şey değişmez görünmektedir." (Çolak, 2000: 62).

Sığda adlı yapıtın diğerlerinden farkını belirtmeye çalışan Varol (2007) eserde bireysellik ve toplumsallığın yansımalarını görmektedir;

"Bence Sığda kitabı, diğer kitaplarındaki kamusal- kişisel ses gerilimi dışında, bu gerilimi dilsel bir tıkanmaya taşıyan önemli bir kitaptır. Bu kitapla, Gülten Akın şiirinde, modern şiirin denediği karmaşık bir 'ben tasarımı'ndan faydalandığı, ben'in sınırları içinde kalarak ama problemleri bir ben algısının uçlarında gezinerek yeni bir deneyimin peşinde olduğunu görürüz." (Varol, 2007: 32).

Gülten Akın'ın *Kırmızı Karanfil* adlı yapıtında izlek evreninin belirgin bir farkla değiştiği ve içe dönük bakış açısından uzaklaşan şairin halkın sorunlarına yöneldiği görülmektedir;

"Kırmızı Karanfil ile başlayan dönemde izlek çeşitlenir, genişler. İlgiler, bireysel yaşamı da içine alacak biçimde, tüm yaşam alanlarına, dünyaya yönelir. Toplumcu bir bakış açısından deneyimlerden geçerek yeniden toplumsallaşmış bir ozanın dizeleri vardır sonrasında." (Akın, 2001: 166).

Halkın yaşantısının şiire yansması gerektiğini savunan Gülten Akın, halkın yaşamını sanatın özü yapmayı görev ve sorumluluk olarak algılamaktadır;

"Ozan olarak, hele halkçı, toplumcu bir ozan olarak varolmak, bu biri kime rastlantısalın dışında bir bilinci katmayı gerektirir. Hep söylüyorum, bıkmıyorum söylemekten, halktan biri, onun bir parçası olmadıkça ozan eksiktir. Halkderken biz, egemen ana para çevreleri dışında, emeğiyle yaşayanları anlatırız" (Akın, 2001: 154).

Akın'ın kendisi de belli sıkıntılara maruz kalmış biri olarak halkın problemlerini anlatmayı bir görev ve zorunluluk saymaktadır;

“Bizim ülkemiz, bizim halkımız kendi uygarlık dönüşümünü gerçekleştirme sancuları içinde bir halktır. Bu ülkenin ozanı, eğer egemen kesitten değilse, suda balık gibi, Behrengi'nin Küçük Kara Balık'ı gibi gündelik yaşamın, halkın yaşamının içindeyse, neyi yazmalı bile demiyorum, neyi yazacak? Yaşadığını elbette. Elbet dolup taşacak şiirleri gerçeğin yansımasıyla.” (Akın, 2001: 64).

Gülten Akın, halkın yaşantısını içselleştiren bir çizgi takip etmiştir. *Kırmızı Karanfil* adlı yapıttan sonra *Ağıtlar ve Türküler* adlı yapıtta da yoksul halkın sıkıntılarını anlatmayı sürdürmüştür.

Gülten Akın, *Uzak Bir Kıyıda* adlı yapıtta toplumun zulme rıza göstermesini ve tepkisizliği kanıksamasını ele almış ve sessiz kalmanın öğrenilir bir şey olduğunu “ suskunluğun okuluna yazılanlarımız” diye ifade etmiştir. Akın, toplumun sorunlara yaklaşımını şu dizelerinde aktarmaktadır;

“onlar söylüyor biz izliyoruz
(dinlemiyoruz)” (Akın, 2013: 137).

Akın bu eserinde başkalarının problemleri karşısında duyarsız kalan kişilerin kendilerine zarar geldiğinde de tepki veremez halde olmasını, akıllı olmayan insanın haline benzeterek toplumun genelinde bu tepkisizliğin olmasından duyduğu rahatsızlığı anlatmaktadır.

1.2. Gülten Akın'ın Şiirleri Üzerine Psikanalitik İnceleme

Gülten Akın, şiirlerinde insanların yaşadığı sıkıntılara yer vererek toplumun aksayan yanlarını vurgulamayı amaçlamıştır. Şairin *Kırmızı Karanfil* (1956-1971), *Ağıtlar ve Türküler* (1972-1983) ve *Uzak Bir Kıyıda* (1991-2013) kitaplarında yer verilen şiirlerde işlenen temalar ve temalara bağlı aktarılan duyguların anlamlandırılması amacıyla şiirler, psikanalitik açıdan incelenmiştir. Çalışmada inceleme nesnesi olarak Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan Akın (2016), *Ağıtlar ve Türküler*; Akın (2016), *Uzak Bir Kıyıda*; Akın (2017) *Kırmızı Karanfil* kitapları belirlenmiştir.

Kırmızı Karanfil adlı yapıtta geçen şiirlerde rastlanan psikanalitik unsurlar; Bilinçaltı ve İmge Unsurları, Serbest Çağrışım Unsurları, Yalnızlık, Karamsarlık, İç ve Dışa Dönük P. Algı, Kişisel Değişim Süreci, Aşk ve Sevgi Yansıması, Kadın ve Erkek İkilemi, Toplumsal Aktarım, Siyasal Dönem Resmi, Ataerkil Gelenek temaları kullanılarak şiirlere göre dağılımı tablo halinde gösterilmiştir.

Gülten Akin'ın 1956 senesinden 1971'e kadar yazdığı şiirlerin tamamı *Kırmızı Karanfil* adıyla bir kitapta toplanmıştır. Bu kitaptaki şiirler bölümler halinde tablolştırılmıştır. *Kırmızı Karanfil* adlı yapıtta tüm şiirlerde rastlanan psikanalitik unsurların dağılımı Tablo 1'de gösterilmiştir.

Tablo 1. Kırmızı Karanfil'deki Şiirlerde Psikanalitik Unsurların Temalara Göre Dağılımı

	Rüzgâr Saati	Kestim Kara Saçlarını	Sığda	Kırmızı Karanfil	Toplam
Şiir Sayısı	34	36	20	28	118
Toplumsal Aktarım	9	27	27	36	99
Aşk ve Sevgi Yansıması	35	56	0	0	91
Siyasal Dönem Resmi	0	30	20	40	90
İçe ve Dışa Dönük P. Algı	25	0	10	20	55
Kadın ve Erkek İkilemi	16	8	0	16	40
Ataerkil Gelenek	0	0	0	33	33
Serbest Çağrışım Unsurları	10	10	4	8	32
Karamsarlık	12	0	8	8	28
Yalnızlık	15	9	3	0	27
Bilinçaltı ve İmge Unsurları	5	10	6	4	25
Kişisel Değişim Süreci	12	6	6	0	24

Tablo 1'e bakıldığında 118 şiirde yer alan psikanalitik unsurlarla ilgili belirlenen 11 temanın *Rüzgâr Saati* adlı yapıtta yer alma durumu görülmektedir. *Rüzgâr Saati* adlı bölümde geçen 34 şiirde psikanalitik unsurlara karşılık oluşturulan temalardan 9'una ait bulgulara rastlanmıştır. *Rüzgâr Saati* bölümünde yer alan şiirlerde "Bilinçaltı ve İmge Unsurları" başlıklı temaya 5 kez yer verilirken, "Serbest Çağrışım Unsurları" temasına 10; "Yalnızlık" temasına 15; "Karamsarlık" 12; "İçe ve Dışa Dönük P. Algı" 25; "Kişisel Değişim Süreci" 12; "Aşk ve Sevgi Yansıması" 35; "Kadın ve Erkek İkilemi" 16; "Toplumsal Aktarım" temasına ise 9 kez yer verildiği tespit edilmiştir. *Rüzgâr Saati*'nde yer alan şiirlerde psikanalitik unsurlardan "Siyasal Dönem Resmi" ve "Ataerkil Gelenek" temalarında hiç yer verilmezken, en az rastlanan tema, "Bilinçaltı ve İmge Unsurları" olmuştur.

Ağıtlar ve Türküler adlı eserde yer alan şiirlerde belirlenen psikanalitik unsurların temalara göre dağılımı Tablo 2’de gösterilmiştir.

Tablo 2. Ağıtlar ve Türküler’deki Şiirlerde Psikanalitik Unsurların Temalara Göre Dağılımı

	Ağıtlar ve Türküler	Seyran Destanı	İlahiler	42 Günün Şiirleri	Maraş’ın ve Ökkeş’in Destanı	Toplam
Şiir Sayısı	36	27	35	12	21	131
Siyasal Dönem Resmi	90	30	30	10	190	350
Toplumsal Aktarım	72	90	36	90	18	306
Aşk ve Sevgi Yansıması	0	14	28	0	0	42
Ataerkil Gelenek	11	22	0	0	0	33
Kadın ve Erkek İkilemi	8	0	24	0	0	32
İçe ve Dışa Dönük P. Algı	5	0	10	15	0	30
Kişisel Değişim Süreci	12	0	18	0	0	30
Bilinçaltı ve İmge Unsurları	5	6	7	4	0	22
Serbest Çağrışım Unsurları	4	2	10	2	0	18
Yalnızlık	9	0	6	0	0	15
Karamsarlık	0	4	0	8	0	12

Ağıtlar ve Türküler eserindeki toplam 131 şiirde yer alan psikanalitik unsurlar incelendiğinde en fazla “Siyasal Dönem Resmi” (350) ve “Toplumsal Aktarım” (306) temalarının işlendiği anlaşılmaktadır. En az yer alan tema ise “Karamsarlık” (12) ve “Yalnızlık” (15) olmuştur. Psikanalitik unsurların çeşitlilik bakımından en fazla yer aldığı bölüm *Ağıtlar ve Türküler* ve *İlahiler* olmuştur.

Uzak Bir Kıyıda adlı yapıtta belirlenen psikanalitik unsurların temalara göre dağılımı Tablo 3’te gösterilmiştir.

Tablo 3. Uzak Bir Kıyıda'daki Şiirlerde Psikanalitik Unsurların Temalara Göre Dağılımı

	SEVDA KALICIDIR	SONRA İŞTE YAŞLANDIM	SESSİZ ARKA BAHÇELER	UZAK BİR KIYIDA	KUŞ UÇSA GÖLGE KALIR	CELALİLER DESTANI	TOPLAM
Şiir Sayısı	39	25	35	27	20	47	193
İçe ve Dışa Dönük P. Algı	40	20	35	25	20	35	175
Siyasal Dönem Resmi	50	20	20	20	10	30	150
Toplumsal Aktarım	18	36	18	9	18	45	144
Kadın ve Erkek İkilemi	0	16	40	0	0	0	56
Aşk ve Sevgi Yansıması	0	21	21	0	7	28	77
Bilinçaltı ve İmge Unsurları	15	6	10	12	10	17	70
Kişisel Değişim Süreci	6	6	6	12	0	6	36
Yalnızlık	3	6	3	9	6	6	33
Serbest Çağrışım Unsurları	10	2	6	0	0	10	28
Ataerkil Gelenek	0	0	0	11	0	0	11
Karamsarlık	0	0	4	0	0	0	4

Uzak Bir Kıyıda eserindeki toplam 193 şiirde yer alan psikanalitik unsurlar incelendiğinde en fazla (175 kez) “İçe ve Dışa Dönük P. Algı” unsuruna yer verildiği ondan sonra sırasıyla “Siyasal Dönem Resmi” (150), “Toplumsal Aktarım” (144) psikanalitik unsuruna yer verildiği tespit edilmiştir. Buna karşın tüm şiirlerde “Karamsarlık” temasına sadece 4 kez yer verilmiş olması dikkat çekicidir.

Tablo 4. Kırmızı Karanfil, Ağtlar ve Türküler, Uzak Bir Kıyıda Adlı Yapıtlarda Geçen Şiirlerin Temalarının Genel Dağılımı

Kırmızı Karanfil			Ağtlar ve Türküler			Uzak Bir Kıyıda		
Tema	Sayı	Oran %	Tema	Sayı	Oran %	Tema	Sayı	Oran %
Bilinçaltı	25	21,93	Kişisel Değişim	35	28,46	Bilinçaltı	70	36,84
Serbest	16	14,04	Kadın ve Erkek	25	20,33	İçe Dışa Dönük	35	18,42
Aşk ve Sevgi	13	11,4	Bilinçaltı	22	17,89	Kadın ve Erkek	16	8,42
Toplumsal Aktarım	12	10,53	Serbest	9	7,32	Kişisel Değişim	15	7,89
İçe Dışa Dönük	11	9,65	İçe Dışa Dönük	6	4,88	Serbest	14	7,37
Yalnızlık	9	7,89	Siyasal Dönem	6	4,88	Aşk ve Sevgi	11	5,79
Siyasal Dönem	9	7,89	Aşk ve Sevgi	5	4,07	Siyasal Dönem	11	5,79
Karamsarlık	7	6,14	Yalnızlık	5	4,07	Karamsarlık	10	5,26
Kadın ve Erkek	5	4,39	Karamsarlık	4	3,25	Yalnızlık	6	3,16
Kişisel Değişim	4	3,51	Toplumsal Aktarım	3	2,44	Toplumsal Aktarım	1	0,53
Ataerkil	3	2,63	Ataerkil	3	2,44	Ataerkil	1	0,53

Tablo 4'e bakıldığında incelenen üç eserde tespit edilen psikanalitik unsurların ifade edildiği temalardan yoğun olarak tespit edilen Bilinçaltı ve İmgeler temasının diğer eserlere kıyasla en fazla *Uzak Bir Kıyıda* adlı yapıtta 70 şiirde geçtiği; *Ağtlar ve Türküler* adlı eserde diğer eserlere kıyasla en fazla belirlenen tema Kişisel Değişim teması olup 35 şiirde geçmektedir. İçe Dışa Dönük Psikolojik Algı teması diğer eserlerdeki tespitlere kıyasla en fazla *Uzak Bir Kıyıda* adlı eserde tespit edilmiş olup 35 şiirde bu temayı çağrıştıran psikanalitik unsurların geçtiği belirlenmiştir. Tablo 4'e bakıldığında Kadın Erkek İkiliemi temasının yoğun olarak *Ağtlar ve Türküler* adlı eserde tespit edildiği görülmektedir. Bu tema *Ağtlar ve Türküler* yapıtında 25 şiirde tespit edilmiştir. İncelenen şiirlerde psikanalitik unsurlar açısından en az rastlanan temanın Tablo 4'te yansıtılan değerler doğrultusunda Ataerkil Gelenek teması olduğu ve üç eserde toplam 7 şiirde bu temaya rastlandığı anlaşılmaktadır.

İncelenen yapıtlarda yer alan şiirlerde tespit edilen psikanalitik unsurlarla ilgili örnekler;

“-Sadece bir ses idiye, bir durup bir boşaldıkça

İçimize düşüren boynumuzu

Yerleşen bizi pek az tanıyan yüzümüze sonra da”

(Kırmızı Karanfil, Alaca Dağlarda Sarı Çiçek, s. 32).

Şair, şiirde içine çöken farklı duygulardan, aklına gelen soruları engelleyemediğinden ve içindeki büyük sesten bahsetmektedir. Şair yansıttığı duygularla içinde çözümleyemediği, anlamlandıramadığı karmaşık bir hali anlatmaktadır;

“Siz düşünmeden edemezsiniz

Açsam içimi bir mendil gibi”

“Alaca Dağlarda Sarı Çiçek” şiirinde geçen bu dizelerde şairin içinde sakladığı, ötedeki duygularının olduğu daha açık bir şekilde anlaşılmaktadır.

Psikanalitik unsurlardan “Yalnızlık” temasını şu dizelerle örneklendirmek mümkündür;

“Şimdi dünya boşlukta yavaş

Sen bütün canlılardan uzaksın yalnızsın”

(Kırmızı Karanfil, Yitikler Gecesi, s..11).

Şair, içinde bulunduğu yalnızlığı anlatırken doğadaki unsurlardan yararlanmış, kendi yalnızlığını vurgulamıştır.

Gülten Akın’ın şiirlerinde önemli yer tutan kadınlar, toplumun baskısı altında ezilen, belli kalıplara sıkıştırılan, engellenen bir kesim olarak ifade bulmaktadır. Ve şiirlerinde Gülten Akın, bu ezilmişliğe, engellenmişliğe başkaldırmaktadır. Yazıldığı dönem ve sonrasında da çok okunan *Kestim Kara Saçlarımı* şiiri, bir başkaldırı öyküsünün dizelerde hayat bulmasıdır;

“Tutsak ve kibirli -ne gülünç-

Gözleri gittikçe iri gittikçe çekilmez

İçimde gittikçe bunaltı gittikçe bunaltı

Gittim geldim kara saçlarımı öylece buldum”

(Kırmızı Karanfil, Kestim Kara Saçlarımı, s. 53).

Şair, içindeki isyanı susturmak ve hayatın içinde yok sayılan kadınları görünür kılmak için kadın erkek ikilemini şiiriyle dışa vurmuştur.

Toplumda kadına biçilen rolden kurtulmak isteyen şair, baskının izlerini şu dizeleriyle aktarmaktadır;

“Kestim kara saçlarımı n’olacak şimdi

Bir şeycik olmadı - Deneyin lütfen - ”

(Kırmızı Karanfil, Kestim Kara Saçlarımı, s. 53)

Şairin dizelerinde toplumun önemli bir problemini dile getirmek için toplumsal aktarımdan faydalandığı görülmektedir. Toplumda varlığı önemsenmeyen ve sınırlarını aşmaması gerektiği öğretilen kadının saçlarından kurtulduğu zaman bu baskıdan da kurtulacağını düşünmesi ve saçlarını kesmesiyle yeni bir dirilişe kavuştuğunu anlatması, yaşadığı duygu durumunu açıkça ortaya koymaktadır.

Ölünen Nehir şiirinde kullanılan nehir imgesiyle şair, zamanın akışını anlatmaktadır. Hayatın içinde hiç durmadan akan bir zamandan bahseden şair, bu akışın içerisinde aynı zamanda ölüme yaklaştığını da örtülü bir anlatımla hissettirmektedir;

“Ölünen bir nehir olmalı dünya

Kocamış filleri çekip kıyısına”

(Kırmızı Karanfil, *Ölünen Nehir*, s.101)

Ölümün yarattığı duyguyu anlatırken başvurduğu nehir imgesiyle zaman yolcuğunda yaşlanan kişilerin kocamış filler gibi kıyıya atıldığını anlatmaktadır.

Şair yaşadığı bunalımı bazı nesnelere üzerinden serbest çağrışım yoluyla aktarmaktadır;

“Kefenimizi al. Sabunu lifini unutma

Bir cennet ayırt Hoca parasıyla birlikte

Bu güz öleceğim

Bütün işlerimi bitirdim”

(Kırmızı Karanfil, *Güz*, s.113)

Hayatında son dönemeçte olduğunu, işlerini tamamladığını ve hazır olduğunu anlatmak için güz kavramı üzerinden ölüme yaklaştığını belirtmektedir. Güz kavramı, şaire ölüm duygusunu çağrıştırmaktadır.

Kadınları anlattığı şiirinde kadını kumru ve güvercine benzeterek serbest çağrışım yoluyla duyguların dışavurumunu şu dizelerde görmek mümkündür;

“... ”

'Bunlar güvercin' dedim, 'gövdesinin inceliğinden..'

'kumru olsa..' dedim, ona baktım''

(Uzak Bir Kıyıda, Sözleri Kuş Kadınlar, s. 99)

Şair, kadının narin bir yapıda olduğunu anlatmak için kumru, güvercin gibi kuşlardan yola çıkarak bir anlatım yolu tercih etmiştir. Benzetilen varlıkların hem kolayca incinebilen varlıklar olması hem de özgürce uçabilmeleri, daha özgür bir alan arayışında olmaları, kadının narin yapısını vurgularken yapmak isteyip de yapamadıklarını anlatmak için de iyi bir benzetim aracı olmuştur. Şair, kumru ve güvercin ile kadının narin yapısını ve özgürlüğünü serbest çağrışım yoluyla hatırlatmaktadır.

Ağıtlar ve Türküler adlı yapıtta tespit edilen karamsarlık temasına şairin şu dizelerinde rastlanmaktadır;

"Sonra bir sis çekiyorsun resminin yüzüne

Namlular tel dikenler ölüm üniforma

Elim ulaşamıyor, yüreğim ağzımda

Dilim lâl, sözlerim kırık''

(Ağıtlar ve Türküler, Resim Yapan Çocukla Ozan, s. 212)

Şair, içindeki karamsarlığı dizelerine aktarırken konuşmamayı, çaresizliği seçmiştir. Yaşadığı çaresizlikten kaynaklanan karamsarlıkla konuşamaması, konuşsa da sözlerinin tam olarak anlaşılmasını dile getirmektedir.

SONUÇ

Gülten Akın'ın şiirleri, psikanalitik yönden incelenirken şairin hayatı, ailesi, toplumdaki rolü, evliliği, çocuğuna olan düşkünlüğü, psikik özellikleri, bilinçaltına ittiği duygu ve düşünceleri göz önünde bulundurulmuştur. Şairin şiirine ve sanatına katkı sağlayan unsurları, şiirlerinde birçok yerde geçirdiği anlaşılmaktadır. Çocukluk yıllarını geçirdiği ve çok sevdiği yerden ayrılmak zorunda olması şairi çok etkilemiş ve geçmişe sürekli olarak özlem duymasına yol açmıştır. Ankara'da tek odalı bir gecekonduda imkansızlıklar içinde hayat sürmeleri, şairin toplumun düzenine isyan etmesine neden olmuş ve içinde bulunduğu bu boğucu isyanı şiirleriyle dile getirmiştir. Şiirlerinde ele aldığı yoksul hayatlarda, içinde susturamadığı çılgılığı

dışavurmuştur. Toplumda kadının hak ettiği yerde olmadığına inanan Akın, rolü ezberletilen kadına şiirlerinde isyan ettirmiş ve özgürlüğünü arayan bir güvercin gibi gökyüzüne salmıştır. Şair, yaşadığı ve tanık olduğu birçok problemi sanatı aracılığıyla dışavurmuştur.

İncelenen şiirlerde tespit edilen psikanalitik unsurlara göre oluşturulan temalara bakıldığında Gülten Akın'ın duygularında daha çok Bilinçaltı ve İmgelerin yoğunluğu hissedilmektedir. Şiirlerinde yapılan incelemelerde en fazla rastlanan temanın bilinçaltı ve imgeler olması bu yorumu destekler bir ifadedir. Yazmış olduğu şiirlerde yer verdiği duygularda iç sorgulamalarının yoğun olduğu, bazen içe dönük bazen bu duygu durumunu dışavurarak sorgusunu devam ettirdiği görülmektedir. nitekim incelenen şiirlerin genel tema dağılımında ikinci sırada en fazla rastlanan tema İçe Dışa Dönük Psikanalitik Algı temasıdır. Kişisel Değişim teması da 35 şiirde tespit edilen bir temadır. Şairin yaşadıkları artık bazı şeylerin yolunda gitmediğini ve değişmesi gerektirdiğini hissettirmektedir. Özellikle birbirine yabancılaşan insanlardan kendini kurtarmak istemekte ve değişime ihtiyaç duymaktadır. Bu tür yabancılaşma örneklerine şiirlerinin genelinde rastlanmıştır. Toplumda aksayan bir yön olarak dile getirdiği kadınların ezilmişliğini eserlerinin genelinde görmek mümkündür. 25 şiirde kadın erkek ikilemi temasına rastlanmış olması, şairin toplumda kadının hak ettiği yerde olması için başkaldırı niteliğindeki dizeleriyle sesini duyurmaya çalıştığını göstermektedir.

KAYNAKÇA

AKIN, Gülten (2001), **Şiiri Düzde Kuşatmak**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

AKIN, Gülten (2013), **Uzak Bir Kıyıda 1984-2003 Toplu Şiirler-3**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

AKIN, Gülten (2016), **Ağtlar ve Türküler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

AKIN, Gülten (2016), **Uzak Bir Kıyıda**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

AKIN, Gülten (2017), **Kırmızı Karanfil**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ARABACI, Tahir (2003), “Yanık Kokan Karanfil -Gülten Akın Şiiri Üstüne-”, **Yasakmeyve İki Aylık Şiir Dergisi**, S. 4, s. 13-18.

ATLI, Ferda (2012), “Edebi Metnin ve Yaratıcılığın Kaynağına Ulaşan Yol: Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi”, **Turkish Studies**, C. 7, S. 3, s. 257-273.

AYDIN, Mehmet (1995), “**Gülten Akın (1933-)**”, **Ne Yazıyor Bu Kadınlar, Osmanlıdan Günümüze Örnekleriyle Kadın Yazar ve Şairler**, İlke Kitap ve Yayınevi, Ankara.

BULDUKLU, Yasin (2019), “Eleştirel Çalışmalarda Nitel Araştırma Yöntemi Olarak Gömülü Teori”, **Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi**, S. 1, s. 1-14.

ÇOLAK, Veysel (2000), “**Gülten Akın’ı Bilen Şiir, Sessiz Arka Bahçeler Odağında Gülten Akın Şiiri**”, **Sessiz Arka Bahçeler Odağında Gülten Akın Şiiri**, 1999 Akdeniz Altın Portakal Şiir Ödülü Sempozyumu, Altın Portakal Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları Antalya Kültür Merkezi, Antalya.

DEMİRALP, Oğuz (2004), “**Şair Ana**”, **Şiirin ve Dilin Bilinci Gülten Akın**, (Der. Alpay KABACALI), Tüyap Tüm Fuarcılık Yapım A.Ş., İstanbul.

EMRE, İsmet (2006), **Edebiyat ve Psikoloji**, Anı Yayıncılık, Ankara.

ERGİŞİ, Ayşegül (2013), “Psikanalitik Bir Çözümleme: Halide Edib Adıvar”ın Handan Romanı”, **The Journal of Academic Social Science Studies-International Journal of Social Science**, C. 6, S. 2, s. 1737-1747.

ERSEVİM, İsmail (2010), **Freud ve Psikanalizin Temel İlkeleri**, Assos Yayıncılık, İstanbul.

FREUD, Sigmund (2012), **Psikanaliz Üzerine Konferanslar**, (Çev. İhsan Kırmımlı), Alter Yayınları, Ankara.

FREUD, Sigmund (1999), **Sanat ve Edebiyat**, (Çev. Dr. Emre Kapkın-Ayşen Tekşen Kapkın), Payel Yayınevi, İstanbul.

GARİPER, Cafer - KÜÇÜKCOŞKUN, Yasemin (2009), **Dionizyak Coşkunun İhtişam ve Sefaleti: Yakup Kadri’nin Nur Baba Romanına Psikanalitik Bir Yaklaşım**, Akademik Kitaplar, İstanbul.

KALENDER, Arife (2004), “Sabrın ve Direncin Şairi”, **Cumhuriyet Kitap Dergisi**, S. 766, s. 10-14.

KARABULUT, Mustafa (2011), “Cahit Sıtkı Tarancı’nın Şiirlerine Psikanalitik Bir Yaklaşım”, **Turkish Studies**, S. 6/3, s. 974.

KOLCU, Ali İhsan (2015), **Edebiyat Kuramları**, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum.

MORAN, Berna (2007), **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul.

ŞAHİN, Veysel (2009), “Necip Fazıl Kısakürek’in Şiirlerinde ‘Hayat ve Ölüm’ Trajedisi”, **Erdem İnsan ve Toplum bilimleri Dergisi**, S. 53, s. 207-220.

ŞAHİN, Veysel (2017), **Turgut Uyar’ın Şiirlerinde “Ben ve Öteki”nin Görüntü Düzeyleri, (Turgut Uyar’ın Şiirleri Üzerine Tematik Bir İnceleme)**, Akçağ Yayınları, Ankara.

VAROL, Kemâl (2007), “Gülten Akın Şiiri: Muğlak ‘Ben’ ”, **Mesele Kitap Dergisi**, S. 9, s. 31-33.



Tür: Araştırma Makalesi

Kabul Tarihi: 18 Mayıs 2021

Gönderim Tarihi: 30 Nisan 2021

Yayımlanma Tarihi: 30 Haziran 2021

Atıf Künyesi: ERBAŞ, Ayhan (2021), “Birbirlerinin Kaleminden Servet-i Fünûncular 1”,
International Journal Of Turkish Academic Studies
(TURAS), C. 2, S. 2, s. 88-117.

BİRBİRLERİNİN KALEMİNDEN SERVET-İ FÜNUNCULAR – 1

Ayhan ERBAŞ¹

ÖZET

1896-1901 yılları arasında etkinlik gösteren Servet-i Fünun hareketinin üyeleri kullandıkları dil ve tamlamalar, oluşturdukları hayal ve imge dünyası, işledikleri konular gibi niteliksel boyutlarla Türk edebiyatına yön vermişlerdir. Bu sanatçılar ortaya koydukları eserlerle dönemlerinde ve sonraki yıllarda dili geriye götürdükleri bu nedenle de anlaşılabilir oldukları ve gerçeklikten kopuk bir edebi ortam oluşturmaya çalıştıkları gibi gerekçelerle eleştirilmişlerdir. Bu eleştirilerin yanında Batılı edebi türleri teknik anlamda oldukça başarılı kullanmaları, edebi dili zenginleştirmeleri, dergi çevresinde bir ekol oluşturmaları ve genç sanatçıları desteklemeleri gibi nedenlerle de örnek alınan isimler haline gelmişlerdir. Bu isimler dönemin tanıklığını yapan eserlere imza atmışlardır. Ancak eserleri kadar kendi aralarındaki iletişimleri, yazışmaları, tartışmaları ve atışmalarıyla da bize bu hareket hakkında önemli bilgiler sunmaktadırlar. Sanatçılar yazdıklarıyla hareketin kuruluşu, işleyişi, gelişimi, tartışmaları, hayalleri, yönelimleri, dağılması ve sonrasında yaşananlar hakkında ilginç ayrıntılar ortaya koymaktadırlar. Bu çalışmada Edebiyat-ı Cedide’yi oluşturan isimlerin anıları, mektupları, mülakatlara verdikleri cevapları ve makaleleri ışığında birbirleri

¹ Kocaeli Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi, MEB Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni, E-Posta: erbasayhan_@hotmail.com, ORCID 0000-0001-5009-8665

hakkındaki düşüncelerinin derli toplu bir şekilde yer alması amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda sanatçıların sadece kitaplaşan yazılarına bakmakla yetinilmemiş gazete ve dergi sayfalarında kalmış metinlerine de ulaşılmıştır. Türk edebiyatına önemli etkilerde bulunmuş bir edebi hareketin iç ilişkilerini aydınlatmayı amaçlayan bu çalışmayla beraber hareketi oluşturan isimlerin birbirlerine yönelik düşüncelerinin zamana ve olaylara göre değişimi de ortaya konulmuş olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Servet-i Fünun, anı, makale, hareket, edebiyat.

WEALTH OF KNOWLEDGE PERIOD IN OTTOMAN EMPIRE WRITERS FROM THE SCRIPTS – 1

ABSTRACT

The Members of Servet-i Fünun movement, which was active between 1896-1901, had a profound influence on Turkish literature with qualitative aspects such as the language and phrases they used in their works, the world of imagination and imagery they created, and the subjects they dealt with. These writers were criticized in their period and in the following years, on the grounds that they were incomprehensible and they tried to create a literary group disconnected from reality and as a result they degenerated the language. Beside this criticism, they have become considerable names for the facts that they used Western literary genres in technical terms quite successful, enriched the literary language, formed a school in the literary magazine, and supported young writers. Servet-i Fünun movement writers created such works that witnessed their period. Moreover, they provide us with important information about this movement with their communication, correspondences, discussions and debates as well as their works. The writers reveal interesting details about the establishment, functioning, development, discussions, dreams, orientations, dissolution of the movement and what happened afterwards with their writings. Objective of this paper is to reorganize the opinions of names that made up Edebiyat-ı Cedide for each other thanks to their memoirs, letters, articles their answers to the interviews .For this purpose, not only the writings of the names that were published in books, but the texts of the writers from the newspaper and journals were also taken into consideration. With this study, which determines to enlighten the internal relations of a literary movement that has had a significant impact on

Turkish literature, the change in the ideas of the members of movement towards each other based on time and events will also be revealed.

Key Words: Servet-i Fünun, memoir, article, movement, literatüre.

GİRİŞ

Türk edebiyatı 1860'lı yıllardan itibaren hızlı ve köklü değişimleri arka arkaya yaşamış, yüz yılın sonuna geldiğinde ise dergilerin ortaya koyduğu tartışmalar ışığında şekillenen ve Batılı örneklerini aratmayan roman ve hikâyelerin yayımlandığı bir ortama kavuşmuştur. Oldukça hızlı değişimlere sahne olan bu süreçte Servet-i Fünun dergisi etrafında bir araya gelen şair ve yazarların kendilerine verdiği isimle şekillenen Edebiyat-ı Cedide hem döneminde hem de sonrasında ülkenin edebiyat yönünü belirleyen sanatçıları bünyesinde barındırmıştır.

Tevfik Fikret'in 7 Şubat 1896'da derginin başına geçmesiyle başlayan bu hareket kısa zamanda yenilikçi edebiyattan yana olan şair, yazar ve okuyucuların büyük ilgiyle karşılaşmıştır. Gerek dergide yer alan şiiirlerde kullandıkları tamlama ve kelimeler nedeniyle gerekse de oluşturmaya çalıştıkları edebi ortam yüzünden eski edebiyat yanlısı olanlar tarafından "dekadan" olmakla suçlanmışlardır. Hep birlikte bu saldırılara karşılık veren Servet-i Fünuncular dışarıya karşı net bir zafer kazanmışlardır. Kısa bir süre sonra ise kendi içlerinde tartışmaların başlaması ve Ali Ekrem'in meşhur "Şiirimiz" makalesiyle dağılma sürecine girmişlerdir. Son olarak Hüseyin Cahit'in çevirdiği "Edebiyat ve Hukuk" makalesi gerekçe gösterilerek dergi kapatılmış, hareket de dağılmıştır. Kısa ömrüne rağmen Edebiyat-ı Cedide hareketi şiiirden romana, hikâyeden eleştiriye değin edebiyatın hemen her türünde eser vermeye çalışan genç edebiyatçılar aracılığıyla yenilikçi edebiyatı kalıcı hale getirmeyi başarmıştır.

Bu çalışmanın ana amacı Servet-i Fünuncuların 1896 yılından itibaren yazılarında birbirleri hakkındaki görüşlerinin ortaya çıkarılmasını sağlamaktır.² Anı, biyografi, mülakat, makale

² Edebiyat-ı Cedide hareketi Türk edebiyatını uzun yıllar etkilemiştir. Bu kadar etkili bir edebi hareketin üyelerinin birbirleri hakkındaki yazıları ve görüşlerinin oldukça hacimli bir yeküne sahip olacağına şüphe yoktur. Bu nedenle çalışmanın yayımlanan ilk bölümünde, hareket üyelerinin Tevfik Fikret ve Halit Ziya Uşaklıgil hakkındaki yazılarına yer verilirken daha sonra yayımlanacak olan ikinci bölümünde ise Cenap Şahabettin, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit Yalçın, Ali Ekrem Bolayır,

türlerinde on beş kitap ile yedi makale olmak üzere toplam yirmi iki kaynakta yer alan Tevfik Fikret ve Halit Ziya ile ilgili görüşler hem yazıların kronolojik sırasına hem de yazıya esas kişi ile ilgili kronolojiye bağlı kalınarak bir araya getirilmiştir. Bu yazılarda adından en fazla bahsedilen Tevfik Fikret'tir. Tevfik Fikret ile ilgili görüşler bir araya getirilirken onun genel özellikleri ile edebi ve sanatsal yönünün yanında ailesi, hırçınlığı, küskünlükleri ve istibdat karşısındaki tavrı da ele alınmıştır. Halit Ziya ile ilgili görüşlerde ise onun genel özellikleri ile edebi ve sanatsal yönü üzerinde durulmuştur. Bu iki isim ile ilgili görüşler aktarılırken aynı bakış açısının diğer isimlerin yazılarında da aranması yerine farklı bakış açıları tespit edilmeye çalışılmıştır. Sanatçıların yazılarından hareketle Edebiyat-ı Cedide'nin şiir ve nesir türündeki iki önemli isminin hareketi oluşturan diğer isimlerle ilişkileri, edebiyata ve edebiyatçıya bakışları ve bu bakışlarındaki farklar, birbirleriyle ilgili görüşlerindeki değişiklikler, bu değişikliklerin nedenleri ortaya konulacaktır.

1. SERVET-İ FÜNUNCULARIN KALEMİNDEN TEVFİK FİKRET

Tevfik Fikret (1867-1915) hem derginin yöneticisi olması hem de değişken, duygusal ve hırçın kişiliği nedeniyle Edebiyat-ı Cedide içerisinde hakkında en fazla yazılan, konuşulan isimdir. Bu nedenle de bu çalışmada en fazla yer Fikret'e aittir. Fikret hakkında yazılanları dış görünüşü hakkındaki izlenimler, ailesi ve kişisel özellikleri, hırçınlığı ve küskünlükleri, istibdat karşısındaki tavrı ve "Yeşil Yurt" hayali, en sonunda da edebi ve sanatsal yönü başlıkları altında sınıflandırmak mümkündür.

1.1. Dış Görünüşü Hakkındaki İzlenimler

Yazılarında Fikret'ten bahseden hemen herkes onun güçlü ve yapılı görünüşü üzerinde durur. Daha ilk buluşmalar esnasında dikkat çeken Fikret'in bu görünüşü arkadaşlarını oldukça etkiler.

Halit Ziya, Tevfik Fikret'in adını ilk defa Hüseyin Sîret'ten duyduğunu, Ahmet Hikmet'in de zamanla Fikret hakkında ayrıntılı bilgiler verdiğini aktarır. (Uşaklıgil, 2017: 576). Fikret'in "şurada burada" gördüğü ilk şiirlerinden hareketle hakkında "müstesna bir heyecan" duymadığını itiraf eden Halit Ziya, zamanla onu "müstesna bir hilkat sahibi" olarak görür. (s. 582). Fikret ve Cenap Şahabettin'le tanışmaktan çekindiğini "bu iki kişinin mücâveretinde kendimi küçük bulacağımı daha ben onları tanımadan keşfetmiş bulunuyordum." (s. 578) cümlesiyle açıklayan Halit Ziya, sonunda Fikret'le görüşür.

Ahmet İhsan Tokgöz, Ahmet Reşit Rey, Hüseyin Kâzım Kadri ve Hüseyin Sîret Özsever hakkındaki yazılarına yer verilecektir.

Halit Ziya, ilk karşılaşmalarında Fikret'in dış görünüşüyle ilgili izleminlerini şu şekilde tasvir eder;

“Onun geniş omuzları, havsalasına sıkışan kuvvet ve metanet sermayesinin bolluğunu gösteriyor zannedilen iri gövdesi, icap ederse hakkı müdafaa, zulme mukavemet için müthiş yumruklarını saklayan büyük elleri, içinde birikmiş infial ve iğbirarları taşmaktan alıkoymak azmiyle sıkışmış duygusunu veren kavi bir çenesi ve bana bakmadan, biraz yanına doğru çarpıkça başı basılacak yeri önceden görmek istiyorcasına aşağıya doğru inik, ağır ağır adımlarla bir yürüyüşü vardı ki, bütün cismaniyetinden taşan bu kuvvet ve metanet bana onun mektep hayatından dinlenilmiş menkıbelerini ihtar ediyor, onları teyit ve tekrar eden gözle görünür bir bürhan oluyordu.” (Uşaklıgil, 2017: 584).

Hüseyin Cahit, Fikret'in ne kadar güçlü olduğu konusunda şunları söylemektedir;

“1898 yılı yazında Kanlıca'da oturuyorduk. (...) Göztepe kaynağına gittiğimiz bazı günlerde Fikret'in bir omuzuna beni, bir omuzuna Rauf'u alarak epeyce uzun bir arada kolaylıkla taşıdığını hatırlıyorum.” (Yalçın, 1975: 139).

Hüseyin Kâzım'ın evinde birkaç arkadaşıyla buluşma ayarlayan Ali Ekrem, ondan özellikle Fikret'i davet etmesini rica eder. (Özgül, 2013: 407). Bu tanışmada³ Fikret'in sevimliliği, siması, gözlerindeki zekâ parıltısı ve ciddiyetiyle ilk görüşte insanları kendine bağladığını söyler. Ali Ekrem, oldukça mütevâzi ve nazik birisi olarak gördüğü Fikret'in konuşmaya başladığı andan itibaren kendisiyle senelerdir görüşülen birisiymiş gibi hissettirdiğini ve bütün sözleri ve hareketleriyle müstesna birisi olduğunu belirtir. (s. 408).

Cenap Şahabettin, Fikret hakkındaki ilk yazısında onunla mesleki yakınlık haricinde bir ilişkisinin olmadığını, kendisini birkaç defa tesadüfen görmüş olmasına rağmen eserlerini on seneden beri takip ettiğini söylemektedir. Şahabettin'e göre o, şiirleri kadar *“sevimli, munis (...) yaşı yirmi beşi geçmiş, fakat otuza varmamış bir esmer genç!..Küçük siyah gözleri parlak”* birisidir.” (Şahabettin, 1896: 122). Onun vefatının hemen ardından yazdığı duygusal yazısında ise Fikret'in vücut özelliklerini detaylı bir şekilde anlatır. Şahabettin'e göre Fikret; kalkan gibi sağlam vücutlu, oldukça geniş omuzlara ve bu omuzlarına nazaran küçük bir başa

³ Ali Ekrem, Rıza Tevfik'e yazdığı mektupta Fikret'le ilk defa Hüseyin Kâzım'ın evinde *Malûmat* dergisinin çıkarılması konusunda görüştüğünü ve yaklaşık on beş gün sonra aynı yerde Namık Kemal'in *Celaleddin Harzemşah* eserini sabaha kadar okudukları ikinci bir buluşma ayarladıklarını anlatır. Fikret'e yönelik derin hislerinin oluşmasına vesile olan görüşme de bu ikinci görüşmedir. (Uçman, 1997: 32-33)

sahip ortanın üstünde boylu birisidir. Güzel ve ahenkli bir sesi olan Fikret'in yüzünde ilk dikkati çeken alnı ve gözleridir. Şahabettin'e göre onun gözlerinin güzelliği kadınları ürkütmekte, bakışları erkekleri korkutmaktadır.⁴ (Şahabettin, 1915b: 915).

Mehmet Rauf, *Mai ve Siyah*⁵ romanının tefrikalarını götürdükleri bir gün Fikret ile dergide tanıştığını aktarır. (Tarım, 2001: 56). Hüseyin Cahit ise Fikret'in adını ilk defa *Mirsad* dergisindeki tevhid⁶ ile duyduğunu, sonraları Mehmet Rauf'un aracılığıyla yayımlanan hikâyelerinin de etkisiyle dergiye gittiğini, Halit Ziya ve Fikret ile tanıştığını belirtir.⁷ (Yalçın, 1975: 80).

Ahmet İhsan, Fikret'i 1895'te Rezaizâde Ekrem'in yanında dergiye geldiğinde tanıdığını söylemektedir. (Tokgöz, 2019: 531). Fikret'in güzel ve sevimli bir yüze; heybetli vücuduyla uyumlu, büyük, iri parmaklı güzel ellere sahip olduğunu söyler. Onun çoğunlukla koyu lacivert elbise giyindiğini; ipekli, yumuşak, düz siyah renkte kravatını kendisinin bağladığını söyleyen Ahmet İhsan, Fikret'in sesinin etkili, yürüyüşünün vakarlı, yazısının ise inci gibi güzel olduğunu aktarır. (s. 83).

Ahmet Reşit, Mekteb-i Mülkiye'den mezun olduktan sonra 1889 yılında Hariciye Nezareti İstişare Odası'nda bir okul arkadaşı aracılığıyla Fikret ile tanıştığını ve "çabucak" dost olduklarını aktarmaktadır. (Rey, 2014: 441). Hüseyin Kâzım da Fikret'i Mekteb-i Sultanî'den mezun olduktan hemen sonra tanıdığını söyler. (Kadri, 2018: 410).

1.2. Ailesi ve Kişisel Özellikleri

Halit Ziya, Fikret'i ev sahibi, aile babası sıfatıyla tanıdığını söyler ve "*Hayatında yalnız bir aşkı vardı: evi; tek bir ümidi vardı: oğlu.*" (Uşaklıgil, 2014: 630) diye de ekler. Ahmet İhsan'a göre sigara içmeyen, gençliğe has eğlencelerle arası iyi olmayan Fikret, "*iyi bir aile terbiyesi ve sağlam prensipli bir tahsil görmüş, genç yaşında evlenmiş ve ruhundaki yükseklik ile kendisini çocuğu "Haluk'a ve zevcesine hasretmiş"* (Tokgöz, 2019: 83) birisidir.

⁴ Cenap Şahabettin, Fikret ile ilgili yazılarını ve düşüncelerini zaman içinde farklı yerlerde ya aynen tekrar etmiş ya da bunlarda küçük değişiklikler yapmıştır. Fikret'i tasvir ettiği bu yazının iki paragraf haricinde tamamı ilk olarak 2 Eylül 1915 tarihli *Donanma* dergisinde (nr.58, s.915) yayımlanmıştır. Sonra *Nesli Harp Nesli Sulh ve Tiryaki Sözler* kitabında (Kanaat Kitaphanesi, İstanbul 1334/1918, s.135-138.) arkasından 20 Ağustos 1920 tarihli *Şebab* dergisinde (nr. 5, s.115-116) ve son olarak *Düşünce* dergisinin Fikret özel sayısında yer alır. ("Düşünce Nüsha-i Fevkalade", S.1, 15 Şubat 1338/1922, s. 30-32.).

⁵ *Mai ve Siyah* romanı *Servet-i Fünun*'un 273-317. sayılarında 4 Haziran 1896-8 Nisan 1897 tarihleri arasında tefrika edilmiştir.

⁶ Söz konusu tevhid, *Mirsad* dergisinin 9 Mayıs 1307/21 Temmuz 1891 tarihinde açtığı "Tevhid" konulu edebi müsabakada birinciliği kazandığı "Tevhid" adlı şiiridir.

⁷ Hüseyin Cahit, *Servet-i Fünun*'daki ikinci hikâyesinden sonra dergiye gittiğini söylemektedir. Cahit'in ikinci hikâyesi "[Lantennis](#)" derginin 3 Haziran 1897 tarihli 325. sayısında yayımlanmıştır. Tanışmanın bu tarihten sonra olduğu söylenebilir.

Hüseyin Cahit, “*Sol yanda kalp vardı ve o kalp bütünüyle eşinindi. Yürek tarafına kimsenin geçmemesi gerekirdi. Fikret, bir kez bunu açıklamıştı.*” (Yalçın, 1975: 139) cümlesiyle Fikret’in ailesine sevgisini vurgular. Cenap Şahabettin de ailesine bağlılığı başta olmak üzere Fikret’in hayatında değer verdikleriyle ilgili şunları söylemektedir;

“*Bu büyük adam bir tek muhabbet içinde dört şeyi takdis eder, vatan, sanayi-i nefise, zevcesi, oğlu!.. Hayat-ı zekaya doğduğu günden bu ana kadar yalnız bir çocuk aşkı, yalnız bir kadın aşkı, yalnız bir şiir aşkı, yalnız bir diyar aşkı tanıdı; bizim memleketimiz, bizim edebiyatımız, kendi refikası, kendi Haluk'u..*” (Şahabettin, 1914: 313).

Ali Ekrem’e göre Fikret ailesini ve oğlunu taparcasına seven, babasından kaynaklı maddi sıkıntısı olmayan biridir. Sağlam vücutlu Fikret, saatlerce hatta günlerce kahkahalarıyla dostlarını mutlu etmeyi başarır. Bu özelliklerine rağmen neden şiirleri acılı, körümser ve hırçındır? diye soran Ali Ekrem cevabı da kendisi verir: Fikret, mağrur bir kişidir. Ona göre Fikret, Mekteb-i Sultanî’yi dereceyle bitirmiş bu nedenle de büyük makamlara gelmeyi ümit etmiştir. Ancak beş yüz kuruş maaşla memuriyete başlayınca bunu hazmedemiş ve hayata atılmıştır. Bunun da yansıması olarak topluma yönelik nefret ve öfke hisleriyle dolmuştur. (Uçman, 1997: 49-50). Ali Ekrem’e göre Fikret eğer bu kadar gururlu olmasaydı ve en yakın arkadaşlarını bile kırmasaydı Rübab-ı Şikeste’den daha başarılı eserler ortaya koyabilirdi. (s. 52).

Halit Ziya, Fikret’in *Servet-i Fünun* ile beraber dönemin her türlü pisliğinden uzak bir çevre bulunca üzerindeki kara bulutların dağıldığını, cana yakın ve neşe dolu birisi haline geldiğini söyler;

“*Her şeyden fena manalar çıkararak şikâyete vesile arayan mizacının yanında garip bir tezat teşkil ederek gene her şeyin çarpık ve bozuk taraflarını görüp yakalayan, onu hicve, hezele, gülmeye güldürmeye vesile yapan bir mizah kabiliyeti vardı. Öyle bir gülüşü vardı ki etrafındakilere de sirayet ederdi, hele gülerken gözlerinin öyle söylenmeye lüzum görülmemiş tuhaflıkları ifşa eden bir ifadesi olurdu ki sözlerini tefsir eden o bakışları bizi sürekli neşeler içinde bırakırdı.*” (Uşaklıgil, 2014: 638).

Cenap Şahabettin’e göre Fikret, “hiçbir kuvve-i beşeriyye” önünde eğilmeyecek “en mümtaz en necip manasıyla mağrur” birisidir. Ayrıca Şahabettin, iyi ve güzel davranışlar için çıkarlarından vazgeçme konusunda hiç kimsenin ona yetişemeyeceğini ve onun düşünce

dünyamızda yol gösterici bir güneş olduğunu belirtir. (Şahabettin, 1914: 312). Cenap Şahabettin, vefatından iki hafta sonra kaleme aldığı “Tevfik Fikret” başlıklı yazısında⁸ Fikret’in hem kendisinin hem de arkadaşlarının beğendiği tek yönünün “merdümgirizliği” olduğunu belirtmektedir. (Şahabettin, 1915a: 3).

Cenap Şahabettin İstanbul’un Fikret için “mabet ve cennet” olduğunu belirttikten sonra Fikret’in Paris’i “güzel bir salon”, Londra’yı “güzel bir mağaza”, Berlin’i “güzel bir kışla”, İstanbul’u ise “bir güzel şehir” olarak gördüğünü söyler. (Şahabettin, 1914: 313). Mehmet Rauf ise Fikret’in Hisar tepelerine çıkmayı ve Kanlıca konusunda dolaşmayı çok sevdiğini aktarır. (Tarım, 2001: 78). Rauf ayrıca Fikret’in bir yere giderken yol kenarında rastladığı levhaları ve mezar taşlarını okumak ve bunlardan bazılarını beğenip bazılarını karşı çıkmak şeklinde ilginç bir alışkanlığından da bahseder. (s. 77).

Halit Ziya, Fikret’in misafirlerini kabul etmekte oldukça zarif davrandığını ve “her yaprağı çevrildikçe başka bir âleme sevk eden bir tasvir mecmuası” gibi sürekli değişen konularda sessizleri bile sohbete çeken usta bir dili olduğunu söyler. Fikret’i “fikirlerin arasından kâğıtları maharetle delerek” atlayan sonra atının üstüne bir kuş hafifliğiyle “düşüvermiş bir cambaz gibi geçen” nadir bir sanatkâr olarak görür. Sohbetlerin ilerleyen aşamalarında yönetimdeki rüşvet ve hırsızlık konularına gelindiğinde ise Fikret’in artık bir şair olarak değil “hitabet kürsüsünden yumruklarını sıkarak, dişlerini gıcırdatarak, köpürüp fişkırış nefret dalgaları içinde” orada bulunanları etkisi altına alan bir “ihtilâl hatibi” gibi konuştuğunu belirtmektedir. Bu anlarda Fikret’e en ufak bir itirazın onu alevlendirip kendisini kaybetmesine neden olduğunu söyleyen Halit Ziya, coşkusunun en şiddetli olduğu anda artık susması gerektiğini anladığını ve bir şaka ile herkesi ferahlattığını anlatır. (Uşaklıgil, 2017: 674-676).

Hüseyin Cahit, Fikret’in bazı konularda çok titiz ve duyarlı biri olduğunu belirterek onu “ahlâk ve iyilik yayan bir peygamber” olarak nitelendirir. Cahit, Fikret’i “insanca zayıflıklar” konusunda “hoşgörüsüz ve acımasız” birisi olarak görür ve bu özelliğinin de bir eksiklik olduğunu söyler. Tüm bu yanlarına rağmen Cahit’e göre Fikret çevresine “sevgiye dayanan bir saygı aşılardır.” (Yalçın, 1975: 137-138). Cenap Şahabettin de “onun nazarında insan bir

⁸ Bu yazı ilk olarak 28 Ağustos 1915’te Tasvir-i Efkâr gazetesinde (nr.1546, s.3) “Tevfik Fikret” adıyla yayımlanmıştır. Daha sonra *Nesli Harp Nesli Sulh ve Tiryaki Sözler* kitabında “Tevfik Fikret’in Vefatı” adıyla yer alır. (Kanaat Kitaphanesi, İstanbul 1334/1918, s.125-134.)

‘hayvan-ı affif’ idi, iffetsiz insana insan denemezdi.” cümlesiyle Fikret’in ahlak konusundaki tavizsizliğini vurgular. (Şahabettin, 1915a: 3).

Ahmet İhsan, hareket içindeki herkesin Fikret’e saygı duymasını “onun kendisine mahsus yüksek bir fitratı ve ruhu vardı; o ruhun karşısında hürmetle mukabele etmemek kabil değildi.” cümleleriyle açıklar. (Tokgöz, 2019: 531). Onu “dünya üzerinde yaşayamayacak kadar sert ve düzgün prensip”li biri olarak gören Ahmet İhsan onun küçük bir eleştirisine, imasına uğramamak için çaba sarf ettiklerini belirtir. (s. 84).

Fikret’in çevresine yaydığı bu saygı halesi arkadaşlarının “ufak kabahatlerini” ondan saklamalarını da beraberinde getirmiştir. Fikret’ten saklanan bu “ufak kabahatlerden” hem Ahmet İhsan (Tokgöz, 2019: 84) hem de Hüseyin Cahit bahsetmektedir. (Yalçın, 1975: 140).

Fikret’in bu katı kuralcılığı konusunda Cenap Şahabettin de şunları söyler;

“Güzelliği sevdiği kadar güzellikten anlardı. (...) Onun hükmü bence haiz-i katidir. (...) Çirkin yazılara karşı şiddet ve asabiyeti de güzelliğe hürmetten mütevellitti. Çirkinliği yaşatmak Fikret nazarında bir ilhâd dimağı idi, (...) Kafiyelerle düzgünlenmiş lakırdı yığınlarına ‘manzume’ diyen gençler bulunduğunu gördükçe hırçınlıyordu. ‘Güzel şiirimizi laf-ı mukaffi derekesine düşürdüler!’ derken yumruğunu ufka sallardı.” (Şahabettin, 1915a: 3).

Fikret’e duyulan saygı sadece onun vefatından sonra kaleme alınan metinlerde yer almaz. Cenap Şahabettin, Fikret’e gönderdiği 2 Mart 1898 tarihli mektubunu “*Bâkî ellerinden öperim.*” (Andı, Taşçıoğlu ve Yorulmaz, 1998: 149-152) diyerek; Halit Ziya da 26 Mayıs 1902 tarihli yine Fikret’e gönderdiği mektubunu “*Ellerinden öperek beyân-ı iştiyâk ederim elmasım efendim.*” (s. 191-192) cümlesiyle tamamlar.

Tevfik Fikret, Edebiyat-ı Cedide’nin önemli isimlerindendir ve dergide eserleri yer alan hemen herkesin üzerinde etkilere sahiptir. Kendisinden yaşça da küçük olan Hüseyin Sîret dergide yayımladığı şiirlerinde “H. Sîret” imzasını kullanmaktadır. Fikret, bu imzadaki “H.”nin ne olduğunu sorar. “Hamdullah” cevabını aldığı da “Bu abdal ismidir, adın Hüseyin olsun” der. Fikret’in bu yönlendirmesi sonrasında genç şair artık “Hüseyin Sîret” imzasını kullanmaya başlar. (Karataş, 2011: 24).

Fikret, dergideki arkadaşlarını her anlamda destekleyen birisidir. Hüseyin Cahit’e göre Fikret dergiden “altı yüz kuruş” aylık alır. Ancak arkadaşlarının ücret almamasına çok sinirlenir ve

Ahmet İhsan'la görüşerek “haftada seksen kuruş yazarlık ödeneği” çıkarır. Bu parayı Fikret arkadaşlarına “haklılıkla, bir ilke uyarınca bölüştürür.” (Yalçın, 1975: 114). Ahmet İhsan ise “*Fikret merhuma ayda altı altın maaşı üstat Ekrem tayin etmişti. Bu maaş, Cahit Bey'in yazdığı gibi altı yüz kuruş değildi. Ayda altı altın o tarihte bir ev geçindirirdi.*” (Tokgöz, 2019: 361) cümleleriyle maaş konusunu açıklar.

Dergiden aldığı maaşa rağmen Fikret, dönem dönem maddi sıkıntılar çeken birisidir. Hüseyin Cahit, *Hayat-ı Muhayyel* adlı eserinin satışından elde ettiği geliri Fikret'e borç olarak verdiğini, onun da bu parayla *Rübâb-ı Şikeste*'yi bastırıldığını söyler. (Yalçın, 1975: 124). Fikret, *Şermin*'i de hastalığı yüzünden çektiği maddi sorunlar nedeniyle yazmıştır. (Özgül, 2013: 435). Ali Ekrem'e anlattığı bu durum sonrasında doktora gitmeyi de “*Ben artık hasta değilim, görüyorsun. Hem ona vizite vermeli, benim param da yok. Şermin'in hâsılatı çoktan bitti.*” cümleleriyle kabule yanaşmaz. (s. 439).

1.3. Hırçınlığı ve Küskünlükleri

Ahmet İhsan, Fikret'in her konuyu namus ve haysiyet terazisiyle ölçtüğünü; “namusla, haysiyetle, vatan ve aile vazifesiyle uyuşmayan her hareket”in aslında masum ve affedilecek bir şey bile olsa “onun nazarında mahkûm” olduğunu belirtir. (Tokgöz, 2019: 83). Hüseyin Kâzım ise Fikret'i, herkese karşı sonsuz şefkat ve bağışlama duygusuyla dolu, insanların ahlakî kötülüklerinden, cahillik ve aymazlıklarından derin ızdıraplar çekmiş olmasına rağmen en yakınlarından bile nankörlük görmüş birisi olarak tarif eder. (Kadri, 2018: 424).

Halit Ziya, Fikret'in; doğruluk, dürüstlük gibi konularda kesin uyumu olmayan herhangi bir belirtiye karşı abartılı tepkiler verdiğini, bu tür eksikliklerden arınmış “melekâne bir hayatı” bütün memlekette ve dünyada görmek istediğini, bunun olmayacağına yönelik deliller gördüğünde de “siyah bir küskünlük içine gömülen” ve kendisini vaktinden evvel mezara götüren “marizane bir hülyapersetliğe esir” ettiğini aktarır. Halit Ziya, ilk günlerden itibaren dikkatini çeken bu durumu hayatın doğal akışı ile hayalleri arasındaki dengeyi tutturamama olarak tespit etmekte ve bu nedenle de Fikret'i hayallerine kavuşamamış “bir kurban” olarak nitelendirmektedir. (Uşaklıgil, 2017: 679-680).

Fikret, bozulan dengesiyle beraber zamanla titizleşir ve hırçınlaşır, arkadaşlarını incitmeye başlar. Önce Ali Ekrem ve Ahmet Reşit dergiden ayrılır, sonra da Ahmet Hikmet'le küser. Böylece dergideki samimi ve sıcak atmosfer yerini soğuk bir havaya bırakır. *Servet-i*

Fünun'un dağıldığı günlere denk gelen bu ortamdan Meşrutiyet'in ilanına kadar Fikret "siyah bir gölge" gibidir. (Uşaklıgil, 2014: 642).

Ahmet İhsan'a göre Fikret, Meşrutiyet'in ilanıyla beraber "tekrar galeyana geli(r), inkılâbın ikinci haftasında" Hüseyin Cahit ve Hüseyin Kâzım ile *Tanin* gazetesini çıkarır. (Tokgöz, 2019: 513). Cenap Şahabettin, II. Meşrutiyet'le beraber Fikret'in iyimser tavra bürünmesini "hiç şüphe yok ki inkılâbın kalbi Talât ve bazusu Enver ise ruh ve şiiri Fikret'tir." (Şahabettin, 1914: 312) diyerek açıklamıştır.

Meşrutiyet döneminin görece özgür ortamı kısa sürede yeni bir "istibdat dönemine" evrilmiş, Fikret'in "hırçınlığı, titizliği" gitgide artmıştır. Fikret, Meşrutiyet'in hemen arkasından birer "mevki tutan" arkadaşlarına "adeta kendisine hıyanet etmişçesine hışım ile bakar". Hüseyin Cahit milletvekili olunca Fikret ona küser. Halit Ziya Mabeyn başkatipliği görevine başladıktan sonra karşılaştığı Fikret'in "başını sallayarak" adeta sitemle "Sen de mi?" demek ister gibi baktığını ve oradan uzaklaştığını söylemektedir. (Uşaklıgil, 2014: 649). Halit Ziya, Fikret'in bu tutumunun kıskançlıktan kaynaklanmadığını, "istibdat zamanında mevki tutanlara o idarenin adamları" gözüyle bakıp kinlendiğini, Meşrutiyet'te bir yere tutunanalara ise "fırsattan istifade etmişler diye" kızdığını bunun da onun yaratılışının bir özelliği olduğunu söyler. (s. 649).

Fikret, hayata tutunmaya çalıştığı bu kısa dönemin sonunda *Tanin*'den ayrılır.⁹ Bir yangınla harap olan Mekteb-i Sultanî'nin hem müdürlüğü hem de tamir işleri kendisine verilince "yeniden taze bir hayatla" dirilir.¹⁰ Halit Ziya, bir gün ziyarete gittiğinde onu toz toprak içinde "bir ırgatbaşı gibi" oradan oraya koştururken görür ve ondaki bu canlılığın görevden ayrılıncaya kadar devam ettiğini söyler. (Uşaklıgil, 2014: 642-643).

Fikret, zamanla öğretmenlerle ve Maarif Nazırı Emrullah Efendi ile anlaşamaz ve Mekteb-i Sultanî Müdürlüğünden istifa eder. Fikret'in istifasından sonra Hüseyin Cahit onu haklı görmekle beraber Emrullah Efendi'yi de suçlayıcı ifadeler kullanmaz. Bizzat yanına giderek

⁹ Tevfik Fikret, 1 Ağustos 1908'de çıkarmaya başladıkları *Tanin* gazetesinden Hüseyin Cahit'in gazeteyi İttihat ve Terakki'nin yayın organı haline getirmek istediğini söyleyerek 27 Aralık 1908'de ayrılır. Asım Us, Hüseyin Cahit'le yaptığı bir görüşmeden edindiği izlenimlerle Fikret'in *Tanin*'den ayrılması konusunda "Tanin'in üç kurucusundan biri olduğu halde, İnkılâptan sonra yapılan ilk Meb'usan seçiminde belki Hüseyin Cahit Yalçın gibi kendisinin aranmasını istiyordu. Aranmamış olması kalbinde bir üzüntü yaratmış olabilir. *Tanin* gazetesinden sessiz sedasız çekilmiş olmasının manevî sebebinin burada aramak mümkündür. İhtimal ki, Hüseyin Kâzım tarafından, kendisine, muayyen veya kâfi bir aylık ücret verilmemiş olması da bu hususta ayrı bir âmil olmuştur." (1964: 14) çıkarımında bulunmaktadır. Ancak Beşir Ayvazoğlu, İsmail Hikmet'in anılarından hareketle gazeteden ayrıldığı sırada Adliye Nazırı Refik Bey aracılığıyla Fikret'e Maarif Nazırlığı teklifi yapıldığını ancak onun kabul etmediğini söyler. (2019: 372)

¹⁰ Tevfik Fikret, 6 Ocak 1909-9 Nisan 1910 tarihleri arasında Mekteb-i Sultanî Müdürlüğü görevinde bulunmuştur.

bu konuda arkasında durmasını istediği Hüseyin Cahit'in bu tavrına oldukça kızan Fikret, maliye memurlarının bir haciz işlemini de bahane ederek İttihat ve Terakki'ye ve onun milletvekili Hüseyin Cahit'e oldukça ağır suçlamalarda bulunur.¹¹ Cahit'in karşı mektubundan anlaşıldığı kadarıyla onu “namussuz bir gazeteci” olarak nitelendiren Fikret hem gazeteciliği hem de milletvekilliğini Cahit'e kendisinin temin ettiğini söyler. Bu ithamlara aynı sertlikle karşılık veren Cahit, *Tanin* gazetesini başına Fikret'in sardığını ve kendisini “eşek gibi” çalıştırdığını söyler. *Servet-i Fünun*'un kapatılması sürecinde ve 31 Mart döneminde kendilerini arayıp sormadığı için Fikret'i “namusundan ve vicdanından haberdar” olmamakla suçlar. (Us, 1964: 9-16). Cahit'in bu mektubuna 23 Aralık 1910 tarihli bir mektupla karşılık veren Fikret, ona “Zavallı paçavra hükümetinin namussuz gazetecisi!” diye seslenir. Cahit'in ithamlarına karşı Fikret uzun mektubunu yine ağır ithamlarla sonlandırır. (Ayvazoğlu, 2019: 407-413).

Hisar'daki evine çekilen Fikret sadece Ticaret Mektebi'ndeki dersleri için oradan ayrılır. Halit Ziya bu günleri; “*Edebiyat tarihinin hayretlerle ve eseflerle kaydedeceği bir garibedir ki devrinin en büyük şairi olan bu adam o neslin çocuklarına güzel yazı (...) dersleri vermekle ayda birkaç yüz kuruş kazanmak mecburiyetinde kalmıştı. Buna da sabır ile, intizar ile tahammül ediyordu.*” (Uşaklıgil, 2014: 642) cümleleriyle anlatır.

Ahmet Reşit, Fikret'in mizacındaki hırçınlığı “gittikçe artan bir ekşilik” olarak tarif eder. Fikret'in eniştesinden nefret ettiği için kızkardeşini bile görmekten çekindiğini söyleyen Ahmet Reşit, bu halini doğru bulmayanları ise ayıpladığını aktarmaktadır. (Rey, 2014: 441).

Ali Ekrem, Fikret'in hayatını “şakraklık” ve “hırçınlık” diye iki döneme ayırır. Onun mutlu olduğu zamanlarda alaycılık ve şakacılık konusunda benzersiz olduğunu söyleyen Ekrem, keyifli günlerinde “mazmunlar, nükteler, imalar, tarzlar”le bulunduğu ortamı etkisi altına aldığını belirtir. (Özgül, 2013: 419). Ali Ekrem'e göre bu kadar hayat dolu olan Fikret, “vatan endişesi” nedeniyle kötümserliğe kendini kaptırmış ve “istibdat şiddetini” artırdıkça da tükenmeye başlamıştır. Fikret'in hırçınlıkları zamanla o kadar artmıştır ki yakın arkadaşlarının yanında dergiye ziyarete gelen hiç tanımadığı insanlar bile onun “tahkirlerine” maruz kalmıştır. Ali Ekrem, Fikret'in hayatının sonlarına doğru artarak devam eden

¹¹Fikret'in İttihat ve Terakki'ye duyduğu bu öfke uzun süre devam eder. Öyle ki, 31 Ocak 1914'te ölen hocası Rezaizade Mahmut Ekrem'in cenazesine Rezaizade'nin oğlu Ercüment Ekrem'in gönderdiği telgrafa “Bugünkü hükümet erkânının da bulunacağı bir cenazeye gelemem, mazurum!” karşılığını vererek katılmaz. (Ayvazoğlu, 2019: 406)

kötümserliğini onu genç yaşta ölüme götüren sebeplerden biri olarak görür. (s. 424-425). Halit Ziya da Fikret'i en son ölmeye önce yatağında gördüğünü, uzun uzun bakışıklarını ve hem kendisine hem de milletine faydalı olmak isteyen donanımlı birisinin kendisini kötümserliğe kurban ederek ölüme gittiğini söyler ve ağlamamak için oradan kaçarcasına uzaklaştığını aktarır. (Uşaklıgil, 2014: 650).

1.4. İstibdat Karşısında Fikret ve “Yeşil Yurt” Hayali

Tevfik Fikret, *Servet-i Fünuncular* içerisinde “istibdat” yönetimine karşı olanların başında yer almaktadır. Hüseyin Cahit, bir 19 Ağustos (miladi 31 Ağustos) gecesinde ayın ortalığı aydınlatmasını sabah Fikret'e anlatmaya çalışırken onun kaşlarının çatıldığını aktarır. (Yalçın, 1975: 139). Çünkü 19 Ağustos II. Abdülhamit'in tahta çıkışının yıl dönümüdür ve Fikret, bu gecelerde “*tek bir kandil bile yaktırmayıp o geceyi sabahlara kadar zulmet içinde geçir(ir)*” (Tarım, 2001: 100). Ahmet Reşit, Fikret'in padişaha yönelik bu tavrının altında babasının sürgüne gönderilmesinin yattığını söylemektedir. (Rey, 2014: 78).

Fikret'in padişaha yönelik öfkesi dostlarıyla ilişkilerine de yansır. Padişahın yaptığı maaş zammını kabul ettiği için Recaizade Ekrem'e, “her gazetenin mürettib ve makinecilerine ve hamallarına kadar nişanlar” verilirken bu nişanları, rütbeleri aldıkları ve bir de teşekkür yazısı yazdıkları için *Servet-i Fünun* matbaası çalışanlarına kırılmış ve küsmüştür. (Tokgöz, 2019: 532).

Tevfik Fikret, 1898 yılında İsmail Safa'nın evindeki bir toplantının saraya jurnallenmesi üzerine birkaç gün tutuklanır. Hüseyin Sîret'in anlatmasına göre bu buluşma şu şekilde jurnallenmiştir: Bu toplantıyı da yapan gizli cemiyet uydurma bir cenaze töreni düzenleyecek; “Fikret, Hüseyin Sîret ve İsmail Safa tabutu takip ederek Yahya Efendi Dergâhı'na gidecek ve burada sembolik olarak, II. Abdülhamit'i tahttan indirerek yerine Sultan Murad'ı geçirecek”tir. Sîret, üç gece kaldıkları Hasan Paşa Karakolu'ndaki son gecelerini Fikret'in “Bu şeb çille-i gam yine dolmuyor, / Sabah olmuyor, sabah olmuyor.” beyitiyle tasvir ettiğini söyler. (Karataş, 2011: 25).

Cenap Şahabettin'e göre Fikret kendileriyle çağdaş olmasına rağmen ne buldukları çağa ne de başka bir çağa ait olan “başlı başına bir asr-ı ademiyet”tir. (Şahabettin, 1915a: 3). Yaşadığı dönemin gerçekleri arasında barınamayan ve istibdâdın bütün ağırlığını üzerinde taşıyan İstanbul'dan uzaklaşarak bir “saadet köşesi” arayan Fikret, sığınacak yer olarak “Yeşil Yurt”u bulur. (Uşaklıgil, 2017: 793). Halit Ziya, yaşayabilmek için varlığını bir ümide

bağlamak ihtiyacı duyan ve sonuçta bir şair olan Fikret'in bu hayallerinin “hakikat kuvveti almasına” hiç şaşırmadıklarını söyler. Fikret'in bu sarhoşluğunun zamanla çevresindekileri de etkisi altına aldığını söyleyen Halit Ziya, “bu teşebbüsün başında” Hüseyin Kâzım'ın olduğunu belirtir. Başta Yeni Zelanda düşünülürken bu “hülya âleminin kurulacağı yer” olarak Hüseyin Kâzım'ın Manisa'daki çiftliğinde karar kılınır. (s. 793-795).

Hüseyin Kâzım, Fikret'in İstanbul'dan uzaklaşma arzusunu görünce ona Manisa'daki çiftlikte yaşamayı teklif ettiğini, onun da bu teklifi hemen kabul ettiğini söyler. Yüzüne biraz gülümsemenin yayıldığını, bir süre düşündükten sonra da Hüseyin Cahit'i gözlem için gönderdiklerini; onun da birkaç fotoğrafla beraber döndüğünü, Fikret'in de anlatılanlar ve fotoğraflardan sonra oraya “Yeşil Yurt” adını verdiğini söylemektedir. (Kadri, 2018: 418). Bu gelişmelere rağmen bir akşam Rumelihisarı'ndaki evde yapılan sohbette Yeni Zelanda ve Yeşil Yurt konuları açıldığında coşkunluk içindeki Fikret'ten bir arkadaşlarının bir kadeh rakı istemesi üzerine onun canının sıkıldığını “Artık bu ümidim de mahv oldu! Bu adam orada bize neler yapmaz? Benim tahayyül ettiğim hayat-ı ailede böyle bir itiyâdın yeri olabilir mi?” sözleriyle onun Yeşil Yurt fikrinden tamamen uzaklaştığını ve büyük bir ümitsizliğe kapıldığını söylemektedir. (s. 420). Mehmet Rauf'un anılarında da Manisa'daki çiftlik teklifinin Hüseyin Kâzım'dan geldiği ve Yeşil Yurt ismini Fikret'in verdiği yer almakla beraber bu düşünceden neden vazgeçildiği bulunmamaktadır. (Tarım, 2001: 103-104).

Tevfik Fikret ve *Servet-i Fünuncular*, siyasal baskı ve sansürden kurtulmak için “hararetli bir şekilde yanar tutuşur(lar)”. (Tarım, 2001: 92). Bu sırada İngiltere Güney Afrika'da yaptığı Transvaal Savaşı'nda (1899-1902) zorlanmaktadır. İsmail Kemal Bey'in¹² İngiliz elçisi ile yaptığı bir görüşmede elçi, Türklerin meşrutiyete layık bir millet olup olmadığını ispat etmeleri gerektiğini söyler. Bunun üzerine İsmail Kemal Bey *Servet-i Fünuncuların* yanına gelir ve onun yoğun isteği sonucunda bir mektup hazırlanıp elçiye takdim edilmesi kararlaştırılır.¹³ (Tarım, 2001: 94). Mehmet Rauf kendileri açısından “o kadar cazip” olan bu iş için hemen bir heyet seçtiklerini aktarır. (Tarım, 2001: 95). Hüseyin Cahit, elçiliğe verilecek mektubu Fikret'in yazmış olabileceğini söylerken (Yalçın, 1975: 132) Hüseyin

¹² Avlonyalı İsmail Kemal (1847-1919). Bir Jön Türk olan İsmail Kemal, II. Abdülhamid ve Meşrutiyet'in ünlü devlet adamlarındandır.

¹³ *Servet-i Fünuncuların* bu adımı hakkında bkz. Ferhat Korkmaz, “Servet-i Fünûn Şair ve Yazarlarının Transvaal (Boer) Savaşları Karşısındaki Tutumu Hakkında Bir Araştırma”, *Edebi Eleştiri Dergisi*, Nisan 2018, Cilt 2, Sayı 1, s.81-94.

Sîret metni İsmail Safa'nın yazdığını kendisinin de bir iki değişiklikle temize çektiğini söylemektedir. (Hanioğlu, 1989: 573).

Hüseyin Cahit, yazılan mektubun bir süre ceplerde dolaştırılarak dostlara gizli gizli gösterildiğini bu sayede de imza çevresinin biraz daha genişletildiğini belirtir. (Yalçın, 1975: 132). Rauf da mektubu Fikret'in kendisine gösterdiğini ve onun imzasını görmesi üzerine de çekinmeden imzaladığını ancak Hüseyin Cahit'in imzalamayı kabul etmediğini aktarır. (Tarım, 2001: 97). Cahit, Nazım Paşa'ya durumu anlattığını onun da imzalamamasını söylediğini vurgular. Olayın ciddiyetini Fikret'e anlattığını söyleyen Cahit, "geri dönülemeyecek kadar ileri gidildiği" için mektubun hızlıca teslim edildiğini belirtir. (Yalçın, 1975: 132).

Şükrü Hanioğlu'nun aktardığı belgede Hüseyin Sîret, İsmail Safa, Tevfik Fikret, Mehmet Rauf, İsmail Kemal, Samipaşazâde Sezai de dahil 29 kişinin imzası yer alır. (1989: 575) Mektup Hüseyin Sîret'in de dahil olduğu bir heyet tarafından 20 Kasım 1899'da elçiye takdim edilir. Mektubu haber alan saray imzacıların hemen hepsini cezalandırmıştır. Fikret de gözüne alınıp serbest bırakılmıştır. (Ayvazoğlu, 2019: 237). Fikret'in de imzacılar arasında yer aldığı görünmesine karşın Ahmet İhsan hem Fikret'in hem de kendisinin bu mektup hareketini "delilik" olarak gördüklerini belirtir. (Tokgöz, 2019: 89) Ayrıca 1934 yılındaki bir yazısında Fikret'in mektup sunan arkadaşlarına çok kızdığını bu kızgınlığının da dergiden ayrılışının nedenlerinden biri olduğunu söylemektedir. (363)

Cenap Şahabettin'e göre Fikret "adalet ve hürriyetin delice meftûnudur". Bundan dolayı "istibdadın suçlarını" asla affetmemiştir. Şahabettin'e göre "Abdülhamid nazarında millet ne kadar müstahkar idiyse Fikret nazarında Yıldız Sarayı da o kadar müstekrehti(r)". Şahabettin, Abdülhamit'in tahttan indirilmiş olmasını ve Meşrutiyet'in ilanını "Fikret'in dediği nihâl-i amâl yapraklanıyor ve çiçekleniyordu ve dimağlar dimağlara inzimam ederek büyük bir meşcere-i tefekkür vücuda geliyordu. Artık Tevfik Fikret'i ve Halid Ziya'yı anlayarak okuyanlar lakayd-ı terakki ve bigâne-i mesai yaşayamazlardı; atalet-i memleket kımıldamıştı. Netice herkesin malumudur." cümleleriyle Fikret'in hürriyete tutkun, mağrur kişiliğine ve eserlerine bağlar. (Şahabettin, 1914: 312).

1.5. Edebi ve Sanatsal Yönü

Tevfik Fikret'in edebi yönüyle ilgili ilk yazı Cenap Şahabettin'den gelir. Şahabettin, "Tevfik Fikret Bey" başlıklı makalesinin genelinde yazılarında kullandığı dil dolayısıyla eleştirilen

Fikret'e sahip çıkmakta hatta onu "müceddid-i edeb" olarak görmekte ve "üstâd" ilan etmektedir. (Özbek, 2016: 466). Tevfik Fikret'in "yeni, ama hakikaten yeni, hem yeni olduğu nisbette güzel bir tarz-ı edeb" ortaya koyduğunu belirten Cenap Şahabettin, makalesini okuyucuların aklına takılan bu yeni tarzın ne olduğu ve bu yenilikçi edebiyatçının kim olduğu şeklindeki soruları cevaplandırmak amacıyla yazdığını belirtmektedir. *Servet-i Fünun* dergisinde yayımlanan "Hasta Çocuk"¹⁴ şiiri dolayısıyla Fikret'e yöneltilen eleştirilere cevap veren Şahabettin, edebiyatın his ve vicdanla yapıldığını her gün belirten, kimseyi takip etmeyen ve bu temiz hislerini de kâğıda aktarmayı başaran Fikret'in bir yenilikçi ve üstat olduğunu belirtir. Fikret'in bu şiirini detaylı bir şekilde inceleyen Şahabettin, böyle bir şiir yazmanın "ne kadar güç olduğunu" belirtir ve bu manzumenin adeta Fikret'in ortaya koymaya çalıştığı yeni edebiyat mesleğinin bir programı olduğunu söyler. (Şahabettin, 1896: 123).

Cenap Şahabettin, Fikret'in edebiyat ve resim sanatları haricindeki "musâhabât-ı fenniye veya hevâiyeden pek hoşlanmadığı"nın bilindiğini belirttiikten sonra "Kalbi şair, eli ressam olduğu gibi hançeresi de musikişinâs tabiidir: Her kelimeye, her cümleye layık olduğu ahengi vererek mülâhazât-ı şairânesini şerh ederken o müntehip kelimelerin, o nezih cümlelerin meali sem'e bir ihtizâz-ı âb-ı câri gibi latif gelir. (...) o muktedir üstâdın zâtı da budur." diyerek yazısını sonlandırır. (Şahabettin, 1896: 124).

Cenap Şahabettin 1896'da Fikret'e kısa bir mektup gönderir. Bu mektubunda Halit Ziya'yı da kastederek "Sizin yazılarınızın yanı sıra bizim eserler ne kadar münasebetsiz ne kadar solgun, sahîf, müteverrim düşüyor. Mümkün olsa da gazeteyi yalnız ikiniz çıkarsanız... Ben ve benim gibi Cahid ve Rauf ve emsâli dühât-ı hatâ(!) yalnız okumakla iktifâ etsek..." cümleleriyle Fikret ve Halit Ziya'nın yazılarına duyduğu hayranlığı dile getirir. (Andı vd., 1998: 155-156).

Ali Ekrem, Fikret'in edebi yönü ile ilgili zamanla değişen ifadeler kullanmıştır. Onunla ilgili yazılarında eleştirel bir tavır görülmekle beraber bazen övgülere de yer verir. Kendisini dergiye Fikret'in davet ettiğini ve H. Nazım'ı yanına alarak dergide yazmaya başladığını aktarır. Fikret'ten yoğun ilgi ve takdir gördüklerini söyleyen Ali Ekrem, zamanla bu alanın sadece bir sevgi ve saygıdan ileri gelmediğini Fikret'in amacının "kendi şöhret-i edebiyesinin tesisine hizmet" olduğunu ve kendilerini "bire merdiven basamağı gibi kullanmak" istediğini

¹⁴ M. T. Fikret, "Hasta Çocuk", *Servet-i Fünun*, nu: 257, 1 Şubat 1311 / 13 Şubat 1896, s. 354.

aktarır. Ancak her şeye rağmen “memlekette *Servet-i Fünun*’dan namuslu gazete” olmadığından yazmaya devam ettiklerini de ekler. (Uçman, 1997: 34).

Ali Ekrem, 23 Temmuz 1896 tarihli *Servet-i Fünun*’da yer alan yazısında Tevfik Fikret’e “münevverü’l-viddan bir şair-i ruh-ı beyândır” diye seslenerek onun hemen her şiirinde başarılı yeniliklere imza attığını söylemektedir. Fikret’in “Aşîyan-ı Peder” adlı manzumesini ağlayarak okuduğunu söyleyen Ali Ekrem, onun edebiyat uçurumlarında herkesten daha başarılı hareket ettiğini “düşmek değil, hiç sendelediği görülmemiştir.” cümlesiyle aktarır. (Bolayır, 1896: 307). Yıllar sonra Rıza Tevfik’e yazdığı mektupta ise Fikret’in “insanı hüngür hüngür ağlatan”, duygulandıran, heyecanlandıran bir şiirinin olmadığını ifade eder. Ali Ekrem’e göre Fikret şiirlerinde insanları duygulandırmayı, ağlatmayı değil bu durumların tasvirini yapmıştır. (Uçman, 1997: 48).

Ali Ekrem, Fikret’i anlama ve düşünme gücü dar, his ve hayali yüzeysel, sıradan ve ortalama bir şair olarak tarif eder. Ali Ekrem’e göre Fikret büyük bir şair olmaktan ziyade “muktedir bir artisttir”.¹⁵ Fikret, küçük fikirleri ve önemsiz duyguları büyük bir başarıyla tasvir eder ancak ne yazık ki samimiyetten uzaktır. (Uçman, 1997: 47-49). Ali Ekrem’e göre Cenap Şahabettin ve takipçilerinin “sembolizm ve dekadanzizm” etkisindeki şiirlerini Fikret “himaye etmiş” ve “bu hokkabaz”a -Cenap Şahabettin’i kastediyor- “Aveng-i Tesâvir” yazarak onu Ekrem ve Hâmit ile aynı seviyede görmüştür. Bu nedenle de Fikret “şebâb arasına tohm-ı fesad-ı inhitat ve cünûnun ekilip kalmasından” sorumludur bu da onun edebiyata karşı “cinayetidir.” (s. 54). Ali Ekrem’e göre Fikret, bir şairde bulunması gereken edebi bilgiye sahip değildir. Bazı Acem şairlerini okumuşsa da Arap şairlerini hiç bilmez. Mekteb-i Sultânî’de öğretildiği kadar Fransızca bilir, bu da roman okuduğunda sıkılsa da anlamasına yeter. Fransız edebiyatı hakkında oldukça sınırlı bilgiye sahiptir. Hugo’yu az bilmesine karşın Coppee ve Sully Prudhome’u çok okumuştur. (s. 50). Rubab-ı Şikeste’nin Hâmit’in *Sahra*’sındaki bir şiir kadar bile etkili olmadığını belirten Ali Ekrem’e göre bu kitapta Namık Kemal’in *Vaveylâ*’sını andıran bir şiirin gölgesi bile yoktur. Ancak bu kitap ikinci üçüncü düzey içeriğine rağmen oldukça güzel yazıldığı için insanı büyüler. Fikret, şiirleri yazmaz adeta inci gibi işler. Onun meşrutiyet sonrası şiirleri ise hiçbir öneme sahip değildir. (s. 51).

¹⁵ Ali Ekrem bu ifadeyi ilk olarak *Servet-i Fünun*’dan ayrılmasına neden olan meşhur “Şiirimiz” makalesinin *Malûmat*’ta yayımlanan son bölümünde kullanır. bkz: A(yın) Nadir, “Şiirimiz”, *Malûmat*, nr. 268, 14 Kanun-ı evvel 1316/27 Aralık 1900, s. 554–564. Kendisi bu ifadeyi daha sonra farklı yerlerde tekrarlar.

Fikret'in şiir dilini geliştirdiğini söyleyen Ali Ekrem, Hâmit'teki şiir yeteneği Fikret'te ya da Fikret'teki şiir kudreti Hâmit'te “olsaydı bizim de bir Victor Hugomuz olurdu.” ifadesiyle bir şekilde Fikret'in hakkını teslim etmektedir. (Özgül, 2013: 399). Fikret'in detaylı bir konu düzenlemede başarılı olmadığını kendisinin itiraf ettiğini belirten Ali Ekrem, bu nedenle de ondan roman, hikâye, tarih gibi uzun düz yazı eserleri beklemenin yanlış olduğu ifade eder. (Uçman, 1997: 55).

Mehmet Rauf, Tevfik Fikret için edebiyatın “hayatı yazı ile yaşamak” olduğunu söyler. Rauf'a göre Fikret hayatını “şiir haline koymuş (...) sözünde, hareketinde, dostluğunda, ailesinde, her halinde şairdir” (Tarım, 2001: 158).

Cenap Şahabettin, Fikret'in hastalığının yoğunlaştığı bir dönemde kaleme aldığı yazıda onun ruhunun asilliğinden, büyüklüğünden uzun uzun bahseder. Şahabettin'e göre Fikret “büyük, büyük, en yüksek manasıyla pek büyük bir şairdir.”. Fikret'i “efsâh-ı üdebâmız” olarak gören Şahabettin, Fuzulî'den Hâmit'e kadar dile onun gibi kimsenin sahip olamadığını, bu açıdan da ancak Racine ile karşılaştırılabileceğini vurgular. Onun kullanılmayan terkipleri ve eski divanlardan bulup çıkardığı “âsâr-dîde kelimeler”i sihirli dokunuşlarla yeni şiirlerde kullandığını söyler. Bu nedenle Fikret'i eleştirenlerin olduğunu söyleyen Şahabettin, bu kişilerin kinleri ve çekemezlikleri nedeniyle dillerinden “çirkâbeler” aktığını “imân-ı kâmil ile haykır(ır)”. Fikret'in eserlerinin okuyucuların zihinlerini kamaştırdığını bu nedenle de içeriğinde “fikir mi his mi yoksa fikr ü his fevkinde saf bir belâgat” mı olup olmadığını anlamadığını söyler. (Şahabettin, 1914: 311).

Cenap Şahabettin, Fikret'in vefatından sonra yazdığı yazıda da onun ölçülü ifadeler kullanan bu nedenle de mükemmeli hedefleyen bir şair olduğunu belirtir. Fikret'in fesahat ve belagat konularında tavizsiz olduğunu söyleyen Şahabettin onun çok üretken bir şair olmamakla beraber verimsiz birisi olmadığını da vurgular. Ayrıca “Fikret efsah-ı üdebâmızdır, diyebilirim, Hâmid'in eblağ-ı şiir-amiz olduğunu unutmuyarak.” cümlesiyle önemini bir kez daha vurgular. (Şahabettin, 1915a: 3).

Fikret'in vefatının üzerinden belli bir zaman geçtikten sonra Cenap Şahabettin'in ona yönelik düşüncelerinde değişiklik olduğu görülmektedir. Ruşen Eşref'in *Diyorlar Ki* adlı

çalışmasında yer alan ifadelerinde¹⁶ *Servet-i Fünun* Edebiyatı adını verdikleri “inkılab”ın içinde Fikret’in büyük “amillerden biri” olduğunu “fakat âmil-i münferîdi” olmadığını söyler. *Servet-i Fünun*’un başarılarının tamamını Fikret’e mâl edenlerin edebiyat tarihini yanılttıklarını vurgulayan Cenap Şahabettin’e göre Fikret’in yeterli düzeyde “tettebbuat-ı edebiyesi” yoktur; o “Şark’ı pek az tanır, Garb’ı hemen hemen hiç bilmez”.¹⁷ (Ünaydın, 1985: 76-77). Cenap Şahabettin bu mülakatta hareketin ruhu olarak nitelediği Fikret’in içinde yer almadığı Edebiyat-ı Cedide’nin oldukça renksiz olacağını belirttikten sonra onun arkadaşlarından etkilenmesi konusuna gelir. Halit Ziya’ya roman yazma konusunda Fikret’in teşviklerde bulunduğunu belirten Şahabettin, Fikret’in Halit Ziya’yı etkilemesini “hiç ölçüsünde” görürken onun Halit Ziya’dan oldukça etkilendiğini belirtir. Hatta Fikret, Mehmet Rauf’un bile etkisi altına girmiştir. Fikret’in edebi dil konusunda hareket içindeki herkesten daha iyi olduğunu söyleyen Şahabettin, onun etrafındaki eserlerin iyi yönlerini alıp kötü yönlerini atma konusunda sağlam bir zevki ve inceliği olduğunu söyler. Tüm bu düşüncelerinin sonucunda Fikret’in büyük bir şair olduğunu belirten Şahabettin, onun Edebiyat-ı Cedide’nin kuruculuğu konusunda Halit Ziya’dan sonra geldiğini belirtir. (s. 76-78).

Ahmet Reşit de Cenap Şahabettin’in Fikret üzerindeki etkisine dikkat çekmektedir. Reşit’e göre herkesi keskin bir şekilde eleştiren Fikret, Cenap’a karşı hayranlık duymaktadır. Kendisinin dergide yayımlanması için getirdiği bir şiirinde yer alan “âğuşte” kelimesinin anlamını Fikret’in beğenmediğini, araya giren Cenap’ın ise “Böyle softa taassubunu bırakalım” deyince Fikret’in itaatle bunu kabul ettiğini aktarmaktadır. (Rey, 2014: 451).

Ahmet Reşit, Fikret’i *Servet-i Fünun*’un temel taşı, edebi kuvveti olarak görür.¹⁸ (Rey, 2014: 443). Hüseyin Cahit, “güçlü, belirgin ve ezici bir kişiliği” sayesinde *Servet-i Fünun* denilince akla Fikret’in geldiğini söylemektedir. (Yalçın, 1975: 115). Şiir konusunda Fikret’in etkisinin hareket içindeki diğer isimlere göre daha fazla olduğunu belirten Cahit, (Ünaydın, 1985: 88) Fikret’i “derginin ruhu” ve “birliğin odak noktası” olarak görür. (Yalçın, 1975: 137). Bu

¹⁶ Cenap Şahabettin, 1929 yılında Hikmet Feridun Es ile yaptığı mülakatta Ruşen Eşref’in yazdıkları için “Benim ağzımdan yazılmış, katiiyen söylemediğim cümleler...” ifadesini kullanır. (Es, 2010: 53) Ancak Ruşen Eşref’in yazdıklarının bir kısmına mı yoksa tamamına mı itiraz ettiği net değildir.

¹⁷ Cenap Şahabettin, burada yer alan ifadelerini *Yıldız* dergisinin Tevfik Fikret özel sayısındaki kısa yazısında da tekrarlar. (“Fikret Hakkında Düşünceler”, *Yıldız*, nr: 6, 25 Ağustos 1922, s.5.)

¹⁸ Ahmet Reşit, dergiden ayrıldıktan sonra *Rübâb-ı Şikeste*’yi “mevzuu, üslup ve tavr-ı ifade” ekseninde değerlendirdiği yazısında Fikret’e olan beğenisini tekrar eder. Bkz. H. Nazım, “Tecrübe-i Tenkit-Rübâb-ı Şikeste”, *Malûmat*, nr. 292, 7 Mayıs 1317, s. 999-1004 (Bu sayının yayımlanma tarihi 7 Mayıs 1317 değil 7 Haziran 1317 olmalıdır. Zira 291. sayı 31 Mayıs 1317 tarihini taşımaktadır.) nr. 293, 14 Haziran 1317, s. 1014-1019.

özelliklerinin yanında Fikret'in arkadaşlarına karşı alçakgönüllü olduğunu da söyleyen Cahit, onun Cenap Şahabettin'in şiirlerini kendi şiirlerinden daha başarılı bulduğunu ve Halit Ziya'ya da büyük saygı duyduğunu aktarır. (s. 138).

Halit Ziya, Fikret'in ilk senelerde henüz kendi şairlik gücünün farkında olmadığını ve bir "tereddüt devresi"nde bulunduğunu söyler. (Uşaklıgil, 2017: 696). Batının sanat anlayışına yönelmekle beraber kendi kaynaklarının dışındakilerle ilgilenmediğini bu nedenle de ilk devresinde "dar ufuklarda" kaldığını belirtir. (s. 696-697). Halit Ziya, "ilk zamanlarda kanatlarının kuvvetini tecrübe ediyormuşçasına küçük pervazlarla uçuşan" (s. 653) birçok özelliğine rağmen Fikret'in şiirlerinde Cenap'ın ilk gençlik şiirlerindeki zevki bulamamıştır. (s. 585) Buna rağmen Fikret, şiirde ahenk ve kafiye konularıyla anjambement tekniğinde ön sıralarda yer alan birisidir. (Uşaklıgil, 2014: 645). Ona göre "Fikret'in şiiri baş döndürücü yüksekliklere çıkacak kartal kanatlarını sonradan bul"ur. (Uşaklıgil, 2017: 653).

Halit Ziya, Ruşen Eşref'in mülakatına verdiği cevaplarda ilk şiirleri itibariyle Cenap'ın daha başarılı olduğunu tekrar eder. Zamanla hareket içinde iki şairden hangisinin diğerini geçeceği konusunda çeşitli görüşlerin ortaya atıldığını ve bu konuyu iki isimden hangisine sorsalar diğerinin daha büyük şair olduğu şeklinde cevap aldıklarını da ekler. Mülakatın devamında Cenap'ın şiirlerinin "daha şakrak, söyleniş ve işlenişinin daha cazibeli" olması gerekçeleriyle daha başarılı olduğunu söyleyen Halit Ziya, Fikret'in şiirlerini "daha ağırbaşlı ve ölçülü biçili, daha asil (...) daha yüksek" olarak nitelendirir. (Ünaydın, 1985: 60-61).

Servet-i Fünun sanatçıları kullandıkları dil ve sanat tarzları nedeniyle kısa sürede şiddetli eleştirilere maruz kalmıştır. Halit Ziya'ya göre hareket içinde en az eleştiriye uğrayan Fikret'tir. Ancak "kendinden ziyade başkalarını düşünen" bir yaratılıştan olduğundan arkadaşlarına gelen bu eleştiriler karşısında en çok üzülen ve öfkelenen de odur. Arkadaşlarının başarılarına sevinen, onlardan gelen güzel metinleri zevkle okuyan ve dinlettiren Fikret, onlara yapılan eleştirilere karşı "saatlerle güldüren kelimeler bularak bu tarizin zehirli nefesini matbaanın samimiyet ve muhâlasat havasından siler süpürür." (Uşaklıgil, 2017: 650).

Fikret'in arkadaşlarına zevk veren başlıca özelliklerinden birisi de hiciviyeleridir ve bu hicivlerinde ona eşlik eden Ali Ekrem'dir. Her ikisinin hicivleri de sadece dost meclislerinde kalmıştır. (Uşaklıgil, 2017: 683). Fikret'in istibdat yönetimine karşı duyduğu kin nedeniyle

doğaçlama olarak “eski alaturka biçimde yergiler” söylediğini Hüseyin Cahit de aktarır. (Yalçın, 1975: 138).

Fikret’in şiir okuma konusundaki yeteneğini hareket içinde hemen herkes belirtmektedir. Namık Kemal’den sonra Fikret kadar güzel şiir okuyan kimseyi görmediğini söyleyen Ali Ekrem, Hüseyin Kâzım’ın evinde Fikret’le tanıştığı buluşmada onun Namık Kemal şiirleri okumasını “ulvî” ve “muhteşem” olarak nitelendirir. (Özgül, 2013: 409-413). Hüseyin Cahit, Fikret’in “arслан gibi beden yapısı, sevimli yüzüyle” şiir okurken çok daha etkili görüldüğünü aktarır. (Yalçın, 1975: 138). Cenap Şahabettin de onun “*nazarında nutuk dudaklardan çıkmaz, fakat dudaklara iner; söz bir şey anlatmak için ağızdan kulağa giren bir ittihad-ı hurûf değil, fakat nakl-ı efkâr için ruhdan ruha uçan bir ihtizâz-ı ahenktir.*” (Şahabettin, 1914: 312) cümlesiyle Fikret’in şiir okuma ve konuşma işini bir sanata dönüştürdüğü tespitinde bulunur.

Halit Ziya, Fikret’in özellikle Cenap Şahabettin’in şiirlerini okumaktan büyük haz aldığını (Uşaklıgil, 2017: 683) Hüseyin Cahit’in *Nadide* romanının bazı bölümlerini de bir tören atmosferine çevirdiği dost meclisinde okuduğunu söyler. (s. 720). Halit Ziya, “*Eğer onun teşvik ve fütura düşmek üzere olan cesaretleri takviye eden takdirleri olmasaydı belki ileriye yürümekte o derece sebat gösteremeyecektik.*” diyerek *Servet-i Fünun* sanatçılarının tamamının Fikret’e “şükran borcu” olduğunu söyler. (s. 723).

Tevfik Fikret’in hemen tüm *Servet-i Fünun* sanatçıları tarafından mutabık kalınan özelliği “az okuyan” bir şair olmasıdır. Halit Ziya, “Tevfik Fikret pek az, azın bütün manası ile pek az, okur bir şairdir.” der ve nesir alanında ilgisinin sınırlı olduğunu kendisinin söylediğini belirtir. Halit Ziya, tanıştıkları ana kadar kendi yazdığı yazıları Fikret’in okumadığına emin olduğunu söyler ve bu durumun aslında herkesi hayretlere düşüren bir mucize olduğunu “*Türk şiirini o zamana kadar vasil olamadığı safvet ve fesahate ulaştıran, o zamana kadar duyulmamış, görülmemiş yeniliklerle Türk hassasiyetine tamamıyla başka ufuklar açan Teyfik Fikret bunları bulmak için harice bakmağa lüzum görmemiş, gözlerini kapamış ve bütün sanatının ibdalarını kendi fitratının kaynağında bulmuştur.*” (Uşaklıgil, 2017: 585-586) cümlesiyle vurgular.

Cenap Şahabettin de “*Fikret çok düşünür, bilhassa az okurdu; kitaphane kurdu değildi. Gözleri kitaplardan ziyade ufuklarda dolaşır ve ufuklardan yorulunca kendi ibâd-ı ruhunda gezerdi.*” (Şahabettin, 1915a: 3) cümleleriyle Fikret’in az okuduğunu teyit eder.

Mehmet Rauf, “Fikret kadar az okuyan şair bilmem mevcut mudur?” diye sormakta ve *Mektep*¹⁹ dergisinde küçük hikâyeler, makaleler yazdığını ancak bunları Fikret’in okumadığına emin olduğunu söylemektedir. Rauf ayrıca Fikret’in Halit Ziya’yı da “*Mai ve Siyah* tefrikasıyla tanıdığına” emin olduğunu ekler. Rauf, Fikret’in kütüphanesindeki eserlerle ilgili olarak şunları kaydeder;

“Alfred de Müse'nin musavver bir temsili (bunları da mutlak resimleri için almıştı) bir Madam Bovary birkaç me'nus risale ve mecmua” dan ibarettir. Fikret'in Madame Bovary'yi “ahlâka mugayir” olduğundan “yarıda bıraktığını söyleyip durmasına” bile inanmayan Rauf, romandan “birkaç sayfa okumaya çalışmış ise de (...) sıkılıp terkettiğine” emin olduğunu belirtir. Rauf bir adım daha ileri giderek “Coppee'yi ise yalnız bol bol sayfalarını karıştırıp resimlerine hayran olarak ve şiirlerine göz gezdirmek”le yetinip bıraktığına da emin olduğunu söylemektedir. (Tarım, 2001: 71-72).

Fikret’in çok fazla okumadığını belirten Mehmet Rauf, onun dergide yayımlanacak yazıları “dikkatle tashih” ettiğini ve “bu sayede onların ruhuna kadar hulûl eyle”diğini söyler. (Tarım, 2001: 72). Hüseyin Cahit de Mehmet Rauf’un söylediğini doğrular şekilde “*Servet-i Fünun*’a gelen eserler üzerinde Fikret’in hiçbir tutum ve karışımı yoktu. Onun merakı yazım üzerindeydi. Yazımda tutarlılık arardı ve bütün müsveddeleri, yazımları birbirini tutacak biçimde kurşun kalemle düzeltirdi.” ifadelerini kullanır. (Yalçın, 1975: 128).

2. SERVET-İ FÜNUNCULARIN KALEMİNDEN HALİT ZİYA

Halit Ziya Uşaklıgil (1865-1945), Edebiyat-ı Cedide’nin roman ve hikâye alanında en üretken ismidir. Harekete bağlı isimlerin anlatımlarından hareketle onun hakkındaki bilgileri genel özellikleri ile edebi ve sanatsal yönü hakkında aktarılanlar şeklinde iki başlıkta ele alabiliriz.

2.1. Genel Özellikleri

¹⁹ *Mektep*, 7 Ağustos 1891-11 Şubat 1897 yılları arasında toplam 210 sayı yayımlanan bir dergidir. (Özbek, 2016: 56)

Mehmet Rauf 1308(1892-1893) yılında *Nemide*²⁰ romanını okuduktan sonra romanın üslubu ve tahkiyesiyle Halit Ziya'dan oldukça etkilendiğini belirtir. Onun *Mektep*'te çıkan şiirlerinden itibaren gitgide artan bir bağlılıkla hayranı olduğunu söyleyen Rauf, Halit Ziya sayesinde “öksüzlükten” kurtulduğunu vurgular. İzmirli bir arkadaşı sayesinde Halit Ziya'nın tefrika ettiği ve daha kitap olarak basılmamış eserlerinin *Hizmet* gazetesindeki tefrikalarını edinen Rauf, bu tefrikaları okurken bazı yerlerde “haykırmak ihtiyacı ile boğul”duğunu söyler. Bu etki ile Halit Ziya'ya bir mektup yazarak kendisine olan bu hayranlığını anlattığını onun da oldukça “lütufkârâne, pek mültefitâne” karşılık verdiğini; bu cesaretle de yeni bir mektupla beraber *Düşmüş* adlı hikâyesini de gönderdiğini, Halit Ziya'nın ise bir hafta sonra bu hikâyenin tefrikasının da yer aldığı *Hizmet* gazetesini kendisine gönderdiğini söyler. (Tarım, 2001: 34-36).

Mehmet Rauf, okul²¹ tatilinde bulunduğu bir arkadaşının Halit Ziya'yı Galata'da bir kitapçıda gördüğünü söylemesi üzerine tekrar oraya uğrar umuduyla iki gün boyunca onu kitapçıda beklediğini aktarır. (Tarım, 2001: 36). Kitapçıdan üzgün bir şekilde dönerken karşılaştığı Münci Fikri²² “Halit Ziya sizi görmek istiyor. Bu gece Şehzâdebaşı'nda buluşacağız. Siz de geliniz görüşürsünüz.” der. Söylenilen saatte Münci Fikri ile Şehzadebaşı'na gittiğini, oturup beklemeye başladıklarını belirten Mehmet Rauf, bir süre sonra “uzunca kışlık paltosuyla” gelen “zayıf ve zarif” kişinin Halit Ziya olduğunu öğrendiğini, arkadaşı Münci Fikri'nin “İşte Rauf'unu getirdim, teslim ediyorum” dediğini böylelikle de tanıştıklarını belirtir. (s. 41).

Mehmet Rauf, perşembe günleri Reji İdaresi'ndeki odasında bazı cuma günleri ise Sarıyer'deki evinde Halit Ziya'yı sık sık ziyaret etmeye başlar. Evde ziyarete gittiğinde yatılı da kalan Rauf, onun zengin kütüphanesinden istediği kitabı alıp okuduğunu, yazdıklarını ona gösterdiğini onun da beğendiği ve beğenmediği yerleri “samimiyetle işaret”lediğini belirtir. (Tarım, 2001: 43). Halit Ziya'nın kendisini “o kadar nazikâne, o kadar lütufkârâne” kabul ettiğini belirten Rauf, günden güne yazarın etkisine girmektedir. Halit Ziya'nın sadece edebiyatta değil her konuda söz söyleme ustası olduğunu ve hemen insanı etkisi altına alabildiğini, eserlerindeki süslü ifadeleri konuşurken hiç zorlanmadan sıralayabildiğini tüm

²⁰ Uşâkizâde Halit Ziya, *Nemide*, Hizmet Matbaası-Kitapçı Arakel, İzmir 1307.

²¹ Mehmet Rauf, 1888 yılında girdiği Heybeliada Bahriye Mektebi'nden 1894 yılında teğmen rütbesiyle mezun olur.

²² Fikripaşazâde Mehmet Münci (1869 İstanbul-1931 Hollanda). *Diyana* romanıyla adından söz ettirmiş; *Servet-i Fünun*, *Mektep*, *Hizmet* gibi yayın organlarında makale ve hikâyeleriyle tanınan yazar, diplomat. Hakkında detaylı bilgi için bkz: Sevilay Hıra, *Münci Fikri'nin Hayatı, Edebi Faaliyetleri ve Eserlerinin İncelenmesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2004.

bu nedenlerle de onun muhâvere sanatında ender birisi olduğunu belirtir. (s. 43). Bu görüşmeler esnasında Halit Ziya 28, Mehmet Rauf ise 18 yaşındadır. Ancak görüşmelerinin ilerlemesi ve samimiyetlerinin artmasına rağmen Halit Ziya'nın deyişiyle “resmiyeti bir karış açacak laubalilik” olmaz. (Uşaklıgil, 2017: 509).

Mehmet Rauf, Halit Ziya'nın sigara içmeyi sevdiğini belirtirken (Tarım, 2001: 144) Halit Ziya da kendisinin sigara müptelası olduğunu söyler. (Uşaklıgil, 2017: 587). Rauf, onun “ince nazik hayalleri, lâtif teşabühleri, istiareleri yazarken” mutlaka parmaklarının arasındaki sigaranın dumanlarından yardım istediğini; kâğıt ve kalemle beraber kibrit ve sigara da hazırladığını söyler. (Tarım, 2001: 144). Rauf Fikret'in şiir okuma konusunda hakkını teslim etmekle beraber Halit Ziya'nın da “bazı noktalarda” ondan üstün bir okuyucu olduğunu belirtir. (s. 44).

Ahmet İhsan, Halit Ziya'nın adını ilk defa İzmir'de çıkan *Nevruz* dergisindeki yazıları ile duyduğunu ve bir yakınlık hissettiğini, bir zaman sonra da İzmir'de bir devlet dairesinde tesadüfen tanıştıklarını söyler. (Tokgöz, 2019: 245). Ahmet İhsan, Halit Ziya'nın Mabeyn başkatipi seçilmesi sonrasında da *Servet-i Fünun*'u unutmadığını ve “büyük yüreklere yakışan kadirşinaslığı ve hukuk şinaslığı” her zaman gösterdiğini vurgular. (s. 443).

Hüseyin Cahit, Halit Ziya'nın adını ilk defa Mehmet Rauf'tan duyduğunu söyler. (Yalçın, 1975: 70). Rauf aracılığıyla *Servet-i Fünun*'da yayımlanan yazılarından sonra dergiye gittiğinde Halit Ziya ile tanıştığını belirten Hüseyin Cahit, onun yazılarındaki düzen ve gösterişi yansıtır şekilde resmi ve ağır görüldüğünü belirtir. Cahit, “Kompozisyonu bozuk bir yazıdan insan nasıl utanırsa Halit Ziya'nın karşısında da biraz senli benli davranmakla insan öyle küçük düşer sanıyordum.” diyerek ilk izlenimlerini aktarır. “Süslü konuşmasına yüreğinden gelme bir sıcaklık vermesini bilen” bir ruha sahip olduğunu söylediği Halit Ziya ile zamanla dost olduklarını da vurgular. (Yalçın, 1975: 80).

Cenap Şahabettin, Halit Ziya'nın kendisine “Hayatımı, kalemimden beklesem çoktan beri açlıktan ölürdüm. Bereket versin herkesi tesmîm eden tütüne!” diyerek Reji'deki maaşını ve memuriyetini anımsattığını belirtir. (Özbek, 2016: 386).

2.2. Edebi ve Sanatsal Yönü

Mehmet Rauf'a göre Halit Ziya, edebiyatçı olarak doğmuş ve ne sebeple olursa olsun edebiyattan kopamayan birisidir. Öyleki *Mektep* dergisinde yayımlanan “*Sanskrit*

Edebiyatı”²³ başlıklı makaleleri nedeniyle Zabtiye Nezaretine jurnallendikten ve sorgulandıktan sonra büyük bir kederle “bir daha eline kalem almamaya karar” vermiş olmasına rağmen bundan kısa sürede vazgeçmiştir. (Tarım, 2001: 45). Mehmet Rauf anılarının başka bir yerinde bu konu hakkında “evine geldi ve ekseri kitaplarını, birçok mektuplarını yaktı, mahvetti.” (150) demektedir.²⁴

Halit Ziya’nın karşılaştığı olumsuz durumlar sonrasında yazmayı bırakması ya da ara vermesi konusuna Ahmet İhsan da değinir. 1 Nisan 1909 tarihli *Servet-i Fünun*’da yayımlanan “*Halit Ziya Bey*” başlıklı yazısında Hüseyin Cahit’in “*Edebiyat ve Hukuk*” makalesi sonrasında derginin kapatılması üzerine; “*Halit Ziya Bey o zamanda ve o şerait dairesinde yazı yazmak kabil olamayacağına kail oldu. Servet-i Fünun 'da tefrika edilen Kırık Hayatlar romanda muvakkaten kalemini kırdı, silsile-i neşriyesine muvakkaten hitam verdi idi ...*” (Tokgöz, 2019: 246) demektedir.

Ahmet İhsan, Halit Ziya’nın yazdığı hikâyelerin “çok büyük ve çok yüksek” yenilik ufukları açtığını vurgular. Fikret’in öncülüğünde Halit Ziya’nın da dahil olduğu *Servet-i Fünun* hareketini “Türk irfan hayatının en verimli ve sevimli safhaları” olarak görür. Ona göre Halit Ziya “*Edebiyat-ı Cedide hayatının romancılık ve hikâyecilik, nuvelcilik kısımlarının kurucusu*”dur. (Tokgöz, 2019: 503. Ahmet İhsan, Halit Ziya’nın “pek düzgün ve ciddi tavırlarıyla, Garp irfanını nakil hususunda gösterdiği heveslerde ve ortaya koyduğu pek yüksek irfan numunelerinde” dikkatini çektiğini ve kendisine karşı derin sevgi ve hürmet hisleri beslemesine neden olduğunu aktarır. (s. 442).

Halit Ziya’nın yeni yazdığı eserini bazen büyük bir coşkuyla yanındakilere okuduğunu söyleyen Mehmet Rauf, kendisine “*Zevce*” isimli “büyük hikâye” yazmak istediğini, bir süre sonra da roman hazırladığını, *Mai ve Siyah*’tan bahsettiğini ve bu romanın “ilk bâbını bir gece ramazanda evinde” kendisine okuduğunu aktarır. Ancak Halit Ziya’nın romanın sonunda “tereddüt ettiğini” ve “başka bir netice ile” kendisine anlattığını belirten Rauf, “İkbâl şimdiki gibi tehhül etmeyecekti, galiba Lâmia da yoktu. Yalnız bir aşk, daha esîrî daha hikâye-âmiz bir aşk Ahmet Cemil’in hayatını süsleyecekti.” der. Rauf, İstanbul’a yeni gelmiş olan Halit Ziya’nın “matbaa erkânını, İzmir’e mahsus bir tasavvurla, Sirkeci birahaneleri

²³ Halit Ziya, “Sanskrit Tarih-i Edebiyatı”, *Mekteb*, 30 Kânun-ı Evvel 1309/11 Ocak 1894 nr. 1-5; 10 Mart 1310/22 Mart 1894 – 7 Nisan 1310/19 Nisan 1894; nr: 6-8, 5 Mayıs 1310/17 Mayıs 1894; nr:10.

²⁴ Halit Ziya, başından geçen bu tek soruşturmayı *Kırk Yıl*’da 617-622 sayfaları arasında anlatır. Ancak Mehmet Rauf’un söylediği gibi “bir daha eline kalem almamaya karar” verdiğinden ya da “kitaplarını yaktığından” hiç bahsetmez.

müdavimi farzetmiş” olduğunu ancak “Sonra öğrendi, gördü ki hakikat daha elîm, daha hakikattir.” cümleleriyle bu düşüncesinden vazgeçtiğini aktarmaktadır. (Tarım, 2001: 142-143).

Mehmet Rauf’a göre Batı klasiklerini “her sayfayı ayrı ayrı tahlil ederek” okuyan tek kişi Halit Ziya’dır ve bizde Batılı örneklerine uygun ilk edebî roman da onun *Mai ve Siyah*’ıdır. (Tarım, 2001: 141-143) Halit Ziya’yı edebî alanda bir şöhret haline getiren bu roman onu aynı zamanda “bugünkü nesrin babası” yapmaktadır. (s. 152). Mehmet Rauf, romanın başkışisi Ahmet Cemil’i o zamanki gençleri yansıtabilecek birçok özelliği bünyesinde barındıran biri olarak görmesine rağmen hayallerini ve yaptıklarını “pek çocukça” bulduğunu söyler. (s. 152). Rauf’a göre böyle bir roman yazmak daha birçok sene kimseye nasip olamayacaktır. (143) Aşk-ı Memnu’yu ise kusursuz üslubu, tasvirleri, romanın genel düzeni nedeniyle Halit Ziya’nın “en çok muvaffak olduğu” romanı olarak görür. (s. 153).

Ali Ekrem, anılarında Halit Ziya’ya çok kısıtlı bir yer ayırmıştır. Onun adını birkaç yerde kullanmakla beraber hakkında tespitlerde bulunduğu beş altı cümlelik kısa bir bölüm vardır. Bu cümlelerde onun önemli bir edebiyatçı olduğunu “onda hassa-i şiir gayet yüksektir.” diyerek açıklayan Ekrem, Halit Ziya’nın “tedkikât-ı ruhiyyede de üstâd” olduğunu belirtir. Onun edebiyatımızdaki “nesir dilini” geliştirdiğini söyleyen Ali Ekrem, bu özelliklerine nazaran onu “nesir lisanında lüzumundan fazla garplılık” gösterdiği için eleştirir. (Özgül, 2013: 399).

Halit Ziya’nın kendi yazılarını tanıştıkları ana kadar Fikret’in okumadığını belirtmesine rağmen Fikret, 10 Şubat 1897 tarihli *Servet-i Fünun* dergisinde yer alan “*Musâhabe-i Edebiyye*” yazısında Halit Ziya’yı on yılı aşkındır takip ettiğini söyler. O zamanlarda yazdığı özenli yazılarını geliştirerek Avrupa yazı ustalarının “tedkîk-i müellefâtı esasına mübteni” olduğunu ve kapsamlı düşünce ve bakış açılarına dayanan araştırmalarına şimdilerde de devam ettiğini vurgulamaktadır. Yazısında Halit Ziya’nın okurları tarafından günü gününe takip edildiğini söyleyen Fikret, onun edebiyat dilinde önemli yenilikler yaptığını, özellikle *Mai ve Siyah*’ta başarısını ortaya koyduğunu belirtir. Fikret, cümle yapısı ve bazı tabirleri nedeniyle eleştirilse de Halit Ziya’nın *Mai ve Siyah* ile *Ferdi ve Şürekâsı* eserlerinden sonra “genç üstat” olduğunu söylemektedir. (Fikret, 2000: 77-79). Fikret, 29 Kasım 1898 tarihli başka bir yazısında ise Halit Ziya’nın “üç dört aydan beri” *Sabah* gazetesinde yayımlanan hikâyelerinin her hafta bir öncekinden daha üstün olduğunu söyleyerek “lezzet-i sanatla

mütelezziz” olduğunu ve okuyucularının büyük bir kısmına her hafta yeni ve daha başarılı hikâyeler okuma zevkini tattırmaktan ileri gelen büyük bir başarıyı yakaladığını belirtmektedir. (s. 213).

Hüseyin Cahit, 24 Nisan 1898 tarihli *Servet-i Fünun*'daki yazısında Halit Ziya'yı Samipaşazâde Sezai ile beraber romanın bizdeki kurucusu olarak görür. (Yalçın, 2019: 69). Onun romanlarıyla önceki romanlarımız arasındaki farkın “soysuzlaşmış bir yeniçeri ile Nizâm-ı Cedit askeri arasında Doğululuk ve Batıllık açısından” var olan fark kadar olduğunu söyler. (Yalçın, 1975: 80).

Ahmet Reşit, *Aşk-ı Memnû* romanı ile ilgili *Malûmat*'taki yazısında²⁵ Halit Ziya'nın isim ve sıfatları çok sık kullanarak şiirsel bir üslup oluşturduğunu bu tercihinin de romandaki bazı kusurları kapattığını söyler. Reşit'e göre Halit Ziya edebiyatı Fransız edebiyatından öğrenmiş ve kendi edebiyatımıza “bigâne” kalmıştır. Bu nedenle de “tavr-ı ifadesi malûldur”.

SONUÇ

Servet-i Fünun sanatçılarının ortaya koydukları eserler ve bu eserlerde sahip oldukları başarılarla edebiyatımıza etkileri uzun yıllar sürmüştür. Şiir, roman, hikâye ve eleştiri türlerindeki nitelikli eserleriyle edebiyatımızı yenilikçi çizgiye ulaştıran bu sanatçılar birbirleri hakkında da kalem oynatmaktan geri durmamışlardır. Bu çalışma ile hareket üyelerinin Tevfik Fikret ve Halit Ziya'nın fiziksel özelliklerinden karakter yapılarına, aile ilişkilerinden siyasi görüşlerine, edebi faaliyetlerinden edebi algılarına kadar gözlem ve izlenimleri bir araya getirilmiştir. Bunun sonucunda da Edebiyat-ı Cedide sanatçılarının birbirleriyle ilişkileri konusunda birçok önemli nokta ortaya çıkmıştır. Hareket içinde hemen herkesle iyi geçinen ve bazı noktalar haricinde genel anlamda üstat kabul edilen isim Halit Ziya'dır. Tevfik Fikret ise her yönüyle en çok konuşulan, en çok eleştirilen isim olarak dikkat çekmektedir. Yazılarında birbirleri hakkında oldukça küçük ayrıntıların üzerinde duran sanatçılar kimi önemli konularda da düşüncelerini ya hiç paylaşmazlar ya kendilerini ön plana çıkararak anlatırlar ya da konuyu tamamen farklı ele alırlar. Tüm bu nedenlerin bir sonucu olarak bu çalışmayla beraber bir dönemin sanatçıları kendi gözleriyle görme imkanı edinmekteyiz.

²⁵ H. Nazım, “Tecrübe-i Tenkit – Aşk-ı Memnû”, *Malûmat*, nr. 285, 19 Nisan 1317, s. 883-892; nr. 286, 26 Nisan 1317, s.903-910; nr. 287, 3 Mayıs 1317, s. 919-927.

KAYNAKÇA

- ANDI, M. Fâti̇h-Yılmaz Taşçıoğlu-Hüseyin Yorulmaz (1999), **Mektuplarla Fikret ve Çevresi**, İBB Kültür İşleri Yayınları, İstanbul.
- AYVAZOğLU, Beşir (2019), **Fikret**, Everest Yayınları, İstanbul.
- BAYAR, Celal (1997), **Ben De Yazdım**, Sabah Kitapçılık, İstanbul.
- ENGİN, Ertan (2007), “Anılardaki Fikret”, **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 2/3: s.230-248.
- ES, Hikmet Feridun (2010), **Bugün De Diyorlar Ki**, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- FİKRET, Tefvik (2000), **Dil ve Edebiyat Yazıları**, (Haz. İsmail Parlatır), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- HANİOğLU, M. Şükrü (1989), **Bir Siyasal Örgüt Olarak Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti ve Jön Türklük (1889-1902)**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- HIRA, Sevilay (2004), “Münci Fikri'nin Hayatı, Edebi Faaliyetleri ve Eserlerinin İncelenmesi”, **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- KADRİ, Hüseyin Kâzım (2018), **Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Hatıralarım**, (Haz. İsmail Kara), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet (1998), **Tefvik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser**, Dergâh Yay., İstanbul.
- KARATAŞ, Turan (2011), **Hüseyin Sîret**, Timaş Yayıncılık, İstanbul.
- KORKMAZ, Ferhat (2018), “*Servet-i Fünûn Şair ve Yazarlarının Transvaal (Boer) Savaşları Karşısındaki Tutumu Hakkında Bir Araştırma*”, **Edebi Eleştiri Dergisi**, C. 2, S. 1, s.81-94.
- NADİR, A(yın) (Ali Ekrem Bolayır) (1896), “*Musahabe-i Edebiye*”, **Servet-i Fünun**, 11 Temmuz 1312/23 Temmuz 1896, nr. 280: s. 307–310.
- NADİR, A(yın) (Ali Ekrem Bolayır) (1900), “*Şiirimiz*”, **Malûmat**, 14 Kanun-ı evvel 1316/27 Aralık 1900, nr. 268: s. 554–564.

- NAZIM, H. (Ahmet Reşit Rey) (1901), “*Tecrübe-i Tenkit–Aşk-ı Memnû*”, **Malûmat**, nr. 285, 19 Nisan 1317, s. 883-892; nr. 286, 26 Nisan 1317, s.903-910; nr. 287, 3 Mayıs 1317, s. 919-927.
- NAZIM, H. (Ahmet Reşit Rey) (1901), “*Tecrübe-i Tenkit–Rübâb-ı Şikeste*”, **Malûmat**, 7 Mayıs 1317. nr. 292: s. 999-1004.
- NAZIM, H. (Ahmet Reşit Rey) (1901), “*Tecrübe-i Tenkit–Rübâb-ı Şikeste*”, **Malûmat**, 14 Haziran 1317, nr. 293: s. 1014-1019.
- ÖZBEK, Seda (2016), “Nesir Yazarı Olarak Cenap Şahabettin”, **Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Doktora Tezi), Ankara.
- ÖZGÜL, Metin Kayahan (2013), **Ali Ekrem Bolayır’ın Hatıraları**, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara.
- REY, Ahmet Reşit (2014), **İmparatorluğun Son Döneminde Gördüklerim Yaptıklarım (1890-1922)**, (Haz. Nur Özmel Akın), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- ŞAHABETTİN, Cenap (1896), “*Tevfik Fikret Bey*”, **Servet-i Fünun**, 18 Nisan 1312/30 Nisan 1896, nr. 268: s.122-124.
- ŞAHABETTİN, Cenap (1914), “*Büyük Hasta*”, **İctihâd**, 21 Ağustos 1330/3 Eylül 1914, nr. 117: s.311-313.
- ŞAHABETTİN, Cenap (1915a), “*Tevfik Fikret*”, **Tasvir-i Efkâr**, 15 Ağustos 1331 / 28 Ağustos 1915, nr. 1546: s.3.
- ŞAHABETTİN, Cenap (1915b), “*Tevfik Fikret*”, **Donanma Mecmuası**, 20 Ağustos 1331/ 2 Eylül 1915, nr. 58: s.915.
- ŞAHABETTİN, Cenap (1918), **Nesli Harp Nesli Sulh ve Tiryaki Sözler**, Kanaat Kitaphanesi, İstanbul.
- ŞAHABETTİN, Cenap (1922), “*Fikret Hakkında Düşünceler*”, **Yıldız**, 25 Ağustos 1922, nr: 6: s.5.
- ŞAHİN, Seval (2005), **Tevfik Fikret: Düşünce Dergisi, Nüsha-i Mahsusa, 1918**, Kitap Yayıncılık, İstanbul.
- TARIM, Rahim (2001), **Mehmet Rauf’un Anıları**, Özgür Yay., İstanbul.

- TOKGÖZ, Ahmet İhsan (2019), **Matbuat Hatıralarım ve Öteki Hatıra Yazıları**, (Haz. Ali İhsan Kolcu), Salkımsöğüt Yayınları, Konya.
- TÜMER, Cem Şems (2003), “*Mektep Dergisi ve Hakkında Yapılan Çalışmalara Dair Bazı Dikkatler*”, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Sayı 21: s.323-338.
- UÇMAN, Abdullah (1997), **Edebiyat-ı Cedide’ye Dair Ali Ekrem’den RızaTevfik’e Bir Mektup**, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- US, Asım (1964), **Gördüklerim Duyduklarım Duygularım Meşrutiyet ve Cumhuriyet Devirlerine Ait Hatıralar ve Tetkikler**, Vakıf Matbaası., İstanbul.
- UŞAKLIGİL, Halit Ziya (2014), **Sanata Dair**, Özgür Yayınları, İstanbul.
- UŞAKLIGİL, Halit Ziya (2017), **Kırk Yıl**, Özgür Yayınları, İstanbul.
- ÜNAYDIN, Ruşen Eşref (1985), **Diyorlar Ki**, (Haz. Şemseddin Kutlu), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ÜNAYDIN, Ruşen Eşref (2002), **Bütün Eserleri Cilt:4 Hatıralar II**, (Haz. Necat Birinci-Nuri Sağlam). Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- VECDİ, Raik (Cenap Şahabettin) (1901), “*Münekkid-i Hakiki*”, **Servet-i Fünun**, 12 Nisan 1317/25 Nisan 1901, nr. 528: s.114-116.
- YALÇIN, Hüseyin Cahit (1975), **Edebiyat Anıları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- YALÇIN, Hüseyin Cahit (2019), **Kavgalarım**, (Haz. İsmail Alper Kumsar), Ötüken Neşriyat, İstanbul.



Tür: Araştırma Makalesi

Kabul Tarihi: 18 Mayıs 2021

Gönderim Tarihi: 23 Şubat 2021

Yayımlanma Tarihi: 30 Haziran 2021

Atıf Künyesi: YEŞİLBAŞ, Mustafa (2021), “19. Yüzyıl Türk Edebiyatında Roman Teriminin Hikâyesi”, **International Journal Of Turkish Academic Studies (TURAS)**, C. 2, S. 2, s. 118-137.

19. YÜZYIL TÜRK EDEBİYATINDA ROMAN TERİMİNİN HİKÂYESİ

Mustafa YEŞİLBAŞ¹

ÖZET

Roman türünün ilk örnekleri Türk edebiyatına Tanzimat yıllarında çeviriler yoluyla girer. Victor Hugo, Daniel Defoe gibi sanatçıların eserleriyle birlikte özellikle Fransız romanlarının çevirileri Tanzimat'ın ilanından kısa bir süre sonra Türk edebiyatına kazandırılır. Sonrasında ise 1872'de Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* adlı eseri ilk telif roman olarak okura sunulur. Devamında da birçok telif roman dönemin önemli şahsiyetleri tarafından kaleme alınır ve 19. yüzyılın sonuna kadar Türk romanı kendini aşamalı şekilde geliştirir. Bu tür, Servet-i Fünun Dönemi'nde Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* ile *Aşk-ı Memnu* adlı romanlarıyla olgunluk seviyesine ulaşarak nihayetinde özerk bir yapıya kavuşur. Bunun yanı sıra hayâliyun-hakîkiyun tartışmaları çerçevesinde bilhassa Halit Ziya Uşaklıgil'in *Hikâye* ve Ahmet Mithat Efendi'nin *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar* adlı teorik nitelikteki eserleri ve dönemin sanatçıları tarafından yazılan mukaddimeler roman hakkında önemli görüşler içerir. Ancak bu metinler romanı terim bağlamında net bir yere oturtamaz. Nihayetinde de birçok toplumsal, politik sebeplerle uzun bir süre “roman” teriminden yana net bir tavır görülmez. Bununla beraber “roman”ın belirgin bir çerçevesi de çizilemez. Roman, çoğunlukla; “hikâye” “büyük hikâye”

¹ Yüksek Lisans öğrencisi, Kocaeli Üniversitesi, E-Posta: mustafayesilbas87@gmail.com, ORCID 0000-0002-0645-7429

gibi sözcüklerle karşılanır. Ancak buradaki hikâye sözcüğü; romanın günümüzdeki modern anlamda edebi terim olan hikâye ile (öyküyle) karıştırılmasından değil Türkçede anlatmaya dayalı birçok unsurun geçmişten günümüze “hikâye” sözcüğüyle karşılanmasından kaynaklanır. Bu durum; özellikle Tanzimat Dönemi’ne ait mukaddimelerde ve teorik nitelikteki eserlerde görülürken Servet-i Fünun Dönemi ve sonraki dönemlere kadar da sarkar. Fakat 19. yüzyılın tanınmış simalarından olan Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Samipaşazade Sezai, Recaizade Mahmut Ekrem, Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf gibi şahsiyetlerin muhtelif yazı ve eserlerinde rastlanılan bu adlandırma sorunsalı Türk edebiyatında herhangi bir tartışmaya da sebebiyet vermez.

Anahtar Sözcükler: roman, hikâye, öykü, büyük hikâye, 19. Yüzyıl

THE STORY OF THE TERM *NOVEL* IN THE 19TH CENTURY TURKISH LITERATURE

ABSTRACT

The first examples of novel type enter Turkish literature through translations during the Tanzimat years. Along with the works of artists such as Victor Hugo and Daniel Defoe, especially translations of French novels were brought to Turkish literature shortly after the announcement of Tanzimat. Later, in 1872, the work of Şemsettin Sami *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* was presented to the reader as the first copyright novel. Subsequently, many copyrights were written by prominent figures of the period and until the end of the 19th century, Turkish novel developed itself gradually. This genre reaches a maturity level with Halit Ziya Uşaklıgil's *Mai ve Siyah* and *Aşk-ı Memnu* during the Servet-i Fünun Era and eventually attains an autonomous structure. In addition within the framework of the imaginary-truthful debate, the theoretical works of Halit Ziya Uşaklıgil's *Hikâye* and Ahmet Mithat Efendi's *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar* as well as the preliminaries written by the artists of the period contain important views about the novel. However these texts cannot put the novel in a clear place in the context of term. After all for many social and political reasons, there is no clear stance in favor of the term "novel" for a long time. In addition a clear frame of the "novel" cannot be drawn. The novel is often met with words like "story" or "big story". However, the

word story here does not originate due to the confusion of the novel with the modern literary term story (narration), but from the fact that many elements based on telling in Turkish are met with the word "story" from past to present. While this situation is seen especially in the holy books and theoretical works belonging to the Tanzimat Period, it continues until the Servet-i Fünun Period and later periods. However this naming problem which is encountered in various writings and works of familiar figures of the 19th century such as Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Samipaşazade Sezai, Recaizade Mahmut Ekrem, Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, does not cause any discussion in Turkish literature.

Key Words: Novel, story, narration, big story, 19th century

GİRİŞ

Bu çalışmada, “roman” teriminin 19. yüzyıl Türk edebiyatındaki yeri irdelenecektir. Öncelikle türün Avrupa’daki durumuna değinilecek ve bazı isimlerin görüşlerinden hareketle romanın batılı karşılıkları da aktarılacaktır. Amaç; roman teriminin Türk edebiyatında özellikle 19.yüzyıldaki kullanımının boyutlarını tespit etmektir. Bunun için de ilgili çalışmaların büyük bir kısmı, dönemin romanlarındaki “mukaddime”ler üzerinden yürütülecek, gerektiğinde teorik-eleştirel metinlerden de yararlanılarak “roman” terimiyle ilgili bilgiler verilecektir. Böylelikle 19.yüzyıl Türk edebiyatında geleneksel anlatılardan romana geçiş süreci terimsel bağlamda incelenecektir.

1. AVRUPA’DA “ROMAN”IN SERÜVENİ VE ANLAMLARI

“Roman Avrupa’nın eseridir; keşiflerini farklı dillerde yapmış olsa da, bütün bir Avrupa’ya aittir.” (Kundera, 2019: 17) cümlesinden hareketle genel kabul; modern anlamda “roman” türünün Avrupa’nın geçirdiği değişimler sonucu burjuvaziyle ortaya çıktığıdır. Burjuvaziyle birlikte “birey”lik vasfını kazanan insanın üretimi olan romanın ilk örneğinin de “*Don Kişot*” olduğu bilinmektedir. Cervantes’in hem günümüzde hem de önceki yıllarda romanla ilgili çalışmalara ve hatta kurmaca metinlerin kendisine bile konu ya da esin kaynağı olan² bu

²Bkz. Jorge Luis Borges, Ficciones, Hayaller ve Hikâyeler, *DON QUIXOTE YAZARI PIERRE MENARD*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s. 35 (Ayrıca Don Kişot’un Rus sanatçılar Puşkin, Dostoyevski, Gogol, Turgenyev’in bazı eserlerine ve

eserinin birinci cildi 1605'te, ikincisi 1617'de yayımlanmıştır. (Arslan, 2007: 36)³ *Don Kişot*'un önemi özellikle şövalye romanslarından ayrılarak onun modern bir roman olma öncülüğünde yatmaktadır. Bilindiği üzere romansların başkışileri ya da “kahramanları” şövalyelerdir. Ian Watt'ın *Bireyciliğin Mitleri*'nde romanslarda çözümlenen birçok insanî unsurun *Don Kişot*'taki muğlaklığına vurgu yapması da *Don Kişot*'un romanslardan farklı bir gerçekliğe sahip olduğunu göstermektedir. (Watt, 2014: 92). Bu durum aslında Cervantes tarafından eserin ön sözünde de dile getirilmiştir. İşte bu sebeple Cervantes'i, Descartes'la birlikte modernliğin kurucusu addeden Milan Kundera, düşüncesinde haklıdır; çünkü Descartes'ın düşünsel düzlemde yaptığını Cervantes, sanatsal düzlemde ortaya koyarak insanoğlunun modern sorunlarını açığa çıkarmıştır. (Kundera, 2019: 16).

“Roman” sözcüğünün kökeni ve roman türünün tarihi hakkında bilgilere gelindiğinde ise Nihayet Arslan'ın *Türk Romanının Oluşumu*'nda romanın ortaya çıkışı ve roman sözcüğünün kökeni hakkında “*Modern romanın çekirdeğini oluşturan şövalye edebiyatının romansları, feodal dönemin ikinci evresinde ortaya çıkar. Modern romanın ortaya çıkışı ise Avrupa'nın Rönesans'la yaşadığı büyük dönüşüme bağlıdır.*” (Arslan, 2007: 11) söylemi önem taşımaktadır. Ayrıca Ian Watt da *Bireyciliğin Mitleri*'nde romans sözcüğünün Fransızca “romanz”dan geldiğini ve bu sözcüğün anadille kaleme alınan hikâyeler anlamında kullanıldığını ifade ettiğini eklemekte fayda var. Sonrasında da romansların özellikle büyü barındırması sebebiyle gerçekçi görülmediğini vurgulayan Watt, bu sebeple romans teriminin inanılması güç, saçma durumları işleyen eserler için de kullanıldığını ayrıca belirtmiştir. (Watt, 2014: 83). Ancak Orta Çağ'ın ruhunu taşıyan romanslar, Rönesans'la yeni bir gerçeği ve insanı işleyen romana evrilmiştir. Ian Watt'ın da skolastik felsefenin soyut gerçeklik anlayışının değişmesi ve romanı bu gerçekliğe zıt şekilde ortaya çıkan yeni somut gerçeğin ürünü olarak görmesi de bu durumu destekler niteliktedir. (Watt, 2018: 12). Ayrıca romanın yeni bir gerçekliğin ürünü olması onun tüm hatlarıyla sınırları çizilmesini engellemektedir. Bu sebeple Mikhail Bakhtin'in “*Romanın bir tür olarak çatısı katılmış olmaktan hâlâ uzaktır ve esnek olanaklarının tümünü kestirebilmemiz mümkün değildir.*” (Bakhtin, 2001:164) söylemine de hak vermek doğru olacaktır. Romanın “yeni”liğine ve hâlâ gelişim aşamasında olduğunu destekleyen bir diğer unsur da romanın İngiltere'deki karşılığıdır. İngiltere'de romanı karşılayan “novel” aynı zamanda “yeni, orijinal” anlamındadır. Romanın yeniliği ve

diğer ulusların edebiyatlarına da etkileri olduğu iddiası için bkz. Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, 2020)

³ Arslan'dan alıntılanan bu bilgiye ek olarak Ian Watt ise *Modern Bireyciliğin Mitleri* adlı eserinde *Don Kişot*'un 1605 ve 1615'te basıldığını söylemiştir. YKY'den çıkan *Don Kişot*'un ikinci cildinde narh kısmı 1615 imzasını taşır.

onun tiyatro, şiir ya da diğer türlere ait “*biçimsel uzlaşımlardan yana fukara*” (Watt, 2018: 14) olması, romana sınır çizilmesini zorlaştırmaktadır. Bunun dışında Ian Watt’ın *Romanın Yükselişi* adlı eserindeki “*bugün kullandığımız ‘roman’ (the novel) terimi ancak on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru tam olarak yerleşmiştir*” (Watt, 2018: 10) ifadesi de romana sınırlı bir çerçeve çizilmesinin zorluklarını vurgulamaktadır. Bu zorluğu; *Roman Sanatı*’nda M. Abel Chevalley’nin romanı tanımlama girişiminde bulunmasına da alaycı bir şekilde atıfta bulunarak açıklayan Forster, şunları söylemektedir;

“Yüksek bir tepeye gerek duyuyoruz, çünkü roman dediğimiz şey biçimsiz koskoca bit kara parçasıdır; üstünde tırmanacak sözgeşi Parnassus ya da Helicon gibi, hatta Pisgah gibi bir dağ yoktur. Yazın alanının nemli bölgelerinden biridir; burayı yüzlerce dere sular ve arada bir bataklığa çevirir. (...) Konumuza geçmeden önce belki romanın ne olduğunu da tanımlamamız gerekir. M. Abel Chevalley, aydınlatıcı elkitabında bir tanım veriyor; eh İngiliz romanını bir eleştirmen tanımlayamazsa kim tanımlar? Diyor ki, ‘roman belli bir uzunlukta, düzyazı bir anlatıdır’ Bu kadarı bize yeter; uzunluk elli bin sözcükten aşağı olmamalı diye ekleyebiliriz belki. Elli bin sözcüğü geçen tüm düzyazı anlatılar bizim amaçlarımız bakımından roman sayılabilir. (Forster, 2019: 41)

Bu cümlelerde görüldüğü üzere Forster da romanı dört başı mamur bir şekilde tanımlamaktan imtina etmektedir.

İngilizce terim sözlüğüne gelindiğinde ise *Oxford Dictionary of Literary Terms* adlı eserde romanın (novel) kurguya dayalı ve hacimli olduğu bilgisi verildikten sonra aynı zamanda kurgusallık barındırmayabileceği ve kısa olabileceği ifade edilmiştir. Sonrasında romanın modern çağın en önemli edebi türü olduğu da belirtilmiştir. (Baldick, 2008: 234) Bununla beraber Ian Watt’ın yukarıdaki satırlarda da değinilen romanın “*biçimsel uzlaşımlardan yana fukara*” olması söylemini destekleyici şekilde romanın kısıtlamaları göz ardı ettiği, zorunlu ya da sınırlandırıcı bir içeriğe ya da üsluba sahip olamayacağı ve esnek bir yapıda olduğu vurgusu da yapılmıştır. (Baldick, 2008: 234) *Oxford Dictionary of Literary Terms*’teki bu ifadeler, Forster’in romanı açıklarken sarf ettiği yukarıdaki sözlerini de destekleyici niteliktedir.

“Novella” ise aynı sözlükte dilimize genelde “kısa roman” olarak çevrilen bir türü ifade etmektedir. Novella, özellikle hacim bakımından kısa öykü (short story) ile roman (novel) arasında bir yere konumlandırılmış, az sayıda olay barındırdığı ve şaşırtıcı bir içeriğe ya da

anlatma sahip olduğu ifade edildikten sonra bu türün Fransızcada nouvelle⁴ sözcüğüyle karşılandığı belirtilmiştir. (Baldıck, 2008: 236) Fransızcada ‘masal’ anlamında conte, ‘anlatım’ mânasında récit, ‘tarih’ mânasında histoire kelimeleri aynı zamanda hikâye türü için de kullanılmıştır.” (Yazıcı, 1998: 480) Fransızca “roman” ve Türkçeye Arapçadan geçmiş “hikâye” sözcükleri Tanzimat Dönemi’nde ve sonra modern anlamdaki “öykü ve roman” türlerini de karşılamak için kullanılırken; İngilizce novel, Fransızca nouvelle, conte gibi tabirlerin ise sıklıkla olmasa da kullanıldığı görülmüştür.⁵

2. ROMAN VE HİKÂYE TERİMLERİNİN / SÖZCÜKLERİNİN TÜRKÇEDEKİ ANLAMLARI

Osmanlı’da roman türünün ilk denemeleri Tanzimat yıllarında görülmüştür. “*Yansıttığı toplumsal gerilimlere rağmen olanca gücüyle eski bir epistemolojiye bağlı olarak ortaya çıkan*” (Parla, 2018: 9) roman, Türk edebiyatında yeni bir tür olarak görülmemiş, anlatmaya bağlı birçok türün “hikâye” terimiyle karşılanmasından dolayı eski türlerin yeni bir versiyonu gibi algılanmıştır. Osmanlı, Avrupa’daki sosyokültürel değişimleri radikal şekilde yaşamamış ve pozitivist felsefeyle ortaya çıkan düşünceleri de içselleştirememiştir. Osmanlı aydını aslında bilinçli olarak radikal değişimi Jale Parla’nın kavramsallaştırdığı ve çok genel bir tabirle “mutlak metnin” ve sorgulanamaz bazı gerçeklerin etkisiyle reddetmiş, aksine daha ilımlı sayılabilecek reformist anlayışı benimsemiştir. Roman, bu anlayışın ürünü olarak ilk örneklerini ortaya çıkarmış ve bu telakkinin üreticisi yazar kadrosu da Tanzimat’ın ilk döneminde toplumsal sorumluluklarını yerine getirmeyi amaçlamıştır. “*İlk roman da, yenilikçi seçkinlerin, yeniliğin kapsam ve sınırlarını belirlerken, önerilerini popüler bir uygulamayla romana dökmeye seçtikleri dönemde yazıl[mıştır].*” (Parla, 2018: 13). Tüm bunların sonucunda roman türü Avrupa’daki rakipleriyle aynı teknik düzeye nasıl ulaşamadıysa aynı sebepten Namık Kemal, Ahmet Mithat, Halit Ziya ve diğer yazarlar “roman” sözcüğünü/terimini kullanma konusunda net bir tavır takınmamış⁶, takınamamışlardır, denebilir.

İlk Türk romanlarından bazıları facialarla dolu bir atmosferde geçmiş, ahlâk ve hayat dersinin amaçlandığı bir metin olarak devir atmosferinin, sosyal çevrenin ve kendilerini kuşatan sorgulanamaz kaidelerin içinde üretilmişlerdir. Bu üretim de kendine has bir roman kültürü

⁴ Bu tabiri Nabizade Nazım, ilerleyen kısımlarda *Hasba* adlı hikâyesinin/öyküsünün hatime kısmında da kullanacaktır.

⁵ Conte, nouvelle gibi sözcüklerin Recaizade Mahmut Ekrem, Nabizade Nazım gibi sanatçılardaki kullanımları ilerleyen bölümlerde verilecektir.

⁶ Burada Halit Ziya ve “*Hikâye*” adlı teorik eleştirel eseri için bir parantez açmakta fayda var. Halit Ziya “*Hikâye*”de roman yerine “hikâye” sözcüğünü bilerek ve Osmanlı lisanına saygıdan dolayı kullandığını söylese de daha sonra yazdığı metinlerde “roman” sözcüğünü “hikâye” sözcüğü ile birlikte “roman” türünü kapsayacak şekilde kullandığı görülmüştür.

yaratmıştır. Yani *Don Kişot* ve sonraki dönemlerde Avrupa'nın klasik romanlarıyla Tanzimat romanı arasında bir nüans farkı olduğu, Türk romanının geleneksel bir kaynaktan beslendiği, bu sebeple adlandırmanın ve roman türünün Avrupa'daki karakteristik özelliklerinin, şahsi ve döneme özgü nedenlerle Türk edebiyatında özellikle Halit Ziya Uşaklıgil'e kadar bir Rus ya da Fransız romanı gibi izlenemediği vurgulanmalıdır. Roman, Türk edebiyatında dönemin şahsiyetleri tarafından Tanzimat yıllarında yeni bir tür olarak görülmez ve Tanpınar'ın;

“Türk romanı mütalaa edilirken göz önünde tutulması lazım gelen ilk hakikat bu romanın memlekette öteden beri mevcut hikâye şekillerinin tabii bir gelişmesiyle doğmadığı, bir an'nenin olduğu yerde bırakılıp yerine yenisinin kurulması şeklinde başladığı keyfiyetidir. Roman bize dışarıdan gelir. Bunu söylemekle nev'i doğuran evolüsyonun cemiyetimiz içinde tamamlanmış olmadığını hatırlatmak istiyoruz.” (Tanpınar, 1977: 57)

Söylemlerine rağmen temelsiz ortaya çıkmamış ve geleneksel anlatıların üzerine kurulmuştur;

“Gerçekten de bu süreci bir geleneğin birdenbire kesintiye uğrayarak bitmesi ve bir başkasının yine aynı şekilde birdenbire ve yabancı tesirler altında başlaması şeklinde değerlendirmek doğru görünmemektedir.” (Argunşah, 2006: 24)

Türk edebiyatında roman, geleneksel anlatıların dönüşmesiyle evrilerek tabiri caizse edebi bir devrim değil edebi bir reform sonucu ortaya çıkmıştır.

Giriş mahiyetindeki bu bilgilerin ışığında Türk edebiyatında “roman”ın tanımlarına ve kullanım tercihlerine geçilebilir. Roman sözcüğünün kökeni *Kamus-ı Türki*'de Fransızca olarak verilmiş ve “kurulmuş uzun hikâye ve böyle bir hikâyeyi hâvi kitap” diye tanımlandıktan sonra “Alexander Duma'nın romanları” ibaresi ile örneklendirilmiştir. (Sami, 2009: 270). *Türk Dil Kurumunun* Türkçe sözlüğünde de romanın kökeni Fransızca gösterilmiş ve “İnsanın veya çevrenin karakterlerini göreneklerini inceleyen, serüvenlerini anlatan, duygu ve tutkularını çözümleyen, itibari veya gerçek olaylara dayanan uzun edebiyat türü” (Türk Dil Kurumu [TDK], 1998: 1864) olarak ifade edilmiştir. Bir diğer kaynak *TDV İslam Ansiklopedisi*'nde bu tür; “Zamanı, mekânı, olayları ve kişileriyle gerçek hayata ve kurguya dayanan, çok çeşitli anlatım tekniklerinin kullanıldığı edebî eser türü.” (Türkiye Diyanet Vakfı [TDV], 2008, C. 35: 160) şeklinde tanımlanmıştır. Bunun dışında 1974'te TDK yayınlarından çıkan *Yazın Terimleri Sözlüğü*'nde ise roman, ilk maddede “Genellikle, insanların serüvenlerini, karakterlerini (ıralarını), düşünce ve duygularını –imgesel ya da

gerçek olaylara dayanarak – ayrıntılarıyla kendine özgü bir biçimde öyküleyen, açıklayan uzun düzyazı sanatı.” şeklinde ifade edilmiştir. (Gencan vd, 1974: 104) Seyit Kemal Karalioğlu da *Edebiyat Terimleri Kılavuzu* adlı yapıtında romanı “olmuş, olması mümkün bulunan olayları etraflı şekilde anlatan uzun yazı (fr. roman) Bir bakıma, büyük hikâyedir. (Karaalioğlu, 1975: 313) şeklinde tanımlamış daha sonrasında da romanla ilgili çeşitli bilgiler vermiştir. Ancak romana büyük hikâye tabirini yakıştırmaması ise nesnel bir tabiri ifade etmemektedir. Çünkü günümüzdeki anlamıyla hikâyeye (öyküye) “küçük hikâye” ve romana da “büyük hikâye” tabirini kullanmak kolaycılığa kaçmak ve bu iki türü terminolojik bağlamda yalnızca “sayfa sayısı ve hacimsel” düzeyde sınırlı ve basit bir şekilde değerlendirmek anlamına gelmektedir. Bir diğer terim sözlüğü *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*’nde ise roman; “bir tarifin dar sınırlarına sığmayacak kadar geniş ve kompleks bir sanat dalıdır. Anlatma esasına bağlı metinlerin en olgun örneği sayılan ve edebi türler içinde en uzun soluklu diye nitelendirilen roman için, hikâyenin daha kapsamlı biçimidir denebilir.” (Karataş, 2001: 348) şeklinde tanımlanmıştır.

Hikâye ise *Kâmûs-ı Türkî*’de Arapça kökenli verilmiş ve ilk maddede “*Nakletme, bir vak’a ve sergüzeşti, sırasıyla anlatma, rivayet*” (Sami, 2009: 400) şeklinde açıklanmıştır. Bu tanım bir paragraf sonra değinilecek günümüz Türkçe sözlükteki anlamlardan ilkinde de uygun düşmektedir. *Kâmûs-ı Türkî*’ye göre “hikâye” sözcüğünün bir diğer anlamı ise, “*Roman denilen uzun sergüzeşt ki esâsen ahlâka hizmet etmek şartıyla envâ’ı vardır.*” şeklindedir. (Sami, 2009: 400). Sözlükte verilen bu anlam, bir ikilem olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Çünkü yukarıda birkaç paragraf önce yine aynı sözlükte roman sözcüğünün “kurulmuş uzun hikâye ve böyle bir hikâyeyi hâvi kitap” şeklinde tanımlandığı belirtilmişti.

Yukarıda romanın tanımında geçen “uzun hikâye” tabiri ise romanın yeni bir tür olarak görülmediğini de kanıtlar niteliktedir. Burada dikkatleri celbedecek bir diğer nokta ise “kurulmuş” sözcüğüdür. Bu sözcüğün bugünkü modern anlamda “kurmaca” veya “fiction” anlamını karşıladığı iddiasında olunmamakla birlikte üzerinde düşünülmesi gereken bir sözcük olduğu kanaati oluşmalıdır. Zira sözlükte gerçekleri anlatır ya da yaşanmış olayları anlatır gibi ibarelerin bulunmaması ve bunun yerine “kurulmuş” sözcüğünün kullanılması en azından bir “kurgusallığı” çağrıştırmaları; günümüzde modern romanın temeli olan bir unsur ifade etmesi bakımından özel ve elzem bir sözcük seçimini göstermektedir.

Bunun dışında *Kâmûs-ı Türkî*’deki “hikâye”nin açıklamasında romanın “ahlâka hizmet etme”sinin şartlandırılması, Osmanlı’da roman kavramının nasıl algılandığının da ipuçlarını

vermektedir. Önceki bölümlerde de değinildiği gibi romanın bu şekilde ahlâkla ilişkilendirilerek anılması, Osmanlı’da özellikle ilk dönem yazarlarının romanı halkı eğitmede bir araç olarak gördüğünü de imler durumdadır. Çünkü “kötü” kadın figürlerin ahlâktan yoksun olduğu ve genç erkekleri yoldan çıkarabilecekleri, babasız büyüyen roman kişilerinin daha savunmasız oldukları ya da Batı taklitçisi oldukları için hayatta başarılı olamayacakları gibi mesajlar içeren romanların yazılması, romanı açıklarken “ahlâka hizmet etmek” ibaresinin geçmesini doğal bir hale getirmektedir. Romanın didaktiklikten uzak bir tür haline gelmesi ise ancak Servet-i Fünun Dönemi’nde Halit Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah* ile *Aşk-ı Memnu* romanlarında tespit edilebilecek bir aşamadır.

Hikâye sözcüğünün *Türkçe Sözlük*’te birinci maddede verilen anlamı ise “*Bir olayın sözlü veya yazılı olarak anlatılması*[dır]” (TDK, 1998: 994) Terim anlamda hikâye (öykü) ise yine aynı sözlükte “*Gerçek veya tasarlanmış olayları anlatan düzyazı türü, öykü.*” (TDK, 1998: 994) şeklinde belirtilmiştir. *TDV İslam Ansiklopedisi*’nde de “*Yalın bir olayın çevresinde kişilerin ilişkilerini anlatma esasına dayanan edebî tür.*” (TDV, 1998: 479) Şeklinde terim anlamıyla verilen “hikâye” sözcüğü Türkçede “roman” sözcüğünden çok daha eskilere dayanan anlam katmanları geniş olan bir sözcüktür. Roman sözcüğü/terimi Tanzimat Dönemi’nde Türk edebiyatına girdiğinde “hikâye” sözcüğü yukarıda değinilen ilk anlamıyla ve aşağıda verilecek olan bazı anlamlarıyla hazır bulunmaktadır. Örneğin Türk halkının günlük yaşayışında da bazen bir masal bazen bir anı bazen de bir efsanenin “hikâye anlatmak” eylemiyle muhataba aktarılmasını karşılamaktadır. “Tahkiye etmek” ya da “hikâye etmek” kalıbı günlük yaşayışta halkın genelinde görülen bir “öyküleme ve betimleme” ya da Türkçe sözlükteki anlamıyla “ayrıntıları ile anlatmak, söylemek” eylemini ortaya koymak için kullanılagelen bir sözcüktür. Aynı zamanda *Kâmûs-ı Türkî*’deki anlamlarından bazıları da “*kıssa, mesel ve masal*”dır. (Sami, 2009: 400) Bunlara ek olarak bu sözcüğün kullanımıyla ilgili bir başka tespit ise Güzin Dino tarafından *Türk Romanının Doğuşu* adlı eserin “Notlar” kısmında “Hikâye sözcüğü, Osmanlıca metinlerde – hikâyet – olarak da kullanılmıştır. Arapçası hikâyat’tır, anlatmak demektir. Türkçede özgül bir anlamda kullanılmamıştır; anlatı türlerinin her birini ve tümünü belirtmiştir. Kesin teknik bir terim değerini bilimsel anlamda yeni kazanmıştır.” şeklinde verilmiştir. (Dino, 1978: 187). Hikâye sözcüğünün kullanımı üzerine M. Kayahan Özgül de şu bilgileri vermektedir:

“... Arapçada ‘hikâye’ kelimesinin üretildiği fiil kökü ‘hakeve’nin ‘taklit etmek’, ‘bir metnin kopyasını çıkarmak’, aynı kökten ‘hekâ’nin ‘benzetmek’, ‘aynen

nakletmek' mânâlarına gelmesidir. Demek ki, kelimenin temelinde 'bir gerçeğin taklidini, kopyasını yazılı veya sözlü olarak nakletme'nin genişliği vardır. 'Hakiye'denen kişiler ise başkalarının davranışlarını, karakterlerini veya başlarından geçeni gülünç bir biçim vererek taklit eden "mukallid"lerdir. Anlatılanlar ve gösterilenler henüz bir yaratıcı tarafından kurgulanmış olmadığı için, 'tahkiye'nin de 'fiction' mânâsı taşımadığı uzun bir dönem yaşanmıştır." (Özgül, 2000: 31)

Günümüzdeki anlamıyla öykünün birçok türünün olduğu da düşünüldüğünde Özgül'ün, Özellikle Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında "hikâye"nin ya da "tahkiye etme"nin "kurmaca" anlamı taşımadığı söylemi genel kabul görebilecek bir ifadedir.

TDV *İslam Ansiklopedisi*'ndeki roman maddesinde "Tür ve terim olarak roman ve hikâye kavramlarının birbiri yerine kullanılması Sâmipaşazâde Sezâi'nin ilk küçük hikâye denemelerine (*Küçük Şeyler*) veya Edebiyât-ı Cedîde romanının ortaya çıkışına kadar sürer." (Kahraman vd, 1998: 493) ifadesi de bilinçsizce ortaya çıkan bu ikilemi destekleyen bir bilgidir. Ancak bu "birbirinin yerine kullanılma" ve özellikle "roman" yerine "hikâye"yi tercih etmenin *Küçük Şeyler*'den çok önceye sonralara kadar sıklıkla görülen bir ikilem olduğunu belirtmekte fayda var. Bunun yanı sıra terim anlamıyla hem geçmiş dönemlerde hem de günümüzde "hikâye" olarak kabul edilen bir eser için "roman" teriminin tercih edilmesi ise daha nadir görülmektedir.

Roman ve hikâyenin birbirinden ayrı bir tür olduğunu ilk kez Nabizade Nazım 1892'de *Hasba*'nın Hatime'sinde;

"Roman bir vak'anın ale't-tafsil hikâyesidir ki â'zâ-yı vak'a ile eşhas-ı vukuât üzerine kariîn teveccüh ve hissiyatını celb ve cem'e her şeyden ziyade dikkat olunur. Hikâye ise o vak'anın sadece nakil ve rivayetinden ibarettir; tafsilâta tahammülü yoktur. Âdeta hikâye bir romanın hülâsası demektir." (Sazyek, 2019: 259)

Diyerek ifade etmiştir. Kaldı ki Nabizade Nazım hatimenin başında *Hasba* için;

"İşte size milli bir 'hikâye' takdim ediyorum... Evvela bazı zevatın tereddütlerini bertaraf etmek için şunu söyleyeceğim ki bu Hasba gibi sairleri de yani Zavallı Kız, Bir Hatıra, Hâlâ Güzel dahi birer hikâyedir. Frenkçe buna nouvelle derler ki vak'a diye tercümesi belki daha muvafık bulunur." (Sazyek, 2019: 259)

Cümlesinden sonra yukarıdaki ayırmadan bahsetmiş ve aslında “hikâye” sözcüğünü dönemin genel alışkanlığı neticesinde değil “bilinçli” bir şekilde kullandığını belirtmiştir. Buradan Nabizade Nazım’ın “hikâye ve roman” hakkında düşündüğü ve terminolojik açıdan hassas davrandığı tezi de ortaya atılabilir. Bu yüzden Nabizade Nazım’ın bu hatimesi araştırmanın ilerleyen kısımlarında değinilecek olan mukaddimelerden farklı bir konumdadır.

Hikâye ve roman sözcükleri etrafındaki karmaşa tespit edilebildiği kadarıyla dönemin yazarları arasında münakaşaya dönüşmemiştir. Örneğin 1897 yılında başlayan “*Klasikler Tartışması*”nda “klasik”in ne olduğu konusunda tartışmaya dâhil olanlar tarafından birçok görüş ortaya atılmış ve bu kavramın çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır. Hece-aruz ve kulak için kafiye-göz için kafiye münakaşaları da düşünüldüğünde aynı durum “roman ve hikâye” terimleri için bir münakaşa yaratmamıştır, romanla ilgili tartışmalar kabaca “hayaliyyun-hakikiyyun” ve Dekadanlar tartışmasında da “milli olabilme” kavramları etrafında teşekkül etmiştir. Kayahan Özgül de;

“Hikâyenin adı etrafındaki bu kararsızlığın bir sebebi gelenek ve istibdat ise, bir diğer sebebi de hikâye ile roman arasında olduğundan daha büyütülen ilişkidir. Romana uzun hikâye, hikâyeye de kısa roman (pars pro toto) nazarıyla bakılmasından doğan bir yanlış, her iki formun hem ismini, hem de tekniğini birbirine karıştırma sebebi olur.” (Özgül, 2000: 31-39)

Diyerek ikilemin sebeplerine farklı bir açıdan bakmıştır.

Türk edebiyatında romanın “hikâye” sözcüğüyle karşılanmaya başlandığı yıllar roman çevirilerinin hızlandığı döneme tekabül etmektedir. Özellikle 1859’da Telemak’ın çevrilmesinden sonra Victor Hugo’nun *Sefiller*’i Daniel Defoe’nun *Robinson Crusoe*’su önemli çeviri romanlardan bazılarıdır. Bu çevirilerden *Telemak*’la ilgili aşağıdaki bilgilere bakıldığında da bu çalışmanın konusuna uygun birkaç örnek görülmektedir;

“Mustafa Nihat Özön, Türkçede Roman’da Yusuf Kamil Paşa tarafından 1859’da çevrildiği düşünülen Telemak’tan “roman” diye bahseder ki Telemak’ın roman olup olmadığıyla ilgili çevrildiği dönemde de çeşitli ihtilaflar bulunmaktadır. Ancak bu eserin roman olup olmaması bir kenara bırakılsa bile Mustafa Nihat Özön’ün deyimine göre Yusuf Kamil Paşa Telemak’ın “bir hikâye gibi görünmesinden çok endişelidir” (Özön, 1985: 115)

“Bu endişenin dillendirilmesindeki “hikâye” sözcüğü, belki de roman teriminin “hikâye” sözcüğüyle karşılandığı ilk kullanım olması ihtimali bakımından da önem arz edebilir. Yusuf Kamil Paşa’nın bu çevirisi hakkında Cevdet Kudret de Yusuf Kamil Paşa’dan alıntılar yaparak şunları söylemiştir: “...öğrendiğimize göre çevirmen ‘ilk bakışta hikâye gibi görünen’ bu eseri bir ‘hikâye’ (roman) olarak değil de ‘aslı hikmet olan’ bir ‘ahlâk kitabı’ diye görmektedir.” (Solok, 1971: 12)

Telemak dışında Sefiller’in, Mağdurin Hikâyesi (1862); Robinson Cruose’nun da Hikâye-i Robenson (1864) şeklinde çevrilmiş olması; dönemin roman yerine “hikâye” sözcüğünü kullanma alışkanlığına uygun örnekler olarak gösterilebilir.

Çevirilerden sonra diğer bir örnek ise Türk edebiyatının ilk telif romanı ya da denemesi olarak kabul edilen Taaşuk-ı Talat ve Fitnat’ın, Basiret gazetesindeki tanıtım yazısında görülmektedir; “Taaşuk-ı Talat ve Fitnat adıyla bir zatın düzenlediği hikâye çok güzel ve eğlenceli olduğu gibi, evlenme ve ahlâka ait pek çok ibret ve öğüdü de içinde bulundurmakta.” (Finn, 2003: 11) gazetenin bu tabiri kullanması da romanın o dönem için “hikâye” sözcüğüyle karşılanmasına başka bir örnek olarak gösterilebilir.

3. 19. YÜZYIL TÜRK EDEBİYATI ŞAHSİYETLERİNDE ROMAN VE HİKÂYE SÖZCÜKLERİNİN/TERİMLERİNİN ANLAMLARI

3.1. Ahmet Mithat Efendi’de Roman

Ahmet Mithat Efendi roman ve hikâye terimlerini en keyfi kullanan şahsiyettir. Birçok mukaddimede ve özellikle *Ahbar-ı Asara Tamimi Enzar*’da bu duruma çokça örnek bulunmaktadır.

Ahmet Mithat Efendi, *Hasan Mellah*’ın 1874’teki ön sözünde;

“İşte ben kariha-i milliyemizin bugünkü vüs’atinden bir nümunecik olabilmek üzere şu ‘Hasan Mellah’ yahut ‘Sır İçinde Esrar’ ser-levhalı hikâyeyi kaleme aldım ve meydana koydum. Tercüme değildir, taklit dahi değildir. Tasvir ve telif ise de, gönlüm beni her şeyde iktidarımın fevkine kadar icbar ve sevk eylediği gibi bu hikâyede dahi ‘Monte Cristo’ hikâyesini tanzir derecesine kadar sevk eyledi. (...) bu hikâye sırf hayal nevinden de değildir. Derununda mezkûr esamiden bazıları tarihçe o kadar büyük ehemmiyet almışlardır ki yalnız onların sergüzeşt-i

hallerini doğrudan doğruya kaleme almak büyük bir roman yazmış olmak demektir.” (Sazyek, 2019: 21-22)

İfadeleriyle belirginleşen bu ikilem; 1877’de *Süleyman Musli*’nin ön sözünde “*Hüseyin Fellah* dahi pek güzel bir romandır. Lakin doğrusunu ister misiniz? O hikâyenin en büyük bir kusuru zeminin müsaadesi derecesinde tafsilli yazılmamasıdır.” (Sazyek, 2019: 28) net bir şekilde tespit edilmiştir.

Ahmet Mithat, 1890’da *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar*’ın bölüm başlıklarında roman sözcüğünü tercih etmiş ve hikâye sözcüğüne hiç yer vermemiştir. Ayrıca bu eserde roman ve hikâye sözcüklerini keyfi olarak kullanmış *Zamanımız Romancılığı ve Romanları* bölümünde romandan şöyle bahsetmiştir: “İsmi roman mıdır? Mutlaka hayali olacak! Artık bunu tekrar “hayali” diye tavsif lazım gelir mi? İsmi “şeker” midir? Mutlaka tatlı olacak! Onu tekrar tekrar “tatlı” diye tavsife ihtiyaç duyar mı?” (Ahmet Mithat, 2003: 73) Yazar bu cümleleriyle romanın mutlaka hayali olması gerektiğini vurgulamıştır.

Ahmet Mithat’ın roman ve hikâye sözcüklerini keyfi olarak kullanması hatta destanları ve birçok anlatı türünü bile roman olarak değerlendirmesinin altında yatan sebepleri Nüket Esen, “*Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar*” adlı yapıttan yola çıkarak şöyle değerlendirmiştir;

“Ahmet Mithat, anlatının doğuşunu romanın doğuşu olarak anlamaktadır. Epik ve romans gibi diğer öyküleme biçimlerine değinmeksizin, bütün anlatı alanını roman olarak adlandırmaktadır. (...) Ahmet Mithat gibi Osmanlı entelektüelleri, Batı’nın yaşadığı, diğer anlatı biçimlerinden yüzyıllar sonra doğan romanın ortaya çıkışını da hazırlayan sosyoekonomik ve epistemolojik kırılmanın ayırıcısında değildirler. Feodalizmden kapitalizme geçiş, burjuvazinin ve onunla birlikte bireyciliğin doğuşu ve ampirik pozitivizmin ortaya çıkışı gibi, romanda yaşamın nesnel bir biçimde yansıtılmasına yol hazırlayan gelişmeler henüz Osmanlı entelektüellerinin bilgi eşiğine ulaşmamıştır.” (Esen, 2010: 53)

Halit Ziya Uşaklıgil’in “*Hikâye*” ve Ahmet Mithat Efendi’nin “*Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar*” adlı eserleri “roman”ın tarihi gelişimini ve Beşir Fuad’ın *Victor Hugo*’suyla başlattığı hayaliyun-hakikiyun tartışmalarını konu edinse de bunlar “roman ve hikâye” türlerinin neyi ifade ettiğini ve bu iki türün birbirinden ayrılan yönlerini izah etmemiştir. Hatta aksine Halit Ziya Uşaklıgil, “*Hikâye*” adlı teorik ve eleştirel eserinde bu adlandırma sorununu kendince bir sorun olmaktan da çıkararak biraz da duygusal bir söylemle roman sözcüğü yerine hikâyeyi

tercih etmesinin sebebini “*Osmanlı lisanına hürmeten*” (Uşaklıgil, 1998: 20) olduğunu vurgulamıştır. *Hikâye* adlı eser gerek genel olarak hayaliyun-hakikiyun tartışmalarını ve Fransız realistlerini konu etmesi gerekse “roman ve hikâye” türlerinin farkları adına kayda değer bir bilgi içermemesi ve yazarın da başlarken tercihinin açıkça belirtmesi sebebiyle bu çalışmada pek fazla zikredilmemiştir.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Ahmet Metin ve Şirzad* adlı eserinin mukaddimesinde de yine hikâye – roman keyfiyetini destekleyen birkaç örnek bulunmaktadır. Ahmet Mithat, söze başlarken eserini *kastederek* “*Bu romana a'zâ-ı vak'anın kâffesi sırf hayalidir.*” dedikten birkaç satır sonra mukaddimeyi bitirirken bu sefer aynı eserinden “*Bu hikâye resimli olmayacaktır*” (Sazyek, 2019: 45) şeklinde söz etmiş ve aynı metinde kendi eseri için hem roman hem de hikâye tabirlerini kullanmıştır.

Ahmet Mithat Efendi, kendisine ayrılan bu başlığın girişinde de belirtildiği gibi roman tabiri yerine birçok kez “hikâye” sözcüğünü kullanmış ve muhtelif metinlerinde özellikle de roman yerine hikâye sözcüğünü sıklıkla kullanmıştır.

3.2. Namık Kemal'de Roman

Namık Kemal'in roman üzerine görüşleri 1876'da *İntibah* romanına yazmış olduğu mukaddime de geçen “*Bir iki asırdan beri, hususıyla zamanımızda Avrupalılar ahvâl-i kalbiyyeyi edebiyatın en büyük kısımları idâdına idhal ettiler. Hatta Fransız lisanında hikâyeye roman derler*” (Sazyek, 2019: 51) sözleriyle başlatılabilir. Namık Kemal; tiyatro, roman ve Türk edebiyatındaki geleneksel anlatılarla ilgili görüşlerini aktardığı *İntibah Mukaddimesi* ve *Celal Mukaddimesi*'nde roman yerine hikâye sözcüğünü birkaç kez kullanmıştır.

Namık Kemal 1898'de *Mukaddime-i Celal*'de ise; “*romandan maksad güzëran etmemişse bile güzëranı imkân dâhilinde olan bir vakayı ahlâk ve âdât ve hissiyât ve ihtimâlâta müteallik her türlü tafsilatıyla tasvir etmektir.*” (Sazyek, 2019: 170) diyerek kendince bir tanım yapmış ancak bu cümlede roman sözcüğünü kullanmasına rağmen birkaç paragraf sonra Victor Hugo'nun *Sefiller* romanından bu kez hikâye olarak bahsetmiştir. (Sazyek, 2019: 172). Namık Kemal, *İntibah Mukaddimesi*'nde “hatta Fransız lisanında hikâyeye roman derler” ve sonraki yıllarda yazdığı *Celal Mukaddemesi*'nin başında romanın Türk edebiyatında yeni bir tür olduğunu belirtse de “roman kısmını da millete nev-zuhur addettiğimize taaccüb olunmasın! Âsâr-ı kadîmede *İbret-nümâ* gibi, *Muheyyelât* gibi, *Aslı ile Kerem* gibi *Ferhad ile*

Şirin gibi birtakım hikâyeler var idi.” ve “Bendeniz de *Son Pişmanlık* unvanıyla bir hikâye yazmış...” (Sazyek, 2019: 171-172) ifadeleriyle de aslında romanı yeni bir tür olarak algılamadığını ve onda bu hususta bir çelişkinin var olduğunu ifade etmiş olmaktadır. Ancak burada tekrara düşmek pahasına da olsa Namık Kemal’in bahsettiği “hikâye”nin modern anlamdaki hikâye olmadığını anlatmaya dayalı bütün türlerin dönem içinde genelde “hikâye” sözcüğüyle ifade edildiğini belirtmekte yarar var.

3.3. Rezaizade Mahmut Ekrem’de Roman

Rezaizade Ekrem’in de roman terimiyle çok barışık olduğu söylenemez. Rezaizade Ekrem; *Muhsin Bey Yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi*’nin mukaddimesinde; “*Hikâyeperdâzlığın bugünkü günde bir hayli terakki gösterdiği Fransa’da nouvelle ve conte namıyla ufak hikâyeler yazmak burada benim gibi büyüklerini tanzime muktedir olamayan ashâb-ı acze münhasır değildir.*” (Sazyek, 2019: 257) cümleleriyle bugün bile bazı metinlerde benzeri görülebilen bir bakış acısıyla “*hikâyeyi, ‘küçük hikâye’, romanı ise ‘büyük hikâye’ olarak değerlendir[mıştır].*” (Polater, 2018: 145)

Muhsin Bey’den birkaç yıl sonra yazılan *Araba Sevdası*’nın mukaddimesinde ise *Muhsin Bey*’den hikâye olarak söz ettikten sonra *Araba Sevdası*’nı kastederek “bu hikâyenin” tabirini kullanmıştır;

“*Muhsin Bey hikâyesi hiçbir şey değil iken erbâb-ı mütalaa tarafından epeyce mazhar-ı rağbet olduğu için bu hikâyenin de neşrine cesaret olundu. Niyet-i ahkârânem bunları birkaç parçaya iblâğ etmek ve ondan sonra biraz daha büyüklerini de yazmaktır*” (Sazyek, 2019: 57)

Ekrem, *Araba Sevdası*’nın mukaddimesinde, daha önce yazmış olduğu *Muhsin Bey* mukaddimesinde bahsettiği ayrıma ise değinmemiştir.

Ekrem’in *Saime*’sinin tefrika edilmesiyle ilgili, *İkdam* gazetesinin verdiği ilan da “roman ve hikâye” ikilemine farklı bir örnek olarak gösterilebilir;

“*Ashab-i ilm ve irfanın muavenet-i ber-güzidelerine nailiyetle cidden müftehir bulunan İkdam için bais-i şeref-i azim olacak tebşirattandır ki edib-i nezih Rezaizade atufetlu Ekrem Beyefendi Hazretleri - müracaat-ı âcizanemiz üzerine- bir roman ihdasıyla hayat-ı tahririye-i acizanemizi müstağrak-i min ve şükran buyurmuşlardır. Edebiyat-ı Osmaniyenin bir enmuzec-i bedayi-nüması olan bu eser-i âli yarınki pazartesi gününden itibaren gazetemize tefrika edilmeye*

başlanacaktır.” (İkdam, nr. 515, 17 Kânun-ı Evvel 1311/29 Aralık 1895)” (Çağın, 2017: 78)

Ekrem’in söyledikleri ve *Saime* ile ilgili *İkdam*’da geçen ifadeler, özellikle Tanzimat Dönemi’nde “roman ve hikâye” sözcüklerinin/terimlerinin keyfi kullanıldığı görüşünü desteklemesi bakımından önem taşımaktadır. Bunun yanı sıra Ercüment Ekrem Talu, Hakkı Tarık Us’a yazdığı bir mektupta *Saime*’den birkaç kez roman olarak söz etmektedir. Bu mektubun *Vakit* gazetesindeki yayım tarihi ise 1947’dir. (Çağın, 2017: 78-79)⁷

Ek olarak şu da söylenebilir ki Ekrem’in bu eseriyle ilgili adlandırma problemi bugün de devam etmektedir. Örneğin günümüz kitap satış platformlarındaki tanıtım yazılarında *Saime* “roman” olarak adlandırılmakla birlikte “Recaizade Mahmut Ekrem’in ilk uzun hikâyesi” (Çağın, 2017: 77) olarak da ifade edilmiştir.

3.4. Mizancı Murat’ta Roman

Mizancı Murat *Sergüzeşt*’i değerlendirdiği 1889’daki bir yazısında “*Sergüzeşt romanının muhassenâtından biri de bir nefeste yazılmış olmasıdır.*” (Akt. Emil, 1979: 471) ifadeleriyle *Sergüzeşt*’i roman tabiriyle karşılamış ve bu çalışmada incelenen metinlerinde “roman” tabirini bilinçli bir tercih yapmıştır, denebilir. Mizancı Murat Bey, “*Turfanda mı Turfa mı*” adlı eserinin ön sözünün son kısımlarında “*Romanın unvanına gelince, o da mahsusan intihab olunmuştur, hikâyenin içinde tasvir olunan eşhastan...*” (Sazyek, 2019: 64) diye başlayan cümlede roman ve hikâye sözcüklerini bir arada kullansa da buradaki “hikâye” sözcüğünün romanın olay örgüsünü, romanda anlatılanları kastettiği anlaşılmaktadır. Ön sözde daha çok “milli roman” kavramı üzerinde duran Mizancı Murat, bu yazısında roman ve hikâye türlerinin edebi anlamda ne ifade ettiğini ise belirtmemiştir.

3.5. Sami Paşazade Sezai’de Roman

1892’de *Küçük Şeyler*’in *Mukaddimesi*’nde Samipaşazade Sezai’nin; “*Bugün romanlar bâziçe-i efkâr olan garâib-i hikâyât ve acaib-i rivâyât şekl-i tıflânesinden çıkararak...*” (Sazyek, 2019: 263) ifadeleriyle bugünkü terminolojik tabirle “hikâye” olarak görülen *Küçük Şeyler*’i roman olarak değerlendirdiği yorumu çıkarılabilir. Çünkü yaklaşık bir buçuk sayfalık ön sözün tamamında “hikâyât” haricinde “hikâye” sözcüğüyle bağlantılı bir ibare geçmez. Yazar “hikâyât” sözcüğünden ise “anlatılanları” kastetmektedir. Bu yüzden bu ön söz diğer ön

⁷ Bu ifadelerle Recaizade M. Ekrem’in *Saime* adlı eserinin roman mahiyetinde olup olmadığı tartışılmamış yalnızca hikâye ve roman tabirlerinin ikisinin de yakıştırıldığı bir eser olarak çalışmaya kaynaklık etmiştir.

sözlerden farklıdır. Yukarıda *İkdam* gazetesinin Recaizade Mahmut Ekrem'in *Saime*'si için verdiği ilandakine benzer bir kullanım örneği görülmektedir. Örneğin Namık Kemal ve Ahmet Mithat'ın yukarıda değinilen ve alıntı yapılan metinlerinde “roman” yerine “hikâye” sözcüğünün kullanıldığı görülmüştü. Sezai'nin metninde ise tam tersi bir durum söz konusudur: Hikâye yerine “roman” kullanılmıştır.

Yukarıdaki eserinden yıllar sonra 1924'te *Sergüzeşt*'in yeni baskısı için yazdığı ön sözde Samipaşazade Sezai, eseri için doğrudan roman ya da hikâye tabirini kullanmasa da kendi yazma serüveninden bahsettiği bir paragraftan sonra “O zamanki hayatta Avrupalılarınki gibi roman mevzuu bulmak müşkildi.” diyerek *Sergüzeşt*'i roman olarak gördüğünü de bir nevi kabul etmiştir, denebilir.

3.6. Mehmet Rauf'ta Roman

Servet-i Fünun'un önemli ismi Mehmet Rauf'un Servet-i Fünun dergisinin 344. ve 445. sayılarında yer alan sırasıyla 1897 ve 1899 yıllarına ait “*Bizde Hikâye*” ve “*Bizde Roman*” yazıları da bu çalışma için önemlidir. Mehmet Rauf; *Bizde Hikâye*'nin girişinde Hüseyin Cahit'in bir makalesinden kısaca bahsettikten sonra Sami Paşazade Sezai'nin “*Sergüzeşt*” ve Halit Ziya Uşaklıgil'in “*Nemide*” adlı eserlerini “hikâye” sözcüğüyle karşılamıştır. (Parlatır, 2015: 547-548).

Mehmet Rauf “*Bizde Roman*”da ise romancı olma hayalinin bulunduğunu belirtmiş ve Ahmet Mithat'ın *Hüseyin Fellah* adlı eserinden roman olarak söz etmiştir. Bu yazının sonraki bölümlerinde de Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* ile *Mai ve Siyah* adlı eserlerini “roman” tabiriyle karşılamıştır. (Parlatır, 2015: 558-566). Mehmet Rauf'un bu değerlendirmeleri yorumlandığında ise yine dönem içinde hikâye ya da roman terimlerinin bilinçli bir şekilde kullanılmadığı gözlenmektedir.

3.7. Hüseyin Rahmi Gürpınar'da Roman

Hüseyin Rahmi'nin *Şık* romanının ikinci baskısına yazmış olduğu ön sözde de benzer kullanımlar görülmektedir. Bu ön söz 1920 yılında yazılmış olsa bile *Şık* romanının 19. yüzyılda yazılması hasebiyle bu çalışmada zikredilmesinde yarar bulunmaktadır. Hüseyin Rahmi, eserin ilk basılışının üzerinden otuz yıl geçtiğini belirttikten sonra “*Kârieler bu yaşlı hikâyede*” (Sazyek, 2019: 67) diye bir cümle kursa da diğer paragrafta; “*Bu Şık romanı matbuat caddesine attığım ilk adımdır*” (Sazyek, 2019: 67) diyerek aynı sayfada “*Şık*” için hem “hikâye” hem de “roman” tabirlerini kullanmıştır. *Şık*'ın ikinci baskısına yazılan bu ön

sözün basım tarihi ise 1920'dir. Yani Tanzimat ve Servet-i Fünun hatta Fecr-i Ati dönemleri geride kalmış, Hüseyin Rahmi Milli Edebiyat cereyanına katılmamış olsa dahi Milli Edebiyat Dönemi de başlayalı takribi on yıl olmuştur.

SONUÇ

Türk edebiyatında 19. yüzyılla birlikte ortaya çıkan roman, geleneksel anlatı türlerinin üzerinde gelişmiştir. Sonrasında ise bu türün adlandırılmasında karmaşalar gözlenmiştir. Bu karmaşalar genelde anlatılan her şeyi kapsayan ve o dönemlerde roman gibi terim anlamını henüz kazanmamış “hikâye” sözcüğü etrafında şekillenmiştir. Bu durum, Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemleri'nde sıklıkla görülmekle beraber Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yıllarına dahi sarkmıştır, denebilir. Ancak bugünden bakarak karmaşa olarak nitelendirilen durum, Cumhuriyet öncesinde istisnalar hariç neredeyse dile getirilmemiş ve Klasikler Tartışması tarzında münakaşaya dönüşmemiştir. Bu süreçte bilhassa hikâye; roman terimi yerine sıklıkla ve bilinçsizce kullanılırken nadiren de olsa günümüzde modern anlamda “hikâye” (öykü) terimiyle karşılanan bazı eserler de “roman” terimiyle karşılanmıştır. Sonuç olarak 19. yüzyıl Türk edebiyatında roman ve hikâye sözcükleri anlam ve tür farkları gözetilmeden kullanılmış ve bu iki sözcük terim anlamlarını tam anlamıyla kazanamamıştır.

KAYNAKÇA

- ARGUNŞAH, Hülya (2006), “Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Türk Romanı” **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, C.4, S. 8, s. 23-100.
- ARSLAN, Nihayet (2007), **Türk Romanının Oluşumu, Dış Gerçekçilik Açısından Bir İnceleme**, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- BALDICK, Chris (2008), **Oxford Dictionary of Literary Terms**, Oxford University Press, New York.
- CERVANTES, Miguel de Saaveadra (2001), **La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote I-II**. YKY Yayınları, İstanbul.
- ÇAĞIN, Sabahattin (2017), **Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Hikâye**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- DİNO, Güzin (1978), **Türk Romanın Doğuşu**, Cem Yayınevi, İstanbul.
- EMİL, Birol (1979), **Mizancı Murat Bey: Hayatı ve Eserleri**, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul.

-
- EVİN, Ahmet Ö. (2004), **Türk Romanın Kökenleri ve Gelişimi** (Çev. Osman Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- FİNN, Robert (2013), **Türk Romanı: İlk Dönem,1872-1900**, (Çev. Tomris Uyar), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- FORSTER, E.M. (2019), **Roman Sanatı**, (Çev. Ünal Aytür), Milenyum Yayınları, İstanbul.
- GENCAN, Tahir Nejat - EDİSKUN, Haydar – DÜRDER, Baha vd. (1974), **Yazın Terimleri Sözlüğü**. TDK Yayınları Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- METE YUVA, Gül (2017), **Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- KAHRAMAN, Âlim (1998). “Hikâye” **TDV İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı, C. 17, s. 493-501, Ankara.
- KARALIOĞLU, Seyit Kemal (1975), **Edebiyat Terimleri Kılavuzu**, İnkılâp ve Aka Basımevi, İstanbul.
- KARATAŞ, Turan (2001), **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Yedigece Kitapları.
- KUNDERA, Milan (2019), **Roman Sanatı**.(Çev. Aysel Bora), Can Yayınları, İstanbul.
- PARLA, Jale (2018), **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanın Epistemolojik Temelleri**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- PARLA, Jale (2020), **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- PARLATIR, İsmail (2015), **Açıklamalı Osmanlı Türkçesi Metinleri**, Ekin Yayınevi, Bursa.
- POLATER, Deniz (2018), “Tanzimat’tan Milli Edebiyat’a Roman ve Hikâye Türlerinde Adlandırmalar.” **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi**, C./S. 22(1), S. 130-154.
- SAMİ, Şemseddin (2009), **Kâmus-ı Türkî**, Çağrı Yayınları, İstanbul.
- SAZYEK, Hakan – SAZYEK, Esra (2019), **Türk Edebiyatında Önsözler Bir 19. Yüzyıl Seçkisi**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- SOLOK, Cevdet Kudret (1971), **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I: Tanzimat’tan Meşrutiyet’e Kadar 1859-1910**, Bilgi Yayınevi, İstanbul.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1988), **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1977), **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Türk Dil Kurumu (1998), **Türkçe Sözlük II CİLT**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara

TÜRK, Emine Bilgehan (2017), “Kendi Kaleminden Halit Ziya’nın Yazma Serüveni.” **Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, S. 59, s. 229-239.

ÖNERTOY, Olcay (1997). “Yazınımızda Öykü ve Roman Terimine Bir Bakış” **Çağdaş Türk Dili Dergisi**, S. 113,114,115, s. 26-29.

ÖZGÜL, M. Kayahan (2000) “Hikâyenin Romanı”, **Hece**, S. 46-47, s. 31-39.

ÖZÖN, Mustafa Nihat (1985), **Türkçede Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul.

UŞAKLIGİL, Halit Ziya (1997), **Hikâye**, (Haz. Nur Gürani Arslan), YKY Yayınları, İstanbul.

YAZICI, Hüseyin (1998), “Hikâye” **TDV İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı. 17. Cilt, s. 491-493, İstanbul.

WATT, Ian (2014), **Modern Bireyciliğin Mitleri**, (Çev: Mehmet Doğan), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

WATT, Ian (2018), **Romanın Yükselişi Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler**,

(Çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları, İstanbul.



Tür: Kitap İnceleme

Kabul Tarihi: 19 Haziran 2021

Gönderim Tarihi: 2 Haziran 2021

Yayımlanma Tarihi: 30 Haziran 2021

Atıf Künyesi: BULUT, Esmâ (2021), “Mehmet Âkif Ersoy ve İstiklal Marşı”,
International Journal Of Turkish Academic Studies
(TURAS), C. 2, S. 2, s. 138-142.

MEHMET ÂKİF ERSOY VE İSTİKLAL MARŞI

KARABULUT, Mustafa (2021), Mehmet Âkif Ersoy ve İstiklâl Marşı, İstanbul:

Hiperyayın, 183 sayfa.

ISBN:978 625 7339 54 4

Esmâ BULUT¹



¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Adıyaman Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, E-Mail: esmabl02@gmail.com, ORCID 0000-0003-1412-3944

Mehmet Âkif Ersoy, Türkiye Cumhuriyeti'nin bağımsızlık simgelerinden olan İstiklâl Marşı'nı kaleme almış bir şairdir. O, Kur'an ve İslâm'ı merkeze alan bir dava adamı ve bir mütefekkidir. Mehmet Âkif, İstiklal Marşı'nı milletimize hediye ettiği için *Safahat* adlı kitabına almamıştır. Şair, İstiklal Marşı'nda; “*Korkma! Sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak / Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak*” diyerek milletimize umut verir.

İstiklâl Marşı, 12 Mart 1921'de TBMM kararı ile millî marş olarak kabul edilir. Şair, bu marşta Kurtuluş Savaşı'nın kazanılacağına olan inancını, Türk askerinin yürekliliğine ve özverisine güvenini, Türk milletinin bağımsızlığa, hakka, yurduna ve dinine bağlılığını ve Allah'a inancını dile getirir. İstiklâl Marşı, milletimizin var oluş belgesi olup millî bir yemindir. Âkif millî marşımızda; “*Hakkıdır, Hakk'a tapan milletimin istiklâl*” diyerek zafere ulaşmanın temel şartının Allah'a inanmaktan geçtiğini ve milletimizin bağımsızlığı hak ettiğini ifade eder. (*Arka Kapak Yazısından*)

Mehmet Âkif Ersoy, günümüz insanının tanınması gereken ve bir model olarak alabileceği nadir insanlardandır. *Mehmet Âkif Ersoy ve İstiklâl Marşı* adlı kitap, Âkif'i yeniden tanıma ihtiyacından doğmuştur denilebilir. Şimdiye kadar Mehmet Âkif Ersoy üzerine çok sayıda bilimsel çalışma kaleme alınmıştır. Ancak bu çalışmanın diğer çalışmalardan ayırıcı bazı yönleri bulunmaktadır.

Prof. Dr. Mustafa Karabulut, bu çalışmasıyla hem Mehmet Âkif Ersoy'un bilinmeyen ya da az bilinen yönlerini hem de ‘İstiklâl Marşı’nın yazılma serüvenini bir bütün olarak sunmuştur. ‘İstiklâl Marşı’nın kabul edilmesinin 100. yılı olması dolayısıyla hazırlanan bu kitapta amaç, Millî Marşımızın millî, manevî, tarihi değerini ve Mehmet Âkif Ersoy’u yeniden hatırlatmaktır.

Bu eserin isminden de anlaşılacağı üzere temelde iki konu etrafında şekillenmiştir. Kitapta yer alan konular toplamda on iki başlık altında verilmiştir. Başlıklardan sekizi doğrudan Mehmet Âkif Ersoy’la ilgiliyken dördü ise ‘İstiklâl Marşı’ ile ilgilidir. Kitaptaki konu başlıkları şu şekildedir;

1. *Mehmet Âkif Ersoy’un Hayatı, Şiir Anlayışı ve Eserleri*
2. *Mehmet Âkif Ersoy’un Şahsiyeti*
3. *Mehmet Âkif Ersoy’un Fikirlerinin Beslendiği Kaynaklar ve Etkilenmeler*
4. *Mehmet Âkif Ersoy ve Fikir Ayrılıkları*
5. *Mehmet Âkif Ersoy’da Ahde Vefa*

6. Mehmet Âkif Ersoy'da Aydın İnsan Tipi
7. Mehmet Âkif Ersoy'da Mü'min Müslüman İnsan Tipi
8. Mehmet Âkif Ersoy'un Karşı Çıktığı ve Benimsediği Hususlar
9. Millî Marş Kavramı Üzerine
10. İstiklâl Marşı'nın Yazılma Süreci, Bestelenmesi ve Notaları
11. İstiklâl Marşı'nın Tahlili
12. İstiklâl Marşı'na Kur'an-ı Kerim Açısından Bakış

Kitabın ayırıcı bir diğer yönü yazarın İstiklâl Marşı'nı Kur'an-ı Kerim ekseninde bir incelemeye tabi tutmasıdır. Mehmet Âkif Ersoy, hayatının ve sanatının merkezine İslam'ı yerleştirdiği için eserlerini bu minvalde kaleme alır. Bu bağlamda; “*Mehmet Âkif Ersoy'un ilk şiiri Kur'an'a Hitap'tır.*” (s. 19). Mustafa Karabulut çalışmanın ilerleyen bölümlerinde genç kuşakların Âkif'i genel geçer yönleriyle bildiğine zaman zaman değinerek onun yalnızca İstiklâl Marşı şairi olmadığını aynı zamanda bir düşünce, hareket ve hakikat adamı oluşunu, doğrunun, hakikatin peşinde olduğunu, tüm bu hususiyetlerinin temel kaynağının da Kur'an-ı Kerim ve Hz. Peygamber'in sünneti olduğunu bilhassa belirtir. Bu düşünceler Mehmet Âkif'in şu dizeleri ile desteklenir;

*“Doğrudan doğruya Kur'an'dan alıp ilhamı
Asrın idrâkine söyletmeliyiz İslâm'ı”*

Çalışmada, Mehmet Âkif'in etkilendiği belli başlı kişi ve kaynaklar da ele alınmıştır. Bu bağlamda onun Gazali, Mevlana, Feridüddin Attar, Sa'di Şirazi, İbn Farız ve Fuzuli ile birlikte Ferid Vecdi, Abdülaziz Çavuş, Said Halim Paşa gibi isimlerden etkilendiği ifade edilmiştir. Karabulut, ismi anılan eserde Mehmet Âkif'in yaşadığı fikir ayrılıklarına da yer vermiştir. Bu fikir ayrılıklarından birincisi “II. Abdülhamit'e Muhalefet” başlığı altında ele alınırken ikincisi ise “Mehmet Âkif Ersoy ve Tefvik Fikret Çatışması” başlığı altında ele alınmıştır. İkinci başlıkta Mehmet Akif'in Tefvik Fikret'le inanç konusunda taban tabana zıt bir dünya görüşüne sahip olduğu görülür. Öyle ki Tefvik Fikret'in inançsız gençlik idolu olan “Haluk”a karşılık Mehmet Âkif de ideal gençlik hayali olan “Asım'ın Nesli”ni Asım'da karakterize eder. Eserde verilen söze sadık kalmanın önemi Âkif'in şu sözleriyle belirtilmiştir;

“Bir söz ya ölüm veya ona yakın bir felaketle yerine getirilmezse mazur görülebilir.”

Âkif'e göre verilen sözde durmamak için ölüm veya ölüme yakın bir felaketin olmuş olması gerekir. Bunların dışında hiçbir şey verilen söze sadık kalmamanın gerekçesi olamaz.

Mehmet Âkif Ersoy ve İstiklâl Marşı adlı çalışmada ele alınan bir diğer başlık Mehmet Âkif'in de kimliğini oluşturan Mü'min-Müslüman insan tipidir; “*Mehmet Âkif Ersoy, Safahat'ta İslâmi düşünceye uygun 'ideal insan tipi' çizer. Dine dayalı değerler bütünü, modern dünyanın gereklerini de göz önüne alarak akli ve iradesiyle yorumlayıp geliştiren Âkif'in ideal insanı, manevi değerlerin (din, tarih şuuru, ahlâk vs.) yanında maddi değerlere de (bilim, teknoloji, akıl vs.) sıkı sıkıya bağlı modern bir insandır. Ona göre ideal insan, bir Müslüman'da bulunması gereken özellikleri taşımaktadır.*” (s. 81).

Temelde Mehmet Âkif Ersoy'un sanat anlayışı, kişiliği ve İstiklâl Marşı üzerine yazılan eserde “*Mehmet Âkif Ersoy'un Karşı Çıktığı ve Benimsediği Hususlar*” başlığından sonra Mehmet Âkif'in ‘İstiklâl Marşı’ üzerine düşünceleri ele alınmıştır. Çalışmanın bu bölümünde önce millî marş kavramına dair bir giriş yapılarak kısa bir tarihçe verilmiş, daha sonra millî marşların özellikleri verilerek düzenli bilgi aktarımı sağlanmıştır. Bu bölümün ilerleyen kısımlarında ‘İstiklâl Marşı’nın nitelikli tahlili yapılarak ‘İstiklâl Marşı’nın daha iyi anlaşılması sağlanmıştır. Son olarak İstiklâl Marşı, Kur’an-ı Kerim açısından ele alınarak çalışma nihayete erdirilmiştir.

Kitapta, ‘İstiklâl Marşı’nın ruhunun Kur’an-ı Kerim’den, istiklâl mücadelesinden beslendiği vurgulanmıştır. Marşta, Kurtuluş Savaşı’na göndermelerde bulunularak savaşın sadece topla, tüfekle değil, aynı zamanda iman dolu bir ruhla kazanıldığı ifade edilir. Mehmet Âkif bu hususta şöyle der; “*O günler ne samimi ne heyecanlı günlerdi. Fakat bırakmazlar gün bile ümidimizi kaybetmedik, asla yeise düşmedik. Zaten başka türlü çalışabilir miydik? Ne topumuz vardı ne tüfegimiz... Fakat imanımız çok büyüktü.*”

Yazar, kitapta şairin düşüncelerine sık sık yer verir. Buna göre Âkif, İstiklâl Marşı’nda vatanın düşmandan temizlendikten sonra şehitlerin huzura kavuşacağını, istiklâlin ancak büyük bir inançla kazanılacağını, Türk bayrağının ezelden beri hür yaşadığını, bundan sonra da hür yaşayacağını ve Türk milletinin Hakk’a taptığı için istiklâli hak ettiğini dile getirir.

Çalışmanın Sonuç bölümünde elde edilen bulgular ortaya konulmuştur. Yazar, Mehmet Âkif Ersoy’un ve İstiklâl Marşı’nın önemini Türk milletinin hafızasında sürekli yaşaması gerektiğini belirtir. Bu bağlamda yazar, şairin İstiklâl Marşı’nda Allah’tan en büyük isteği olan “bir mabede benzeyen vatanımıza düşman elinin değmemesi” düşüncesine ülkemizdeki bütün fertlerin sahiplenmesi gerektiğini dile getirir.

Sonuç olarak Prof. Dr. Mustafa Karabulut'un 'İstiklal Marşı'nın kabul edilîşinin 100. yılı dolayısıyla hazırladığı bu kitap, Mehmet Âkif Ersoy ve 'İstiklal Marşı'nın az bilinen veya bilinmeyen yönlerine açıklık getirmesi bakımından önem taşımaktadır. Bu eser, Mehmet Âkif Ersoy ve İstiklâl Marşı üzerine yapılacak çalışmalara yeni ufuklar açacak bilgiler ve tespitler içermektedir.