



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish
Literature
Researches

Yıl : 13 • Sayı : 26

Temmuz - Aralık 2021

ISSN: 2548-0472

Uluslararası Hakemli Dergi



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish
Literature
Researches

Yıl : 13 • Sayı : 26

Temmuz - Aralık 2021

ISSN: 2548-0472

Uluslararası Hakemli Dergi



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches

Uluslararası Hakemli Dergi

E-ISSN: 2548-0472

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları;

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

tarafından dizinlenmektedir/indexed by.



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches

YTEA 2020; 13/25

Dergide yer alan yazı ve fikirlerden yazarları sorumludur.
Papers and the opinions in the journal are the responsibility of the authors.

Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayınlanan hakemli, açık erişimli ve uluslararası bilimsel bir dergidir.
This is an international, scholarly, peer-reviewed, open-access journal published biannually, in June and December.

İmtiyaz Sahibi / License Owner
Türk Edebiyatı Vakfı

Yazışma Adresi / Correspondence Address
Divanyolu Cad. No:14 Sultanahmet / İSTANBUL
Telefon: 0 (212) 526 16 15 – 0 (532) 6574569
Fax: 0 (212) 513 77 49
E-Mail: editor@ytearastirmalari.com

Editörler / Editors

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

Prof. Dr. İbrahim TÜZER

Dr. Öğr. Üyesi Cafer GARİPER

Yayın Kurulu / Editorial Board

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

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

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

Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH - Erciyes Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Yunus BALCI - Pamukkale Üniversitesi, TÜRKİYE

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

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

Prof. Dr. Mutlu DEVECİ - Fırat Üniversitesi, TÜRKİYE

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

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

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

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

Prof. Dr. Xu FENG - Yunnan Universtiy, ÇİN

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

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

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

Prof. Dr. Kemal ÖZMEN - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

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

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

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

Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN - Osmangazi Üniversitesi, TÜRKİYE

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

Prof. Dr. Layli UKUBEYEVA - Manas Üniversitesi, KIRGIZİSTAN

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

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

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

Doç. Dr. Erol KÖROĞLU - Boğaziçi Üniversitesi, TÜRKİYE

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

Editöryal Sekretery / Editorial Secretariat

Doç. Dr. Selçuk ATAY – Karabük Üniversitesi, TÜRKİYE

Dr. E. Candan İRİ – Süleyman Demirel Üniversitesi, TÜRKİYE

Emel ARAS - Düzce Üniversitesi, Türkiye

Bu Sayımın Danışmanları / Advisors of This Issue

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

Prof. Dr. Mutlu DEVECİ – *Fırat Üniversitesi*

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

Prof. Dr. Murat KACIROĞLU – *Erzurum Teknik Üniversitesi*

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

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

Prof. Dr. Fatih SAKALLI – *Ankara Hacı Bayram Üniversitesi*

Prof. Dr. Cafer ŞEN – *Dokuz Eylül Üniversitesi*

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

Prof. Dr. Oktay YİVLİ – *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

Doç. Dr. Selçuk ATAY – *Karabük Üniversitesi*

Doç. Dr. Muhammed HÜKÜM – *Sakarya Üniversitesi*

Doç. Dr. Recai ÖZCAN – *Düzce Üniversitesi*

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

Doç. Dr. Mehmet SAMSAKÇI – *İstanbul Üniversitesi*

Doç. Dr. Gökhan TUNÇ – *Anadolu Üniversitesi*

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

Dr. Öğr. Üyesi Jale Gülgen BÖRKLÜ – *Afyon Kocatepe Üniversitesi*

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

Sunuş / Presentation VIII-XI**Makale / Article****Seçkin ÖZKAN 1-28**

İkinci Dünya Savaşında Türk-İtalyan İlişkilerinin Türk Şiirine Yansıması
The Reflections of Turkish-Italian Relations on Turkish Poetry in the Second World War

Beyhan KANTER 29-56

Terakki-i Muhadderât ve Hanımlara Mahsus Gazete’de Öteki ya da Rol Model: Avrupalı ve Amerikalı Kadımlar
The Other or Role Model in Terakki-i Muhadderât and Hanımlara Mahsus Gazete: European And American Women

Cem Şems TÜMER 57-90

II. Abdülhamit Dönemi Edebiyatı’nda Değişen Tabiat Temasının Yansıması Olan “Dağlara” Redifli Şiirler
The Poems with the Repeated Word of “Dağlara” (to the Mountains) Reflecting The Changing Nature Theme in Abdulhamit II Era Literature

Tuncay BOLAT 91-122

Mustafa Kutlu’nun *Tahir Sami Bey’in Özel Hayatı* Hikâyesinin Metinsel Arka Planı
Textual Background of Mustafa Kutlu’s Tahir Sami Bey’in Özel Hayatı

Mehmet YILMAZ 123-148

Ahmet Mithat Efendi *Jön Türk* Romanını Neden Yazdı?
Why Ahmet Mithat Efendi Wrote Jön Türk Novel?

Eylem DERELİ SALTIK 149-176

Modernliğin Nostaljici Tutumu: Yahya Kemal Şiiri
Nostalgic Manner of Modernism: Poetry of Yahya Kemal

Bahar YILDIRIM SAĞLAM 177-204

Gilgamiş Mitinin Yapısökümü: Zeynep Avcı’nın *Gilgamiş* Adlı Oyunu
Deconstruction of Gilgamesh Myth: Zeynep Avcı’s Gilgamiş Play

Canan ŞAVKAY 205-230

İhsan Oktay Anar’ın *Suskunlar* Adlı Romanında Sevginin Yapısökücü Gücü
The Deconstructive Power of Love in İhsan Oktay Anar’s Suskunlar

Mürsade Meryem KILIÇ 231-262

Alman Terbiyesi Romanında Kimlik, Aidiyet ve Huzursuzluk
Identity, Belonging and Anxiety in the Novel of Alman Terbiyesi

Seval ŞAHİN - Abdullah EZİK**263-284**

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Kırk Hayatlar* Romanında Kültürel Dönüşüm
Cultural Turn At Halit Ziya Uşaklıgil's Kırk Hayatlar

Kitap Tanıtımı / Book Review**Tuncay BOLAT****285-292**

Tarih-İdeoloji-Kurmaca Bağlamında Şeyh Bedreddin

Sevgi ÇAMUR**293-298**

Üretim Araçlarının Ezgisinden Şiirin Metalaşmasına Doğru: *Marksizm ve Şiir*

Değerli okurlar,

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 13. yılında 26. sayısını sizlerle paylaşmaktan mutluluk duymaktadır.

Bu sayıda on makale ve iki tanıtma yazısı yer alıyor. Makalelerden üçü şiir, dördü roman, biri öykü, biri tiyatro, biri de dergi üzerinde odaklanmaktadır. Bu dağılımdan anlaşılacağı üzere, önceki sayılarımızın önemli bir kısmında olduğu gibi, bu sayımızda da en fazla makale roman türü üzerinde yapılan araştırma ve incelemelere ayrılmıştır. Romanı üç makaleyle şiir takip etmektedir. Öykü, tiyatro ve dergi incelemesini konu alan birer yazı sayfalarımızdaki yerini almaktadır.

Cem Şems Tümer, “II. Abdülhamit Dönemi Edebiyatı’nda Değişen Tabiat Temasının Yansıması Olan ‘dağlara’ Redifli Şiirler” başlığı altında II. Abdülhamit yıllarında yenileşme dönemi Türk şiirinde tabiatın değişim ve dönüşümünü konu almaktadır. Yazar, Abdülhak Hâmit’ten başlayarak Ara Nesil ve Servet-i Fünûn şairlerinin kaleminde tabiat algısının değiştiğini, şiirde Klasik anlayıştan Batı tarzı tabiat anlayışına geçildiğini vurgulamaktadır.

“Modernliğin Nostaljici Tutumu: Yahya Kemal Şiiri” adlı makalesiyle Eylem Dereli Saltık, nostalji odaklı okumaya yöneldiği Yahya Kemal şiirinde, nostaljinin sanatkârın şiiri üzerindeki yapıcı rolünü araştırma/inceleme konusuna dönüştürmektedir.

Seçkin Özkan, “İkinci Dünya Savaşında Türk-İtalyan İlişkilerinin Türk Şiirine Yansıması” başlıklı makalesinde, I. Dünya Savaşı’nda Anadolu’ya çıkan, Kurtuluş Savaşı’nın başarılması sonucu Anadolu’dan ayrılmak durumunda kalan İtalya’nın 1922’den sonra gittikçe artan yayılmacı politikası ve II. Dünya Savaşı sırasında tekrar Anadolu’ya göz dikmesi üzerine şiir diliyle bulduğu karşılığı makalesinde incelemektedir.

“Ahmet Mithat Efendi Jön Türk Romanını Neden Yazdı?” makalesinde Mehmet Yılmaz, Osmanlı toplumunda 19. yüzyıldan itibaren yaşanan kültürel değişim ve dönüşümün Jön Türk romanındaki yansımalarını yazarının dünya görüşünde yaşanan değişiklikler çerçevesinde ele alma yoluna gitmekte, söz konusu değişim ve dönüşümün sosyal hayattaki görünüşünü belirlemeye çalışmaktadır.

Abdullah Ezik ile Seval Şahin’in birlikte kaleme aldıkları “Halit Ziya Uşaklıgil’in Kırık Hayatlar Romanında Kültürel Dönüşüm” başlıklı makalede, Uşaklıgil’in Kırık Hayatlar romanı “kültürel dönüşüm” konusu etrafında değerlendirilirken bu kavramın 20. yüzyılın ilk döneminde ne tür anlamlar ifade ettiği üzerinde durulmakta, konunun Türk edebiyatında kökenini nereden aldığı gösterilmeye çalışılmaktadır.

Canan Şavkay, “İhsan Oktay Anar’ın Suskunlar Adlı Romanında Sevginin Yapısökücü Gücü” başlığıyla İhsan Oktay Anar’ın 2007 yılında yayımlanan Suskunlar romanını Derrida’nın yapısökümü yönteminden yola çıkarak okuma uğraşına girişmektedir. Şavkay, Batı düşüncesinin dayattığı hiyerarşik bir yapıya yönelen Logosentrik düşüncenin ikili zıtlıklar üzerine kurulan düalist bir sistem inşa etmesinin karşına Suskunlar’ın birleştirici sevgiyi çıkardığı, ikili zıtlıkların hâkim olduğu düalizmi bozarak, bu düşünce siste-

minin altında yatan şiddet ve ikiyüzlülüğe karşı çıktığı tezini getirmektedir.

Mürsade Meryem Kılıç, “Alman Terbiyesi Romanında Kimlik, Aidiyet ve Huzursuzluk” adlı makalesinde Zafer Şenocak’ın Alman Terbiyesi romanının baş kişisi Salih’in, iki dünya savaşının ortasında Türk-Alman kimliği çerçevesinde yaşadığı bunalımı kimlik, aidiyet, huzursuzluk, varoluşçuluk, yabancılaşma kavramları doğrultusunda ele almaktadır.

Bu sayıdaki tek hikâye incelemesinde Tuncay Bolat, “Mustafa Kutlu’nun Tahir Sami Bey’in Özel Hayatı Hikâyesinin Metinsel Arka Planı” başlığı altında Kutlu’nun söz konusu hikâyesini metinlerarasılık bağlamında okumaya girişmektedir. Bolat, Tahir Sami Bey’in Özel Hayatı’nı Ahmet Mithat’ın Müşahadat romanı, Sait Faik’in “Birahanedeki Adam” hikâyesi, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü ve Sabahattin Ali’nin Kürk Mantolu Madonna romanları arasındaki benzerlikler çerçevesinde irdelemektedir.

Bahar Yıldırım Sağlam tarafından kaleme alınan “Gılgamış Mitinin Yapısökümü: Zeynep Avcı’nın Gılgamış Adlı Oyunu”nda Zeynep Avcı’nın Sümerlerin Gılgamış mitosundan hareketle yazdığı tiyatro oyunu, Derrida’nın kuramı çerçevesinde Gılgamış mitinin nasıl yapısöküme uğratıldığı irdelenmekte, Uruk Kralı Gılgamış’ın ölümsüzlük arzusu, Derrida’nın pharmakon ve différance kavramları üzerinden tartışılmaktadır.

Beyhan Kanter’in “Terakki-i Muhadderât ve Hanımlara Mahsus Gazete’de Öteki ya da Rol Model: Avrupalı ve Amerikalı Kadınlar” başlıklı makalesinde Osmanlı döneminin bu iki yayın organında devrin şartları içerisinde Batılı kadınların Osmanlı-Türk kadınına model olma potansiyeli eleştirel bakışla değerlendirilmekte, Osmanlı’nın ekonomi ve eğitim alanlarında Avrupa ve Amerika’dan geri kaldığını iddia eden ve medeniyet söylemini ön plana çıkaran yazarların görüşleri, devrin hâkim paradigmaları kapsamında detaylı olarak ele alınmaktadır.

Tuncay Bolat, Tarih-İdeoloji-Kurmaca Bağlamında Şeyh Bedreddin başlığı altında Cafer Gariper editörlüğünde bir grup araştırmacı tarafından hazırlanan aynı adlı kitap hakkında tanıtıcı değerlendirme yapmakta ve söz konusu kitabın içeriğini dikkatlere sunmanın yanında bu çalışmanın edebiyat araştırmacılığındaki yeri üzerinde durmaktadır.

Sayfalarımızda son olarak Sevgi Çamur’un “Üretim Araçlarının Ezgisinden Şiirin Metalaşmasına Doğru: ‘Marksizm ve Şiir’” başlıklı tanıtma yazısı yer almaktadır. Çamur, George Thompson’ın 1996 yılında Cevat Çapan tarafından Marksizm ve Şiir adıyla Türkçeye çevrilen eserinin tanıtımını yapmakta, 1996’dan bu yana tek baskı yapan kitabın önemi üzerine dikkat çekmektedir.

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, bundan sonra 27. sayısından başlayarak MLA yazım kurallarını uygulama yoluna gidecektir.

Makalelerinizi, görüş ve eleştirilerinizi beklediğimizi belirterek sizi dergimizle baş başa bırakıyoruz.

Nice sayılarda buluşmak dileğiyle...

Dear Readers

Modern Turkish Literature Researches is pleased to share with you its 26th issue in its 13rd year.

There are ten articles and three blurbs in this issue. Three of the articles focus on poem, four of them focus on novel, one of them focuses on story, one of them focuses on theater and one of them focuses on journal. As it can be understood from this distribution, as in the majority of our previous issues, the most of the articles in this issue are devoted to research and analysis on the novel genre. The novel is followed by poetry with three articles. An article about the story, theater and journal review takes its place on our pages.

Cem Şems Tumer's article with the title of "Poems with the Ryhme "dağlara" which are the Reflection of the Changing Nature Theme in the Literature of the 2nd Abdülhamit Period" is about changing and transformation of nature in the poems of renewal period of Turkish poem in Abdulhamit years. The writer emphasized that the sense of nature changed the way of writing at Ara Nesil and Servet-i Funun poets' and passed from classical way of nature consideration to Western thinking by starting Abdulkhak Hâmit.

With the article of "The Nostalgist Manner of Modernity: The Poem of Yahya Kemal", Eylem Dereli Saltık tended to nostalgia oriented reading in Yahya Kemal poem transforms the positive role of nostalgia into a research subject.

Seçkin Özkan analyzes the increasing expansionist policy of Italy after 1922, which came to Anatolia during the First World War and had to leave Anatolia as a result of the success of the War of Independence, and wanted to come again during Second World War. In his article, he examines the response he found in the language of poetry, after he set his sights on Anatolia again during the World War II.

Mehmet Yılmaz's article which has the name of "Why Ahmet Mithat Efendi wrote Young Turk Novel?" deals with the reflections of the cultural change and transformation in the Ottoman society since the 19th century in the Young Turk novel within the framework of the changes in the author's worldview, and tries to determine the appearance of the said change and transformation in social life.

Abdullah Ezik and Seval Şahin's article "The Cultural Transformation in Halit Ziya Uşaklıgil's Kırık Hayatlar" evaluates Kırık Hayatlar on the basis of cultural transformation, it is emphasized what kind of meanings this concept means in the first period of the 20th century, and it is tried to show where the subject originates from in Turkish literature.

In the article of "The Deconstructive Power of Love in İhsan Oktay Anar's Suskunlar" Canan Şavkay tries to read the novel Suskunlar, published in 2007, by using Derrida's deconstructive method. Şavkay brings the thesis that the Logocentric thought, which tends to a hierarchical structure imposed by Western thought, builds a dualist system based on binary oppositions, whereas the Suskunlar bring unifying love, disrupt the dualism

dominated by binary oppositions, and oppose the violence and hypocrisy underlying this system of thought.

In the article “Identity, Belonging and Uneasiness in Alman Terbiyesi Novel” by Mürsade Meryem Kılıç evaluates Salih, the protagonist of Zafer Şenocak’s novel Alman Terbiyesi, deals with the depression that he experienced in the middle of the two world wars, within the framework of Turkish-German identity, in line with the concepts of identity, belonging, restlessness, existentialism and alienation.

Tuncay Bolat’s “The Textual Background of Mustafa Kutlu’s Story of Tahir Sami Beyin Özel Hayatı” which is the one story analyze in this issue tries to read this story in the context of intertextuality. Bolat evaluates the story within the framework of the similarities of Müşahedat novel by Ahmet Mithat Efendi, Sait Faik’s “Birahanedeki Adam” story, Ahmet Hamdi Tanpınar’s Saatleri Ayarlama Enstitüsü and Sabahattin Ali’s Kürk Mantolu Madonna.

In “Deconstruction of the Myth of Gilgamesh: Zeynep Avcı’s Play of Gilgamesh” written by Bahar Yıldırım Sağlam, the play written by Zeynep Avcı based on the Gilgamesh myth of the Sumerians is examined within the framework of Derrida’s theory, how the Gilgamesh myth was deconstructed, and the immortality desire of King of Uruk of Gilgamesh is discussed through Derrida’s concepts of pharmakon and différance.

In the article of Beyhan Kanter’s “Other or Role Model in Terakki-i Muhadderât and Hanımlara Mahsus Gazete: European and American Women”, it is critically evaluated in these two publications of the Ottoman period that the potential of Western women to be a model for Ottoman-Turkish women in the conditions of the period. It is discussed in detail within the scope of dominant paradigms.

Tuncay Bolat evaluates the book with the name of Tarih-İdeoloji-Kurmaca Bağlamında Şeyh Bedreddin which is prepared by a group of researcher under the editorship of Cafer Gariper, mentions the contents of the book and focuses on the place of the book in literature researches.

Finally Sevgi Çamur’s “From The Melody of the Means of Production to the Commodification of Poem: ‘Marxism and Poem’” is located in our pages. Çamur mentions about the book of George Thompson which was translated by Cevat Çapan with the name of Marksizm ve Şiir to Turkish and draws attention to the book which has published just one time since 1996.

Modern Turkish Literature Researches will apply the MLA spelling rules by starting at 27st issue.

We leave you alone with our journal by stating that we are waiting for your articles, opinions and criticisms.

Hope to meet you next issues...

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞINDA TÜRK-İTALYAN İLİŞKİLERİNİN TÜRK ŞİİRİNE YANSIMASI

THE REFLECTIONS OF TURKISH-ITALIAN RELATIONS ON TURKISH POETRY IN THE SECOND WORLD WAR



Öz

Türklerin XI. yüzyılda Anadolu'ya gelmelerinden sonra başlayan Türk-İtalyan ilişkileri Akdeniz coğrafyasında hem ticarî hem de kültürel alışveriş temelinde ve bir çeşit hâkimiyet mücadelesi şeklinde inişli çıkışlı sürmüştür. İtalya, XIX. yüzyılın ikinci yarısında siyasî birliğini tamamladıktan sonra Trablusgarp bölgesini işgal etmiş; ardından Anadolu'da toprak elde edebilmek için I. Dünya Savaşı'na girmiştir. Türkiye'nin Millî Mücadele'den başarıyla çıkmasından dolayı emellerini gerçekleştiremeyen İtalyanlar, 1922'de Mussolini'nin iktidara gelmesiyle tekrar "Büyük İtalya" hayaline kapılmışlardır. Bu hayal doğrultusunda Akdeniz havzasında ve Anadolu'da hak iddia etmişlerdir. İtalya'nın Türkiye hakkındaki tehditkâr söylemleri Türkiye'yi rahatsız etmiş ve yaşanan bu rahatsızlık Türk şiirine de aksetmiştir. Lâkin bu rahatsızlığın Türk şiirine yansımaları birkaç şair ile sınırlı kalmıştır. İki ülke arasındaki diplomatik ilişkilerin hassasiyeti sebebiyle Türkiye'nin yayınlanacak neşriyatlar konusunda almış olduğu tedbirler de konunun birkaç şair ile sınırlı kalmasında etkili olmuştur. Daha çok, dönemin mizah dergileri olan Akbaba ve Amcabey'de müstear imzalı şiirler yazılmıştır. Bu çalışmada, İtalya'nın hem siyasî hem de edebî alandaki Türkiye aleyhine söylemlerinin Türk şiirine yansımaları tespit edilerek dönemin siyasî, içtimai ve zihni dünyası çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İkinci Dünya Savaşı, Türk-İtalyan ilişkileri, şiir, Akbaba, Amcabey.

Abstract

After Turks arrived in Anatolia in the XI. century, Turkish-Italian relations have continued with ups and downs on the basis of both commercial and cultural exchange and as a kind of domination struggle in Mediterranean geography. In the XIX. second half of century, Italy completed its political unity and first occupied the Tripoli and then joined the First World War in order to get land in Anatolia. Italia's threatening discourses disturbed Turkey and this disturbances reflected Turkish poetry. However, the reflection of this discomfort on Turkish poetry has been limited to a few poets. Due to the sensitivity of diplomatic relations between Turkey and Italy, the measures taken by Turkey regarding the publications to be published have also been effective in keeping the issue limited to a few poets. Pseudonym signed poems were mostly written in Akbaba and Amcabey, which were the humor magazines of the period. In this study, it has been tried to analyze political, social and intellectual world of that period by determining the reflections of Italia's discourses both politically and literary on Turkish poetry.

Keywords: II. World War, Turkish-Italian relations, poetry, Akbaba, Amcabey.

Seçkin ÖZKAN

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Araştırma Görevlisi Dr., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kütahya, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-8944-1264

E-mail: seckn_ozkan@hotmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 09.03.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 14.06.2021

Kaynak Gösterim / Citation:
Özkan, Seçkin (2021). "İkinci Dünya Savaşında Türk-İtalyan İlişkilerinin Türk Şiirine Yansımaları", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 13/26, 001-028.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.481>

Extended Summary

In the region of Mediterranean, the beginning of Turkey- Italy relations goes back to the 21st century when Turks came to Anatolia. The relationships which started with some activities especially by Turks, who were at Turkish sailor Çaka Bey's command on the Archipelago, came to a state of commercial with deals which was made on the period of Seljuks. Italian merchants formed small groups by settling down some important trade centers. Italian merchants maintained these commercial activities on the period of Ottoman Empire even if always not in equal measure after Byzantine Empire.

However, these developments gave their ways to hostility when Ottoman Empire wanted to possess North Africa lands like other western countries by establishing political unity of Italy in the 20th of September in 1870. So Algeria was conquered in 1830 and Tunis was conquered in 1881 by France. Also, England conquered Cyprus in 1878 and Egypt in 1882. Italy also invaded Rhodes and Dodecanes with Tripolitania by following a systematic policy to conquer Tripolitania. When First World War started, the tension between Turkey and Italy continued although there was no direct conflict on the front. Because Italians invaded Aydın, Konya and some regions of Adana even if Turkey did not engage in close combat with Italy according to the secret agreements which was done before the war. But Italy was disappointed because the promised lands to Italy before the war was given to Greece on Paris Peace Conference on the 18th of January in 1919.

In 1922, Mussolini came into power and then, other diplomatic steps disturbed Turkey. The attitude of Italy during Lausanne negotiations showed similarity with old imperialist politics. Especially, on the policy Italy followed during Lausanne negotiations, the aim of Italy was to dampen the effect of Turkey on the Balkans. Italy could not achieve its purpose when Eastern Thrace was belonged to Turkey. Nevertheless, Italy thought that Turkey had some demands about Rhodes and Dodecanes, and Italy made a profit by making official that Mentese Islands (Rhodes, Dodecanes and Meis) belonged to Italy.

Mussolini strengthened the power with coming through elections. Mussolini who got stronger on the domestic policy disturbed Turkey by revealing some concepts like "Great Italy" and "Mare Nostrum-Our sea" on the foreign policy. Gabriele D'Annunzio who was both a popular Italian poet and the supporter of Mussolini mentioned Anatolia as "promised land" by calling young Italians who were the members of Blackshirts on the work called as "Il libro Ascetio della Govane Italia" published on 1926.

The invasion of Ethiopia which was the first attempt to achieve the concept "Great Italy" was the point that the poets of both of the countries dwelled on. Taranta-Babu'ya Mektuplar which was written by Nâzım Hikmet in 1935 tells the invasion of Ethiopia. Nâzım Hikmet set the invasion of Ethiopia over the letters which was written to his wife by the young man called Galla from Ethiopia that lost its freedom for the first time in its history. In the letters, some concepts such as Mussolini, Fascism, Papa Pius XI who was the follower of Mussolini, Fascist writers and the symbols of Fascism – Remus and Romulus- were trivialized.

The reaction to Mussolini and Fascism in Turkish poems gave its way to the silence for a long time after the invasion of Ethiopia. The period of silence continued until 1939. The invasion of Albania by Italy and disturbing statements on the foreign policy increased the tension between the countries. The tension and anger between countries caused to be written heroic poems on Turkish literature. However, the poems which were opposed to Italy were banned by the political power of the period with the worry of triggering the possible war between Turkey and Italy. The ban applied to the works opposed to Italy continued until the invasion of Italy by the allies in 1943. The pressure experienced from 1939 to 1943 leaved its place to freedom. Thus, the reflection of Turkey- Italy relations to Turkish poems is possible to evaluate in two periods 1939-1943 and 1943-1945 during World War 2.

Turkey was careful about not only the relations with Germany but also the relations with Italy that put in a claim for its own lands. Turkey and Greece were on the target of Mussolini who attacked to Albania

in 1939. Turkey did not want to be responsible for the war, so Turkey, in such an environment, acted responsibly towards publications opposed to Italy. The works which were published between 1939 and 1943 called *Bu Aslana Dokunmayın* and *Ses* were banned with the cabinet decision. In this period, not only literary works but also the works called *İtalya'ya Açık Mektup* and *Tarihte Türk-İtalyan Savaşları* pulled off the shelf with the cabinet decision. While these works which were published between 1939 and 1943 were banned, the work of Mussolini called *Oğlumla Konuşuyorum* were published by translating Turkish. On the preface of the work, Mussolini is told as a caring father and bound to its nest. When examined both banned and permitted works, the period of 1939-1943 became a critical period for both countries. Even though Mussolini had reckless behaviors and speeches, Turkey avoided all kinds of risks in order to not damage to diplomatic relations.

Italy was invaded by allied governments in 1943 which was a transitional period about the relations between two countries. From this date, Italy is no longer a threat for Turkey. Thus, most of the poems about Italy are humorous poems. In 1945, when World War 2 ended up, Turkey had no any issues like Italy. The ill fate of Mussolini who was executed was told on the poems published after the war. When considering the poems about Italy during World War 2, it can be seen the reflections of the social response. But the works were castrated or allowed to be published according to the attitude of Turkey on the foreign policy.

Giriş

Türklerin XI. yüzyıldan itibaren Anadolu'yu yurt edinmeleriyle Türk-İtalyan ilişkileri başlamıştır (Cantemur, 2015: 779). Özellikle Adalar Denizi'nde Türk denizcisi Çaka Bey'in komutasındaki Türklerin gerçekleştirdiği birtakım faaliyetlerle başlayan bu ilişkiler, Selçuklular döneminde yapılan anlaşmalarla ticarî bir hâl almıştır. Meydana gelen ticarî yoğunluk sebebiyle Selçuklu, hanlar ve kervansaraylar imar etmiştir. İtalyan tüccarlar da önemli ticaret merkezlerine yerleşerek küçük gruplar oluşturmuşlardır. İtalyanlar, gerçekleştirdikleri bu ticarî faaliyetleri her daim aynı ölçüde olmasa da Bizans İmparatorluğu'ndan sonraki Osmanlı döneminde de sürdürebilmiştir (Turan, 2001: 448-452). Fakat 20 Eylül 1870'te İtalya'nın siyasî birliğini sağlayarak diğer Batılı devletler gibi Osmanlı'nın Kuzey Afrika topraklarına göz dikmesiyle Türk-İtalyan ilişkilerindeki dostluk, yerini husumete bırakmıştır. Öyle ki 1830'da Cezayir ve 1881'de Tunus, Fransa tarafından; 1878'de Kıbrıs ve 1882'de Mısır, İngiltere tarafından ele geçirilmiştir (W. Childs, 2008: 1). İtalya da Trablusgarp'ı ele geçirebilmek için sistemli bir politika izleyerek Trablusgarp ile birlikte Rodos ve Oniki Ada'yı işgal etmiştir. Trablusgarp'ın ve adaların işgali İtalyanları cesaretlendirmiş ve İtalya'nın bundan sonraki hedefi Anadolu olmuştur. Anadolu toprakları üzerinde yayılcı politikalar geliştirerek imtiyazlar elde etmiştir. Bu hususta, İtalyanların Antalya bölgesindeki demiryolu yapım ve işletim hakkı alması önemli bir adımdır (Mengeş, 2018: 62-64).

Birinci Dünya Savaşı başlamadan önce Osmanlı'nın olası toprak kaybına karşı, İtalyanlar tarafından Anadolu'nun hem yer üstü hem de yer altı zenginliklerinin fizibilitesi yapılmıştır. Birinci Dünya Savaşı başladığında ise herhangi bir cephede doğrudan bir çatışma olmamasına rağmen Türk-İtalyan ilişkileri gerginliğini muhafaza etmiştir. Çünkü İtalya ile her ne kadar sıcak çatışmaya girilmese de savaş öncesi yapılan gizli antlaşmalar gereği Mondros Mütarekesi'ni takip eden günlerde İtalyanlar Aydın, Konya ve bir kısım Adana Vilayet topraklarını işgal etmişlerdir (Çelebi 1993: 400). Fakat 18 Ocak 1919'da toplanan Paris Barış Konferansı'nda İtalyanlara savaş öncesi vaat edilen yerlerin Yunanistan'a verilmesi, İtalya için bir hüsrana olmuştur.

İtalya'nın konferansı terk ederek Türkiye ile stratejik ilişkiler kurması, Millî Mücadele sonrası Türk-İtalyan ilişkilerinin hızla ilerlemesinde etkili olmuştur.

1922'de iktidara Mussolini'nin gelmesi ve akabinde izlenen siyaset, Türkiye'yi tedirgin etmiştir. Lozan görüşmeleri sırasında İtalya'nın sergilemiş olduğu tutum, eski emperyalist politikaları ile benzerlik göstermiştir. Özellikle İtalya'nın Lozan görüşmelerindeki politikalarının amacı, Türkiye'nin Balkanlardaki etkisini kırmaktır. İtalya, Doğu Trakya'nın Türkiye'de kalmasıyla bu amacına erişememiştir. Fakat savaştan başarıyla çıkan Türkiye'nin Rodos ve Oniki Ada konusunda talepleri olabileceğini düşünen İtalya, Menteşe (Rodos, Oniki Ada, Meis) Adaları'nın İtalya'ya ait olduğunun resmîleştirilmesi ile kazanç sağlamıştır. Lozan Barış görüşmelerini ilk onaylayan devlet olan İtalya'nın yeni hedefi Antalya bölgesi olmuştur (Mengeş, 2018: 114). Mussolini'nin 13 Haziran 1924'te yapılan seçimleri kazanmasıyla iktidarını kuvvetlendirmesi ve dış politikada "Büyük İtalya", "Mare Nostrum-Bizim Deniz (Akdeniz)" gibi kavramların ortaya atılması Türkiye'yi tedirgin etmiştir (Mengeş, 2018: 117). Dönemin popüler fütürist şairi Gabriele D'Annunzio, 1926'da yayımlanan *Il libro Ascetico della Govane Italia* yani Genç İtalyan'ın *İman Kitabı* adlı eserinde Kara gömleli genç İtalyanlara seslenerek Anadolu'dan vadedilmiş topraklar olarak bahsetmektedir:

"İtalyanlar unutmayınız ki, bugünkü Anadolu denilen Türk ülkesi tasavvurunuzun fevkinde zengin bir memlekettir. Bu topraklarda yetişen mahsul paha biçilmeyecek bir değere sahiptir. Asırlardan beri ve günden güne bu toprakların bereketi taşmakta ve genişlemektedir. İtalyanlara mev'ud olan topraklar arasında en ziyade, burada sizi zengin bir kültür bulacaktır.

Demir, bakır, kurşun, çinko, antimon, krom, boraks ve civa ile her karış toprağı yağrulmuştur. Ereğli, Amasra ve Erzurum havzaları bütün kömür serveti ile doludur. Hele Dicle'nin her iki yakası petrol, neft ve bitüm'un membaidırlar.

Romalılar [Teneo te Africal] yani [Afrika er geç bizim olacaksınız] derlerdi. Biz de bu cümleyi İtalyanlaştırarak, [Teneo te Asia] yani [Asya er geç bizim olacaksınız] diye biliriz." (Gürtunca, 1939: 30)

D'Annunzio'nun söylemleri adeta İtalyan dış politikasının bir tercümesi şeklindedir. Mussolini'nin Roma İmparatorluğu'nun ihtişamlı

dönemlerine özlemi ve 1930'ların başından itibaren İtalya'nın toprak edinme isteğinin artması, Türkiye'nin İtalya'ya karşı daha ihtiyatlı davranmasına sebep olmuştur. (Cantemur, 2015:780) Bundan dolayıdır ki Türkiye, İtalya'nın Akdeniz havzasındaki faaliyetlerini de yakın takibe almıştır. İtalya ise artan nüfusu ve gelişmiş endüstri gücünün yanı sıra yaşadığı hammadde eksikliği nedeniyle sömürgecilik faaliyetlerine hız vermiştir. Bu hususta da faaliyetlerini Doğu Akdeniz havzası ve Afrika içleri olmak üzere özellikle de Habeşistan (Etiyopya) yönünde geliştirmeye başlamıştır. Nitekim 2 Ekim 1935'te Habeşistan'ı işgal etmiştir. İtalya'nın kendi topraklarından oldukça uzak bir bölgede harekâta girişmiş olması, benzer bir harekâta da Anadolu topraklarında girişebileceği düşüncesini yaratmıştır (Mengeş, 2018: 140). İtalya'nın Habeşistan'dan sonra Arnavutluk'u işgali, akabinde ise İkinci Dünya Savaşı'na dâhil olarak 28 Ekim 1940'ta Yunanistan'a saldırması Türkiye için kaygı verici bir durum olmuştur. Bu yüzden Türk-İtalyan ilişkilerini Fransızlar, hasmane dostluk (amiadversion) olarak tanımlamıştır. Hasmane dostluk tanımlaması, Türkiye ile İtalya arasındaki inişli çıkışlı ilişkinin en veciz ifadesidir (Barlas, 2001: 218).

I. (1926-1939) Arası Dönem

Mussolini'nin iktidara gelmesinden sonra Türkiye-İtalya ilişkilerinde yaşanan dalgalanma, Türk şiirine de aksetmiştir. Özellikle İtalya'nın askerî ve siyasî teşebbüslerinin yaratmış olduğu tehditlere karşı şairler tepkilerini esirgememiştir. İtalya'nın dış politikada kullandığı "Bizim Deniz (Akdeniz)" ve "Büyük İtalya" gibi söylemlerinin yanında 1926'da D'Annuzio'nun Anadolu'yu hedef alan ifadelerine karşın Mehmet Faruk Gürtunca, "D'Annuziyo'ya" şiirini kaleme alarak şu cevabı vermiştir:

"Ne Senin
Kara gömleklilerin
Ne topun, ne tüfeğin
Bizi yürüdüğümüz yoldan, tez

Döndüremez...
Anadolu'nun kızıl faciası
Açtırdı adımlarımızı!...
Vermeyeceğiz diyarımızı!
Bu topraklar,
Zeytin dalları arasında gördüğün
O muhayyel toprakların
Kimsenin değil." (Gürtunca, 1939: 32)

1926-1939 arası dönemde Mussolini'nin "Büyük İtalya" söylemini gerçekleştirmek hususunda ilk teşebbüsü olan Habeşistan'ı işgali de her iki ülkenin sanatçılarının üzerinde durdukları bir konu olmuştur. Akdeniz'i "Mare Nostrum (Bizim Deniz)" olarak tanımlayan İtalya, Kuzey Afrika'yı doğal yayılma alanı olarak görmüştür. İlki 1911'de gerçekleştirilen Trablusgarp (Libya) işgalinden sonra 1935'teki Habeşistan işgali bu yaklaşımın bir sonucudur.

İtalyan aydınları ve siyasetçilerinin büyük çoğunluğu, İtalya'nın da tıpkı İngiltere, Fransa, vb. Avrupa ülkeleri gibi yeni ufuklara, yeni pazarlara gereksinim duyduğu düşüncesindedir. Genç İtalya için bu gereksinim sadece ekonomik değil, aynı zaman da siyasîdir. İtalyan edebiyatçıları da bu ekonomik ve siyasî gereksinimi destekler. Gabriele D'Annunzio, Filippo Tomasso Marinetti, Giovanni Papini, Ardengo Soffici gibi sanatçılar, Kuzey Afrika siyasetini destekleyen sanatçılardır. Bunların içinde özellikle D'Annunzio ve Marinetti, ekonomik ve siyasî hedeflere ancak savaş ile erişilebileceğini savunmuştur. (Gürol, 1987: 148)

D'Annunzio, 1911'deki Trablusgarp'ta gerçekleştirdikleri işgali Çanakkale'ye örnek olabilecek bir savaş olarak görür. "Çanakkale Türküsü (La Canzone dei Dardanelli)" şiirinde bir zamanlar Venediklilerin olan Ege Adaları'nı sıralar ve bunların geri alınmasını ima ederek Trablusgarp Savaşı'nı Çanakkale Savaşı için emsal gösterir. D'Annunzio için örnek alınması gereken diğer bir husus ise Trablusgarp Savaşı'nda kahramanlık gösteren İtalyanlardır (Gürol, 1987: 151-152). Trablusgarp Savaşı'na hayranlığını açıkça belirten

İtalyan şair D'Annunzio, Afrika siyasetinin devamı olan 1935'teki Habeşistan Savaşı'nı da desteklemektedir.

Marinetti ise yayınladığı fütürist bildiriler ile İtalya'da savaş isteyenlerin gür sesi olmuştur. Fütüristlerin savaş arzusunu tetikleyen ve onları heyecanlandıran diğer bir husus ise Türklerle savaşmaktır. Çünkü Türk kavramı XV. yüzyıldan itibaren İtalyan edebiyatında "Doğu"yu simgeleyen önemli bir sembol olmuştur. İtalyanlar, Türk kavramı üzerinden aslında bütün "Doğu" ile mücadele etmektedirler. Fütüristler de klasik Doğu ve Türk kavramlarının İtalyan kamuoyunda yeterince özdeşleştiğini fark ettiklerinde, bu fırsatı fütürizmin unsurları olan çeliğe, makineye, hıza, uçağa vs. sarıldıkları gibi benimsemişlerdir. (Gürol, 1987: 152-153) Bu özdeşleştirmenin altında yatan diğer sebep ise İtalya'nın uluslaşma sürecini, kin ve nefret ile körükleme isteğidir. Aynı zamanda savaşmak, uluslaşma sürecini geç tamamlayan İtalya'nın Doğu'daki çıkarlarına erişmek ve payına düşeni almak için tek yoldur. İtalyan şair Papini de Osmanlı'nın mirasından kalanların elde edilebilmesi için yapılması gereken hamleleri tek tek sıralamaktadır:

"... Dalmaçya'yı (...), bütün Arnavutluk'u ve Küçük Asya'nın bir kısmını. Ayrıca (...) Cibuti'yi ve olabilirse Tunus'u ve Sudan'ı. (Bu) savaş Libya'dan sonra, İtalya İmparatorluğu'nun yeniden kurulması için ikinci adım olmalıdır." (Gürol, 1987: 155)

İtalya'nın 1935'te Habeşistan işgali Türkiye'ye, 1911'de İtalyanlar ile Trablusgarp'ta yaşanan mücadeleyi hatırlatmıştır. Kâzım Karabekir'in aynı yıl İngiltere, *İtalya ve Habeş Harbi* adlı bir kitabı yayınlanmış ve Karabekir, eserinde İtalya'nın Habeşistan üzerindeki emellerini anlatmıştır. Ayrıca Habeşistan'daki askerî gelişmeler, taşra neşriyatına yansiyacak kadar Türk kamuoyunu etkilemiştir. Öyle ki Antakya'da çıkan *Yeniğün* gazetesinin Beyrut'taki *Elbelağ* gazetesinden naklettiği haberde; "Kâzım Karabekir'in mahiyetindeki bazı subaylar ile birlikte Habeşistan'a hareket edeceği" (BCA, 1935: 101.656.27) dile getirilmiştir. Taşra basınına kadar yansıyan İtalyan aleyhtarlığı ulusal basında da ziyadesiyle yer bulmuştur. Türk basınının aldığı bu tavır, İtalyanların hoşuna gitmemiş ve Roma'da çıkan *Il Giornali d'Italia* adlı gazetede bu durum eleştirilmiştir:

"Türk matbuatı, İtalyan-Habeş ihtilafı karşısında İtalya'ya karşı hususî bir samimiyet göstermemiştir. Türk matbuatının başmakaleleri aleyhimizdedir. Resimleri çok defa tahkir edici bir mahiyettedir... Bazı Türk gazeteleri bu yolda neşriyat yapmaktadırlar. Bunların başında Akşam ve Zaman gazeteleri gelmektedir. Malûm olduğu gibi bu iki gazete, İtalyan-Habeş ihtilafından bize karşı aleyhte neşriyatta bulunmuşlardı... Türkiye'nin Habeş meselesinde bize karşı ziddiyeti, manasızdır." (BCA, 1935: 238.606.7)

Yaşanan bu gelişmeler sadece basın alanında değil, edebî alanda da yer bulmuştur. Nâzım Hikmet'in 1935'te yazdığı *Taranta-Babu'ya Mektuplar* adlı eseri, Habeşistan'ın işgalini anlatır. Nâzım Hikmet, tarihinde ilk defa bağımsızlığını kaybeden Habeşistan'ın işgalini Galla adlı Habeş delikanlısının eşine yazdığı mektuplar üzerinden dile getirir. Mektuplarda Mussolini, Faşizm, Mussolini destekçisi Papa Pius XI ile Faşist yazarlar, Faşizm'in sembolleri Remus ve Romulus mizahî bir dille değersizleştirilir.

"İtalya'nın
nakişlerinde güneşler oynaşan ipekli şalları,
Pompei yollarında kara katırlarının nalları,
boyalı kutusunda Verdi'nin yüreği atan
laternası
ve âlâ düdük makarnası
kadar
faşizmi de meşhuurdur
Taranta - Babu.
İtalya'da faşizm
Emialı büyük toprak kontlarının asâlarından
ve Romalı bankerlerin demir kasalarından
geçip
İL DUÇE'nin dazlak kafasında dank demiş
bir nuurdur
Taranta - Babu..

Bu

nur
yarın
inecektir üstüne

Habeş ovalarında mezarların.” (Ran, 2012: 447)

Habeşistan'ın işgalinin ardından Türk şiirindeki Mussolini ve faşizm karşıtı tepki yerini uzun bir süre sessizliğe bırakmıştır. Yaşanan bu sessizlik dönemi 1939'a kadar sürmüştür. 1939'da İtalya'nın Arnavutluk'u işgali ve İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla iki ülke arasındaki gerginlik tırmanmıştır. Yaşanan bu gerginlik ve öfke Türk edebiyatında hamasî şiirlerin kaleme alınmasına sebep olmuştur. 1939'dan itibaren kaleme alınan hamasî şiirlerde 1935'teki İtalya'nın Habeşistan'ı işgal konusu tekrar işlenmeye başlanmıştır. Fakat İtalya aleyhtarı bu şiirler Türkiye ve İtalya arasındaki olası bir savaşı tetikleyebilir endişesiyle yasaklanmıştır. Bu yasaklama, İtalya'nın 1943'te müttefikler tarafından işgal edilmesine kadar devam etmiştir. 1939-1943 arasında yaşanan bu baskı, 1943 sonrası yerini serbestliğe bırakmıştır. II. Dünya Savaşındaki Türk-İtalyan ilişkilerinin Türk şiirindeki yansımaları M. Kayahan Özgül'ün savaş edebiyatı tasnifi bağlamında değerlendirmek mümkündür.

Özgül, savaş edebiyatı üzerine kapsamlı değerlendirmesinde savaş edebiyatını dört temel bölüme ayırmaktadır. Bunlardan ilki "askerlik edebiyatı"dır. Savaş öncesi bir edebiyat olan "askerlik edebiyatı" ise kendi içinde "askerî okul edebiyatı", "kışla edebiyatı", "serhat edebiyatı", "soğuk savaş edebiyatı" gibi dört kısma ayrılmaktadır. Savaş edebiyatının ikinci bölümü ise "cephe edebiyatı"dır. "Cephe edebiyatı" kendi içinde iki kısma ayrılmaktadır. Bunlar; "siper edebiyatı" ve "siper arkası edebiyatı"dır. Savaş edebiyatının üçüncü bölümü "cephe gerisi edebiyatı"dır. Bu bölüm de kendi içinde "resmî propaganda edebiyatı", "esaret edebiyatı" ve "savaştan doğrudan veya dolaylı olarak etkilenen sivillerin edebiyatı" şeklinde üç kısma ayrılmıştır. Savaş edebiyatının dördüncü ve son bölümü ise "savaş sonrası edebiyatı"dır. Bu bölüm savaş aleyhtarı edebiyatı karşılamaktadır. (Özgül, 2013; 1-18) Bu bağlamda 1939-1943 arası Türk-İtalyan ilişkilerinin Türk şiirine yansımaları "soğuk savaş edebiyatı" dönemidir. Bu dönemde İtalya'nın

olası bir saldırısına karşı adeta savaş öncesi bir edebiyat oluşmuştur. 1943-1945 arası dönem ise Müteffiklerin 1943'te İtalya'yı işgal etmesi; ardından Mussolini'nin iktidarını kaybetmesi sebebiyle "savaştan doğrudan veya dolaylı olarak etkilenen sivillerin edebiyatı"dır. Bu dönemde özellikle Mussolini'nin sebep olduğu savaşların manevi etkisi Türk şiirinde işlenmiştir.

2. 1939-1943 Arası Dönem

1930'ların başından itibaren dünyada yaşanan gerginlik dolayısıyla ülkeler silahlanma yarışına girmiştir. Bu silahlanma yarışını tetikleyen asıl etken Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik ayrılan veya bu savaştan istediklerini alamayan devletlerin hedefleridir. Bu yüzden II. Dünya Savaşı'nın başladığı 1939 yılı, birbirine komşu olan olmayan tüm devletler arasındaki ilişkileri etkilediği gibi yüzyıllardır her alanda etkileşim halinde olan Türk-İtalyan ilişkilerine de tesir etmiştir. Birinci Dünya Savaşı'ndan istediğini alamayan ve "Büyük İtalya" hayali kuran Mussolini'nin Habeşistan işgali, bu amacın gerçekleştirilmesi için atılan önemli bir adımdır. İtalyanların Habeşistan'ın işgalinden sonra gerçekleştirmek istediği adımlar ise "Genç İtalyan Şairlerinin Bir Şarkısı" adlı şiirde şöyle tarif edilmiştir:

Allunghiamo la nostra via,	Yolumuzu uzatacağız
Prenderemo la Turchia	Türkiye'yi alacağız
E se le cose vanno bene	Eğer işler yolunda giderse
Andiamo in Atene	Atina'ya varacağız
Andiamo per Atina	Atina'ya varacağız
Per passare vita fina	Güzel Hayat kuracağız...
Prendiamo li Pireo	Alacağız Pire'yi
Anche tutte mar Egeo!..	Ve bütün o Egeyi!

(Gürtunca, 1939: 3)

İtalyanların hedefi Türkiye'yi almak, ardından Yunanistan ve tüm Ege'ye sahip olmaktır. Bu yüzden Mussolini'nin 1935'te Habeşistan'ı ve 1939'da Yunanistan'ın komşusu Arnavutluk'u işgal etmesi, Türkiye

ve Yunanistan için sıradaki adımın kendilerinde olabileceği şüphesini doğurmuştur. Öyle ki bir yıl sonra İkinci Dünya Savaşı'na dâhil olan İtalya, 1940'ta Yunanistan'a saldırarak işgal etmeye çalışmıştır. Yaşanan bu gelişmeler, Türkiye'de büyük bir huzursuzluğa sebep olmuştur. İtalya'nın Habeşistan işgalinin ardından gerçekleştirdiği askerî hamleler, Mustafa Kemal Atatürk'ün İngiliz Büyükelçisi ile 16 Mayıs 1936'da yapmış olduğu görüşmedeki düşüncelerini hatırlatmaktadır. Mustafa Kemal Atatürk bu görüşmede; "İtalya ve Mussolini'nin Etiyopya ile yetinmeyeceğini, çok kısa bir zaman sonra başka maceralara atılacağını, İtalya'nın engellenmesi gerektiğini, aksi takdirde bundan sonraki eylemlerinin de engellenemeyeceğini" (Özdemir, 2010: 114-115) ifade etmiştir.

Mustafa Kemal Atatürk'ün söylemlerinin paralelinde bir savaşın patlak vereceği, dönemin mizah dergisi *Akbaba*'da da işlenir. Dergide yer alan şiirde Hitler ve Mussolini'nin ihtirasları yüzünden gerçekleşebilecek savaş şöyle dile getirilmektedir:

"...

Şimdi bütün Avrupa gizli silâhlanıyor,

"Sulh yapalım!..." diyerek, sonra ediyor niyaz!...

"Hitler" uyuşamıyor asla komşularıyla,

Yahu!... Biz de şaşırırdık: Bu ne gurur, bu ne naz!...

"Müstemleke isterim, nüfusum çok!..." diyerek,

"Musolini" arıyor tüyü yolunacak kaz!...

Bakın Avusturyayı himayeye kalkıştı,

İyilikten çıkmasın korkarım yine maraz!...

Bu, kendi kuvvetini cihana göstermektedir,

Diyor ki: Anlayana sivrisinek gelir saz!..." (Diplomat, 1934: 6)

1939 içerisinde İtalyanların bu saldırgan tavırları Türkiye'de sadece huzursuzluk değil, aynı zamanda büyük bir öfkeye de sebep olmuştur. Bu dönemde yayınlanan Mehmet Faruk Gürtunca'nın *Bu Arslana Dokunmayın* ve Ömer Lütfi Göksel'in *Ses'i* meydana gelen öfkenin tezahürleridir. *Bu Arslana Dokunmayın* adlı eser, adeta İtalya'ya karşı birikmiş bir öfkenin şiirleştirilmesidir. Eserdeki sadece birkaç şiir değil,

Şiirlerin tamamı İtalya aleyhtardır. Eserde dile getirilen bu aleyhtarlık İtalya'nın varlığından kaynaklanan bir durum değil, İtalyan şairlerin söylemlerine binaen meydana gelen bir durumdur. Bu yüzden ki eser "Büyük İtalya" emeline erişmenin hayalini kuran "Genç İtalyan Şairlerinin Bir Şarkısı" ile başlamakta ve kitaba da ismini veren "Bu Arslana Dokunmayın" şiiriyle devam etmektedir. "Bu Arslana Dokunmayın" şiiri "Türkiye'yi alacağız... şarkısını yazan İtalyan şairlerine" (Gürtunca, 1939: 4) ithafen yazılmıştır. Şiirde tarih boyunca Türkler ve İtalyanlar arasındaki savaşlardan örnekler verilerek Türkiye'ye karşı olası bir saldırı halinde bu savaşların akla getirilmesi gerektiği vurgulanarak şiir, şu dörtlülle bitirilir:

"Fakat artık bunların birini istemeyiz

Bize yeter bu vatan, bu su, bu gökkubbeler..

Göz dikmeyin bu yurda, istemeyin bunu siz,

Arslanlar arslanına dokunmayın kahpeler!" (Gürtunca, 1939: 24)

Eserde yer alan "Yurdumun Karşısında", "G. D'annunziyo'ya" şiirleri de "Bu Arslana Dokunmayın" ile aynı muhtevaya sahip şiirlerdir. Sadece "Rodos'un Özlemi" adlı şiir, diğer şiirlerden farklıdır. Şair ilk defa bu şiir ile savunmadan hücumla geçmiştir. Gürtunca, şiirde kendi topraklarını savunmak yerine eskiden bize ait olan Rodos'un hayalini kurarak onu özlenen bir sevgiliye benzetmektedir:

"Ey güzel yar, kucak açmış seni bekler Anayurt

Diş bilerken seni ürkütmesin, asla, karakurt!

Verelim elele artık, yayalım Türk sesini;

Yıkiver sen Romüs'ün, kardeşinin annesini!

Ativer sen de başından o masaldan uyuzu...

Dikelim karşıda, Antalya'da Bozkurdumuzu:

Dikelim Fethiye burcunda Hitit arslanını,

Göz dikenler süzebilsin Vatanın dört yanını!" (Gürtunca, 1939: 36)

Şiiri etkileyici kılan diğer bir husus ise barındırdığı motiflerdir. Şiirde Türklüğün sembolü bozkurt ile Hitit arslanı aynı kavram birlikteliğinde buluşturulmuştur. Her iki sembolün de İtalya'ya karşı bağımsızlığın

timsali olarak dikilmesi aslında Türk Tarih Tezi'ne yapılan bir atıf olmakla birlikte Mussolini'ye verilen tarihî bir cevap niteliği de taşımaktadır. Mussolini, Anadolu'yu Roma İmparatorluğu'nun mirası olarak nitelendirmekte ve Anadolu'nun gerçek sahibinin Romalılar yani İtalyanlar olduğunu ileri sürmektedir. Türk Tarih Tezi'nde ise milattan önce dört binli yıllarda yaşamış Hititlerden bugünün Türk insanına bir süreklilik kurulabilmektedir. (Toprak, 2012:105) Böylece Türkler Anadolu'yu istila eden değil Anadolu'nun gerçek sahibi bir millet olarak ifade edilmektedir. Münif Fehim'in de Görtunca'nın şiir kitabı üzerine resmettiği Hitit arslanı, bu geniş perspektiften değerlendirilmelidir. Tarihî bir sürekliliği de muhtevasında barındıran eser, 1939 yılı içerisinde üç baskı yaparak döneminin oldukça popüler bir eseri olmuştur (Arslan, 2019: 12). Öyle ki Görtunca, Sait Faik Abasıyanık ile sohbeti sırasında eserin henüz baskı halindeyken bile yankı uyandırdığından bahsederek, baskının durdurulması için İtalyanların yaptığı tekliften bahseder:

"Faruk Görtunca'ya Dokunmayın Bu Arslana kitabını hatırlattım. Gülümsedi: O zaman kara gömlekli faşistler daha Dokunmayın Bu Arslan'a çıkarken bana sefirleri vasıtasıyla elli bin lira teklif ettiler. Kitabımı çıkarmamam için. Nefretle reddettim. Dokunmayın Bu Arslana kırk bin tane satıldı." (Abasıyanık, 1994: 74)

Görtunca sahibi ve neşriyat müdürü olduğu *Yeni Edebiyat Gazetesi'*nde ise eserinin amacından ve eserinde milletin her ferdine hitap etmeyi nasıl başardığından söz etmektedir:

"Dil nasıl ilk doğuşunda konuşmak ve anlaşmak için vücut bulmuşsa, şiir ve edebiyat da dil kuvveti ile bir kütle haline gelen ırk ve halkın bu millî topluluğunu bir kül halinde tutabilmek için kahraman hatıraları nakle vasıta olan bir varlık teşkil etmiştir.

Fert bugün de artık kütlenin içinde erimektedir. Fert artık kütle ile hareket etmektedir.

Şair, bugünkü vazifesi ile kütlenin heyecanına kendisini vermek zorunda kalmıştır.

İşte biz bu gaye ile bir halk, bir kütle edebiyatı yaratmak için meydana atılıyoruz.

Millî hisleri terennüm eden her eserin halkımızın en münevverinden, en bilimsizine kadar nasıl heyecan yarattığını gösteren misaller

çoktur. Bu Arslana Dokunmayın bunun en bariz bir misalidir.”
(Gürtunca, 1939: 1)

Eserdeki diğer bir husus ise Mussolini’yi kastederek onu tahkir edecek herhangi bir sıfat kullanılmamaya hassasiyet gösterilmesidir. 1939 yılında bu kelimeleri kullanmaktan kaçınan şair, 1944’e gelindiğinde *Bu Arslana Dokunmayın* adlı eserini *Atatürk’e Ağıt-Millete Destan* adlı kitabının sonuna ekler. Gürtunca, savaşın müttefikler lehine değiştiği ve İtalya gibi bir sorun kalmadığı için eserinin ön sözünde şu ifadeleri kullanır:

“Altın çağımız olan cumhuriyet devrimizde, Avrupanın toprağa gözü doymaz bir faşist lideri, genç faşist şairlere Anadolumuz için yazılar yazdırmış ve biz de Bu Arslana Dokunmayın diye cevap vermiştik. Milletin şahlanan bir duygusunu haykıran bu yazılarımı, bu faşist liderin vatanına nasıl ihanet ettiğini tarih, ibretle gördüğü için, şimdi ben hatıra olarak kitabımın sırası gelen yerine koyuyorum. Bunu yapmakla ne bir milleti tahkir, ne mağlup millet hakkında kin hislerini yeniden alevlendirmek niyetindeyim. Hakiki Virgilius memleketi çocuklarına bugün biz barış ve huzur dilemekteyiz. 1939’da Faşist Roma müdahalesi ile katledilen yavrucuğuma yeniden hayat vermek istedim. İşte o kadar.” (Gürtunca, 1944: 9)

1939’da yayınlanan diğer bir eser ise Ömer Lütfi Göksel’in *Ses’idir*. *Eserin Ebedî ve Ezeli Yurduma Göz Dikenlere, Cennet Yurduma ve Onun Boynu Bükük Yavrularına* ithafen yazılan ilk iki bölümü hamasî şiirlerden müteşekkildir. *Ölen ve Yaşayan “Yeşil”lere* ithafen yazılan üçüncü bölümü ise tabiat muhtevalı şiirlerden oluşmaktadır. Hamasî şiirlerin tamamı İtalya’nın hasmane tutumuna karşı yazılmıştır. “Kara Gömleklilere”, “O’na”, “Erkeğine”, “Dişisine”, “Rodos’un Dilinden”, “Mehmetçiğin Dilinden”, “Yurduma”, “Adaların Yaslı Sularına”, “Adalar ve Türk” olmak üzere dokuz şiirden meydana gelen eserde, Mussolini’ye yönelik herhangi bir ifade hassasiyeti gösterilmemiştir. Hem İtalya’nın tehditkâr söylemlerine hem de Mussolini ve onun idaresi altındaki tüm İtalyanlara karşı şiirler yazılmıştır. “O’na” şiiri Mussolini’ye ithafen yazılmış ve şiirde Mussolini’den işgal ettiği toprakların hesabı sorulmuştur:

“Eyyy çelik miğferli
Eli fenerli

DUÇE!...

Nasıl gidiyor Bütçe?...

Sun bakalım Dünyanın en korkak milletine

HABEŞ topraklarında içtiğin kandan mertlik.

Kim alkış tutar senin şu sahte heybetine

TİRANI almak mıdır, anlat bu mu erkeklik?" (Göksel, 1939: 8)

Bu *Arslana Dokunmayın* eserinde olduğu gibi *Ses*'te de Oniki Ada konusu sıklıkla işlenir. Her iki eserde de Oniki Ada üzerinde bu denli durulmasının sebebi Oniki Ada'nın stratejik önemidir. Öyle ki Başbakan Saraçoğlu, İtalya'nın Oniki Ada'yı tahkim ettiği ve Mihver'in ortak bir planı gibi görünen Arnavutluk'u işgal ettiği sürece Mussolini'nin dostluğuna güvenmeyeceğini açıklamıştır. (Soysal, 1982: 389-390) Bu nedenle İtalya'nın Türk toprakları üzerindeki hasmane düşüncelerine karşılık "Yurduma", "Adaların Yaslı Sularına", "Adalar ve Türk" şiirlerinde Türkiye'nin de Oniki Ada'ya karşı duyduğu özlem dile getirilmektedir:

"ON İKİ ADA'yı Türk nasıl unuttur bilmem

Omuzuna dağlar gibi çöktükçe hasret, elem,

...

İnip körpe kollara HUDUT denilen SATIR,

ADALARI hasretle ANAM diye Ağlatır...

Ah! EGE'nin İncisi RODOS, Kalbimiz MEİS

Biliyoruz içiniz dolu hasret ve yeis" (Göksel, 1939: 24)

Gerek *Bu Arslana Dokunmayın* gerekse de *Ses*'teki şiirlerin öncelikli amacı, İtalyanların saldırgan söylemelerine karşı cevap vermektir. Özellikle "Bu Arslana Dokunmayın"da İtalyan lider Mussolini'yi tahkir edici herhangi bir hitapta bulunulmamaya dikkat edilmesine rağmen II. Dünya Savaşı'nın başlamış olması ve iki devlet arasındaki ilişkilerin gerginliği Türkiye'yi de hassas davranmaya sevk etmiştir. 1939'da yayınlanan *Bu Arslana Dokunmayın* ve *Ses*, Bakanlar Kurulu'nun almış olduğu karar doğrultusunda toplatılmıştır. Her iki eserin de yasaklanma sebebi, memleketin siyasetine dokunur yazılar taşımasıdır. (BCA, 1939: 88.85.11), (BCA, 1939: 88.94.10) Gürtunca'ya göre Bakanlar

Kurulu tarafından gerçekleştirilen bu yasaklamanın ardında, İtalyan hükümeti vardır. (Gürtunca, 1944: 9)

Bu *Arskana Dokunmayın* ve *Ses* kitaplarının haricinde kaleme alınan şiirler de vardır. Bunlardan ilki Nihal Atsız'ın 1940'ta kaleme aldığını belirttiği 1946'da basılan "Davetiye" şiiridir. Atsız bu şiirinde İtalya'nın Arnavutluk'u işgalinden sonra Türkiye'ye yönelik olası harekâtında neler olabileceğini ifade etmektedir:

"Ey Benito Musolini! Ey gayet yüce,
İtalyanlar başvekili muhterem Duçe!
İştittim ki yelkenleri edip de fora
Gelecekmiş orduların yeşil Bosfora.
Buyursunlar... Bizim için şavaşı düşündür;
(...)

Balkanlardan doğru yürü er meydanına;
Çelik zırlı kartalları göklere saldır...
Fakat zafer sizin için söz ve masaldır...
Dirilerek başınıza geçse de Sezar

Yine olur Anadolu size bir mezar." (Atsız, 1946: 49)

Türkçü yazar Nihal Atsız gibi Mussolini'yi ve Kara gömleklileri şiirlerinde eleştiren diğer bir şair ise toplumcu gerçekçi Suat Taşer'dir. Suat Taşer'in "Entermezzo" adlı şiirinde, Neron ve Dante'nin Roma semalarına bakarak kurduğu düşüncelerden uzaklaşıldığından bahsedilir. Artık Roma semalarına bakarak düşünen Neron ve Dante değil, Kara gömleklili bir adamdır. Kara gömleklili adam, yüzyıllar içinde yaşanan üzüntü verici değişimin sembolüdür:

"Roma bir şehirdir
Roma'da bir adam
Öpüp hazreti vekilullahın mübarek elini
Arzı ihtiram eyler,
Sırtında Kara gömlek
Kara meydanda kara gömleklilere
Şan ve şeref ikram eyler.

Halbuki

Biz biliriz ki:

Roma'da Neron,

Ve Dante ALİGHEİRİ

Aynı güneşe bakıp

Başka şeyler düşünmüşlerdi." (Taşer vd. 1943: 13)

İtalya, 1939'daki Arnavutluk işgalinden sonra 28 Ekim 1940'ta Yunanistan'a savaş açmıştır. Fakat İtalya'nın Yunanistan'ı işgal girişimi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Geri çekilmek zorunda kalan İtalyanların başarısızlığını Neyzen Tevfik hicveder:

"İşte kanbur feleğin emriyle

Mihver'in çarkını kırdı devran.

Duçe'dir Akdeniz'in yüz karası,

Topyekün ağzına s...ı Yunan" (Usta, 1985: 278)

Neyzen Tevfik, Hitler ve Mussolini müttefikliğinin ardından Avrupa'nın düştüğü vaziyeti de şöyle tarif etmektedir:

"Çobanın ismi Führer'dir, kasabın ismi Duçe,

Defter-i zulmünü garbın yed-i kudret dürüyor.

Asgari on yedi milyon sığırı, bir sağıra

Rabbimin kudretine bak ki nasıl güttürüyor." (Usta, 1985: 269)

Bu Arslana Dokunmayın ile *Ses*'teki şiirlere nazaran Nihal Atsız ve Neyzen Tevfik'in şiirlerinde daha şiddetli eleştiri görülmektedir. Fakat hem Nihal Atsız'ın hem de Neyzen Tevfik'in eserleri herhangi bir sansüre maruz kalmamıştır. Ayrıca Suat Taşer ve Fethi Giray'ın beraber yayınladıkları 1943 eseri de sansüre uğramaz. Bunun sebebi ise İkinci Dünya Savaşı esnasında kaleme alınan bu şiirlerin ancak İkinci Dünya Savaşı'nın müttefikler lehine şekillenmeye başladığı 1943 veya İkinci Dünya Savaşı sonrasında yayınlanmasıdır.

Türkiye, 1939-1943 arası dönemde, Almanya ile ilişkilerinde olduğu gibi İtalya ile ilişkilerinde de hassasiyet göstermiştir. 1939'da Arnavutluk'a saldıran Mussolini'nin bundan sonraki hedefinde Türkiye

ve Yunanistan'ın olabileceği ihtimali, Türkiye'nin İtalya ile ilişkilerinde dikkatli olmasına sebep olmuştur. Türkiye, iki ülke arasında savaşa yol açabilecek neşriyatlardan kaçınmıştır. Hatta sadece edebî eserler değil Rahmi Yağız'ın *İtalya'ya Açık Mektup* ve Nejdet Sançar'ın *Tarihte Türk-İtalyan Savaşları* eserleri yine Bakanlar Kurulu'nun almış olduğu karar doğrultusunda yasaklanmıştır (BCA, 1939: 88.86.5), (BCA,1943: 100.113.15). Eserlerin sansüre uğramasında dönemin İtalyan Büyükelçisinin, Hariciye Vekilini ziyareti de etkili olmuştur. İtalyan Büyükelçi, Türk matbuatı ile İtalyan matbuatı arasındaki yazı mücadelesine son verilmesini istemiştir. İtalyan Büyükelçi gerçekleşen tartışmaların ve İtalya aleyhine şiddetli hücumların karşılıklı siyasî menfaatler açısından fayda sağlamayacağını beyan etmiştir. Hariciye Vekili de İtalyan Büyükelçisi ile aynı fikirde olduğunu ve bu tarzda neşriyata son verilmesini Başbakanlık'tan talep etmiştir (BCA, 1939: 85.558.22).

1939-1942 arasında Türkiye'de yayınlanan eserler yasaklanırken 1943'te Mussolini'nin *Oğlumla Konuşuyorum* adlı eseri Türkçeye çevrilerek yayınlanır. Bir propaganda yayını olduğu açıkça belli olan eserin ön sözünde ise Mussolini, yuvasına bağlı şefkatli bir baba olarak tanıtılır (Mussolini, 1943: 1). Böylece Habeşistan ve Arnavutluk'u işgal eden ancak hayalini kurduğu "Büyük Roma"nın savaşarak tekrar diriltilebileceğini düşünen Mussolini'nin gerçek kişiliği örtülmeye çalışılır. Yasaklanan ve izin verilen eserlere bakıldığında 1939-1943 arası her iki ülke açısından da hassas bir dönem olmuştur. Her ne kadar Mussolini bu dönemde pervasızca söylemler ve davranışlar sergilese de Türkiye bu dönemde diplomatik ilişkilere zarar verebilecek her türlü riskten kaçınmıştır. Herhangi bir tehlikeye mahal vermemek için İtalyan Büyükelçisi ile görüşülerek ortak kararlar da alınmıştır.

3. 1943-1945 Arası Dönem

Stalingrad'ın Ocak 1943'te Ruslar tarafından kurtarılmasının akabinde 1943'ün Temmuz'unda Müttefikler Sicilya harekâtına başlamış ve Mussolini bir darbe ile devrilerek iktidardan uzaklaştırılmıştır. (Mengeş 2018: 381) Yaşanan bu gelişmelerden sonra savaşın gidişatı

Müttefik devletler lehine dönmüştür. Değişen uluslararası durum dolayısıyla 1939-1942 arası dönemde yayınlanan şiirlere uygulanan sansür, 1943 ve sonrasında yerini serbestliğe bırakmıştır. Ayrıca bu dönemden sonra İtalya'nın Türkiye için tehdit olmaktan çıkması, Türk şiirindeki üsluba da yansımıştır. 1939'daki şiirler hamasî bir üslupla kaleme alınırken 1943 ve sonrasındaki şiirler daha çok mizahî bir üslupla kaleme alınmıştır. Dolayısıyla dönemin siyasî durumu, mizah dergilerinin konusu olmuştur. Bunlardan en önemlisi aynı zamanda edebiyat dergisi de olan *Akbaba*'dır. *Akbaba* dergisini önemli kılan diğer bir özellik ise mizah gazetesi olmasına rağmen iktidardan daha çok muhalefeti eleştirmesi ve dönemin iktidarı ile yakın ilişkileridir. Derginin kurucularından Yusuf Ziya Ortaç'ın 12 Mart 1940'ta Matbuat Umum Müdürlüğüne gönderdiği mektup, derginin iktidar ile ilişkilerini açıkça göstermektedir:

"İstanbul Vali muavini bugün yeni direktiflerinizi tebliğ etti. Bundan dolayı teşekkür ederim. Zira; aradan aylar geçtikten ve yeni hadiseler çıktıktan sonra eski direktiflerin çizdiği hudut yavaş yavaş siliniyor... Binaenaleyh, yeni hadiseler karşısında bize böyle yeni direktiflerle yol göstermenizi teşekkürlerimle rica eder..."
(Güvenir,1991: 211)

Yusuf Ziya Ortaç ile Matbuat Umum Müdürlüğü arasındaki yazışma göstermektedir ki İkinci Dünya Savaşı'nın fiilen devam ettiği esnada *Akbaba* dergisi iktidarın izni olmaksızın İtalya'nın lehine veya aleyhine yayın yapamaz. Savaş şartlarının İtalya aleyhine döndüğü ve Türkiye lehine ise risklerin azaldığı 1943'te, *Akbaba*'nın İtalya ve Mussolini aleyhine şiirler yayınlaması bunun tipik bir göstergesidir. *Akbaba*, bu dönemde art arda Mussolini aleyhine mizahî şiirler yayınlar. Bunlardan ilki, İtalya'nın 10 Temmuz 1943'te müttefikler tarafından işgali üzerine Mussolini'nin yaşadığı pişmanlığı tasvir eden şiirdir:

"Eyvâh, ne yer, ne yâr kaldı,
Ben gittim, o ihtiyâr kaldı!
Üç yılda delindi çizmem eyvâh,
Çörçil yine bahtiyâr kaldı!

Kimdir bu gelen bizim denizden?

Ürperdi içim o kanlı izden!

Sorsam, yüreğim tahammül etmez,

Bir isteği var mı bendenizden?" (Çimdik, 1943a: 4)

Yusuf Ziya Ortaç bir hafta sonra *Akbaba* dergisinde yayınlanan şiirinde Mussolini'nin düştüğü acziyetten bahsederek Mussolini'yi iflas etmiş bir avareye benzetir:

"Kâh ağlarım seller gibi,

Kâh gülerim yeller gibi,

Kâh anamı beller gibi:

Gel gör beni harp neyledi!

Ben Duçe-i biçareyim,

Bir müflis-i âvareyim

Baştan ayağa yâreyim:

Gel gör beni harp neyledi!" (Çimdik, 1943b: 5)

Dönemin diğer mizah dergisi olan *Amcabey* de *Akbaba* gibi iktidara yakın bir mizah dergisidir. Öyle ki Cumhuriyet Halk Partisi, haftalık yayınlanan *Amcabey* dergisinin 200 sayısına abonedir. Abone olunan bu dergi, Türkiye'nin dört bir tarafındaki Halkevlerine dağıtılmaktadır (BCA, 1943: 1326.403.1). Dergide yayınlanan şiirde, Mussolini'nin İtalya'nın başına geçmesinden 1943'e kadar olan zaman dilimi mizahî bir dille anlatılır:

"Ta kim Duçe'yi kendine şah etti İtalya

Bir kâse-i fağfur gibi ah etti İtalya!.

Her gün kara gömleklilerin arttı nüfuzu,

İkbalini en sonra siyah etti İtalya!.

Çöllerde Habeş fethine azmetti, bu yüzden,

Evladını milyonla tebah etti İtalya!...

Balkan'da Yunan'dan yedi bir hayli zaparta

Korkuyla hemen ricat-i râh etti İtalya!...

(...)

Tarihi sekiz eylüle rastlar sene kırk üç,

Teslim olarak terk-i silâh etti İtalya!... "(Sağdıç, 1943: 2)

Amcabey dergisinde yer alan diğer bir şiirde ise Mussolini'nin gördüğü "Büyük Roma" rüyasının son buluşundan bahsedilir. İtalya'nın tarihî ve dinî mirası da bu hüsrânı temizleyemeyecektir:

"Kalk Sezar mezarından, gör makarnacıları,

Geçilmiyor ateşten, külden Roma civarı;

Arpa ektin gerçi sen, fakat yetişti darı,

Bin Papa ağartamaz, alınının karasını!.." (İmzasız, 1944: 2)

1943-1944 yıllarındaki siyasî mizah gazetelerinde yer alan şiirler haricinde savaşın sonuna doğru muhtelif dergilerdeki şiirlerde, Mussolini'nin ve faşizmin ibretlik sonuna dikkat çekilir. Savaşın sonunda Mussolini ve metresi Clara'nın kurşuna dizilerek Castello Loretta meydanında asılması anlatılır:

" ...

Ben ölüm,

ben açlık

ben zindan

Ben yaralı bir alman neferinin kaputu

Kastello Loretta meydanında sallanan.

Gidin

Habeş çocuklarına sorun beni

Zehirli gaz götürdüğüm çocuklara

Her biri kundaktaydı o zaman,

Ve yaşamadılar...

Neden bir çocuk tükürüyor suratıma şimdi,

Neden insanlar bağıyor böyle akşam akşam,

Neden şu kadının öfkesi var

Isıracakmış gibi." (Karasu, 1945: 1)

Savaş sonrası dünyada diktatörlere ve faşizme karşı büyük bir öfke meydana gelmiştir. İnsanlık savaş sonrasında yitirdiklerinin acısını dindirmek istemiştir. Mussolini'nin kuruşuna dizilerek öldürülmesine rağmen halkın Mussolini'ye karşı dinmeyen öfkesinden şöyle bahsedilir:

"... Babam anlatırdı bir zamanlar,

Avrupa'daki büyük harbi...

Milâno'da kaldırımlara serilen DUÇE'nin

Ölü kalıbına beş kurşun sıkan

İhtiyar kadının hikâyesi...

Pantheon eteklerinde aılıktan ölen

Elen çocuklarının şiş hâlini" (Saygunışık, 1945: 17)

Sonuç

Türk-İtalyan ilişkileri, yüzyıllar önce Akdeniz havzasında ticarî ve kültürel alışveriş şeklinde başlamıştır. Fakat İtalya, uluslaşma sürecini tamamladıktan sonra ekonomik ihtiyaçlarını karşılayabilmek için yayılmacı bir politika izlemiştir. İtalya'nın 1911'de Trablusgarp ve Oniki Ada'yı işgal etmesi de yayılmacı politikasının bir sonucudur. İtalyanların hem Birinci Dünya Savaşı hem de İkinci Dünya Savaşı'na fiilen katılması, bu politikadan hiçbir zaman vazgeçemediklerini göstermektedir. Buna rağmen Türk-İtalyan ilişkileri diğer Avrupa devletlerine nazaran daha makul düzeyde ve istikrarlı bir şekilde devam etmiştir. İki ülke arasında inişli çıkışlı sürdürülen diplomatik ilişkiler, Fransızlar tarafından "hasmane dostluk" olarak tanımlanmıştır. 1924'te Mussolini'nin ikinci kez iktidara gelmesiyle İtalyanların "Büyük İtalya" ve "Bizim Deniz" gibi söylemlerde bulunması iki ülke arasındaki ilişkilerin gerilmesine sebep olmuştur. Özellikle "Büyük İtalya" özleminin nasıl gerçekleştirilebileceği ile ilgili İtalyan sanatçıların söylemleri ve 1935'te İtalya'nın Habeşistan'ı işgali Türkiye'yi olası bir savaş hususunda tedirgin etmiştir. Nitekim 1939'da İtalya'nın Arnavutluk'u işgali ve 1940'ta Yunanistan'a saldırısı, Mussolini'nin Balkanlar üzerinden Anadolu'ya ulaşmak isteğinin en

önemli göstergeleri olmuştur. 1945'e kadar iki ülke arasında yaşanan bu gelişmeler sadece Türk dış siyasetine değil; Türk şiirine de aksetmiştir.

İkinci Dünya Savaşı süresince Türk-İtalyan ilişkilerinin şiire yansımaları 1939-1943 ve 1943-1945 olmak üzere iki ayrı dönemde değerlendirmek gerekmektedir. 1939-1943 arası, İkinci Dünya Savaşı'nın başladığı ve İtalya'nın saldırgan tavırlarının şiddetlendiği dönemdir. Bu dönemde şiirde hamasî üslup belirgin şekilde görülmektedir. Özellikle İtalya'nın Türkiye aleyhine söylemleri ve 1935'teki Habeşistan işgali, hamasî şiirlerin konusunu oluşturmaktadır. Fakat Türkiye, bu dönemde doğrudan doğruya bağımsızlığı tehlikeye düşmeden savaşa girmenin ölüm ve yıkım getireceği görüşündedir. Bu yüzden ki dönemin hükümeti, olası bir savaşa sebebiyet verebilecek neşriyattan kaçınmış ve Türkiye'yi zor durumda bırakacak şiirleri yasaklamıştır. Ayrıca Türkiye'nin uyguladığı ılımlı siyasetin diğer bir göstergesi ise İtalya aleyhtarı eserler yasaklanırken Mussolini'nin kendinden bahsettiği propaganda eseri Türkçeye çevrilerek yayınlanmıştır.

1943 yılına gelindiğinde ise İtalya müttefik devletler tarafından işgal edilmiştir. Bu dönemden itibaren İtalya artık Türkiye için tehdit olmaktan çıkmıştır. Mussolini'nin hem savaşı hem de iktidarını kaybetmesi sonrası düştüğü acziyet Akbaba ve Amcabey dergilerinde mizahî bir üslupla işlenmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın sonlandığı 1945 ve sonrası yazılan şiirler ise Mussolini'nin idam edilerek öldürülmesi ve savaşın yol açtığı yıkımı konu edinmiştir. İkinci Dünya Savaşı sürecince Türk-İtalyan ilişkilerinin seyri, Türk şiiri üzerinden takip edilebilmektedir. Bu da göstermektedir ki Türk dış siyasetindeki gelişmelere -sınırlı sayıda da olsa- dönemin sanatçıları ilgisiz kalmamış ve kendi zihniyet dünyaları üzerinden eleştirilerini dile getirmişlerdir.

Kaynakça

- [Ran], Nâzım Hikmet (2012). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Abasıyanık, Sait (1994). *Açık Hava Oteli*. İstanbul: Bilgi.
- Arslan, İbrahim (2019). *Mehmet Faruk Gürtunca'nın Şiir Kitapları Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Hiperlink.
- Atsız, Nihal (1946). *Yolların Sonu*. İstanbul: Barıman.
- Barlas, Dilek (2001). "Akdeniz'de Hasmane Dostlar: İki Dünya Savaşı Arasında Türkiye ve İtalya". *Doğu Batı Dergisi*, 4: 210-212.
- Başbakanlık Cumhuriyet Arşivleri, Fon Kodu: 30.10.0.0. Yer No:101.656.27.
- Başbakanlık Cumhuriyet Arşivleri, Fon Kodu: 30.10.0.0. Yer No:238.606.7.
- Başbakanlık Cumhuriyet Arşivleri, Fon Kodu: 30.10.0.0. Yer No:85.558.15.
- Başbakanlık Cumhuriyet Arşivleri, Fon Kodu: 30.18.1.2. Yer No:100.113.15.
- Başbakanlık Cumhuriyet Arşivleri, Fon Kodu: 30.18.1.2. Yer No:88.94.10.
- Başbakanlık Cumhuriyet Arşivleri, Fon Kodu: 30.18.1.2. Yer No:88.85.11.
- Başbakanlık Cumhuriyet Arşivleri, Fon Kodu: 30.18.1.2. Yer No:88.86.5.
- Başbakanlık Cumhuriyet Arşivleri, Fon Kodu: 490.1.0.0. Yer No:1326.403.1.
- Cantemur, Türkan (2012). "Türkiye – İtalya İlişkileri (1930-1950)", 38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) Bildirileri. Ankara: Tarih ve Medeniyetler Tarihi: 779-813.
- Çelebi, Mevlüt (1993). "Milli Mücadele'de İtalyan İşgalleri", *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*. 26: 400-413.
- Çimdik (1943a). "Eyvah!", *Akbaba*. 488: 4.
- Çimdik (1943b). "Gel, Gör Beni!", *Akbaba*. 489: 5.
- Diplomat (1934). "Dünyaya Kuş Bakışı", *Akbaba*. 36: 6.

- Göksel, Ömer Lütfi (1939). *Ses*. İzmir: Yeni Yol.
- Gürol, Ümit (1987). *İtalyan Edebiyatında Türkler (Başlangıcından 1982'ye)*. İstanbul: İmge.
- Gürtunca, Mehmet Faruk (1939). "Birkaç Söz", *Yeni Edebiyat Gazetesi*. 1:1.
- Gürtunca, Mehmet Faruk (1939). *Bu Arslana Dokunmayın*. İstanbul: Ülkü.
- Gürtunca, Mehmet Faruk (1944). *Atatürk'e Ağıt-Millele Destan*. İstanbul: Ülkü.
- Güvenir, O. Murat (1991). *2. Dünya Savaşında Türk basını*. İstanbul: Gazeteciler Cemiyeti.
- İmzasız (1944). "1944'e Girerken", *Amcabey*. 57: 2.
- Karasu, Ali (1946). "Mussolini Konuştu", *Başak*. 3: 40-41.
- Mengeş, Yeter (2018). *İkinci Dünya Savaşı Dönemi Türk-İtalyan İlişkileri*. İstanbul: Libra.
- Mussolini, Benito (1943). *Oğlumla Konuşuyorum*. Yaşar Çimen (Çev.). İstanbul: Ülkü.
- Özdemir, Hikmet (2010). *Atatürk'ün Ardından Sir Percy Loraine'nin Tanıklığı*. İstanbul: Remzi.
- Özgül, M. Kayahan (2014). "Harp Edebiyatına Harbî Bir Bakış", *Türk Harp Edebiyatı Konulu I. Uluslararası Türkiyat Sempozyumu Bildirileri*. 1-3 Kasım, Ankara: Berikan Yayınları: 1-18.
- Sağdıç (1943), "İtalya'ya Tarih!", *Amcabey*. 42: 2.
- Saygunışık, Tahsin (1945). "Selâm Sana Sulh", *İnanç*. 99: 17.
- Taşer, Suat; Giray, Fethi (1943). 1943. Ankara: Çalıışkan.
- Toprak, Zafer (2012). *Darwin'den Dersim'e Cumhuriyet ve Antropoloji*. İstanbul: Doğan.
- Turan, Şerafettin (2001). "İtalya/İslam Dünyasıyla İlişkiler ve Sömürgecilik Faaliyetleri", *İslâm Ansiklopedisi*. C.23. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. 448-452.
- Usta, Recep (1985). *Neyzen Tevfik Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Kastaş.

W. Childs, Timothy (2008). *Trablusgarp Savaşı ve Türk-İtalya Diplomatik İlişkileri*. Deniz Berktaş (Çev.). İstanbul: İş Bankası.

TERAKKİ-İ MUHADDERÂT VE HANIMLARA MAHSUS GAZETE'DE ÖTEKİ YA DA ROL MODEL: AVRUPALI VE AMERİKALI KADINLAR

THE OTHER OR ROLE MODEL IN *TERAKKİ-İ MUHADDERÂT* AND *HANIMLARA MAHSUS GAZETE*: EUROPEAN AND AMERICAN WOMEN

Öz

Osmanlı Dönemi'nde yayımlanan kadın dergilerinden *Terakki-i Muhadderât ve Hanımlara Mahsus Gazete*, Avrupalı kadın imgesinden hareketle ideal bir kadın modeli sunmaktadırlar. Ancak birtakım dinî, kültürel veya konjonktürel endişeler, söz konusu modelin sınırları konusunda tereddütler oluşmasına yol açmaktadır. Öte yandan her iki dergideki mukayeseler aracılığıyla aslında Müslüman Osmanlı kadınının nasıl olması gerektiğine dair detaylı tasvirler çizilmektedir.

Bu makalede Meşrutiyet öncesi kadın dergilerinden *Terakki-i Muhadderât ve Hanımlara Mahsus Gazete*'deki Avrupa ve Amerikalı kadınlara dair 'eleştirel vurgular', 'yüceltici yorumlar' ve 'yadırganan pratikler' örneklem olarak seçilen metinlerdeki söylemler aracılığıyla irdelenecektir. Makalede, *Terakki-i Muhadderât ve Hanımlara Mahsus Gazete*'deki Batı'yla ilgili yapılan kıyaslamalarda ideolojik, iktisadi, kültürel, sosyolojik ve dinî saiklerin etkili olduğu tezi savunulacaktır. Ayrıca Osmanlı Devleti'nin iktisat ve eğitim alanlarında Avrupa ve Amerika'dan geri kaldığını iddia eden ve medeniyet söylemini ön plana çıkaran yazarların görüşleri devrin hâkim paradigmaları kapsamında detaylı bir biçimde açıklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Avrupa Medeniyeti, Stereotip, Eğitim, İktisat, Medeni Haklar, Moda.

Abstract

Terakki-i Muhadderât and Hanımlara Mahsus Gazete present a model based on the image of the European woman, but some religious, cultural or cyclical concerns cause hesitations about the boundaries of the model in question. On the other hand, detailed descriptions of how a Muslim Ottoman woman should be are drawn through comparisons in both magazines. In this article, 'critical emphasises', 'glorifying comments' and 'offensive practices' relating to European and American women in *Terakki-i Muhadderât and Hanımlara Mahsus Gazete* from women's magazines of pre-Constitutional Era will be examined through the discourses in the texts selected as the reference. In the article, it will be defended the thesis in which ideological, economic, cultural and religious reasons are effective for comparisons made about west in these two journals. In addition, it will be argued that many of the authors who claim to be behind Europe and America in the fields of economics and education and who emphasize the discourse of civilization are in alliance.

Keywords: European Civilization, Stereotype, Education, Economics, Civil Rights, Fashion.

Beyhan KANTER

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Prof. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Mardin, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-9848-022X

E-mail: beyhankanter@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 01.09.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 03.10.2021

Kaynak Gösterim / Citation:

Kanter, Beyhan (2021). "Terakki-i Muhadderât ve Hanımlara Mahsus Gazete'de Öteki ya da Rol Model: Avrupalı ve Amerikalı Kadınlar", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 13/26, 029-056.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.496>

Extended Summary

In the evaluations of Ottoman and European civilizations about each other, there are deep-rooted stereotypes and critical approaches that develop within the framework of political, cultural and religious orientations and reflect the desire to be powerful. The fact that the basic paradigms and arguments of modernization which opened the doors of a new life order to the Ottoman Empire through social, political, cultural and economic content are from Western origin has caused the West to be centered especially in sociological evaluations and comparisons which are made within this framework. In this context, while Europe had the critical and condescending judgments that imprisoned the Ottomans in exotic and cliché discourses and reflecting that Ottoman women were held in captivity the Ottomans also had negative provisions relating to Europe. The stereotypical reactions of both civilizations take place in the copyright and translated articles in Ottoman women’s magazines especially through emphasis on superiority and comparative approaches.

In the Ottoman Period, in *Terakki-i Muhadderât* which was one of the pre-Constitutional women’s magazines and *Hanımlara Mahsus Gazete* which had the longest-duration of women’s magazine, it is seen that European and American women are privileged as a general tendency on the grounds that they are educated and skilled, and they are stereotyped as “the other” in terms of their free behavior and dress. In addition, in the comparisons made among Europe, America and the Ottoman Empire, it is tried to develop a superiority construct over a “glorious and deep-rooted past” by giving examples from European and Islamic history. However, on the one hand, almost all the authors of both journals agree that Europe had made progress moves that would shape the world. The information related to the European model education system is given as the fact that Europe made progress and it was considered the center of civilization was associated with education and industry moves. In this context, the emphasis on educated and conscious women come to the forefront in comparisons relating to women. As a matter of fact, an ideal vision of the future is created as the current situation of Ottoman

women, the legal struggles of European women, their positions in social and political life, their working fields and rates, their literacy status are compared over past and present. It is emphasized how a Muslim woman should be by starting from Western woman typology.

The most attractive issues relating to Europeans in the newspapers are the efforts to correct Europeans' wrong and prejudiced perceptions and idle thoughts about Ottoman women and persuade them. Women authors and readers write harsh articles criticizing Europe's condescending, insulting or stereotyping approaches and claiming that Europe's perception of Muslim women is incompatible with reality. On the other hand, while detailed sections about the daily lives of European and American women are presented in the press of the period, the fact that the events that can be considered "strange" in the Ottoman society are included is meant to draw the reader's attention to extraordinary and interesting events and to promote the daily life practices of the different cultures. Especially, ordinary events such as murders, suicides and thefts quoted from the European press are featured in *Terakki-i Muhadderât*, while European women's eating-drinking, traveling, entertainment, reading-writing practices, cultural and artistic activities are emphasized in *Hanımlara Mahsus Gazete*.

While Europe is determined in the Ottoman press, the civil rights demands of European women and the rights that they obtained are frequently brought to the agenda. The fact that women are not legally equal with men is one of the issues that are constantly discussed in the context of the religion of Islam and the practices and struggles in Europe. Conflicting thoughts on this subject especially reflect the mental tensions or religious and social reservations of the intellectuals of the pre-Constitutional Monarchy. In this context, although the expansion of the boundaries of women's civil rights in Europe are generally negative in the first period press, more moderate approaches are displayed over time. It is stated that American women are completely opposed to European women in terms of education and training, as well it is argued that women in America live a more comfortable life, and America's civilizational moves regarding

women and women’s struggles for equality with men are excessively evaluated.

In the *Terakki-i Muhadderât* and *Hanımlara Mahsus Gazete*, if it is wanted to be like European, the issue of learning science and ingenuity is insistently emphasized, and especially “European fashion enthusiast” women are criticized by giving examples from the simplicity of European women. As a matter of fact, it is claimed that women in England and France go out to the streets in plain clothes but when Muslim women go out to the streets, they excessively prink up, they dress as if they are going to a ball, and they spend a lot of money on clothes. In addition, it is constantly repeated that European women are more economical than Ottoman women, avoid extravagance and do not hand over the management of their households to housekeepers.

Terakki-i Muhadderât and *Hanımlara Mahsus Gazete* present a model based on the image of the European woman, but some religious, cultural or cyclical concerns cause hesitations about the boundaries of the model in question. On the other hand, detailed descriptions of how a Muslim Ottoman woman should be are drawn through comparisons in both magazines.

In this article, ‘critical emphases’ ‘glorifying comments’ and ‘offensive practices’ relating to European and American women in *Terakki-i Muhadderât* and *Hanımlara Mahsus Gazete* from women’s magazines of pre-Constitutional Era will be examined through the discourses in the texts selected as the reference. In the article, it will be defended the thesis of which ideological, economic, cultural and religious reasons are effective for comparisons made about west in these two journals. In addition, it will be argued that many of the authors who claim to be behind Europe and America in the fields of economics and education and who emphasize the discourse of civilization are in alliance.

Giriş

Sosyal, siyasi, kültürel ve iktisadi içeriğiyle Osmanlı Devleti'ne yeni bir hayat nizamının kapılarını aralayan modernleşmenin temel paradigma ve argümanlarının Batı kaynaklı olması, özellikle sosyolojik değerlendirmelerde Batı'nın merkeze alınması ve mukayeselerin bu ekseninde yapılması sonucunu doğurmaktadır. Batı ile kültürel karşılaşmaların/etkileşimlerin yoğunlaşması neticesinde kitap tercümelerinin yapılması, Avrupa'ya giden devlet görevlilerinin, seyyahların gözlemlerini "şaşkınlıkla" ve "heyecanla" aktarmaları, gördüklerini uygulamaya çalışmaları ve yabancı basının yakından takip edilmeye başlanması, Avrupa hayatına dair hemen her türlü bilginin ve gündelik hayat pratiğinin Osmanlı okuryazar çevresince bilinmesini mümkün kılar. Avrupa ve Osmanlı arasındaki mukayeselerde, kadınların sosyal ve siyasi yapıdaki konumları, gündelik hayat pratikleri, eğitim durumları ve iktisadi faaliyetleri ile ilgili konular da sürekli güncelliğini korur. Osmanlı basınında yapılan mukayeseler, her iki medeniyete dair egzotik, stereotipik, ötekileştirici, distopik veya yüceltici olarak nitelenebilecek tasvir ve tespitler içermektedir.

Osmanlı basınında Batı medeniyeti ilgili bilgiler verilirken iktisat ve eğitim gibi alanlarda söz konusu ülkelerin ilerleme hamlelerinin, üstünlüklerinin vurgulanmasının yanı sıra dinî ve ideolojik yönelimlere göre -kimi zaman çelişkili, kararsız ve muğlak- yorumların yapılması, kültürel ve örfi endişeleri barındırır. Bu çerçevede medeniyetin asıl kaynağının Araplar olduğunu iddia eden muhafazakâr görüşlerle birlikte Avrupalıların her şeyi daha önce düşündüklerini ve medeniyetin merkezi olduklarını savunan Batıcı fikirlere de tesadüf edilmektedir. İslam medeniyetini ilmin ve bilimin merkezi olarak gören, İslam'ın kadınlara verdiği hakları Avrupa medeniyetine duyurmaya/ispatlamaya çalışan ya da Avrupa medeniyetinin gelişmişliğini kabul eden yazarlar çoğu zaman aynı dergilerde fikirlerini paylaştıkları gibi Avrupa ve İslam medeniyetinin geçmişteki kuruculukları ve mevcut durumları hakkında polemiklere de girişirler. Avrupa'dan özellikle sanayi ve tahsil alanlarında geri kalındığını açığa vuran vurgulardaki gecikmişlik tespiti, "yalnızca kronolojik bir uyumsuzluk değil, ontolojik bir bölünme" (Shayegan, 2007: 14) olarak da yansır dönem basınına. Bu

bölünmüşlüğü yol açtığı sosyolojik kırılmalar ve kültürel sıkışmışlık hissi, devrin aydınlarının zihinlerini sürekli meşgul eder.

Bu makaleye konu olan *Terakki-i Muhadderât ve Hanımlara Mahsus Gazete*, Avrupalı kadın imgesinden hareketle Osmanlı toplumu için bir model sunmaktadır; ancak dinî, kültürel veya konjonktürel endişeler, söz konusu modellenin sınırları konusunda tereddütler/kararsızlıklar oluşmasına yol açmaktadır. Zira “Türk modernleşmesinde, kadınlara bir yandan Batılılaşma ve modernleşmenin taşıyıcılığı rolü verilmiş, diğer yandan da bu rolün sınırları erkekler tarafından çizilmiştir” (Berktay, 2006: 106). Söz konusu dergilerde Avrupa modeli eğitim sistemine ilişkin detaylı açıklamalar yapılmakla birlikte Osmanlı kadınlarının mevcut durumu, Avrupalı kadınların hukuksal mücadeleleri, sosyal ve siyasi hayattaki konumları, çalışma sahaları ve oranları, okuryazarlık durumları, geçmiş ve şimdi üzerinden kıyaslanarak kadınlar için ideal bir gelecek tasavvuru oluşturulur. Söz gelimi her iki gazetede de medeniyetin birincil esasının okuyup yazmak olduğu, Avrupalı kadınların en basit gündelik hesapları dahi yapabildikleri, Osmanlı kadınlarının ise bu tür bilgilere malik olmadıkları ve bu tür bilgileri ihtiyaç olarak görmedikleri iddia edilerek geleceğin inşası ile kadınların mevcut durumlarının geliştirilmesi arasında koşutluk kurulur.

Rol Model mi “Garip” mi?: Batılı Kadınların Gündelik Hayalları

Osmanlı basınında, Avrupa gazetelerinden, İstanbul’da yayın yapan yabancı menşeli gazetelerden haberler, makaleler tercüme edilir ve ‘öteki medeniyet’lerin gündelik hayatları kimi zaman yorumlarla/tespitlerle kimi zaman doğrudan iktibaslarla okurlara iletilerek kültürel, iktisadi ve sosyolojik farklılıklar yansıtılır. Mesela Osmanlı’da düğün masraflarının Avrupa’dakilere göre çok daha fazla olması âdet ve örflerin yaptırımları üzerinden örneklendirilerek bu tür yaptırımların kaldırılmaya çalışılmasının tavsiye edilmesi, iktisadi bir bilinç oluşturmaya yönelik bir tavrı barındırır.

Öte yandan Osmanlı basınında Batılı kadınların gündelik hayat pratikleri ile ilgili spekülasyon ve egzotik olarak yorumlanabilecek haberlere ve “garâib-i ahvâl”e yer verilmesi, tam anlamıyla bilinmeyen

ve merak uyandıran medeniyetlere ilişkin ilginç ve gizemli tasavvurların oluşmasına yol açar. *Terakki-i Muhadderât*'ta (13 Temmuz 1285), Transilvanya'da yılda bir kez "kız panayırı" kurulduğu, bu panayıra etraf köylerde yaşayan babaların kızlarını ve çeyizlerini yanlarına alarak geldikleri ve kızlarına burada eş aradıkları "havadis" kısmında verilen ilginç haberler arasındadır.

Hanımlara Mahsus Gazete'de yayımlanan "Kızların Zamân-ı Tahsili" (31 Ağustos 1311) başlıklı bir yazıda Avrupa ve Amerika'nın en zengin ailelerinin çocuklarına güzel terbiye vermek ve çocukların şımartılmasının önüne geçmek amacıyla kahvaltıda kuru ekmekten başka bir şey vermediklerinin, çocukların fazla uyumalarına müsaade etmediklerinin eleştirel bir bakışla değil âdeta örnek alınması gereken bir eğitim anlayışı olarak yazılması "zihin bulanıklığı"nı yansıtmaktadır. Çocuk terbiyesinin yanı sıra Avrupa ve Amerika'daki kadınların sosyal hayatları ile ilgili de merak uyandırıcı, ilginç tasvir ve yorumlar yapılmaktadır. Söz gelimi *Hanımlara Mahsus Gazete*'de (24 Ağustos 1311), New York'ta kadınların evlerinin damında misafir kabul etmeleri ve damlarına çiçek ekmeleri oldukça 'acayip' bir durum olarak değerlendirilir ve şaşkınlıkla karşılanır. San Francisco'nun zengin ailelerine mensup genç bir kızın verdiği ziyafete davetlilerin çocuk kıyafetleri ile gelmelerini söylemesi ve yemek masasına emzik konulması, yine bir başka varlıklı kadının Chicago'da bir lokantada verdiği davette, ortamın ördeklerle, kazlarla, koyunlarla dolu olması, *Hanımlara Mahsus Gazete*'de "Amerika'da Garip Ziyâfetler" (22 Eylül 1321) başlığı altında "Amerikalılara mahsus bir garibe" olarak anlatılır. Yabancı basından alınan ve pek fazla yorum yapılmadan verilen haberlerin yanı sıra Türk kadınlarının Avrupalı kadınlardan üstün olduğunu sezdirecek ya da Avrupalı kadınları rol model gösterecek haberler aktarılırken övücü ya da eleştirel yorumlara ağırlık verilir. Mesela *Hanımlara Mahsus Gazete*'de Ali Muzaffer imzasıyla yayımlanan "Avrupa Nisvânı ve Kırlangıçlar" başlıklı bir yazıda, Avrupalı kadınların şapkalarını süslemek için kırlangıç tüyü kullandıkları ve bu nedenle Paris'teki hayvanları koruma cemiyetinin teşebbüsüyle moda mağazalarının kontrol altında tutulduğu anlatılır. Avrupa'da giderek yaygınlaştığı iddia edilen bu âdete karşılık Şark memleketlerinde

ve özellikle Osmanlı’da “kırlangıçlara nazar-ı hürmet ile bakılması ve kırlangıç itlâfının mesmu’ bile olmaması” (26 Şubat 1319: 1170) takdire şayan bir durum olarak övülür.

Terakki-i Muhadderât ve Hanımlara Mahsus Gazete’de Avrupalı ve Amerikalı kadınların gündelik hayatlarına dair kesitler sunulurken Osmanlı toplumunda “garip” olarak karşılanabilecek olaylara yer verilmesi, sıra dışı olayların okur nezdinde dikkat çekmesinin yanı sıra farklı kültürlerin gündelik hayat pratiklerini tanıtmaya yöneliktir. “Hayat-ı Nisvân Amerika Kadınlarında Binicilik” (13 Teşrinisani 1319) başlıklı yazıda Amerika’da kadınların dünyadaki bütün kadınlardan daha fazla ata binmeye meraklı oldukları, talim ve terbiye konusunda Avrupalı kadınlara muhalif oldukları, New York caddelerinde her gün birçok kadının atını dörtnala koşturduğu, Avrupalı kadınlar gibi ata yan değil erkekler gibi bindikleri, hatta at yarışlarına katıldıkları aktarılır. Avrupa gazetelerinden alıntılanarak verilen bu tür haberlerle ‘öteki’ olarak kodlanan uzak bir medeniyete dair egzotik bakış yansıtıldığı gibi Avrupa ve Amerika arasındaki kültürel ve sosyolojik farklara da dikkat çekilir.

Kadınların sosyal faaliyetleri, kadın işçilerin haklarını korumak ve onlara eğitim vermek için kurulan cemiyetler, öksüz ve yetim çocukların korunması, varlıklı kadınların mallarını askerlere bağışlaması, kadınların savaş karşıtı söylemleri, kadınlar için açılan güzellik mektepleri, bekâr kadınlar için açılan kulüpler gibi daha pek çok sosyal ayrıntı, Avrupa ve Amerika’daki kadınların gündelik hayat pratiklerini yansıtacak ve genellikle takdir edilecek şekilde aktarılır. Ancak dönemin kadın dergilerinde en çok tartışılan konular, Avrupa ve Amerika’da olduğu gibi kadınların her alanda eğitim almalarının aile hayatlarını ve ‘asli vazifeleri’ni sekteye uğratarak uğrattırmayacağına ilişkin muhafazakâr ve ilerici görüşlerdir.

Kadınların hak talepleriyle ilgili konularda Avrupa’nın yakından takip edilmesinde ve merkeze alınmasında Fransız İhtilali’nden sonra ortaya çıkan dalgalanmaların etkisi söz konusudur. Zira “kadınların kitlesel olarak tarih sahnesine çıkmaları ilk kez Fransız Devrimi’yle gerçekleşmiştir. Devrimi başlatan halk ayaklanmalarından, Bastille ve Versailles yürüyüşleri ve siyasal kulüplerin kurulmasına değin her

alandaki, çeşitli kesimden kadınlar devrime destek vererek katılmışlar, devrimin simgesi olan "eşitlik", "özgürlük", "kardeşlik" sloganlarına sarılarak hak talep etmişlerdir" (Çakır, 1996: 19). *Terakki-i Muhadderât* ve *Hanımlara Mahsus Gazete*'de Fransız kadınlarının hak talepleri, Fransa'da kadınların eğitim, veraset, mülkiyet gibi konularda imtiyaza sahip olmadıkları ve baskılandıklarına dair örneklerle ilişkilendirilir. Fransız kadınlarının bir şey alıp satarken, mallarının tasarrufunda ve boşanmak için mahkemeye başvurularında eşlerinin iznine tabi tutuldukları iddia edilir.

Terakki-i Muhadderât ve *Hanımlara Mahsus Gazete*'de Avrupalı kadınlarla ilgili tasvir ve stereotipleştirmeler, kavramsallaştırma yapılmasa da "öteki" ya da "rol model" tasavvurları olarak görülür. Bu stereotipleştirmelerden birine göre "İngiliz kadını, çalışkanlığıyla bilinirken Fransız kadınının süslenme ve gösteriş meraklısı olduğu düşünülüyordu. Kimi zaman 'alafranga' Osmanlı kadını Fransız kadınlarına benzetilerek eleştirilmişti" (Kılıç Denman, 2009: 189). Dönemin kurmaca metinlerinde de gazetelerde sıklıkla tartışılan güncel kadın meseleleri karakterlerin hayat karşısındaki duruşları bağlamında kurguya dâhil edilir. Hüseyin Rahmi'nin *Şıpsevdi* romanında, başkişi Meftun'un kız kardeşi Lebibe, yüzeysel bilgilerinden dolayı "Fransızların "bablö" yani mavi çorap dedikleri gösteriş meraklısı edepli kızlarına" (Gürpınar, 2020: 93) benzetilir. Fatma Aliye'nin de *Hanımlara Mahsus Gazete*'de "Bablulardan [Bas Blue] İbret Alalım" başlıklı bir yazısı yayımlanmıştır. Bu yazısında "erkeklerin özellikle bilim ve sanat kapılarını kadınlara kapadığı, kapatmaya çalıştığını belirten Fatma Aliye, Amerika ve Avrupa'daki erkeklerin de Osmanlı erkekleri gibi düşündüklerini, davrandıklarını; buna örnek olarak da Avrupa'da yazarlık yapan kadınlara onları aşağılamak için "mavi çoraplılar- bas blue lakabını taktıklarını" (Çakır, 1996: 29) ifade eder ki Hüseyin Rahmi'nin romanında da "bas blue" olarak adlandırılan kadınlar Lebibe karakteri aracılığıyla küçümsenir.

Tashih ve Tekzip: Avrupalıların Müslüman Türk Kadını Algısına Reddiye

Avrupa’nın Osmanlı, Osmanlı’nın Avrupa algısı, bazı istisnalar dışında, sosyolojik, siyasal ve iktisadi tahayyüller ve karşılaşmalar neticesinde oluşan yargıların yanı sıra üstünlük kurguları içeren ve kendisini öteki üzerinden tanımlayan basmakalıp veya tepkisel değerlendirmeleri kapsamaktadır. Edward Said’in kavramsallaştırmasıyla “ideolojik kurmacalar dizgesi[nden]” (2017: 335) oluşan ve Batı’nın yarattığı Doğu imgesini yansıtan Şarkiyatçı yaklaşımlar, distopik değerlendirme ve tarziler, *Terakki-i Muhadderât* ve *Hanımlara Mahsus Gazete’de* tashih ve tekzip edilerek söz konusu algılayış tarzından duyulan hoşnutsuzluklar deliller üzerinden bertaraf edilmeye çalışılır.

Osmanlı kadın dergilerinde Avrupa medeniyeti ile ilgili yazılarda İslam tarihinin yüceltilmesine ve cahiliye Araplarının eleştirilmesine dair yorumların ağırlıkta olması, modernleşme paradigmaları aracılığıyla dünya sosyolojisine yön veren bir medeniyet karşısında tarih ve din üzerinden üstünlük kurgulamayı içerir. Avrupalılarla ilgili en dikkat çeken konular ise Avrupalıların Osmanlı kadınlarıyla ilgili “yanlış” ve “ön yargılı” algılarını, “efkâr-ı batılları”nı düzeltme ve onları ikna çabasıdır. Mesela *Terakki-i Muhadderât*’ta, “Terbiye ve Temeddün” (14 Eylül 1285) başlıklı yazıda İngiltere’de çıkan *Pall Mall* gazetesinde Osmanlı kadınlarının medeniyet yolunda “geri kalmalarından duyulan teessüf”ü anlatan bir makaleden hareketle Avrupalıların Müslüman ahlak ve âdetlerini bilmedikleri iddia edilerek yazılanlar tashih ve tekzip edilir. Yazının giriş kısmında İngiltere’de veya daha uzak bir yerde bulunan medenî bir adamın medeniyet kaidelerine aykırı bir durum gördüğünde, onun derhal ortadan kaldırılmasını arzu ettiğinin yazılması, Norbert Elias’ın ifade ettiği üzere Avrupa’nın kendisini medeniyet kuruculuk vasfıyla tanımlamasını, “Batılı özbilinç” (2015: 73) tavrını ve Edward Said’in “Batı’nın Şark karşısındaki güçlülük duygusu” (2017: 55) olarak adlandırdığı durumu yansıtır.

Pall Mall gazetesinde, padişah tarafından halka bazı serbestlikler verildiği hâlde bu ıslahatların uygulanmadığı, ev idaresinin ıslahının kadınların usul ve marifet tahsil etmelerine bağlı olduğu, öncelikle

kadınların medenileşme ve eğitimleri konusunun düzenlenmesi gerektiği iddia edilir. Gazetede, Osmanlı vatandaşı Hristiyan kadınların terbiye ve medeniyetçe Avrupa kadınlarına yaklaştığı, asıl meselenin kadınlık ya da erkeklikten değil milletler arasındaki eğitim farklılığından doğduğu söylenerek Hristiyan kadınlar Müslüman kadınlardan üstün tutulur. Osmanlı kadınlarından beklentilerin Avrupalı kadınların talep ve hak ısrarları gibi olmadığı belirtilmesi de örtük bir özgüven ve küçümsemeyi içerir. Öte yandan İslamiyet'te kadınların tamamen evlerde kapanıp kalmalarının caiz görülmediği, kadınların büsbütün hapis gibi tutulmalarının farz olmadığı yönünde tavsiyelerde/uyarılarda bulunulması da kadınların sosyal konumu ile ilgili kuruculuk vasfı/rolü üstlenmeye dayalı bir yaklaşımı barındırır.

Avrupalıların Osmanlı kültürü ile ilgili en fazla yorum yaptıkları ve eleştirdikleri alanlardan biri, çok eşlilik ve boşanmadır. *Pall Mall* gazetesinde, boşanma ve çok eşlilik konusundaki iddia ve itirazların hepsini tasdik etmedikleri ve Avrupalılar nezdindeki Müslüman algısını tam anlamıyla onaylamadıkları yazılmasına rağmen bazı detayların altı çizilir. Osmanlı erkeklerinin eşlerini tahkir ettikleri veya onlara şiddet uyguladıkları ile ilgili rivayetlere inanılmadığı belirtilirken bu söylemler üzerinden bir Müslüman kadını algısı oluşturulur. Gazetede, Müslüman kadınlarla ilgili bir başka iddia, veraset ve emlak tasarrufu ile ilgilidir. Türklerle ilgili dile getirilen kalıpyargılardan biri de Şark ahalesinin tevekkülü yanlış yorumlayarak tembelliği alışkanlık hâline getirdiklerine ve bu yüzden geri kaldıklarına ilişkin iddia¹ ve harem hayatıdır. Özellikle oryantalist yaklaşımlarda harem, her zaman egzotik bir alan gerekçesiyle merak konusu olmuş, hakkında sürekli yazılar yazılmıştır. Timuroğlu'na göre, "kapıları sınıksız kapalı, saklı bir dünya olduğu için Avrupalıların hayal gücünü fazlasıyla kurcalayan, etrafında çoklu bir mitolojinin kurulduğu 'harem' ve 'odalık' imgeleri, Doğu'yu yansıtan en önemli imgelerdi" (2020: 18). *Pall Mall* gazetesinde de haremde kadınların eşlerine ve çocuklarına tesirleri olduğu ancak bu tesirin hane dışına çıkmadığı yazılarak Müslüman kadınlar salt ev/

¹ Avrupalıların bu yargıları kurmaca metinlerde de yinelenir. Mesela *Şıpevidi*'de "Frenkler, Türklere "fatalist" namını verirler. Bu kelimenin manası her şeyi kader ve kismete bağlayarak çaba harcamadan tevekkül ederek yaşamaktır [...] "İş olacağına varır" sözü her işimizde felsefemiz olmuştur" (Gürpınar, 2020: 295- 296) ifadeleriyle Türklere isnat edilen kaderci anlayışa vurgu yapılır.

haremlerle sınırlı bir hayata mahkum olarak yansıtıldığı gibi Osmanlıların birinci derecedeki ihtiyaçlarının Avrupa’daki gibi kadın erkek eşitliği ve kadınların erkeklere müttefiklikleri olduğu vurgulanır

Pall Mall gazetesinin stereotipik ve indirgeyici yaklaşımlarına Terakki-i Muhadderât tarafından cevap verilerek özellikle dinî argümanlar üzerinden yazılanlar çürütülmeye çalışılır. Öte yandan medeniyetin hedef belirleme ile inşa edildiği, bunun da “cemiyet-i beşeriye efrâdının ilk mürebbileri” (14 Eylül 1285: 2) olan kadınların eğitilmiş ve marifetli olmalarıyla sağlanacağı söylenerek Müslüman Osmanlı kadınlarının medenileşme ve terbiyeye ihtiyaçları olduğu görüşüne hak verilir. *Pall Mall*’da iddia edildiği gibi Hristiyan Osmanlı kadınlarının medeniyetçe Müslüman kadınlardan üstün olmadığı dile getirilirken Hristiyan kadınlarının medenilikleri -ironik bir çerçevede- serbest davranışları ve kıyafetleri ile özdeşleştirilir. Hristiyan kadınların kılık kıyafet ve davranışlarını taklit eden Müslüman kadınlar alaylı bir üslupla “medeniyetin daha bir süslü âsârı” (14 Eylül 1285: 2) olarak nitelendirilerek medenileşmenin kılık kıyafet ve davranış kalıplarına indirgenmesinin yol açtığı hoşnutsuzluk Avrupa’nın bu konularda örnek alınmaması gerektiği üzerinden hissettirilir.

Terakki-i Muhadderât’ta, *Pall Mall* gazetesinde yazılanlara verilen bir başka cevap, Müslüman kadınların mahpus gibi kapalı kaldıklarına dair yaygın kanaatlere ilişkindir. Bu konuda şer’i bir uyarı olmadığı, kadınların sokağa çıkabildikleri, alışveriş yapabildikleri ancak belli davranış ölçüleri içerisinde bulunmaları gerektiği söylenir. *Terakki-i Muhadderât*’ta *Pall Mall* gazetesinde yazılanlara bir reddiye de Osmanlı kadınlarının evde oturup çalışmadıkları, âdetta “miskin” olduklarına ilişkindir ki bu tür kalıpyargılar dönem basınında Avrupa’dan tercüme edilen pek çok yazıda, seyahatnamede görülmektedir. Taşrada tarımla ve küçük ticaretle uğraşan köylü kadınlar, İstanbul’da küçük el sanatlarıyla uğraşarak geçinen kadınlar örnek gösterilerek Müslüman kadınların “miskin” olduklarına dair algı düzeltilmeye çalışılır.

Fransa İmparatoru’nun İstanbul’a gelmesi üzerine, Beyoğlu’nda yayımlanan *Levant Herald*’da Fransa matbuatına ait *Patrie* gazetesinden alıntılanan ve “tahayyür olunacak raddede mübalağalar[a]” (9 Teşrinisani 1285: 2) yer verildiği iddia edilen yazıya ilişkin de *Terakki-i*

Muhadderât'ta bir tekzip yayımlanır. İmparatoriçe İstanbul'dan ayrılmadan önce Müslüman kadınların Paris modalarına uyan kıyafetler almaya başladıklarına dair iddiaların gerçeği yansıtmadığı, şimdilik Şark'ta Hristiyan kadınlarından başka Paris modalarına heves edenlerin olmadığı söylendiği gibi Osmanlı kadınları ile ilgili batıl fikirlerin abartıldığı dile getirilir. Bununla birlikte her Türk'ün dört eşi ve birçok odalığı olduğu, kadınların esir konumunda bulunduğu, hadım ağalarının ise onların zincircisi gibi olduğuna dair görüşlerin yanlış bir itikattan kaynaklandığı vurgulanır. Öte yandan çok eşliliğin azaldığı, şimdiki Müslümanlarda iki karısı olanın pek nadir olduğu, tıpkı Avrupa'daki gibi burada da kadınların hukuklarını kıskançlıkla korudukları ve Avrupa kadınları kadar egemenliklerinin olduğu yazılarak Avrupalıların bu konudaki yargıları çürütülmeye çalışılırken bir tür savunma mekanizması ya da koşulluluk ile Avrupa merkeze alınır. Müslüman kadınlarla ilgili algıları düzeltme çabasının yanı sıra Müslüman kadınların ilerlemesinin Fransız modalarını taklit etmekle değil sadece eğitimle gerçekleşeceği dile getirilerek Müslüman kadınların ahlaken Fransız kadınlardan üstün olduğunun ve Türklerin ne sebeple olursa olsun kendi âdetlerini bırakıp Paris âdetlerini kabul edecekleri günün "pek fena bir gün" (9 Teşrinisani 1285: 2) olacağını yazılması, Batı'nın "kültürel/ahlaki fesadına" karşın bir tür "ahlaki iktidar" kurmaya, kültürel mesafeyi hissettirmeye ve 'öteki'ni yadsımaya yönelik yaklaşımları barındırır.

Kadın yazarlar ve okurlar da Avrupa'nın küçümseyici, tahkir edici veya kalıplaştırıcı yaklaşımlarını eleştiren ve Avrupa'nın Müslüman kadın algısının gerçeklikle bağdaşmadığını iddia eden yazılar kaleme alırlar. Özellikle Fatma Aliye, hem makalelerinde hem de "bir Osmanlı kadın tarafından yazılmış ve Batı dillerine çevrilmiş ilk eser" (Argunşah, 2016: 245) hüviyetini taşıyan *Nisvân-ı İslâm* adlı kitabında Avrupalıların Müslüman Osmanlı kadınları ile ilgili egzotik, fantastik ya da ön yargılı algılarını düzeltme çabasıdadır. Onun bu husustaki yazıları Fransa basınında da yer alır ve *Hanımlara Mahsus Gazete*'de havadis olarak verilir.

Fatma Aliye, *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayımlanan, âdeti bir müdafaaname özelliği gösteren "Nisvân-ı İslâm ve Bir Fransız

Muharriri” başlıklı, iki sayı yayımlanan yazısında (5 Kânunuevvel 1312, 12 Kânunuevvel 1312), Emile Julliard’ın *Şark Kadınlarıyla Garp Kadınları* kitabındaki Müslüman kadın tasvirini eleştirir. Yedi sene İstanbul’da kaldığını söyleyen Emile Julliard’ın Türk kadınlarının okuma yazma bilmediklerini, ağızlarında sakızla minder köşelerine yaslanarak vakit geçirdiklerini, açgözlü ve obur olduklarını, evde kapalı kaldıklarını, okul imkânlarının bulunmadığını, cahil bırakıldıklarını iddia eden görüşlerine karşı çıkan Fatma Aliye, yedi sene İstanbul’da kaldığını söyleyen yazarın okula giden kız çocuklarını görmemesini ve Müslüman kadınları bu şekilde genelleyici ifadelerle tahkir etmesini şaşkınlıkla karşılar. Fatma Aliye’nin şaşkınlıkla karşıladığı diğer hususlar, kitabın yazarının hiçbir araştırma yapmadan Kur’an’ın kadınların tahsil ve terbiyelerini yasakladığını, kadınların camiye kabul edilmediklerini iddia eden ve Osmanlı kadınlarını “âdeta insanlıktan çıkararak” (12 Kanûnuevvel 1312 : 3) mübalağalı ve her toplumda görülebilecek bazı olumsuz örnekleri bütün İslam kadınlarına teşmil eden görüşleridir. Fransızca bilen kadınların bu kitaptaki pek çok hatayı görmüş olacağını yazan Fatma Aliye, Julliard’ın Türk kadınlarının tiyatroya, konsere gitmedikleri, kitap okumadıkları iddialarına karşın Türk kadınlarının kitap okumak bir tarafa yazdıklarını da dile getirir, kendisini de âdeta bu savına örnek kılar.

Fatma Aliye’nin, Osmanlı kadınlarının Julliard’ın dediği gibi cehalet içinde bulunmadığını, Fransızca bilen kadınların sayısının hayli fazla olduğunu savunan görüşleri, farklı yazarlar tarafından açık ya da örtük bir şekilde sık sık yinelenir. Zeynep Sünbül Hanım, *Hanımlara Mahsus Gazete’de* yazdığı bir yazıda “onların bizim hakkımızda vâki olan bazı yanlış zehâbları gibi bir zehaba düşmekten ittikâ ederim” (11 Eylül 1311: 3) ifadeleriyle, Avrupalıların Müslüman kadınlara yönelik algılarının yanlış olduğunu ima eden bir üslup kullanır. Bu bağlamda en çok üzerinde durulan konulardan biri, İslam’ın kadınlara her türlü hakkı tanıdığını; Avrupa’da ise kadınların kendilerine verilmeyen hakları alma mücadelesini sürdürdüklerinin ispatlanmaya çalışılmasıdır. *Hanımlara Mahsus Gazete’ye* mektup gönderen Remziye Binti Ahmet, doğrudan Julliard’ın adını anmasa da Türk kadınlarının ömürlerini sakız çiğnemekle geçirdiğini iddia eden yabancıları

eleştirir, Müslüman Türk kadınları içinde Avrupa kadınları arasında bile nadiren görülecek kadın yazarlar olduğunu söyleyerek *Hanımlara Mahsus Gazete'* de yazılarıyla görünen kadınları örnek gösterir. "Bakalım Türk kadınları vakitlerini sakız çiğnemekle mi, minder çürütmekle mi imrâr ediyorlar? Kızları füyûzât-ı ma'âriften bîbehre mi kalıyorlar? Yoksa her biri âb-ı zülâl-i ma'ârifle sirâb olarak numûne-i edebiyat vasfına şâyeste âsâr-ı bergüzide neşriyle mi isbât-ı hüviyet ediyorlar?" (18 Temmuz 1312: 2) ifadeleriyle, Türk kadınlarının ilim ile iştigal ettiklerini övünçle dile getirir.

*Hanımlara Mahsus Gazete'*deki "Çin'de ve Avrupa'da Hukuk-ı Nisvân" (4 Kânunuevvel 1313) başlıklı yazıda da Avrupalıların Osmanlı kadınları ile ilgili yanlış algılarının "vukufsuzluk", "muhakemesizlik" neticesinde ortaya çıktığı ve "şathiyat" kabilinden olduğu, Avrupa'da kadınların yeni elde etmeye başladıkları imtiyaz ve hukuka Müslüman kadınların asırlardan beri sahip oldukları dile getirilir. Ayrıca Avrupa'da kadınların serbest görünmelerine karşın aslında kendilerinden çok daha önce medenileşen Çin'den hukuki anlamda geri oldukları ispatlanmaya çalışılarak Batı dışı toplumların sanıldığı gibi kadın ve aile hukuku bakımından geri olmadıkları Çin üzerinden de vurgulanır.

İktisadi Bilincin Temsilcisi Olarak Batılı Kadınlar

Terakki-i Muhadderât ve *Hanımlara Mahsus Gazete'*de Avrupalı kadınlarla Müslüman kadınların kıyaslandığı ve Avrupalı kadınların eğitim dışında ayrıcalıklı kılındığı diğer konu ise ev idaresi ve iktisadidir ki bu tutumluluk vurgusu Ömer Seyfettin'in "Fon Sadriştayn'ın Karısı" hikâyesinde olduğu gibi bazı kurmaca metinlerde de görülmektedir. Dönem basınında kadınların iktisatla ilişkileri; ev masrafları ve daha çok küçük ticaretlerle tanımlandığı gibi bu sınırlandırmalarda toplumsal cinsiyet vurgusu dikkat çeker. *Terakki-i Muhadderât*'ta (31 Ağustos 1285), Frenk kadınlarının kılık kıyafete harcadıkları parayı kendilerinin kazandıklarının, hatta kazançlarıyla ev geçindirdiklerinin yazılması, Avrupalı kadın tipolojisinin iktisadî çerçevede rol model olarak yansıtılmasıdır. Bununla birlikte Avrupalı kadınların

kullandıkları eşyaları heveslerini aldıktan sonra aynı bedele sattıkları, Osmanlı kadınlarının ise aldıkları şeyleri yeniden satmak isteseler dahi söz konusu eşyaların hiçbir değer taşımayacağına dair eleştiri ile “müsriflik” ve “değerbilmezlik” vurgusu yapılır. Bu tür vurgularla Müslüman Osmanlı kadınları, “kadirbilmez”, “müsrif” ve salt tüketici olarak tasvir edilirken Avrupalı kadınlar “tutumlu”, “kadirşinas” ve “çalışkan” gibi vasıflarla tanımlanır.

Avrupalı kadınlar ile Müslüman Türk kadınları ev tefrişatı noktasında da kıyaslanarak Avrupa’da ev idaresinin evin sahibesi olan kadınların nezaretinde yapıldığı ifade edilir. *Terakki-i Muhadderât’a* göre (31 Ağustos 1285) Frenklerin evi, en zengin Osmanlı ailesinin evlerinden daha süslü, dayalı döşeli ve nizamlı olmasına rağmen ucuza döşetildiği gibi Osmanlı konaklarına göre daha az masraflıdır. Gazetenin eleştirisi, Osmanlı konaklarında çalışan sayısının fazla oluşu ve bu çalışanların harcama yaparken kendilerine ait bir parayı harcamadıkları için müsriflik etmeleriyle ilgilidir. Avrupa kadınlarının idareli oluşları ve evin masraflarını bizatihi kendilerinin yapmaları iktisadi bir bilince sahip olmayla ilişkilendirilir. *Hanımlara Mahsus Gazete’de* yayımlanan Nâzım imzalı bir yazıda da Avrupalı kadınların “sefihane tutkular”ından dolayı eleştirilseler de maişetlerini kendilerinin sağladıkları, çalışkanlıkları ve vazifelerini yerine getirme noktasında onlara söz söylemenin insafsızlık olacağı dile getirilir. Yazara göre “Avrupa kadınlarından pek çoğu vapurlarda, tramvaylarda, şimendiferlerde çorap örmek, dantel yapmak, kitap ve gazete okumak vesaire gibi bir iş ile vakitlerini geçirirler” (26 Eylül 1312: 4).

Hanımlara Mahsus Gazete’de yayımlanan “Yine Moda” (29 Kânunusâni 1313) ve “Moda Hakkında Birkaç Söz” (5 Şubat 1313) başlıklı yazılarda da Avrupalı kadınların iktisatlı oluşları hem evlerini kendilerinin idare etmeleri hem de modası geçmiş elbiselerini yeniden dikip biçmeleri ve eski elbiselerini onarmaları bağlamında dile getirilir. Avrupalı kadınların, moda değişimine bağlı olarak kumaş alsalar dahi yerli malına yönelmeleri, kendi fabrikalarından alışveriş etmeleri ve paralarını kendi memleketlerine bırakmaları bilinçli bir tavır olarak ayrıcalıklı kılındığı gibi kıyafetleri taklit edilen “madamların” bu yönlerinin ibret alınması gerektiği tavsiye edilir. Dolayısıyla Müslüman

kadınların yerli malları yerine Avrupa mallarına rağbet etmeleri ve “iç imâlatı körleştirmeleri” eleştirilir.

Teşvik ve Tereddüt: Çalışma Hayatı İçerisinde Kadın

Terakki-i Muhadderât ve *Hanımlara Mahsus Gazete*'de Avrupalı kadınlarla ilgili yer alan haber ve yazılarda kadınların çalışma hayatı içine dahil olma mücadeleleri, toplumsal koşullar ve fitrat üzerinden sorgulanır. Bu bağlamda yapılan kıyaslamalarda kadınların çalışma hayatı içerisinde yer almalarının sınırları ve örtünün çalışmaya engel olup olmadığı görüşü sıklıkla tartışılır. Ancak bahsedilen çalışma koşulları, bürokratik alanlardan, büyük ticari işlerden ziyade küçük el sanatlarını veya küçük alışverişleri kapsamaktadır. *Terakki-i Muhadderât*'ta Batılı kadınların çalışma hayatı içerisindeki mücadelelerinin herhangi bir yorum yapılmadan verilmesi, onların bir rol model olarak gösterildiğini düşündürmektedir.

Osmanlı kadın yayınlarında Amerikalıların ilim yolunda Avrupalılardan daha ileri oldukları, hatta kimi zaman aşırıya kaçtıkları, terbiye usullerinin Avrupa'dan farklı olduğu çeşitli fasılalarla dile getirilir. *Hanımlara Mahsus Gazete*'deki "Amerika'da Usûl-i Terbiye" (10 Eylül 1321) başlıklı yazıda Amerika'nın medenileşme yolundaki ilerlemelerinin tesadüfe bağlanamayacağı yazılarak kadınların teklifsiz davranmaları, kız çocuklarının küçük yaştan itibaren çalışma hayatının içinde olmaları ve müteşebbis tutumları, talim ve terbiye usulleri ile ilişkilendirilir. Kız çocuklarının küçük yaşlardan itibaren kendi tarlalarında çalışarak para kazandıkları, yoksul öğrencilerin okullarda eğitim zamanları dışında çeşitli ticarethanelerde ve sanayi merkezlerinde çalıştıkları ve ilim ve irfan bakımından diğer öğrencilerden farkları olmadıkları anlatılarak rol model kadın tipolojisi oluşturulur.

Öte yandan *Hanımlara Mahsus Gazete*'de "Kadınlarda Vazife" (13 Teşrinisani 1311) başlıklı yazıda Avrupa ve Amerika'da kadınların avukatlık, doktorluk, polislik yaptıkları ancak Osmanlı kadınlarının bunlarla zihinlerini meşgul etmek yerine dinin emirlerini layıkıyla yerine getirmek için Arapça öğrenmeleri tavsiye edilir. Hamiyet

Zehra, söz konusu yazısında, “Avrupalı kadınların meslek hayatındaki muazzam başarılarının gazetelerde aktarılarak Osmanlı kadınlarına emsal gösterilmesini ve “dinimize” başvurmak yerine her sıkıntıda gözü “harice” yani Batı’ya çevirmeyi yanlış buluyor, bunları ifrat telakki ediyordu” (Aykut, 2020: 60). Gazetede ki mütereddit, çelişkili tutumlar ve farklı görüşler, Avrupa ve Amerika’da kadınların her mesleğe dahil oldukları, uzun seyahatlere çıkanların, bir idareyi yalnız çeviren müdirelerin, ticaret ve sanatla uğraşanların sayısının giderek arttığının vurgulanması üzerine açığa çıkar. Ancak Avrupalı kadınlar rol model olarak gösterilirken insanlığın müşterek menfaatlerine ve anneliğe vurgu yapılması, toplumsal çekincelerin olduğunu gösterir.

Avrupalı Kadınlar ya da “Avrupalı Olmak”: Ötekinin Hayal Nizamı

Meşrutiyet öncesi Osmanlı basınında Müslüman Türk kadınlarının kılık kıyafet ve davranış kalıpları çerçevesinde Avrupalı kadınları örnek almaları gayriahlaki ve mukallit tutumlar olarak değerlendirilir ve eleştirilir. Osmanlı kadınları arasında alafranga tarzda kıyafetlerle görünür olanların, Avrupaî tarz ayakkabı giyenlerin sayısının artması kaygıyla karşılanarak “Avrupalı olur muyuz?” sorusu ironik bir üslupla yinelenir. Gerçekten Avrupalı olunmak isteniyorsa ilim ve marifet öğrenmek gerektiği konusu ısrarla vurgulanarak özellikle “Avrupaî moda heveslisi” kadınlar, Avrupalı kadınların sadelikleri örnek gösterilerek eleştirilir; Avrupa’da kadınların sokağa sade kıyafetlerle çıktıkları Müslüman kadınların ise haddinden fazla süslandıkları, âdeta baloya gider gibi giyindikleri dile getirilir.

Osmanlı kadınlarının ‘Avrupa modasına düşkünlükleri’, *Terakki-i Muhadderât*’ta Fransa İmparatoriçesinin İstanbul’a geldiğinde genellikle mavi tonlarda elbise giyinmesi sebebiyle mavi renk elbisenin İstanbul’da moda hükmüne girmesi üzerinden de eleştirilir. “İşte bizim hâlimiz budur. Avrupalıların ilim ve marifetlerini bırakıp da kıyafetlerini taklide kalkışırız.” (12 Teşrinievvel 1285: 3) ifadeleri, Tanzimat romanlarında ve Meşrutiyet dönemi karikatürlerinde sürekli eleştirilen “kabukta” kalma unsurunu yansıtır. Moda, Avrupa’dan alınan “muzır ve fena âdet” olarak değerlendirilir ve Müslüman kadınların

Avrupalı kadınlara benzeme uğraşları olumsuzlanır. Öte yandan Avrupalı kadınların moda uyarken ölçülü davrandıkları ancak Türk kadınlarının aşırılığa kaçtığı vurgulanması, Türk kadınlarının müsrif olduklarına dair kalıp yargının tekrarıdır.

Dönem basınında Avrupa ve Amerika'daki kadınların hemen her alanda eğitim görmeleri ve eril kodlarla çizilen sosyal ve iktisadi alanın sınırlarını ihlal etmeleri "erkekleşme" olarak değerlendirilir ki Osmanlı basınında bu ifade sıklıkla geçmektedir. *Hanımlara Mahsus Gazete*'de "Kızların Tahsili Hakkında Bir Mütalaa 3" (2 Teşrinisani 1311) başlıklı yazıda Avrupa ve Amerika'daki kadınların felsefe gibi ilimlerle uğraşmaları, cinsiyetlere göre işbölümü dağılımına aykırı bulunduğu gibi "erkekleşme" ve kadınlık faziletlerini unutturacak faaliyetler olarak yorumlanır. Dolayısıyla kadın ve erkeklerin aynı eğitimi almalarının, kadınların aile vazifesi ve çocuk terbiyesi ile ilgili yetilerini yok edeceğine dair muhafazakâr görüşlerde, Avrupa olumlu bir rol model değil "öteki" olarak kurgulanır ve kadınların eğitimin her alanına dâhil edilmeleri çatallaştıkça çatallaşan bir mevzu olarak yorumlanır.

Hamiyet Zehra, *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayımlanan "Kadınlarda Vazife" (13 Teşrinisani 1311) başlıklı yazısında, Avrupalı kadınların, eğitimde ileri gitmelerinin taassubun terk edilmesine bağlanmasına itiraz eder. Hamiyet Zehra'ya göre Avrupalı kadınların bu fikirleri, dine riayetinin yok sayılması ve her şeyin maddiyata dökülmesinin neticesinde ortaya çıkan çalışma arzusuyla ilgilidir. Bu noktada, Avrupa'da aşırı bir taassubun yer aldığı ancak İslam dininde böyle bir taassubun olmadığı, çalışmanın ve eğitimin İslamiyet tarafından emredildiği dile getirilir. Öte yandan Hamiyet Zehra'nın fitrat vurgusuyla ön plana çıkan eril söylemi, insanın fitri acizliğini ilan ederek iftihar etmesi gerektiğine dair hükmünde de açıkça görülür.

Hanımlara Mahsus Gazete'de "Kadınların Tahsili Hakkında Bir Mütalaa 1" (26 Teşrinievvel 1311) başlıklı yazıda da, Avrupa ve Amerika'da kadınlara erkeklerle aynı derecede eğitim verilmesinin uygun olup olmadığı fitrat meselesi üzerinden sorgulanır. Avrupa ve Amerika'da kadınların tıp, hukuk, fen, hendese tahsil ettikleri, hükümet tarafından resmen mesleklere tayin edildikleri ancak asıl meselenin bu durumun aile saadeti açısından öneminin belirlenmesi olduğu ifade edilir. Avrupa

ve Amerika’daki kadınların her türlü ilim ve fenle iştigal etmelerinin onları erkekleştirmeye başladığı, kadın ve erkeklerin tahsillerinin fitrat ve toplumsal roller bağlamında farklı olmasının gerektiği vurgulanır ve kadınların eğitim alanları sınırlandırılır. Dolayısıyla millî âdetler ve dinî hükümler çerçevesinde Osmanlı toplum yapısının esas alınması gerektiği söylenerek Avrupa’nın hayat nizamı uzak durulması gereken bir “ötekilik alanı” olarak tasavvur edilir. Bu tür yaklaşımlarda “Avrupa’dan yükselen fesâd-ı ahlak” vurgusu hâkimdir.

Hanımlara Mahsus Gazete’nin muhafazakâr görüşleriyle dikkat çeken yazarlarından Avanzâde Mehmet Süleyman da Avrupa’da kadınların hakiki vazifelerini unuttuklarını, kendilerine/fitratlarına yabancı olan mesleklere yöneldiklerini, zevk ve safa eğlenceleriyle toplumsal sınırları ihlal ettiklerini ve böylelikle “hakiki kadın”ın kaybolduğunu yazarak Avrupalı kadınları “öteki” olarak kodlar (20 Mart 1312). Avanzâde Mehmet Süleyman’ın bu tür muhafazakâr reflekslerinde Avrupa’daki serbest hayat tarzı ile ahlaki çöküntü arasında özdeşlik kurmasının etkisi söz konusudur.

Hanımlara Mahsus Gazete’de Avrupa ve Amerika’dan verilen örnekler aracılığıyla olumlu ve olumsuz rol model algısı oluşturulur. “Adâb-ı Umumiye” (3 Temmuz 1313) başlıklı yazıda Fransa’da ahlak ve adabın serbestliğine karşın İngiltere’de bu hususa özel bir dikkat gösterildiği ve bu durumun Avrupa’da “şayân-ı imtisâl” olduğu yazılarak iki Avrupa ülkesi ahlaki değerler bağlamında kıyaslanır. Öte yandan Avrupa’nın genel adabları içinde bazı tiyatrolara ve mekânlara kızların ve çocukların götürülmesine kesinlikle izin verilmediği, kızlara katiyen roman okutturulmadığı söylenerek Avrupa’nın ahlak konusundaki tedbirlerine dikkat çekilir. Bununla birlikte Avrupa’da tesettürün olmayışının onları edep ve terbiyeye daha fazla yönelttiği ifade edilerek tesettürlü olmaya ayrıcalık atfedilmektedir. Benzer bir şekilde *Hanımlara Mahsus Gazete*’de yayımlanan yazılarda Avrupa’da tesettür olmayışı yüzünden pek çok sefaletin ortaya çıktığı, kadınların sokaklarda rahat gezemedikleri iddia edilerek Avrupalıların tesettürü akla ve hikmete uygun görmemeleri hayretle karşılanır.

Dönemin pek çok yayın organında Avrupa ile ilgili model alınması gereken uygulamalarda özellikle J.J. Rousseau referans gösterilir. Zira

“Rousseau, Emile adlı kitabında erkeğe boyun eğmeyi ve bağımlılığı kadınlar için doğal bir durum olarak gör[ür]” (Çakır, 1996: 19). *Hanımlara Mahsus Gazete* yazarlarından Fatma Fahrunnisa, “Romanlar ve Tiyatrolar” başlıklı yazısında (12 Teşrinievvel 1311) Rousseau’yu referans göstererek Avrupa’daki pek çok düşünürün tiyatro ve romanlar aleyhinde bulunduğunu, eğer tiyatro ahlak ve faziletin timsali olsaydı Avrupa’da halkın faziletin timsali olması gerektiğini oysa “en denî caniler[in], en müthiş katiller[in], en namussuz insanlar[in], en mahir sârikler[in], en mübalağalı yalancılar[in], en hilekâr dolandırıcılar[in]” (12 Teşrinievvel 1311: 2) Avrupa’da ortaya çıktığını, her ailede tiyatro tertip edilmeye örnek olacak vakaların yaşandığını iddia ederek manevi hayatı çöküntüye uğramış, kaotik bir Avrupa tablosu çizer. İronik bir üslupla tiyatronun ahlaki düzeltme gibi bir faydasının olmadığını dile getirir ve Avrupa’da hıncahınç dolu tiyatro salonlarını örnek göstererek iddiasını temellendirmeye çalışır. Fatma Fahrunnisa’nın bu fikirleri Avrupa’daki sosyal hayat nizamına dair oldukça menfi hükümler ve kaotik tanımlamalar barındırmaktadır. Bazı Avrupalı yazarların Osmanlı ile ilgili fantastik ya da distopik algılarının Fatma Fahrunnisa’da da aksi bir yönde ortaya çıktığı düşünülebilir. Fatma Fahrunnisa’nın Avrupa’ya dair bu yorumlarında ihtimal ki dönem gazetelerinde Avrupa ve Amerika’daki ‘vaka-yı âdiye’den sayılan haberlerin sıklıkla verilmesinin etkisi söz konusudur. Mesela Avrupa’daki hırsızlık olayları, dolandırıcılıklar, kocalarını zehirleyen kadınlar, karısı ve çocuklarını zehirleyen erkekler, karısını bıçaklayanlar, aşk yüzünden intihar edenler, sarhoş olup vukuat çıkaran kadınlar geniş yer tutar. Özellikle *Terakki-i Muhadderât*’ta distopik bir Avrupa imgesi oluşturacak bu haberler ağırlıktayken *Hanımlara Mahsus Gazete*’de Avrupa ve Amerika’nın kültürel yönlerini yansıtan havadislere daha çok yer verilir.

Medeni Haklar Bağlamında Batılı Kadınlar

Osmanlı basınında Avrupa ile ilgili tespitlerde bulunulurken Avrupalı kadınların medeni hak talepleri ve elde ettikleri haklar da sıklıkla gündeme getirilir. Kadınların hukuki açıdan erkeklerle eşit olmaları, bir taraftan İslam dini bir taraftan da Avrupa’daki uygulamalar ve

mücadeleler bağlamında sürekli tartışılan konular arasındadır. Bu konudaki çelişkili düşünceler özellikle Meşrutiyet öncesi aydınlarının zihinsel gerilimlerini veya toplumsal çekincelerini yansıtmaktadır. Avrupa’da kadınların medeni hak mücadelelerinin sınırlarının genişlemesi, Meşrutiyet öncesi basında genellikle olumsuzlanmakla birlikte zaman içerisinde daha ılımlı yaklaşımlar sergilenir.

Avrupalı ve Amerikalı kadınların "sahip oldukları haklar" ve toplum hayatındaki etkin rolleri dile getirilirken Osmanlı’daki uygulamalar savunulmakta, yüceltilmekte ya da yerinde bulunmaktadır. En fazla gündeme gelen konular ise çok eşlilik ve evlilik âdetleridir. Çok eşlilik, özellikle Avrupa’ya sürekli izah edilmesi gereken hassas bir konu olarak Avrupalıların algılarını değiştirmek amacıyla gündemde tutulur. Mesela *Terakki-i Muhadderât*’ta (21 Eylül 1285) Avrupalıların, Türkistan’da bir erkeğin dört kadınla evlendiği, erkeklerin kadınları esir gibi kullandıkları ile ilgili iddiaları eleştirilerek cevaplandırılmaya çalışılır. Gazetede, çok eşliliğin mubah olduğu ancak dört kadara izin verildiği Arapların aslında daha çok kadınla evlendikleri, Kur’an’ın bunu sınırladığı, eşler arasında adaleti sağlamanın şart olduğu yoksa her isteyenin iki üç kadın almaya izinli olmadığı, infak, iâşe, hukuk ve davranış biçimlerinde eşler arasında adaleti sağlamanın zorunlu olduğu gibi hususlar izah edilir. Öte yandan Hanımlara Mahsus Gazete’de Amerika’da poligami aleyhtarlığı ile ilgili bir habere yer verilerek çok eşle evliliğin nasıl tartışmaya açıldığı aktarılır.

Terakki-i Muhadderât’ta (15 Mart 1285) kadınların seçme ve seçilme hakkı ile ilgili mücadelelerinde de Avrupa’daki kadınların mücadelelerinden örnekler verilir, Avrupa’da millet meclislerinin olduğu bu meclisin üyelerini erkeklerin seçtiği, gerek İngiltere’de gerek diğer bazı ülkelerde kadınların da bu meclislere seçme ve seçilme hakkı talep ettikleri ve bu taleplerin tepkiyle karşılandığı anlatılır. *Hanımlara Mahsus Gazete*’de "Medenî Kadınlar" başlıklı yazıda, Avrupa ve Amerika’da kırk elli seneden beri kadınların hukuk ve imtiyazlarını genişletmek, medeni kanunlar karşısında erkeklerle eşit olmak, erkekler kadar ilim ve fenden hisse almak, hüner ve marifetleri nispetinde çalışma hayatında yer almak için verdikleri mücadeleler anlatılırken Amerikalıların kadınların medenileşmesinde en ileri seviyeye, hatta aşırıya kaçtıkları söylenir.

Amerika’da kadınların kabul edildikleri meslekler hakkında bilgi verilirken “âlemde her şeye bir hadd tayini lazımdır” (19 Haziran 1913: 2) ifadesiyle Amerika’nın icraatlarındaki “aşırılık” eleştirilir.

Hanımlara Mahsus Gazete’de, her şeyde üstünlük iddiasında bulunan Fransızların bekâr ve yalnız kadınlarla ilgili düzenlemeler yapmadıkları, Fransız kadınlarının bu nedenle haklarını aradıkları iddia edilir. Öte yandan Fransız kadınlarının dünyadaki bütün kadınlar adına hak arayışında bulunmaları, eşlerinin tahakkümü altında ıstırap çektiklerine dair bir algı çerçevesinde yorumlanır. İngiliz kadınlarının kendi maişetlerindeki zahmetleri hafifletmeleri de Fransız kadınlarına göre daha bilinçli olmalarına bağlanır. Nitekim İngiliz kadınlarının imtiyazlarını idrak için Fransız kadınlarına bakmaları gerektiği vurgulanarak İngiltere’nin kadın hakları konusunda Fransa’dan daha gelişmiş olduğu sonucuna ulaşılır.

Dönem basınında dikkat çeken görüşlerden biri de Avrupalı ve Amerikalı kadınların feminist söylemlerinin, onların medeni haklardan yoksun oluşu ile ilişkilendirilmesidir. *Hanımlara Mahsus Gazete*’de yazılarına yer verilen Ahmet Midhat Efendi’ye göre feminizm, “Avrupa’ya özgüdür ve Avrupalı kadınların şartlarını iyileştirmek için üretilmiştir. Oysa Osmanlı kadınlarının şartları ve ihtiyaçları başkadır” (Argunşah, 2016: 148). Ahmet Midhat Efendi, *Hanımlara Mahsus Gazete*’deki bir yazısında (1 Kânunusani 1313) Fransa’daki feminizm hareketine atıfla, Fransız kadınlarının mahkemelerde kendilerini müdafaa hakkından mahrum bulduklarını ve bu amaçla birçok adımlar atıldığını dile getirerek Fransa basınında yer alan ümitleri paylaştığını ifade eder. Ahmet Midhat Efendi’nin bu görüşü dönem basınında sıklıkla yinelenir, özellikle Fransa’daki kadınların pek çok haktan mahrum oldukları ve taleplerde bulunmaları ihtiyaç olarak iddia edilir. Nitekim “Çin’de ve Avrupa’da Hukuk-ı Nisvan” (4 Kânunuevvel 1313) başlıklı makalede, Avrupalı bir yazarın Çin ve Avrupa’daki kadınları medeni haklar bağlamında kıyasladığı araştırma merkeze alınarak Fransa’daki veraset uygulamaları eleştirilir. Yakın zamanlara kadar Fransa’da kocası ölen bir kadının mirastan hiçbir hak alamadığı ve sefaletle terk edildiği ifade edilerek Müslüman kadınların medeni hak bağlamında daha ileri seviyede olduklarına dair algı pekiştirilir.

Söz konusu yazıda Avrupa’da kadınların maişet için iş aramaları ve erkeklerin mesleklerine yönelmeleri, Avrupa’daki erkeklerin gerçekten kadınları himaye etmedikleri ve kadınlara şefkat göstermediklerine bağlandığı gibi Avrupa’daki kadın serbestliğinin zahiren olduğu ve sahte birtakım nezaketleri içerdiği iddia edilir.

Sonuç

İlk gazetelerden itibaren Osmanlı basınında Avrupa ve Amerika ile ilgili haberlere geniş ölçüde yer verilir ve yabancı basından makaleler yorumlanarak tercüme edilir. Sadece yerel gündemle sınırlı kalmayan gazetelerin bu tutumları, Batı medeniyeti hakkında okurları bilgilendirmenin yanı sıra kimi zaman “rol model”, “rehber” ya da “öteki” olarak bir algı oluşturmak çabası içerdiği gibi medenileşme teşebbüslerinde “aşırıktan kaçınmak gerektiği” söylemi, hâkim bir vurgu olarak sürekli yinelenir. Zira hem seyahatnamelerden hem de dönem basınından açık bir şekilde görülebileceği gibi Osmanlı ve Avrupa medeniyetlerinin birbirlerine dair algıları, bazı istisnalar dışında, kalıp yargılarla, negatif çağrışımlarla yüklü imgelerle, distopik efsanelerle ya da politik stratejilerle şekillenmektedir. Bu bağlamda özellikle *Terakki-i Muhadderât* ve *Hanımlara Mahsus Gazete’de* Avrupa ile ilgili yapılan yorumlarda Avrupa’nın eğitim ve iktisattaki başarısı takdir edilerek rol model bir Avrupa tipolojisi çizilirken davranış kalıpları ve serbestlik gibi konularda ahlak vurgusu yapılarak “İslam ahlakı” üzerinden üstünlük kurgusu geliştirilir.

Terakki-i Muhadderât ve *Hanımlara Mahsus Gazete’de* Avrupa medeniyetinin gelişmişliğine dair vurgular ön plana çıkmakla birlikte asıl medeniyeti Müslümanların kurduğu Avrupa’nın ise çalışkanlığıyla çok mesafe kat ettiği iddia edilerek geçmişe dair nostalgik bir yüceltme ve özgüven saklı kalmak kaydıyla hâlihazırda Avrupa üstün tutulur. Amerika’da kadınların daha rahat bir hayat yaşadıkları ileri sürülerek Amerika’nın kadınlarla ilgili medeniyet hamleleri ve kadınların erkeklerle eşit olma mücadeleleri aşırı olarak değerlendirildiği gibi Amerika kadınlarının talim terbiye bakımından Avrupa kadınlarına tamamen muhalif oldukları iddia edilir. Ayrıca Fransa’nın kendisini her konuda üstün

gördüğü ima edilerek kadın hakları konusunun Fransa'da çok fazla gündeme gelmesi ile kadınların hukukunun en çok orada ihlal edildiği arasında bir koşutluk kurulur. Öte yandan Avrupa'daki kadınların sosyal konumları İslam tarihi ve Avrupa tarihinden verilen örnekler aracılığıyla karşılaştırılır. İslam tarihinden verilen örneklerle âlim kadınların olduğuna dikkat çekilmekle beraber Avrupa'dan ibret alınması gerektiğinin söylenmesi ise eğitilmiş Avrupalı kadınları eğitim rol model gösterme eğilimini yansıtır.

Kaynakça

Ahmet Midhat (1 Kânunusani 1313). "Fransa’da Bir Muvaffakiyet-i Nisvâniye", *Hanımlara Mahsus Gazete*. 145: 2.

Ali Muzaffer (26 Şubat 1319). "Avrupa Nisvânı ve Kırlangıçlar", *Hanımlara Mahsus Gazete*. 50: 1168- 1170.

Argunşah, Hülya (2016). *Kadın ve Edebiyat Babasının Kızı Olmak*. İstanbul: Kesit.

Avanzâde Mehmet Süleyman (20 Mart 1312.) "Kadın", *Hanımlara Mahsus Gazete*. 105: 1-2.

Aykut, Ebru (2020). "İfratla Tefrit Arasında Müslüman Osmanlı Kadınları ve Feminizm", *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*. C.10. İstanbul: İletişim. 56-68.

Berktaş, Fatmagül (2006). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis.

Çakır, Serpil (1996). *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: İletişim.

Elias, Norbert (2015) *Uygarlık Süreci*, C, 1. Ender Ateşman (Çev.). İstanbul: İletişim.

Fatma Aliye (12 Kânunuevvel 1312). "Nisvân-ı İslâm ve Bir Fransız Muharriri", *Hanımlara Mahsus Gazete*. 92: 2-3.

Fatma Aliye (5 Kânunuevvel 1312). "Nisvân-ı İslâm ve Bir Fransız Muharriri", *Hanımlara Mahsus Gazete*. 91: 5-6.

Fatma Fahrunnisa (12 Teşrinievvel 1311). "Romanlar ve Tiyatrolar", *Hanımlara Mahsus Gazete*. 16: 2-3.

Hamiyet Zehra (13 Teşrinisani 1311) "Kadınlarda Vazife", *Hanımlara Mahsus Gazete*. 25: 2-3.

Hanımlara Mahsus Gazete (3 Temmuz 1313). "Adab-ı Umûmiye", 119: 1-3.

Hanımlara Mahsus Gazete (10 Eylül 1321). "Amerika’da Usûl-i Terbiye", 529: 2-3.

Hanımlara Mahsus Gazete (13 Teşrinisani 1319), "Hayat-ı Nisvân Amerika Kadınlarında Binicilik", 37: 860- 861.

Hanımlara Mahsus Gazete (19 Haziran 1313). "Medenî Kadınlar, 117: 1-2.

Hanımlara Mahsus Gazete (22 Eylül 1321). "Amerika'da Garib Ziyâfetler", 530: 6.

Hanımlara Mahsus Gazete (24 Ağustos 1311). "Harici Havadis", 2: 9-10.

Hanımlara Mahsus Gazete (26 Teşrinievvel 1311) "Kadınların Tahsili Hakkında Bir Mütalaa 1", 20: 1-2.

Hanımlara Mahsus Gazete (31 Ağustos 1311). "Kızların Zamân-ı Tahsili", 4: 1-2.

Hanımlara Mahsus Gazete (4 Kânunuevvel 1313). "Çin'de ve Avrupa'da Hukuk-ı Nisvân", 141: 1-3.

Kılıç Denman, Fatma (2009). *İkinci Meşrutiyet Döneminde Bir Jön Türk Dergisi: Kadın*. İstanbul: Libra.

M. Şükriye (4 Kânunuevvel 1313). "Yine Moda", *Hanımlara Mahsus Gazete*. 149: 3-4.

Nazım (26 Eylül 1312). "Kadınlar", *Hanımlara Mahsus Gazete*. 81: 3-5.

Said, Edward (2017). *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları*. İstanbul: Metis.

Shayegan, Daryush (2007). *Yaralı Bilinç Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni*. Haldun Bayrı (Çev.). İstanbul: Metis.

Terakki-i Muhadderât (13 Temmuz 1285). "El Cevâib Muharriri Ahmed Farisi Efendi Hazretlerinin Harem-i İsmet Tevemleri Hanımefendi Tarafından Gelen Varakadır". 5: 4- 5.

Terakki-i Muhadderât (13 Temmuz 1285). "Havadis". 5: 5.

Terakki-i Muhadderât (14 Eylül 1285). "Terbiye ve Temeddün". 14: 1-3.

Terakki-i Muhadderât (24 Ağustos 1285). "Havadis". 11: 5-7.

Terakki-i Muhadderât (31 Ağustos 1285). "İdare". 12: 1-2.

Terakki-i Muhadderât (7 Eylül 1285). "Erkekler Kadınlar". 13: 1.

Terakki-i Muhadderât (9 Teşrinisani 1285). "Levant Herald Gazetesinde Fransa İmparatoriçesinin Dersaadet'i Ziyaretine Dair Görülen Bir Benddir". 22: 2.

Timuroğlu, Senem (2020). *Kanatlanmış Kadınlar & Osmanlı ve Avrupalı Kadın Yazarların Dostluğu*. İstanbul: İletişim.

Toska, Zehra; Çakır, Serpil vd (1993). *İstanbul Kütüphanelerindeki Eski Harfli Türkçe Kadın Dergileri Bibliyografyası*. İstanbul: Metis.

Van Os, Nicole A.N.M (2020) “Osmanlı Müslümanlarında Feminizm”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*. C.1. İstanbul: iletişim. 335- 347

Zekiye (4 Kânunuevvel 1313). “Moda Hakkında Birkaç Söz”, *Hanımlara Mahsus Gazete*. 150: 4.

Zeyneb Sünbül (11 Eylül 1311). “[Başlıksız]”, *Hanımlara Mahsus Gazete*. 7: 2-4.

II. ABDÜLHAMİT DÖNEMİ EDEBİYATI'NDA DEĞİŞEN TABİAT TEMASININ YANSIMASI OLAN “DAĞLARA” REDİFLİ ŞİİRLER THE POEMS WITH THE REPEATED WORD OF “DAĞLARA” (TO THE MOUNTAINS) REFLECTING THE CHANGING NATURE THEME IN ABDULHAMİT II ERA LITERATURE



Öz

II. Abdülhamit Dönemi Edebiyatı'nın Ara Nesil ve Servet-i Fünûn evrelerine denk gelen zaman aralığı içerisinde, şiirde tabiat teması bir yandan geleneksel anlayışa uygun yaklaşımlarla işlenirken, diğer yandan batılı romantiklerden kaynaklanan etkilerle yeni bir anlam kazanmaya başlar, birçok şairin şiirinde bu temaya yöneldiği dikkat çeker. Bu durum aynı zamanda Klasik edebiyattan Batı edebiyatına geçişi de gerek içerik gerekse şekil açısından örneklemektedir.

Bu genel dönüşüm içerisinde tabiatın esaslı bir parçası olan dağın döneme ait şiirde tematik bir unsur olarak belirginlik kazanmaya başlaması üzerinde durulması gereken diğer önemli bir durumdur. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Hindistan ikameti sırasında el değmemiş vahşi tabiat ve dağlar karşısında takındığı tavır, romantik yaklaşım kendinden sonraki şairleri de derinden etkilemiştir. Özellikle Kürsi-i İstiğrak şiirinin duyuş ve söyleyiş olarak bu etki konusunda ön plana çıktığı görülmektedir.

Bu çalışmada sözü edilen döneme ait “dağlara” redifi etrafında ortaya konulmuş dokuz şiir tespit edilerek incelenmiştir. Ayrıca “dağlar” redifli birbirini tanzir eden iki şiire de değinilmiştir. Toplam on bir şiirde tabiatın bir parçası olarak dağın konu edilmesi dönem şiiri için dikkate alınması gereken önemli bir tercih ve özelliktir.

Anahtar Kelimeler: Abdülhamit Dönemi Edebiyatı, şiir, tabiat teması, “dağlara” redifi.

Abstract

In the period of the Abdülhamit II Era Literature, the nature theme in poetry was discussed, on the one hand, with approaches in accordance with the traditional understanding, and began to gain a new meaning with the influences originating from the western romantics. This also exemplified the transition from Classical literature to the Western literature in terms of both content and form.

In this general transition, the mountain started to gain prominence as a thematic element in the poetry of the period and this was another remarkable point to be discussed. Abdülhak Hâmid Tarhan's attitude towards wild nature and mountains during his residence in India, and his romantic approach deeply affected the subsequent poets. It was noticed that especially Kürsi-i İstiğrak poetry became prominent in this effect.

In this study, nine poems written around the repeated word of “dağlara” (to the mountains) related to the period mentioned before were identified and analyzed. Moreover, two poems with repeated word of “dağlar” (mountains) like each other were also discussed. Discussing the mountain as a part of nature in totally eleven poems was a remarkable choice and feature that should be considered for the poetry of the period.

Keywords: Abdülhamit Era Literature, poem, nature theme, the repeated word of “dağlara” (to the mountains).

Cem Şems TÜMER

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Doç. Dr., Erzincan Binali Yıldırım
Üniversitesi, Türkçe ve Sosyal
Bilimler Eğitimi Bölümü, Erzincan,
Türkiye.

ORCID: 0000-0002-4933-7478

E-mail: cstumer@erzincan.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 04.06.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 03.10.2021

Kaynak Gösterim / Citation:

Tümer, Cem Şems (2021). “II.
Abdülhamit Dönemi Edebiyatı'nda
Değişen Tabiat Temasının Yansıması
Olan “Dağlara” Redifli Şiirler”, *Yeni
Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 13/26,
057-090.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.487>

Extended Summary

In the nineteenth century when the Westernization process appearing as a historical necessity was experienced most intensely in social and political reforms, literature, as an important part of this process, took its share from the Westernization movements.

In this century, whereas the Divan and Folk Literature traditions as the main sources of our literature continued changing and renewing themselves according to the conditions of the period, the Western literature tradition gradually entered our culture, as a new source. For this reason, the elements important for literature such as thought, imagination, image, perspective, expression forms and considered as new were all taken from the West.

Abdülhak Hâmid Tarhan with his strong poetry in the first period of the Abdülhamid II Era Literature, and Rezaizade Mahmut Ekrem with his being a theorist and teacher of rhetoric laid the foundations of a Western-oriented literature and added a meaning and value providing a new perspective on the theme of nature with a real change of perspective. Hamid was more prominent in this sense.

This attitude of Hâmid could also be interpreted as a “new and modern model of subjectivity” against mentality which was the traditional way of constructing poetry. According to this, literary qualities such as “representation, symbolization” and “the penetration of poet’s individuality into the text” could be considered as an effort to construct subjectivity in the Western sense. An aesthetic sense could be added to these qualities in harmony with the romantic sublime which was frequently encountered in Western romantic nature poetry prominent in Hâmid’s poetry with his travel to India. The romantic sublime was simply the poet’s reflection of the fear, astonishment, and enthusiasm towards the glamour of nature.

It was possible to say that in the first period of the Abdülhamid II Era Literature, a new understanding of nature settled in and started to become a source that gradually had an impact upon the poets after Rezaizade Mahmut Ekrem with his inspiring thoughts and especially

Abdülhak Hâmid Tarhan with his strong poetry. Mountains, among this source, had a value in the sense of sublime and divine sublime for the romantic subject seeking to capture originality and glorify the object through seeing and watching. Furthermore, the perception of sublime could be mentioned more for Western romantics. In Islamic literature, examples of mountains were coded over the existence, power, and eternity of Allah. Especially since the Turkish poet did not experience a complete destruction in terms of religion to the extent that it was experienced in the West, the sublimity of the mountain and the sense of eternity it made individuals felt were associated with Allah. In this respect, the modern Turkish poet who tried to reach the unity of Allah differed from the Western romantics who tried to reach the eternity of the soul.

The mountain as the essential element of nature was an invaluable source of inspiration for the artists who were in contact with their surrounding from mythological periods to modern times, affected, tried to analyze, and made sense of it in an effort to create / produce. For the artists concerned about reflection, nature as an inhuman and open space appeared in literary texts from epics to folk poems and stories, from masnavi to gazels, odes and Western-sourced genres sometimes with a mimetic and sometimes isolation-based narrative within the space-human relations.

Muallim Naci "Seher" made the mountain the subject of the poem with his poem "Dağ Başı" which was published for the first time under the main heading of Seher in New Turkish Poetry (1860-1908). The mountain which appeared as divinely sublime in the poem was discussed with mystical attention. The aspect that made this poem remarkable was the fact that there was a real mountain in the poem apart from the mountains of Islamic and mythological origin. In the poem, the poet-subject attributed the meaning of being a place where the wisdom of Allah could be seen, although Çamlıbel was an ordinary mountain.

In those years, although the mountain was the subject of poetry in general, the poems with repeated word of "dağlara" (to the mountains)

II. Abdülhamit Dönemi Edebiyatı'nda Değişen Tabiat Temasının Yansıması Olan "Dağlara" Redifli Şiirler

were reproduced by various poets in the tradition of tanzir sometimes with a clear expression and sometimes with the same meter and rhyme between the years of 1305 (1890) / 1313 (1897/1898) and created a popular topic in poetry and a field of interest in the form of articulation.

The first poem with "dağlara" (to the mountains) title and repeated words belonged to İsmail Safâ in 1890. The pattern of "fâilâtün / fâilâtün / fâilâtün / fâilün" was frequently used from the meter Remel Bahri in the other eight poems with the same repeated word. Among these poems, only the one that belonged to Hâlid clearly had the expression of tanzir, but the name of the poem was not included after this expression. Rıza Tevfik's poem had the name of "Balaban Mountains," and the direct use of two couplets cited by Ahmet Vefâ in the poem and the creation of the rhyme through the repetition couplets of the verses indicated the reference the poet was influenced by. Although Şevket Gavsî's poem was anonymous, it was written in the same rhyme and meter pattern as the others.

The eight poems after İsmail Safâ were listed chronologically as follows: Ahmet Vefâ 1890, Hâlid (undated), Ali Ekrem 1891, Şevket Gavsî 1893, Erganili Mes'ud 1893, Mehmed Celâl 1311 1896, Rıza Tevfik 1896, Abdülkerim Hâdî, 1898.

The mountain had the meaning of sublime in the poems of İsmail Safâ, Ali Ekrem, Şevket Gavsî and Erganili Mes'ud. It had the meaning of divine and sublime in the poems of Ahmet Vefâ, Mehmet Celâl, Abdülkerim Hâdî and Rıza Tevfik. It meant "divine supreme" only in one poem. As a typical example of the tendency from our classical literature to Western literature, which was considered modern for that day, only Hâlid included a purely Islamic terminology in his poetry first weakening the tradition and then gradually creating a new tradition in this direction.

Giriş

Tarihî bir zaruret hâlinde gerçekleşen Batılılaşma sürecinin sosyal, siyasi reformlarla en yoğun olarak yaşandığı on dokuzuncu yüzyılda, edebiyat da bu sürecin önemli bir parçası olarak Batılılaşma hareketlerinden payına düşeni almıştır.

Bu yüzyılda, edebiyatımızın ana kaynakları olan Divan ve Halk edebiyatı gelenekleri dönemin şartlarına göre kendini değiştirip yenileyerek devam ederken, bir medeniyet değişimi kapsamında Batı edebiyatı geleneği de yeni bir kaynak olarak kademe kademe düşünce ve sanat dünyamıza kısaca kültürümüze yerleşir. Bu yüzden aslında yeni olarak kabul edilen düşünce, hayal, imge, bakış açısı, ifade formları gibi edebiyat için önem arz eden unsurlar hep Batı'dan alınmıştır.

Divan şiiri; on yedinci yüz yılda Türki-i Basit, on sekizinci yüz yılda Sebki Hindî gibi akımlarla klasik yapısından farklılıklar göstermeye başlamış, Nef'î, Nâilî, Şeyh Gâlib gibi güçlü şairler yetiştirmiştir. Bu mirasın üzerine yüz yılın başında -genel bir kabulle- ortak hayal dünyasından sıyrılma, somutlaştırma, kendi "ben"ini ortaya koymanın tipik bir örneği olarak kabul edilen Keçecizâde İzzet Molla, Âkif Paşa gibi şairlerle, geleneğe değişikliklere yönelen Encümen-i Şuarâ gibi şairler topluluğuyla kendi doğal akışındaki değişiklikleri belirginleştirir. Sadullah Paşa, Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal gibi şairlerin elinde çoklukla klasik formlar içerisinde yeni bir içerik kendini gösterir. Şinasi ve Ethem Pertev Paşa'nın tercüme şiirleriyle Batılı formlar da bu yeni içerik için uygun birer örnek hâline gelir. Tercümeyle başlayan Batı edebî türlerini tanıma çabaları -kaçınılmaz olarak- taklit ve adaptasyon yoluyla gelişme imkânlarını yoklar ve geleneksel edebiyatımızda görülme-yen metinler yaygınlık kazanmaya başlar.

19. yüzyıl edebiyatı tasnif edilirken önceleri geleneksel bir biçimde Tanzimat Edebiyatı I. Dönem (Şinasi- Namık Kemal-Ziya Paşa Mektebi), Tanzimat Edebiyatı II. Dönem (Hâmid-Ekrem-Sezâî Mektebi) ve Servet-i Fünûn Dönemi şeklinde bir ayırım yapıldı. Bu sınıflandırmaya 1946'dan itibaren Mehmet Kaplan "Ara Nesil" (Edebiyatta Küçük Günlük Hassasiyetler Devri) kavramını yerleştirmiştir. Tanzimat Edebiyatı II. Dönem'le Servet-i Fünûn arasında bir geçiş niteliği

II. Abdülhamit Dönemi Edebiyatı'nda Değişen Tabiat Temasının Yansıması Olan "Dağlara" Redifli Şiirler

taşıyan "Ara Nesil" üzerine tartışmalar ve yayınlar günümüze kadar devam etmekle birlikte bu teklif kabul görerek yaygınlık kazanmıştır.

Makalenin başlığında kullandığımız "II. Abdülhamit Dönemi Edebiyatı" tabiri ise bu sınıflandırmaya son bir katkı olarak değerlendirilebilir. Orhan Okay'ın derslerinde işlediği, yayımladığı ders notlarında üzerinde durduğu, en son genişleterek "Batılılaşma Dönemi Türk Edebiyatı" (2012: 129) adlı kitabında kullandığı bu kavram da kabul görerek yaygınlık kazanmaya başlamış ve son olarak bu isimle müstakil bir kitap da yayımlanmıştır (Çetin: 2016).

Orhan Okay'ın yaklaşımı Tanzimat'ın ikinci dönemi olarak adlandırılan Hâmid, Ekrem, Sezâî isimlerinin öncüsü olduğu dönemi, Tanzimat'ın birinci döneminden yani Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa üğlüsünden ayırarak, "Ara Nesil" ve "Edebiyat-ı Cedîde" ile birleştirmektedir. Bunu yaparken haklı gerekçeleri vardır: Sözü edilen dönemler öncelikle II. Abdülhamit'in belirleyici istibdat devrine denk gelmektedir, yüzü Batı'ya dönük olarak "Sanat şahsi ve muhteremdir." anlayışı hepsinde hâkimdir, melankoliye doğru dozu artan romantizm ortak bir anlayıştır, sanatçılar arasında hoca-öğrenci, arkadaşlık gibi özel bağlar söz konusudur. O hâlde Abdülhamit'in tahta geçiş tarihi olan 1876'yı başlangıç kabul ederek ortak bir karakter gösteren Tanzimat Edebiyatı II. Dönem (Hâmid, Ekrem, Sezâî), Ara Nesil ve Servet-i Fünûn'u bir bütünün birbirini tamamlayan parçaları olarak birbirine eklemek gereklidir. Tarihi de Servet-i Fünûn'un dağılma tarihi olan 1901'den II. Meşrutiyet'in ilanı ve Abdülhamit'in hal'i tarihi olan ve fırtına öncesi sessizlik gibi oldukça boş geçen yedi yılı içine katarak 1908'e kadar çekmek mantıklı ve tutarlı olacaktır.

1876-1908 yıllarını içine alan ve bünyesinde bir gelişimi ifade eden II. Abdülhamit Dönemi Edebiyatı, kendi içerisinde yer alan üç grubu neredeyse tamamen Tanzimat'ın birinci döneminden ayırmaktadır.

Çalışmamıza konu olan şiirleri yazan şairler, bu dönem içerisinde yer alan Ara Nesil mensuplarından oldukları için, kısaca da olsa bu nesle değinme zorunluluğu kendini göstermektedir.

Bu kavram edebiyat tarihimizde ilk kez 1946'da Mehmet Kaplan'ın tanımlamasıyla gündeme gelmiştir (Kaplan, 1987: 7, 22). O tarihten

bugüne kadar geçen süre içerisinde kabul görüp yaygınlık kazanmakla birlikte, etrafındaki tartışmalar ve teklifler bugün hâlâ devam etmektedir. Bunun sonucunda başlangıçta 25-30 kişi olarak belirlenen bu nesle mensup şair, yazar sayısı bugün artık 60'lara kadar ulaşmıştır. Ayrıca Ara Nesil kendi içerisinde de sınıflamalara tâbi tutulmuştur.

Tanzimat Edebiyatı II. Dönem'le Servet-i Fünûn arasında bir geçiş gibi kabul edilen; santimentalist bir duyarlılığın hâkim olduğu, ikinci derecede kabul edilen sanatçıların çok sayıda dergide telif ve tercüme eserler yayımladığı, mensur şiir, manzum hikâye gibi ara türlerin yaygınlık kazandığı, merhamet şiirleri yazmak, resim altına şiir yazmak gibi modaların görüldüğü bu dönemin -birbirine yakın çeşitli teklifler olmakla birlikte- 1880 başlarından 1896 yılına kadar geçen süreyi kapsadığını söylemek mümkündür.

Başlangıçta sadece Batı'ya yönelik yeni şiir arayışlarında olan şairlerden oluştuğu düşünülen Ara Nesil sonraları eski anlayışa sahip olanların da eklenmesiyle farklı başlıklarla da ele alınmıştır. Aslında bu döneme bakıldığında Abdülhak Hâmid Tarhan, Recaizâde Mahmut Ekrem ve Muallim Nâci etkisinde şekillenen neslin bütün mensuplarının yeni bir anlayış peşinde oldukları görülür. Ara nesil üzerine yapılan çalışmaların ve dönemin şiir kitaplarının değerlendirilmesiyle bu nesli iki kol üzerinden tanımlamak mümkün görünmektedir:

"a. Muallim Naci'nin çizgisinde daha çok divan şiiri geleneğine bağlı olanlar: Ahmed Reşâd (1851-1914), Alaybeyzâde Naci (1854-1920), Ali Nusret (1872-1913), Ali Ruhî (1853-1890), Ali Rızazâde Kemal (?), Andelib (1873-1902), Beratlı Mahmud Tahir (?) Celal Sezâyî (?), Diyarbakırlı Bâkî (1865-1912-17), Erganili Mesud (?), Eyüp Sabri (1865-?), Filibelizâde Âsım (1857-1904), Galib Avnî (1863-?), H. Râzî (?), Hayrullah (?), Hüseyin Hâşim (1860-1920), Hüseyin Hüsnü (?), Mahmud Celâleddin Paşa (1840-1899), Mahmud Kemâleddin Fenârî (1863-1888), Mehmed Emin Hümâyî (1862-1884), Müstecabizâde İsmet (1868-71-1917, Ömer Ferit Kam (1864-1944), Sadık Vicdani (1864-1939), Şevket Gavsî (1873-1954), Şeyh Vasfî (1851-1910) ve Vecdî (?).

II. Abdülhamit Dönemi Edebiyatı'nda Değişen Tabiat Temasının Yansıması Olan “Dağlara” Redifli Şiirler

b. Hâmîd ve Ekrem'in açtığı yoldan yeni Türk şiirini devam ettirenler: Abdullah Cevdet (1869-1932), Abdülhalim Memduh (1866-1905), Abdülkerim Hâdî (1874-?), Abdülkerim Sâbit (1863-1913), İsmail Hakkı (1871-1944), İsmail Safâ (1867-1901), Mehmed Abdurrahman (1867-?), Mehmed Celâl (1867-1912), Mehmed Cemâl (?), Mehmed Selâhaddin (?), Menemenlizâde Mehmed Tâhir (1862-1903), Mustafa Reşid (1861-1936), Nabizâde Nâzım (1863-1893), Nigâr Hanım (1862-1918), Nureddin Ferruh (1876-?), Tepedelenlizâde Hüseyin Kamil (1865-1921) ve Tefvik Nevzâd (1865-1905)” (Turan, 2019: 928-931).

Değişen Tabiat Teması

Tabiat, Divan şiirinde -diğer temalarda olduğu gibi- İslam estetiği çerçevesinde “tecrîd” anlayışına dayalı olarak Belâgat ve Fesahat ilimlerinin belirlediği söz söyleme ve sanat yapma kuralları çerçevesinde ele alınır. Bu sebeple idealize, soyut, katı kurallı, ayrıca ortak ve geniş hayal dünyası ürünü mazmunlara dayalı olarak, klişe ifadelerle eserlere yansır. Bu sanat endişelerine biraz da “hüner gösterme” şeklinde angaje bir tavrın eklenmesi neticesinde haricî âlem, gerçek görüntüsünden uzak, suni bir görüntü kazanır.

Kendine ait özellikleriyle ve içindeki insanla olan münasebetlerine göre başlı başına bir konu veya daha üst seviyede bir tema olarak ele alınmayan tabiat ve ona ait unsurlar, mekân olarak ya soyut bir dekor seviyesinde ya da sevgili tipini tasvirde kullanılan ortak hayal/mazmun kapsamında kendisine benzetilen bir varlık olarak yansıtılır. Bu temel durum, tabiatın dağınık olarak yer aldığı gazel, mesnevi gibi türlere mukabil müstakil olarak yer aldığı nesib (teşbîb) bölümleriyle “bahâriyye”, “şitâiyye” gibi isimler kazandırdığı kasidelerde de değişmez (Baş, 1997: 4).

Mesela Şâmî, Fuzûlî, Neylî vb. şairlerden alınan örneklerde Divan şairlerinin tabiata bakarken kendi intibayı yerine geleneğe yaslanarak kendinden önceki şairlerin söylediklerini bazı değişikliklerle tekrar ettikleri tipik olarak görülür (Levent, 1984: 567-569). A. Sırrı Levent çoğunlukla birbirini tekrar eden bu söyleyişleri pek çok örnekle gösterir.

Divan şiirinde genel çerçeve böyle olmakla beraber, bu çizginin dışına çıkabilen az da olsa özgün, güçlü şairler şüphesiz bulunmaktadır. Bâkî'nin meşhur:

"Nâm u nişâne kalmadı fasl-ı bahârdan

Düştü çemende berk-i diraht itibardan"

beytiyle başlayan gazelini taşıdığı kişisellik ve konu bütünlüğü bakımından orijinal bulan Tanpınar'ın "Yazık ki, bu güzel manzume eski şiirimizde hemen hemen tek başına kalır." sözleri bu gerçeği doğrulamaktadır (Tanpınar, 1977: 183-184).

Edebiyatta Politik ve Sosyal Fikirler Devri (Kaplan, 1987: 14) olarak tanımlanan ve toplumsal fayda yolunda angaje bir tavır takınan Tanzimat'ın birinci nesline mensup şairler genel olarak Divan şiirini eleştirseler de tabiat temasında dikkate değer bir değişiklik gerçekleştiremezler.

II. Abdülhamit Dönemi Edebiyatı'nın ilk evresinde güçlü şairliğiyle Abdülhak Hâmid Tarhan ve edebiyatın her türünde eser vermekle beraber retoriğe yönelik teorisyenliği ve hocalığıyla Recaizâde Mahmut Ekrem Batı'ya dönük bir edebiyatın temelini atmış, tabiat temasına da gerçek anlamda bir bakış açısı değişikliğiyle yeni bir anlam ve değer kazandırmışlardır. Bu konuda Hâmid daha ön plana çıkmaktadır.

Bu dönemde şiirde meydana gelen değişiklikler genel bir bakışla; tecritten mimetik anlatıma, (soyuttan somuta), ortak hayal dünyasından (mazmun) kişisel hayal dünyasına (imge), ortak kural ve şekillerden daha serbest kural ve şekillere, klasik olandan romantik olana şeklinde özetlenebilir. Dikkat edilirse bütün bu değişikliklere yön veren, aslında sanatçıda "ben" in ön plana çıkıp etkin bir biçimde eseri belirleyici bir fonksiyon kazanmasıdır.

Tabiatı şiir için tükenmez bir kaynak olarak gören Ekrem, tabiat karşısında biraz dağınık da olsa yeni yaklaşımlar sergiler. Bu konuda o, genellikle sübjektif, bazen de objektif bir görüşe sahiptir. Her yönüyle tabiata tutkundur. Gözlemcidir. Gözlemlerinin yetmediği yerde tamamıyla hayali, kulaktan dolma veya okunarak elde edilmiş

II. Abdülhamit Dönemi Edebiyatı'nda Değişen Tabiat Temasının Yansıması Olan “Dağlara” Redifli Şiirler

bilgilere yer verir. “Nağme-i Seher”, “Zemzeme” gibi şiirlerinde tabiat karşısındaki hayranlığı ön plana çıkarken, “Çoban”, “Çiçek” gibi şiirlerde tabiatı acemice seyrederek. “Bu Da Bir Şi'r-i Muhzin-i Diğer”, “Hilâl-i Seher” ve “Nev-Bahâr” gibi şiirlerde ise tabiat tablolarında bir zenginlik göze çarpar. Tabiatın görkemi karşısında hayranlık içerisinde oluşu kontemplatif (düşünceye dalmış, temaşacı) bir duyuş tarzını göstermekle birlikte, “agnostist” yaklaşımdan öteye gidemez. Tabiatın değişik görünüşleri içinde gezinirken, tabiat ister istemez yüzeysel kalmakta onun derinliklerine yeterince nüfuz edememektedir (Parlatır, 2004: 49). Buna rağmen tabiata ait unsurların kişisel tecrübenin ürünü olarak ortaya çıkmaları önemlidir.

Ekrem'in tabiat teması bakımından bir diğer önemli yönü, geniş anlamda mekân-insan ilişkisi kapsamında değerlendirebileceğimiz “tabiat-insan” ilişkisine güzellik kavramında ayrı bir değer kazandırmasıdır. Artık şair göze hitap etmekten kurtulur, insanı anlatma yolunu tutar (Parlatır, 2004: 50). Başka bir deyişle anlattığı olaya uygun bir atmosfer yaratabilmek için tabiata ait unsurlardan yararlanır. Böylelikle onun şiirinde tabiat, mekân olarak sadece bir dekor olma seviyesinden kurtularak işlevsel olarak kullanılır. Söz gelişi “Yakacıkta Akşamdan Sonra Bir Mezarlık Âlemi”nin kasvetli görünümünde tabiat ve insan iç içedir. Kişinin ruhi bunalımları ağırlık kazanır. Buna psikolojik çöküntünün insanı tabiatın derinliklerine doğru çektiği “Mağruka” da eklenebilir.

Hâmid, aşkın mizacı, talihi, aile yapısının getirdiği avantajlarla bir deha olarak kabul edilebilir (Tanpınar, 1977: 253). İlhama bağlı güçlü şairliği, felsefi tavrıyla şiirde Ekrem'den daha ön plana çıkan bütün şiirine yön veren kendi “ben”ini merkeze almakla, “ölüm” gibi diğer temalarda olduğu şekilde tabiat temasına da esaslı bir değişim ve yenilik kazandırmıştır. Bu değişimde tanıdığı ve etkisinde kaldığı Jean Jacques Rousseau, Lamartine, Victor Hugo, Chateaubriand gibi romantiklerin, talihin ve acıların eşlik ettiği inişli çıkışlı özel hayatı ve kişisel tecrübesinin, özellikle tabiat fikri açısından Hindistan ikametinin etkili olduğu, hakkında çalışma yapan bütün eleştirmenler tarafından dile getirilmiş bir gerçektir. Hindistan'dayken yazdığı “Küresi-i İstiğrak”, “Külbe-i İştîyak”, “Zamâne-i Âb” şiirlerinde büyük ve gerçek tabiatı

görür, seyreder, hayranlıkla aldığı intibaları tasvire çalışır. Bu esnada tabiatla tabiatüstü arasında derin bir münasebet bulunduğunu idrak ederek mistik ve panteist bir tabiat görüşüne ulaşır (Kaplan, 1995: 351).

Hâmid'in bu tavrı geleneksel olarak şiir inşa etme biçimi olan zihinselliğin karşısında "yeni ve modern bir öznellik modeli" olarak da yorumlanabilmektedir (Öztürk, 2010: 161). Buna göre şiirdeki temsil, sembolleştirme, şairin bireyselliğinin metne sızışı gibi edebî nitelikler Batılı anlamda bir öznelliği inşa çabası olarak değerlendirilebilir. Bu niteliklere Hâmid'in şiirinde Hindistan seyahatiyle öne çıkan genel olarak Batılı romantik doğa şiirinde sık olarak rastlanan romantik yüce (romantic sublime) ile uyumlu estetik bir duyuş eklenebilir. Romantik yüce, basitçe doğanın ihtişamı karşısında şairin yaşadığı korku, hayret ve bunlardan doğan coşkuyu şiire yansıtıdır.

Üçüncü nitelik ise, mesafe algısıdır. Hâmid'in genel olarak bütün doğa şiirlerinde manzaraya hâkim bir yerden bakma, daha doğrusu manzaranın gerisinden manzarayı tasvir etme eğilimi dikkat çekicidir. Bu eğilim, "Sahra" ve "Belde"den sonra yazılan şiirlerde daha estetik bir nitelik kazanır ve kimi zaman şair öznenin kendisini gördüğü manzaranın içine soktuğu görülür. Bunu romantik doğa tasavvurunda önemli bir yeri olan doğayla bütünlük arzusu biçiminde yorumlamak gerekir. Bu üç niteliği ve bu niteliklere sahip Hâmid'in doğa şiirlerini yeni bir öznelliğin tezahürü olarak görmek doğru olacaktır (Öztürk, 2010:162-163).

Edebiyatçılarımıza ferdiyetçiliği ve kendinden bahsetmeyi öğreten şair (Kaplan, 1987: 17) olarak, yukarıda açıkladığımız Divan şiirinin klişe tabiat anlayışını değiştirerek; kendisine göre biçimlenen, somut olmakla birlikte çeşitli anlamlar yüklenen, mekân-insan ilişkisinin kuvvetle hissedildiği, insan psikolojisinin biçimlendirdiği tabiatı şiirlerine yansıtabilmiş, bu yönüyle Ara Nesil ve Servet-i Fünûn sanatçıları üzerinde belirgin bir etki yaratmıştır. Hatta Servet-i Fünûn topluluğunu bir araya getiren ve bu edebiyata zemin hazırlayan etkenler arasında "Tanzimat'ın ikinci neslinin getirmiş olduğu geniş tabiat ve duygu tasvirleri" de sayılmaktadır (Kerman, 2009: 162).

II. Abdülhamit Dönemi Edebiyatı'nda Değişen Tabiat Temasının Yansıması Olan "Dağlara" Redifli Şiirler

Aslında bu makalede bu etkinin bir yönünü de örneklendirmiş, göstermiş olacağız.

Hâmid'deki tabiat teması için ayrıca "Sahra"yı odak kabul etmek ve bu temanın gelişimini "Sahra'dan önce, Sahra ve Sahra'dan sonra" şeklinde ele almak da mümkündür, zira Hâmid burada yeni bir tabiat görüşüne yükselir. Tabiat artık diğer duygulara refakat eden tabii bir tem değil, yukarıda açıklandığı şekliyle "yeni ve modern bir öznelik" etrafında ayrı ve derin bir anlamı olan felsefî ve hissî bir varlık hâline gelir. Şair tasvir ettiği manzaraları peşin bir fikre göre seçer ve değerlendirir. Bir tez ortaya atar ve onu eseri ile ispata çalışır. Bu eserde J. J. Rousseau'nun medeniyetin çirkinliği/kötülüğüne karşılık tabiatın iyiliği düşüncesi doğrultusunda kır (sahra)-şehir (belde), köylü (bedevî)-şehirlî (beledî), tabiiyet-sunilik temleri birbiriyle mukayese edilerek geliştirilir (Kaplan, 1995: 314, 320).

Dağ İmgesi ve Dağlara Redifli Şiirler

Tabiatın bir unsuru olarak dağ

İnsanı çevreleyen somut varlık âlemi olan tabiat ve onun esaslı bir unsuru olan dağ, mitolojik dönemlerden modern zamanlara kadar çevresiyle münasebet hâlinde olan, ondan etkilenen, onu çözümlenmeye ve anlamlandırmaya çalışan insan ve özellikle insani yaratma/üretme (ibda) çabası içerisinde olan sanatçı muhayyilesi için vaz geçilmez bir esin kaynağı olmuştur. Yansıtma kaygısında olan sanatçı için gayrı beşerî ve açık bir mekân olarak tabiat yukarıda özetlemeye çalıştığımız genel yaklaşım ve bakış açısıyla, mekân-insan ilişkileri içerisinde bazen mimetik bazen tecride dayalı bir anlatımla destanlardan halk şiiri ve hikâyesine, mesnevilerden gazel, kaside ve Batı kaynaklı türlere kadar edebî metinlerde görünüm kazanmıştır.

Mustafa Durak, daha çok 20. yüzyıl Türk şiirinden seçerek ele aldığı örnekler üzerinden -Karacaoğlan'dan da söz ettiği için yelpaze biraz daha genişletilebilir- dağın Türk şiirinde kazandığı anlamları/ fonksiyonları şu şekilde sıralar:

"Dağ; yüce olandır, özgürlük mekânıdır, güzeller ve güzellikler mekânıdır, tanrısalı yaklaştıran yerdir, öte yaşamsal uzamdır, hayat vericidir ve dinamiktir, umuttur, dosttur, özlemdir, engelleyicidir, sıkıntıdır ve içmeye bahanedir, yalnızlıktır, onurdur, çekilen çiledir, dağın ardı ihmal edilmiş insanların mekânıdır." (Durak, 2003: 63-67).

Kişisel bir yaklaşımın ürünü olduğu için görecelik taşıyan bu sıralama şüphesiz değiştirilebilir, yeni anlamlarla geliştirilebilir ve sıralamada bazı anlamlar birbiriyle birleştirilebilir olmakla beraber, üzerinde durduğumuz dönem için dağın henüz yüce, güzeller ve güzellikler mekânı ve tanrısalı yaklaştıran yer olma anlam ve fonksiyonunu taşıdığı söylenebilir. Bu arada dağın 20. yüzyıldan itibaren yakın döneme kadar İslâmî terminolojiden sıyrılıp yaşanan gerçek hayatın bir parçası olarak kişisel tecrübenin belirlediği biçimde bir anlam kazandığı görülmektedir.

Coğrafyanın ve tabiatın ana unsurlarından olan ve bizde genellikle şairlerin Farsça "kûh", "kuhsâr", Arapça olarak da tekil şekliyle "cebel", çoğul şekliyle "cibâl" kelimelerini tercih ettikleri dağ ise; Yunan, Latin, İran, Ortadoğu, Hint, Türk mitolojilerinde, semavî dinlerde, Halk ve Divan şiirlerinde geniş olarak yer almıştır.¹ Olympos, Elbruz, Bîsütûn, Kafdağı, Meru, Fuji, Tanrı Dağı, Tûr-ı Sina, Hira, Sevr, Cebel-i Nûr, Arafât, Cudî, Merve ve Safâ tepeleri gibi isimler bir arada düşünüldüğünde bunlar etrafında oluşturulan anlam dünyası zihinlerde kendiliğinden canlanır. Buna rağmen menkıbelerin, hikâyelerin, kıssaların mekânları arasında yer edinen meşhur dağların idealize edilmiş biçimlerinin dışında dağ imgesinin şiirde kullanımının sınırlı olduğu da dikkati çekmektedir (Bulut, 2018: 57).

II. Abdülhamit Dönemi Edebiyatı içerisinde yeni tabiat anlayışı ve bunun bir parçası olarak "dağ" a ait ilk dikkatler, etkilenmeler Hâmid'in şiirinde görülür. Onun şiirinde kendi "ben"ini merkeze almak ve eserini buna göre şekillendirmek ya da Batılı anlamda bir özneliği inşa çabası olarak değerlendirilebilecek olan ve Batılı romantik doğa şiirinde sık olarak rastlanan romantik yüce (romantic sublime) ile uyumlu estetik bir duyuşun Hindistan seyahatiyle ortaya çıkmaya başladığını ifade

¹ Bu konuda detaylı bilgi için bkz. (Bulut; 2019).

II. Abdülhamit Dönemi Edebiyatı'nda Değişen Tabiat Temasının Yansıması Olan “Dağlara” Redifli Şiirler

etmiştik. Önce gerçek yaşantılarla ortaya çıkan etkilenmeler, daha sonra “Kürsi-i İstiğrak” (1884) (Enginün, 2013: 571), “Külbe-i İştîyak” (1884) (Enginün, 2013: 601), “Zamâne-i Âb” (1884) (Enginün, 2013: 574) gibi şiirlerinde yansıma alanları bulur.

Kendisinin bir kez çıktığı ve bir kez de geceleyin geçtiği Matheran sıradağlarının devasa görüntüsü karşısında nasıl etkilendiği Ekrem'e yazdığı mektuplardan takip edilebilmektedir. Özellikle İstanbul'la karşılaştırma yaptığı şu satırlar bu yücelik karşısında nasıl bir hayranlık içerisinde olduğunu göstermektedir: “İstanbul'un dağları bu Kûhistan-ı ceberûtiye nisbet oyuncak, mehtabı buranunki yanında taklid, gurubu bu dâire-i inkılâb güneşinin gurubuna nazaran tesâvir-i masnuadan addolunabilir.” (Kaplan, 1995: 334-335).

Hâmid'in tabiata bakışında yukarıda romantik özneliğin niteliklerinden mesafe algısı olarak isimlendirdiğimiz “yüksek yerden seyir”in konum olarak ayrı bir değer taşıdığı da önemli bir gerçektir (Kaplan, 1995: 335). Bunu özellikle “Kürsi-i İstiğrak” şiirinde görebiliriz:²

“Bu şiirde temâşâ noktası 'kenâr-ı bahrde nâzır-ı âlem' bir yerdir. Burada 'hayâlet gibi bir adam' oturmuştur; geniş ufuklar karşısında düşünür. Beyazlar giyinmiştir amma, duruşu bir matem arz eder. Etrafında olan bütün varlık, bulutlar, dalgalar, yıldızlar ona 'mahrem'dir. Şâirin muztarip olmasına mukabil, tabiat, ağaçlar, nehirler, kuşlar ve çiçekler daima neşeli ve mesuttur.” (Kaplan, 1995: 335).

Bu büyük ve harikulâde manzara karşısında sergilediği duyuş tarzıyla kâinattaki ahenk ve nizamı keşfeder, Allah'ın varlığını hisseder. Mehmet Kaplan, bu şiirin Hâmid'in fizikî âlemden metafizik âleme nasıl geçtiğini, tabiatla Tanrı'yı nasıl birleştirdiğini çok güzel örneklediğini söyler. Hâmid'in Doğu ve Batı'ya asırlarca önce Hint'ten yayılan panteizmi, Hindistan'da âdeta kaynağından, bizzat kendi içinden çıkardığı kanaatindedir (1995: 337).

2 Daha şiirin adında geçen “Oturulacak yüksekçe yer, makam, taht.” gibi anlamları bulunan “Kürsi” (kürsü) ve terkip hâlinde olduğu “istiğrak” [Gark olma, boğulma, dalma, 'sâlikin ilâhî sevginin istilâsı altında kendisi ve maddî âlem hakkında hiçbir duygu, algı ve bilince sahip olmaması' anlamında 'vecd' in eş anlamlısı olarak tasavvuf terimi.] kelimeleri yüksekçe bir yerden seyredilen manzara karşısındaki vecd hâlini kuvvetle hissettirmektedir.

Bu açık, geniş ve gayrı beşerî mekân olan tabiat algısından sonra, Hâmid'in tabiatın içerisinden bizzat dağları belirginleştirdiği, tasvir ettiği şiiri "Hediye-i Sâl" (1897) (Enginün, 2013: 604) adını taşımaktadır. Konuşmaya yakın üslubu, Servet-i Fünûn şiir sentaksını hatırlatan mısra akışıyla bu şiirde şair "sabah vakti erken" kırlara gezmeğe çıkar. Yılbaşıdır, etrafta karlar vardır. Birdenbire dağlar zırhlara bürünür. Bu ani değişme şairin dikkatini dağlar üzerinde toplar. Dağlar ona çeşitli duygular ve düşünceler telkin eder. Dağlar, vakar ve gurur dolu kahramanlardır. Daha sonra bu intiba değişir ve şair dağları "ulu sandukalar" gibi hisseder. Bu "sandukalar"ın kapağı rüzgârlarla kırılmıştır. İçinde bazı yaprakları çürümüş kitaplar, kemikler, hayaletler, haykırmalar ve inlemeler vardır. Hindistan dağlarının korkunçluğunu ve azametini hissettiren mısralardan sonra Hâmid onları mahalli bir surette tasvir için "filler"e benzeter. Bu şiirde gözleri göklerde dolaşan Hâmid, yere ait bir eleman olan dağ karşısında tanrıya gidememiş, "Sert maddeye çarpan muhayyilesi dağdan korkulu bir masal intibayı çıkarmıştır." (Kaplan, 1995: 338-340).

II. Abdülhamit Dönemi Edebiyatı'nın ilk evresinde yol açıcı düşünceleriyle Recaizâde Mahmut Ekrem ve özellikle güçlü şairliğiyle Abdülhak Hâmid Tarhan'ın elinde yeni bir tabiat anlayışının yerleşerek kendilerinden sonraki şairler üzerinde giderek etki yaratacak bir kaynak hâline gelmeye başladığını söyleyebiliriz. Bu kaynağın içerisinde dağlar ise, görme ve seyir yoluyla orijinalliği yakalama ve nesneyi aşkınlştırma peşinde olan romantik özne için (Bulut, 2019: 122), yüce ve ilâhî yüce anlamında bir değer taşır. Bununla birlikte yüce algısı daha çok Batılı romantikler için söylenebilir. İslamî literatürde dağla ilgili örnekler Allah'ın varlığı, gücü ve sonsuzluğu üzerinden kodlanmıştır. Özellikle Batı'da yaşandığı ölçüde Türk şairi dinî açıdan tam bir yıkım yaşamadığı için dağın yüceliği ve hissettirdiği sonsuzluk duygusu, Allah'la ilgilidir. Bu yönüyle Allah'ın birliğine ulaşmaya çalışan modern Türk şairi, ruhun sonsuzluğuna ulaşmaya çalışan Batılı romantiklerden ayrılır (Bulut, 2019: 165).

Bu hüküm, bu konuda en geniş etkiyi yapmakla ön plana çıkan Hâmid için düşünüldüğünde; onun "Kürsi-i İstiğrak", "Külbe-i İştiaq", "Zamâne-i Âb" gibi şekil olarak yeni olmakla birlikte mistik

II. Abdülhamit Dönemi Edebiyatı'nda Değişen Tabiat Temasının Yansıması Olan "Dağlara" Redifli Şiirler

ve panteist tavır sergilediği şiirlerinde geleneksel, "Sahra", "Hediye-i Sâl" gibi şiirlerinde "dağdan korkulu bir masal intibarı" çıkaran tavrıyla Batılı romantik bir şair olarak görüldüğü söylenebilir. Bu durum ise, on dokuzuncu yüz yılın ikinci yarısında Batı şiirine geçerken edebiyat dünyamızda yaşanan düalizmin çarpıcı bir örneğidir.

Dağlara redifli şiirler

Yeni Türk Şiiri'nde (1860-1908) ilk kez Muallim Naci "Seher" üst başlığıyla yayımladığı "Dağ Başı" adlı şiiriyle dağ şiirin konusu hâline getirmiştir. Şiirde ilahî yüce olarak görünen dağ, tasavvufî bir dikkatle ele alınmıştır. Bu şiiri önemli kılan husus ise, İslamî ve mitolojik kaynaklı dağların dışında şiirde gerçek bir dağın yer almasıdır. Şiirde şair özne, Çamlıbel dağına sıradan bir dağ olmasına rağmen, yüceliğiyle Allah'ın hikmetinin görülebileceği bir yer olma anlamını atfeder (Bulut, 2019: 165, 167).

Bu yıllarda genel olarak dağ şiire konu olmakla birlikte; özel olarak da "dağlara" redifli şiirlerin tanzir geleneği içerisinde bazen açık bir ifadeyle, bazen de aynı vezin ve kafiyeyle çeşitli şairlerce yeniden üretildiği, 1305 (1890) / 1313 (1897/1898) yılları arasında şiirde revaç bulan bir konu ve söyleyiş hâlinde bir ilgi alanı oluşturduğu görülmektedir.³

"Dağlara" başlıklı ve redifli ilk şiir İsmail Safâ'ya aittir. İçinde yer aldığı kitap 1308 (1892/1893) yılına ait olmakla birlikte, şiirin altında yer alan "Fi 29 Şubat 1305" (12 Mart 1890) tarihi, şiirin yazılış tarihini vermektedir (İsmail Safâ, 1308: 145-146).

Aynı redifli diğer sekiz şiirde de vezin Remel Bahri'nden sık kullanılan "fâilâtün / fâilâtün / fâilâtün / fâilün" kalıbıdır. Bu şiirlerden sadece

³ Bu konu ilk kez 1996 yılında bir makalede ele alındı (Tümer, 1996; 145-151) . Burada Ahmet Vefâ'dan sonra Mehmet Celâl'in "Dağlara" başlıklı ve redifli şiiri üzerinde durulmuştur. Sonraki yıllarda Ali Ekrem'in de aynı başlıklı bir şiiri olduğu görüldü. 2017 yılında "Yeni Türk Şiirinde Dağ (1860-1908)" konulu doktora tezinin tamamlanması ve "Zirvenin Işıltısı Yeni Türk Şiirinde Dağ (1860-1908)" (Bulut, 2019) adıyla kitap olarak yayımlanmasıyla "dağlara" redifli şiirlerin varlığı kesinleşmiş oldu. Çalışmada sözü edilen dönemde yeni Türk şiiri şairlerine ait 382 şiir kitabı ve konuyla ilgili gazete ve dergilerin taranması neticesinde elde edilen diğer altı şiir, Birol Bulut'tan temin edilmiştir.

Hâlid'e ait olanda açıkça tanzir ifadesi vardır, fakat bu ifadeden sonra şiirin adına yer verilmez. Rıza Tevfik'in şiiri "Balaban Dağları" adını taşımakla birlikte, Ahmet Vefâ'dan alınan iki beytin şiirde doğrudan kullanılması ve bentlerin tekrar beyitlerinin kafiyesinin buna göre oluşturulması suretiyle etkilendiği kaynağı gösterir. Şevket Gavsî'nin şiiri isimsiz olmakla birlikte, diğerleriyle aynı vezin ve kafiye düzeniyle yazılmıştır. Geriye kalan altı şiir "Dağlara" adını taşır.

İsmail Safâ'dan sonraki sekiz şiir kronolojik olarak şu şekilde sıralanır:
4

Ahmet Vefâ, 7 Mart 1306 (19 Mart 1890)

Hâlid (Tarihsiz)⁵

Ali Ekrem, 13 Mayıs 1307 (25 Mayıs 1891)

Şevket Gavsî, 1308 (1892/1893)

Erganili Mes'ud, 1308 (1892/1893)

Mehmed Celâl, 1311 (1895/1896)

Rıza Tevfik, 23 Mayıs 1312 (4 Haziran 1896)

Abdülkerim Hâdî, 1313 (1897/1898)

İsmail Safâ'nın şiirini ilk ve en kısa zamanda (bir hafta sonra) tanzir edenin küçük kardeşi Ahmet Vefâ olduğu,⁶ daha sonra birkaç yıl aralıklarla "dağlara" redifli şiirlerin yazıldığını görmekteyiz.

Sözünü ettiğimiz dönemde bu dokuz şiirden başka onlara yakın özellikler taşıyan ancak bir küçük farkla "dağlar" redifiyle biri diğerini tanzir etmiş iki şiirin daha olması,⁷ bu konuya ciddi bir eğilim olduğunu göstermektedir.

4 Altında özel olarak ay ismiyle yazılış tarihi verilen şiirlerde bu tarihi, herhangi bir yazılış tarihi olmayanlarda şiir kitabının yayım tarihini esas aldık.

5 Bu şiir Ahmed Bâdî Efendi, Riyâz-ı Belde-i Edirne (20. Yüzyıla Kadar Osmanlı Edirne'si), Cilt II, Haz: Niyazi Adıgüzel – Raşit Gündoğdu, Trakya Üniversitesi Yayını, 1. Bsk, Mayıs 2014, s. 1716'da bulunmaktadır. "Şâ'ir-i meşhur İsmâil Safâ Bey'e naziresidir" başlığını taşıdığı için bu sıraya aldık.

6 Birbirlerine manzum mektuplar yazan (Tümer; 1996, 151), müşterek gazelleri olan (İsmail Safâ; 1308, 134) bu iki kardeşin yakın bir edebî zevk ortaklığı içinde oldukları dikkat çekmektedir.

7 Bu şiirlerden ilki Andelib Fâik'e aittir:

DAĞLAR

Bu dağlardır beni müstağrak-ı envâr iden dağlar

Bu dağlardır cihanı çeşmîme gülzâr iden dağlar

Yüce olarak dağ

Daha önce ifade ettiğimiz gibi dağ, görme ve seyir yoluyla orijinalliği yakalama ve nesneyi aşkınlılaştırma peşinde olan romantik özne için yüce ve ilahî yüce anlamında bir değer taşımaktadır (Bulut, 2019: 122). Ele aldığımız şiirlerin dördünde dağın "yüce" anlamında bir etki merkezinde olduğu görülmektedir. Bu aynı zamanda Batılı romantik bir dikkatin belirginleşmeye başladığı anlamına gelmektedir ve hızla Batılılaşan tarihi dönem için şaşırtıcı değildir.

İsmail Safâ'dan başlamak üzere Ali Ekrem, Şevket Gavsî ve Erganili Mes'ud'un şiirlerine dağ bu yönüyle yansır.

Gazel formunda yazılan şiirde İsmail Safâ, dağ karşısında kontemplatif (düşünceye dalmış, temaşacı) bir bakışla yukarıda Hâmid örneğiyle üzerinde durduğumuz yaklaşımı sergiler. Kendiyle "bakmaya

Bu dağlardır tecellâ-yı cemâliyle idüp sermest;
Beni fart-ı meserretle perestîş-kâr iden dağlar

Bu dağlardır idüb vâsil safâ-ı vasl-ı canâna
Bana zevk-i cinânın sırrını izhâr iden dağlar

Bu dağlardır şu'â'-ı şems-i 'irfân-ı hakikiyle
Beni hâb-ı girân-ı cehlden bîdâr eden dağlar

Bu dağlardır ki etti 'Anelibi vâsil-ı maksûd
Bu dağlardır onu 'âşıklara serdâr iden dağlar
28 Mayıs 1309 (1893)
(Andelib Faik, 1310: 5)

İkincisi ise, Mustafa Reşid'e aittir:

DAĞLAR

Bu dağlardır bana ilhâm-ı eş'âr eyleyen dağlar
Bu dağlardır bana dildârı ihtâr eyleyen dağlar

Gönül âzâde-yi her kayd iken bir gün hezâr-efsûs
Budur bir dâm-ı gîsûya giriftâr eyleyen dağlar

Bu dağlardır birinci aşkımın gehvâresi, kabri
Bu dağlardır bana bin renci ihzâr eyleyen dağlar

Budur ol dilberin -kim hayli demdir cennet-ârâdır-
Sadâsın gizli gizli sem'e tekrâr eyleyen dağlar

Anınçün ıztırab-efzâ-yı kalb-i pür-melâlimdir
Bana evvel safâyı, zevki isâr eyleyen dağlar
1310 (1894/1895)

(Mustafa Reşid, 1310: 17)

doymadığı” yüce dağlar arasında bir irtibat kurmaya çalışır. Dağ bu şiirde şairin ilham kaynağı olarak duygularına eşlik eden yüce bir varlıktır. Şiirde geçen “ulvî manzar”, “i’tilâ”, “’âlî”, “ma’âlî”, “i’lâ” kelimeleriyle dağların yüceliği ortaya konur.

Ali Ekrem de aynı duyuş tarzıyla “yüce” anlamı taşıyan dağ karşısında romantik bir tavır sergiler. “âlî dağlar”, “semâvî bir hüzünle örtülü”dür.

“Aşkla dolu bir anlamı dağlara söyle”yen romantik özne olarak Şevket Gavsî, dağların biribiriyle “ulvî bir hasbihal” içerisinde olduklarını düşünmektedir.

Erganili Mes’ud ise;

Mürğ-i ruhum daima eyler te’âlî dağlara

İsterim uçmak bilâ-pervâ şu ’âlî dağlara

beytiyle daha şiirine başlarken dağın yüceliğini ve bu yüceliği paylaşma isteğinde oluşunu belli eder.

İlahî yüce olarak dağ

Dağ, sadece bir şiirde ilahî yüce anlamındadır. Klasik edebiyatımızdan o gün için modern kabul edilen Batı edebiyatına yönelmenin önce geleneği zayıflatarak sonra bu yönde kademe kademe yeni bir gelenek oluşturmasının tipik bir örneği olarak sadece Hâlid şiirinde İslamî bir terminolojiye yer verir. Bilinmeyen bir melâlden ziyade, yaratılıştan ötürü dağlara bir meylinin olduğunu ve bu sebeple dağlara şiir yazdığını ifade eder. Dağları Allah’ın kudretinin ve birliğinin bir sembolü olarak gören Hâlid, bu manayı içselleştirirken özellikle “hikmet, tecelli, hakikat” kelimelerini kullanır. Bu kullanım nesnenin kendisinden ziyade arkasındaki ilahî anlama ulaşmaya yönelik bir tasavvurdur. Şiir gerek dil, gerek üslup gerekse mana olarak klasik şiirin etrafında oluşturulur. Hâlid’in şiirinde idealize ve rahmanî unsurlarla bezeli bir dağ kavramını görmekteyiz (Bulut, 2018: 61).

İlahî yüce ve yüce arasında dağ

"Dağlara" redifli şiirlerin kalan dördünde de dağın hem yüce hem de ilahî yüce anlamında çağrışımlara açık bir biçimde kullanıldığını, başka bir deyişle klasik edebiyatımızdan Batı edebiyatına geçiş evresinde iki geleneğe ait duyuş tarzını ve özelliklerin yansıtıldığı görülmektedir.

Ahmet Vefâ'dan başlamak üzere Mehmet Celâl, Abdülkerim Hâdî ve Rıza Tevfik'in şiirlerine dağ bu yönüyle yansır.

A. Vefâ'nın şiirinde "bir seher vaktinde çık"ılan yüce ('âlî, ma'âlî) dağ, bir tenezzüh mekânı olarak görülür. Bir yandan hayret verici bir sessizlik içerisinde "manevî bir lisan" bu yücelikleri dağlara bildirmekte ve "Bir tecelli etse yüz binlerce Tûr eyler zuhûr" mısrayla Tûr dağındaki tecelliye gönderme yapılmaktayken, diğer yandan romantik öznenin "sevdiği dilberin cemâlinin nuru" nun peşinde olması, dağın ilâhî yüce ve yüce arasında bir anlam taşıdığını gösterir.

Şiirde "Vecd" hâlinde olmak, Hâmid'deki "istiğrak" durumunu hatırlatır (Kürsi-i İstiğrak). Ayrıca şairin gönlünün "Kudretin asâr-ı i'câzıyla mâlî" dağlara "niğâh" ettikçe bir hakikat keşfetmesi, yine Hâmid'in Hacle şiirinde yer alan;

Pür-haşrdır gözünde ânın inkişâf-ı gül

Mahzûz olur ne yolda ise keşf-i râzdan (Enginün, 2013: 208).

beytinde şairin dış dünyanın sınırlarını keşfetmekten haz duymasına benzerlik gösterir.

Çok sıkı bir mekân-insan ilişkisinin kendini gösterdiği Mehmet Celâl'in şiirinde, şairin kederi dağlara yansır, dağlarda tasvir edilen ve gittikçe kararan atmosfer bu psikolojik hâle eşlik eder. Sevdiğini arayan romantik özne, onun hayalini boş dağlarda bulur. Dağların zirvesi karanlık bulutlarla "taç giyinmiş"tir ve bu durum yüce dağlara heybetli bir görünüm kazandırmıştır. Bununla birlikte bulut, "keder büyüten" bir buluttur. Mekânın biraz daha kararması, güneşin gurup vaktine girmesiyle gerçekleşir, bununsa "leylin iğbirârı"yla (kırılış, gücenme) oluşması romantik duyguları güçlendirir ve sanki romantik öznenin "gönlünün melâli dağlara akseder." Bu karanlık atmosferi aydınlatan

ve melâli dağıtan, ayın doğması ve onula birlikte gökyüzünden sevgilisinin (gecelerin leylâsı) düşmesidir.

Buraya kadar yüce anlamıyla görülen dağın kendisi için "mahzun, sükûn-bahşâ, garib", "Külbe-i Ahzân" anlamı taşımaya başlaması, dağların ona birliği tanımanın zevkini vermesiyle (zevk-i vahdet-âşinâ), ilahî yüceye doğru bir yükseliş kendini hissettirir. "Bir taşın üstünde istiğraka düşmek iste"mesi ise, Ahmet Vefâ'da görüldüğü gibi Hâmid tesiri olarak değerlendirilebilir.

"Dağlara" redifli şiirler içerisinde sadece Rıza Tevfik'in "Balaban Dağları" şiiri bentlerden oluşması, Ahmet Vefâ'nın iki beytini şiirin içinde doğrudan kullanılmasıyla şekil olarak diğerlerinden ayrılır.⁸ Rıza Tevfik müsemmen nazım şekline benzer bir biçimde ilk bentte önce A. Vefâ'nın gazelinin altıncı beytini başlangıç beyti olarak kullanır, daha sonra aynı vezinde altı mısra daha ekleyerek sekiz mısralı bendi oluşturur. Kafiyelerde daha serbest bir tutum sergilese de sekiz mısralık her bendin sonunda "dağlara" redifini tekrar eder. Beşinci bendi ise A. Vefâ'nın gazelinin ikinci beytiyle bitirerek böyle bir şekil kurgusunu doğrudan "dağlara" redifli şiirlere bağlar, içerik açısından da A. Vefâ etkisini göstermiş olur.

R. Tevfik'in A. Vefâ'dan bu kadar etkilenmesinin sebebi aslında her ikisini de etkileyen Hâmid'e bağlanabilir. Tabiatın görkemli bir unsuru olan dağ karşısında istiğrak/vecd hâli, temaşa zevki, bir yandan sergilenen panteist tavır, diğer yandan ruhlarla, perilerle birlikte olma, varlığın sınırlarını, yaratılışın anlam ve esrarını araştırmak onun üzerindeki Hâmid etkilerini gösterir. En "âdî nebât" "âdeme takrîr-i hikmet eyler"ken, kâinatın sürekli hareket ve değişim hâlinde bulunduğunu (nûr-ı seyyâl-i hayât) hissetmesiyle dağın ilâhî yüce anlamı ortaya çıkar, fakat dağ romantik öznenin psikolojisine göre

8 Şiir ilk kez yayımlandığı Maarif Risâlesi'nin "Nesir Kısmı"nda yer almaktadır, zira yazılış hikâyesinin içerisine yerleştirilmiştir. Ayrıca burada tırnak içindeki beyitlerin Ahmet Vefâ'ya ait olduğu belirtilmemiştir. Daha sonra Serâb-ı Ömrüm kitabına girerken bu açıklamanın yapıldığı anlaşılıyor. R. Tevfik "Aziz Biraderim Cemal Bey" diye hitap ettiği kişinin teklif ve teşvikiyle Balaban'a yaptığı yaklaşık beş günlük seyahat ve konaklama izlenimlerini ayrıntısıyla hikâye eder, tabiatın ve dağların üzerindeki etkisini anlattıktan sonra şiiri verir ayrıca şiirini bu kişiye hediye eder. Bu kısımda özellikle tabiata inceleme amacıyla girmesi, tabiatın hem üstü hem altı ile açılmamış bir define olduğunu, "Tarih-i Tabii" ve "Nebâtât ve Tabakâtü'l-Arz" gibi derslerin oralarda okutulması gerektiğini, dağlarda gündüzünün "hakîmâne", gecesinin "şâirâne geçtiğini söylemesi bu şiirin hangi duyuş tarzı ve bakış açısıyla yazıldığını göstermesi bakımından son derece önem taşımaktadır (Maarif, 1896: 339-342).

II. Abdülhamit Dönemi Edebiyatı'nda Değişen Tabiat Temasının Yansıması Olan “Dağlara” Redifli Şiirler

şekillenmeye başladıkça, yüce anlamında sırları çözülmesi gereken bir varlık hâline dönüşür:

Her gece mahfî ağaçlıklarda ay uryân gezer,
Bir sükût-ı serseri vâdiye dağlardan iner.
Mevceler peydâ eder zulmet uzaktan gâh gâh
Bir nice tayf-ı siyâh ıssız geçitlerden geçer,
Sırr ile meskûn her yer, gölgelikler cilve-ger!
Zühreler, şeb-perreler yüksekte taşlar rû-siyâh!
Kaplamış bir rûh-ı sâhir vahşet-âbâdı meğer

Hâkim olmuş bir peî güyâ o hâlî dağlara...

“Dağlara” redifli şiirlerin sonuncusu ve dört beyitle en kısası Abdülkerim Hâdî'ye aittir. Şairin dipnotta kendisinde saklı olduğunu bildirdiği ilk beyit de hesaba katılırsa beş beyit olduğu düşünülebilir. Şiirde dağın bu bölümdeki şiirlerde olduğu gibi ilahî yüce ve yüce arasında bir anlam taşıdığı görülür. “Semâdan inmiş bir sükût” sanki “Efendilerin Efendisinin halli güç bir kudretini” dağlara bildirmektedir. Romantik öznenin “rahat düşmanı olan kalbinin sıkıntısı” dağlara aksetmiştir. Dağların adeta sevgilinin ışık saçan yüzünü örten bir peçe gibi oluşu ve onun ay yüzünün dağlara gizlenmiş olması, dağları hâkî bir duman gibi ıstırabın kaplaması, karanlık bir atmosfer içinde sevgilinin cemalinin ay gibi ışıldaması M. Celâl'in şiirinden etkiler olarak değerlendirilebilir.

Üzerinde durduğumuz “dağlara” redifli şiirlerde, birçok yerde Hâmid'in duyuş tarzı olarak etkilerine değindik. Özellikle “Kürsi-i İstiğrak” şiirinde yüksekçe bir yerden seyredilen tabiata karşı sergilenen bir vecd/istiğrak hâli bir etki kaynağı olarak göze çarpıyordu. Bu etkilere aynı şiirin ikinci bendinin kafiyelerinde geçen kelimeler de eklenebilir:

Bu تنها yerleri gördün mü sen zannetme hâlidir!
Hâyâlâtımla meskûndur, bu yerler pür-meâlidir,
Muhât-ı aczdir, hem lâtenâhî birle mâlîdir;
Bu mevki'dir yerim sahilde bir kürsi-i âlidir.

Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep mahrem.

Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler daima hurrem. (Enginün, 2013: 571).

Bentte geçen "hâli, meâlî, mâli, âli" kelimeleri neredeyse "dağlara" redifli bütün şiirlerde kafiyeye esas teşkil etmiş, bunların olmadığı yerlerdeyse son iki ya da üç sesi içinde bulunduran başka kelimeler (hayâli, te'âlî, cemâli, melâlî vb.) kullanılmıştır. Bir farkla ki, esas kafiyeyi oluşturan bu kelimelere "dağlara" redifi ilave edilmiştir. Bu durum da Hâmid'in kendinden sonraki bu şiirlere içerik ve şekil anlamında bir etki kaynağı olduğunu düşündürmektedir.

Sonuç

II. Abdülhamit Dönemi Edebiyatı içerisinde Ara Nesil ve Servet-i Fünûn evrelerine denk gelen 1890-1898 yılları arasında toplam dokuz şiir "dağlara" redifi kullanılarak yazılmıştır. Bunlara "dağlar" redifli birbirini tanzir eden iki şiir de eklendiğinde, dönemde değişen tabiat teması içerisinde onun esaslı bir unsuru olan dağa karşı edebî bir ilginin oluştuğunu söylemek mümkündür.

Bu şiirlerde tematik olarak dağın konumuna bakıldığında, şiirlerin tipik bir biçimde Klasik edebiyatımızdan Batı edebiyatına geçişin içerik değişikliğini örneklediği görülür. Bu dokuz şiirden sadece birinde dağ ilahî yüce anlamındadır. Dördünde ilahî yüce ve yüce anlamı iç içeyken dördünde dağ, sadece yüce anlamı taşımaktadır. Bu aynı zamanda Batılı anlamda bireyselleşmeyle beraber "dağ" temalı şiirlerde İslamî terminolojiden kademe kademe sıyrılışı da göstermektedir.

Bu eğilimde, Klasik edebiyatımızdaki klişe tabiat anlayışını romantik özneye ait kişisel hayat tecrübesini şiire yansıtarak değiştiren Abdülhak Hâmid Tarhan'ın etkisi olduğu görülmektedir. Onun etkisi sadece romantik duyuş tarzıyla sınırlı kalmamış, özellikle "Kürsi-i İstiğrak" şiirinin kafiye ve kelime dünyası içerisinde yer alan "hâli, meâlî, mâli, âli" gibi kelimelerin "dağlara" redifiyle yeniden yapılandırılmasıyla dolaylı da olsa şekilsel plana aksetmiştir. Söz konusu ettiğimiz şiirlerin böyle güçlü bir etki kaynağı etrafında vücuda getirildiğini söylemek mümkündür.

Şiir Metinleri

Dağlara⁹

Mün'akistir kalbimin hüzn ü melâli dağlara
Ebr-i 'ulvî manzarın düşmüş zılâli dağlara
Düş ber düş teselsül, ser-bâ-ber i'tilâ
Gözlerim bakmakla doymaz böyle 'âlî dağlara
Dinledi feryâdımı dağlarla taşlar inledi
Yer gök oldu peyrev efgânımla mâlî dağlara
Sence imkân-ı teessür yok mudur ey seng-dil?
Âhımın varken dokunmak ihtimâli dağlara!
Şiddet-i sevdâ ile cinnet getirdim gâlibâ:
Ben de düşdüm 'âkıbet Mecnûn misâli dağlara!
Hem-zebânımdır benim karşımda her taş, her kaya
Şimdi hasr ettim demektir hasbihâli dağlara
Sorduğum şey'i yine benden sorarlar 'aksine
Eylesem îrâd herhangi suâli dağlara
Olmasaydı 'aşk volkanlar zuhûr etmez idi
Âh! Bağrım yandı çok görmem bu hâli dağlara!
Olmasa dağlarda bir mazmun-ı ulvî mündemiç
Meyl eder mi şâirin fikr ü hayâli dağlara?
Her hayâl-i şâirânem dağların mahsulüdür
Pür-ma'âlî dense lâyıktır şu hâlî dağlara
Hayli şeyler söyledim sahralara, vâdilere
Hayli şeyler söyledim ben lâubâli dağlara
Dağların ulviyyeti efkârımı i'lâ eder
Eylerim şi'rimle ibrâz-ı ma'âlî dağlara
Dağ başında ey Safâ bir feyz-i cûş-â-cûş ile
Bir gazel yazdım ki aittir me'âli dağlara

Fi 29 Şubat 1305 (1890) (12 Mart 1890)

9 İsmail Safâ, 1308: 145-146.

Dağlara¹⁰

Bir seher vaktinde çıkmıştım şu 'âlî dağlara
 Maşrıkın vermişti zînet-reng-i âlî dağlara:
 Her taraf pür-samt ü hayret bir lisân-ı ma'nevî
 Eylliyordu sanki takrir-i ma'âlî dağlara...
 Kalbime bir hüzn-i rûhânî dolar bilmem niçin
 Her ne dem 'atf-ı nigâh etsem şu hâlî dağlara.
 Bir tecelli etse yüz binlerce Tûr eyler zuhûr
 Sevdüğim bir dilberin nûr-ı cemâli dağlara.
 Vecd ü hâlîm var fakat bilmem nasıl bir vecd ü hâl
 Kalbimin tesir eder mutlak şu hâlî dağlara.
 Bir hakikat keşfeder gönlüm, nigâh ettikçe ben
 Kudretin asâr-ı i'câzıyla mâlî dağlara.
 Hep bizim 'cündür kavuşmak ihtimâli sevdiğim
 Dağların yoktur kavuşmak ihtimâli dağlara.
 Yazdığım şî'r-i hazinin ey Vefâ zanneylerim
 Pek münâsib düştü hüzn-âver meâli dağlara.

7 Mart 1306 (1890) (19 Mart 1890)

Şâ'ir-i meşhur İsmâil Safâ Bey'e naziresidir.¹¹

Çünkü meyl-i tab'ımın var iştîmâli dağlara
 Kenz-i dilden eylerim nesr-i leâlî dağlara
 Vech-i her zerre tecelligâh-ı zevk-i cândır
 Hâs değildir nûr-ı vech-i zü'l-celâli dağlara
 Gerçi her zerre hakikat nurunun bir tavrıdır
 Lîk Hakkın düştü mîkât-ı visâli dağlara
 Her nazarda başka bir manâ-yı ulvî berk urur
 Ayn-ı hikmet-bînînin olsa ittisâli dağlara
 Bir hazîn dîdâr-ı hikmet hayra bahş-ı cân olur
 Zîb olunca kudretin bedr ü hilâli dağlara

¹⁰ Ahmet Vefâ, 1328: 18-19.

¹¹ Ahmed Bâdî Efendi, 2014: 1716.

II. Abdülhamit Dönemi Edebiyatı'nda Değişen Tabiat Temasının Yansıması Olan “Dağlara” Redifli Şiirler

Eyledin Hâlid Safâ-yı dil ile arz-ı vefâ
Tab'-ı nâcî eylemez mi meyl-i 'âlî dağlara

Hâlid

Dağlara (Ali Ekrem)¹²

Mâhtâbın sanki 'âşıktır hilâli dağlara ,
Kim semâyı eylemez tercih hâlî dağlara;
Bir cebel kurbunda oldu bak yine vechi 'ıyân
În'ikâs etti o sevdâvî melâli dağlara
İntişâr eyler donuk bir reng-i ahdar mağribe,
Lem'a lem'a nûr saçdıkça cemâli dağlara;
Bir semâvî hüzn ile mestûr olur her kûşesi,
Sanki bin 'âşık gömülmüştür şu 'âlî dağlara!
Sanki ruhumdan uçan bir âhı teşrîh eyliyor
'Âkis olmuş bülbülün mahzun makâli dağlara
Kabr-i leyle âh kim çok sürmeden girdi hilâl,
Parça parça düştü ol leylin zılâli dağlara.
Bir sabâh-ı mes'adette vâkî'â gül-pûş olur
İni'kâs ettikçe şarkın reng-i âli dağlara
Bence ammâ bir gülistandan güzeldir makbere,
Müncezib gönlüm şu kabristân misâli dağlara...
Mutlak eylerdi ziyâret hâkini, eşcârını
Rûhumun olsaydı ger uçmak mecâli dağlara

13 Mayıs 1307 (25 Mayıs 1891)

..... (İsimsiz)¹³

Bir seher vaktinde inmiştim şu 'âli dağlara
Söylüyordum 'aşk ile mâlî me'âli dağlara
Bir lisân-ı ma'neviyle söyleşir dağlar bütün
Dağların 'ulvî olur her hasbihâli dağlara

¹² Ali Ekrem, 1327: 23.

¹³ Şevket Gavsî, 1308; 26-27.

Her taraf şâtır, nesîm pür letâfet esmede
 Cûybârın akmada âb-ı zülâli dağlara
 Zevk-i rûhânîye dalmış 'andelîbân-ı seher
 Nağme-i şevk-âveri vermiş cemâli dağlara
 Saçtı minkâr-ı sedeften bülbül-i deryâ fevâid
 Mevce mevce hayli eş'âr-ı leâli dağlara
 Bir safâ-yı kalb ile ol şâirin eşârını
 Dinledim söylerdi bir sihr-i hilâli dağlara
 Lîk dûd-âlûd idi zerrât u etrâf-ı cibâl
 Yârimin 'aks eylemişti levn-i hâli dağlara
 Öyle meş'alsiz idi hâl-i siyâhıyla cibâl
 Şems vech-i yâr vermişti zılâli dağlara
 Görmedim bilmem ne yandan doğmuş ol hûrşîd-i ân
 Nâşirü'l-envâr olup gelmiş bu hâli dağlara
 Dil-i tulû'yla garîk-i mevc-i envâr-ı sürûr
 Öldü, terk etti o bâl-i pür melâlî dağlara
 Bir zamân hayrân u sâmit durduk ama sonradan
 Verdik i'lân-ı muhabbetle kemâli dağlara
 El ele verdik çekildik biz tarîk-i 'avdete
 Afitâbın zer saçarken reng-i âli dağlara
 Gaşy olurdu bakmada iken rûyuna cânânımın
 Yağdırırdı nûr-ı ümmîd-i visâlî dağlara
 Hayf kim ru'ya imiş ben âh uyandım, mâhımın
 Nısf-ı şebde devre çıkmıştı hayâli dağlara

1308 (1892/1893)

Dağlara (Erganili Mes'ud)¹⁴

Mürğ-i ruhum daima eyler te'âlî dağlara
 İsterim uçmak bilâ-pervâ şu 'âlî dağlara
 Mâha gizlenmiş hayâli sevdiğim mehpârenin
 Bak nasıl aks eylemiş envâr-ı âlî dağlara

¹⁴ Erganili Mes'ud, 1308: 26.

II. Abdülhamit Dönemi Edebiyatı'nda Değişen Tabiat Temasının Yansıması Olan “Dağlara” Redifli Şiirler

Bir teverrüm eylemiş kızıdan da mahzûn kûhsâr
Kim 'aceb vermiş o hüzn-âver melâli dağlara
'Âşık-ı hüzn-i tabiat olduğumdan mı 'aceb?
Bî-sebebe âh eylerim baktıkça hâlî dağlara
Sâyesinde bin esir-i dert olurken sâyebân
Bir keder-perver bulut vermiş zılâli dağlara
Kendi hissinden haberdâr olmak isterdim meğer
Gitmiş 'aklım bilmeden ruhum misali dağlara
Kara bahtımdan o çeşmi kara ahular gibi
Sıçrayıp kaçmış bu şeb şu lâubâli* dağlara
'Âşık oldum doğrusu dağlardaki leylâlâra
Düştüm işte ben dahi Mecnun misâli dağlara
Âha benzer bir sadâ izhâr ile bî-çâre dil
Şöyle tefsir eylemişti hasbihâli dağlara
Bir garib olsam bu yerler olsa dâim meskenim
Saklasam mahsul-i ömrüm nev-nihâli dağlara
1308 (1892/1893)

Dağlara¹⁵

Ol perinin sanki gizlenmiş hayâli dağlara!
Ağladım, âh eyledim, baktım şu hâlî dağlara!
Eylemiş muzlim bulutlarla tetevvüc zirvesi!
Bak nasıl heybet-fürûş olmuş şu 'âli dağlara!
Söyle ey ebr-i keder-perver dokundu hissime!
Sen mi bahş ettin bu hüzn-âver zılâli dağlara!
Geldi leylin iğbirârı, âfitâb etti gurûb!
Gönlümün 'aks eyledi gûyâ melâli dağlara!
Mâh doğdu, ben de sandım ey esâtîr-âşinâ!
Âsmândan düştü Leylâ-yı leyâli dağlara!
Külbe-i Ahzân gibi mahzun, sükûn-bahşâ, garîb!
Pek yakıştırdım bu mahzûnâne hâlî dağlara!

¹⁵ Mehmet Celâl, 1311: 72.

Bir taşın üstünde istiğraka düşmek istedi,
Zevk-i vahdet-âşinâ etti Celâli dağlara.

1311 (1895/1896)

Balaban Dağları¹⁶

“Bir hakikat keşfeder gönlüm nigâh ettikçe ben..”

“Kudretin âsâr-ı i'câziyla mâlî dağlara”

Taşlarında muntabi' âsâr-ı edvâr u duhûr
Muntafî her kabza-i hâkinde yüz bin kâinât
Müntesir hâkisterinde nûr-ı seyyâl-i hayât!
Müntesir etrafına âheng ü lahn ü reng ü nûr.
Âdeme takrîr-i hikmet eyler en âdî nebât
Bir yeroğliftir tabîî, i'tikâlât-ı suhûr
Nerde görsem hâtıra tarih-i kevn eyler hutur
Hâdisât-ı hilkatın sinmiş meâli dağlara!...

Her gece mahfî ağaçlıklarda ay uryân gezer,
Bir sükût-ı serseri vâdiye dağlardan iner.
Mevceler peydâ eder zulmet uzaktan gâh gâh
Bir nice tayf-ı siyâh ıssız geçitlerden geçer,
Sırr ile meskûn her yer, gölgelikler cilve-ger!
Zühreler, şeb-perreler yüksekte taşlar rû-siyâh!
Kaplamaş bir rûh-ı sâhir vahşet-âbâdı meğer
Hâkim olmuş bir perî güyâ o hâlî dağlara...

Bir zamanlar –ben- o vahşet-zârda şeb-tâ-seher
Aklımı sevdâya saldım, gönlümü gûş eyledim.
Bildiğim âlemleri bir dem ferâmûş eyledim
Böyle bir sevdâya bilmem kim? Ne olmuştu sebab!
-Kendime bir külbe-i vîrânı etmiştim makarr-

¹⁶ Rıza Tevfik Bölükbaşı, Maarif Risalesi, 1896: 339-342.

II. Abdülhamit Dönemi Edebiyatı'nda Değişen Tabiat Temasının Yansıması Olan “Dağlara” Redifli Şiirler

Hep güzellikler kıyafetten soyunmuştu o şeb!
Her ne varsa renk renk-i nûr-ı aşk olmuştu hep,
İn'ikâs etmişti eflâkin celâli dağlara...

Mevkii, cism ü alâikten mücerred bir cemâl
Eylemişti pür-safâ bir âlem-i cennet-misâl,
Mâhitâbı titretirdi refref-i lâhûtîyân...
Gölgesinde çamların hâbîde kalmıştı riyâh,
Fikrimi okşardı bir şehbâl-i sevdâ-yı nihân,
Gûş ederdi mahremâne şîrimi necm-i sabâh,
Cümle mevcûdât ederdi bir güzel ma'nâ beyân;
Fıtratın sûret-ger olmuştu cemâli dağlara!...

Âlem-i rengîn-i ma'nâdan gece mehtâb ile
İnmiş âgûş-ı cibâle bir cihân-ı ma'nevî!..
Ses kesilmiş lânelerden... Çağlayanlardan bile
Sem'a vâsıl olmadaydı bir sükûn-ı pür-sürûd,
Gaşyolup kalmıştı bir hey'ette eşkâl-i vücûd
Ser-be-hâk etmişti eşcârı o lâhûtî sücûd
“Her taraf pür-samt u hayret.. Bir lisân-ı ma'nevî”
“Eyliyordu sanki takrir-i meâli dağlara”

Rûhumu şeb-zinde-dâr-ı fikret etmişti o hâl
-Göklerin bir el dağıtmıştı zilâl-i hüznünü
Târumâr olmuştu artık zülf-i sevdâ-yı leyâl
Nâzil oldukça erirdi -göllere- meh-pâreler
Gaybolurdu sisler altından geçen seyyâreler
Ben o ulviyyât ile bîhûş, sermest-i hayâl
Bekliyorken bir perî-zâdın tulû'-ı hüsnünü
Pertev-efşân oldu maşrıktan hayâlî dağlara!.

Muntazırdım ben ona hâlâ... Sabâh olmuş meğer

Bir güneş doğmuş! Fakat mahmûr-ı fikret bir güneş!
 Hâle-ber-ser bir perî!.. Hem-bezm-i vahşet bir güneş!
 Nûruna pervâne-veş âşık çemende jâleler!..

Hüsnünü tezkâr ederci her şey ol âvârenin
 -Gönlümü sevdâ-yı pür-nûr eyleyen meh-pâre'nin-
 Andırırdı zülfünü gîsû-yı zer-târ-ı seher
 Mün'atıf oldukça fecrin nûr-ı âli dağlara!...

Dağlara (Abdülkerim Hâdî)¹⁷

Sanki takrir eyliyor inmiş semâdan bir sükût
 Halli güç bir kudret-i mevlâ ü'l-mevâli dağlara
 Sanki aks etmiş tecessüm eylemiş tahrik için
 Düşmen-i râhat olan kalbin melâli dağlara
 Rû-yı pertev-bârını setr etmeğe örtmüş nikâb
 Yârimin gizlendi güyâ mah-cemâli dağlara
 Kaplıyor gittikçe hâkî bir duman bir ıztırâb
 Oldu dağlar sanki câşü'l- leyâlî dağlara

¹⁷ Abdülkerim Hâdî, 1313: 24.

Kaynakça

Abdülkerim Hâdî (1313). *Gözyaşlarım*. İstanbul: Mahmud Bey Matbaası.

Ahmed Bâdî Efendi (2014). *Riyâz-ı Belde-i Edirne (20. Yüzyıla Kadar Osmanlı Edirne'si)*. Cilt II. Niyazi Adıgüzel-Raşit Gündoğdu (Haz.). Edirne: Trakya Üniversitesi.

Ahmet Vefâ (1328). *Eş'âr-ı Vefâ*. İstanbul: Müşterekü'l-Menfa'a Osmanlı Matbaası. 18-19.

Ali Ekrem (1327). *Zılâl-i İlhâm (1304-1324)*. İstanbul: Sabah Matbaası.

Andelib Faik (1310). *Bahar Çiçekleri*. İstanbul: Şirket-i Mürettibiye.

Baş, Selma (1997). *Cenab Şahabeddin ve Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Tabiat Unsurları*. Yüksek Lisans Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

(Bölükbaşı), RızaTevfik (1896). "Balaban Dağları", *Maarif Risalesi*. Sene 5. Nu: 22. 339-342.

Bulut, Birol (2019). *Zirvenin Işıltısı Yeni Türk Şiirinde Dağ*. Ankara: Berikan.

Bulut, Birol (2018). "Türk Şiirinde Gelenekten Moderne Dağ İmgesinin Değişimi: İsmail Safâ-Hâlid Örneği", *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları*. Özel Sayı 4. 61.

Ceyhan, Semih (2012). "Vecd", *İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 42. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. 583-584.

Çetin, Nurullah.(2016). *İkinci Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı*. Ankara: Nobel.

Durak, Mustafa (2003). "Dağ Bahanesinde Türk Şiirinde Kısa Bir Gezinti", *Kitaplık*. Yıl 10, Sayı 62. 63-67.

Enginün, İnci (2013). *Abdülhak Hâmid Tarhan Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh.

Erganili Mes'ud (1308). *Fersûde*. İstanbul: Kasbar Matbaası.

İsmail Safâ (1308). *Hûz Mâ Safâ*. İstanbul: Âlem Matbaası.

Kaplan, Mehmet (1987). *Tevfik Fikret Devir/Şahsiyet/Eser*. İstanbul: Dergâh.

Kaplan, Mehmet (1995). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh.

Kerman, Zeynep (2009). *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*. İstanbul: Dergâh.

Levend, Agâh Sırrı (1984). *Divan Edebiyatı, Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*. İstanbul: Enderun.

Mehmet Celâl (1311). *Zâde-i Şâir*. İstanbul: Safâ ve Enver Efendi Matbaası.

Mustafa Reşid (1310). *Şükûfe-i İstiğrak*. İstanbul: 'Âlem Matbaası.

Okay, M. Orhan (2012). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh.

Öztürk, Veysel (2010). *Türk Şiirinin Romantik Kökleri: Abdülhak Hâmid'in Şiirinde Romantik Öznellik*. Doktora Tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Parlatır, İsmail (2004). *Recaîzade Mahmut Ekrem*. Ankara: Akçağ.

Şevket Gavsî (1308). *Bahâr-ı Hevesim*. İstanbul: İstepan Matbaası.

Tanpınar, A. Hamdi (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh.

Turan, Taner (2019). "1880-1895 Yılları Arasında Yayımlanmış Şiir Kitaplarından Hareketle Ara Nesil Şiirini Anlamak", *Turkish Studies Language and Literature*. 14(2), 928-931.

Tümer, Cem Şems (1996). "Ara Neslin Bir Silik Siması: Ahmet Vefâ", *Akademik Araştırmalar*. Yıl 1, Sayı 2. 145-151.

MUSTAFA KUTLU'NUN *TAHİR SAMİ BEY'İN ÖZEL HAYATI* HİKÂYESİNİN METİNSEL ARKA PLANI TEXTUAL BACKGROUND OF MUSTAFA KUTLU'S *TAHİR SAMİ BEY'İN ÖZEL HAYATI*



Öz

Metinlerarasılık, her metnin kendinden önceki metinlerle ilişkili olduğu esasına dayanır. Gerçeğe duydukları güvensizlikle eski metinlere yönelen postmodern yazarlar, metinlerarasılığa büyük bir meşruiyet kazandırmıştır. Son dönem Türk hikâyeciliğinde kendine özgü bir yer edinmiş olan Mustafa Kutlu, postmodernizmin düşünsel yönüne karşıdır. Bununla birlikte o da postmodernizmin edebiyatın sınırlarını genişletmesinden faydalanmış; üstkurmaca ve metinlerarasılığı yoğun biçimde kullanmıştır. Metinlerarasılığa gelenek ve kendi edebî geçmişi ile bağ kurma anlamını yükleyen yazar, *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı* adlı hikâyesini etkilendiği dört metne göndermeler ve anıştırmalar yaparak kurmuştur. Bu yazıda Kutlu'nun adı geçen hikâyesinin metinsel arka planı iki aşamada ele alınmaktadır. Söz konusu hikâye, üstkurmaca kullanımı ve anlatıcı söylemi açısından Ahmet Mithat'ın *Müşahedat* romanı ve Sait Faik'in "Birañnedeki Adam" hikâyesi ile karşılaştırılmıştır. Ardından Tahir Sami Bey'in hayat hikâyesi ile Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* romanları arasındaki benzerlikler irdelenmiştir. Bu karşılaştırmalı okuma ile Mustafa Kutlu'nun metinlerarasılığa yüklediği işlev ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mustafa Kutlu, hikâye, metinlerarasılık, üstkurmaca, postmodernizm.

Abstract

Intertextuality is based on the principle that each text is related to previous texts. Postmodern writers, who have turned to old texts with their distrust of reality, have given a great legitimacy to intertextuality. Mustafa Kutlu, who has a unique place in contemporary Turkish short story, is against the intellectual aspect of postmodernism; however, he also benefits from postmodernism's influence on literature and uses metafiction and intertextuality extensively. Attributing the meaning of connecting with tradition and his own literary past to intertextuality, the author constructs his story, *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı*, by making references and allusions to the four texts he is influenced by. In this study, the textual background of the aforementioned story of Kutlu is discussed in two stages. The short story in question is compared with Ahmet Mithat's *Müşahedat* and Sait Faik's "Birañnedeki Adam" in terms of its use of metafiction and narrator discourse. Then, the similarities between *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı* and Ahmet Hamdi Tanpınar's *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* and Sabahattin Ali's *Kürk Mantolu Madonna* are examined. Through this comparative reading, this study attempts to reveal the function attributed to intertextuality by Mustafa Kutlu.

Keywords: Abdülhamit Era Literature, poem, nature theme, the repeated word of "dağlara" (to the mountains).

Tuncay BOLAT

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Araş. Gör. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Çanakkale, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-4538-8139

E-mail: tuncaybolat@comu.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 19.07.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 19.10.2021

Kaynak Gösterim / Citation:

Bolat, Tuncay (2021). "Mustafa Kutlu'nun *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı* Hikâyesinin Metinsel Arka Planı", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 13/26, 091-122.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.492>

Extended Summary

The concept of intertextuality, in its most general terms, refers to the exchange or interaction between two or more texts. We can also think of the concept as an act of rewriting. The author of the new text dissolves fragments of old texts into their original context. The conscious and distinctive use of intertextuality by postmodernism has inevitably made it an integral part of postmodern fiction. However, it cannot be pointed out that all writers who consciously or unconsciously construct their texts among other texts act with a postmodern consciousness. Mustafa Kutlu's fictional texts can also be considered in this context. Mustafa Kutlu, who does not defend postmodern thought theoretically and gives a didactic meaning to literature, frequently uses metafiction and intertextuality in his short stories. In other words, the author does not adopt postmodernism intellectually. However, he benefits from some technical possibilities provided by postmodernism in literature.

Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı is a hybrid text which is, in some ways, similar to Ahmet Mithat Efendi's *Müşahedat*, Sait Faik's "Birahanedeki Adam", Ahmet Hamdi Tanpınar's *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* and Sabahattin Ali's *Kürk Mantolu Madonna*. These similitudes do not prevent the author from giving his original color to the story. The texts that the author connects with are the works that he knows closely and thinks about. Intertextual relations, which are the subject of this review, are grouped under two headings. The text is similar to *Müşahedat* and "Birahanedeki Adam" in terms of its narrator and metafictional structure. The texts that feed the story in terms of content and the formation of the protagonist Tahir Sami Bey are the *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* and *Kürk Mantolu Madonna* novels.

The first text that comes to mind in Turkish literature is Ahmet Mithat Efendi's *Müşahedat* (1891) when it comes to a fictional author's retelling of the stories of an observed character. The positions, discourses and styles of the fictional writer Mustafa Bey in Kutlu's story and Ahmet Mithat in *Müşahedat* are distinctly similar. The line that progresses in the form of wondering about the lives of people

whom he meets by chance, being friends with them, and moving their lives to a fictional level is common in both texts. Although Tahir Sami Bey's story is similar in form to *Müşahedat*, it differs in function. Ahmet Mithat tries to convince the reader that he has written the truth without changing it. Kutlu, on the contrary, underlines that reality changes as it becomes fictionalized. It is frequently mentioned in different studies that Kutlu has been influenced by Ahmet Mithat's authorial intervention. However, Mithat Efendi is not the only source of such an attitude in Kutlu. Although not as much as him, Sait Faik's narrative discourse also had an impact on Kutlu. The similarity between Kutlu's discourse in this story and Sait Faik's "Birahanedeki Adam" is an example of this effect.

Sait Faik's interventions in the text do not carry Ahmet Mithat's "master" tone. This situation is the result of naturalness. Its purpose is not to advise anyone. Mustafa Kutlu, unlike Sait Faik, adopted literature as a didactic genre. Kutlu is a continuation of Ahmet Mithat in the context of the function it imposes on literature. However, this difference in purpose does not prevent Kutlu from being influenced and fed by Sait Faik's great story corpus. In a sense, it can be pointed out that Kutlu synthesized Ahmet Mithat's didacticism and Sait Faik's aestheticism in his own personality. In other words, Kutlu's narrator reminds Ahmet Mithat when he speaks "we" and Sait Faik when he speaks "I". The story "Birahanedeki Adam", which is based on an effort to tell a story by first observing a random person and then meeting him, is similar to the aforementioned story of Kutlu in terms of its metafictional structure. The main similarity between the two texts shows itself in the way of saying that comes very close to each other and in the position attributed to storytelling.

Mustafa Kutlu, who has heavily been influenced by Tanpınar, produce a text bearing the traces of *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* with his conscious or subconscious influence. In these two texts, which intersect on the axis of master-apprentice relationship, wise master types, publishing, inefficient institutions, and coffeehouses, against Tanpınar's pessimistic and critical view that draws attention to the negativities, Kutlu presents a life story that presents integrity from

the past to the future and finds its harmony to a large extent, even though it has flaws. While Tanpınar builds his text on disengagement and falsehood, Kutlu chooses to apply his own understanding of truth, in which tradition and spirituality have a large place. In other words, while Tanpınar points out what should not be, Kutlu describes the ideal according to his own worldview.

There are common points between Tahir Sami Bey and Raif Efendi, the protagonist of the novel *Kürk Mantolu Madonna*: introversion, being fond of books despite not being on good terms with school, experiencing restlessness at home, being interested in painting, and intellectual curiosity. Similar to the motif of "falling in love with a picture" seen in traditional stories, falling in love brings the two characters closer to each other. Although Raif's and Tahir Sami's falling in love scenes are inspired by folk tales, the continuation of the stories presents a modern structure.

As a result, Mustafa Kutlu has not copied the texts of these four names, who have been influential in the formation of his own author personality, with a rough imitation, and has reshaped some elements from these texts in line with his own way of thinking and the requirements of his story. In the context of this story, we can liken Kutlu's approach to intertextuality to an upcycling activity. In other words, the author has carried some elements of the old texts that have been in his mind to his own text for new purposes.

Giriş

Her metnin kendisinden önce üretilmiş metinlerle ilişki içerisinde olduğu esasına dayanan metinlerarasılık, günümüzde kurmaca metni zenginleştirmenin fonksiyonel bir yöntemi olarak görülmektedir. Çoğu eleştirmen, metinlerarasılığı metnin gizli kapılarını açmaya yarayan işlevsel bir anahtar olarak görmektedir. Çünkü her yazar, metnini bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde başka metinler arasında kurar. Kubilay Aktulum, metinlerarasılığın özünün Rus eleştirmen Mihail Baktin'in söyleşimcilik (dialogisme) terimine dayandığını ifade eder (1999: 25). Julia Kristava'nın çalışmaları ise kavramı 1960'lardan itibaren metin çözümlemelerinin önemli aşamalarından biri hâline getirmiştir. Metinlerarasılık kavramı en genel hatlarıyla iki ya da daha fazla metin arasındaki alışveriş ya da etkileşimi işaret eder. Kavramı, bir yeniden yazma eylemi olarak da düşünülebiliriz. Bu yeniden yazış, bire bir kopya ediş değildir. Yeni metnin yazarı, eski metinlerden parçaları kendi özgün bağlamı içinde eritir.

Metinlerarasında, her metnin kendinden önce yazılmış öteki metinlerin alanında yer aldığı, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı düşüncesi öne çıkar. Bir metin hep daha önce yazılmış metinlerden aldığı kesitleri yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirmekten başka bir şey olmadığına göre, metinlerarası da hep önceki yazarların metinlerine, eski yazınsal bir geleneğe bir tür öykünme işleminden başka bir şey değildir. Kısacası, bu bağlamda, her yapıt bir metinlerarasıdır." (Aktulum, 1999: 17-18).

Metinlerarasılık, postmodern anlayışın edebiyata hâkim olmasıyla büyük bir yaygınlık ve meşruiyet kazanmıştır. Postmodern sanatçılar, geçmişin metinsel birikiminden açıkça faydalanmayı etik bir problem olarak görmezler. Hiçbir metin daha önce söylenmiş olanlardan yakasını kurtaramayacağı için postmodernler, bu etkiyi gizlemeye çalışmayı gereksiz görürler. Edebiyat dünyasında uzun süredir varlığı hissedilen postmodern sanatçıların metinlerarasılığı bilinçli ve belirgin biçimde kullanması, onu ister istemez postmodern kurmacanın ayrılmaz parçası hâline getirmiştir. Ne var ki postmodern kurmacanın diğer ana bileşeni olan üstkurmacanın kullanıldığı tüm metinlerin postmodern olmayışı gibi metnini bilinçli ya da bilinçsiz

olarak diğer metinler arasında kuran tüm yazarların postmodern bir bilinçle hareket ettikleri söylenemez.

Yıldız Ecevit, postmodern düşüncenin temelinde çoğulculuk fikrinin yattığını dile getirir. Postmodern düşüncede tek ve mutlak olana yer yoktur (2001: 67). Postmodern düşünce din de dâhil olmak üzere sarsılmaz doğrular olarak düşünülen tüm yapıları tartışmaya açar (2001: 59). Niall Lucy ise postmodernlerin değer ve hakikatle bağlantılı olarak dile getirilen tüm görüşleri uydurma/yapay olarak düşündüklerinden söz eder. Bu bağlamda tarih, kültür, gelenek ve değer gibi kavramlar sabit bir anlam taşımazlar ve hakikat, yalnızca bugün için dolaşımda olandır (2003: 14). Başka bir deyişle postmodernizmde hakikat, göreceli ve akışkandır. Dolayısıyla edebiyat yoluyla bir inanç ya da ideolojinin mutlak hakikatini vazetmek, postmodernizmin değişmez doğrulara şüphe ile yaklaşan parçalı bilinci ile örtüşmez. Mustafa Kutlu'nun kurmaca metinleri, bu bağlamda ilginç bir noktada durur. Kutlu, hikâyelerinde üstkurmaca ve metinlerarasılığı sıkça kullanır. Ama bunu postmodern bir bilinçle, yani okuru mutlak hakikat fikrinden uzaklaştıracak bir tavırla yapmaz. Dolayısıyla Kutlu'nun metinlerinin postmodernizmle benzeşen yönü daha çok biçimseldir. Bu da onu, metne sürekli müdahalelerde bulunarak okurunu eğitip yönlendirmeye çalışan Ahmet Mithat'a yaklaştırır. Tarihsel olarak postmodernizmle ilişkilendirilmesine imkân olmayan *Müşahedat* (1891) yazarı Ahmet Mithat Efendi¹ de eserlerini postmodernizmin en güçlü olduğu dönemde üreten Mustafa Kutlu da bu anlatı enstrümanını okurunu hakikatten uzaklaştırmak için kullanmaz. İki yazar da bu anlatma biçimini tek ve doğru bildikleri hakikati daha inandırıcı biçimde sunmak için kullanır. Nitekim Cevdet Kudret'in (1998: 33) ve Tanpınar'ın (2003: 460) tespit ettiği üzere Mithat Efendi de Bahtiyar Aslan'ın belirttiği gibi Kutlu da okuru eğitip biçimlendirme gayreti

1 Üstkurmacanın postmodern edebiyatın temel kurgu unsurlarından olması, *Müşahedat*'ın kimi çalışmalarda anakronik biçimde postmodernizmin erken bir örneği şeklinde ele alınmasına neden olmuştur. Gökhan Tunç'un "Müşahedât Postmodern Bir Roman mıdır?" yazısı bu konuyu etraflıca ele almaktadır. *Romanın Kendini Keşfi: Türk Romanında Üstkurmaca* (1980-2000) adlı çalışmamızda "Tunç'a göre *Müşahedat*'a üstkurmaca demek, onu postmodern olarak nitelemek anlamına gelir." (Bolat, 2021: 88) şeklinde "yanlış" bir ifade kullanılmıştır. Çünkü Tunç, adı geçen yazısında her üstkurmacanın postmodern olarak değerlendirilemeyeceğinden, postmodernizmin en başta bir bilinç meselesi olduğundan, *Müşahedat* yazarının böyle bir bilince sahip olmasının mümkün olmadığından, yani *Müşahedat*'ın postmodern bir eser mantığı ile ele alınmanın yanlışlığından bahseder (Tunç, 2008: 239-250).

içindeki yazarlardır (2012: 223). Mustafa Kutlu'nun Ahmet Mithat söylemini rahatlıkla kullanmasında postmodernizmin edebiyatın sınırlarını genişletmiş olması da etkilidir. Bilindiği gibi Mithat Efendi'nin müdahil anlatıcısı, gerçekçi edebiyat tarafından uzun süre eleştirilmiştir. Postmodernizm, Ahmet Mithat'ın eleştirilen yönlerini yeniden kıymetlendirmiştir. Kutlu'nun hikâyelerinde sıkça başvurduğu Ahmet Mithatvari anlatım, postmodernizmin sağladığı meşruiyetin de bir sonucu olarak düşünülebilir (Gökçek, 2012: 59).

Mustafa Kutlu'yu metinlerarasılığa yönelten şey, postmodernlerdeki gibi bir gerçeklik yitimi değildir. Bu daha çok onun gelenekle kurduğu bağ ile ilgilidir. Köklerini inkâr etmemek, "kökü mazide olan atı" olmaya çalışmak, usta-çırak ilişkisini önemsemek gibi hususların etkisiyle Kutlu, kendi yazar şahsiyetine katkı sunan metinlere eserlerinde geniş yer vermiştir. Hikâyecinin eserlerini metinlerarasılık bağlamında inceleyen pek çok çalışma, bu savı güçlendirmektedir.² Ayrıca Cafer Gariper'in dikkat çektiği üzere bir metin inşa edilirken eski metinler "kaynağından ve bağlamından kopup bilinçaltı anımsamaya bağlı olarak [da] yeni bileşimlerle görünürlük kazanabilir" (2015: 88). Dolayısıyla Kutlu'nun eserlerinde de bilinçli göndermelerin yanında bilinçaltı anımsama yoluyla oluşan metinlerarasılıklar var olabilir.

Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı (2009) hikâyesi Ahmet Mithat Efendi'nin *Müşahedat'ı* (1891), Sait Faik'in "Birahanedeki Adam"ı (1947), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1961) ve Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna'sı* (1943) ile kimi yönlerden benzeşen melez bir metindir. *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı* hakkında yaptığı içerik analizinde Mustafa Dere de, metnin mekân bağlamında *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*; yazar-anlatıcı tavrı bağlamında ise *Müşahedat*'la benzerliğine dikkat çekmiştir (2016: 16-21). Bu benzeşimler hikâyeye yazarın kendi özgün rengini vermesini önlemez. Tam aksine eski metinlerle kurulan bağ, edebiyatın kaynağını hayat olarak gören sanatçının gözlemlerini güçlendirir. Yazarın bağ kurduğu metinler, yakından tanıdığı ve üzerine düşündüğü eserlerdir. *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı* ile bağ olduğunu tespit ettiğimiz eserlerin yazarları

2 Mustafa Kutlu'nun eserlerinin metinlerarasılık bağlamında nasıl ele alındığı ile ilgili olarak bakınız: (Andi, 2008: 71-82), (Baştürk, 2010: 69-96), (Enser, 2015: 279-293), (Koçak, 2015: 361-379), (Karahana, 2012: 105-116), (Noyan, 2020: 258-292), (Qasimova, 2011: 61-86).

Mustafa Kutlu'nun yakın ilgi alanındaki isimlerdir. Mustafa Kutlu, *Sait Faik'in Hikâye Dünyası* (1968) ve *Sabahattin Ali* (1972) adlarını taşıyan inceleme kitapları vesilesiyle bu iki yazarın metinleri üzerine düşünme fırsatı bulmuştur. Tanpınar'a pek çok yazısında temas eden hikâyecinin *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ile ilgili kaleme aldığı "Tanpınar'ın Yalan Dünyası" adlı bir inceleme yazısı vardır. Ayrıca *Sevincini Bulmak* (2018) hikâyesinin ana karakteri Suna, Tanpınar üzerine araştırma yapan bir edebiyat doçentidir. Sema Noyan'ın da altını çizdiği üzere *Sevincini Bulmak*, Huzur'a yoğun göndermelerle kurulmuştur (2020: 260). Bu iki örnek dahi Tanpınar-Kutlu bağını göstermektedir. Kutlu'nun Ahmet Mithat metinlerine aşinalığı ise doğrudan doğruya pek çok hikâyesinde benimsediği anlatıcı-yazar personasında görülmektedir. *Mavi Kuş*, *Yoksulluk İçimizde*, *Bu Böyledir*, *Sır*, *Hüzün ve Tesadüf*, *Rüzgârlı Pazar*, *Menekşeli Mektup*, *Sevincini Bulmak*, *Kapıları Açmak* ve *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı* gibi hikâyelerde Ahmet Mithat'tan mülhem anlatıcı-yazar tavrı açıkça görülmektedir. Yazarın bu uygulaması, gayriihtiyari bir tutum değil; bilinçli bir tavidir. *Kapıları Açmak*'ta kurduğu "Yahu Mustafa Kutlu sen bir bilimsel makale yazmıyorsun (...) Ahmet Midhat Efendi misin mübarek" (2011: 27) cümleleri onun Ahmet Mithat'la kurduğu söylem bağının bilinçli bir seçim olduğunu açıkça gösterir.

Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı'ndaki metinlerarası ilişkiler, iki başlık altında irdelenecektir. Öncelikle metnin yazar-anlatıcı tavrı ve üstkurmaca yapısı açısından benzeştiği metinlerle (*Müşahedat* ve "Birahanedeki Adam") kurduğu bağ ele alınacaktır. Daha sonra metni içerik ve bilhassa başkarakter Tahir Sami Bey'in oluşumu bağlamında besleyen *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve *Kürk Mantolu Madonna* romanları ile benzerliklerine işaret edilecektir.

Hikâyenin Hikâyesi Başka Kimin Hikâyesi?

Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı hikâyesi, adından da anlaşılacağı üzere Tahir Sami adlı karakterin hayatını konu edinir. Fakat hikâye doğrudan Tahir Sami'nin hayatının anlatımı ile başlamaz. Öncelikle metin içinde gerçek yazara çok benzeyen bir hikâyeci olan Mustafa Bey görünür. Mustafa Bey, asıl alanı hikâye olmasına rağmen tıpkı gerçek Mustafa

Kutlu gibi şehrin tarihî mekânlarını dolaşıp bir gazete için buralarda edindiği izlenimleri kaleme almaktadır. Sokaklarda dolaşarak hikâyesini arayan Mustafa Bey'in karşısına garip bir devlet dairesi çıkar. Kurmaca hikâyeci ile Tahir Sami Bey, ilk kez "Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü"ne (Kutlu, 2009: 17) benzeyen bu acayip dairede karşılaşacaktır. Mustafa Bey, merakla dairenin kapısından girer. Buranın işlevsizliği hemen dikkati çeker. Müstahdem Şeref Efendi yazara etrafı gezdirirken, okur da burada çalışanlar ve dairenin işleyişi hakkında fikir sahibi olur. Şeref Efendi, gazeteciye dairede çalışanları tanıtırken sıra arşiv memuru Tahir Sami Bey'e gelir. Onun ciltçilik yapmış olması, kitap merakı ve "Köyüm" adlı bir dergi çıkarması Mustafa Bey'in dikkatini çeker. O gün tanışan Tahir Sami Bey ve Mustafa Bey ortak ilgi alanlarının bulunması ve ikisinin de aslen Erzincanlı olması vesilesiyle kısa sürede ahbab olurlar. Hikâyeci, daireye sık sık uğramaya başlar. Mustafa Bey, zamanla Tahir Sami Bey'in hayatıyla ilgili bir hikâye yazacak kadar bilgi sahibi olur. İş bu noktaya gelince hikâyeci, Tahir Sami'ye asıl niyetini, yani onun hayat hikâyesini yazma fikrini açar: "Aslında kendi hesabıma sözün sonuna gelmiş idik. Sami Bey'in çocukluğundan itibaren bütün hayatını, babasını, dedelerini tanıdım. Niyetim onun hayatını kaleme almaktı ve çekinmeden bunu kendisine söyledim. Önce şaşırdı, sonra kızardı, heyecanlandı, hatta kızdı" (Kutlu, 2009: 30).

Bu açıklamadan sonra Mustafa Bey'le kahramanı arasında bir pazarlık başlar. Sami, mahreminin ortaya saçılmasından endişe duymaktadır. Hikâyeci ona "sanat uydurma bir iştir", "benim yazacağım Tahir Sami Bey bire bir siz değilsiniz" (Kutlu, 2009: 32) gibi gerçek-kurmaca ayırımına işaret eden karşılıklar verir. Sami Bey bu kez kendi hayatının sıkıcılığını öne sürer: "Aziz kardeşim; roman dediğin, hikâye dediğin biraz çekici olmalı. Ne bileyim içinde fırtınalı aşklar, macera, ihtiras, kin, ideoloji, mücadele, çatışma, sosyal meseleler falan olmalı. Oysa benim hayatımda bunların hiçbiri yok" (Kutlu, 2009: 33). Hikâyecinin kararlılığı karşısında durumu çaresiz kabul eden Sami, sadece "mahremane söylediğim şeyleri lütfen yazmayın" (Kutlu, 2009: 35) der. Hikâyeci de ona özel hayatın kutsallığına duyduğu saygıdan ve uydurmanın da bir ölçüsü olduğundan bahseder. Tahir Sami Bey, işini

sağlama almak için pazarlığa son olarak şunları ekler: "Şunu iyi bilin ve şu ânı unutmayın. Eğer yakışksız bir yalan yazarsanız, kafanıza girer bunu tekzip ederim" (Kutlu, 2009: 35). Yazar, dipnot koymayı roman ve hikâyenin yapısına pek uygun bulmasa da Sami Bey'i kırmamak için bunu kabul eder. Nitekim asıl hikâyenin anlatıldığı kısımlarda yer yer Tahir Sami'nin tekziplerine de yer verilir. Ne var ki hikâyeci, bir noktada bu tekziplere yer vermeyi keser:

"Tahir Sami Bey'e bir söz verdim diye iki de bir araya girip hikâyenin yürüyüşünü aksatması yakışık almıyor. (...) Modern anlatım teknikleri bu gibi uygulamaları kabul ediyor, hatta biçimsel yenilik diye alkış tutuyor ama; bence edebiyatla fazla oynamamak lazım, sonra oyuncak haline gelir. Verdiğim söze pişman oldum. (...) Tahir Sami'den gelen tekziplere yer vermeyeceğim. Sözümü geri aldım" (Kutlu, 2009: 79).

Postmodernizmle birlikte metnin oyundan ibaret görülmesine ve yazar otoritesinin ortadan kalkmasına bir cevap niteliği de taşıyan bu araya giriş, nihai kertede metnin yazar tarafından kaleme alınmış hayalî bir üretim olduğunun altını çizer. Hikâyecinin Tahir Sami Bey'e hikâyesini yazacağını açıkladığı görüşmeden sonra asıl hikâyeye geçilir. Tahir Sami Bey'in hayatı, üç kuşak önceki dedesi Süleyman Ağa'dan başlayarak anlatılır. Bu hikâye akarken bir yandan da Tahir Sami Bey'in tekzipleri, yazar-anlatıcı Mustafa Bey'in daireyi ziyaretleri ve anlatının akışını kesip verdiği bilgilerle gerçek hayattaki Tahir Sami Bey okuyucuya hatırlatılır. Bu vesilelerle gerçeğin kurmacaya dönüşürken yaşadığı değişimlere temas edilmiş olur.

Hikâyedeki üstkurmaca yapısı, Mustafa Kutlu'nun icadı değildir. Bir kurmaca yazarın hikâye yazma sürecini konu alan metinler, üstkurmaccanın en sade ve bilindik formudur. Gerçekçi edebiyat anlayışını büsbütün zedelemeyen bu form, edebiyatta postmodern bilincin oluşmasından çok önce kullanılmaya başlar. Özellikle gözlemlenen bir karakterin anlattıklarını kurmaca bir yazarın elden geçirerek hikâyeleştirmesi ve bu sürecin karakterlerle müzakere edilerek şekillenmesine dayanan bir kurgu söz konusu olduğunda Türk edebiyatında ilk akla gelen metin Ahmet Mithat Efendi'nin *Müşahedat* (1891) romanıdır.

Ahmet Mithat, *Müşahedat*'ı natüralizmi ve onun en önde gelen ismi Zola'yı aşmak iddiasıyla yazar. Mithat Efendi, çeşitli yönlerden eleştirdiği "Zola ve rüfekası"nı sadece kötü olanı anlatmakla itham eder. Kendisi tıpkı hayatta olduğu gibi iyi ve kötüyü bir arada sunarak natüralist romanın nasıl yazılacağını herkese gösterme gayretindedir. Bu gayreti onu, gerçekliği daha iyi sunma konusunda teknik bir arayışa da sürüklemiştir. Yazar, kendi adını ve şahsiyet özelliklerini taşıyan bir karakteri romana dâhil ederek romanın yazılış serüvenini romanın konusu hâline getirmiştir. Sonuç olarak ortaya çıkan; aksiyon, entrika ve ihtidalarla dolu tipik bir Ahmet Mithat romanıdır. Bu açıdan hiç de natüralist değildir. Ama roman üstkurmaca tekniğini kullanmak gibi büyük bir yeniliğe sahiptir. Zaten tüm hikâye ve romanlarında araya girişleriyle bir karakter gibi/kadar hikâyenin içinde olan "muharrir efendi" bu kez, ete kemiğe bürünüp Ahmet Mithat Efendi olarak romanın kişilerinden biri olmuştur. Tıpkı *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı*'nda Mustafa Kutlu ile büyük oranda benzeşen Mustafa Bey gibi *Müşahedat*'ın karakter Ahmet Mithat'ı da hikâyeci/romancı kimliği ile gazeteci kimliğini bir arada gezdirmektedir. Her iki kurmaca yazar da hikâyelerine konu edecekleri kişilerle şans eseri karşılaşır ve bir hikâye cevheri gördükleri için onlarla irtibatlarını güçlendirirler.

Ahmet Mithat'ın romanının ilk sahneleri vapurda geçer. Karakter Ahmet Mithat, esas meseleye geçmeden önce yazarlık/gazetecilik mesleğinden, Şirket-i Hayriyye hakkındaki eleştirilerinden ve tüm eleştirilerine rağmen vapurun onun önemli bir çalışma alanı olduğundan bahseder. Mustafa Kutlu ise önce şehre, sokaklara, yani mekâna işlemiş olan kültür ve medeniyet izlerine dair birtakım görüşlerini dile getirir. Ardından bu görüşler ışığında tarihî mekânları dolaşan Mustafa Bey'in Sait Faik'in hikâyeci kimliğinden de belirgin izler taşıyan gezintisi anlatılır. Bu gezinti, Tahir Sami ile tanışmaya ve onun hayatının hikâye edilmesine doğru evrilir. Olaylar *Müşahedat*'ta da hemen hemen aynı doğrultuda gelişir. Hâlini arz etmeyi bitiren Ahmet Mithat, konuşmalarına kulak misafiri olup hikâyelerini yazmayı düşündüğü Siranuş ve Agavni adlı Ermeni kadınlarla karşılaşmasını anlatır. Akabinde daha yakından tanımak için takip ettiği kadınlarla yazarın arkadaşlıkları başlar. Yazar onlara, hayat hikâyelerini

romanlaştırma fikrini açar. Ahmet Mithat, karakterlerin anlatımlarıyla detaylanan hayat hikâyelerini elden geçirerek roman formuna sokar. Bu metinler, karakterlere okunur. Onların düzeltme, sansür ve onayları ile metne son şekli verilir.

Tahir Sami Bey, Mustafa Bey'e hayatı ile ilgili bilgileri, onun bunları hikâye edeceğini bilmeden anlatmıştır. Fakat geç de olsa Mustafa Bey de Ahmet Mithat gibi karakterine bu niyetini açıklamıştır. Sami Bey, Siranuş ve Agavni kadar bu işe gönüllü olmasa da yazarın kararlılığı karşısında, mahremine saygı gösterilmesini ve şerh düşme hakkı olduğunu yazara kabul ettirerek durumu kabullenmiştir. *Müşahadat*'ta Siranuş ve ardından Agavni hayatlarının hikâyeleştirilmesine baştan razı olmuşlardır. Aralarına bu iki Ermeni kadınla irtibatı olan Refet'in de katılmasıyla Ahmet Mithat'a romanlaştırılmak üzere hikâyelerini anlatmaya başlamışlardır. Ahmet Mithat, roman müsveddelerini bu karakterlere okudukça kimi yanlışlar düzeltilir ve karakterlerin metne müdahaleleri söz konusu olur.

Müşahadat'ta "Refet Bey ile akd-ı muâhede ettiğimiz güne kadarki tercüme-i hâlimin meskûtun anı [anlatılmadan] bırakılmasını rica ederim." (A. Mithat Efendi, 2000: 126) diyerek hayatının kimi acı ve mahrem alanlarını kendine saklamak isteyen Agavni gibi Tahir Sami Bey de yazar Mustafa Bey'e "mahremane söylediğim şeyleri lütfen yazmayın" (Kutlu, 2009: 35) der. *Müşahadat*'ta Kutlu'nun hikâyesinden farklı olarak roman müsveddeleri karakterlere peyderpey okunduğundan, metindeki bilgi hataları bu okumalar esnasında düzeltilir. Söz gelimi Katolik bir karakterin boşanma davasına başvurmasından bahsedilince Agavni: "Katolik mezhebinde fesh-i nikâh mümkün değildir ki davaya kıyam etsin." (A. Mithat Efendi, 2000: 106) diye Ahmet Mithat'ı düzeltir. Natüralist roman yazma iddiasındaki yazar da gerçeği olduğu gibi aktardığını gösterircesine "Öyle mi? Öyleyse buraları ve bundan aşağı bir hayli yerler büsbütün değişecek." (A. Mithat Efendi, 2000: 106) der. *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı*'nda bir müsvedde okuyup onay alma durumu yoktur. Daha doğrusu Mustafa Bey hayatının hikâyeleşmesinden çekince duyan Sami Bey'e bunu önermiş fakat o bunu kabul etmemiştir. Sadece yazılanlara şerh düşme hakkını saklı tutmuştur. Ne var ki Sami Bey'le

Mustafa Bey arasında yapılan bu şerh antlaşması "hayalî"dir. Sami Bey, yazara "Şunu iyi bilin ve şu ânı unutmayın. Eğer yakışksız bir yalan yazarsanız, kafanıza girer bunu tekzip ederim" (Kutlu, 2009: 35). Görüldüğü üzere metin içinde yer verilen şerhler, Mustafa Bey'in zihnindeki Tahir Sami'ye aittir.

Kutlu, Ahmet Mithat gibi natüralist bir roman yazma iddiasında değildir. Gerçeğin kurmaca düzlemine taşınırken bir hayli değiştiği de hikâyenin farklı yerlerinde tekrarlanan bir fikirdir. Dolayısıyla Tahir Sami Bey'in şerhleri, *Müşahedat*'taki düzeltmelerle biçim olarak benzeşse de, işlev olarak ayrılır. Ahmet Mithat, bu düzeltmeleri metne koyarak okuruna en küçük bir gerçek kırıntısını atlamadığını ispatlamaya çalışır. Kutlu'nun zihinsel düzlemde cereyan eden şerhleri ise tam aksine gerçeğin kurmacalaşırken değiştiğinin altını çizer:

"Aziz okuyucular,

Biliyorsunuz bütün muhalefetime rağmen Mustafa Bey hayat hikâyemi kaleme alıyor. Her neyse, alsın, zaten anlaşmıştık. Ancak anlaşmamızda şöyle bir madde vardı. Eğer fahiş hatalar yapılırsa ben müdahale edecektim. İşte şimdi bu hatalardan biri yapılmış bulunuyor. Şöyle ki: Efendim, Meral falan doğrudur, inkâr etmiyorum, ilgi duydum, hatta mezkur mektubu da yazdım. Fakat metinde zikredildiği gibi defterin arasına koyup kıza vermedim. Bu kısım tamamen asılsızdır, yazarın fantazyasıdır. (...) Araya girerek okumanızı engellediğim için özür dilerim. Ama şair ne demiş: "Kalmasın hiçbir şey dünyada nihan". Saygılarımla" (Kutlu, 2009: 70-71).

Yukarıda zikredilen benzerlikler *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı* ile *Müşahedat* arasındaki koşutluğu açıkça gösterir. Ayrıca Kutlu'nun hikâyesinde okura doğrudan Ahmet Mithat Efendi'yi anıstıran "Vay be! Görüyorsun aziz okuyucu, birden 'Beklenen adam' olup çıktım. Ama buna şaşırmayın." (Kutlu, 2009: 28), "Öyle demeyelim aziz okuyucu. Cenab-ı Hakk'ın neyi ne zaman kuluna ihsan edeceğini bilemeyiz." (Kutlu, 2009: 50) gibi araya girişler veya "Bundan sonra olanlar, olabilecek olanlar Tahir Sami Bey'in zihninden geçer mi? Geçer veya geçmez, bunu sen bize anlatacaksın kardeşim, adamın özel hayatını dile getiriyorsun, ne olmuşsa açık açık yaz." (Kutlu, 2009: 100) cümlelerinde görüldüğü üzere dramatize edilmiş okurla

kurulan diyaloglar; Mustafa Kutlu'nun Mithat Efendi'nin söyleminden genel anlamda etkilendiğini gösterir. Kutlu'nun bu hikâyedeki söylemi ile Sait Faik'in "Birahanadaki Adam" hikâyesi arasında da bir bağ kurulabilir.

Sait Faik, Mustafa Kutlu'nun gençlik yıllarından itibaren izlediği, üzerine düşündüğü ve hakkında eser kaleme aldığı bir hikâyecidir. *Sait Faik'in Hikâye Dünyası* (1968), ressamlık yönü de bulunan Mustafa Kutlu'nun Sait Faik'e resim ve perspektif bağlamında bakışını içerir. Ayşe Koçak Işık'ın belirttiği üzere Kutlu, Sait Faik'teki resim hassasiyetinden ve eşyayı detaylı betimleme fikrinden etkilenmiştir (2019: 53). Kutlu'nun Sait Faik'ten etkilendiği diğer bir yön; şehri gezen, gözlemleyen, yaşayan ve hikâyesini hayatın akışı içinde arayan hikâyeci tavrıdır. Sait Faik'in hikâyeciliğinde belirleyici role sahip olan bu avarece tavır Kutlu'da daha nispidir.

Sait Faik, didaktizmden uzak durur. Mustafa Kutlu ise açıkça nasihat eden bir hikâyecidir. Bu temel farka rağmen iki yazar arasında sokaklarda dolaşıp insanlarla sohbet etme ve hayatı akışı içinde gözlemleyip hikâye etme noktalarında benzerlik söz konusudur. Sait Faik, metinlerine de yansıdığı üzere, hikâyelerini derli toplu çalışma masalarında, kütüphanelerde değil sokak, vapur, kahvehane gibi sosyal ortamlarda yazar. Mustafa Kutlu da benzer bir yazma tavrı içindedir: "Hep sokaklarda, kahvehanelerde okuyup yazdım" (K. Barbarosoğlu, 2001: 31). Her iki yazar da kendilerine tıpatıp benzeyen yazar karakterlerini hikâyelerine taşırlar. Bu da, yazma alışkanlıkları benzeyen iki yazarın metinleri arasında yer yer belirginleşen bir benzerlik oluşturur.

Mustafa Kutlu'nun okura doğrudan seslenişleri ve araya girip hikâyenin yazılış sürecine dair detaylar verişçi açıkça Ahmet Mithat Efendi'yi anıştırdığı için hikâyecinin üstkurmaca noktasında Ahmet Mithat'tan beslendiği sıkça dile getirilmektedir. Bu bilgi doğrudur. Fakat Kutlu'nun bu tavrını besleyen diğer bir kaynak da Sait Faik'tir. Bilindiği üzere Sait Faik, hikâyelerinde kendi kişiliğinden ayrıştırılmamacayak bir karakter-anlatıcı kullanır. Bu anlatıcı, söz gelimi *Şahmerdan* kitabında yer alan "Çelme" hikâyesinde "-Bunlar bizim hikâyeci numaralarımız, affedin!-" (Abasıyanık, 2009: 224) diyerek anlatının akışını keser. *Mahalle*

Kahvesi'ndeki "Kınalı'da Bir Ev" hikâyesinde "İşte bu yüzden hikâye yazarım. İşte bu merak yüzünden hikâyeci geçinirim." (Abasıyanık, 2009: 437) ifadeleriyle kendi hikâyeci kimliğini açık eder. *Alemdağda Var Bir Yılan*'da yer alan "Eftalikus'un Kahvesi" ise büsbütün Sait Faik'in hikâye yazma biçimini ortaya koyan ve kendi kendine göndermeler yapan öncü bir metindir. Kutlu'nun incelediğimiz hikâyesi ile benzerlikler taşıyan "Birahanedeki Adam" hikâyesi de yine kendi yazılış sürecine göndermeler yapan bir metindir.

Sait Faik'in araya girişleri Ahmet Mithat'ın "hoca" tonunu taşımaz. Onda bu durum, bir doğallığın sonucudur. Amacı kimseye nasihat etmek değildir. Bu da birçok metinde onun saf hikâyeci kimliğinin görünür olmasını doğurur. Mustafa Kutlu, edebiyatı Sait Faik'ten farklı olarak hikemî bir tür olarak benimsemiştir. Edebiyata yüklediği işlev bağlamında Kutlu, Ahmet Mithat'ın bir devamıdır. Fakat bu maksat farkı Kutlu'nun Sait Faik'in büyük hikâye birikiminden etkilenmesini ve beslenmesini engellemez. Bir anlamda Kutlu'nun Ahmet Mithat didaktizmi ile Sait Faik estetiklerini kendi şahsiyetinde sentezlediği söylenebilir. Başka bir ifadeyle Kutlu'nun anlatıcısı "biz" diye konuştuğunda Ahmet Mithat'ı, "ben" diye konuştuğunda ise Sait Faik'i anıştırmaktadır. Kutlu, genel itibarıyla toplumsal hassasiyetleri önceleyen bir yazar olduğundan meddah veya Ahmet Mithat tarzı diye adlandırabileceğimiz söyleyişin onda daha belirgin olduğu söylenebilir.

Sait Faik'in *Lüzumsuz Adam* kitabında yer alan "Birahanedeki Adam" hikâyesi, *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı* hikâyesi ile yapı ve hikâyeci-anlatıcı tavrı bakımından kimi benzerlikler taşır. Sait Faik'in hikâyesi de Kutlu'nun hikâyesi gibi tesadüfen karşılaşılan bir kişinin hikâye edilmesine dayanır. "Birahanedeki Adam" üç sayfalık kısa bir hikâye olduğu için Tahir Sami Bey'in hayatı gibi detaylı bir anlatım söz konusu değildir. Burada tesadüfen karşılaşılan bir adamın hayatından küçük bir kesitin anlatılması hedeflenir. Hikâyeci bu hedefini gerçekleştirmek için "Karaköy'de bir birahane bira içen, tahminen kırk yaşlarında bir adamı" (Abasıyanık, 2009: 324) gözüne kestirir. Önce adamı en küçük detayına kadar gözlemler, onun hakkında fikir yürütür ve sonra adamla iletişime geçerek ondan hayatına dair bazı bilgileri

alıp hikâyesini zenginleştirir. Kısa bir anlığına hikâye kahramanı olan adam, hikâyenin sonunda "artık kimseyi ilgilendirmeyen bir adam" olarak birahaneden çıkıp tramvaya koşar (Abasıyanık, 2009: 326). Netice itibarıyla Tahir Sami Bey'in hikâyesi hacimce çok daha geniş olsa da, hayatın akışı içinde tesadüfen karşılaşılan sıradan bir insanın hayatına yakından bakıp buradan bir hikâye devşirme çabası her iki metinde de ortaktır. Buna ek olarak Kutlu'nun kurmaca hikâyecisi, "ben" olarak konuştuğu kısımlarda Sait Faik'in avare bir edayla şehri keşfeden, kahvehanelerde oturup insanları gözlemleyen anlatıcısından izler taşır. Mesela hikâyeci karakterin Sami Bey'le tanışmasından önceki girizgâhtaki konumu, "Birahanedeki Adam"ın "Sokakta, bir dükkânda, kalabalık bir yerde durup herhangi bir adamın yüzüne bakarak hayatının hiç olmazsa bir kısmını hikâye etmek mümkündür, hülyasına kapıldım" (Abasıyanık, 2009: 324) diyen hikâyeci karakteri ile benzerdir: "Bir kahveye girer, cam kenarına oturmuş gazete okuyan emekli bir ihtiyara selâm veririm. İhtiyar yalnızdır, çokluk iki laf edecek dam arar. Sevinir ben yanına çökünce..." (Kutlu, 2009: 9). Çok daha belirgin benzerlik ise hikâye içindeki kurmaca yazarların kendi "hikâyeci" konumlarına yükledikleri anlamda ortaya çıkar. Sait Faik'in hikâyeci karakteri, izlediği adamın hikâyesi üzerine düşünürken şöyle der: "Ben hikâyeciyim diye sizden ayrı şeyler düşünecek değilim. Sizin düşündüklerinizden başka bir şey düşünemem" (Abasıyanık, 2009: 325). Hikâyeciye büyük veya tarihî bir misyon yüklemeyen bu mütevazı tavrın genişletilmiş bir benzerini, tarihî mekânlar üzerine yazı yazsa da en nihâyetinde hikâyeci olan Mustafa Bey karakteri şöyle dile getirir: "Unutmayın, ben bir hikâyeciyim. Bende kalan ve benden çıkacak olan resmi kayıtlar, belgeler, kronikler falan değildir. Acılar, sevinçler, mücadeleler, inançlar, kavgalar, düşler, kalp kırıklığı, karşılıksız sevdalar, arkadaşlıklar, yalnızlık ve mutluluktur" (Kutlu, 2009: 10). Bu cümleler Mehmet Tekin'in belirttiği üzere yazarın gazeteci kimliği yerine hikâyeci kimliğini öne çıkarmaya yarar (2012: 238). Metinlerarasılık bağlamında ise Sait Faik'in "hikâyeciyim diye sizden ayrı şeyler düşünecek değilim" cümlesinin farklı şekilde yeniden dile getirilişidir. Çünkü Kutlu'nun hikâyecisinin "bende kalan" diye saydığı acı, sevinç, mücadele, inanç, kavga, düş, kalp kırıklığı, sevdâ, arkadaşlık, yalnızlık, mutluluk gibi duygu ve durumlar her insanda

mevcuttur. Her iki hikâyeci de, benzer ifadelerle, kendilerinden bu mevcudun anlatılmasından öte bir şey beklenmemesi gerektiğini dile getirirler.

Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı ile *Müşahedat* ve "Birahanedeki Adam" arasındaki benzerlik, üstkurmacanın kullanım biçiminde ve metnin içinde yer alan kurmaca yazarın söyleminde belirginleşir. Metnin üst katmanındaki bu benzerlik, iç metne taşınmaz. İç metin veya asıl hikâyeye olarak adlandırabileceğimiz Tahir Sami Bey'in hayat hikâyesi ise *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve *Kürk Mantolu Madonna*'dan izler taşımaktadır.

Tahir Sami Bey'in Özel Hayatına Karışan Karakterler

Tahir Sami Bey'in hayat hikâyesi, kimi biyografilerde olduğu gibi, karakterin büyük dedesinden başlanarak anlatılır. Tahir Sami'nin babası Ziya, dedesi Tahir ve dedesinin babası Süleyman Ağa'ya kadar uzanan aile hikâyesi, Mustafa Kutlu hikâyeciliğinin değişmez temaları olan taşra ve göç meselelerini de içerir. Kömür işi yapan Süleyman Ağa, oğlunun bu zor işte çalışmasını istemediğinden onu "Eğimli hemşehrisi Ermeni Nişan Usta"nın (Kutlu, 2009: 42) yanına çıkar verir. Tahir Sami'nin dedesi bu bilge ustanın yanında ciltçiliği öğrenir. Meslek babasından Ziya'ya, ondan da oğlu Tahir Sami'ye geçer. Zamanla ciltçilik rağbet gören bir iş olmaktan çıkar. Ama Sami ciltçilik sayesinde çocukluğundan itibaren kitaplar ve kitap meraklıları arasında bulunur.

Sami'nin Nebahat ve Nurhayat adında iki ablası vardır. Nebahat, çocukken geçirdiği bir kaza sonucu sakat kalmış; fazla korumacı ve aksi biri olmuştur. İçine kapanık bir çocuk olan Sami, Nebahat'ın aşırı korumacı tavrının da etkisiyle iyice çevreden uzaklaşmıştır. İlkokul yıllarında resme duyduğu ilgi sayesinde bir nebze olsun okula bağlanan karakter, dördüncü sınıftan itibaren okul çıkışında babasının ciltçi dükkânına gidip gelmeye başlar. Sami, ciltçilik mesleği ile yıldızı barışmasa da kitaplarla irtibatlı olmaktan memnundur. Bir gün, çarşının kıdemli esnafı sahaf İskender Bey, Sami'ye üzerinde "Filan köyün folkloru" (Kutlu, 2009: 72) yazan bir kitap hediye eder ve

"Madem talih seni ilk olarak köye dair bir kitapla tanıştırdı. Bundan böyle sen köy kitapları topla" (Kutlu, 2009: 75) der. Tahir Sami Bey, bu nasihati ölene kadar tutar.

Evde kitapları biriken, bu yüzden Nebahat'la çatışmaya başlayan ve iş yapmayan bir dükkânda beklemekten yorulan Tahir Sami'nin imdadına aile dostu emekli Hâkim Hamit Bey yetişir. Nurhayat'ın bir bankaya işe girmesine de aracı olan bu baba dostu, orta mektep diploması olan ve eski yazıyı okuyabilen Tahir Sami'yi arşiv memuru arayan bir devlet dairesine tavsiye eder. Tahir Sami, daire müdürü tarafından küçük bir imtihana çekildikten sonra ömrünün sonuna kadar devam edeceği arşiv memurluğuna başlar. Ne iş yaptığı belli olmayan, aslında iş namına pek bir şey de yapmayan bu daire, Sami'ye köyle ilgili araştırma yapabileceği geniş zaman ve imkânı tanımıştır. Sami, artık kitap meraklıları tarafından köy kitapları konusunda uzman biri olarak görülmektedir. Bu uzmanlığı sayesinde Sami, büyük bir kâğıt tüccarı olan Niğdeli Selman Bey'le tanışır. Selman Bey, kendi köyü ile ilgili bir dergi çıkarmak istiyordur. Sami'ye bu işi üstlenmesini teklif eder. O da yıllar boyu edindiği birikimi sergileyeceği bir mecra çıktığı için bu teklifi heyecanla kabul eder.

Sami'nin hayatındaki önemli duraklardan biri de "Neyzenler Kahvesi"dir. Burası "Sami'nin manevi dünyasını teşkil" eder. Bu kahvenin müdavimi olan "Kör Neyzen" lakaplı Galip, "Bektaşî, Melamî ve Mevlevî"dir. "Sami onu Neyzenler Kahvesi'nde tanımış, bir tür müridi olmuştur. Onun elinden tutması ile Cuma namazlarına başlamış, kahvedeki sohbetlerle az çok dini bilgisini ilerletmiştir" (Kutlu, 2009: 123-125).

Tahir Sami Bey, biraz medeni cesaret eksikliği biraz da kitap aşkının gönlünde başka bir aşka yer bırakmaması nedeniyle hiç evlenmemiştir. Hayatını kendisi gibi hiç evlenmeyen iki kız kardeşi ile geçirmiştir. Tahir Sami'nin kadınlarla ilişkisi platoniktir. Çocukluk aşkı Meral, başka bir çocukla konuştuğu için bu ilk gönül macerası yarım kalmıştır. Dairede işe başladıktan sonra oradaki memurlardan Hülya, Sami'ye yakınlık göstermiştir. Fakat Sami, ne bu yakınlığa ne de çevredekilerin yakıştırmalarına olumlu bir cevap vermiştir. Hayatı kitaplar ve mecmualar arasında geçmiş olan Sami'nin gerçek anlamdaki tek ve

platonik aşkı, Hayat mecmuasının kapağında gördüğü aktris Grace Kelly'dir. Tahir Sami, yıllar sonra bu kadına (ona çok benzeyen Katrin'e) Kapalıçarşı'daki bir antikacı dükkânında rastlar. Sami'nin küllenen aşkı yeniden ortaya çıkar. Ama Katrin, o sıralarda dükkânı devretmekle meşguldür. Tahir Sami, Katrin'in Fransa'ya gittiğini öğrenince yıkılır. Bu yıkımı, evde yaşanan bir kriz takip eder. Sami'nin evi dolduran kitaplarına tahammül edemeyen Nebahat, kitaplık raflarından biri "olanca hışmı ile devrilip orta masayı" altına alınca öfke nöbeti geçirmiştir. Tahir Sami, Nebahat'ın sinirle söylediği "Kitaplarını al ve bu evden defol" (Kutlu, 2009: 155) sözü üzerine evden ayrılmıştır. O sıralarda, Sami'nin çalıştığı daire lağvedilmiş fakat yeni sorumluları tarafından teslim alınmamıştır. Tahir Sami, kitaplarıyla birlikte kapatılan daireye yerleşmiş; kitaplarını bağışlamak için alakalı gördüğü tüm kurumlara mektuplar göndermiştir. Fakat bunların hiçbirinden cevap alamamıştır. Tahir Sami Bey, bu ümitsizlik hâli içindeyken, soğuk havanın her şeyi dondurduğu bir gecede, ısıtma tesisatı olmayan tarihî binada uykuya dalar ve bir daha uyanamaz.

Tahir Sami Bey'in kısaca özetlediğimiz hayat hikâyesinde kimi noktalar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve *Kürk Mantolu Madonna* romanlarından izler taşır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* Hayri İrdal karakterinin hatıraları şeklinde tanzim edilmiştir. *Kürk Mantolu Madonna*'da da gerçek Raif'i kendi kaleme aldığı hatıralar üzerinden tanırız. Bu romanda farklı olarak hatıralar bir çerçeve içinde sunulur. Romanın başlarındaki uzunca kısmın anlatıcısı olan ve yeni başladığı işte Raif Efendi ile aynı odayı paylaşan karakter, başlarda yadırgadığı mesai arkadaşını gözlemledikçe onun hayatını merak etmeye başlar. İkili arasındaki dostluk ilerler. Sık sık hastalanan Raif, ölümüyle sonuçlanacak son hastalık nöbetinde gizli hatıra defterini mesai arkadaşına verir. Okur da onunla birlikte Raif'in hatıralarını okumaya başlar. Dolayısıyla kimi kaynaklarda yanlış biçimde üstkurmaca olarak nitelenen *Kürk Mantolu Madonna*, içine hatıra metni gömülmüş bir çerçeve hikâye örneğidir. Tahir Sami Bey'in hikâyesinde de hatıralar önemli yer tutar. Fakat burada okur, hatıraları doğrudan yaşayan kişinin ağzından takip etmez. İzlenen hikâye, yazının *Müşahadat*'la ilgili kısımda izah ettiğimiz üzere, Mustafa Bey tarafından Sami'nin hatıralarından hareketle

oluşturulmuştur. Hatıraların hikâyesi olmalarının ötesinde *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı*, karakter, olay ve mekânlar bağlamında, Türk edebiyatının bu tanınmış iki romanından izler taşır.

Mustafa Kutlu, "Tanpınar'ın Yalan Dünyası" adlı yazısında, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal'ın "çocukluğundan itibaren bulunduğu çevreler bir yalan dünyanın tezahürleridir" (1983: 3) der. Yani tüm tanışıklıklar, Hayri'yi hakikatten bir adım daha uzağa taşır. Tahir Sami de hayatının belli kısımlarında Hayri'nin geçtiğine benzer yollardan geçer. Kutlu'nun karakteri, kitapların dünyasına dalmış; dış dünya ile iletişimi sınırlı, münzevi bir hayat yaşar. Hayri'nin Tahir Sami gibi entelektüel bir münzeviliği yoktur ama ikisi de içe dönük karakterlerdir. Hayri'nin sahteliğe pirim vermek ve kaçış yoluyla üzerini örtmeye çalıştığı dünya ile uyuşmama hâli, Tahir Sami'de ideale bağlanma (kütüphane kurma hedefi), kitapların dünyasına sığınma ve maneviyatla yatıştırılmıştır. Tahir Sami'nin serüveninde Hayri İrdal'ın hayatına benzeyen sahneler mevcuttur ama Kutlu bu benzerlikler yoluyla edebiyata mal olmuş ünlü bir kurmaca karakteri kopya etmez. Benzer durumlar karşısında karakterinin hayatını başka bir yöne sevk eder. Tanpınar, eserinde çelişkili toplum yapısını ortaya koyar. Hayri, arada kalmışlık yüzünden ucubeye dönen toplumun bir karikatürü gibidir. Kutlu'nun da dikkat çektiği gibi Tanpınar, romandaki yoğun tenkit vasıtasıyla bize "nelerin yapılması lâzım geldiğini" (1983: 7) gösterir. O, bunun için Hayri'yi kopuşlar ve uyuşmazlıklar içine yerleştirir. Tanpınar, doğru olanı yanlışla dikkat çekerek idealize eder. Kutlu ise Tahir Sami karakteri ile hızlı toplumsal değişime rağmen bir bütünlük ve uyumun mümkün olduğunu göstermeye çalışır. Yani Kutlu, kötü ve yanlış olanı eleştirel olarak öne çıkarmak yerine doğru bildiğini merkeze alır.

Hayri'nin tüm mesleki birikimi, usta-çırak geleneğinin iyi bir temsilcisi olan Muvakkit Nuri Efendi'nin muvakkithanesinde öğrendiklerinden oluşur. Gerçi Hayri burada tam bir usta olmaz. Ama Halit Ayaracı ile münasebetini ve Saatleri Ayarlama Enstitüsünde çalışmasını Nuri Efendi'den görüp işittiklerini manipüle ederek sağlayacaktır. Nuri Efendi ile kurduğu ilişki, hayatı yalanlarla çevrelenmiş Hayri'nin hakikatle temasıdır denilebilir. Ne var ki Kutlu'nun da dikkat çektiği

üzere “olumluyu temsil eder gibi görünen” Nuri Efendi ile Hayri’nin oğlu romanda yeterince işlenmemiş karakterdir (1983: 6). Kutlu, olumlu yönleriyle dikkat çeken Tahir Sami’yi merkeze alarak “Tanpınar’ın yalan dünyasını”nın karşısına hakikati çıkarma çabasında gibidir. Hayri gibi okulla arası iyi olmayan Tahir Sami, ciltçiliği usta-çırak geleneği içinde babası Ziya’dan öğrenir. Ziya da Ermeni Nişan Usta’nın yetiştirdiği babasının yanında çıraklık ederek mesleği öğrenmiştir. Nişan Usta da Nuri Efendi de çırağına sadece meslek öğretmekle yetinmeyen onlara hayatı ve iyi insan olmayı da öğretmeye çalışan bilge kişilerdir. Bu yönleriyle bu iki usta tipi, geleneğin olumlu örnekleridir. Hayri, tam bir saat ustası olmamakla beraber saatleri sevmesi ve onlara ilgi duyması sayesinde memuriyete adım atar. Sami de ciltçiliğe tam olarak ısınmış değildir. Ama ciltçilik vasıtasıyla kitap sevgisi kazanmış ve eski yazı okumayı öğrenmiştir. Bu sayede memur olmuştur. Yani Hayri’nin saatle kurduğu ilişkinin bir benzerini -daha samimi biçimde- Tahir Sami kitaplarla kurar.

Tahir Sami Bey’in hikâyesinin *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ile arasındaki en belirgin benzerlik mekânla ilgilidir. Zaten Kutlu bu benzerliği metin içinde doğrudan ifade eder. Mustafa Bey’e Tahir Sami’nin çalıştığı devlet dairesini gezdiren Şeref Efendi, buranın işleyişi ile ilgili olarak “Beyefendi bu daireye kimse uğramaz, işte ayda yılda biri gelir, bir kayıt sorar, artık ne kaydı ise” der. Mustafa Bey de memurların bütün yıl oturdukları bu daire için şu benzetmeyi yapar: “Tıpkı Tanpınar’ın ‘Saatleri Ayarlama Enstitüsü’ gibi” (Kutlu, 2009: 16). Burası devletin unuttuğu bir dairedir ve hikâyenin sonunda tıpkı Saatleri Ayarlama Enstitüsü gibi lağvedilir. Tanpınar’ın enstitüsü, memur istihdam etmenin dışında bir işlevi olmayan devlet kurumlarının, kayırmacılığın ve verimsizliğin bir karikatürüdür. Karikatür, “bir kişi, nesne veya olayın göze batan belirli bazı taraflarını ortaya koymak için asıl hâlden farklı olarak abartılı ve genellikle acayip ve gülünç bir şekilde çizilmiş resmi” (Ayverdi, 2011: 1605) anlamına gelir. Dolayısıyla karikatürist eleştirilmek istediği yöne büyüteç tutar. Tanpınar da, kuruluşundan lağvedilişine kadar bir yığın saçmalığı ifrat derecesinde bünyesinde barındıran hayalî enstitüsü ile toplumun ve devlet kurumlarının bozuk yapısına büyüteç tutar. Tahir Sami Bey’in arşiv memuru olduğu devlet

dairesi, karikatürleştirilerek verilmez. O daha çok bu tip bir karikatürün ham malzemesidir.

Sabahtan akşama kadar yün ören ve çok konuşan kadın memurları, işi savsaklayan çalışanlar, lüks döşenmiş makam odalarına arada sırada uğrayan müdürler her iki metinde de ortaktır. Saçma bir temele dayanan enstitü, Halit Ayarcı'nın hırsı ile alabildiğine büyüyüp sadece yetmiş daktilo memuru (Tanpınar, 2016: 377) bulunan toplamda "üç yüze yakın insan"ın (Tanpınar, 2016: 379) istihdam edildiği kalabalık bir kurum olmuştur. Enstitüdeki işine başladıktan sonra devamlı "Bir işim vardı, fakat yapacağım iş yoktu. (...) İnsanlarla, hayatla hiçbir alakasını bulamıyordum." (Tanpınar, 2016: 231), "Böyle iş olur muydu? Hayatta yeri neydi bunun?" (Tanpınar, 2016: 232) gibi sorgulamalara girişen Hayri, içinde bulunduğu projenin saçmalığını kavrar. Fakat buradan alacağı maaşa da muhtaç olduğundan Halit Ayarcı'nın kurumu büyütme için attığı adımlardan endişelenir: "Bütün bunlar beni endişelendiriyordu. Bana kalsaydı, dairemiz hiç de böyle şeylere kalkışmamalıydı. Mümkün merteye kendimizi unutturmalydık. Ay başından ay başına ücretlerimizi alırken görünmek en münasibiydi" (Tanpınar, 2016: 232). Nitekim Hayri'nin korktuğu başına gelir ve aşırı büyüyen enstitü dikkat çekince kapatılır. Tahir Sami Bey'in çalıştığı daire ise, müdürünün de ifade ettiği gibi "devletin unuttuğu bir yer"dir (Kutlu, 2009: 86). Burası mütevazı sınırlar içinde kalıp kendinin unutturmayı başardığı için kapatılması ancak tüm memurların emekliliklerinin geldiği günlere rastlar. Sami de başlarda Hayri gibi iş üretmeyen bir kurumu devletin niçin açık tuttuğuna anlam veremeyerek Şeref Efendi'ye "Allah, Allah... Peki ne diye duruyor, kapatsınlar bitsin." (Kutlu, 2009: 90) dese de, zamanla bu işleyişe alışır. Netice olarak Kutlu, Tanpınar'ın karikatürize ettiği devlet kurumunu doğal hâli içinde tasvir etmiştir.

Tahir Sami, gerçek anlamda bir işe yaramayan dairenin arşiv odasını köyle ilgili arşiv taramaları için kullanır. Dairenin varlık amacıyla örtüşmese de, memleket hayrına bir işle meşgul olmak, Sami'yi Hayri'nin düştüğü huzursuzluktan uzak tutar. Diğer bir deyişle Sami hiç değilse köy üzerine yaptığı araştırmalarıyla, hakiki bir uğraş içinde olmanın huzurunu yaşar. Sami'nin köye dair birikiminin

bir ürünü olan ve büyük bir heyecanla çıkardığı "Köyüm" dergisi, okurdan büyük bir rağbet görmez. Ama o ayağı yere basan bir kişi olarak yaptığının tarihe not düşmek olduğunu bildiği için rahatlıkla "Bizimkisi memleket kültürüne bir hizmettir." (Kutlu, 2009: 135-136) demiştir. Hayri İrdal da ilgi alanı olan saat ve zamanla ilgili enstitü bünyesinde bir yayın faaliyeti içinde bulunmuştur. Fakat onun bu faaliyeti, hayatının diğer tüm faaliyetleri gibi sahtedir. Hayri, Halit Ayarcı'nın belediye reisini etkilemek için uydurduğu bir tarihî kişilik üzerine "Şeyh Ahmet Zamanî'nin Hayatı ve Eseri" adında uydurma bir kitap yazar ve kitabın neşri "büyük bir teveccühle" karşılır. Bu büyük ilgiye rağmen Hayri "işin yalan olduğu meydana çıkarsa" (Tanpınar, 2016: 303) diye korktuğundan Tahir Sami'nin rağbet görmeyen eseri karşısında duyduğu huzuru duyamaz. Yayın faaliyeti bağlamında da Kutlu, Tanpınar'ın sahtesini öne çıkararak eleştirdiği bir konunun hakikisini temsil ederek karşılık vermiştir.

Kutlu'nun hikâyesi ile Tanpınar'ın romanı arasında koşutluk arz eden diğer bir yer kahvehanedir. Hayri İrdal'ın hayatındaki önemli uğrak yerlerinden biri Şehzadebaşı'ndaki kıraathanedir. Bu kahvenin "her cins ve meşrepten" (Tanpınar, 2016: 130) müşterileri arasında, entelektüeller ciddi yere sahiptir: "Zengin mirasyedi, müflis veya tutunmuş tüccar, şöhretsiz şair, gazeteci, ressam, yüksek memur, satranç ve dama ustaları, eski pehlivanlar, bir iki Darülfünun hocası bir yığın talebe, aktörler, musikişinaslar, hülâsa her meslekten adam ..." (Tanpınar, 2016: 131). Toplumun kültürel anlamda üst sınıfına mensup insanların çoğunlukta bulunduğu bu kahve de romanın diğer mahfilleri gibi gerçek hayatla bağı kopuk bir yerdir. Kutlu, "Tanpınar'ın Yalan Dünyası" yazısında bu mekân için "her ciddi şeyin bir süre sonra mânasını yitirerek şakaya dönüştüğü yer" ve "I. Dünya Savaşı'ndan sonra âdeta Türk entelijensiyasının temsil edildiği ortam" (1983: 4) ifadelerini kullanır. Burası tam anlamıyla bir kaçış mekânıdır. Tanpınar'ın ifadesiyle buradaki hayat "asıl kapının dışında bir hayat"tır ve burası "biraz afyon, biraz uyku ilacı"dır (Tanpınar, 2016: 136). Bu ifadeler, söz konusu mekânı dervişane bir inziva köşesi gibi düşündürmemelidir. Çünkü burası türlü dedikoduların döndüğü ve ilişkilerin mihenginin "menfaat" olduğu bir yerdir. Dolayısıyla burası dünya meselelerine

arkasını dönenlerin dergâhı değil toplumsal sorumluluklardan kaçan "aydın"ların toplanma yeridir. Tahir Sami Bey'in hayat hikâyesinde önemli yere sahip olan "Neyzenler Kahvesi" ise tam bir dergâh havasındadır: "Neyzenler Kahvesi'nde fazla konuşulmazdı. Durup dururken ney çalınmazdı. Gelenlerin çoğu ehl-i tarik olduğundan sessizce kalmanın da bir nevi konuşma olduğuna itikatları vardı. (...) Sami'nin kitaplardan, dergilerden, ciltten, kütüphaneden gayrı uğradığı bir burası vardı. Ve burası Sami'nin manevi dünyasını teşkil ediyordu" (Kutlu, 2009: 125). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ile karşılaştırmalı biçimde okuduğumuzda "Neyzenler Kahvesi"nin de metindeki diğer benzerlikler gibi, Tanpınar'ın metnine bir cevap niteliği taşıdığı söylenebilir. Hayri İrdal'ın gözlemlediği kahve kaotik, gürültülü, hayattan kopuk ve en önemlisi sahtelik üzerine kuruludur. Tahir Sami Bey'in bir tür dergâh işlevi gören kahvehanesi ise küçük, mütevazı, insanların az konuştuğu, dinî sohbetlerin yapıldığı, geleneksel hayatın içinde biçimlenmiş bir "huzur" mekânıdır.

Netice itibarıyla Tanpınar'dan yoğun biçimde etkilenen Mustafa Kutlu, bilinçli veya bilinçaltı etkisiyle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden izler taşıyan bir metin ortaya koymuştur. Usta-çırak ilişkisi, bilge usta tipleri, yayın neşretme, verimsiz kurumlar ve devam edilen kahvehaneler ekseninde kesişen bu iki metinde Kutlu, Tanpınar'ın olumsuzluklara dikkat çeken pesimist ve eleştirel bakışının karşısına geçmişten geleceğe bütünlük arz eden, aksayan yönleri olsa da büyük oranda ahengini bulmuş bir hayat hikâyesi çıkarmıştır. Tanpınar metnini kopuş ve sahtelik üzerine kurmuşken Kutlu içinde gelenek ve maneviyatın geniş yer tuttuğu kendi hakikat anlayışını tatbik etme yolunu seçer. Yani Tanpınar olamaması gerekene işaret ederken Kutlu kendi dünya görüşüne göre ideal olanı anlatır.

Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı hikâyesinin içeriği ile ilişki kurulabilecek bir diğer metin Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* romanıdır. Sabahattin Ali, Kutlu'nun üzerinde düşündüğü, tüm eserlerini eleştirel olarak ele aldığı bir isimdir. Ayrıca Orhan Okay'ın belirttiği üzere Kutlu'nun ilk iki hikâye kitabı, Sait Faik ve Sabahattin Ali hikâyelerini düşündürmektedir. (Özcan, 2001: 36). Tabii bu etki, Kutlu'nun kendi özgün hikâyeci kimliğini bulmasıyla azalır. Ama yine de Sait Faik veya

Sabahattin Ali'den gelen kimi unsurlar, Kutlu'nun ustalık eserlerinde de görülür. Sosyalist dünya görüşünü denklemin dışında bırakırsak Sabahattin Ali ve Mustafa Kutlu'nun en çok toplumsal sorunlara duyarlı davranmak konusunda benzeştikleri görülür. Tahir Sami Bey'in hikâyesi, Kutlu'nun Sabahattin Ali'den toplumculuk dışında da esinlendiğini düşündürür. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ile karşılaştırmalı biçimde okumaya elverişli olan hikâye, bazı yönleriyle *Kürk Mantolu Madonna* romanını da anıstırır.

Cafer Gariper, Samipaşazâde Sezai'nin "Pandomima" ve "Kediler" adlı hikâyelerinde öncüllerine rastlanan "içine kapanık, ezik ve çekingen insan tipinin" romandaki devamının *Kürk Mantolu Madonna*'nın başkışisi Raif Efendi olarak düşünülebileceğini ifade eder. Ayrıca Raif, kimi yönleriyle Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay romanlarında görülecek "yenik" karakterlerin habercisi konumundadır (2018: 224). Kutlu, Atılgan veya Atay kadar yenik karakterler yaratmasa da Tahir Sami karakterini şekillendirirken Raif Efendi'den esinlenmiştir. Yazar, Raif'in kimi kişilik özelliklerini kendi dünya görüşünün ve iyimser bakış açısının süzgecinden geçirerek kendi metnine taşımıştır. Tahir Sami Bey, hayattan tamamen kopuk ve boş vermiş biri değildir. Ama bariz biçimde içine kapanık bir kişidir. Hayatı dar bir çevre içinde sessizce akıp gitmiştir. Raif de içine kapanık bir karakterdir. Özellikle tutkulu bir aşkla bağlı olduğu Maria Puder'le ayrı düştükten sonra Raif'in içine kapanıklığı hayattan soyutlanmaya ve boş vermişliğe dönüşür. Bu ayrılık uzadıkça Raif'in toplumsal personası ile ruh dünyası arasındaki mesafe iyiden iyiye açılmıştır. Dışarıya karşı alabildiğine kayıtsızlaşan Raif, iç dünyasında Maria Puder'in başrolde olduğu başka bir hayatı yaşamaktadır. Nitekim herkesten sakladığı bu iç dünyayı hatıraları vasıtası ile dışa vurmuştur. Romanda bankadaki işinden çıkarılıp eski bir arkadaşı vasıtasıyla Raif Efendi'nin Almanca tercümanı olarak çalıştığı şirkette işe başlayan ve romanın ilk kısmının anlatıcısı olan karakter, Raif'i gözlemledikçe onun gizli iç dünyasını merak etmeye başlar. Nitekim mesai arkadaşı, Raif'in günlüğünü okuma şansı bulunca bu merakın hiç de boşuna olmadığı anlaşılacaktır. Raif'in oda arkadaşı, Kutlu'nun metnindeki Mustafa Bey gibi hikâye yazmaz. Ama o da Mustafa Bey gibi sıradan bir insana yakından bakıldığında

onun hiç de sıradan olmayabileceğini, her insanın içinde bir hikâye barındırdığı görüşündedir. Oda arkadaşının Raif'ten bahsederken kullandığı ifadeler, pekâlâ Mustafa Bey'in Tahir Sami'ye yaklaşım tarzını da açıklayabilir: "Dünyanın en basit, en zavallı, hatta en ahmak adamı bile, insanı hayretten hayrete düşürecek ne müthiş ve karışık bir ruha maliktir! . . Niçin bunu anlamaktan bu kadar kaçıyor ve insan dedikleri mahlûku anlaşılması ve hakkında hüküm verilmesi en kolay şeylerden biri zannediyoruz?" (Ali, 2013: 575). Görüldüğü üzere anlatıcı, her insanın ilgilenmeye değer bir hikâyesi olduğunu, yani insan denilen mahlûkun "sıradan"ın olmadığını dile getirir. Mustafa Bey de, kendi hayatının sıradanlığından dem vuran ve anlatılmaya değer bir hayat yaşamadığını dile getiren Tahir Sami Bey'e rağmen onun hayatına yakından bakarak bir hikâyeye devşirir.

Tahir Sami Bey ve Raif Efendi arasında içine kapanıklık, okulla arası iyi olmamasına rağmen kitaplara düşkün olmak, evinde huzursuzluk yaşamak, resimle ilgilenmek, entelektüel merak gibi ortak noktalar mevcuttur. Geleneksel hikâyede sıkça başvurulan "resimden âşık olma" motifine benzer biçimde âşık olmaları ise iki karakteri birbirlerine daha da yakınlaştırır. Raif, mis sabunculuğu öğrenmek için gittiği Almanya'da, vaktinin büyük çoğunluğunu kitap okuyarak, müzeleri ve resim galerilerini gezerek geçirmektedir. Resim galerilerindeki bu gezintilerden birinde Raif, bir kadın portresinin önünde "mıhlanmış gibi" (Ali, 2013: 594) kalakalır. Raif'i görür görmez kendisine âşık eden bu suret, Maria Puder adlı ressamın otoportresidir. Bu ilk karşılaşmanın devamındaki uzunca kısmında Raif ve Maria'nın gerçek anlamda tanışmalarına, birlikteliklerine ve ayrılıklarına yer verilmiştir. Dolayısıyla metin, bir aşk romanıdır. Kutlu'nun hikâyesinde aşk, tali bir konu olarak yer alır. Cinsellik ise, "özel hayatın mahrem bölgelerine kimsenin girmeye hakkı" (Kutlu, 2009: 100) olmadığı gerekçesiyle metne hiç dâhil edilmez. Hiç evlenememiş ve kadınlarla ilişkisini mesafeli tutmuş olan Tahir Sami Bey'in aşkı Raif ile Maria aşkı gibi birlikteliğe ve cinselliğe varmaz. Ama bu iki karakterin âşık olma biçimleri, Kadir Can Dilber'in de dikkat çektiği üzere oldukça benzerdir (Dilber, 2009: 11). Tahir Sami ergenlik yıllarında, dükkâna ciltletilmek için getirilmiş *Hayat* mecmualarından birinin kapağında

Grace Kelly'nin resmini görmüş ve âşık olmuştur. Anlatıcı bu durumu "Halk hikâyelerimizde görülen 'resimden âşık olma'" (Kutlu, 2009: 137) hadisesinin bir kez daha tekrarlanması olarak sunmuştur.

Kutlu, resimden âşık olma hadisesine geleneksel anlatıların yanında modern edebiyat ve sinemadan da aşınadır. Sabahattin Ali adlı kitabında, Raif'in âşık olma sahnesini "Anadolu halk hikâyelerinde görülen (...) resimden bakarak âşık olma" motifinin benimsenmesi olarak değerlendirmiştir (1982: 63). Bu motifi *Sevmek Zamanı* filmiyle sinemada işleyen Metin Erksan bir dönem Kutlu ile birlikte senaryo çalışmaları yapmıştır. Ayrıca filmin senaryosu, Kutlu'nun da bünyesinde yer aldığı Hareket Yayınları tarafından basılmıştır (Erksan, 1973). Dolayısıyla Kutlu, Sabahattin Ali ve Metin Erksan'da resimden âşık olma motifinin modern uygulamalarını görmüş; kendisi de bu motifin modern uygulamalarına bir yenisini eklemiştir.

Dilek Çetindaş, resimden âşık olma motifinin modern romana yansımalarını ele aldığı makalesinde, modern karakterlerin geleneksel metinlerin karakterlerine göre işlerinin daha zor olduğunu dile getirir. Çünkü resme âşık olma sahnesi, gelenekten gelen bir motif olsa da sürecin devamında modern hayat aşka galip gelmektedir (2015: 139). Raif'in ve Tahir Sami'nin resimden âşık oluş sahnelerinde, halk hikâyelerinden esinlenmişse de, hikâyelerin devamı modern bir yapı arz etmektedir. Her iki metinde de âşık olunan kadın Avrupalı ve sanatçıdır. Âşık olunan resimler arasında da yapısal bir benzerlik söz konusudur. Bu resimlerden biri galeride sergilenen bir tablo diğeri ise bir derginin kapak fotoğrafıdır. Yani ikisi de kalabalıklar tarafından görülmek için üretilmiştir. Her iki hikâyede de karakterler, âşık oldukları kadınla şans eseri karşılaşırlar. Raif'in aşkı birlikteliğe dönüşürken Sami'nin aşkı, ilişkiye dönüşmeden kadın ve erkeğin yolları ayrılır. Dolayısıyla iki metinden biri yaşanmış öteki yaşanmamış aşkın hüznü hikâyesini anlatmaktadır. Raif, genç yaşta büyük ve tutkulu bir aşk yaşamış ve akabinde gelen ayrılıkla hayattan kopuk, gagesiz bir adama dönüşmüştür. Sami ise, ilk gençliğinden emeklilik yaşlarına gelene kadar aşkını içinde taşımıştır. Bu imkânsız aşk, bir ilişkiye dönüşmediği için Tahir Sami, Raif gibi savrulmamıştır. Kütüphane kurmaya çalışmak, dergi çıkarmak gibi toplumsal faydası bulunan

işlerle meşgul olmuştur. Mustafa Kutlu'nun -Sabahattin Ali'den farklı olarak- resme âşık olma sahnesi ile resmimdeki kadınla tanışma sahnesi arasına yerleştirdiği bir ömürlük mesafe, Tahir Sami Bey'in hikâyesini bireysel aşk temasından uzaklaştırıp daha toplumsal bir zemine çekmiştir. Bu da, ilk hikâyelerinde ve romanlarında yoğun bir melankoli ve romantizm gözlemlenen Sabahattin Ali ile insanı daha ziyade toplumsal bir varlık olarak işleme eğiliminde olan Mustafa Kutlu arasındaki farkı belirginleştirmiştir. Tanpınar'ın metniyle kurulan bağda olduğu gibi başka bir metinden taşınan sahne, yeni metnin bağlamı içinde farklı bir biçim almıştır.

Sonuç

Mustafa Kutlu, edebiyatta gözleme önem veren bir yazardır. Türkiye'nin toplumsal değişimi yazarın en temel ilgi alanını teşkil eder. Hayatı ana kaynak olarak gören yazar, fikrî bağlamda postmodernizme karşı olsa da, teknik olarak onun imkânlarından faydalanmıştır. Yazarın hikâyelerini yoğun bir metinlerarasılık içinde kurgulaması, biraz da postmodernizmin edebiyatın sınırlarını genişletmesinin bir sonucudur. Dolayısıyla Kutlu hikâyeleri hayat ve edebiyattan aynı anda beslenmektedir. *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı* hikâyesi bu ikili kaynağın birleşimine iyi bir örnektir. Metin toplumsal değişim, göç, geleneğin dönüşümü, inanç, geçim meselesi gibi yazarın gözleme dayanan değişmez konularını ve kendi özgün bakış açısını içermektedir. Hikâye bu özelliklerinin yanında üstkurmaca yapısının inşası ve anlatıcının söylemi bağlamında Ahmet Mithat'ın *Müşahedat* romanı ve Sait Faik'in "Birahanedeki Adam" hikâyesi ile benzeşmektedir. Bu metinlere mukayeseli olarak bakıldığında Kutlu'nun yazar-anlatıcısının bireysel bir tavır takındığında Sait Faik'e, toplumsal ve didaktik bir tavra büründüğünde ise Ahmet Mithat'a yaklaştığı görülmektedir.

Metin, içerik –yani başkarakterin hayat hikâyesi- bağlamında Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* romanından izler taşımaktadır. Farklı yazı ve eserlerinde üzerindeki Tanpınar etkisini dile getiren Mustafa Kutlu'nun incelediğimiz hikâyesi, karakter ve mekân bağlamında

Saatleri Ayarlama Enstitüsü ile kesişim noktaları bulunan bir metindir. Kutlu, kendi kurmaca karakteri Sami'yi, Tanpınar'ın karakteri Hayri'nin geçtiğine benzer hayat duraklarına uğratar. Fakat Kutlu, Tanpınar'ın toplumu pesimist bir bakışla karikatürleştiren tavrından uzak olduğu için Sami, Hayri'nin yaşadığına benzer bir savrulma yaşamaz. Kutlu, hayatın tüm muhalefetine rağmen ahengini muhafaza eden bir hayatı anlatmaya çalışır. Hikâyeci bunu yaparken sahtelik ve kopuşlara dikkat çeken Tanpınar'ın romanına cevaplar üreten bir metin ortaya koyar. Tahir Sami'nin kimi kişilik özellikleri ve resimden âşık olma motifi bağlamında benzeştiği bir diğer karakter ise *Kürk Mantolu Madonna*'nın Raif'idir. İki karakterin âşık oluş sahneleri benzese de, Sami'nin aşkı Raif'inki gibi ilişkiye dönüşmez. Raif, resminden âşık olduğu kadınla genç yaşta birlikte olmuş ve akabinde gelen ayrılıkla hayattan kopmuştur. Kutlu ise Sami'nin ergenliğinde görüp âşık olduğu kadına çok benzeyen bir kadını onun karşısına yaşlılık döneminde çıkarmıştır. Bu bir ömürlük mesafe, Sami'yi Raif gibi savrılmaktan korumuştur. Kutlu böylece karakterini toplumsal ideallere daha rahat sevk edebilmiş ve kendi edep anlayışına uygun bir aşk hikâyesi anlatmanın zemini hazırlamıştır.

Mustafa Kutlu, kendi yazar şahsiyetinin oluşmasında etkili olan dört ismin metinlerini, kaba bir taklitçilikle kopya etmemiş; bu metinlerden gelen kimi unsurları kendi düşünüş tarzı ve hikâyesinin gerekleri doğrultusunda yeniden biçimlendirmiştir. İncelediğimiz hikâyeden hareketle Kutlu'nun metinlerarasılık yaklaşımını, yaratıcı yeniden kullanım olarak da bilinen "ileri dönüşüm" faaliyetine benzetebiliriz. Yani yazar, zihninde yer etmiş eski metinlerdeki kimi unsurları hikâyesine yeni amaçlar doğrultusunda taşımakta ve onlara kendi özgün rengini vermektedir.

Kaynakça

Abasıyanık, Sait Faik (2009). *Bütün Eserleri*. İstanbul: Yapı Kredi.

Ahmet Mithat Efendi (2000). *Müşahedat*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Aktulum, Kubilay (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki.

Ali, Sabahattin (2013). *Bütün Eserleri*. İstanbul: Yapı Kredi.

Andı, M. Fatih (2008). "Metinlerarası İlişkiler Açısından Mustafa Kutlu'nun Bu Böyledir İsimli Eseri", *Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu*. İstanbul: Ümraniye Belediyesi. 71-82.

Aslan, Bahtiyar (2012). "Mustafa Kutlu Hikâyelerinde Yazar-Anlatıcı ve Okuyucu Diyalogunun İşlevlerinden Biri: Yazarın Kendi Okuyucusunu Yaratması", *Aynanın Sırrı: Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri*. İstanbul: Küçükçekmece Belediyesi. 214-225.

Ayverdi, İlhan (2011). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. C.2. İstanbul: Kubbealtı.

Baştürk, Mehmet (2010). "Yagmur Beklerken' Adlı Roman İle 'Tufandan Önce' Adlı Uzun Hikâye Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 23: 69-96.

Bolat, Tuncay (2021). *Romanın Kendini Keşfi: Türk Romanında Üstkurmaca (1980-2000)*. İstanbul: İz.

Cevdet Kudret (1998). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I*. İstanbul: İnkılâp.

Çetindaş, Dilek (2015). "Resme Âşık Olma Motifinin Modern Türk Romanındaki Dönüşüm ve İzleri", *International Journal of Language Academy*. 3: 124-141.

Dere, Mustafa (2016). "Mustafa Kutlu'nun Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı Hikâyesi Üzerine Bir İçerik İncelemesi", *Dede Korkut*. 10: 14-28.

Dilber, Kadir Can (2009). "Metnin Metni: Tahir Sami Bey'in 'Özel' Hayatı", *Dergâh*. 238: 8-11.

Ecevit, Yıldız (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim.

Enser, Ramazan (2015). "Kısa Bir Hikâyenin Uzun Hikâyesi: Mustafa Kutlu'nun "Kötü Bülbül" Hikâyesinin Metinlerarasılık Yöntemine Göre İncelenmesi", *TÜRÜK*. 5: 279-293.

Erksan, Metin (1973). *Sevmek Zamanı / Senaryo*. İstanbul: Hareket.

Gariper, Cafer (2015). "Sabahattin Ali'nin Kağrı Hikâyesiyle Nâzım Hikmet'in Kuvayı Milliye Destanında Kağrı Ögesi Etrafında Kimi Metinlerarasılıklar", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 14: 81-90.

Gariper, Cafer (2018), "Kürk Mantolu Madonna Romanının Kişiler Dünyası", *Romanda Kişiler Dünyası*. Ankara: Akçağ. 217-231.

Gökçek, Fazıl (2012). "Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Anlatının Oyunlaştırılması", *Aynanın Sırrı: Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri*. İstanbul: Küçükçekmece Belediyesi. 54-65.

K. Barbarosoğlu, Fatma (2001). "Röportaj", *Mustafa Kutlu Kitabı*. K. Aykut- N. Özcan (Haz.), İstanbul: Nehir. 22-32.

Karahan, Ali (2012). "İlimden Aşka, Bilmeden Bulmaya: Mustafa Kutlu'nun "Her Ne Var Âlemde" Hikâyesinde Metinlerarasılık", *ETÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. 12: 105-116.

Koçak Işık, Ayşe (2019). *Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Kentli İnsan Olmak*. İstanbul: Dergâh.

Koçak, Mesut (2015). "Mustafa Kutlu'nun Anadolu Yakası Adlı Eseri Üzerine Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Bir İnceleme", *FSM İlmî Araştırmalar*. 5: 361-379.

Kutlu, Mustafa (1968). *Sait Faik'in Hikâye Dünyası*. İstanbul: Hareket.

Kutlu, Mustafa (1982). *Sabahattin Ali*. İstanbul: Dergâh.

Kutlu, Mustafa (1983). "Tanpınar'ın Yalan Dünyası (Saatleri Ayarlama Enstitüsü)", *Yönelişler*. 22: 1-7.

Kutlu, Mustafa (2009). *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı*. İstanbul: Dergâh.

Kutlu, Mustafa (2011). *Kapıları Açmak*. İstanbul: Dergâh.

Kutlu, Mustafa (2018). *Sevincini Bulmak*. İstanbul: Dergâh.

Lucy, Niall (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı*. Aslıhan Aksoy (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Noyan, Sema (2020), "‘Huzur’dan ‘Sevincini Bulmak’a Değişen ve Devam Eden Değerler: Dil, Din, Aşk Ve İstanbul". *Uluslararası Göbekli Tepe Sosyal ve Beşeri Bilimler Kongresi Kongre Tam Metin Kitabı*. H. Çiftçi- Z. Alimgerey (Ed.), Şanlıurfa: İktisadi Kalkınma ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü. 258-292.

Özcan, Nusret (2001). "Orhan Okay'ın Kutlu Hakkında Sorulara Cevapları", *Mustafa Kutlu Kitabı*. K. Aykut- N. Özcan (Haz.), İstanbul: Nehir. 33-48.

Oasımova, Lale (2011). "Metinlerarası İlişkiler Açısından Mustafa Kutlu'nun Beşlemesi", A. Ü. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* [TAED]. 46: 61-86.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2003). *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2016). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh.

Tekin, Mehmet (2012). "Mustafa Kutlu'nun Bir Karakter Tasarımı: Tahir Sami Bey", *Aynanın Sırrı: Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri*. İstanbul: Küçükçekmece Belediyesi. 234-247.

Tunç, Gökhan (2008). "Müşâhedât Postmodern Bir Roman mıdır?", *TÜBAR*. 24: 239-250.

AHMET MİTHAT EFENDİ *JÖN TÜRK* ROMANINI NEDEN YAZDI?

WHY AHMET MİTHAT EFENDİ WROTE *JÖN TÜRK* NOVEL?



Öz

II. Meşrutiyetin ilanından iki yıl sonra yayımlanan (1910) *Jön Türk* romanı Ahmet Mithat Efendi'nin son eseridir. II. Abdülhamit dönemi boyunca yönetimle uyumlu bir şekilde çalışan Mithat Efendi, bu eserinde siyasi görüşlerinde yaşanan değişimlerin panoramasını sunar. 1870'lerde Yeni Osmanlılarla birlikte hareket etmesine rağmen 1876'dan itibaren neden Yeni Osmanlılardan ayrıldığını ve II. Abdülhamit yönetimine karşı olumlu bir tavır içine girdiğini açıklar. Bununla birlikte İttihat ve Terakki'ye bakış açısını, II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte sosyal hayatta meydana gelen değişiklikleri bu eseri aracılığı ile tartışır. Siyasi tercihleri nedeniyle edebiyat tarihlerinde eleştirilen Ahmet Mithat Efendi'nin edebiyatımızdaki yerinin doğru tespiti için *Jön Türk* romanının ayrıntılara bakılması elzemdir. Bir yazının eserlerinin temel yapısını etkileyen ideolojik sapmalar, dünya görüşünde meydana gelen değişiklikler aynı zamanda toplumda oluşan değişimlerin işaretlerini taşımaktadır. 19. Yüzyıl Osmanlı toplumu kültürel açıdan büyük bir dönüşüm yaşarken bu dönüşümün siyasi sebepleri tarihçilerin tespitlerinden önce kültürel hayatın panoramasını sunan edebiyatçıların kaleminde yansımaları bulunmaktadır. Bu çalışmada *Jön Türk* romanı Ahmet Mithat Efendi'nin dünya görüşünde yaşanan değişiklikler çerçevesinde ele alınmıştır. Bu değişim aynı zamanda sosyal hayatta meydana gelen değişikliklerin bir göstergesidir.

Anahtar Kelimeler: Jön Türk, İttihat ve Terakki Partisi, II Abdülhamit, Yeni Osmanlılar.

Abstract

Jön Türk novel which was published two years later the Announcment of Reform Era (1910) is the last work of Ahmet Mithat. In this novel, Mithat Efendi was worked harmoniously with the government during the II. Abdulhamit the second era presents the panorama of the changes in these political opinions. Although he acted along with the New Ottoman in 1870's, since 1876 he announced that he left the New Ottomans and disposition against Abdulhamit's rule. In addition to these, he argues through this work his point of view on Union and Progress Party and changes in social life with the announcement of constituionalism. Ideological deviations that affect the basic structure of an author's works, changes in worldview also bear the signs of changes in society. It is crucial to study the details of *Jön Türk* novel to state Ahmet Mithat Efendi's place in our literature correctly who was criticized because of his political choices in literature history. While the 19th century Ottoman society was undergoing a great cultural transformation, the political reasons of this transformation find its reflection in the pen of the literati who present the panorama of cultural life before the determinations of the historians. In this work, *Jön Türk* novel discussed around the Ahmet Mithat Efendi's ideological changes.

Keywords: Jön Türk, İttihat ve Terakki Partisi, II Abdülhamit, Yeni Osmanlılar.

Mehmet YILMAZ

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Doç. Dr., Adıyaman Üniversitesi,
Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal
Bilimler Eğitimi Bölümü, Türkçe
Eğitimi Anabilim Dalı, Adıyaman,
Türkiye.

ORCID: 0000-0002-7232-4480

E-mail: yilmazmirzamy@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 17.06.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 21.10.2021

Kaynak Gösterim / Citation:

Yılmaz Mehmet (2021). "Ahmet
Mithat Efendi *Jön Türk* Romanını
Neden Yazdı?", *Yeni Türk Edebiyatı
Araştırmaları*. 13/26, 123-148.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.488>

Extended Summary

The aim of this study is to reveal the reasons why Ahmet Mithat Efendi's novel *Jön Türk*, which was published two years after the proclamation of Second Ottoman Constitution, was written. Revealing the reason why the author wrote this novel will help to determine the effects of the Second Constitutional Era, which is a breaking point in terms of Turkey's political life, on society. The Second Ottoman Constitution represents a stage in the transition process to Republic. The first social and cultural changes, that were preparation to the Republic, were revealed in the Second Constitutional Era. For this reason, examining the novels written in the Second Constitutional Era also means determining the sociological changes. Because the first indicators of change are exhibited through literary works.

Ahmet Mithat Efendi is one of the most productive writers of Turkish literature. The author, who produced an average of five works in a year did not publish any work in the last ten years of Abdülhamit's reign, which is a situation to be questioned. The silence of a person, who considers writing as lifestyle, cannot be considered usual. The main issues approached in the *Jön Türk* novel, which was published two years after the proclamation of the Second Ottoman Constitution, explains this period of silence. Mithat Efendi seems to express that he preferred silence because he had to.

Ahmet Mithat Efendi experienced a certain change and transformation in his world of thought after the Second Constitution was proclaimed. This change experienced by Mithat Efendi individually resembles the cultural transformation of the society. Throughout the reign of Abdulhamid II, Mithat Efendi, who was in harmony with the palace administration as a part of it, wrote The *Jön Türk* novel after the proclamation of the Second Constitution, criticizes the administration of Abdülhamit II. He was in the pursuit of creating the image that he remained silent to the applications carried out in this period because he was obliged to do so.

Trying to move the society from one point to another, Ahmet Mithat Efendi, like most of the writers of the Tanzimat Era, first of all acted with the concern of being able to teach people and educating the society in which he existed with the dozens of works he produced. Furthermore, like every other person who were aware of the time in which they lived, Ahmet Mithat Efendi had political preferences and some of his works took shape depending on political events that deeply affected the society. At this point Ahmet Mithat's choices, depending on the breaking moments in his life, also play a role.

Known for his closeness to the members of the Neo Ottomans Society before 1873 Rhodes exile, Mithat Efendi wrote articles together with Namık Kemal and Ebüzziya Tefvik in İbret newspaper, and even used the expression "governing nation" in an article in the İbret newspaper, which lead to public indignation at that time. He provided a loyal image to the principles that the members of Neo Ottomans Society kept saying, such as freedom, constitutionalism, independence, the Ottoman Basic Law, and the parliamentary system. On the other hand, it must be emphasized that he worked in harmony with the administration of Abdülhamit and that he became distant from the Neo Ottomans, particularly Namık Kemal.

Ahmet Mithat Efendi encountered great difficulties in the exile which lasted thirty-eight months. Besides, his family was dependent on him. Although he continued to send and print his articles to Istanbul under a different name, the pressure created by the exile and the financial difficulties of his family were obvious. Beyond all this, it was not possible for him to be useful to the society as he wished, and to realize the projects in his mind since he was locked in a castle. It is the best to consider the political change of Mithat Efendi, who had serious concerns for the progress of society and the development of the state, in terms of the conditions of the period. There are important details about this issue in the Jöntürk novel, in which he explained the reason for the change in his political view from time to time.

Ahmet Mithat Efendi was with Namık Kemal between the years 1871 when he returned from Baghdad and 1873, when he was exiled to

Rhodes, and published articles in *Devir*, *Bedir*, *Dağarcık*, *Basiret* and finally *İbret*. Finally, Mithat Efendi was among those who were exiled together with Namık Kemal. Under these circumstances, it was impossible to achieve the desired change in the society and in the structure of the state through political struggle by directly entering into a fight with state administrators. Since the change of society in our country is always from the top to the bottom, Namık Kemal's attempt to engage in such a struggle and to be concerned about a regime change by directly intervening in the state administration can be considered normal. However, as Ahmet Mithat Efendi explained in *Menfa*, after realizing that this path was not possible under the circumstances of that period, this led him to turn to the bottom; to the people who need to be educated. Thus, he realized the training and cultural activities that lasted from 1878 to 1910. He found the opportunity to practice the teaching profession that he desired, by turning the newspaper he published into a school. For more than a quarter of a century, *Tercüman-ı Hakikat* was a newspaper that directed and determined our literary and cultural innovation. All literary debates in this period begin and end in *Tercüman-ı Hakikat*, under the leadership of Mithat Efendi. If we removed Ahmet Mithat Efendi and the newspaper *Tercüman-ı Hakikat* from this time, very little would remain. Accordingly, once again it must be considered that Ahmet Mithat Efendi's planned to implement modernization, innovation and education projects carried out in harmony with the government rather than a direct political struggle.

In this study, based on the *Jön Türk* novel Ahmet Mithat Efendi's attitude during the reign of Abdulhamid II and the intellectual changes that he experienced in II Ottoman Constitution were discussed. The examples given from the *Jön Türk* novel via the text analysis method reveal what kind of change he went through. The individual change experienced by Ahmet Mithat Efendi reflected the change in the structure of the society. For this reason, the novel *Jön Türk* presents information about the general view of the Ottoman society, which passed from monarchy to the constitutional monarchy.

Giriş

Ahmet Mithat Efendi, ürettiği onlarca eserle içinde var olduğu toplumu bir noktadan başka bir noktaya taşımaya çalışırken Tanzimat Dönemi yazarlarının çoğu gibi her şeyden önce toplumu eğitmenin, onlara bir şeyler öğretebilmenin kaygısı ile hareket eder.¹ Bununla birlikte onun da siyasi tercihleri vardır ve eserlerinin bazıları toplumu derinden etkileyen siyasi olaylara bağlı olarak şekil almıştır. Bunda Ahmet Mithat'ın hayatındaki kırılma anlarına bağlı olarak gerçekleştirdiği tercihlerinin de rolü vardır.

Menfa'da anlattığı üzere,² yetişmesinde ve devlet kademelerinde yer almasında Mithat Paşa'nın hamiliğinin büyük payı olmasına rağmen Yıldız Mahkemeleri sırasında Mithat Paşa aleyhinde hareket etmesi ve sarayın isteği ve yönlendirmesi üzerine *Üss-i İnkılap*³ isimli eseri kaleme alması onun siyasi tercihlerindeki değişikliklerin göstergesidir.

1873 Rodos sürgünü öncesi Yeni Osmanlılar Cemiyeti üyelerine yakınlığı ile bilinen Mithat Efendi, *İbret* gazetesinde Namık Kemal ve Ebüzziya Tevfik'le birlikte yazılar kaleme almış ve hatta o dönemde büyük infial yaratan "millet-i metbua" ifadesini -matbaa hatası sebebiyle- *İbret* gazetesindeki bir yazısında kullanmıştır.⁴ Hürriyet, meşrutiyet, istiklal, kanun-u esasî, parlamenter sistem gibi dönemin Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ne mensup aydınlarının dilinden düşmeyen ilkelerine bağlı bir görüntü arz ederken, Rodos sürgününden dönmesinin ardından II. Abdülhamit yönetimi ile uyumlu çalışması ve Namık Kemal başta olmak üzere Yeni Osmanlılardan uzaklaşması üzerinde durulması

- 1 Ahmet Mithat Efendi'nin eğitime verdiği önem ile ilgili bkz. (Enginün, 2006: 192-200; Esen, 2012: 78-83; Okay, 2008; Tüzer, 2014).
- 2 "Benim geleceğimden ümitli olan ve fakat bu ümidinden tamamen habersiz olduğum Midhat Paşa hazretleri -ki şimdi Şura-yı Devlet reisidir- vatanın ilerlemesi için büyük ümitler bağladığımız insanların önde gelenlerindedir" (Ahmet Midhat Efendi, 2013: 168).
- 3 *Üss-i İnkılap*'ın girişinde Ahmet Mithat Efendi eserin önemi ile ilgili şunları söyler: "Yüce Osmanlı Devleti'nin (1876-1877) geçirmekte olduğu bu inkılap döneminin, medeniyetimizin özgeçmişini demek olan Osmanlı tarihinin en önemli ve azametli dönemi olduğu su götürür hususlardan değildir... Gelecek nesil, bu güzel dönemin olaylarını unutup kaybetmeyecekleri belli ise de zamanımızda ortaya çıkan adi olayların üzerinden üç beş gün geçip rivayetlerin çoğalmasıyla birlikte işin kesin gerçeğine ulaşmanın zorlaşmasından da anlaşılacağı gibi..." (Ahmet Mithat Efendi, 2004: 26). Giriş yazısının devamında bu vazifeyi kendisine verdiği için II. Abdülhamit Han'a teşekkürlerini ve acziyetini sunar.
- 4 Ebüzziya Tevfik, "millet-i metbua" ifadesinin o dönemde nasıl bir infial yarattığını ve Mustafa Fazıl Paşa'nın tepkisini Yeni Osmanlılar'da anlatır (Ebüzziya Tevfik, 2006: 472-487).

gereken bir husustur.⁵ Namık Kemal'le aralarındaki düşünce farklılığının temelinde, "hürriyet kelimesini düşüncelerinin merkezine koymalarına karşın bir tarafta bütün sorunların rejim değişikliği ile hallolacağına inanan, öbür tarafta ise sorunların çözümü için bireysel hayatı ve ekonomi gelişmeyi temel alan iki gazeteci arasındaki fark" bulunmaktadır (Onaran, 2009: 172).

Ahmet Mithat Efendi, otuz sekiz ay devam eden sürgün hayatında büyük zorluklarla karşılaşır. Ailesinin geçimi kendine bağlıdır. Yazılarını İstanbul'a göndermeye ve bastırmaya farklı bir isimle devam etse de sürgünün üzerinde yarattığı baskı, ailesinin geçim zorluğu ortadadır. Bütün bunların ötesinde kaleye kapatılmış hâliyle topluma istediği şekilde faydalı olması, kafasındaki projeleri hayata geçirmesi mümkün değildir. Toplumun ilerlemesi ve devletin kalkınması adına ciddi kaygıları bulunan Mithat Efendi'nin siyasal anlamdaki değişimine dönemin şartları içinden bakmak en sağlıklıdır. Dönemin şartları içinde Ahmet Mithat Efendi'nin meselelere bakış açısında nasıl köklü bir değişim yaşadığının anlaşılması için yazarın *Menfa* isimli eserinin ayrıntılarına bakılmalıdır. Ayrıca siyasi görüşündeki değişikliğin gerekçesini yer yer açıkladığı *Jön Türk romanında* -ileride görüleceği üzere- bu konu ile ilgili önemli ayrıntılar vardır.

Orhan Okay bu doğrultuda önemli bir tespitte bulunur. Bütün edebî faaliyetlerini toplumun eğitimi ve faydası anlayışı çerçevesinde inşa eden Mithat Efendi, kısa yoldan gerçekleştirilecek bir rejim değişikliğinin imkânsızlığını görmüş ve başta Namık Kemal olmak üzere, Yeni Osmanlıların yönteminden vazgeçmiştir. "Genç Osmanlılarda devlet idaresi, hürriyet, parlamento meseleleriyle görülen bu medeniyet, Ahmet Mithat Efendi'de -belki de medeniyet kelimesinin kökü olan medinenin hatırlattığı- bir büyük şehir nizamı, elektrik, gramfon, telefon, matbaa...vs medeniyet aletleriyle, maarifin ıslahı gibi ilim ve teknik meseleleriyle ortaya çıkmaktadır." (Okay 2008: 31) II. Abdülhamit'in hatıralarından alıntılanmış ifadelerle

⁵ Başta Ahmet Hamdi Tanpınar olmak üzere, Cumhuriyet dönemi ile birlikte Ahmet Mithat Efendi'yi değerlendiren birçok yazar, ona karşı olumsuz görüşünü II. Abdülhamit'e bağlılığı ile ilişkilendirir. 1944 yılında doğumunun 100. yıldönümü dolayısıyla gerçekleştirilen anma toplantısında Nüket Esen'in de belirttiği gibi adeta Ahmet Mithat Efendi'yi affetmenin yolları aranır. Anma toplantısına katılanlar arasında Hüseyin Cahit Yalçın, İsmail Habib Sevük, Hakkı Tark Us, Selim Nüzhet gibi isimler vardır (Esen, 2014: 19-26).

Mithat Efendi'nin bu doğrultuda aynı düşüncelere sahip olduğunu söyleyen Orhan Okay, "II. Abdülhamit'in tahsil ve kültürün belli bir seviyeye çıkamadığı cemiyetlerde rejim meselelerinin ortaya konmaması gerektiği kanaatinde" olduğunu vurgular (Okay, 2008: 31).

Edebî anlayışına bağlı olarak toplumun tahsili ve kültür seviyesinin artırılması için gerekli çalışmaların gerçekleştirilmesi, Mithat Efendi'nin siyasî meselelere bakış açısında bir değişiklik yaşamasını zorunlu hâle getirir. Zira Namık Kemal'in yöntemini takip etmesi durumunda 1878'den itibaren soluksuz bir sürgün hayatını yaşayacağını ve düşünceleri çerçevesinde hiçbir projesini gerçekleştiremeyeceğinin farkındadır. Oysa Mithat Efendi 1878'den itibaren Matbaa-i Amire müdürlüğüne atanmış ve II. Meşrutiyet'in ilanına kadar basın dünyasını hemen hemen her alanda yönetmiş ve yönlendirmiştir. Ancak bu tercihi İkinci Meşrutiyet ve Cumhuriyet döneminde ortaya koyduğu eserlerin görmezden gelinmesine ve küçümsenmesine yol açmıştır. Bu tavrı özellikle Tanpınar'ın *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde görmek mümkündür.

Tanpınar her fırsatta Ahmet Mithat Efendi'yi Mithat Paşa'ya ihanet etmekle yâd eder ve eserleri hakkında yaptığı değerlendirmelerin arasına sık sık sarayla yakınlığını hatırlatan ifadeler yerleştirir:

"Mithat Paşa'nın nefyinden sonra arkadaşlarıyla rabıta'yı atarak Abdülhamit II'ye yaranma yolunu tuttu." (Tanpınar, 2013: 442)

"...gazetelere yazdığı makalelerle aşikâr şekilde ilan ettiği tarafsızlık, daha doğrusu hükümdarlık makamına taraftarlık, onu saraya güvenilebilecek bir insan olarak tanıttı." (Tanpınar 2013: 443)

"...Mithat Paşa'nın muhakemesinin muhtelif safhalarına o kadar çirkin şekilde karışması hiç de yadırganmaz." (Tanpınar, 2013: 445)

II. Abdülhamit yönetimi boyunca, dönemin en uzun soluklu gazetelerinden biri olan Tercüman-ı Hakikat'i çıkaran Ahmet Mithat Efendi'nin, Mithat Paşa'ya ve Jön Türklere ihanet ettiği dile getirilirken II. Abdülhamit zamanında ikbale konduğu, servetine servet kattığı özellikle vurgulanır.⁶ Eserlerinin kıymeti ile ilgili

6 Ahmet Mithat Efendi'nin zenginliğinin devlet kurumlarıyla bir alakası yoktur. Yani o devlet üzerinden zenginleşen bir bürokrat değildir. Ahmet Mithat Efendi, Osmanlı'nın sosyolojik yapısı içinde "teşebbüs-ü şahsi"yi, devlet kurumlarından bağımsız olarak geçinmenin ve zenginleşmenin imkânlarını ilk

değerlendirmeler de doğal olarak esnaf ve tacir zihniyetinin hâkim olduğu sadece kendi menfaatlerini korumaya odaklanan bir insanın seviyesi düzeyinde olacaktır.⁷ Tanpınar'ın, Ahmet Mithat Efendi'nin yazarlığını değerlendirirken kullandığı bazı cümleler onun siyasî tercihlerine katılmayan/katlanamayan bir eleştirmenin bakış açısını yansıtmaktadır:

"Onun sanatı yoktur, daima halka yönelen iyi niyetleri vardır. Dil bu muharrirde sanki yazmaktan ziyade yarenlik içindir." (Tanpınar, 2013: 447)

"Onun hayatı attar kalfasının mektep hocası ve bölüm çavuşuna doğru genişlemesidir..Ferdi hayatın ve huzurun adamı olacaktır... Hakikatte o bir zaman girmiş olduğu politikayı asıl sahiplerine bırakmak isteyen çarşıdır. İhanet kendi hayatının bir tesadüfüdür. Asıl olan zihniyetse huzuru arayan esnaf zihniyetidir." (Tanpınar, 2013: 448)

Türk edebiyatında yazarın siyasi görüşü en az ortaya koyduğu eser kadar önemli görülmüş ve çoğu zaman edebî eserler incelenirken yazarın ideolojik tavrı ve tercihi de değerlendirmelere dâhil edilmiştir. Bu durumda Tanzimat'tan bu yana çoğu yazarın aynı zamanda siyasetçi olmasının da etkisi vardır. Birçok şair ve yazarın bürokrat kökenli aileden gelmesi, paşaların aynı zamanda edebî yeniliklere öncülük etmeleri yazar siyaset ilişkisini ister istemez yakınlaştırır.

Ahmet Mithat Efendi'nin siyasi görüşünde yaşanan değişikliği sadece bireysel yaşantısının düzenini korumak, maddi anlamda zenginleşmek ve rahatının, kurduğu düzenin bozulmamasını sağlamak şeklinde yorumlamak ne kadar doğrudur, tartışılır. O, Yeni Osmanlılar Cemiyeti üyelerinin yönetime karşı takip ettikleri yolun çıkmazını görmüş ve toplumu eğiterek ihya etme yolunu tercih etmiştir. Bununla birlikte Tanpınar, Ahmet Mithat Efendi'nin II. Meşrutiyet'in ilanından sonra yayımladığı son romanı *Jön Türk*'te, o kadar bağlı olduğu II. Abdülhamit yönetimini eleştirmesini görmezden gelir. Ahmet Mithat Efendi, II. Abdülhamit döneminde neden sürgüne gönderilmediğini

araştıran ve bunun örneklerini kendi hayatında gösteren bir kişidir. Sırmakeş sularını satın alıp İstanbul'da satmış, Beykoz'da satın aldığı çiftlikte kuluçka makinesi ile modern yollarla tavukçuluk yapmıştır. Yani yazarlık dışında da zenginleşmesini sağlayan birçok yol bulmuştur (Okay, 2011: 157-164).

7 Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nde Ahmet Mithat Efendi ile ilgili değerlendirmeleri hakkında geniş bilgi için Erol Köroğlu'nun çalışmasına bakılabilir (Köroğlu, 2006: 329-338).

Jön Türk romanında tek tek açıklar, siyasi tercihlerinin gerekçelerini sunar. Tanpınar, Jön Türk romanındaki sebeplere neredeyse hiç değinmez. Eserin içeriği hakkında bilgi vermez. Sadece bir paragraflık bilgide "Mithat Efendi'nin romancılığını en iyi hulasa eden eseri, bu hiç tutunmayan ve çok az okunan hikâyedir." yorumunda bulunur (Tanpınar, 2013: 463).

Mustafa Nihat Özön, Ahmet Mithat Efendi'nin siyasi hayatı ile ilgili daha insaflıdır. Özön de Mithat Efendi'nin Namık Kemal'le tanışıklığından dolayı duyduğu pişmanlığı dile getirir ve *Menfa*'yı yazmasını "herhalde Sultan Hamit'e yaranmak veya onun gözünde temize çıkmak" şeklinde yorumlar (Özön 2009: 192). Ancak 1870'lerde *Kıssadan Hisse* ve *Letaif-i Rivayat*'la başlayıp 1910'a kadar devam eden 40 yıllık yazarlık hayatında Osmanlı toplumunun o dönemdeki kültür hayatına katkılarını da dile getirmekten geri kalmaz:

"Ahmet Mithat'ın olanca başarısının sırrı buradadır: Okuduğu Batı eserlerinden teknik öğrenmiş, onlardan plan alarak -kendisinin 'şevk-i tanzir' dediği duygu ile kendisi o planı doldurmuş ve çok yerli olan bir eda, meddah edasıyla onu aktarmıştır... O zamanın sınıflandırmasınca Ahmet Mithat'ın kendisi ve öteki yazarlar onu yazısının süsüzlüğünden dolayı 'avam muharriri' sayıyorlardı ve Ahmet Mithat bundan hiç de incinmiş ve gururu kırılmış bir halde değildir." (Özön, 2009: 299)

İncinmek bir yana Ahmet Mithat'ın bu avam muharrirliğini bile isteye uyguladığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Eğitim düzeyi ilköğretim seviyesinde olan bir topluma bütün bildiklerini bir an önce aktarma kaygısı içinde olan bir yazarın halka seslenirken onların kullandığı dilden başka bir dil kullanması zaten düşünülemezdi. Dekedanlar tartışmasında Mithat Efendi'nin takındığı tavrın gözden geçirilmesi dahi onun dilin sadeleşmesi hususunda yapmak istediklerinin anlaşılması için yeterlidir (Gökçek, 2014). Hâsılı Tanpınar'ın "Ahmet Mithat Efendi'nin eseri 1870 senelerinin okuyucu kitlesinin seviyesinden başlar. Bu biraz da kendi seviyesi, yani aşağı yukarı deniz sathının seviyesidir." (Tanpınar, 2013: 447) diye küçümsediği durum, bizzat Mithat Efendi'nin anlaşılır olmak için indiği seviyedir. Zira *Letaif-i Rivayat*'ta yer alan bazı hikâyelerinde süslü nesri alay etmek

için yer yer kullanır ve okuruna bu şekilde yazmayı bilmediğimiz için değil, böyle yazmak istemediğimiz için bu üslubu kullanmıyoruz, der.

Ahmet Mithat Efendi *Jön Türk*'ü Neden Yazdı?

Ahmet Mithat Efendi, 1898'de yayınlanan Mesail-i Muğlaka'nın ardından on iki yıl roman veya hikâye yayınlamaz. 1900'de yayımlanan *Nizâ-yı İlm ü Din*'den sonra ise hiçbir eseri yoktur. On yıl boyunca kitap yayınlamamak, her yıl yaklaşık üç eser yayınlayan bir yazar için oldukça uzun bir süredir. Mithat Efendi'nin bu suskunluk hâli üzerinde düşünmek gerekir.

II. Abdülhamit'in son on yılını kapsayan bu dönemde Mithat Efendi'nin yönetimle somut bir sorunu olmamasına rağmen susması şaşırtıcıdır. Belki de artık II. Abdülhamit yönetiminin özellikle sürgünlerle belirginleşen baskısına içten içe gösterdiği tepkinin bir neticesidir. Zira *Jön Türk* romanında en fazla değindiği husus haksız sürgünlerdir. Asılsız jurnallerin ciddiye alınması ve hemen sürgünün uygulanması, Mithat Efendi'nin olay örgüsünün temelini oluşturur. Herkesin sevmediği kişiyi bu *Jön Türkçü*dür, diye yaftaladığı bir ortamdan rahatsızlık duymaktadır. Bu on yıllık suskunluk dönemi, neticede normal değildir ve Ahmet Mithat Efendi'nin de bazı şeylerden hoşnut olmadığını gösterir. II. Meşrutiyet'in ilanından iki yıl sonra yayınlanan *Jön Türk* romanının içeriğine bakıldığında Ahmet Mithat Efendi'nin bu suskunluk dönemi daha iyi anlaşılacaktır. *Jön Türk* romanının *Tercüman-ı Hakikat*'teki tefrikasında "millî ve siyasî", kitap olarak basımında ise "millî, içtimai ve siyasî roman" ibaresi yer almaktadır (Durgun 2015: 105). Yazar, okuruna siyasî meselelerle ilgili görüşünü açıklayacağını eserin başlığından itibaren söyler.

Jön Türk'ü Mithat Efendi'nin siyasi tavrı bakımından iki yönlü okumak mümkündür. Birincisi; eserde II. Abdülhamit yönetimine yöneltilen eleştiriler bulunmaktadır. İkincisi ise İttihat ve Terakki yönetiminin denetiminde şekillenen yeni siyasi ortamdan ve bu siyasi ortamın yarattığı sosyal değişimden duyduğu rahatsızlıkları dile getirmektedir. Kadın teması üzerinden dile getirilen eleştiriler, 1870'lerden bu yana kızların okutulmasını tavsiye eden ve kadın eğitiminin toplum

hayatının sağlıklı bir şekilde devam etmesi için ne kadar önemli olduğunu muhtelif eserlerinde sık sık dile getiren bir yazardan beklenilmeyecek niteliktedir. Feminizm kavramı çerçevesinde sosyal hayatta meydana gelen veya gelebilecek olan ahlaki yozlaşmanın tehlikeleri hakkında insanları ikaz eder. Mithat Efendi, Batı'nın aile ve sosyal yaşantısında bile aşırılık olarak algılanan bazı durumların Osmanlı toplumunda görülmesine tepki gösterir. Her ne kadar Orhan Okay, Mithat Efendi'nin *Jön Türk*'ü "İkinci Meşrutiyet'ten sonra muhtemelen biraz da İttihatçıların baskısı ile" yazdığını söylese de romanın ayrıntılarında İttihatçıların yönetim anlayışlarına ve II. Meşrutiyet döneminde meydana gelen sosyal değişikliklere de eleştiriler getirildiği unutulmamalıdır (Okay, 2008: 130). Öncelikle II. Abdülhamit yönetimine dair eleştirilere bakılmalıdır.

II. Abdülhamit yönetiminin eleştirisi

Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra Mektep-ı Hukuk'tan ikincilikle mezun olan Nurullah Bey çalışkan, dürüst, güncel siyasetin çatışmalarına dâhil olmadan milletin ve devletin gelişimine katkı sağlamayı amaçlayan bir insandır. Çocukluğundan bu yana mahalle komşusu olan Ceylan'la çocukluktan sonra da -Ceylan'ın ailesinin Batılı yaşam tarzına ve rahatlığına bağlı olarak- görüşmeye devam eder. Ceylan'ın evine teklifsizce girip çıkan Nurullah Bey, aslında Ceylan'la bir birliktelik düşünmemektedir. Çünkü onun Nurullah'a aşırı gelen bazı fikirleri vardır. Ahmet Mithat Efendi'nin birçok romanında gördüğümüz, kendi geleneklerine bağlı kalarak Batılılaşan veya modernleşen Osmanlı gencinin bir örneği olan Nurullah, yine Osmanlı terbiyesi içinde yetişmiş, değerlerine saygılı biri ile evlenmeyi düşünmektedir. Fakat Ceylan Nurullah'ı elde etmeyi kafasına koymuştur. Romanın olay örgüsü Ceylan'ın kendi evlerinde uzun süre devam eden sohbetlerinden sonra, Nurullah'ın içkisine afyon koyarak Nurullah'la birlikte olması ve bu beraberlikten hamile kalması temeline ilerlemektedir. Ceylan'dan bir çocuk sahibi olmasına rağmen Nurullah onunla evlenmeyeceğini fakat isterse çocuğunu büyütüp ona babalık yapacağını kesin bir dille bildirir.

Ardından "Plevne muharebesinde esir olan Miralay Gazanfer Bey'in" kızı Ahdiye Hanım'la nişanlanır. (Ahmet Mithat Efendi 1999: 3)⁸ Kocası Gazanfer Bey'i kaybettikten sonra kızı Ahdiye'yi "maneviyat ve ahlak bakımından en düzgün şekilde" (s. 3) yetiştiren Dilşinas Hanım, kızının Nurullah Bey'le evliliğine onay verir ve romanın "Jön Türk" başlığı taşıyan birinci bölümü Ahdiye ile Nurullah'ın kına ve düğün hazırlıklarının ayrıntılı bir şekilde tasvirine ayrılır.

Ahmet Mithat Efendi, 1900'lerde Osmanlı geleneğindeki değişiklikleri de dile getirerek gelin başı yapmaktan, ev düzmeye, dans ve oyun kültüründen kına adetlerine kadar birçok hususa değinir. Bütün hazırlıklar yapılmış, davetliler çağrılmış damadın berberden gelmesi beklenmektedir. Fakat Nurullah Bey bir türlü gelmez. Nurullah'ın babası Kâşif Efendi akşam düğün evine gelince oğlunun hala gelmediğini öğrenir ve telaşa başına muhakkak bir bela geldi, der. Tahmini doğru çıkar ve bu bölümün sonunda Nurullah'ın düğününün olduğu gün evlerine hafiyeler tarafından baskın yapıldığını ve oğlunun "evrak-ı muzırır" buldurduğunu (s.46) tutuklandığını öğrenir. Nurullah Bey, sorgusuz sualsiz üç ay hapis edildikten sonra Akka'ya sürgün edilecektir. Ceylan; Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi Jön Türklerin yönetim tarafından zararlı görülen eserlerini gizlice Nurullah'ın odasına yerleştirmiş, sonra da babası Kazım Bey'in ismiyle onu jurnallemiştir. Böylece Nurullah'tan intikamını almış olur.

Ahmet Mithat Efendi, Nurullah Bey'in tutuklanmasını ve sürgüne gönderilmesini büyük bir haksızlık olarak görür. Okura bu olayı yorumlarken -ki bütün eserlerinde onun düşünceleri önemlidir- Kâşif Efendi'ye şunları söyler:

"Ne yapalım hemşireciğim asrımızda böyle felaketlere duçar olan yalnız biz değiliz. Biz Akka'ya sürülmekle yine hafif bir belaya duçar olmuşuz demektir. Bunun Yemenleri, Fizanları da var. Sabredebilm Hak tealâ mazlumların ahını zalimlerde bırakmaz." (s. 48)

Yazar, Abdülhamit yönetiminin genel karakterini belirleyen ve sosyal hayatı baskı altına alan hafiye teşkilatına ciddi eleştiriler getirirken insanların bir süre sonra birbirini jurnalleyen, "alçak hafiyelere"

8 Ahmet Mithat Efendi'nin *Jön Türk* romanından gerçekleştirilen alıntılar bu baskıdan yapılmıştır. Bu sebeple bundan sonraki alıntılarda sadece sayfa numarası verilecektir.

dönüştüğünü vurgular (Gündüz, 1999: 5). II. Abdülhamit, topluma uyguladığı siyasi baskı sebebiyle açıkça zalim bir yönetim şeklinde görülmektedir. Yazar, Ceylan'ın babası Kazım Efendi'nin önceleri meşrutiyet taraftarı iken sonradan sıkı bir hafiyeeye dönüşmesini yönetimin zalimce uygulamalarına bağlar. Nurullah'ın babası Kâşif Efendi de hürriyet taraftarı olduğu halde kendini gizlemeyi başarmıştır:

“Hatta bundan otuz üç sene mukaddem kanun-ı esasi ilan olduğu zaman hürriyetin tamamen muhibbi olmakla beraber Kanun-ı Esasî'nin mahiyetini o zaman hiç anlamayanların anlayanlara nisbetle ekseriyet-i azime teşkil ettiğini görmüş de kendi hürriyet-perverliğini meydana vurmuyarak mehahis-i hürriyeti hâlâ esrardan olmak üzere telakkide devam etmiş. En sonra hükm-i istibdat olanca sıkletıyla halkın üstüne çökmüş bulunduğu sırada Kâşif Efendi hürriyet-perest ama bittabi daha hafi, daha muhterizane. Böyle bir zamanda hafiyelerin şerrinden kendini kurtarabilmiş olması pek büyük bir eser i muvaffakiyet sayılır.” (s. 64)

Bu pasajda Ahmet Mithat sanki kendisinden bahsetmekte ve dönemin yönetimine, neden Abdülhamit'e bağlı kaldığı ile ilgili izahat vermektedir. Aslında bildiğiniz üzere ben de 1873 sürgününden önce Jön Türklerle, -Namık Kemal, Ebüzziya Tevfik, Ziya Paşa...- birlikteydim. Fakat Kanun-ı Esasî bir anda rafa kalkınca bir hürriyet aşığı olmama rağmen kendimi gizledim, demektedir. Böyle bir açıklamaya ne gerek var diye düşünülebilir. Ahmet Mithat Efendi, II. Meşrutiyet ilan edildikten sonra gözden düşmüş olsa bile ona karşı bir tahkikatın yapılma ihtimali çok düşüktür. Belki de samimi bir şekilde gerçek düşüncelerini ve duygularını açıklamaktadır.

Eserin dördüncü bölümü “Hafiye” başlığını taşımaktadır. Bu bölümde Ahmet Mithat Efendi, II. Abdülhamit yönetimine karşı eleştirilerini sertleştirir ve İttihatçılara gerekçelerini açıklamaya devam eder. Otuz üç yıllık dönemin genel değerlendirmesini yaparken, bazı abartılı ifadeler kullanmaktan da çekinmez. Yazar, İslam birliği politikası ve dindarlığı ile bilinen II. Abdülhamit'in Kuran-ı Kerim'deki bazı ayetleri yasakladığını, Kunut Duaları'nı evinde bulunduranların sürgüne gönderildiğini söylemektedir. II. Abdülhamit yönetiminin özellikle sonlarına doğru artık halkın nefes alamadığı vurgulanır:

"Nurullah Bey'in bu ihtiyatkârlığı bundan on beş sene evvelki hale, yani istibdadın o zamanki derecesine göre bir ihtiyatkârlıktı. Ondan sonra seneden seneye, aydan aya, gündün güne artan tazyikat Mülteka gibi kütüb-i kadimenin bile imhalarına lüzum gösterecek derecelerini bulmuş olmasına mukabil ihtiyatın bu derecesini kâfi görebilir miydi? Mübalağaya haml buyrulmasın, okunan Arabî ed'iyenin manasını anlayanlar meyanında Kunut Dua'sını ve Kuran-ı Kerim'in bazı ayat-ı celilesini muzır görenler bile vardı." (s. 174-175)

Bu baskının sadece halka yapılmadığını, bürokrat ve yönetici kadroların da aynı tavırla kısıtlandığını ve özgür görünürken aslında bir sürgün, hapis hayatı yaşadıklarını yine Nurullah'ın babası Kâşif Efendi'den işitiriz. II. Abdülhamit kendi paşalarının, yüksek rütbeli memurlarının peşine de hafiyeler takmış, onların konaklarına, saraylarına girip çıkanları takip etmiştir. Herkesten evvel bu yönetici kadrosunun gözetim altında tutulması onları menfi durumuna düşürmüştür. Ahmet Mithat Efendi'nin, -II. Abdülhamit'in iktidarda olduğu dönemde bu yönetimi destekleyen biri olarak- II. Abdülhamit'in yanında duranların da baskıya maruz kaldığını özellikle belirtmesi manidardır:

"Kaşif Efendi'yi idare-i zamaniyeye ıttıla meselesi asla heveslendirmez. Neden heveslensin? Öyle bir zamanın en büyük mukbilleri bile ikballerinin zevkini süremiyorlar. Saraylar gibi büyük büyük konaklar, yalılar, köşkler yaptırdıkları halde içinde oturamıyorlar. Bunların kâffesi menfidirler... O cennet gibi konaklarından harice çıkamayarak ve hariçten gönüllerinin istedikleri ahababı celp eyleyemeyerek hafiye, celiye bin enzar-ı tarassut altında hemen hemen ihtilattan memnu gibi bir mahpusiyet-i daime halindedirler." (s. 175)

Devlet yönetiminde yer alan yüksek rütbeli bir memur, bürokrat, subay veya paşanın "Bir ruhsat-ı mahsusa olmaksızın her gün gidip gelmekte oldukları yolu tebdile bile muktedir olama"dığı bu istibdat günleri, memleketi adeta bir açık hava hapishanesine dönüştürmüştür. (s. 176) Acaba Ahmet Mithat Efendi, sarayın vakanüvisi olarak görev yaparken her gün gidip geldiği yolu değiştiremediği veya bir saray görevlisi hem de önemli bir mevki işgal eden memur olmasına rağmen hafiyeler tarafından takip edildiğini fark ettiği için mi II. Meşrutiyet'in ilanından iki yıl sonra bu satırları yazmaktadır? Devamında yazar,

İttihat ve Terakki'ye (fırka-ı sâliha) Kâşif Efendi ve oğlu Nurullah Bey'in neden üye olmadığını, iştirak edemediğini açıklar:

"Hiçbir ümidi yok ki iştirak edebilsin. Edna bir şüphe ile kendisi dahi bir tarafa atılarak bunca ahlara, eninlere bir de kendisinin ah u enini munzam olmasında hiçbir menfaat bulamıyor. Binaenaleyh başının selametini kendi evceğizi içinde bulup fakat cemiyat-ı beşeriyeden hiçbirisinde ve hiçbir zamanda görüşmemiş olan bu ahval-i facianın beğenilecek hiçbir yerini bulamayarak ömrünün sonuna kadar kendi haline katlanmak suretiyle hanesi içinde çürümeye nefsinin mahkûm eylemiştir." (s. 176)

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Ahmet Mithat Efendi'nin kişiliği ve hayata bakış açısı ile ilgili dile getirdiği rahatını ve düzenini düşünen "esnaf zihniyeti" Kâşif Efendi'nin ağzından anlatılmaktadır. Bu kısa paragrafta, Mithat Efendi'nin siyasi hayatı ve tercihleri ile ilgili önemli ipuçları bulunmaktadır. Kâşif Efendi, hürriyet ve meşrutiyet düşüncesine inanmış ve samimiyetle bağlanmış olsa bile, bu düşüncelerini dile getirebileceği bir siyasi ortam yoktur. Etrafındaki insanlar bir bir sürgüne gönderilmekte veya hapsolmektedir. Jön Türklerin veya İttihatçıların mücadelelerinde başarılı olabileceklerine de hiç inanmamakta, ümit beslememektedir. O hâlde iki seçenek vardır: Ya muhalefet edip -kendi anlayışına göre boş yere- sürgüne gönderilenler ve hayatı söndürülenler arasında dâhil olacaktır ya da hiçbir faydasının olmayacağını düşündüğü bu zihniyetin yerine evinin içinde başının selametini koruyacaktır. Ahmet Mithat Efendi ikincisini tercih eder ve siyasi mücadeleden uzaklaşarak toplumu eğitmenin ve onlara faydalı olmanın daha yararlı olacağını da belirtir. Çünkü onun nazarında sürgüne gitmek vatanperverlik değildir. Asıl hizmet-i vatan, zamanı iyi değerlendirip toplumu ileriye taşımaktır. Kâşif Efendi'nin oğlu Nurullah Bey'e nasihatleri bu açıdan önemlidir:

"Aman oğlum ne ablana ne bana acı! Kendine acı, gençlik ve vatanperverlik hasebiyle göze aldıracağın fedakârlıktan vatan için hiçbir menfaat ve selamet bekleme. Hakikaten hamiyetin varsa kendini koru. Teakub-ı vukuata hanenin içinde muntazır ol. İhtimal bir gün gelir ki Nurullah gibi gençlere hatta Kâşif gibi ihtiyarlara da hizmet-i vatan için lüzum görülür. O zaman geldiğinde bizi menfalarda bulacağına İstanbul'da bulsun. Vatanperverliğe daha ziyade muvafık olan hareket budur." (s. 177)

Mithat Efendi'nin 1878'den itibaren yaptığı da budur. 1873-1876 yılları arasını sürgünde geçirmesinin ardından, bu hayatın içinde milletine ve vatanına hizmet edemeyeceğini gördüğü için siyasi yönetimle mücadele etmekten vazgeçer ve eğitim yoluyla halkın ihyasına çalışır.

Nurullah Bey'in tutuklanarak sürgüne gönderilmesine sebep olan zararlı neşriyatlar ile ilgili Ahmet Mithat Efendi özellikle Namık Kemal'in ve Ziya Paşa'nın ismini anar. Ceylan babasının odasında bulunan bütün yasaklı yayınları ve evrakları torbaya doldurarak Nurullah'ın odasına gizlice yerleştirir. Bu yasaklı yayınların içinde "Evela Kemal Bey, merhumun âsarı ki bire kadar kâffesi âsar-ı muzır-ra ve mumnuadan! Saniyen Ziya Paşa'nın Girit Zafernamesi, Harabat'ı falan...Tasvir-i Efkâr koleksiyonu...Kemal ve rüfekasının Avrupa'da neşrettikleri Muhbir ve Hürriyet koloksiyonlarına varıncaya kadar" Jöntürklerin en ünlü eserleri vardır. (s. 179) Ahmet Mithat Efendi, bir zamanlar beraber hareket ettiği ve meşrutiyet yönetiminin hayata geçmesi için çeşitli yayın organlarında birlikte yazılar yazdığı arkadaşlarına karşı onların ismini anarak bir vefa borcu ödemeye çalışmaktadır belki. Fakat Namık Kemal'in mektuplarında, gerçekleştirdiği tavır değişikliğinden dolayı Ahmet Mithat Efendi'ye nasıl kızdığı ortadadır.

Ceylan'ın babası Kazım Bey, eski bir Jöntürk ve hürriyet taraftarı olarak "evin içinde dinamit cephanesi saklar gibi o tehlikeli şeyleri" saklamaktadır. (s. 183) Ceylan, bu yayınları Nurullah'ın odasına götürerek aynı zamanda kendi babasını olası bir baskından ve sürgünden de korumuş olmaktadır. Bununla birlikte Ceylan, Nurullah'ı babası Kazım Bey'in adını kullanarak jurnallediği için onu güvenilir bir hafiye haline getirmiştir. Böylece "Ocakları söndürülmüş... eşten dosttan bir eski entari, hatta bir lokma ekmek dilenmek derecelerine gelmiş" sayısız aileden biri olmaktan kurtulmuşlardır. (s. 183)

II. Abdülhamit döneminin hafiye teşkilatının eleştirisinin yapıldığı satırlarda, insanların kendilerini muhafaza etmek veya devletin imkânlarından arsızca faydalanmak uğruna hiçbir suçu olmayan aileleri bunlar muhaliftir diye jurnalleyerek para kazanan insanların varlığından bahsedilmektedir. Hatta bazı hafiyelerin; nefret ettiği, düşman olduğu kişileri sırf İstanbul'dan uzaklaştırmak için kumpas kurdukları bile görülmüştür. Hafiye teşkilatına mensup memurların

kendilerinin hazırladıkları yasak yayınları hiçbir günahı olmayan, masum insanların evine yerleştirerek baskın yapmaları dönemin en yaygın söylentilerindedir:

"Memurin-i tahkikiyiz hakkında bir iftiraüyı mahz olarak bazıları diyorlar ki, güya hafiyelerimiz şunun bunun paltolarının ceplerine yavaşça evrak-ı muzırta sokuşturup badehu tevkif ediyorlarmış. Bir hane basıldığı zaman dahi beraberinde göturdükleri matbuat-ı muzırtaıy orada bulmuş olmak üzere getiriyorlarmış." (s. 197)

Mithat Efendi, hafiye teşkilatındaki memurların görevlerini suiistimal ederek birçok ailenin mahvolmasına yol açtıklarını belirttiikten sonra, bizzat ismini vererek kendisinin de takip edildiğini ve taşradan gelen mektuplarının okunduğunu söylemektedir. Romanın "Hafiye" bölümünü bitirirken Mithat Efendi'nin de istibdat dönemi mağdurlarından olduğunu özellikle söylediğini belirtelim:

"Ahmet Mithat namına taşralardan gelen mektupların onda sekizi postahanelerdeki hücre-i mahsusada açılmış oldukları halde gelirlerdi. Memuriyetle taşralarda bulunan oğlumuzun mektupları açıldıktan fazla bazıları alıkonulmak ve mürselünileyhe hiç de vasıl olmamak nevadirden değildi." (s. 210)

Ahmet Mithat Efendi'nin II. Abdülhamit yönetimine yönelttiği eleştiriler iki yönlü okunmalıdır: Birincisi, Ahmet Mithat Efendi gizli bir Abdülhamit muhalifi olarak o dönemde yaşanan haksızlıkları, kendisinin ve toplumun gördüğü zulmü tasvir etmektedir. Ailelerin nasıl yersiz ve asılsız iddialarda çökertildiğini, masum insanların nasıl sürgün ve hapis yoluyla hayattan el ayak çektirildiğini ahlal vahlar içinde aktarmaktadır. İkincisi ise, bu aktardığı olaylar ve düşünceler aracılığıyla yeni yönetime karşı adeta bir savunma sunmaktadır. Ben her ne kadar II. Abdülhamit yönetiminin bir üyesi gibi görünsem de aslında öyle değilim. Herkese uygulanan baskı ve ceza tehdidi bana da uygulandığı için yönetimin içinde yer almak zorunda kaldım. Ahmet Mithat Efendi'nin savunması kabul görmüş müdür, tartışılır. Ancak önemli olan II. Abdülhamit yönetimi döneminde gerçekleştirilen uygulamaların, bizzat bu yönetim içinde yer alan insanlar tarafından bile zulüm ve haksızlık olarak görülmesi ve bunun itiraf edilmesidir.

II. Meşrutiyet dönemi yönetimi: İlihal ve Terakki ile gelen yeni fikirler

1870'te yayınlanmaya başlayan *Letaif-i Rivayat* serisindeki uzun hikâyelerinden itibaren Ahmet Mithat Efendi sosyal hayatta yaşanan değişiklikleri özellikle kadın, aile ve evlilik gibi temalar üzerinden göstermiştir. Jön Türk romanında da temel mesele kadının hayata bakış açısı ve buna bağlı olarak aile kurumunda meydana gelen değişikliklerdir. Feminizm kavramı çerçevesinde görüşlerini dile getiren Mithat Efendi, daha önceki eserlerinde savunduğu fikirlerin aksine kadının sosyal hayatta bu kadar yer almasının, hatta kendine göre yanlış kaynaklardan okutulmasının zararları üzerinde durur. Mithat Efendi'nin feminizm çerçevesinde değerlendirilebilecek düşünceleri, çok erken bir dönemde dile getirdiği görülmektedir.

Letaif-i Rivayat'ın ilk hikâyelerinden olan *Felsefe-i Zenan*'da 1870'lerin sosyal hayatından çok farklı bir modernleşmenin yansıması olan kadın hakları ile ilgili fikirler geliştirir. *Felsefe-i Zenan*'da bir erkeğin hâkimiyeti altına girmemek için evlenmeyen Fazıla Hanım, evlatlık olarak büyüttüğü Akile ve Zekiye'ye da evlenmemelerini tavsiye eder. Ona göre evlilik kadını köleleştirmektedir. Amaç, toplumdaki erkek egemen bakış açısını yıkmak ve kadının ikinci sınıf bir varlık olarak görülmesine tepki göstermektir (Gökçek, 2012: 94-116). *Jön Türk* romanında da kadının sosyal hayattaki haklı yerini alması ve toplumun ihya olması için mutlaka okutulması fikri üzerinde durulur. Bu konuda Mithat Efendi'nin görüşleri değişmemiştir. Hatta romanın ilk sayfalarında otuz yıl önceki algıdan bahsedilir;

"Zira terbiye-i nisvan hakkında bugün bizce hemen taammüme yaklaşmış olan fikir ve gayret bundan otuz sene mukaddem bu kadar umumi değildi. Kızların yazıp okumaları onların mesturiyet ve mahcubiyete mecbur olmaları kaziyesiyle henüz tevfiik edilemiyordu. Dostuna name mi yazacak? itirazı henüz pek kuvvetli olup..." (s. 5)

Mithat Efendi, otuz yıl evveline kadar, yani 1870-1880'lerde, toplum nazarında okula giden kızlara kötü gözle bakıldığını vurgular. 1900'lerden itibaren ise bu algıda önemli bir değişiklik olmuştur. Kızların okutulması artık gerekli görülmekte, en azından büyük bir

tepkiyle karşılaşılmamaktadır. Fakat şimdi bu meselenin farklı bir yönünden bahseden yazar, okulda verilen bazı yeni fikirlerden dolayı, bazı insanların feminist düşüncelerle ahlaki ilkelerle uyuşmayan bir zihniyete sahip olmalarını yadırgar. "Müslümanlığa dair olan terbiyeden mahrum kalarak sırf yeni fikirler içinde yetişen" genç neslin, feminizm gibi akımların etkisiyle Avrupa'da ve Hıristiyanlıkta bile görülmeyen sakıncalı düşüncelere sahip olduklarını belirtir. (s. 12) Eğer bu yeni fikirler toplum içinde yaygınlık kazanırsa, aile hayatında büyük felaketlerin, yıkımların yaşanacağını da söylemektedir.

"Yeni fikirler içinde! Anlıyor musunuz? Bunu pekiyi anlamanızı arzu ederiz. O yeni fikirlerin en aşağı dereceleri bile bazı müşkülpeşentleri bihakkın düşündürmektedir. Hâlbuki yeni fikirlerin yüksek dereceleri o kadar müthiştir ki o derecelere varanlar Müslüman demek yalnız Müslüman'ım diye ikrarlarından dolayı mümkün olabilip tasdikleri araştırılacak olursa hiç de mümkün olamayacağı görülür. O yeni fikirlerde nasraniyet [Hıristiyanlık] dahi yoktur. Fikirleri o dereceye kadar tevessü edince nasraniyet dahi kalmaz. Bunlara Avrupalı demek belki caiz olabileceksin de sözün doğrusunu söyleyelim ki terakkiyat-ı fikriyenin o derecesini Avrupa'da mahasin-i ahlak gayretinde bulunanlar nezdinde de istihsan edilememektedir." (s.

12)

Sosyal hayattaki değişikliğin ahlaki ilkelerde meydana getirdiği zedelenme, Batılılaşma gayreti ile alakalı değildir. Mithat Efendi, kadın ve aile kavramı üzerinden II. Meşrutiyet dönemi ile birlikte yaşanan değişikliklere dikkat çekerken bu sorunların Avrupa'da bile yaşanmadığını, Batılılaşmakla ilgisinin olmadığını çünkü yaşanan yozlaşmanın Avrupa'da görülmediğini özellikle belirtir. O hâlde nedir Avrupalıların bile ayıp saydığı halde bizde görülen bu yeni fikirler? Mithat Efendi, Batılı usullerle eğitim görmüş Ceylan karakteri üzerinden sosyal hayatta yaşanan değişiklikleri gözler önüne serer ve Ceylan'ın aşırıya kaçan feminist fikirlerini okura sunar.

II. Meşrutiyet döneminin sosyal açımları, yeni fikirler etrafında şekillenen hayat sahneleri sanki onu rahatsız etmiştir ve Osmanlı'nın geleneksel hayat tarzına bağlı bir insan olarak itiraz etmektedir. Bu itiraz dolaylı yoldan aynı zamanda dönemin yönetimindedir. Şunu da belirtmek gerekir ki, Ceylan'ın aşırı görülen fikirleri Batılı tarzda bir eğitim görmesine bağlıdır. Mithat Efendi, Avrupa'nın sosyal

hayatında bu tarz yaşantıların görülmediğini belirtmesine rağmen Ceylan'da meydana gelen değişikliklerin kendi kültürel değerlerinden uzaklaşarak tamamen Batılı bir eğitim sisteminin içinden yetişmesine bağlanması yazar açısından bir çelişki olarak yorumlanabilir. Çünkü kendisinin de belirttiği üzere Ceylan'ın ahlak anlayışı Avrupalılar tarafından dahi ayıp sayılacak, kabul edilmeyecek düzeydedir.

Jön Türk'ün "Bu Başka Roman" başlıklı ikinci bölümü, Nurullah Bey'le Ceylan'ın kadın hakları ve Osmanlı toplumunda kadına bakış açısı üzerine gerçekleştirdikleri sohbet ve tartışmalardan oluşur. Bu muhavere sayesinde Mithat Efendi, bahsi geçen yeni fikirlerin izahatına geçer.

Bir kadının erkeğe âşık olması, ona duygularını açarak peşinden koşması ve ikna etmeye çalışması geleneksel toplum yapısında çok yadırganan bir hâl iken Ceylan, Nurullah Bey'e aşkını açıkça ifade eder ve onun bu durumu tuhaf görmesine anlam veremez. Nurullah Bey, "Vakıa bizim hissiyat-ı kavmiyemize göre bir kız sevdim demeyecek." (s.51) diyerek meseleye bakış açısını ortaya koyar. Ceylan'ın cevabı dönemin kadın-erkek ilişkilerindeki sosyal değişikliği yansıtmaktadır: "Şimdi kızların elleri kalem tutuyor. Yanmayı yakılmayı bırakınız, gönülleri hangi delikanlıya ısınıyorsa onunla yazıyorlar. Fotoğrafya teatisinden başlayarak cüretlerine, fırsatlarına göre görüşüyorlar da." (s. 52) Evlenme usulündeki değişimi gerekli gören Ceylan Osmanlı toplumunda eşlerin birbirini göremeden özellikle evlenecek kadına herhangi bir söz hakkı tanınmamasını yanlış bulur: "O biçare kız varacağı herifi rüyasında bile göremez." (s. 53) Ardından toplumdaki erkek egemen bakış açısının sakıncalarını bir bir sıralar:

"Nasıl olur ki bir delikanlıya her şey caiz, her şey mubah olsun da bir kıza hiçbir şey caiz hiçbir şey mubah olmasın? Delikanlı her gördüğü kadına, kıza göz koyup bıyık burabilsin de kız bir hafif tebessüm bile edemesin?.. Biz erkek efendilerin âdeta eğlencesi olmuşuz kalmışız." (s. 58)

Kadının erkek tarafından bir eğlence aracı olarak algılandığını iddia etmek ve bunu genelleştirmek feminist bakışın değerlendirmesidir. Osmanlı toplumunda kadının erkek için ne ifade ettiği aslında en iyi divan şiirindeki kadın tasvirlerine bakılarak anlaşılabilir. Fakat Ceylan

buna hiç değinmez. Kadının sosyal hayatta serbest ve özgür olması gerektiğini savunan Ceylan bu fikirlerini nikâhsız evlilik, eserdeki ifadesiyle, "mariage libre/ahrarane izdivaç"a kadar götürür. (s. 79) Kadının evlenmeden istediği erkekle evlilik hayatı yaşaması aile kurumunda nasıl bir çöküntü yaratacağı, çocuk yetiştirmede ne gibi sakıncalar meydana getireceği sorgulanmadan dile getirilmektedir. Ceylan iyi Fransızca bilmektedir ve bu düşünceleri okuduğu Fransız kitapların etkisiyle ileri sürmektedir:

"Avrupa'nın bu yoldaki terakkiyat-ı fikriyesine Fransızca bilmeyenler vakıf olamamıştır. Feminizm denilen mebhas-ı nisvan Avrupa kadınlarını öteden beri düçar olageldikleri pestane bir mazlumiyetten kurtarıp hukuk-ı insaniye ve medeniyeye layık ve nail etmek gayret-i merdanesinden ibarettir." (s. 79)

Yazarın bu tarz Fransızca eserleri kızlara okutmamayı sosyal hayatın sağlıklı bir şekilde ilerlemesi için gerekli görür. Ceylan okuduklarının etkisiyle geleneksel değerlerden uzaklaşmış ve serbest evliliği savunacak kadar farklı düşüncelere varmıştır. Mithat Efendi birçok eserinde olduğu gibi düşüncelerinin doğruluğunu okura aktarmak ve okura 'Sakin bunun gibi olmayın.' diyebilmek için romanı Ceylan'ın intiharı ile bitirir. Nurullah'tan gayr-i meşru çocuğu olan Ceylan, Nurullah'ın kendisiyle evlenmeyi kabul etmemesi neticesinde hayatını karartır. Mithat Efendi, yazar sıfatıyla görüşlerini şu şekilde izah eder:

"Her şeyde ifrat da fenadır tefrit de! Kızları esen yellerden esirgemek gayretiyle kafesler derununda kanarya kuşu gibi yetiştirmek de tehlikelidir, bir hürriyet-i tabiiye ile başı boş gezen sakalar, isketeler, ispinozlar gibi bırakmak da." (s. 55)

Hürriyetin ne olduğu ve ne olmadığını iyi anlaşılması gerektiğini savunan yazar, hürriyet adı altında insanların gerçekleştirdikleri ahlak dışı hareketlerin kabul edilemeyeceğini belirtmektedir. Bu romanında anlattığı "murdarlıkları" da ibret alınması için aktardığını özellikle söyler. Ziya sosyal hayatta son zamanlarda yaşanan çöküş ve bozulmaların üstünü örterek onlarla baş edemeyiz.

"Bir murdarlığı örtmekle onun levsinden tevakki edilmiş olamaz. Onu açmalı âleme göstermeli, âlem onu görmeli. Sıhhat-i ahlakiye için ne kadar muzır olduğunu anlamalı da ona göre ondan tevakki

ve mücanebet etmeli...Evet, sıhhat-ı ahlakiye! Aynıyla sıhhat-ı bedeniye gibi bir sıhhat-ı ahlakiye!" (s. 57)

Mithat Efendi, tıpkı beden sağlığı gibi, -belki daha da önemli- ahlak sağlığının gerekliliğinden bahsetmektedir. Aile yaşantısının ve kadın terbiyesinin bozulması toplumun bozulması yok olması anlamına gelecektir. Gözlemediği sosyal değişiklikleri aynı bölümün ilerleyen paragraflarında dönemin yönetim değişikliğine bağlaması, siyasi anlamda bir eleştiri olarak okunabilir. İttihat ve Terakki Partisi'nin başa geçmesinin ardından, sosyal hayatın ahlaki bozulmalarından mesul görülmesi ve "hürriyet" adı altında, "serbestlik" anlayışı çerçevesinde birçok bozulmanın yaşanmasını esefle anmaktadır:

"'Hürriyet' bir dereceye kadar, bir bakıma göre, ondan istifadeyi bilenlere kıyasen pek nafi, mukaddes bir nimet olmakla beraber diğer bir bakıma göre, diğer derecata nazaran ve bhusus ondan istifadeyi bilmeyenlere kıyasen ne kadar tehlikeli bir nimet olduğunu da işte şu birkaç aylık hayat-ı ahrranemizde görmüşüz, anlamışızdır." (s. 57)

Burada açıkça II. Meşrutiyet'in ilanının ardından yaşanan hürriyet kutlamaları kastedilmektedir. Serbest hayatın zararları olduğunu belirten yazar, "iyiliklerden ziyade fenalıkların ortaya konulması"na şiddetle karşı çıkmaktadır. (s. 57)

Sonuç

Ahmet Mithat Efendi, Bağdat'tan döndüğü 1871 ile Rodos'a sürgüne gönderildiği 1873 yılları arasında Namık Kemal'le birlikte ve *Devir*, *Bedir*, *Dağarcık*, *Basiret* ve son olarak *İbret*'te yazılar yayınlamaktadır. Nihayet Mithat Efendi, Namık Kemal'le birlikte sürgüne gönderilenler arasındadır. Doğrudan devlet yöneticileri ile kavgaya girerek, siyasi mücadele yoluyla toplumda ve devletin yapısında istenilen değişikliğin sağlanması bu şartlarda imkânsızdır. Bizde toplumun değişimi hep tavandan tabana olduğu için Namık Kemal'in böyle bir mücadeleye girişmesi ve doğrudan devlet yönetimine müdahale ederek bir rejim değişikliğine gitme kaygısı normal görülebilir. Fakat Ahmet Mithat Efendi Menfa'da anlattığı üzere o dönemin şartları içinde bu yolun mümkün olmadığını fark etmesi, onun tabana yani eğitilmesi gereken

halka yönelmesine yol açar. Böylece 1878'den itibaren 1910'a kadar sürecek talim ve kültür faaliyetlerini hayata geçirir. O çok arzuladığı öğretmenlik mesleğini, çıkardığı gazeteyi bir okula dönüştürerek uygulama imkânı bulur. *Tercüman-ı Hakikat*, çeyrek asırdan fazla bir süre, edebî ve kültürel yeniliğimizi yönlendiren, belirleyen bir gazetedir. Bu dönemdeki bütün edebi tartışmalar, Mithat Efendi'nin önderliğinde *Tercüman-ı Hakikat*'te başlar ve biter. Bu zaman aralığından Ahmet Mithat Efendi'yi ve *Tercüman-ı Hakikat* gazetesini çıkardığımızda geriye çok az şey kalır.

Oğlu Ali Ekrem'in hatıralarında anlattığı ayrıntılar Namık Kemal'in ömrünün son on yılını nasıl zorluklar içinde geçirdiği gözler önüne serer. Namık Kemal'in erken ölümünde de (henüz 48 yaşındadır) sürgün hayatının zorlukları vardır. Bu doğrultuda Ahmet Mithat Efendi'nin doğrudan siyasi mücadele yerine iktidarla uyum içinde yürütülen bir modernleşme, yenileşme ve eğitim projelerini hayata geçirme planları üzerinde bir kez daha düşünmek gerekir.

Ahmet Mithat Efendi'nin ömrünün sonlarında ürettiği romanlardan biri olan *Jön Türk*, onun siyasi tercihlerinin sebeplerini açıklar niteliktedir. Mithat Efendi bu romanında yer yer kendini savunur. İttihat ve Terakki başa geçtikten sonra, adeta neden Yeni Osmanlılardan uzaklaştığını açıklama gereği duyar. II. Abdülhamit'i eleştirmesi aslında yönetimin uygulamalarından memnun olmadığını gösterir. Mithat Efendi kendi bakış açısıyla izahata girişirken ihtimal dâhilinde olan yeni siyasi erkin baskısından ve kendisine bir ceza uygulanmasından çekinir gibi bir tavır içine girer. Göz ardı edilmemesi gereken husus ise siyasi tercihlerinde nasıl bir değişiklik yaşanmış olursa olsun Mithat Efendi'nin kırk yıllık yazarlık hayatında toplumu eğitmek ve ileriye taşımak adına ortaya koyduğu eserlerin varlığı ve değeridir.

Kaynakça

Ahmet Midhat Efendi (2013). *Menfa -Sürgün Hatıraları-*, Handan İnci (hızl.). İstanbul: Kapı.

Ahmet Mithat Efendi (1999). *Jön Türk*. Osman Gündüz (hızl.). Ankara: Akçağ.

Ahmet Mithat Efendi (2004). *Üss-i İnkılap*. Tahir Galip Seratlı (hızl.). İstanbul: Selis.

Burak Onaran (2009). "Ahmet Mithat Efendi", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi-*. C. 1. İstanbul: İletişim: 170-176.

Durgun, H. Harika (2015). *Ahmet Mithat Efendi ve Edebiyat*. İstanbul: Dergâh.

Ebüzziya Tefvik (2006). *Yeni Osmanlılar*. Ziyad Ebüzziya (hızl.). İstanbul: Pegasus.

Enginün, İnci (2006). "Ahmet Mithat'ın Hâlâ Geçerli Öğüdü: Kızlarınıza Okutun", *Merhaba Ey Muharrir*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi: 192-200.

Esen, Nüket (2012). "Ahmet Mithat'ın Bazı Romanlarında Kadın Sorunları", *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim: 78-83.

Esen, Nüket (2014). *Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat*. İstanbul: İletişim.

Gökçek, Fazıl (2012). "Letaif-i Rivayat Hakkında", *Küllerinden Doğan Anka -Ahmet Mithat Efendi Üzerine Yazılar-*. İstanbul: Dergâh: 94-116.

Gökçek, Fazıl (2014). *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*. İstanbul: Dergâh.

Gündüz, Osman (1999). "Roman Hakkında", *Jön Türk*. Ankara: Akçağ: 5-18.

Köroğlu, Erol (2006). "Tanpınar'a göre Ahmet Mithat: Esere Hayattan Girmek Yahut Eseri Hayatla Yargılamak", *Merhaba Ey Muharrir*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi: 329-338.

Okay, Orhan (2008). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*. İstanbul: Dergâh.

Okay, Orhan (2011). "On Dokuzuncu Yüzyılda Teşebbüse Sarfedilmiş Bir Hayatın Hikâyesi", *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*. İstanbul: Dergâh: 157-164.

Özön, Mustafa Nihat (2009). *Türkçede Roman*. İstanbul: İletişim.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2013). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Abdullah Uçman (hzl.). İstanbul: Dergâh.

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

MODERNLİĞİN NOSTALJİCİ TUTUMU: YAHYA KEMAL ŞİİRİ

NOSTALGIC MANNER OF MODERNISM: POETRY OF YAHYA KEMAL



Öz

Değişime, dönüşüme, olumlu-olumsuz birçok gelişmeye sahne olan, başlangıç noktasından sürekli ve hızla uzaklaşan zaman insana yön veren önemli bir olgudur. İnsan zamanın akışını ortaya çıkan değişimlerle anladıkça onun akıcılığını, hızını sorgulamaya başlar. Zaman-değişim-hız ilişkisini yaş adıkça fark eden kişi, psikolojik olarak ya zamanın sonu olan ölümü düşünmemeyi ve ondan kaçmayı ya da zamanı ve zamanın bir parçası olan deneyimi sürekli kılmak için geçmiş-şimdi-gelecek bütünlüğü içinde yaşamayı tercih eder. Yahya Kemal yaşamı boyunca ikinciyi tercih etmiş ve tercihinin eserleri ile ortaya koymuştur. Nostaljinin Yahya Kemal'in zaman algısını ve yaşam ile uyumunu bozmadığını söylemek mümkündür. O geçmiş şimdide ve geleceğe taşıyabilen, kolektif belleğin oluşmasını, süreklilik kazanmasını sağlayan, zaman ve mekânı birleştirerek tekamülü yakalamaya çalışan bir nostaljiktir. Nostalji onun şiirini hem tematik hem estetik hem de ileti yönünden var eden belirleyicilerden biridir. Nostalji duygusu, nostaljinin alımlı nesnesi ve Yahya Kemal'in nostaljici tutumu eserlerinin ortaya çıkışında doğrudan etkilidir. Bu makalede Yahya Kemal'in nostaljik bakışının şiirlerini nasıl etkilediği irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Yahya Kemal, şiir, nostalji, kişisel ve kültürel nostalji.

Abstract

Time, which witnesses change, transformation, a lot positive and negative development; gets away from the starting point in a continuous and fast way is an important phenomenon that leads humanity. People start to question the speed and flow of time after understanding it through the changes that have been experienced. Individual, who realizes the relationship between time-change and speed as he/she gets older, prefers either ignoring or not thinking about the death which is the end of time, or he/she prefers to live in the integrity of past-now and future to make time and experience, which is a part of time, continuous. Yahya Kemal preferred the second one throughout his life and he presented his preference in his works. It is possible to say that nostalgia did not ruin Yahya Kemal's perception of time and his harmony with life. He was a nostalgic person who could transfer the past to the present and the future, ensured the formation of the collective memory and made it gain its continuity, and tried to catch the evolution by combining time and space. Nostalgia was one of the determinants that creates his poetry both in terms of theme and aesthetics and in terms of message. The sense of nostalgia, the attractive object of nostalgia and nostalgic attitude of Yahya Kemal were directly influential in the emergence of his works. In this study, how his nostalgic manner affected his poetry is going to be analyzed.

Keywords: Yahya Kemal, poetry, nostalgia, personal and cultural nostalgia.

Eylem DERELİ SALTIK

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Doç. Dr., Eskişehir Osmangazi
Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Eskişehir, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-8432-885X

E-mail: esaltik@ogu.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 12.08.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 24.10.2021

Kaynak Gösterim / Citation:

Dereli Saltık, Eylem (2021).

"Modernliğin Nostaljici Tutumu:

Yahya Kemal Şiiri", *Yeni Türk*

Edebiyatı Araştırmaları. 13/26,

149-176.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.493>

Extended Summary

Nostalgia is a phenomenon that includes a lot of concepts such as past, experience, reminiscence, objects, memory, feelings etc. and through this property it can draw people to itself in any part of life. Whether it is a pathological disease, a state of emotion or an object of consumption, nostalgia has been a concept that has existed since the 16th century. Nostalgia, which is thought to have emerged because of mostly negative conditions, has developed with positive definitions and meanings, especially since the 19th century. It has been determined that the feeling of nostalgia felt in the cases of longing, deficiency, incompatibility has many positive/negative effects on society and the individual. Nostalgia has the power to change all the bad conditions that led to its existence. Society/individual can eliminate the negativity that lead them to extinction and ensure their continuity by keeping their memory alive through nostalgia. The main thing here is that the subject is not captivated by nostalgia. This is because captivity can prevent the subject from perceiving, interpreting "now" and directing the future.

Another important role of nostalgia emerges in the process of formation of individual/collective memory and consciousness. The formation and continuity of the memory is possible through the transitivity between the past-present-future. Nostalgia has an attractive object that carries the past of the individual/society into the present and the future in the continuity relationship in which time zones determine each other. If individual/society remembers the attractive object of the past, it will affect the present/future positively as long as the feeling of nostalgia does not turn into an obsession. Nostalgia, which is in life along with everything in the past, gets form in line with the conditions of the period or the psychology of the individual and returns to them. Therefore, the approach of individual/society towards nostalgia is important for a pleasant present and future. It is essential that the subject, who is conscious of the fact that bitter or sweet experiences build the present and the future, can control the feeling of nostalgia. External factors that activate the

feeling of nostalgia can affect the control power of subject positively or negatively.

Nostalgia is a basic feeling that brings the individual and society into existence by giving meaning to life and identity for Yahya Kemal. He was an artist who sought his ideal with the sense of nostalgia. Language, history, cultural values were the attractive objects of his search. While trying to describe the existence of both himself and the nation to which he belongs, Yahya Kemal described the attractive objects of nostalgia with their appearance in the historical process. Nostalgia, nostalgic feeling, all nostalgic values have existential importance for his world of thought and art.

The reasons that lead Yahya Kemal to nostalgia are as follows: the period he lived in, Turkish history and culture, national consciousness, historical consciousness, space perception, his ideals and readings, Istanbul, Paris etc. It is seen that the determinants of his thought system also directed his works through the sense of nostalgia. The sense of nostalgia, the attractive object of nostalgia and nostalgic attitude of Yahya Kemal were directly influential in the emergence of his works. The feeling of nostalgia was important for Yahya Kemal in order to make sense of life, to define identity, to capture personal and national dignity, and to ensure the continuity of the nation.

Believing that the future can be built by being fed from the roots of the past, Yahya Kemal embraced the attractive object of nostalgia through this awareness. The object of nostalgia did not enslave him to the past. Although there was a subject who was not satisfied with the present and wanted to return to the past in his works, the horizon was always there in his ideals. It is possible to say that nostalgia did not ruin Yahya Kemal's perception of time and his harmony with life. He was a nostalgic person who could transfer the past to the present and the future, ensured the formation of the collective memory and made it gain its continuity, and tried to catch the evolution by combining time and space. Therefore, there is real nostalgia in his poems. Yahya Kemal, who went back to his roots, moved from reality, and cared about all material and spiritual values of the nation, tried

to construct the future by considering realized or unrealized dreams with a realistic perspective.

The negative effects of nostalgia that make people stagnant are not seen in Yahya Kemal's life and works. Nostalgia is a founder element that is suitable for the necessities of the present and the future in his works. Yahya Kemal managed to stay away from melancholy since he was not an artist who lived with the good/bad experiences of the past. The disharmony, introversion, disbelief, indifference and hopelessness of a melancholic person are seen neither in Yahya Kemal's mind nor in his works. He was able to resist the effect of melancholy, which destroys the experience of modernism and makes the individual stagnant thanks to the constructive properties of nostalgia. Nostalgia was the fictional space of his memory and works.

The fiction in Yahya Kemal's poems is about personal and cultural nostalgia. It is seen that Yahya Kemal constructed personal nostalgia with a feeling of longing full of sadness, and cultural nostalgia with the excitement that told the identity of the Turkish nation and reminded it of its past and power.

The aim of this article is to examine the relationship between Yahya Kemal's nostalgic attitude and his poetry. The elements and feelings of nostalgia had a constructive effect on Yahya Kemal, one of the founding names of modern Turkish poetry, while achieving the spot he was looking for. Thanks to this property and through new readings, his poetry will continue to evolve in a nostalgic and up-to-date form.

Nostalji, olumlu bir hatıradan daha fazlasıdır.

Routledge, C., Wildschut, T., Sedikidis, C.

Giriş: Nostaljinin Güncelliği

Zaman geçer ancak zamana bırakılanlar ebedi kalır. Bu ebediliğin nedenlerinden biri nostaljidir. Nostalji geride kalanın, geriye dönüp geçmişini bugüne taşımak isteyeninin mekânıdır. Nostaljinin ortaya çıkışında acı deneyimler- cennetten kovulmak, evden uzak kalmak, geçmiştekini bulamamak vb.- etkili olsa da kavram, zamanla farklı teorilerin tanımlamaları ile çeşitli anlamlar kazanmış ve sonuçta nostaljiye ait tüm ögeler güncel kalabilmiştir. Nostalji İsviçreli paralı askerlere ait patolojik bir hastalık iken ardından göçmen psikoza olarak ortaya çıkmış, son olarak ise tüketimi harekete geçiren bir duyguya dönüşmüştür.

Nostalji kavramının ortaya çıkışına neden olan olay, savaş; alan ise tıptır. 14. yüzyılda çeşitli nedenlerle evinden uzakta kalmış insanların trajik yaşamları nostalji hastalığının kaynağı olmuştur. Cassin'e göre nostalji İsviçre Almancasından gelen ve ancak 17. yüzyılda literatüre geçmiş bir hastalığın adıdır (2018: 16-21). 14. Louis zamanında ona hizmet eden paralı askerler, çoban ezgileri ve Alp şarkıları dinledikçe ev ve yurt özlemi duymaya başlamış; evlerine/yurtlarına kavuştuklarında hastalıktan kurtulmuşlardır. Bu nedenle nostaljinin geçici bir hastalık olduğu, tedavi edilebileceği düşünülmüştür. Ancak yaşam koşullarının değişmesiyle ortaya çıkan olumsuz durumlar nostalji-yaşam-insan ilişkisini etkilemiş; nostalji insanın eksik kalmışlığından ötürü tedavisi mümkün olmayan bir hastalık olarak kabul edilmiştir. Rus araştırmacı Svetlana Boym'a göre sanayileşme ve teknolojik gelişmelerin insanları derinden etkilemesi nostaljinin kronik bir hastalığa dönüşmesinin başat nedenidir. Kronikleşen nostaljik hâl modernleşmenin insanı benlik sorgulamasına itmesiyle günümüze kadar gelmiştir.

Boym modernleşme ile yayılmaya başlayan nostaljinin, "kolektif hafızası olan bir cemaate duy(ulan) dokunaklı bir hasret(le), parçalanmış bir dünyada sürekliliğe duyulan bir özlem" (Boym, 2009: 15) le savunma mekanizmasına dönüştüğünü belirterek nostaljinin yaşam devam ettiği sürece gündemde olacağına değinmiştir. Barbara

Cassin ise nostaljiyi "istilacı ve tatlı duygu, köken gibi, bize sürekli sevimli ve insani bir kültür olgusu olduğunu hatırlatıcı emareler verilen seçilmiş bir kurgu" (2018: 13) olarak tanımlamıştır. Nostaljiye ait her bir özellik- istilacı, sevimli, insani, seçilmişlik- nostaljinin gündemde kalmasına aracı olacak türdendir. Tanımlar, yorumlar; zamana, kişiye, mekâna göre farklılık gösterirken dikkati çeken nokta nostaljinin güncelliğidir.

Nostaljinin güncelliğinin tarih, sosyoloji, psikoloji, felsefe vb. alanlara göre çeşitli nedenleri bulunmaktadır. Nostaljinin sürekli olmasının iki temel nedeni zaman-bellek ilişkisi ile yaşam-deneyim ilişkisidir. Zamanın hızlı akışına karşı belleğin zamanı bütüncül kılma arzusu ve yaşamın deneyimler bütünü olması nostaljinin insan yaşamında, duyguya dönüşmese bile, her zaman var olacağını gösterir. Nostalji geçmişin boşluklarını doldurmak, hâlden memnun ol(a)mamak, "nostaljinin alımlı nesnesi" (Boym, 2009: 14)ne tutulup kalmak, deneyimi tekrarla(yama)mak, bireysel/kolektif belleği canlı tutarak geleceğe yön vermek, zamanın hızlı akışını yavaşlatmak, nostaljiyi ve nostaljik nesnelere sanat ve dil aracılığıyla yeniden yaratmak, nostaljiyi tüketim aracı olarak kullanmak¹ vb. nedenlerden ötürü, ironik bir söylemle, yaşamın canlı olgularından biri olagelmıştır.

Nostaljiyi canlı tutan nedenlerin insan yaşamında olumlu etkiler bıraktığı yapılan araştırmalarla ispatlanmıştır. Clay Routledge, Constantine Sedikides, Tim Wildschut nostalji üzerine yaptıkları deneysel çalışmalarda kavramın ortaya çıkış ve gelişim sürecini, insanın varoluşunu tanımlamada nostaljinin temel işlevlerinin neler olduğunu ve insanda anlam duygusu yaratarak yaşamına nasıl yön verdiğini ayrıntıları ile incelemişlerdir. Varılan sonuç nostaljinin insanı olumlayan varoluşsal bir olgu olduğudur (2011: 638-652). Bu tespit, nostalji-birey ilişkisinin kaçınılmazlığını ortaya koymaktadır. Kaçınılmaz ilişkinin insan psikolojisini/yaşamını nasıl etkilediği özellikle *The power of the past: Nostalgia as a meaning-making resource* isimli makalede ayrıntıları ile verilmiştir. Araştırmanın sonucunda nostaljinin insan psikolojisi ve toplum sosyolojisi üzerinde yarattığı etkiler şöyle sıralanmıştır:

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Cross, Gary (2018). *Tüketilen Nostalji*. Eren Turan (Çev.). İstanbul: The Kitap.

1. Yaygın bir duygudur.
2. Varoluşsal tehdidi azaltır.
3. Olumlu ruh hâlini, benlik saygısını ve sosyal bağlılığı artırır.
4. Stres faktörü ile başa çıkabilmeyi sağlar.
5. Yaşamın anlamını vurgular.
6. Yaşanmış bir mutluluk deneyimine ve bireyin arzularına göre geleceği etkiler (Routledge etc. 2012: 452-460).

Yahya Kemal için nostalji yaşamı, kimliği anlamlandırarak bireyi ve toplumu var eden temel bir duygudur. O, idealini nostalji duygusu ile aramış bir sanatçıdır. Dil, tarih, kültürel değerler onun arayışının alımlı nesnelere. Yahya Kemal hem kendi hem de ait olduğu milletin varoluşunu tanımlamaya çalışırken nostaljinin alımlı nesnelere tarihi süreçleri içindeki görünümü ile anlatmıştır. Nostalji, nostaljik duygu, nostaljik tüm değerler onun düşünce dünyası ve sanatı için varoluşsal öneme sahiptir.

Nostaljik Tutum Yahya Kemal İçin Bir Tercih Midir?

Nostaljik tutum Yahya Kemal için bir tercih midir? Başlığindeki ilk cümle Yahya Kemal üzerine yapılmış çalışmalarda Yahya Kemal'in nostaljiyi tercih etme nedeni, muhafazakar ve nostalji kavramlarının ortak özellikleri açıklanarak kısmen ortaya konulmuştur.² İki kavramın temel ortaklıklarını şöyle özetlemek mümkündür: İkisinin de ontolojik nedeni geçmiş ve deneyimdir. İkisi de belirsizlikten hoşlanmaz ve ikisi de sağlam bir gelecek ister. Ancak nostalji her ne kadar muhafazakâr düşünce biçimini oluşturan unsurlardan biri olsa da ortaya çıkışı ve zamanın değişkenlerine verdiği tepkilerle muhafazakâr mizaçtan farklı özellikler gösterebilir. Karl Mannheim *İdeoloji ve Ütopya* isimli eserinde muhafazakâr bilincin özelliklerini şöyle açıklamıştır:

"İnsanoğlunun, uyumluluk içinde bulunduğu sürece kendini çevreleyen reel koşulları teorik düşünce konusu edeme(z)...)

² Bkz. Beriş, Hamit Emrah (2010). "Nostalji, Muhafazakârlık ve Türkiye". *Muhafazakâr Düşünce*. 7:24-25:47-74.; Yalçın, Fatih (2013). "Modern Bir Muhafazakâr: Yahya Kemal". *Muhafazakâr Düşünce*. 10:37:47-66.; Turgut, Hasan (2019). "Janus'un İki Yüzü: Yahya Kemal", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 11-21:223-241.

Varoluşun bu aşamalarında, tüm çevreleyici unsurları daha çok dünya düzenine ait sayma, dolayısıyla da problemsiz bir şey olarak algılama eğilimindedir. (...) Ütopyası yoktur; zira, yapısı gereği egemen olduğu gerçeklikle tamamıyla uyum içindedir.” (2002: 251)

Oysaki “Nostalji kişisel ihtiyaçlar ve politik arzuların çeşitliliğine cevap verir. Nostaljik anlatılar sayısız farklı görüş, değer ve ideali somutlaştır(an)” (Tannock, 1995: 454), “sosyal protesto”dur (Tannock, 1995: 458).

Mannheim’in ve Tannock’un tespitleri temelde birleşen kavramların sonrasında farklı kabullerle nasıl ayrıştığını ortaya koymaktadır. Muhafazakârlığın siyasi bir ideolojiye dönüşmesi³ ile nostaljinin bir tüketim aracı⁴ hâline gelmesi de ayrışmanın niteliği bakımından ilginçtir. Muhafazakâr bilincin kendini yenilemesi karşıt düşüncelerin ona tepki göstermesi ile mümkün olmuş, bu nedenle muhafazakârlık zamanla liberalizm ve sosyalizm ile birlikte siyasi bir ideoloji hâlini almıştır. Nostalji ise kapitalist sistemin bireyi ele geçirmesinin bir sonucu olarak tüketim malzemesine dönüşmüştür. İlginç olan, bu gerçekliklerin her iki kavramın güncelliğine aracı olmasıdır.

Yahya Kemal şiirinde nostalji, toplumun ve öznenin dili olarak süreklilik gösteren, bireysel bellekten kolektif belleğe, temadan sembolik dile eserleri etkileyen güncel ve önemli bileşenlerinden biridir. Onun şiirlerinde “bireyselden geleneksele, gelenekselden evrensele açılan bir görüntü arz eden” (Şahin, 2016: 101) simgesel anlatım hem nostaljinin hem de yerel kalmadığı için nostaljik öznenin sürekliliğini sağlamıştır.

Nostaljinin ortaya çıkış nedeni, alt bileşenleri (olay, kişi, eşya, ritüel vb.), etkileri, sonuçları yaşamın aynası olan edebiyat alanında da yerini bulmuştur. Yahya Kemal şiiri, nostaljinin ontolojik bir unsura dönüştüğü önemli örneklerden biridir. Yahya Kemal Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılış, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş yıllarında ülkesini ve Batı’yı yakından izlerken değişmeye başlayan dünya düzeni ve ortaya çıkan fikir akımlarının etkisiyle Türk tarihine yönelmiş,

3 Bkz. Nisbet, Robert(2011). *Muhafazârlık*. Kudret Bülbül, M. Fatih Serenli (Çev.). Ankara: Kadim. 19-23.

4 Bkz. Cross, Gary(2018). *Tüketilen Nostalji, Hızlı Kapitalizm Çağında Hatıralar*. Eren Turan (Çev.). İstanbul: The Kitap.

hedefini Türk milletinin "ideal evini inşa etmek" (Boym, 2009: 17) olarak belirlemiştir. İdealin kaynağı Türk milletine ait değerler, tutum muhafazakârlık, duygu ise nostaljidir. Hem şairi hem de eserlerini var eden tercihlerin ortak özelliği "geçmiş" gibi görünse de aslında hepsinin varlık amacı "gelecek"tir. Yahya Kemal "kökü mazide olan âti"yi maziye ve şimdiiyi eleştirel/yenilikçi bakış açısı ile irdeleyerek kurgulamaya çalışmıştır. Dolayısıyla Yahya Kemal şiirinde nostaljiyi Cassin'in ifadesiyle "seçilmiş bir kurgu" olarak yorumlamak yanlış olmayacaktır.

Kurgu kişisel ve kültürel nostalji üzerinedir. Çocukluğu, annesi, Üsküp, İstanbul, Paris kişisel nostalji; Türk tarihi, Türk mimarisi, Türk musikisi, Türk şiiri, Türk şehirleri, Türk düşünce ve kültür hayatının önemli isimleri ise kültürel nostalji unsurları olarak onun şiir terkiibini oluşturmuştur. Geçiş isimli şiirinde ölümü yaklaşan ihtiyar insana "Mâzî köyünde, hâtıralar gölgesinde kal!" (Beyatlı, 1995: 98) diye seslenerek nostalji duygusunu her daim hissettiğini ele veren Yahya Kemal nostaljik tavır aracılığıyla bir taraftan dönemin acılarını gidermeye bir taraftan da öz kimliğinin oluşumunu sağlamaya çalışmıştır. Baker ve Kennedy'e göre öz kimliğimizi belirlemek için ilk şart "geçmiş anlamak"tır. Sonrasında ise öz kimliği yansıtmak için onu temsil eden "semboller geliştirmek" gerekir. Şartlar yerine getirildiğinde nostaljik yansımalar, zaman içinde bu kimliği korumamıza yardımcı olacaktır (1994: 172).

Yahya Kemal geçmişini iyi bilen bir tarihçi, iyi bir şair, iyi bir mimar, iyi bir musiki bilirdir. O nedenle nostaljik yansımalar duru Türkçe ve saf şiir anlayışı ile onun şiirini etkileyici kılmıştır. "Velhâsıl, o rü'yâ duruyor yerli yerinde!" (Beyatlı, 1995: 132) dediği yüzey yapıda geçmişin o mutlu günleri, derin yapıda bizi biz yapan her şey, onun şiirinin ana temalarını oluşturmuştur.

Yahya Kemal şiirinde annesi, Nakiye Hanım kişisel nostalji unsuru olarak önemli bir yer teşkil eder. Kişisel nostalji "kişiye özgü duygusal deneyimler"den oluşur. (Holak, 2005: 195) Ona annesini hatırlatan nostaljik unsurlar Üsküp, ezan, vatan, Türkçe; nostaljik duygu ise daha çok hüzdür. "Kaybolan Şehir", Üsküp'ün vatan topraklarından ayrılışının hüznüyle birlikte Üsküp'te doğan Yahya Kemal'e annesini hatırlatan mekânın kaleme alındığı şiirdir.

"Ben girmeden hayâtı şafaklandırın çağa,

Bir sonbaharda annemi gömdük o toprağa, (Beyatlı, 1995: 72)

"Ufuklar" şiirinde ise nostalji duygusuna sebep olan mekân ufuk, deneyim ise yine annenin kaybıdır.

Annemin na'şını gördümdü;

Bakıyorken bana sâbit ve donuk gözlerle,

Acıdan çıldıracaktım.

Aradan elli dokuz yıl geçti.

Âh o sâbit bakış el'an yaradır kalbimde. (Beyatlı, 1995: 89)

Paris, tarihiyle, şiiriyle, insan ve toplum algısıyla Yahya Kemal'in fikir dünyasının temellerinin atıldığı ve olgunlaştığı mekândır. Paris'te "bir ömür geçiren" şair, "Eski Paris" isimli şiirinde o süreçte neler yaşadığını, neler ile ilgilendiğini anlatmıştır. Onun için Paris belleğinin parçalarından biridir. Paris'te geçen zamanı "nurlu bir gece" olarak imleyen şair, o yılların idealine yön veren, his ve haz yüklü yıllar olduğunu belirtmiştir. Şiir, Yahya Kemal'e o günlerin hazzını yaşatan kişisel nostaljinin önemli örneklerinden biridir.

Eski Pâris'de bir ömür geçti,

İdeal rüzgârlarıyla hür geçti.

(...)

Başka yıldızda bir hayât imiş o.

His ve haz yüklü kâinat imiş o. (Beyatlı, 1995: 156)

Yahya Kemal, "Büyü Şiir"de de Paris yıllarına geri dönmüş, Paris'i Baudelaire ile birlikte hatırlamıştır. Fransız şiirinin kendisini nasıl etkilediği anlattığı dizelerde ona nostaljik duyguyu yaşatan Paris, Baudelaire ve eseri "Kötülük Çiçekleri"dir. Vatanına dönse de yaşadığı mutlu deneyimleri hatırlamaya devam etmektedir.

Bir gün vedâ edip o diyârın hayâtına,

Döndüm bütün bütün vatanın kâinatına

Lâkin o bahçelerde geçen devre'den beri

Kalbimde solmamıştır o şi'rın çiçekleri. (Beyatlı, 1995: 158)

Kültürel nostalji "birden fazla kişinin ortak deneyimlerini kapsar" (Holak, 2005: 196). Kültürel nostaljinin varlığı kolektif belleğin ve dolayısıyla belleğin sahibi öznenin sürekliliğini sağlar. Musikiden mimariye Türk kültür hayatının pek çok unsuru nostaljinin alımlı nesnesi olarak Yahya Kemal'i etkilemiş ve ortaya çıkan kültürel nostalji Yahya Kemal şiirinin medeniyet şiiri olarak nitelendirilmesini sağlamıştır.

Türk tarihi Yahya Kemal şiirinin önemli kaynaklarından biridir. Tarihin var ettiği kolektif bellek canlı oldukça millet de canlı kalacaktır. Tarihi şiirlerinde, düzyazılarında duyarlı bir Türk aydını olarak kaleme alan şair topluma da aynı bakış açısını kazandırmak için çaba göstermiş, tarihin insanlarda "korku ve nefret duygusu uyandıran bir mevhum" (Beyatlı, 1991: 3) olmasını, unutulmasını engellemeye çalışmıştır. Yahya Kemal'e kültürel nostalji duygusunu yaşatan geçmişin ihtişamlı günleridir.

"Bin atlı, akınlarda çocuklar gibi şendik;
Bin atlı o gün dev gibi bir orduyu yendik!

Ak tolgalı beylerbeyi haykırdı: İlerle!

Bir yaz günü geçtik Tuna'dan kaafilerle... (Beyatlı, 1995: 16)

dizeleriyle geçmişteki savaş meydanına giden şair, biz diliyle o dönemin öznelerinden olmuştur.

"Mohaç Türküsü" şiirinde de benzer tavırda bir şairle karşılaşmaktayız. Yahya Kemal biz zamirini kullanarak geçmişteki zafer günlerinin deneyimine ortak olduğunu vurgulamak istemiştir. Ortak deneyim savaş sonrası gelen zaferdir. Nal sesleri Türk milletine o günleri hatırlatacak nostaljik bir nesnedir. Türk milleti nal sesi işittikçe bugün için gereken gücü kendinde bulacaktır.

Bizdik o hüçûmun bütün aşkıyla kanatlı;
Bizdik o sabâh ilk atılan safta yüz atlı.

(...)

Bir bahçedeyiz şimdi şehitlerle berâber;

Bizler gibi ölmüş o yiğitlerle beraber

Lâkin kalacak doğduğumuz toprağa bizden

Şimşek gibi bir hâtıra nal seslerimizden! (Beyatlı, 1995: 18-19)

“Bir Tepeden” şiiri de benzer ileti üzerine kuruludur. Bu kez şairi nostalji duygusuna iten İstanbul’dur. İstanbul tarihin sembolüdür. O, İstanbul ile insanı mutlu ve umutlu kılan nostalji duygusunu tatmaktadır.

İrkın seni iklimine benzer yaratırken,

Kaç fethiye koşan tuğlar ufuklarla yarışmış.

Târîhini aksettirebilsin diye çehren,

Kaç fâtihin altın kanı mermerlerle karışmış (Beyatlı, 1995: 14)

Yahya Kemal şiirinde “Tarih, vatan, tabiat, dil ve musiki ile bütünleşen “kadın” sadece medeniyetin bir hulâsası değil; aynı zamanda kaynağıdır, ruhunda ve vücudunda unsurlarını taşıyarak devamını sağlayacak ögesidir” (Tercüman, 2008: 280). Şair, “Mihriyar” şiirinde Türk tarihini Türk kadını ile sembolize ederek kültürel nostalji duygusu yaratan örneklerden birini daha vermiştir.

Hayrân olarak bakarsınız da

Hulyânızı fetheder bu hâli:

Beş yüz sene sonra karşınızda

İstanbul fethinin hayâli (Beyatlı, 1995: 66)

Türk musikisi Yahya Kemal’in bireysel ve kolektif bilincinin önemli değerlerinden biri olmuştur. Ona göre musikisinden anlamayan kişinin yaşamı idrak etmesi mümkün değildir. Bu nedenle Yahya Kemal şiirlerinde musikiyi hem bir ahenk unsuru hem de bir tema olarak çokça kullanmıştır. “Eski Mûsikî” şiiri onun musikiye yüklediği anlamı ortaya koymasından önemlidir. Musiki Türk insanının bütün kültürel değerlerini anlamasının anahtarıdır. Çünkü Türkler vatani musiki ile inşa etmişlerdir. Yahya Kemal’e göre herkes musikin

değerini bilmelidir. Eski Mûsikî kültürel nostaljik nesnelere okurun zaten geçmişine ait bu deneyimleri sürekli tatmasını sağlayacaktır.

Çok insan anlayamaz eski mûsikîmizden

Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden

(...)

Bu neslin ortada dâhîcedir başardığı iş

Vatan nasıl karışır mûsikîyle, göstermiş. (Beyatlı, 1995: 34-35)

Mimari toprağın vatana dönüşmesini sağlayan en önemli sanat dallarından biridir. Türk'ün tarihini, coğrafyasını, kimliğini ölümsüz kılmak isteyen Yahya Kemal mimariyi de eserlerinin ana teması olarak bilinçle işlemiştir. Yahya Kemal 1935 yılında İstanbul'da yapılan İstanbul'un İmarı konulu toplantıya katılmıştır. Toplantı metni "Aziz İstanbul" eserinde yer alır (Beyatlı, 1992: 161-171). O, imar konusu kendisine danışıldığında İstanbul'un o güne kadar nasıl inşa edildiğini ayrıntıları ile anlatmıştır. Şimdinin hatalarına ve eksiklerine eleştirel tavırla yaklaşan şair öneriler de sunmuştur. Yahya Kemal 18 ile 20. yüzyıl İstanbul'unu karşılaştırdığı konuşmasında Avrupalılaştırmanın ölçütlerini temel alan, ecnebi mimarlar kullanan imar planının Türk İstanbul'u ölüme doğru götürdüğü tespitini paylaşmıştır. Oysaki "İstanbul'un imarını yapacak olan İstanbul'un kendisidir" (Beyatlı, 1992: 171). Çeşmeden ağaca, camiden parka her yer Türklüğe ait değerlerle imar edilmelidir.

Yahya Kemal'e göre İstanbul her şeye rağmen Türk mimarisinin önemli bir örneğidir. O, şiirlerinde İstanbul'u her detayı ile anlatırken kolektif belleğin fotoğrafını yakalamıştır. "Yahya Kemal'de vatan, millet-halk bir bütündür. Nitekim o bu idrakini İstanbul'un şahsında bütün vatan olarak gör(müştür)" (Yetiş, 2006: 222). İstanbul'un semtleri, camileri, binaları, çeşmeleri vd. Türklüğün sembolü olarak şiirde canlı bir tabloya dönüşmüştür. "Koca Mustafapaşa" şiirinin

Öyle sinmiş bu vatan semtine milliyetimiz

Ki biziz hem görülen, hem duyulan, yalnız biz. (Beyatlı, 1995:

42)

dizeleri İstanbul'un bütününü saran anlamı içermektedir.

"Bir Başka Tepeden", Yahya Kemal'in en bilenen ve sevilen şiirlerinden biridir. İstanbul bu şiirde de mimari dokusuyla Türklüğün sembolü olarak anlatılır. İstanbul'un hangi semti olursa olsun orayı sevmek bile Türklüğü, geçmişini sevmek demektir. Türk insanı bu şehir sayesinde geçmişine sahip çıkması gerektiğini bilir. Yahya Kemal İstanbul gezintileri sayesinde İstanbul'u "her sabah yeni baştan fethetmiş" (Tanpınar, 1996: 181) ve gönül tahtının en güzel yerine yerleştirmiştir.

Sana dün bir tepeden baktım azîz İstanbul!

Görmedim gezmediğim, sevmediğim hiç bir yer.

Ömrüm oldukça, gönül tahtıma keyfince kurul

Sâde bir semtini sevmek bile bir ömre değer. (Beyatlı, 1995: 15)

"Ziyaret" de şaire nostalji duygusu yaşatan unsurların yer aldığı bir şiirdir. Çınar, servi ağaçları, şadırvanlar, çini ile süslenmiş bahçeler Türk kültürünün maddi, şair ve milleti üzerinde yaratacağı etki ise manevi değerleridir. İnsanın Atik Valide'yi gezerken karşılaştığı başka âlem Türklüğün geçmişidir. Bu semt şaire, okura nostaljik bir duygu yaşatıp onların kolektif belleğini canlı tutmaktadır.

Yine birlikte, bu mevsimde, Atik-Valde'deyiz;

Yine birlikte, bu mevsimde, gezip sezmedeyiz

Bu çınarlarla siyah servilerin gölgesini;

Bu şadırvanda suyun sanki ledünnî sesini.

Eski mîmâra nasıl rahmet okunmaz burada?

Suyu cennetten akıtmış bu güzel manzarada;

Bu duvarlarda saatlerce temâşâyâ değer,

Çiniden, solmayacak bahçeler açmış yer yer,;

Mânevi râhata bir çerçeve yapmış ki gören

Başka bir âlemi görmekle, geçer kendinden. (Beyatlı, 1995: 26-27)

Nostalji hâlden memnun olmayanın sığındığı mekândır. Uzak ya da yakın geçmişe sığınmak isteyen herkese geniş bir alan sunan nostalji bu özelliği ile hep gündemde kalabilmiştir. Yahya Kemal nostaljinin

bu avantajını şiirlerinde zamanda yolculuk yaparak kullanmıştır. Bazı şiirlerinde ise okuru nostaljik duyguya davet ettiği görülür. Verilen örnek, okura kalbindeki tatsız duygulardan nostaljinin alımlı nesnesine kendini bırakarak kurtulabileceğini anlattığı bir rubaidir.

Beyhûde merâretleri kalbinden sil

İstanbul'un etrâfı geniştir bunu bil

Nefrette isen bu beylerin hâlinden

Beylerbeyi sâhilinde mâzîye çekil (Beyatlı, 1963: 24)

Bir Savunma Mekanizması Olarak Nostalji

Nostalji kavramı literatüre yalın bir anlamla girmiş, ardından değişen paradigmalarda birlikte birden fazla disiplinin önemli terimi olmuştur. Bir duygu olarak nostalji insan ve yaşam değişimiyle paralel özellikle 18. yüzyıldan itibaren dikkat çeken bir kavrama dönüşmüştür. Nostalji hastalığının tedavi edilmeye çalışıldığı zamanlarda nostaljik özne, kişisel sorumluklardan feragat edip eve dönmüş, geride kalana bağlı kalıp bugünü algılayamamış, ilerlemeye isyan etmiş, aşırı duygu hâli ile gerçeğe değil hayali olana inanmış, yerinden edilme korkusu ile pasifleşmiştir. 19. yüzyılda ise, özellikle romantizmin kitleler üzerindeki etkisiyle değişmeye başlayan bir nostalji ve özne ile karşılaşmak mümkündür. Tarihsel bir duyguya dönüşen nostalji, öznesini tam olarak kontrol edemese de kamusal ve özel alanda önem kazanmıştır (Boym, 2009: 44). Hızlanan zaman ile birlikte uyumsuzlaşan öznenin, bireysel ve kolektif belleğin yansıması olarak nostalji ile zamanı yavaşlatmak; onunla dengeli bir ilişki kurmak istediği görülür.

İnsan, sanayileşme ve modernleşmenin sebep olduğu savaşta kendisini nostalji ile savunmaya çalışır. Bu nedenle nostaljik adını alan öznenin Boym'a göre hedefi, parçalanmış dünyada sürekliliği sağlamaktır. Bu amaçla geçmişe yönelen nostaljiğin yanında deneyim(ler)i, muhayyilesi, bireysel ve kolektif belleği, tarih duygusu, ilerlemeci anlayışı, isyankâr ruhu vardır. Nostalji duygusunun başlıca ortaya çıkış nedeninin modernleşme olduğunu düşünürsek deneyiminin özneyi bu duyguya iten önemli bir epistemolojik unsur

olduğunu söyleyebiliriz. Eksik kalan, tamamlanamayan nostaljik “dış dünyayı bilmek, daha doğrusu ‘anlamak’ için mütevazî, sorunlu ama vazgeçilmez bir araç” (Jay, 2012: 67) olan deneyimi kullanacaktır. Walter Benjamin modernizmi “deneyimin metodik yıkımı” (Akt. Jay, 2012: 41), yıkımı sürecinde deneyimin yeniden düşünülmesini ise “modernliğin nostaljici tutumu” olarak kabul etmiştir. “Nostalji, modern olmanın anlatisında söz konusu travmaları perdeleme konusunda çokça kullanılan bir stratejidir” (Ümer, 2019: 587).

Fransız felsefeci ve dilbilimci Barbara Cassin, *Nostalji, İnsan Ne Zaman Evindedir?* isimli eserinde nostalji kavramını Odysseus’un hikâyesinden hareketle irdelemiştir. Nostalji Yunanca “nostos (dönüş) ile algos (acı) kelimelerinden oluşan(...), “geri dönüş acısıdır”; hem insanın uzakta olduğunda çektiği eziyet hem de geri dönmek için katlanılan sıkıntılardır” (2018: 16). Cassin incelemenin sonunda sürgünün modern insanın bir gerçeği olduğu ve herkesin eve dönme hakkını kullandığında mutsuz olacağı hükmüne varmıştır. Çünkü insan geri döndüğünde aynı evi bulamayacaktır.

Yahya Kemal, evine döndüğünde nostalji duygusunu acı deneyimler. Fransa’ya giderken “...kendi millî muhitimin cenderesinden kurtulmak, Tevfik Fikret’in şiirinde ve Halit Ziya’nın nesrinde ve bu iki müteceddidin peşine takılmış gençlerin eserlerinde, Fransızca’dan tercüme edilmiş romanlarda gördüğüm âleme atılmak istiyordum.” (Beyatlı, 1999: 74) diyerek âvâre bir taşra genci olduğunu itiraf eden şair, yurda döndüğünde Boğaz’ı görür görmez geçmiş ile şimdi arasındaki farkın yarattığı acıyı hisseder.

“Rıhtımdan, köprüden, Bahçehapısı’ndan, Babîâli Caddesi’nden geçerken bir rü’yâ görüyor gibiydim. İki tarafımdaki binâlar, arabadan daha alçak hissini veriyordu. Uzun seneler yüksek binâlarla çevrilmiş şehirlerin rü’yetim üzerindeki tesiri devâm ediyordu. Gelip geçen halkın esvapları solgun, vücudları bücür, hâl ü şanları zibidi görünüyordu” (Beyatlı, 2017: 125-126).

İstanbul’un manzarası yenilgiler yaşayan ve yaşamaya devam eden Osmanlı’nın görüntüsüdür. Ülkesine özlemle dönen Yahya Kemal gördükleri karşısında nostaljiyi acı bir duygu olarak tatmıştır. Hüzün onun belleğinde canlanan farklı deneyim sahneleriyle daha da artmış

ve Tanpınar'ın ifadesiyle "...ölen bir anneye ait bir merkezleşme(...) evvelâ kaybolan bir şehirle, sonra da bütün bir vatanla ve bir başka koldan da kaybolmuş bütün bir âlemle birleş(miştir)" (Tanpınar, 2001: 153). "Kaybolan Şehir" şiirindeki

"Vaktiyle öz vatanda bizimken, bugün niçin
Üsküp bizim değil? Bunu duydum, için için." (Beyatlı, 1995: 72)

"Koca Mustafapaşa" şiirindeki

"Kopmuşsuz bizler o öz varlık olan manzaradan.
Bahseder gerçi duyanlar bir onulmaz yaradan;
Derler: İnsanda derin bir yaradır köksüzlük;
Budur âlemde hudutsuz ve hazîn öksüzlük." (Beyatlı, 1995: 45)

"Düşünce" şiirindeki

"Bitsin, hayırlısıyla, bu beyhude sonbahar!
(...)
Ölmek değildir ömrümüzün en fecî işi,
Müşkül budur ki ölmeden evvel ölür kişi" (Beyatlı, 1995: 82)

"1918" şiirindeki

"Ölenler öldü, kalanlar muztarip kaldık.
Vatanda hor görülen bir cemâatiz artık.
Ölenler en sonu kurtuldular bu dağdağadan
Ve göz kapaklarının arkasında eski Vatan
Bizim diyar olarak kaldı tâ kıyâmete dek." (Beyatlı, 1995: 73)

dizeleri eve döndüğünde geriye cihana hükmetmiş bir imparatorluktan toprakları istila edilmiş bir vatan kaldığını gören Yahya Kemal'in ruh hâlinin ifadesidir. Vatan istila edilmiş ama şair üzücü durumu "inançsız, umutsuz, kuşkucu, sorumsuz, uyumsuz, öfkeli vb." (Teber, 2002: 45-59) özellikler içeren melankolik tutum ile değil nostaljik duygu ile karşılaşmıştır.

Nostaljinin Osmanlı İmparatorluğu'nun en hazin günlerine tanıklık eden Yahya Kemal'i yaşananlar karşısında teslimiyetten kurtardığını

söylemek mümkündür. Nostaljinin Avrupa'ya avare giden bir gencin geçmişini öğrenmesine ve yurduna tarih içinde Türklüğü arama idealine sarılmış bir aydın olarak dönmesine aracılık etmiştir. O, yaptığı okumalar sayesinde yaşananlara millî bilince sahip bir aydın ve zamanı geri çevirip şartları değiştirebileceğine inanan bir nostaljik olarak yaklaşmıştır. Hasan Bülent Kahraman *Türkiye'de Yazınsal Bilincin Oluşumu* kitabında romantizmin Avrupa'daki gelişim seyrini akımın Fransız Devrimi sonrasında biçimlendiği bilgisini alıntılarla anlatmış ve "Bu iklim içinde, şairler ve yazarlar 'yalnızca kendi işleriyle meşgul' olamazlardı." (Kahraman, 2014: 99) yorumunu yapmıştır. Kahraman'ın yorumu Türk Edebiyatı ve modernleşme düşünüldüğünde Tanzimat'tan bugüne geçerliliğini korumaktadır.

Yahya Kemal de yaşadığı dönemde üzerine düşen sorumlulukların bilincinde olmuş, gerek şair/yazar olarak gerekse devlet adamı olarak gerekeni yapmıştır. O, eserleriyle Türklüğü aramış, Türk milletine değerlerini anımsatmış ve Anadolu'yu adres gösterip dönemin koşullarını ve mazinin gerçeklerini temel alarak Türk kimliğini tanımlamıştır. Yahya Kemal'e göre "tarih tedkik ve muhakeme edilecek bir manzaradır" (Beyatlı, 1991: 3). Onu sadece sevmek ve izlemek tarih bilincine ve aydın sorumluluğuna aykırıdır. Gerçek aydın, yaşadığı dönemin koşullarına uygun eleştiriler ve ürettiği fikirler ile toplumun geleceğine katkı sağlamalıdır.

"Gelecekteki dünyanın bütünü şimdide saklıdır ve şimdiki dünyada tasarlanır." (Boym, 2009: 34) görüşünde olan nostaljinin amacı geçmiş ile şimdikiyi birleştirerek geleceği yaratmaktır. Yahya Kemal 1903-1912 yılları arasında aldığı eğitimin, yaptığı okumaların kendisini böyle bir ideale yönelttiğini pek çok kez anlatmıştır.

"1903'te, Genç Türklük cereyanına kapılarak Paris'e gitmiştim, yahut o zamanki tabirle firar etmiştim. Orada: Sciences Politiques mektebine girdim. Müverrih Albert Sorel mârûf târih derslerini o mektepte veriyordu. Onun kuvvetli tesirine kapılarak kendi târihimizi okumağa başladım. Okudukça Anadolu, Rumeli ve İstanbul Türklüğünü başka bir zevkle duydum. Nasyonalist bir bakışla, vatanın iklimleri, mimarisi, hatıraları, devir devir almış olduğu renkler gözümü kamaştırdı. İşte ilk defa bu târih kapısından yeni bir ufuk gördüm." (Beyatlı, 1997: 257)

diyen Yahya Kemal için ufuk, onun bakış açısını genişleten, evrensel değerleri fark etmesine aracılık eden bir güce dönüşerek Türk milletinin kolektif bilincini genişleten etkenlerinden biri olmuştur. Fritzsche'in tanımlaması ile "Nostalji geçmişe sığınıp kalmak yani körlük değil, modern dünya deneyimiyle birlikte oluşan görme kaabiliyetidir" (Fritzsche, 2001: 1592). Yahya Kemal'de çöküş manzarasında millî romantik duyuş tarzını yaratacak esas sahneyi görüp yorumlayarak eserler vermiş, Türk milletinin kurtuluş mücadelesinde gerek şiir gerek düzyazı gerekse devlet adamlığı ile rol almıştır.

Gelecek Kurgusunda Nostaljinin Rolü

"Nostalji hissettiren deneyimler(...) duygusal hafızayı harekete geçir(diğinde)" (Köse vd. 2020: 761) kişi, geçmişe giderek deneyimlerinin ortağı olan nesneden kişiye, mekândan olaya kadar pek çok nostaljik öğeyi hatırlar. Bu hatırlama eylemi, deneyimin acı olup olmamasına göre farklı etkiler yaratacağından nostalji kimi zaman geçmişe/deneyime dönme arzusu kimi zaman ise bugüne/geleceğe uyum sağlama aracı olan duygu biçiminde ortaya çıkar. Buradan şunu anlıyoruz ki nostalji "Geriye bak(an) sizi sonsuza kadar felçli bırakabil(eceği)" (Boym, 2009: 15) gibi geleceğinize de yön verebilir.

Tarih içinde Türklüğü arayan Yahya Kemal için geçmiş önemli bir kaynaktır. Avrupa'da milletlerin köklerine nasıl sahip çıktıklarını yakından kendi ülkesini ise uzaktan, gözlemleyebilmenin avantajıyla geçmiş ile gelecek arasındaki bağın neden gerekli olduğunu ve nasıl kurulacağını daha iyi idrak etmiştir. Yahya Kemal 1921 tarihli "Sâde Bir Görüş" (Beyatlı, 1997: 51-58) başlıklı yazısında Türk halkını yok olmaya sürükleyen değişim sürecini ve bunun çözümünü eski ile yeni şiir/şair arasındaki farklar üzerinden anlatmıştır. Ona göre Türk halkının eskiden bir ruhu varken teceddüd diyerek başlatılan değişim halkı değerlerinden koparmış, maneviyattan yoksun bir dünyanın içine atmıştır. Yahya Kemal modernleşmenin halk ile değerleri arasında yarattığı kopukluğu eski şairlerin özelliklerini vererek anlatmaya çalışmıştır. Ona göre şair, millî hayatın şahididir. Mimariden, musikiden,

tarihten anlayan şair ait olduğu topluma sıkı bağlarla bağlıdır, toplumun sembolüdür. Ancak toplum çürümeye ve şairler ölmeye başlamıştır. Yahya Kemal kötü gidişata rağmen umutsuz olmamıştır. Çünkü Anadolu ve Rumeli'nin bozulmamış halkı, "saf ve kırmızı kanını" vererek Türklüğü canlandırmıştır. Yahya Kemal'in reçetesi şöyledir: Saf tabiata dönüş, halkın samimi lehçesini, şiirini söylediği sazı, döktüğü kalıpları, zevkini almak, ileriye hareket, halka yaklaşmak. Ona göre şiir ve nesir, bu reçeteyi hayata geçirebilecek güçtedir. Zaten çare halkın kendisidir, onu var eden tüm değerlerdir. Nostaljik özne güzel deneyimleri hatırlayarak şimdinin bozulmuşluğuna çare bulabilir. Ülküsü, geçmişe vakıf olmak, zamanda sürekliliği yakalayarak geçmişin unutulmasını engellemek, ardından da geleceği kurgulamak olan Yahya Kemal'in bu süreçte en önemli aracı elbette şiirdir. Onun şiiri Türklerin ihtiyacı olan manevi havayı yaratarak nostaljinin isyankâr ruhuna ortak olmuştur.

Ülkesinden uzak kaldığı yıllarda Türk tarihinin başkaları tarafından araştırıldığını, anlatıldığını fark ettiğinde "Döktüğümüz kanın bile manzarasını Fransızca'dan seyretmeğe mahkûmuz, dedim. Bizim harp cephelerimiz, edebiyatımızda binbir safhalarıyla yokturlar, demek ki çok eski harplerimiz gibi bunlar da, seneler geçtikçe, unutulacaklardır." (Kemal, 1997: 149) diyerek geleceğe dair kaygısını belirtmiştir. Bu nedenle nostaljinin onun için sadece sanatsal bir araç olmadığını, "hayatta kalma stratejisi" (Boym, 2012: 18)ne yön veren bir duygu olduğunu söylemek mümkündür.

Tanpınar, Yahya Kemal "yaşayan ve türlü tepkiler altında tarih şuuru sarsılan nesillere Türk tarihinin devam ettiğini öğreten adamdır." (Tanpınar, 2002: 232) diyerek, onun için yapılan "maziperest"⁵ yorumlarına, Deniz Türküsü şiirini argüman olarak gösterip realist bir bakış açısına sahip olduğunu vurgulayarak cevap vermiştir. Nostalji duygusu ile maziye sahip çıkan Yahya Kemal onu gerçekleri ile anlatmış ve gelecek ufkuna yerleştirmiştir. Daima "terkibin peşinde koşan" (Tanpınar, 1995: 13) şair mektepten memlekete politikası ile terkibin nasıl mümkün olabileceğini şöyle tayin etmiştir:

5 Maziperest eleştirileri için bkz. Samsakçı, Mehmet(2017). "Ne Müsâvâtı Ne Hürriyeti Ver" Yahya Kemal ve İktidar", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. 57: 57: 213-236

"1870'ten sonra, edebiyatta, Şark'tan çıkmak zarureti vardı, çıktık, bu çıkış çok iyi oldu. Avrupa kültürünün mektebine girdik, orada okumaya koyulduk, yetmiş seneden beri de okuyoruz; yazık ki mektepten henüz çıkmadık; hâlâ bocalıyoruz. Millî ihtiyacı hiç duymadan ve duyar yaradılıştan olmayan alafranga Türklerle konuşmak bile faydasızdır; çünkü onlar mektep'i gaye telakki ediyorlar; lakin mektep vasıta, gaye bizim milliyetimizdir. Onun, Avrupa medeniyeti içinde, tıpkı diğer milliyetler gibi, bir hüviyet oluşudur; işte ihtiyacı duyan ve duyacak yaradılıştan olan Türkler'in mektepten memlekete gelmeleri ve memleketi Türk edebiyatının çerçevesi hâline getirmeleri lâzım gelir" (Beyatlı, 1990: 142-143)

Beşir Ayvazoğlu'nun yorumu ile Yahya Kemal, "Batı medeniyeti karşısında yerimizi almak istiyorsak önce zihniyetimizi değiştirmek mecburiyetindeyiz. Bu, bir hüviyet olmamıza engel değildir." (1996: 72) iletisini vermek istemiştir. Tüm bu cümlelerden anlaşıldığı üzere Yahya Kemal'in mektepten memlekete politikası sadece poetik bir tavır değildir. Şairin yüzü bir taraftan nostalji ile geçmişe bir taraftan da rasyonalist bakış ile Batı'ya dönüktür. O, yönünü tayin ettikten sonra millî romantik duygu tarzı ile millî kimliği inşa etmeye çalışmıştır.

Millî romantik duygu tarzı, "millet halinde yaşama iradesi etrafında, bireyin beyin-kalp diyalogu kurarak geçmişe ve halka yönelmesini, bu kaynaklarda bulduklarını zamanın ihtiyaçlarına göre yorumlayarak onu zenginleştirme düşüncesini beraberinde getirir" (Aktaş, 2006: 225). Millî romantik duygu tarzının felsefi yapısını geçmiş-şimdi-gelecek bütünlüğü oluşturmaktadır. Yahya Kemal'e göre

"Zaman mâzî, hâl, istikbâl diye üçe taksim edilirse bu çok itibârî bir taksimdir. Sabit olan bir şey üçe taksim edilebilir. "Hâl" dediğimiz şey yarından sonra "mâzi" olacaktır. İstikbâl dediğimiz gelecek günler dahi, zaman yürürken, "hâl" olacaklar, sonra mâzîye karışacaklardır. Hakikatte mâzî, hâl, istikbâl yoktur. Ortada "imtidâd" vardır." (1992: 64-65)

Gelecek inşa edilecekse belleğin canlı olması şarttır. "Hafızanın kökeni (...) şimdiki sürede uzayan geçmiştir" (Balci, 2008: 226). Bu yüzden Yahya Kemal için geçmiş ve şimdi geleceğe uzanarak tekamülü sağlayacak epistemolojik olgulardır. Bu kabulün felsefi kaynağı Bergson'dur. "Bergson'a göre gerçek zaman şuur hâlleridir. Canlı şuurumuzun her anında geçmişin bütün şuur hâllerini bulmak,

geleceğin sesini duymak mümkündür” (Tunç, 1986: XIV-XV). Nostalji de şuuru canlı tutan bir duygu olarak nostaljik öznenin yaratıcı tekamülünü tamamlamasında itici güç olacaktır.

Yahya Kemal, şiirlerinden ve nesirlerinden anlaşıldığı üzere, “geçmişte deneyimlenmiş olan duygusal ya da acı-tatlı duygu durumlarının yaşandığı özlemi ifade eden” (Öztok, 2020: 16) gerçek nostaljiyi tercih etmiş ve şiirlerindeki;

“Mânevî çerçeve beş yüz senedir hep berrak!”(Beyatlı, 1995: 42)

...

“Eşsiz Boğaz! Şerefli hayâlin derindedir!
Senden kalan o levhada her şey yerindedir.”(Beyatlı, 1995: 52)

...

“Hayrân olarak bakarsınız da
Hülyânızı fetheder bu hâli
Beş yüz sene sonra karşınızda

İstanbul’un fethinin hayâli”(Beyatlı, 1995: 66)

dizeleriyle mazinin şimdi ve gelecekte hep var olacağına işaret etmiştir. Özellikle Osmanlı tarihinin zafer yıllarını anlatırken kurguladığı savaş sahneleri “...kayıp zaman ve mekân(ın) aynı zamanda deneyim(in) yeniden canlandırıldığı önemli örneklerdir.

Yahya Kemal İstanbul’u ve Üsküdar’ı konu ettiği eserlerinde kültürel nostaljiyi kolektif bilinci yansıtan mekân ile iç deneyimin aracı zamanı bir araya getirerek kullanmıştır. Görünen somut mekânlar aslında hafızada yaşayan anların sembolüdür. Dolayısıyla ziyaret edilen mekân değil zamandır. “İstanbul’un Fethini Gören Üsküdar” şiirindeki:

“Üsküdar, bir ulu rü’yâyı görenler şehri!

Seni gıptayla hatırlar vatanın her şehri,

(...)

Görmüş İstanbul’a yüzbin meleğin uçtuğunu;

Saklamış durmuş, asırlarca, hayâlinde bunu.(Beyatlı, 1995: 22-23)

dizeleri ile "Üsküdar'ın Dost Işıkları" şiirindeki

"Dünyâ yüzünde, bir sefer olsun, tanışmadan
Öz çehrenizle sizleri görmekteyim bu an.

Sizlersiniz bu ân'ı ışıklarla Türk eden!
Eksilmesin şu mutlu şafaklar bu ülkeden!

Gönlüm, dilim, kanım ve mizâcım la sizden'im

Dünyâ ve âhirette vatandaşlarım benim. (Beyatlı, 1995: 31)

dizeleri sadece İstanbul'un fethini değil Müslüman Türklerin tarihini geleceğe aktaran bir özetdir. Yahya Kemal Türk İstanbul'un beş yüz yıllık hikâyesini mekânı, deneyimleri, deneyimlere tanık olanları imleyerek anlatmıştır. Nostaljik duygu ile imgeler birleşince şimdinin idraki daha kuvvetli gerçekleşmiştir.

Yahya Kemal için nostaljik duygu huzur vericidir.

"Sürekli sevgiyi duydukça anne toprak'tan

İçimde korku nedir kalmıyor yok olmaktan." (Beyatlı, 1995: 96)

dizelerinde zamanın metaforik karşılığı olan anne toprak nostaljik özneyi şimdi ve gelecek korkularını yok ederek rahatlatır. Nostaljik için tehlike geçmişe teslim olmakla başlar. Ancak Yahya Kemal için böyle bir teslimiyet söz konusu değildir. O maziperest olmaktan kaçınmıştır. İsteği mâzisini diriltten san'atın tarihi her lâhza hayâl ettirmesidir. Yahya Kemal maziyi eserlerin zeminini oluşturan önemli bir unsur olarak kabul ettiğini çok kez anlatmıştır. Kendisini maziperest olarak nitelendiren/suçlayanlara ise mazi-şiir ilişkisini de açıklayarak şöyle cevap vermiştir:

"Bir eserin maziye diriltmesi ne kadar güçtür(...) Çünkü bir devrin zâil olan havası vardır ki onu kimse diriltemez. Bunun tecrübesi kolaydır. Kendi küçük hayatımızın ilk senelerinde ve filan ve falan yerde geçmiş bir günü diriltemiyoruz. Kaldı ki koca bir devri" (1992: 311-312).

Yahya Kemal'in cevabı, eserlerindeki tematik yapının ve nostaljik duygu hâlinin arkasındaki gerçekçi idealin dile getirilişidir. Realist bakış açısına sahip olması onu melankolik bir şair olmaktan kurtarmıştır. Hayatın akışı içinde değişen kişilerin ve eşyanın, bellekte kalan anılarla örtüşmemesi nostalji ve melankoliyi doğurur. Oysaki Yahya Kemal'de uyumsuzluğun hem sebebi hem de sonucu olan melankolik hâl yoktur. O, Türklere imtidâd için "millî şuura sahip olun"(Beyatlı, 1992: 65) diyerek mesaj veren bilinçli bir şairdir.

Sonuç

Nostalji geçmişe gidip geride kalanı canlandırarak var olur. Bu da nostaljinin güncelliğini her zaman koruyacağı anlamına gelir. Yaşama dair her şey, bazen malzeme bazen de aracı olarak, nostaljiyi sürekli kılmada rol alabilir. Tarihten sanata, teknolojiden sinemaya pek çok alan deneyimler sayesinde kendi nostaljik dünyasını yaratıp geçmiş ile bugünü ve geleceği aynı zaman diliminde, analogik bir yapıda buluşturabilir.

Edebiyat edebilik ve ebedilik özelliği ile özneyi kuşatan ve ona yön veren bir alandır. Nostalji duygusunu yaşayan, nostalji nesnesini etkin kullanan yazarlar/şairler, okuru yaşadıkları duyguya ortak ederek onun geleceğine yön verebilir. Yahya Kemal'in şiirlerinde özne-nostalji ilişkisinin bu yansımalarını görmek mümkündür. Onu nostaljiye yönelten nedenler şunlardır: yaşadığı dönem, Türk tarihi ve kültürü, milli bilinç, tarih bilinci, mekân algısı, ideali, yaptığı okumalar, İstanbul, Paris vb. Düşünce sisteminin belirleyenlerinin nostalji duygusu aracılığıyla eserlerine de yön verdiği görülmektedir. Nostalji duygusu, nostaljinin alımlı nesnesi ve Yahya Kemal'in nostaljici tutumu eserlerinin ortaya çıkışında etkilidir.

Yahya Kemal'in şiirlerinde modernizmin karşıtı gibi görünen nostalji duygusu kurucu bir unsur olarak önemlidir. Modern ve nostaljinin ortak paydası deneyimdir çünkü deneyim yaşamın ontolojik nedenlerinden biridir. Ancak modernizmin deneyimi yıkıcı, nostaljinin ise sürekli kılan bir konumu vardır. Modernleşme deneyimi dolayısıyla özneyi parçalamıştır. Nostaljinin de özne üzerinde olumsuz etkileri bulunmaktadır. En çok bilinen etkisi özneyi esir alarak onun sanal

hafızada yaşamasına sebep olmak, şimdi ve gelecek ile ilişkisine engel olmaktır. Geçmiş ütöpikleştğinde öznenin uyumsuzluğu baş gösterecektir. Nostaljinin Yahya Kemal'in zaman algısına ve yaşam ile uyumuna ket vurmadiğı görülmektedir. O geçmişini şimdiye ve geleceğe taşıyabilen, kolektif belleğinin oluşmasını, süreklilik kazanmasını sağlayan, zaman ve mekânı birleştirerek tekamülü yakalamaya çalışan bir nostaljiktir. Bu nedenle onun şiirlerinde kişisel ve kültürel çeşitleriyle gerçek nostalji yer alır. Kökenine dönen, gerçeklerden hareket eden, ulusa ait maddi ve manevi tüm değerleri önemseyen Yahya Kemal gerçekleşmiş ya da gerçekleşmemiş düşleri realist bakış açısı ile ele alarak geleceği kurgulamaya çalışmıştır.

Yahya Kemal'in şiirlerinde kurgu kişisel ve kültürel nostalji üzerinedir. Çocukluğu, annesi, Üsküp, İstanbul, Paris kişisel nostalji; Türk tarihi, Türk mimarisi, Türk musikisi, Türk şiiri, Türk şehirleri, Türk düşünce ve kültür hayatının önemli isimleri ise kültürel nostalji unsurları olarak onun şiir terkiibini oluşturmuştur. Yahya Kemal kişisel nostaljiyi hüznün yüklü özlem duygusu ile, kültürel nostaljiyi ise Türk milletine kimliğini anlatan, geçmişini ve gücünü hatırlatan heyecan ile kurguladığı görülmektedir. Annesini, annesi ile yıllarını geçirdiği Üsküp'ü anlattığı şiirlerde nostalji annesini kaybettiği için hüznün doludur. Türk milletinin zaferlerle dolu geçmişini, Türk kimliğinin ve tarihinin sembolü olan mimariyi, musikiyi, şiirini anlattığı eserlerinde ise nostalji duygusu insana mutlu deneyimlerini hatırlatan ve onu geleceğe taşıyan olumlu bir duygudur.

Nostaljinin insanı durağanlaştıran olumsuz etkileri Yahya Kemal'in yaşamında ve eserlerinde görülmemektedir. Onun eserlerinde nostalji, şimdinin ve geleceğin gerekliliklerine uygun kurucu bir unsurdur. Yahya Kemal'in aradığı sesi yakalamasında nostalji duygusunun, öğelerinin yapıcı etkisi olmuştur. Onun şiiri bu özelliği sayesinde ve yeni okumalarla nostaljik ve aynı zamanda güncel biçimde tekamülünü sürdürecektir.

Kaynakça

Aktaş, Şerif (2006). "Milli Edebiyat Dönemi(1911-1923)", *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı. 3:187-272.

Ayvazoğlu, Beşir (1996). *Yahya Kemal Eve Dönen Adam*. İstanbul: Ötüken.

Balcı, Yunus (2008). "Yahya Kemal'in Şiirinde Anakroninin Diyalektiği", *Yahya Kemal Beyatlı, Ölümünün 50. Yılı*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

BERİŞ, Hamit Emrah (2010). "Nostalji, Muhafazakârlık ve Türkiye", *Muhafazakâr Düşünce*. 7:24-25:47-74.

Beyatlı, Yahya Kemal (1963). *Rübailer, Hayyam Rübailerini Türkçe Söylemiş*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Beyatlı, Yahya Kemal (1991). *Tarih Musâhabeleri*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Beyatlı, Yahya Kemal (1992). *Aziz İstanbul*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Beyatlı, Yahya Kemal (1995). *Kendi Gök Kubbemiz*. Ankara: Milli Eğitim.

Beyatlı, Yahya Kemal (1997). *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Beyatlı, Yahya Kemal(2017). *Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Hâtıralarım*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Cassin, Barbara (2018). *Nostalji, İnsan Ne Zaman Evindedir?*. İstanbul: Kolektif.

Cross, Gary (2018). *Tüketilen Nostalji, Hızlı Kapitalizm Çağında Hatıralar*. Eren Turan (Çev.). İstanbul: The Kitap.

Jay, Martin (2012). *Deneyim Şarkıları*. İstanbul: Metis.

Kahraman, Hasan Bülent (2014). *Türkiye'de Yazınsal Bilincin Oluşumu*. İstanbul: Kapı.

Köse, H.; Aydın, H.(2020). "Medyatik Popüler Kültürde Nostalji: Kültürel Doyum Üzerine Bir İnceleme", *Folk/Ed. Dergisi*. 26(4):757-779.

Mannheim, Karl (2002). *İdeoloji ve Ütopya*. Mehmet Okyayuz (Çev.). Ankara: Epos.

Nisbet, Robert (2011). *Muhafazârlık*. Kudret Bülbül, M. Fatih Serenli (Çev.). Ankara: Kadim.

Öztok, Özlem (2020). *Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Doğu Nostaljisi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.

Samsakçı, Mehmet (2017). "Ne Müsâvâtı Ne Hürriyeti Ver" Yahya Kemal ve İktidar, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. 57:57: 213-236.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1996). *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2002). *Mücevherlerin Sırrı*. İstanbul: Yapı Kredi.

Teber, Serol (2002). *Tevfik Fikret'in Melankolik Dünyası, Aşçıyan'daki Kâhin*. İstanbul: Okyanus.

Tercüman, Çilem (2008). "Yahya Kemal'de Kadın". *Yahya Kemal Beyatlı, Ölümünün 50. Yılı*. Ankara: Kültür Bakanlığı. 272-293.

Tunç, Mustafa Şekip (1986). *Yaratıcı Tekamül*. Ankara: Milli Eğitim.

Turgut, Hasan (2019). "Janus'un İki Yüzü: Yahya Kemal", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 11-21: 223-241.

Ümer, Engin (2019). "Nostalji Perdesi ve Geçmiş İcat Etmek", *Sinefilozofi Dergisi*. 2019 Özel Sayısı: 586-604.

Veysel Şahin (2016). "Yahya Kemal Şiirinin Simge Kurgusu ve Görüntü Düzeyleri", *Littera Turca, Journal of Turkish Language and Literature*. 2:4:101-116.

Yalçın, Fatih (2013) "Modern Bir Muhafazakâr: Yahya Kemal", *Muhafazakâr Düşünce*. 10: 37: 47-66.

Yetiş, Kazım (2006). *Yahya Kemal I Hayatı*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Baker, Stacey Menzel; Kennedy, Patricia F. (1994). "Death By Nostalgia: a Diagnosis of Context-Specific Cases", *European Advances in Consumer Research*. 21: 169-174. <https://www.acrwebsite.org/volumes/7580>. (Erişim tarihi: 12.05.21)

Cheung, Wing-Yee etc. (2013). "BacktotheFuture: Nostalgia Increases Optimism", *Personality and Social Psychology*. 39: 1.11: 1484-1496.

<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0146167213499187>.
(Erişim tarihi: 15.05.21)

Fritzsche, Peter (2001). "Specters of History: On Nostalgia, Exile, and Modernity", *American Historical Review*. 106: 5: 1587-1618. <https://www.jstor.org/stable/2692740>. (Erişim tarihi: 03.06.21)

Holak, Susan etc. (2005). "Exploring Nostalgia in Russia: Testing the Index of Nostalgia Proneness", *European Advances in Consumer Research*. 7: 195-200. <https://www.acrwebsite.org/volumes/13747/eacr/vol7/E-07>. (Erişim tarihi:03.06.21)

Routledge, Clay etc. (2011). "The past makes the present meaningful: Nostalgia as an existential resource. *Journal of Personality and Social Psychology*. 101: 638–652. (Çevrimiçi), <https://psycnet.apa.org/doiLanding?doi=10.1037%2Fa0024292>. (Erişim tarihi:12.05.21)

Routledge, Clay etc. (2012). "The power of the past: Nostalgia as a meaning-making resource", *Memory*.20:5:452-460. https://scholar.google.com.tr/r?start=0&q=Routledge,+C,+Arndt,+J,+Sedikides,+C,+Wildschut.&hl=tr&as_sdt=0,5&as_vis=1. (Erişim tarihi:03.06.21)

Tannock, Stuart (1995). "Nostalgia Critique", *Culturel Studies*. 9: 3: 453-464. https://www.researchgate.net/publication/233096760_Nostalgia_Critiqu. (Erişim tarihi: 16.05.21)

GILGAMIŞ MITİNİN YAPISÖKÜMÜ: ZEYNEP AVCI'NIN *GILGAMIŞ* ADLI OYUNU*

DECONSTRUCTION OF GILGAMESH MYTH: ZEYNEP AVCI'S *GILGAMIŞ* PLAY



Öz

Gilgamiş mitinde Uruk Kralı Gilgamiş ölümsüzlük arzusuyla aşılma geçitleri aşar, ölüm suyunu geçer, gece gündüz uykusuz yol alır. Ölümsüzlüğü elde edeceği inancıyla doludur ancak arzu ettiği ölümsüzlüğe ulaşamaz. Zeynep Avcı'nın Gilgamiş adlı oyunu Gilgamiş mitinin yeniden-yazımıdır. Avcı, oyunda Gilgamiş mitini yeniden yazarken mitin kurgusuyla, diliyle, yapıyla oynayarak miti yeniden üretir. Bir metni sökmek ve yeniden yapılandırarak inşa etmek denildiğinde akla post-yapısalcı düşünür Jacques Derrida'nın yapısöküm (déconstruction) kuramı gelir. Yapısöküm bir metnin hiyerarşisini, kurgusunu, yapısını yıkarak onu yeniden üretmektir. Oyunda yazar miti yeniden inşa ederken mitin yolculuğunu, serüvenini de takip eder. Mitin zamanına geri döner. Mitin sınırları, bilgisini öğrenir. Mit kahramanının deneyimini yineler. Avcı'nın *Gilgamiş* oyununda ölümsüzlük; ceza-ödül, hediye-eziyet, huzur-kaos gibi ikili karşıtlıklar üretir. Mitin ölümsüz kahramanı Yılan, oyunda ölümsüzlüğü bir hastalık gibi söktüp atmaya çalışır. Tufanın ölümsüz kahramanı Utnapishtim ise oyunda umutsuz bir boşluğun içinde kalabilir, ölümün ruhunu kurtuluşu olacağını dile getirir. Oyun, Gilgamiş mitinin ölümsüzlük arzusunu ters çevirir. Miti yeniden inşa ederken ölümsüzlüğün anlamlarının içini boşaltır. Gilgamiş oyunu tanrı-insan, köle-efendi, iktidar-tebaa, aydınlık-karanlık, yeryüzü-yer altı, görmek-körlik ikilikleri etrafında örülür. Makalede Zeynep Avcı'nın Gilgamiş adlı oyunu Derrida'nın kuramı çerçevesinde incelenecektir. Gilgamiş mitinin nasıl yapısöküme uğratıldığı irdelenecek ve Uruk Kralı Gilgamiş'in ölümsüzlük arzusu, Derrida'nın pharmakon ve différance kavramları üzerinden tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Gilgamiş miti, yapısöküm, pharmakon, différance, ölümsüzlük.

Abstract

In the myth of Gilgamesh, with the desire for immortality Uruk King Gilgamesh travels days and nights. Zeynep Avcı's Gilgamesh play is the rewriting of the myth of Gilgamesh. While rewriting of the myth, Avcı breaks down the hierarchies of myth; and reconstructs it by playing with the fiction, language and structure of the myth. When it comes to dismantling and reconstructing a text, the post-structuralist philosopher Jacques Derrida's deconstruction theory comes to mind. Deconstruction is destroying the hierarchy, setup and structure of a text and reproducing it. While deconstructing the play, the author follows the myth's journey and adventure; travels back to the play's time; learns the myth's secrets and knowledge; lives the protagonist's experiences; blows away the cobwebs. In Avcı's Gilgamesh play, the immortality produces contrasts such as punishment-award, present-torment, comfort-chaos. In the play, myth's immortal character Serpent tries to rip out the immortality like it is a sickness. As for the immortal man Utnapishtim of the myth is left in a hopeless space in the play; says that the death is the salvation of the soul. The play turns the desire for the immortality of the myth upside down. It empties the meanings of immortality while reconstructing the myth. The play of Gilgamesh woven around the dualities of god-man, slave-master, power-subject, enlightenment-darkness, earth-underground and sight-blindness. Because of this connection, Avcı's Gilgamesh play will be examined within the framework of Derrida's theory in this article. How the myth of Gilgamesh was deconstructed in the play will be examined and the desire of immortality of the Uruk King Gilgamesh will be discussed through Derrida's concepts of pharmakon and différance.

Keywords: The myth of Gilgamesh, déconstruction, pharmakon, différance, immortality.

Bahar YILDIRIM SAĞLAM

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Dr., İstanbul, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-????-????

E-mail: bhr_yldrm@hotmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 09.10.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 22.11.2021

Kaynak Gösterim / Citation:

Yıldırım Sağlam, Bahar (2021).

"Gilgamiş Mitinin Yapısökümü:

Zeynep Avcı'nın *Gilgamiş* Adlı

Oyunu", *Yeni Türk Edebiyatı*

Araştırmaları. 13/26, 177-204.

http://dx.doi.org/10.26517/ytea.497

* Bu makale 2021 yılında İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkiyat Araştırmaları Ana Bilim Dalında tamamlanan "Metinlerarasılık Bağlamında 1980 Sonrası Anlatılarda Doğulu Metinlerin İzleri" adlı doktora tezinden hareketle hazırlanmıştır.

Extended Summary

In the myth of Gilgamesh, with the desire for immortality Uruk King Gilgamesh crosses insuperable passages, crosses the water of death and travels days and nights without sleeping. He is full of hope that he would gain immortality, but he can't. Gilgamesh has the herb of immortality he digs from the bottom of the freshwater sea snatched to a snake and returns to his homeland empty-handed. Zeynep Avcı's *Gilgamiş* play is the rewriting of the myth of Gilgamesh. While rewriting of the myth, Avcı breaks down the hierarchies of myth; and reconstructs it by playing with the fiction, language, and structure of the myth. When it comes to dismantling and reconstructing a text, the post-structuralist philosopher Jacques Derrida's deconstruction theory comes to mind. Deconstruction is destroying the hierarchy, setup and structure of a text and reproducing it. Because of this connection, Avcı's *Gilgamiş* play will be examined withing the framework of Derrida's theory in this article. How the myth of Gilgames was deconstructed in the play will be examined and the desire of immortality of the Uruk King Gilgamesh will be discussed through Derrida's concepts of pharmakon and différance. While deconstructing the play, the author follows the myth's journey and adventure; travels back to the play's time; learns the myth's secrets and knowledge; lives the protagonist's experiences; blows away the cobwebs. On the other hand, the author reverses the Gilgamesh myth in her play, spares it from its meanings and breaks the myth's hierarchy. In Avcı's *Gilgamiş* play, the immortality produces contrasts such as punishment-award, present-torment, comfort-chaos. In the play, myth's immortal character Serpent tries to rip out the immortality like it is a sickness. As for the immortal man Utnapishtim of the myth is left in a hopeless space in the play; says that the death is the salvation of the soul. The play turns the desire for the immortality of the myth upside down. It empties the meanings of immortality while reconstructing the myth. The play of *Gilgamiş* woven around the dualities of god-man, slave-master, power-subject, enlightenment-darkness, earth-underground and sight-blindness. The play tells about the evil, selfishness of the human beings and

the damage they cause to nature by myth. It discusses the fine line between presuming of seeing and knowing and not seeing and not knowing. It disrupts the order of the struggle between God, man and death. It replaces the strong with the weak, the winner and the loser. It warns people who are blinded by their ambitions and desires for power. The play of Gilgamiş makes fun of myth's characteristics, the protagonist's desires and the conflicts between gods. It reveals that words don't have fixated meanings and they can actually point to contexts other than apparent; the meaning does not contain certainty; the hierarchial order can change at any time and how a language is variable. In the play of Gilgamiş, Gilgamesh the king of Uruk wanders a labyrinth among the traps of goddesses, sleep and death. While trying to reach immortality, he tries to overcome the obstacles of the labyrinth. He goes between death and immortality, strength and weakness, sight and blindness. While rewriting the Gilgamesh myth, Zeynep Avcı also questions the rulership and the power of Gilgamesh in her play. She overturns his powerful body in pursuit of immortality, hero identity and superiority. She transforms Gilgamesh's body into a decayed body without going underground. She destroys Gilgamesh's desire for life and leads him to a revolt that will tear down the stone walls of Uruk and leave his kingship. At the end of the play, Gilgamesh suffers from losing. He falls into an ambush prepared by the goddess Ishtar and cannot escape being her toy. The author overturns the balances of the myth. Also in the play, the author transforms Gilgamesh's body into the death body of Enkidu, who went underground. The King of Uruk doesn't pass through the underground hole, he sets foot on the other side of the door, but the door is both an entrance and an obstacle, both outside and inside, the place of encounter with the other. In the play, Gilgamesh, who is on the other side of the door, in a word on the earth, transforms into the other. He acquires a rotten body. He is both on the outside and on the inside of the door, both on the underground and on earth. The door repeats the endless play of différance. Besides, in Avcı's play, meaning is constructed with ambiguities. When Gilgamesh sees Enkidu emerging from the underground hole, it is as if he saw a ghost. He cannot decide whether Enkidu is real or imagination.

Giriş

Ölümsüzlük bir kâbus mu yoksa güzel bir düş müdür? Huzur mu getirir, kaos mu? Gılgamış mitinde Tanrıça Sâkiye Siduri şöyle der: "Tanrılar insanları yarattığı zaman, onlar insanlara ölümü verip hayatı kendi ellerinde tuttular" (Gilgameş Destanı, 2001: 71). Peki, tanrılar insanoğluna ölümsüzlüğü verseydi bu onun için bir ödül mü olurdu, ceza mı?

Gılgamış mitinde kahraman; ölümsüzlük arzusuyla aşılmaz geçitleri aşar, ölüm suyunu geçer, gece gündüz uykusuz yol alır. Ölümsüzlüğü elde edeceği inancıyla doludur ancak ölümsüzlüğü elde edemez ve yurduna eli boş döner. Peki, Gılgamış'ın arzuları -kahraman olma, ün kazanma, ölümsüzlük- mitik anlamlarından sıyrılırsa ne olur?

Derrida "Yapısöküm nedir?" sorusuna net bir cevap vermemiştir. Yapısökümde göstergeler anlamın sonsuz oyununa katılır. Yapısöküm (déconstruction) "bir şeyin ya da bir metnin üniter yapısını, hiyerarşisini, kurgusunu yıkarak onu yeniden inşa etmektir" (Kantarcıoğlu, 2009: 275). Yapısöküm, bir nevi ikili karşıtlıkları, aşkın gösterenleri yerinden etmedir. Üretilen metin, yeniden söküme tabi tutulur ve her tür söylemi dönüştürür. Dil, öznenin üstünü örter (Grosz, 1990). Zeynep Avcı da *Gılgamış* adlı oyununda miti yeniden yazarken mitin hiyerarşisiyle, yapısıyla oynayarak onu yeniden üretir.

Makalede Avcı'nın *Gılgamış* adlı oyunu Derrida'nın yapısöküm kuramı çerçevesinde incelenecek, yazarın miti nasıl dönüştürdüğü irdelenecektir. Gılgamış mitinin ölümsüzlük arzusu, Derrida'nın pharmakon ve différance kavramları üzerinden tartışılacaktır.

Yapısöküm: Derrida

Saussure, dili kavramları belirten bir göstergeler dizgesi olarak değerlendirir. Dil, sözün hem aracı hem ürünüdür aynı zamanda dil ile söz, birbirinden apayrı şeylerdir (Saussure, 1998: 51). Kelimenin gerçek anlamına ulaşmak imkânsızdır. Yapısökümde anlam açık ve yeterli değildir. Daima ertelenir ve ötelenir. Şeyler dağılmaya, parçalanmaya eğilimlidir. Dil sınırlı, istikrarlı ve gerçekliğe dair değildir.

Anlamın askıya alınması, anlama karar verilememe, aporia (çıkılmaz) söz konusudur. Yapısökümün kalbi ikili karşıtlıklardır. Hiyerarşiler çiftlerden oluşur: aydınlık-karanlık, doğru-yanlış, rasyonel-irrasyonel, erkek-kadın... (Minor, 2013: 252-253). Jacques Derrida, yapısöküm kuramı ile dilin istikrarsızlığını kanıtlamaya çalışır:

"İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün gösteren ile gösterge (yani, sözcük ile anlam) arasındaki ilişkinin keyfi olduğunu meydana çıkarmasından hareketle, Derrida da bu keyfiliğe dikkat çekebilmek için çeşitli yöntemler geliştirmiştir. Örneğin ortaya attığı sözcük oyunları ve nükteler, sözcüklerin sabitlenmiş anlamlarının olmadığını, aslında görünürdekinden başka bağlamlara da işaret edebildiklerini kanıtlamak üzere yapısökümcü düşünürler tarafından birer taktik olarak seçilmiş ve uygulanmıştır" (Sim, 2000: 71-72).

Yapısöküme göre dil, oynak bir zemine sahiptir ve anlam asla kesinlik içermez. Bu nedenle Derrida sözcüklerin her zaman çift, karşıt, karar verilemez bir değere sahip olduğundan söz eder. Derrida, dilin ikili yapısını İngilizceye "söküme almak" (under erasure) diye çevrilen "sous rature" kavramı ile açıklar: "Herhangi bir terime 'sous rature' deyişini yüklemek demek, önce bir sözcük yazmak sonra üstünü çizmek, ardından da hem sözcüğü hem de üstü çizilmiş halini baskıya vermek demektir" (Sarup, 2004: 52).

Metindeki çelişkileri, tutarsızlıkları ortaya çıkarmaya çalışan yapısöküm aynı zamanda bir "yıkma" işlemidir. Derrida yapısöküm sürecini, yapısalcı düşünürlerin mitleri bozma teorisi ışığında yeniden ele alır. Bir sistemi bozmak onun mitlerini de bozmak demektir. Derrida, kuramında mitlerin içini boşaltır ve yeniden doldurur. Mit-bileşiklerini parçalarına böler, yeni mitler oluşturup onları eski mitlerin yerine yerleştirir. Sistemin kavramlarını sisteme karşı kullanır (Kantarcıoğlu, 2009: 294-295).

Derrida gelenekle, büyük anlatılarla oynar. Anlatıların yapısını, hiyerarşisini bozar. Anlamın sonsuz oyunu içinde bir eliyle inşa ettiği metni diğer eliyle yıkar. "Japon Bir Dosta Mektup" adlı yazısında "Yapısöküm/Yapıçözüm nedir?" sorusuna şu cevabı verir: "Yapıçözüm ne değildir? Her şey!/ Yapıçözüm nedir? Hiçbir şey!" (Derrida, 1999b:

187-188). Derrida'nın bir metni, yapıyı, sistemi sökme ve örme süreci boyunca oynadığı oyunu Allan Megill şöyle özetler:

"Derrida'yı modern bir Penelope olarak düşünelim; asla eve dönmeyecek bir Ulysses'i beklerken gündüz ördüklerini gece söken –daha doğrusu aynı anda hem ören hem de söken- bir Penelope. [Buradaki sözcük seçimi rastgele değildir. Sökme (ravel) hem 'sökmek' (to ravel) hem de 'örmek' (to unravel) eylemini ifade eder –örmenin ne anlama geldiğini okura bırakıyorum.] Bir yandan büyük büyük ayrımlar koyutlanırken bir yandan da bunlar yıkılır: Tek bir hamleyle bir şeyler ortaya konur, serimlenir, azledilir, bir yana bırakılır –daha koyutlanırken bile çürütülür. Yine de, Derrida bu ayrımlara bir şekilde bağlı kalıyormuş gibi sayfalar doldurmaya başlar" (Megill, 1998: 381-382).

Derrida'nın kuramında anlatılar, ters-yüz etmeler ve saptırmalar yoluyla yeniden yapılandırılır. İkili karşıtlıklarla, tekrarlarla, boşluklarla sökülür ve yeniden örülür: "[Yapısöküm] ikili bir jesttir: Önce bir tersyüz etme; ardından da yer değiştirmenin ya da yeniden kayda geçirmenin gerçekleştirilmesi[dir]" (Akay, 1999: 22). Anlamın sabit olmadığı, sürekli ertelendiği kuramda anlama karar vermek de mümkün olmaz:

"(...) başka olasılıklara izin veren bağlamların çoğalmasa, açık bir biçimde sonsuza kadar sürer. Böylece Derrida'nın modeli sonsuz ile başlamıyorsa da onunla biter. (...) 'Spurs' adlı Nietzsche hakkındaki bir makalesinde Derrida, bir örnek olarak, Nietzsche'nin notları arasında bulunmuş hiçbir bağlama oturtulamayan bir parçayı, tırnak işareti içinde 'şemsiyemi unuttum' diyen tek bir cümleyi gösterir. (...) Derrida için, bu, bir karar verilemezlik paradigması durumudur; çünkü sözcükler çevrilebilir ve açıktır; fakat yine de onları yorumlamak olanaksız görünür" (Skinner, 1991: 58-59).

Derrida bir sözcüğün anlamları arasındaki ikiliği "karşıt-imza" kavramı ile açıklamaya çalışır: "Karşıt bir imza, hem ilk imzayı, önceki imzayı teyit eden, hem de ona karşı çıkan imzadır; her durumda yenidir, benim imzamdır" (Derrida, 2004: 10). Derrida metindeki tutarsızlıkları ortaya koyar. Metnin mantık merkezini değiştirir, yeniden üretir:

"Sağlam bir yapıya sahip olan bir sistem kendi içinde tutarlı, mantıklı bir merkez (center of logic) etrafında kurulmuş bir ilişkiler ağıdır. Böyle bir sistemin kendi mantığına uygun dönüşüm kanunları vardır. Bu durumda böyle bir yapıyı bozmak, bu yapıdaki mantık merkezini yok etmek demektir. Onu yeniden yapılandırmak ise, bu

mantık merkezinin yerine yeni bir mantık merkezi yerleştirmekle mümkündür” (Kantarciöğlü, 2004: 83).

Derrida, metni oynak bir zemine yerleştirir ve metnin merkezini ortadan kaldırır. Hiçbir şeyin sabit olmadığı yapısökümde, olasılıklar anlamı bir sonraki göstergeye taşır. İkili karşıtlıklarla çoğaltılan anlam, iki zıt yöne doğru gider. Birbirine yansıyan aynalar gibi sonsuz anlam ağı üretilir. Zeynep Avcı da *Gılgamış* oyununda mitin istikrarlı ve sabit yapısını sarsarak geleneği aşındırır. Miti, kaygan bir zemine yerleştirir.

Ölümsüzlük: Pharmakon

Avcı, *Gılgamış* adlı oyununda miti yeniden yazarken miti bir ters, bir düz örür. *Gılgamış*, mitte ölüm karşısında şu sözleri söyler:

“Kırlarda şuraya buraya koştuktan ve dolaştıktan sonra, yerin altında başımı dayayıp bütün yıl uyuyacak mıyım? Hayır! Gözlerim güneşi görmek istiyor. Kendimi güneşin aydınlığına kandırmak istiyorum. Benim için karanlık, aydınlık kadar uzaktır. Fakat ölüm, ne zaman güneşin ışığını görebilmiştir” (*Gilgamesh Destanı*, 2001: 70).

Mitte Tanrı Şamaş ölümsüzlük arzusuyla koşturan; aşılmaz geçitleri aşan Uruk Kralı’nı gördüğünde şöyle der: “*Gilgamesh* nereye koşuyorsun? Sen aradığın hayatı bulamayacaksın!” (*Gilgamesh Destanı*, 2001: 69). O ise, Şamaş’ın sözlerine kulak asmaz ve durmadan, dinlenmeden ölümsüzlüğe kavuşacağı inancıyla yol alır.

Avcı’nın *Gılgamış* adlı oyunu daha başlangıçta *Gılgamış*’ın ölümsüzlük arzusunu boşa çıkarır. Oyun, şu sözlerle başlar: “Ölü *Gılgamış* sahnede yüksekçe bir şeyin üstüne yatırılmıştır” (Avcı, 1996: 9). Yazar, oyunun prolog kısmında ölümsüzlük arzusu taşıyan kahramanın ölü bedenini sahnenin üstünde yüksekçe bir yerde sergileyerek *Gılgamış*’ın mit boyunca peşinde koşacağı arzuyu yok eder:

“(…) aristokratik veya elitist olan tekçil (monolithic) yapıları bozmak ve onlardan çoğulcu veya demokratik yapılar oluşturmak için, önce bu yapılardaki mantık merkezinin (logical center) çekim gücünü yok etmek ve yapıyı unsurlarına bölmek ve parçalamak ve bunların niteliklerinin bilincine varmak gerekmektedir. Bundan sonra yapılacak şey, yapının hem içinde hem de dışında bulunan

'sistemlerin sistemi' (différance)ne varmak ve birbirine benzeyen ve farklı olan bütün unsurlardan hiyerarşik olmayan bir sistem oluşturmaktır" (Kantarcioglu, 2004: 83-84).

Diğer taraftan sahnede sergilenen ölü beden, Gılgamış'ın üstünlüğünü seyircinin gözünde görselleştirir. Gılgamış'ın ölü bedeninin yüksekçe bir yerde durması onun krallığını ve iktidarını sembolize eder. Kahramanı ölümsüzleştirir.

Gılgamış mitinde yılanın hikâyesi şöyleydi: Uruk Kralı uzun yolculuğunun sonunda Utnapiştım'den ölümsüzlük otunun sırrını öğrenir ve tatlı su denizinin dibinden ölümsüzlük otunu çıkarır. Otu, Uruk'a götürmeyi planlarken yolda dinlenmek için durduğunda, yılanmak için suya girer ve otu yılanı çaldırır: "Bir yılan otun kokusunu aldı. Ve taşların yağından yukarı çıkıp onu götürdü. Gilgameş geri döndüğü sırada yılan gömleğini atmıştı!" (Gilgameş Destanı, 2001: 92). Gılgamış mitinde yılan hakkında bildiklerimiz bu sözlerden ibarettir.

Gılgamış oyununda ise yazar, Yılan'ı bir hikâye anlatıcısına dönüştürür ve Yılan bize hikâyeyi sonundan anlatmaya başlar. Yılan otu yemiş, ölümsüzlüğe ulaşmış ve elde ettiği ölümsüzlükten dolayı pişman olmuştur:

"YILAN: Deselerdi ki, hep genç kalacaksın, hep pırl pırl olacak kılıfın... ama yine de sürüm sürüm sürüneceksin!.. İstemezdim. Yaşlanıp ölmeyi, bu sürüngen hayatı bir an önce bitirmeyi yeğlerdim. Şu insanoğlu yüzündendir bu halim. Gılgamış! Uruk krallığını beğenmeyip tanrısal hayatı arayan kahraman. Ölümsüzlüğün peşinde koşuyordu soluksuz. Sonsuz gençliği çaldım ondan. Ama ölümsüzlüğe kavuşan o oldu. Gılgamış! Uruk'un beşinci kralı! Beş bin yıllık kahraman! Düşmanımsın benim. Sen destan oldun, bense hâlâ sürünüyorum" (Avcı, 1996: 9).

Platon *Phaidon*'da ölümden hem acının hem de hazzın bir çağrışımı olduğunu belirtir (Eagleton, 2012: 230). *Varlık ve Zaman*'da ise ölüm kavramı insanı bilinçlendirir. Heidegger'e göre ölümden kaçınma hali, yaşamı anlamlı hâle getirir (Ökten, 2008). Ölümsüz olmak için -yüce bir amaç için- ölümsüzlük arzusunun arkasından gidilir, fakat arzuya ulaşıldığında ölümsüzlük sıradanlaşır. Irvin Yalom, *Din ve Psikiyatri*'de hayattaki en büyük ödevlerimizden birinin yaşamı destekleyecek

kadar güçlü olan bir anlam icat etmek olduğunu söyler (Yalom, 2009: 31). Ölümsüzlük ve ölüm çift değerli anlamlar taşır.

Oyunda, Yılan'ın sözleri çelişki yaratır. Sahnedeki ölü Gılgamış aslında ölümsüz olmuştur. Yılan ise ölümsüz olsa da mutsuz bir sürüngendir. Yılan, oyun boyunca genç kalmanın acısını dile getirirken mitin ölümsüzlük arzusunun anlamlarını söker: "Şu yeryüzünün kabuğunu ömür boyu sürünerek geçen ben, lanetli yılan... bir de tanrılar... biz genç kalmanın acısını biliriz. Gençliğimin sebebi zehir yeşili bir ottur" (Avcı, 1996: 28). Oyunda bu sözlerle ölümsüzlük otu bir zehre, pharmakon'a dönüşür.

Derrida'nın *Platon'un Eczanesi*'nde Sokrates bir hikâye anlatır: Günlerden bir gün Mısır'da yazı tanrısı Theuth, Mısır kralı Thamus'un karşısına geçer ve bulduğu sanatları ona gösterir: "Sıra yazıya gelince: 'Ey Kral,' dedi Theuth, 'işte bir bilgi (to mathema) ki bunun sayesinde Mısırlılar daha bilgili ve kendi geçmişlerini hatırlamaya daha istidatlı olacaklar (sophôterous kai mnemonikôterous): Belleğin de, öğretimin de devâsı (pharmakon) bulundu'" (Derrida, 2014: 25).

Kral, yazı tanrısı Theuth'un sözlerini kestirip atar ve yazı sanatına "şüpheli"yle bakar. "Yazı, belleğe katkıda bulunmak bahanesiyle daha da unutkan kılar, bilgiyi arttırmak yerine azaltır. Belleğin ihtiyacına karşılık vermez, onu iskalar" (Derrida, 2014: 52). Derrida yazının çift anlamlılığı üzerine şu soruyu sorar: "Bu pharmakon suçlu değil midir, zehirli bir hediye değil midir?" (Derrida, 2014: 28).

Pharmakon deva anlamına gelir ama aynı zamanda zehir anlamını da taşır. Derrida'nın *Platon'un Eczanesi*'nde yazı pharmakon'dur, hem deva hem zehirdir. Avcı'nın *Gılgamış* oyununda da ölümsüzlük kararsız bir imgedir, pharmakon'dur. Hem devayı hem zehri sembolize eder. Oyunda ölümsüzlük beklenenin tersine ruhun ihtiyaçlarını iskalar, arzu edilenin tam tersini yaratır. Oyunun ölümsüzlüğe ulaşan kahramanları Yılan da Utnapiştim de acı çeker.

Derrida için yazı karşısında söze öncelik verilmesi anlamsızdır; o, aşkın bir göstergenin yokluğundan söz eder. Oyunda da ölüm karşısında ölümsüzlüğe ayrıcalık verilmesi anlamsızdır. Gılgamış mitinde kahraman ölümsüzlük arzusuyla aşılmaz geçitleri, ölüm

denizini aşıp Utnapiştım'ın yanına varır. Utnapiştım'den ölümsüzlük otunun yerini öğrenir. *Gılgamış* oyununda da kahraman ölümsüzlük arzusuyla dağ, tepe, çöl, deniz aşar ve Utnapiştım'ın yanına ulaşır. Ondan ölümsüzlüğün sırrını öğrenmek ister ancak oyun *Gılgamış*'ın ölümsüzlük arzusunu anlamsız bir arzuya dönüştürür:

"GILGAMIŞ: Nasıl girdi etine tanrısal ölümsüzlük? Kalbin savaş için yaratılmıştır senin, neden böyle umursamaz yaşar, ölümsüz etini ölecekmiş gibi dinlendirirsin?

UTNAPIŞTİM: Etimin ölümsüzlüğü müdür ruhumun yeryüzüne çıkmasının nedeni, bilmem *Gılgamış*. Etimin ölümsüzlüğü müdür ruhumun zevki, onu da bilmem *Gılgamış*. Etim ölümsüz olunca umursamalı mı dünyayı? Hiç bilmem" (Avcı, 1996: 60).

Utnapiştım ölümsüzlüğü umursamaz, ölümü kurtuluşa dönüştürür: "Yalnız bir ruh, boş bir yürek için yeraltı cehennemi kurtuluştur *Gılgamış*. Ölüm, sonu değil, belki başlangıcıdır gövdeden kurtulan canın" (Avcı, 1996: 61). Oyun, Derridacı bir ikilikle karşıtlıkları bozmaya çalışır: başlangıç-son, çare-dert, hediye-eziyet. Utnapiştım mitin arzusunu yıkarak şöyle der: "Ölümsüzlük derde çare değil, yeni bir derttir" (Avcı, 1996: 62). Oyunda ölümsüzlük kavramı, içi boşalmış boş harflere dönüşür:

"Göstergeler kendilerini maddi dünyadan kopardıklarında, garip bir paradoksun ortaya çıkması söz konusudur. Bir yandan, bu türden göstergeler, artık her türlü kısıtlayıcı içeriği boşaltmış, anlamsız, ölü harflerdir ve aynı soydan gelenlerin katıldığı bir orjide rastgele birbirleriyle çiftleşmekte son derece özgürdürler" (Eagleton, 2015: 17).

Utnapiştım için ölümsüzlük pharmakon'dur, zehirli bir hediyedir: "Ölümsüzlük bir ölümlüye hediye değil, eziyettir *Gılgamış*" (Avcı, 1996: 74). *Gılgamış* oyununda Yılan da bir pharmakon olan ölümsüzlükten kurtulmayı arzular. Yılan, oyun boyunca *Gılgamış*'ın serüvenini anlatırken onun macerasını tekrar eder. Uruk Kralı'nı çıktığı yolculuk boyunca izler ve miti tekrar ederken kendi yazgısını da değiştirmeye çalışır.

Gılgamış oyununda Uruk Kralı ölümsüzlük peşinde koştururken Yılan ve Utnapiştım ölümsüzlükten kurtulmayı arzular. Okur, anlama karar veremez: Ölümsüzlük bir ödül müdür, ceza mıdır? Oyun, cevabı askıda

bırakır. Ölümsüzlük kavramının oyunda ördüğü bu ikilik Derrida'nın *différance* kavramını hatırlatır. Derrida kelimelerle oynar, kelimelerdeki ikili karşıtlıkları ortaya çıkarır. Ona göre *différance* sözcüğü "kararsızlık, karar verilemezlik" durumunu yansıtır (Dursun, 2014: 98). Anlamın sonsuz oyunu ikiliklerle örülür ve anlam bir sonraki metne ötelenir.

Yılan, Gılgamış'ın serüvenini takip ederek ölümsüzlük yazgısını değiştirmeye çalışırken, kaderini çizmek için yola çıkan mit kahramanına dönüşür. Miti anlatırken Gılgamış'ın ölümsüzlük otuna ulaşmasına engel olmak ister. Miti yeniden yazma arzusu duyar, belleğinde geri geri giderek mitin eşik noktalarını yerinden oynatmaya çabalar.

Mitte Tanrıça İştâr, Gılgamış'a sahip olmak ister. Onu baştan çıkarıp elde etmeyi arzular ama Gılgamış, tanrıçanın tuzağına düşmez. Oyunda ise Yılan, miti yeniden inşa ederken Gılgamış'ın, İştâr'ın tuzağına düşmesini diler: "Ölümsüzlük istemeyecek misin Gılgamış? İştâr belki onu da verir. Bir ot peşine düşmek kaderin mi Gılgamış? Değiştir kaderini, boz benim de kaderimi, al İştâr'ı koynuna. Güçlüden de güçlü, bir Tanrıça! Sun meyveni ona. Bu kadar mı önemli krallığın, kahramanlığın?" (Avcı, 1996: 29-30).

Gılgamış mitinde kahraman tehlikeli bir yolculuğun ardından ölüm suyuna varır. Ölüm suyunu geçebilen tek kişi olan Urşanabi, Uruk Kralı'na şöyle der: "Sakın Gilgameş! Bir kürek al! Ölüm suyu eline değmesin" (Gilgameş Destanı, 2001: 76). Ölüm suyunun bir damlası bile bir insana sıçrarsa o kişiyi öldürür (Gilgameş Destanı, 2001: 72). Oyunda Yılan, yazgısından kurtulabilmek için Gılgamış'ın eline ölüm suyunun değmesini diler: "Keşke bir damla ölüm suyu değseydi buz gibi etime de, bu sürüngen hayattan sonsuza dek kurtulsaydım. Keşke bir damla ölüm suyu değseydi kaynayan etine de, Gılgamış yazgımı değiştirmez olsaydı" (Avcı, 1996: 58-59).

Gılgamış mitinde Utnapiştım, Gılgamış'a ölümsüzlük otunun yerini söyler. Oyunda Yılan, bu bilginin Gılgamış'a verilmesini istemez: "Dur ölümsüz ölümlü! Dur! Tut dilini de gerisini getirme. Sen çağırmadın onu ölüm suyunun ardına, sen istemedin zahmet çekmesini, sen

demedin umut üretsin diye. Utnaşıttım! Suskunluğunu bozma. Giysin urbasını, dökülsün yola, yazgımı kendi elime bıraksın” (Avcı, 1996: 75).

İnsan, arzularına sıkı sıkıya bağlıdır ve arzu kendini kendiliğinden sürekli duruma getirir (İzmir, 2013: 78). Yılan da, oyun boyunca sıradan bir ölümlüye dönmeyi arzular: “Girsin ördüğü dört duvarın arasına. Belki başıma örülen örümcek ağı aralanır, çıkarım bu amansız yazgıdan, sıradan bir ölümlüye dönerim ben de. Tanrılar beni düşünmüyor, kahramanların yazgıları yazılacak diye” (Avcı, 1996: 73). Bu sözlerle Yılan, ölümsüzlüğü bir tuzağa dönüştürür. Oyunda ölümsüzlük, pharmakon'dan sonra tuzak/bir örümceğin avı için ördüğü ağ anlamını kazanır.

Gılgamış mitinde ölümsüzlük peşinde koşutan kahraman nasıl ölümsüzlük arzusu ile dolu ise Yılan da oyunda öyle yazgısını değiştirme arzusuyla doludur. Bu arzu, ötekinin arzusudur. Hadım edilmiş insan, ötekinin arzusunu ele geçirmekle bunu aşacağını düşünür. Yazar, Yılan'ın bir türlü yazgısına engel olamayışını ironik bir başlıkla dile getirir: “Yılanın Önlenemez Gençliği” (Avcı, 1996: 73). Diğer taraftan Yılan hem yazgısını değiştirmeye çabalar hem de yazgısını değiştiremeyeceğini bilir: “Yazılmaz, söylenir yazgının sözcükleri. Bir söylendi mi de geri alınmaz. Ben, lanetli yılan! Sürünen gençliğimin başlangıcı işte bu sözcükler olacak” (Avcı, 1996: 76).

Oyun içerdiği ikilik ve kararsızlıkla anlama karar vermemizi engeller, miti yapısöküme uğratar. Oyunda sarkacın ucu ölüm-ölümsüzlük, yaşam-ölüm, ödül-ceza, kaderi aşma-aşamama kavramları arasında gidip gelir:

“[Göstergebilimci] Greimas'a göre dünyadaki en büyük ve çözümsüz karşıtlık, yaşam-ölüm karşıtlığıydı. Gılgamesh tam da bu karşıtlık üzerine kurulu. Bazı kesitler yaşamı destekliyor, bazı kesitler ise ölüm kapsamı içinde yer alıyor. Bu karşıtlıklar çözülemez gibi dururken, sarkaç ölüme doğru kaymışken, örneğin Utnaşıttım'in karısı bu genç adama acıyor ve ölümsüzlük otunun kendisine verilmesini sağlıyor ve sarkaç yaşama doğru kayıyor. Ama sonra otu yılanın yemesiyle sarkaç gene ölüm tarafına geçecekken, Gılgamesh başından geçenleri yazdırmayı akıl ediyor ve böylece aradığı ölümsüzlüğe bir bakıma kavuşuyor, yaklaşık 4000 yıl sonra hâlâ öyküsü anlatılıyor!” (Akerson, 2010: 233).

Gılgamış'ın hikâyesi yaşam-ölüm, ölüm-ölümsüzlük kıskacı arasında dolaşır ve bu ikilikten doğar. Oyunda da Gılgamış hem ölüdür hem diri, hem ölümlüdür hem ölümsüz, hem kahramandır hem de sadece bir insan.

Kahramanın Yapısökümü

Yazar, *Gılgamış* oyununda anlatıyla oynar. Yılan hikâyeyi sonundan anlatmaya başlarken Yosma da başından anlatır: "Boyunun uzunluğu on bir endaze, göğsünün genişliği dokuz karıştı. Gılgamış! Uruk kentinin dur-durak bilmeyen duvarcı kralı! Bir adım attı mı, yerler sarsılırdı" (Avcı, 1996: 9-10). Oyunda Yosma da bir hikâye anlatıcısına dönüşür, Yosma'nın dili miti ironize eder. Yazar, Gılgamış mitinin baştan çıkarıcı tapınak fahişesini karşımıza yaşlanmış olarak çıkarır.

Gılgamış mitinde kahraman ölümsüzlük otunu elde ettikten sonra otu Uruk'a götürmek ve sevdiklerine yedirmek ister: "Bunu Uruk'a beraber götürmek istiyorum. Onu sevdiklerime yediririm. Ve onu parça parçaya doğrıyayım" (Gilgames Destanı, 2001: 92). Oyunda ise Yosma, Gılgamış'ın otu sevdiklerine yedirme arzusunu yalanlar. Onun arzusunun inandırıcılığını bozar: "Uruk'un yaşlılarını kurtaracakmış sözde. Hepsini hikâye! Karıların kızların çektiklerini bilirim ben" (Avcı, 1996: 10).

Yosma; eril gücün fantezisini bozar, onun bütünlük arzusunu yıkar. Mit kahramanını yalanlayarak okurda çelişki yaratır. Çelişki, Hegel'in "gerçek" için kullandığı terimdir. Hegel, gerçeğe doğrudan erişmenin imkânsızlığını vurgular (Zizek, 2016: 535). Oyunda da gerçeğin ne olduğu belirsiz kalır. Diğer taraftan Yosma; mitin kutsallığıyla oynar, büyük anlatıların başındaki haleyı indirir. Jean-François Lyotard *Postmodern Durum*'da bilimin anlatılarla çatışma halinde olduğunu, artık geçmişin büyük anlatılarına sığınamayacağımızı söyler ve geleneği geçersiz kılar. Jean Baudrillard da tarihin sonu yorumunda geleneği yok sayar (Sim, 2000: 22-23). Çağdaş kurmacada mitler, masallar birer oyun alanı haline dönüşür.

Yazar, görmüş geçirmiş Yosma'nın iğneleyici dili ile Gılgamış'ın iktidarını sarsar: "İşine gelince girdim değil mi aklına ben olmadan düşmanına yanaşsana!" (Avcı, 1996: 14). Yapısöküm, aslında yasa ve yasakla dolu eril dili, dişile dönüştürmektir. Yosma, oyunda yaptığı ritmik tekrarlarla mitin diliyle oynarken Gılgamış'ı da sorgular: "Ağlı bol Uruk'un ne biçim çobanıdır bu?" (Avcı, 1996: 11). Oyun mitin yapısını parçalar, kahramanın gücünü indirger:

"Derrida için, 'dolu' veya 'boş' gösterenler yoktur, hiçbir metin bir şekilde diğerinden daha derin değildir, hiçbir işaret veya karakter özünde diğerlerinden daha önemli değildir. Nietzsche'nin defterlerinin sonundaki meşhur ifade –şemsiyemi unuttum-kerigmatiğin iki yönlü durumunu mükemmelce açıklamaktadır" (Almond, 2016: 131).

Mitte Tanrıça İştar, Gılgamış'ı öldürmesi için gökyüzünün boğasını yeryüzüne indirir ama Gılgamış ile Enkidu gökyüzünün boğasını öldürür: "Engidu, Gökyüzünün boğasını tutmak için, kovalayıp sınıksız kuyruğundan yakaladı. Engidu onu iki eliyle tuttu ve Gilgameş, usta bir kasap gibi, kılıcını kuvvetli ve emin bir şekilde onun boğaziyle boynuzlarının ortasına indirdi" (Gilgameş Destanı, 2001: 54). Bu zaferin sonunda Gılgamış, kahraman ilan edilir. Gılgamış ile saray cariyeleri arasında geçen konuşmayı hatırlayalım:

"Erkekler arasında en haşmetli kimdir? Kahramanlar arasında en kuvvetli kimdir?"

"Erkekler arasında en haşmetli Gilgameş'tir. Gilgameş, kahramanlar arasında en kuvvetlidir" (Gilgameş Destanı, 2001: 55).

Oyunda ise Yosma, Gılgamış ile Enkidu'nun birlikte mücadele etmiş olmasına rağmen Gılgamış'ın tek başına kahraman ilan edilmesine karşı çıkar. Mitin hiyerarşik çitlerini yerinden oynatır ve Gılgamış'ın kahramanlığını yapısöküme uğratır:

"İŞTAR: Sus yosma! Biz tanrılar her şeyi biliyoruz şimdi.

YOSMA: Hayır! Bildiğiniz gibi değil ki.

(...)

YOSMA: Gılgamış değil ki kahramanların en kahramanı, erkeklerin en erkeği! Tanrılar görmedi ki olan biteni...

ANU: Ne diyorsun yosma? Nedir tanrılarının görmediği, bilmediği?

YOSMA: Gökyüzünün boğasını kılıcıyla Gılgamış kesti ama, Enkidu yanında olmayınca nasıl yapardı bunu? Enkidu yanında olmayınca nasıl meydan okurdu gökyüzünün boğasına? (...) Enkidu da öldürdü o boğayı. Enkidu daha da kuvvetli, Enkidu erkeklerin en erkeği, Enkidu ölümlü üstelik, etinde tanrı eti bile yok onun" (Avcı, 1996: 35-36).

Yosma, mitin yapı taşlarıyla oynar; mitin efendi-köle, kahraman-yardımcı, tanrı-insan dengelerini aşındırır. Dişil karakter erkeğe; sistemin, düzenin baştan eksik olduğunu gösterir. Oyun ritmik olarak "Biz tanrılar her şeyi biliyoruz" vurgusunu tekrarladıkça Yosma da ritmik olarak bu sözün hükmünü bozar. Tapınak fahişesi "Tanrılar görmedi ki" derken tanrısallığı indirger, mitin genelgeçer yargılarını yıkar. Şamaş itiraf eder: "Biz tanrılar bunu bilmiyorduk" (Avcı, 1996: 34). Oyunda güçlü-güçsüz, iktidar-tebaa yer değiştirir.

"[Derrida] karşıtlıkları kırmaya çabalamamız gerektiğini söyler: madde/tin, özne/nesne, yanlışlık/doğruluk, beden/ruh (...) Öyleyse Derrida'nın önemi şuradan gelir: Derrida bu karşıtlıkları, ancak karşıt terimlerden birinin yalnızca diğeri içinde var olabileceğini göstermek yoluyla altüst edebileceğimiz bir yöntem ortaya koymuştur" (Sarup, 2004: 60).

Yazar da oyun boyunca tanrı-insan, erkek-kadın, güçlü-güçsüz gibi ikiliklerle oynayarak mitin sistematik düzenini, gramerini bozar. Temsil olmadan mevcudiyet, yazı olmadan konuşma, tekrar olmadan kaynak, ölüm olmadan hayat olmaz. Bu durum bizi *différance* felsefesine götürür (Direk, 2004: 143).

Différance Oyunu: Tekrarlar

Derrida'nın yapısöküm kuramının anahtar kelimelerinden biri de *itérabilité* (tekrarlanabilme) kavramıdır: "bir işaret ne zaman tekrarlanırsa tekrarlansın, o işaret, farklı bir bağlam ve kavramsal değişimde görünür/yeniden görünür. Bu durumda söz konusu işaretin anlamı da kaçınılmaz olarak değişime uğrar. Derrida, bu süreci *itérabilité* olarak adlandırır" (Zima, 2015: 219).

Metindeki tekrarlar anlamın sonsuz oyununa işaret eder, diğer taraftan bilinç dışı arzuları açığa çıkarır. Yapısökümcü yazar, tekrarlarla

kahramanın hafızasında ileri geri gider. Derrida anlamın hiçbir zaman kendisiyle özdeş olmadığını söyler. Anlam henüz ortaya çıkmamış, ertelenmiştir:

"Anlamın hiçbir zaman kendisiyle özdeş olmaması, göstergeler her zaman tekrarlanabilir ya da yeniden üretilebilir olmalıdırlar anlamına da gelir. Yalnızca bir kere ortaya çıkan işarete "gösterge" diyemeyiz. Dolayısıyla göstergenin yeniden üretilebilir olması, onun kimliğinin bir parçasıdır; ama onun kimliğini bölen şeydir de; çünkü her zaman anlamını değiştiren farklı bir bağlamda yeniden üretilebilir" (Eagleton, 2011: 140).

Yapısökümde dil istikrarsızdır, anlam ötelenir ve yeniden üretilir. Her gösterge bir önceki kullanımının tekrarını içine alır, ezelden var ve sabit değildir. Kuram geleneksel bilimin sistem zorlamalarına, toplumun iktidar yapılarına, cinslerin rol modellerine ya da edebiyat metinlerinin açılmasına karşı eşit şekilde harekete geçer. Yapısökümde oyun, merkezin yokluğu demektir. Reddetme ve kabul etme iç içedir (Aytaç, 2003: 217-218).

Merkezin olmadığı bu oynak zeminde anlam bir gösterenden diğerine taşınır. Derrida "Différance" adlı yazısında "différer" fiilinin birbirinden tümüyle ayrı görünen iki anlama sahip olduğunu belirtir: "Erteleme ya da sonraya bırakma anlamında différer, zamanlama, bilerek ya da bilmeyerek, bir 'istek' ya da 'istenc'in tamamlanmasını ya da yerine getirilmesini askıya alan bir dolambacın zamansal ve zamanlayıcı aracılığına başvurma demektir" (Derrida, 1999a: 51).

Différer'in öteki anlamı ise daha çok herkesin bildiği "özdeş olmama, başka, ayırdedilebilir olma[dır]" (Derrida, 1999a: 51). Derrida Différance oyununu şöyle açıklar:

"Her kavram hakça ve özce bir zincirin ya da içerisinde ayrımların dizgisel oyunuyla başkasına, başka kavramlara gönderme yaptığı bir dizgenin içine yazılmıştır. Böyle bir oyun, yani différance artık yalın bir biçimde bir kavram değildir, fakat kavramsallığın, genel olarak kavramsal süreç ve dizgenin olanağıdır. (...)

Bir dilin içinde, bir dilin dizgesi içinde ayrımlardan başka bir şey yoktur. Taksinomik bir işlem, öyleyse bu ayrımların dizgeli, statistik ve sınıflandırıcı bir envanterini yapma işine girişebilir. Fakat, bir yandan bu ayrımlar oynamaktadır: dilin içinde, sözün içinde de ve dille söz arasındaki değiş tokuşta. (...)

Différance diye yazılan şey o zaman bu ayrımları, ayrımın bu etkilerini dilde düz etkinlik olmayan bir yoldan "üreten" oyunun devinimidir" (Derrida, 1999a: 53).

Différance oyunu; Derrida'nın pharmakon, hayalet, iz gibi kavramlarında tekrar karşımıza çıkar: "Derrida, bu kendini hep yazarak, başkalaşarak ve silerek aşan çifte yapılaşma hareketine (dil ve dil-dışı), yani différance'a değişik bağlamlarda farklı adlar takar. Örneğin: iz, yazı, réserve (yedekte saklı tutulan), pharmakon (hem ilaç hem zehir anlamında) gibi" (Akşin, 1999: 45).

Différance; anlamın ikiliğinden ve sürekli ertelenmesinden doğar. Derrida'nın kuramında yazı bir tuzaktır: "yazı dilin (la langue) görüşünü perdeler: o bir giysi değilse de bir kılık değiştirmedir (travestissement)" (Kristeva vd. 1999: 178). Oyunda da cinsellik, kadın bedeninin sunumu bir hediye gibi gözükür ama tuzaktır. Uyku; yaşam gibi gözükür ama ölüm anlamına gelir. Oyunda kavramlar çift anlamlarla örülür ve différance'ın sonsuz döngüsüne katılır.

Gılgamış mitinde kahraman kırlarda kendisine benzer bir adamın/ Enkidu'nun doğduğunu öğrenince onu tuzağa çekmek için avcıya talimat verir: "Ey avcı, git; beraberinde bir fahişe, bir orosbu götür! Vahşi hayvanlar suvata yaklaştıkları zaman kadın, elbisesini atıp şehvetini kabartsın: kırlarda onunla beraber büyüyen hayvanlar, onu inkâr edeceklerdir" (Gilgameş Destanı, 2001: 23).

Mitte avcı, tapınak fahişesini kıra götürür, ona Gılgamış'ın talimatını söyler: "Orospu! İşte budur. Göğsünü gevşet, kucağını zevkine aç, dalsın! Korkma! Onun hücumunu karşıla. Bir defa seni görür görmez sana yaklaşacaktır. Üstünde yatması için elbiseni genişlet. O vahşiye kadınlık hünerini göster" (Gilgameş Destanı, 2001: 24). Fahişenin, Enkidu'yu baştan çıkarmasını ve onu tuzağa düşürmesini ister.

Oyun, bu sahneyi İştar'ın verdiği talimatlarla yeniden yazar. İştar, tapınak fahişesine ne yapması gerektiğini söyler:

"İŞTAR'IN SESİ: İşte suyun başındasın Yosma. Suyun başına inecek Enkidu, bekle. Yabanıl da olsa erkek erkektir. Hem de güçlü bir erkektir. İşinin ustasısın, korkma! Sabret. Sen rakip yaratacaksın Gılgamış'a. Uruk halkının hayrına. Enkidu hayvana benzer,

kuvvetini karşıla. (...) Aç, yosma göğsünü aç. Gevşet üstündekileri, göster kadınlığın hünerini" (Avcı, 1996: 15).

Yazar, oyunun dördüncü bölümünde aynı sahneyi tekrar eder. Kutsal tanrıçayla tapınak fahişesini yer değiştirir. Mitin hiyerarşisiyle oynar, tapınak görevlisi Yosma'yı tanrıçalaştırır. Yosma, Tanrıça İştâr'ın yerini alır ve talimatları verir: "Al onu altına İştâr. Göster kadınlığın hünerini. Kral da olsa erkek erkektir. Hem de azılı bir erkektir. İşinin ustası, korkma! Sabret. (...) Aç, İştâr, göğsünü aç. Gevşet üstündekileri, göster tanrıçalığın hünerini" (Avcı, 1996: 29).

Oyun, tapınak fahişesi ve Enkidu arasındaki sahneyi yeniden yazarken bir hediye gibi gözüken cinselliği tekrar tuzağa dönüştürür. Aynı döngüyü yineler. Yosma, Enkidu'yu ele geçirerek giriştiği mücadeleyi kazanırken İştâr, Gılgamış'ı ele geçiremeyerek başladığı mücadeleyi kaybeder. Bu sahne ile Yosma, Tanrıça İştâr karşısında üstünlük elde eder. Oyun mitteki tanrıça-insan, güçlü-güçsüz dengelerini bozar: "Benim yaptığımı bile yapamadın İştâr! Benim kadar bile kadınlaşamadın. Yazıklar olsun senin tanrıçalığına" (Avcı, 1996: 32).

Mitte de oyunda da kadın vücudunun sunumu, cinsellik bir tuzak olarak yinelenir. Yazar, oyunda aynı tuzağı bir kere daha tekrar eder ve Sâkiye Siduri'ye de Gılgamış için tuzak ördürür. Gılgamış mitinde Sâkiye Siduri denizin تنها bir köşesinde, tahtında oturur. Uzun bir yolculuktan gelen, kirli bir posta bürünmüş Gılgamış'ı gördüğünde kapısını sürgüler. Uruk Kralı'na ölümsüzlük peşinde koşmak yerine hayatını yaşamasını öğütler. Oyunda ise yazar, Tanrıça Siduri'yi Tanrıça İştâr gibi baştan çıkarıcı bir tuzak olarak Gılgamış'ın karşısına çıkarır:

"SİDURİ: Ölümsüzlük bu fiçilerde Gılgamış. Her yudumda biraz daha unutacaksın ölümü. Ölümsüzlük esrik başlarda Gılgamış. Ölümsüzlük unutmakta. Ölümsüzlük esrik başla uyumakta. Kapansın gözlerin bu zorlu dünyaya, uyu dinlen şimdi. Çıkaralım o aslan postunu sırtından, kokulu otlarla yıkayayım seni. Ver erkek güzeli gövdeni her şeyi bilen ellerime.

GILGAMIŞ: (Uykuda gibi) Utnapiştım'e gideceğim. Ölmeyeceğim ben. Başımı toprağa koymayacağım ben. Enkidu'yu çıkaracağım yeraltından.

SİDURİ: Ölmeyeceksin Gılgamış. Uyuyacaksın, temizleneceksin (...). Bütün zevkler için yeter, fiçılardaki içkiler. Bırak erkek güzeli gövdeni ellerime.

GILGAMIŞ: Uyku... Boğuntulu tuzağı tanrıların. Ölümün hazırlığı uyku! Uykuyla alt edemezsin beni Sâkiye Siduri! Çek üzerimden baştan çıkarmayı iyi bilen ellerini" (Avcı, 1996: 54).

Oyunda Sâkiye Siduri, Gılgamış'a "Bırak erkek güzeli gövdeni ellerime" derken Yosma'nın Enkidu'ya, İştâr'ın Gılgamış'a ördüğü tuzağı yineler. Kadın bedeni bir hediye olarak sunulurken alttan alta tuzak örer.

Yazar bu sahnede cinsellik-tuzak ikiliğine uyku-ölüm ikiliğini de ekler. Siduri, uyku ile Gılgamış'a yaşamı vadetse de aslında onu ölüme çağırır. Uyku; yaşam, rahatlık, haz gibi gözükse de aslında ölüm anlamına gelir. Oyunda *différance*'in sonsuz döngüsü tekrarlanır. Gılgamış mitinde uyku, ölüm demektir. Mitte kahraman, Utnapiştım'in yanına vardığında Utnapiştım ona tufan hikâyesini anlatırken uyuyakalır. Uyku, mitte bir sınavdır ve Uruk Kralı uyuyakaldığı için sınavı geçemez: "Ölümsüzlüğü aramaya giden Mezopotamyalı kahraman Gılgamış, mitsel Ata Utnapiştım'in Adasına varır. Orada altı gün altı gece boyunca uyanık kalmak zorundadır, ama o bu inisiyasyon sınavından geçmeyi başaramaz ve ölümsüzlüğe sahip olma şansını elde edemez" (Eliade, 2017: 177).

Oyunda da Tanrıça Siduri, Gılgamış'ı uykuya davet ederek onu tuzağa düşürmeye çalışır. Ona uyuyarak ölümü unutmasını söyler ve ölümsüzlük vadeder, oysa çağırdığı ölümdür. Oyunda uyku hem ölüm hem ölümsüzlük, hem unutma/kimliğini kaybetme hem de var olma anlamlarına gelir. Doğu mitolojisinde uyku "unutma" anlamını taşır. *İnci'nin İlahisi* hikâyesi şöyleydi: Prensın biri Doğu'dan, etrafını bir yılanın çevrelediği denizin ortasındaki tek bir inci tanesini alıp götürmek üzere Mısır'a gelir. Mısır'da kendisine verilen yiyeceklerden yer ve yediklerinin ağırlığıyla derin bir uykuya dalar. Böylece kimliğini, Mısır'a neden geldiğini unuttur ve kralın hizmetine girer (Eliade, 2017: 172).

Sâkiye Siduri de Gılgamış'ı uyutarak ona kim olduğunu unutturmaya çalışır. Onu ölüme hazırlar. Yazar, oyunda uykunun tuzaklarını adım adım örer. Uyku; tuzak, ölüm, ölümsüzlük, varlık, yokluk, gibi anlamlara

gelir. Yazar, uyku imgesini oyun boyunca tekrar eder. Mitte Gılgamış ve Enkidu, ejder yapılı Humbaba'yı öldürmek için sedir ormanlarına doğru yolculuğa çıkar. Humbaba'nın izini bulmak için düş görüp düşün anlamına göre yol alırlar: "Arkadaş, düşün güzeldir, mükemmel düştür. Arkadaş, gördüğün, dağ Humbaba'dır. Humbaba'yı yakalıyacağız; onu öldüreceğiz" (Gilgames Destanı, 2001: 45).

Oyunda ise bu yolculuk "Uyuma!" uyarısı etrafında örülür. Oyunda Gılgamış ve Enkidu, Humbaba'yı öldürmek için sedir ormanlarına doğru yola çıktıklarında Enkidu, Gılgamış'a şöyle der: "Gılgamış! Uyuma! Üç bin kere on saat yürüdük, orman dağının tepesini bulduk, ormanın kapısını kırdık (...) Yorulduk bile. Ama sakın uyuma! (...) Humbaba gözünü kırpmaz. Uyku Humbaba'dan bile büyük düşmanıdır. Uyuma!" (Avcı, 1996: 26).

Oyun, kahramanlarını sürekli uyarır: "Uyuma!" Bununla birlikte "Tanrıların Gazabı" bölümünde uyarısını askıya alır ve tam tersini söyler. Oyunda Gılgamış kötü bir düş gören Enkidu'ya uyumasını tavsiye eder. Farkında olmadan Enkidu'yu ölüme çağırır:

ENKİDU: Bir düş gördüm Gılgamış! Düşümde korkuyu gördüm. Neden uyandırmadın beni? Uyandırsaydın düş görmeyecektim, uyandırmayacaktım seni.

GILGAMIŞ: Şarap yabancıdır etine Enkidu. Şenlik şarabı yaramadı sana. (...) Düşür şimdi başını dizime, uyu yine" (Avcı, 1996: 39).

Gılgamış bu bölümde Enkidu'ya uyumasını salık verir: "Şarap yaramadı senin etine. Bırak kendini uykuya" (Avcı, 1996: 40). Yosma ise tam tersini söyler: "Uruk'un hain çobanı! Ölecek o! Uykuya atma onu!" (Avcı, 1996: 40). Oyunda uyumak-uyumamak ikiliği ritmik olarak tekrar eder. Yosma'nın kehaneti gerçekleşir, Enkidu hastalanır. Gılgamış, bu defa onu daldığı uykudan uyandırmaya çalışır: "Uyan Enkidu. Geri gel bana uykudan" (Avcı, 1996: 41).

Gılgamış oyununda uyku-ölüm ikiliği Uruk Kralı, Utnapiştım'in yanına vardığında da tekrarlanır. Mitte kahraman, Utnapiştım'in tufan hikâyesini dinlerken uyuyakalır. Oyun bu sahneyi ironize ederken Utnapiştım'in karısını miracle geleneğindeki gibi huysuz bir kadın figürüne dönüştürür:

"UTNAPIŞTİM'İN KARISI: Ölümlü misafirimizi uyku aldı götürdü Utnapiştim. Boş kişiye konuşursun. Anlattıklarını sen kadar biliyorum ben. Sus artık!

UTNAPIŞTİM: Adama bak! Sonsuz hayatı aramaya geldim, diyordu. Ölümlü uyku ona sis gibi bastı, yavaş yavaş nefes verdi. Kendini uykuya bıraktı" (Avcı, 1996: 71-72).

Oyun uyku-ölüm, yaşam-ölüm, ölüm-ölümsüzlük ikilikleriyle örülür. Bu çift anlamlar, sonsuza kadar süren différence oyunu bizi aporie'e/çıkmaza götürür.

Différance Oyunu: Kapı

Önay Sözer "Jacques Derrida ile Birlikte, 'En-son Apori'nin Yeniden-Kapanmış Kapısından Nasıl Geçilir?" adlı yazısında "Kapının bir aporisi, açmazı yok mudur?" diye sorar ve ister bir evin dünyaya açılan koruyucu kapısı ister tarihsel kentleri çevreleyen kapılar ya da mutlak politik gücün simgesi Babiâli yani Yüce Kapı olsun, kapının açılma ve kapanma dediğimiz işlevlerinin, bir oyunun sonuçları olarak görülebileceğini dile getirir (Sözer, 1999: 142).

Christopher Norris de yapısöküm kuramının metnin açmazlarını, kör noktalarını ortaya çıkardığına işaret eder:

"(...) dökonstrüksiyon, bir metnin retorik ile mantık, onun bariz bir biçimde anlatmak istediği şey ile onun her şeye rağmen anlatmak zorunda kaldığı şey arasındaki gerilimi gayriihtiyarî ele verdiği [yerdeki] bu 'çıkılmazlar' [aporia], kör noktaları veya kendi kendisiyle çelişme noktalarını dikkatle arayıp bulmadır. Bir yazı parçasını yapıbozuma uğratmak, şu hâlde, daha Ortodoks yorumcular tarafından her zaman ve zorunlu olarak göz ardı edilen bu ihmal edilmiş ayrıntıları (gelişigüzel eğretilmeleri, dipnotları, argümandaki rastlantısal yön değişimlerini) yakalamak suretiyle, bir tür stratejik tersine çevirmeyi hayata geçirmektir" (West, 1998: 253-254).

Peki, *Gılgamış* oyununun 'çıkılmazları' [aporia], kör noktaları nelerdir? Anlatıda bir difference oyunu olarak kapı imgesini incelemek mümkün mü?

Kapı; geçit ve sınır çizgisidir, hem giriş hem de engeldir. Kapalı kapı kendi açılması ve açık kapı da kendi kapanması ile bölünmüştür. Kapı; yaşam ve ölümün, sonun ve sonsuzluğun, benim ve ötekinin sınırır (Sözer, 1999: 143). Kapı, *différance* oyununun ikiliğini yansıtır hem açılmayı erteler, geciktirir hem de öteki ile karşılaşma yeridir.

Gılgamış mitinde on ikinci tablette Uruk Kralı, İştar'la barışmak için ona Huluppu ağacından bir taht yapmak ister, kıymetli ağacı kente getirir fakat yer altı âleminin tanrıçası Ereškigal haset eder ve yer altından yeryüzüne bir çukur açar, ağaç bu çukurdan cehenneme düşer. Enkidu, ağacı geri getirmek için yer altına iner, orada tuzağa düşer. Bunun üzerine Gılgamış, Tanrı Ea'dan yardım ister. Cehennem kralı Nergal yer altının hava deliğini açar, Enkidu'nun ruhu bu delikten yel gibi süzülerek yeryüzüne çıkar. Mitte yer altı deliğinden yeryüzüne çıkan Enkidu'nun bedeni bir ölü'nün bedenine dönmüştür:

"Söyliyemem arkadaşım! Söyliyemem! Eğer sana yeraltı âleminde gördüklerimi anlatacak olursam, sen, oturup ağlamalısın. Ve ben de oturup ağlıyayım. Ellemekle zevk duyduğun benim güzel vücudumu, şimdi haşereler eski bir elbise gibi dertleniyor. Ellemekle zevk duyduğun benim güzel başım, bir çamur teknesi gibi toprak doludur" (Gılgamış Destanı, 2001: 101).

Oyunda ise yazar, miti ters çevirir. Gılgamış'ın bedenini yer altına inen Enkidu'nun ölü bedenine dönüştürür. Uruk Kralı yer altı deliğinden geçmez. Eşiğin/kapının diğer tarafında bulunur ama kapı hem giriş hem engeldir, hem dışarı hem içerisidir. Öteki ile karşılaşma yeridir. Oyunda kapının diğer tarafında/yeryüzünde bulunan Gılgamış, ötekine dönüşür. Çürümüş bir bedene sahip olur. O hem kapının dışındadır hem içindedir, hem yer altında hem yeryüzündedir. Kapı *différance*'ın sonsuz oyununu yineler:

"GILGAMIŞ: (Girer) Ne oldu benim sınıksı etime Şamaş? Ne oldu benim erkek güzeli gövdeme İştar? (...)

Şamaş! Eğ başını göklerden de bak Uruk'un haşmetli kralına. Uruk'un kralı Gılgamış, eti alınmış hayvan postu gibi şimdi. Yüreğimin bütün rüzgârları dindi, gözlerimin bütün yıldızları söndü, Uruk'un kralı yeraltına girmeden çürümüş insan etine döndü. Bir yaban hayvanı girdi, tırmalıyor kafamın içini. Şamaş, uzat kutsal ellerini. Yanımda ol, yolumu bellet bana" (Avcı, 1996: 79).

Mitte Gılgamış'ın vücudunun üçte biri insan, üçte ikisi tanrı etidir. Onun vücudu eşsizdir. O, insanların en güçlüsüdür. Oyunda ise yazar, Gılgamış'ın güçlü bedenini anlatının sonunda kof bir vücuda dönüştürür. Gılgamış'ın eşsiz vücudunu yapısöküme uğratar. Mitin hiyerarşik yapısını altüst eder.

Önay Sözer yazısında, *Alice Harikalar Diyarı*'ndan "Domuz ve Biber" başlıklı bölümü örnek vererek *différance* oyununu ve kapının aporisini açıklar:

"Alice çekinerek kapının yanına gelip onu tıklattı.

'Kapıyı çalmanın bir yararı olmaz,' dedi Uşak, 'bunun iki nedeni var. Birincisi, ben de seninle birlikte kapının ön tarafındayım; ikincisi, içeride o kadar çok gürültü çıkıyorlar ki seni duyacaklarını pek sanmam'" (Carroll, 2019: 44).

Alice, hem kapının içinde hem dışındadır, kapı *différance* oyunu olmadan düşünülemez:

"Uşağın Alis ile kapının aynı yanında olması, kapının dışının büsbütün dışarıda olmadığı, içerisine bulaşmış olduğu, Uşağın bulunmasının temsil ettiği içerisi ile bir kez daha bölünmüş olduğu anlamına gelir. Kapının bu yanında (evin dışarısında) bulunarak Alis, çoktan kapının öbür yanındadır (evin içerisindedir). Alis'in geçişini zorlaştıran, bu geçişi neredeyse olanaksızlaştıran, Uşağın ve Uşak ile birlikte evin içinin bu yer-değiştirmesidir" (Sözer, 1999: 150-151).

Gılgamış oyununda da son bölümde yazar, kahramanın bedenini çürümüş bir bedene çevirirken kapının sınır çizgisini ortadan kaldırır. Gılgamış'ı ötekine/Enkidu'ya dönüştürür. Kapı, ben ve ötekini bir araya getirir ve yer değiştirir. Kapı çift anlamlıdır. Kapalı kapı aynı zamanda açılacak bir kapıyı, açık kapı da kapanacak bir kapıyı imler. Kapının diğer tarafından gelen Enkidu hem dost hem yabancı, hem kendi hem gölge, hem yurttaş hem misafirdir. Kapı ikiye bölünmüşlüğü anlatır.

Oyunda Gılgamış, yer altı deliğinden çıkan Enkidu'yu gördüğünde bir hayalet görmüş gibi olur. Enkidu'nun gerçek mi hayal mi olduğuna karar veremez:

"GILGAMIŞ: Tanrıların ölümlü ruhumu yeni acılarla kavurmak için yeni eğlenceleri mi şu gözüme gösterilen? Enkidu... Arkadaşımın

kendi mi, gölgesi mi bu? Enkidu... Gözüme bak, ışığını göreyim gözünün. Gözüme bak da gözlerime inanayım Enkidu.

ENKİDU: Ağacın geçtiği delikten bir ışık süzüldü gözlerime. Yerealtının karanlığından bir sis gibi süzüldüm" (Avcı, 1996: 83).

Oyunda Enkidu'nun gerçek mi hayal mi, kendi mi gölgesi mi, ölü mü diri mi olduğu belirsizdir. Oyun kararsızlık, mevcudiyetin belirsizliği, ikilik gibi unsurlarıyla Derrida'nın *différance*, *pharmakon*, hayalet, iz gibi kavramlarını bir araya getirir.

Sonuç

Zeynep Avcı'nın *Gılgamış* oyununda ölümsüzlüğün ikili anlamları *pharmakon*'u, hem ilacı hem zehri imgeler. Mitin ölümsüz kahramanı Yılan, oyunda ölümsüzlüğü bir hastalık gibi söküp atmaya çalışır. Oyun boyunca ironik bir şekilde Yılan'ın ölümsüzlükten kurtulma çabasını izleriz. Tufanın ölümsüz kahramanı Utnapiştim ise oyunda umutsuz bir boşluğun içinde kalakalır, ölümün ruhun kurtuluşu olacağını dillendirir. Oyun, *Gılgamış* mitinin ölümsüzlük arzusunun içini boşaltır. Miti yeniden inşa ederken parçalar, mit bileşiklerinin merkezini kaydırır.

Gılgamış oyunu sözcüklerin sabitlenmiş anlamlarının olmadığını, aslında görünürdekenden başka bağlamlara da işaret edebildiğini; anlamın kesinlik içermediğini, hiyerarşik düzenin her an değişebileceğini ortaya koyar. Tanrı-insan, efendi-köle, kahraman-yardımcı arasındaki mücadeleyi yeniden kurgular. Güçlüyle güçsüzün, kazananla kaybedenin yerini değiştirir.

Anlatıdaki tekrarlar bizi *différance*'ın sonsuz oyununa götürür. Derrida anlamın hiçbir zaman kendisiyle özdeş olmadığını söyler. Anlam henüz ortaya çıkmamış, ertelenmiştir. Oyunda da cinsellik bir hediye gibi görünür ama tuzaktır. Uyku; yaşam gibi görünür ama ölüm anlamına gelir. Kavramlar çift anlamlarla dokunur ve *différance*'ın sonsuz döngüsüne katılır. Sâkiye Siduri, Tanrıça İştar, Yosma bu döngüyü tekrar eder.

Oyun; insanoğlunun kötülüğünü, bencilliğini, iktidar arzusunu mitle anlatır. Hırslarının peşinde koşarken körleşen insanı uyarır. Yaşam-

ölüm, yeryüzü-yer altı, iktidar-tebaa ikilikleri etrafında örülür. Gılgamış; tanrıçaların, uykunun, ölümün tuzakları arasında bir labirenti dolaşır. Ölümsüzlüğe ulaşmaya çalışırken ölümü elde eder. Avcı'nın oyunu bizi ikili karşıtlıklara, çıkmazlara götürür.

Oyunda son sahnede; Enkidu'nun gerçek mi hayal mi, kendisi mi gölgesi mi, ölü mü diri mi olduğu belirsizdir. Oyun kararsızlık, mevcudiyetin belirsizliği, ikilik gibi unsurlarıyla Derrida'nın *différance*, *pharmakon*, *hayalet*, *iz* gibi kavramlarını bir araya getirir. Oyunda Gılgamış da hem ölüdür hem diri, hem ölümlüdür hem ölümsüz, hem kendisidir hem öteki.

Avcı'nın oyununda kapının diğer tarafında/yeryüzünde bulunan Gılgamış, ötekine dönüşür. Çürümüş bir bedene sahip olur. O hem kapının dışındadır hem içindedir, hem yer altında hem yeryüzindedir. Kapı *différance*'in sonsuz oyununu yineler. Kapı; geçit ve sınır çizgisidir, hem giriş hem de engeldir; yaşam ve ölümün, benim ve ötekinin sınırıdır; öteki ile karşılaşma yeridir; bölünmüşlüğü simgeler. Oyunda anlam ikiliklerle, belirsizliklerle örülür.

Gılgamış; kahraman olma, ün kazanma, ölümsüzlük gibi mitik arzularından sıyrıldığına hiyerarşilerin askıya alındığı, aşkınlıkların çürütüldüğü, anlamın içinin boşaltıldığı bir dünya ortaya çıkar.

Kaynakça

Akay, Ali (1999). "Yapıbozma ve Plastik Sanatlar", *Toplumbilim Dergisi*. 10: 13-23.

Akşin, Tülin (1999). "Avrupa Kültürü'nün Krizi ve Jacques Derrida", *Toplumbilim Dergisi*. 10: 41-48.

Almond, Ian (2016). *İbni Arabî ve Derrida: Tasavvuf ve Yapısöküm*. Kadir Filiz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Avcı, Zeynep (1996). *Gılgamış*. İstanbul: Mitos Boyut.

Aytaç, Gürsel (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say.

Carroll, Lewis (2019). *Alice Harikalar Diyarında*. Sinan Ezber (Çev.). İstanbul: İş Bankası.

Derrida, Jacques (1999a). "Différance", Önay Sözer (Çev.). *Toplumbilim Dergisi*. 10: 49-61.

Derrida, Jacques (1999b). "Japon Bir Dosta Mektup", Medar Atıcı-Mehveş Omay (Çev.). *Toplumbilim Dergisi*. 10: 185-188.

Derrida, Jacques (2004). "Teoriyi İzlemek", Ebru Kılıç (Çev.). Michael Payne-John Schad (Der.). *Teoriden Sonra Hayat*. 1-52. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Derrida, Jacques (2014). *Platon'un Eczanesi*. Zeynep Direk (Çev.). İstanbul: Pinhan.

Direk, Zeynep (2004). "Derrida'nın Düşüncesinin Fenomenolojideki Kaynakları", Zeynep Direk-Refik Güremen (Der.). *Çağdaş Fransız Düşüncesi*. 133-156. Ankara: Epos.

Dursun, Yücel (2014). *Oyunun Ontolojisi*. Ankara: Doğu Batı.

Eagleton, Terry (2008). *Tatlı Şiddet: Trajik Kavramı*. Kutlu Tunca (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Eagleton, Terry (2011). *Edebiyat Kuramı: Giriş*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Eagleton, Terry (2015). *William Shakespeare*. A. Cüneyt Yalaz (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Eliade, Mircea (2017). *Mitlerin Özellikleri*. Sema Rifat (Çev.). İstanbul: Alfa.

Erkman-Akerson, Fatma (2010). *Edebiyat ve Kuramlar*. İstanbul: İthaki.

Gilgameş Destanı. Ramazanoğlu, Muzaffer (Çev.). (2001). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.

Grosz, Elizabeth (1990). *Jacques Lacan A Feminist Introduction*. Londra: Routledge.

İzmir, Mutluhan (2013). *Öznenin Diyalektiği: Hegel, Sartre ve Lacan*. İstanbul: İmge.

Kantarcıoğlu, Sevim (2004). *Ahmet Hamdi Tanpınar: Yapıbozumcu ve Semiotik Yaklaşımlar Işığında Tanpınar Hikâyeleri*. Ankara: Akçağ.

Kantarcıoğlu, Sevim (2009). *Edebiyat Akımları: Platon'dan Derrida'ya*. İstanbul: Paradigma.

Kristeva, Julia; Derrida, Jacques. (1999). "Göstergebilim ve Gramatoloji", Tülin Akşin (Çev.). *Toplumbilim Dergisi*. 10: 175-183.

Megill, Allan (1998). *Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. Tuncay Birkan (Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.

Minor, Vernon Hyde (2013). *Sanat Tarihinin Tarihi*. Cem Soydemir (Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi.

Ökten, Kaan (2008). *"Varlık ve Zaman" Kılavuzu*. İstanbul: Agora.

Sarup, Madan (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. Abdülbaki Güçlü (Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.

Saussure, Ferdinand de (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. Berke Vardar (Çev.). İstanbul: Multilingual.

Sim, Stuart. (2000). *Derrida ve Tarihin Sonu*. Kaan H. Ökten (Çev.). İstanbul: Everest.

Skinner, Quentin (1991). *Çağdaş Temel Kuramlar*. Ahmet Demirhan (Çev.). Ankara: Vadi.

Sözer, Önay (1999). Jacques Derrida ile Birlikte, 'En-son Apori'nin Yeniden-Kapanmış Kapısından Nasıl Geçilir?', Ferda Keskin-Önay Sözer (Haz.). *Pera Peras Poros: Jacques Derrida ile Birlikte Disiplinlerarası Çalışma*. 142-155. İstanbul: Yapı Kredi.

West, David (1998). *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş: Rousseau, Kant, Hegel'den Foucault ve Derrida'ya*. Ahmet Cevizci (Çev.). İstanbul: Paradigma.

Yalom, Irvin (2009). *Din ve Psikiyatri*. Emre Ađanođlu (Çev.). İstanbul: Turkuvaz.

Zima, Peter Václav (2015). *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*. Mustafa Özsan (Çev.). Ankara: Hece.

Zizek, Slavoj (2016). *Hiçten Az: Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi*. Erkan Ünal (Çev.). İstanbul: Encore.

İHSAN OKTAY ANAR'IN *SUSKUNLAR* ADLI ROMANINDA SEVGİNİN YAPISÖKÜCÜ GÜCÜ

THE DECONSTRUCTIVE POWER OF LOVE IN İHSAN OKTAY ANAR'S *SUSKUNLAR*



Öz

İhsan Oktay Anar, beşinci romanı *Suskunlar*'da (2007), şiddetin toplumsal nedenlerini irdeler ve kitabın kurgusunu tarihî bir çerçeveye oturtarak, şiddetin ana sebebinin belli bir anlayıştan kaynaklandığını ve bu anlayışın da sadece Osmanlı döneminde görülmediğini, bugün de hâlâ varlığını sürdürdüğünün altını çizer. Anar, eski Yunan filozof Platon'un idealist felsefesini, çağdaş Fransız felsefeci Jacques Derrida'nın logosentrizm eleştirisi çerçevesi içinde ele alarak Platonik felsefeye eleştirel bir yorum katar. Derrida'ya göre Batı felsefesi Platon'dan beri hep logosentrik bir yapıya sahip olmuştur: Logosentrik düşünce ikili zıtlıklar üzerine kurulan düalist bir sistem inşa etmiştir ve sonuç olarak da hiyerarşi ve eşitsizliğe sebep olmuştur. Anar da, *Suskunlar*'da bu hiyerarşik düşünce sisteminden, içinde şefkat ve alçakgönüllülüğü barındıran sevgiyi besleyerek çıkılabildiğini öne sürer, çünkü ancak sevgi bu ayrımcı tutumu aşır, insanları tekrar birleşme yoluna götürebilir. Romanda logosentrik düşüncenin eleştirilmesinin başlıca nedenlerinden biri de, bu düşüncenin başkalarının ötekileştirilmesine sebep olmasıdır. Egemen sistemin altyapısını sağlayan logosentrik düşünce, otoriteyi logosun simgesi hâline getirerek, otoriteye karşı itaat bekler ve düzene uyan herkesi 'bizden' olarak değerlendirirken, uymayanları da dışlayarak onları 'bizden olmayan' ötekiler haline getirir. *Suskunlar*, logosentrik düşüncenin bu ayrımcı ve düalist niteliğine karşın sevgi ve şefkatin gücünü vurgular, çünkü sevgi ayrıştırmak yerine birleştirir. Sonuç olarak da roman ikili zıtlıkların hâkim olduğu düalizmi bozarak, bu düşünce sisteminin altında yatan şiddet ve ikiye bölünme karşı çıkar.

Anahtar Kelimeler: İhsan Oktay Anar, *Suskunlar*, logosentrizm, yapısökümü, sevgi.

Abstract

İhsan Oktay Anar's fifth novel *Suskunlar* (2007) explores the social causes of violence and underscores how a certain form of violence has been persisting throughout history, because its roots lie in a certain way of thinking that has not only prevailed during the Ottoman period, but is still visible today. In this novel Anar views Platonic philosophy through the critique of French philosopher Jacques Derrida's concept of logocentrism, as Derrida claims that logocentrism has a long history in Western philosophy and goes back to Plato and beyond. The major reason for the critique of logocentrism lies in the fact that this system of thought relies on a dualist way of thinking that is hierarchical and leads to the marginalisation of those who do not fit into the superior pair of binary opposites. In *Suskunlar*, Anar underscores the deconstructive power of a form of love that combines compassion and humility, because only such a kind of love can break the boundaries of opposites and recombine what has been separated. Doing so Anar underscores society's underlying violence and hypocrisy.

Keywords: İhsan Oktay Anar, *Suskunlar*, logocentrism, deconstruction, love.

Canan ŞAVKAY

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-????-????

E-mail: csavkayster@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 06.07.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 24.11.2021

Kaynak Gösterim / Citation:

Şavkay, Canan (2021). "İhsan Oktay Anar'ın *Suskunlar* Adlı Romanında Sevginin Yapısökücü Gücü", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 13/26, 205-230.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.489>

Extended Summary

Anar's fifth novel *Suskunlar* (2007) explores the nature of goodness and puts it in stark contrast with violence and domination. The novel's historical background points at the fact that a certain mindset justifying violence and domination has been persistent in the Ottoman past and also persists today. Drawing a parallel between past and present, *Suskunlar* raises the question whether it is possible to escape the logocentric hierarchy of binary oppositions which the novel portrays as the site of violence. Using the name Konstantiniye for the city of Istanbul, the novel underscores the city's heritage of the Byzantine culture and thereby underlines that if a logocentric view is the cause of violence, then this kind of violence also characterized the Christian era in Istanbul. As such, the narrative does not only underscore the continuity between modern Turkey and its Ottoman past, but also highlights the fact that logocentrism extends the confines of culture and has continuously served as a support for an authoritarian hegemonic order.

In *Suskunlar*, Anar critically engages with Platonic idealism in a way that reveals clear parallels to French philosopher Jacques Derrida's critique of logocentrism. The novel revolves around the twin brothers Davut and Eflatun and Anar's naming one of the protagonists Eflatun underscores the writer's preoccupation with Platonic philosophy, for the name Eflatun is the Arabic version of Plato. The novel as a whole constitutes a critique of Platonic ideas, for contrary to Plato's logocentric concept of love, the novel emphasises love's disruptive power which transgresses boundaries erected by logocentric thought. Together with the dervishes, Eflatun and his brother Davut occupy a liminal position and extend altruistic love and kindness towards others. As such, they represent the opposite of all the other characters who frequently revert to violence. In conformity with the hegemonic authoritarian system that promotes qualities such as power and domination, all the violent characters strictly divide not only their own selves from others, but also categorize others into 'us' and 'them' and thereby display acts of intolerance and cruelty. The liminal position occupied by those who are able to extend

altruistic love and kindness underscores that this social system is based on domination. As a philosophical novel set in the Ottoman past, *Suskunlar* underscores the subversive power of love in a system based on intolerance and domination.

The logocentric and dualist way of thought leads to intolerance and domination because it prioritizes one part of the binary pair of opposites and hence, relegates everything that does not fit into its norms to the realm of the other. Accordingly, this kind of metaphysics has no room for love and kindness which is extended to all, but only towards those who adhere to one's own group and accept the hierarchical order. By contrast, Anar portrays love as a disruptive factor in this system of hierarchies and significantly, both of the twin brothers are deeply in love; while the one's love is spiritual, the other's is worldly. Event though both of the twins, Eflatun and Davut, are musicians, their music represents two completely opposite world views; Davut's music is associated with the pleasures of the material world, Eflatun's, on the other hand, represents the spiritual. A significant feature of the novel is the fact that it does not give priority to either of the two stances. This being said, however, does not mean that the narrative as a whole does not give precedence to certain values. On the contrary, it certainly does, but the values that are given priority to are not those of a society which commends authoritarian logocentric attributes. All the characters in the novel who represent the social voice of authority support violence in the form of domination and this form of domination is not restricted to physical violence. The conviction to be in the possession of the one and only truth is shown to be a form of hubris and violence, because an over-reliance on one's own truth is rather restrictive. The twins Davut and Eflatun together therefore personify an alternative vision in which none of the sides is placed in a superior position to the other.

Anar's novel clearly embraces both sides of the binary oppositions as a means to disrupt the patriarchal order. Exposing the underlying violence and selfishness of the patriarchal system due to its being based on an Oedipal relationship which requires the renunciation

of relation and emotion, the novel advertises a different form of masculinity. In the novel, both God and His Son, Batın and Zahir, are musicians and as such, creators of perfect beauty. Their music is the expression of love and kindness, not the martial music of the mehteran. Although the novel is a critique of logocentrism, it does not attempt to do away with metaphysics as such. Just as Derrida claims that it is impossible to step outside of metaphysics, the novel likewise does not reject metaphysics per se, but instead critically engages with logocentric thought. Being based on patriarchal authority, logocentrism demands filial obedience and is based on a strict division between "us" and "them," leading to violence when the other does not comply with the logocentric perspective. The narrative's engagement with metaphysics aims to replace the logos with love, because it is love that leads to peace and non-violence. Love disrupts the boundaries established by logocentrism as exemplified in Davut's worldly love for Neva and Eflatun's spiritual love for God.

Giriş

Anar, beşinci romanı *Suskunlar*'da (2007), toplum düzeninin sevgi ve şiddet ile olan ilişkisini irdeler. Romanın tarihî çerçevesi ise, şiddetin altyapısını belli bir anlayışın oluşturduğunun ve bu anlayışın da sadece Osmanlı döneminde görülmediğinin, bugün de hâlâ varlığını sürdürdüğünün altını çizer. Romandaki şiddet sorunsalını ise, eski Yunan felsefeci Platon'un idealist felsefesi ve çağdaş Fransız felsefeci Jacques Derrida'nın logosentrizm eleştirisi çerçevesi içinde ele alır; bunu da romandaki ikiz başkarakterler Eflatun ile Davut aracılığıyla gerçekleştirir. İkiz kardeşler iki zıt duruş simgelerler: Eflatun yaşama karşı tinsel bir tutuma sahipken, Davut'un tutumu tamamen dünyevidir. Davut'un Eflatun'a olan sevgisi ve onu dış dünyanın şiddetinden koruma çabası ise, sevginin birleştirici gücünün altını çizer ve aynı zamanda romanda görülen çok sayıdaki şiddet olayının sevgi eksikliğinden ve bu sevgi eksikliğinin de ikili zıtlıklar üzerine kurulmuş düşünce biçiminden kaynaklandığını gösterir. Anar'ın, Derrida'nın ikili zıtlık eleştirisini odak noktası seçmesinin sebebi ise, bu tür bir düşünce yapısının soyut olanı yüceltip, somut ve maddi olanı da küçümsemesinden kaynaklanır. Bu tür bir düşünce sistemi her ne kadar yapay da olsa, gerçek şudur ki asırlar boyunca bu düşünce sistemi doğal olarak algılanmıştır ve Derrida'nın amacı da bu yanılmanın ve onun altında yatan sebebin ortaya çıkarılmasıdır. Bu yanılsmaya yol açan düşünce biçimine Derrida 'logosentrizm' adını verir ve logosentrizmin antik çağdan başlayarak bugüne kadar Batı felsefesinde egemenliğini sürdürmüş olduğunu gösterir (Derrida, 1997: 3). Derrida her ne kadar logos merkezli düşünceyi eleştirse de, kendi de bilir ki derinlere kök salmış bu düşünce biçiminden kurtulmak pek de mümkün değildir. Derrida'ya göre, birbirlerinden her ne kadar farklı olsalar da, ne Nietzsche, ne Freud, ne de Heidegger bu metafizik düşünce yapısından kurtulabilmiştir, çünkü her biri kendi kuramını geliştirirken, yeni fikirlerini metafizik geleneğine ait olan eski kavramları kullanarak üretmek zorunda kalmıştır. (Derrida, 2002: 356). Sonuç olarak da Norris'in açıkladığı gibi, Derrida'nın felsefesinde metafiziğin sınırlarından çıkış olanaksızdır (Norris, 2007: 16). Anar da *Suskunlar*'da logosentrik düşünceyi her ne kadar eleştirse de, amacı

metafiziğin dışına çıkmak değil; tam tersine, metafiziğin ayrıştırdığı zıtlıkları sevgi aracılığıyla birleştirmektir, çünkü soyut olanı yücelten ikili zıtlıklar sisteminin sorunu, hiyerarşik bir sistem yaratıp, toplum içinde başkalarının ötekileştirilmesine sebep olmaktır. Bu tür dogmatik ve hiyerarşik bir düşünce sistemine eleştirel bir bakış getirmek de, mutlak doğruyu temsil etme iddialarını sorgulamak anlamına gelir, çünkü, yukarıda da belirtildiği gibi, bir öteki yaratmak, şiddete de yol açmak anlamına gelir (Royle, 2003: 35). *Suskunlar*'da logosentrizmin şiddete yol açtığı gösterilirken, sevginin bu ayrıştırıcı ve ötekileştirici düşünce sistemini yıkabilme gücüne sahip olduğu, ikiz kardeşler Davut ve Eflatun aracılığıyla gösterilir.

Romandaki logosentrizm eleştirisinin merkezinde Platonik felsefenin eleştirisi yer alır ve bu da sadece Anar'ın başkahramanlardan birine Eflatun adını vermesiyle vurgulanmaz, aynı zamanda logosentrik felsefedeki sevgi anlayışının, romanda irdelenen sevginin ayrıştırıcı gücüyle ne denli çelişkili oluşunun vurgulanmasında da görülür. Eflatun, eski Yunan filozof Platon'un Arapça dilinde kullanılan adıdır, ancak romandaki Eflatun karakteri ikiz kardeşi Davut ile bir bütün oluşturur ve aralarındaki sevgi de, ikili zıtlıkların bütünleşmesini simgeler: yukarıda da belirtildiği gibi Eflatun'un sevgisi tinselken, Davut'un ki dünyevidir. Öte yandan Yunan felsefeci Platon'un sevgi anlayışı logosentrik ve sonuç olarak da ayrıştırıcıdır. Platon'un sevgi anlayışının logosentrik olma sorunsalına aşağıda daha detaylı bir biçimde değinilecektir, ancak Platon'un sevgi kavramını irdilemeden önce romanın tarihi çerçevesine bakmak önemlidir, çünkü romandaki olayların tarih ve konumuna bakıldığında, Platon'nun hiyerarşik düşüncesinin zaman içinde kendisi için dahi olumsuz sonuç vermiş olduğu bize anımsatılır. Romanda İstanbul yerine Konstantiniye isminin kullanılması, okura kentin geçmiş tarihini hatırlatarak aynı zamanda, Platon'un kurduğu ve neredeyse 900 yıl boyunca eğitim veren Akademi'sinin kapatılma emrinin Bizans döneminde Konstantiniye'de verilmiş olmasını da anımsatabilir. Bizans İmparatoru Justinian, milattan sonra 529 yılında, Hıristiyanları birbirine düşürecek düşünceler yaydığı gerekçesiyle Platon'un Akademi'sinin kapatılmasını emretmiştir (Rubenstein, 2004: 77). Justinian'ın bu otoriter davranışı, romanda geçen çok

sayıda karakterde de görülmektedir; bu karakterler tek bir doğrunun var olduğunu ve bunun da kendi doğruları olduğuna inanarak, farklı görüşte olan herkese şiddet uygulamaktan çekinmezler.

Romandaki tarihî çerçevenin diğer önemi ise, olayların Osmanlı döneminde yer almasıdır. Ahmet Koçakoğlu, örneğin, Anar'ın kurgularındaki Osmanlı dönemi temasının "yalnızca bir atmosfer oluşturma ve/veya dekor işlevi" (Koçakoğlu, 2010: 341) gördüğünü iddia eder, ancak bu tam da doğru değildir: romanların tarihî çerçeveleri görmezden gelinliğinde, eleştirel yönleri de gözardı edilmiş olur. Son yıllarda Osmanlı dönemine karşı gitgide büyüyen hayranlık göz önünde bulundurulduğunda, Anar'ın anlatısının eski dönemleri nostaljik bir biçimde yücelten söylemlere karşın eleştirel bir tutum sergilediği söylenebilir. Yakın zamandaki sosyal çalkantıların yanı sıra Osmanlı dönemini yücelten film, dizi ve romanların gittikçe popülerite kazanmalarını toplumun güçlü bir lider arzusunun dışı vurumu olarak görebilmek mümkündür. Zeynep Ergun'a göre, siyasal alanda toplumsal kargaşa ve belirsizliğe çözüm bulmaya çalışanlar farklı uçlarda yer alsalar dahi, sonuçta hepsi "erkek merkezli doğrultudan ayrılamıyorlar"dır (Ergun, 2009: ix) ve *Suskunlar*'da da Anar bu gerçeği eleştirmektedir. Anar, geçmişe ne nostaljik bir şekilde bakar, ne de geçmişe bir dekor olarak ele alır; Azade Seyhan'ın dediği gibi, "İhsan Oktay Anar, Abidin Dino, Ahmet Altan ve Orhan Pamuk gibi... modern Türk yaşamındaki Osmanlı kültürünün kalıcı mirasını değerlendirmeye" çalışmaktadır (Seyhan, 2014: 18). Sonuç olarak romanın tarihi çerçevesi, şiddetin logosentrik düşünce yapısından kaynaklandığını ve tarih boyunca da kültürlerarası varlığını sürdürdüğünü vurgular. Bu yüzden de *Suskunlar*'da, postmodern edebiyata özgün olan "demokratik bir çoğulculuk" (Ecevit, 2004: 67) öne çıkar. Romanda ise logosentrik sistemin şiddet yanlısı hâlinin evrensel olduğunu, kültürlerarası hüküm sürdüğünü görürüz.

Suskunlar 17. yüzyılın sonlarında İstanbul'da, genç ve güzel Neva'yı taciz eden hayaletin gizemi etrafında kurgulanır. Neva'nın annesi, Davut'tan kızını bu hayaletten kurtarmasını rica eder ve Neva'ya deli gibi âşık olan Davut da bu görevi seve seve kabul eder. Neva'nın annesi, hayaletin gizemini çözmekte yardımcı olabileceğini umarak

Davut'a bir bestenin el yazmasını verir ve Davut da bu besteyi inceleyerek romanın sonunda hayaletin Asım'a ait olduğunu keşfeder ve sevdiği Neva'ya kavuşur. Davut'un ikiz kardeşi Eflatun ise, henüz çocuk yaşında sadece kendisinin duyabildiği bir sesi duymaya başlar ve bu ses de onu öyle mutlu ve huzurlu kılar ki, bir daha asla yüzünden tebessüm eksik olmaz. Eflatun bu sesi ilk duyduğu günden yıllar sonra, birinin kendisini çağırdığını duyar ve sokağa çıkıp onu çağıran sesin peşine düşer, yolun sonunda da Mevlevihaneye ulaşır. Orada İbrahim Dede'yle karşılaşır ve İbrahim Dede neyini çalmaya başladığında ise yıllardır sadece kendisinin duyabildiği o sesin ney sesi olduğunu anlar. Eflatun, Mevlevihanede hayatında ilk kez bir neyi eline alıp çalmaya başladığında ise, neyi mükemmel bir biçimde çalar.

Tüm başkarakterlerin müzik ile yakın bir ilişkisi olduğu bu romanda, çaldıkları enstrümanlar karakterlerin tutumlarını ifade eder: Örneğin Eflatun, Mevlevilerin Tanrı'ya duydukları aşkı ney ile dışa vururken, dünyevi bir aşkla Neva'ya tutkun olan Davut ise amcasının meyhanesinde ut çalar. Romanın sonunda Davut, kanûn çalan Asım'ın, eski kölesi Alessandro Perevelli tarafından öldürülmüş olduğunu ve Neva'nın annesinin ona verdiği el yazması bestenin Asım tarafından yazılmış olduğunu ortaya çıkarır. Bu besteyi Asım, âşık olduğu Neva için yazmıştır, ancak Asım'ın kölesi olan Alessandro Perevelli de Neva'ya âşiktir ve Asım'ın bu besteyle Neva'nın sevgisini kazanacağından korktuğu için kıskançlıktan Asım'ın boğazını keser. Ardından bestede küçük bir değişiklik yapıp, mükemmelliğini bozar ve ardından da Neva'nın kısmetini düğümlemek için besteyi onun evinin önüne bırakır. Bozulan bestenin düzletilmesini isteyen Asım ise, huzur bulamaz ve ölümler dünyasına geçmek yerine geceleri bir hayalet olarak sokakları gezmeye başlar. Davut romanın sonunda bestedeki hatayı düzeltir ve Neva'ya kavuşur. Adını Alessandro Perevelli'den Perevelli İskender'e çeviren ve vaaz vererek müzik çalanlara karşı nefret beslemeye başlayan eski köle, Eflatun'u da öldürmeye çalışır ve Davut müdahale etmeye çalışsa da kardeşini kurtaramaz. Ancak, Davut ölen kardeşinin bedenine sarılıp gözyaşlarına boğulmuşken, Muhteşem Neyzen Bâtın Efendi yaklaşır ve ney çalarak Eflatun'a "Hayat Nefesi'ni" (264) üfler. Eflatun böylece tekrar hayata döner

ve sonuç olarak da anlatının sonunda, hem dünyevi, hem tinsel olan karakterler sevgililerine kavuşmuş olurlar: Eflatun yaşamını Mevlevihanede sürdürür ve kendini Tanrı'ya karşı beslediği aşka adar, Davut da Neva'ya kavuşur. Davut'un ölmek üzere olan kardeşine sarılarak öpmesi ise, sevginin zıtlıkları aşım birleştirici güce sahip olduğunun altını çizer.

Logosentrizm ve Ataerkil Olorite

Derrida'nın logosentrik düşünceyi eleştirmesinin baş nedenlerinden biri, bu düşüncenin antik Yunan çağından beri başkalarının ötekileştirilmesine sebep olmasıdır ve Platon'un Sempozyum adlı eserindeki sevgi anlayışı ikili zıtlıklar üzerine kurulduğundan ayrıştırıcı bir zemin üzerine kurulmuştur. Buna karşın Suskunlar'daki sevgi anlayışı ikili zıtlıkları yıkarak bütünleştiricidir. Platon'un Sempozyum'unda Sokrates, insan sevgisini yüceltebilmesi için önce fiziksel güzelliğe sahip olan bir nesneye odaklanarak ona karşı sevgi beslemek gerektiğini ileri sürer. Sokrates'e göre, güzel bir bedene duyulan bu sevgi daha sonraları tüm güzel bedenleri kapsayacak şekilde genişletilir ve bu sevgi çemberi gittikçe genişletilerek, bedene duyulan sevgi tüm güzel eylemler, güzel bilgi vs. gibi gittikçe soyut olan şeylere doğru uzanır. İnsan, fiziksel nesnelere başlayıp adım adım ilerledikten sonra nihayetinde tüm fiziksel özelliklerden arınmış idealler alemindeki güzelliğin kendisine ulaşır (Plato, 2008: 49). Sokrates'in bu sevgi tanımı logosentriktir, çünkü asıl hedef soyut olandır; maddi veya bedensel olan, soyuta giden yol için bir basamağa indirgenmiştir.

Romandaki ikizler Davut ve Eflatun, Sokrates'in sevgi konusunda somut ile soyut olanın arasını açarak yarattığı zıtlıkları temsil ederler, çünkü Davut Neva'nın bedensel güzelliğine vurularak ona âşık olurken, Eflatun dünyevi olaylardan uzak içindeki Tanrı sevgisini besler. Sokrates bu iki sevgi unsurunu hiyerarşik bir düzene yerleştirirse de, romanda bu hiyerarşi gözetilmez. Logosentrik düşünce, soyut olan sözü, akli, otoriteyi veya tinsel olanı üstün görüp, erkeklik ile özdeşleştirir ve sonuç olarak da kadınlarla özdeşleştirilen somut alanı ötekileştirir. Ötekileştiren bu düşünce sisteminde sevgi ve şefkate yer

yoktur; sevgi ve şefkat ancak kadınlarla özdeşleştirilir. Kadınların kendi aile bireylerine karşı sevgi ve şefkat beslemeleri elbette teşvik edilir, ancak bu sevgi anlayışı 'bizler'i kapsar, 'öteki' olanları kapsamaz. Aynı tutum, aile dışında, kamu alanında da görülür. Anar ise sevgiyi hiyerarşik ikili sistemin yapısını bozan bir unsur olarak göstererek, okuruna sevgiyi farklı bir biçimde sunar. Daha önce de belirtildiği gibi iki kardeşle görülen sevgi anlayışı farklıdır; birinin sevgisi tinsel iken, diğerkinin dünyevidir ve aralarında bir hiyerarşi yoktur; çünkü ikizlerin romandaki işlevi, zıtlıklar üzerine hiyerarşinin kurulmasına alternatif olarak, zıtlıkların sevgiyle birbirlerini tamamlamasıdır.

Romanda yer alan şiddet yanlısı tüm karakterler, egemen sistemin temsilcileri olarak sunulur, şefkat gösteren erkek kahramanlar ise toplumda marjinal bir yeredirler. Gilligan ve Richards, ataerkil toplumun aile kurumunun üzerine inşa edildiğini söylerler. Bu hiyerarşik düzende de, aile içinde babalar diğer üyelere üstün bir yer alırlar, kamu alanında da bazı erkekler diğer erkeklerden üstün bir pozisyonadırlar. Aile içinde oğullar duygusal açıdan babalarından uzak büyürler, çünkü ileride babası gibi güçlü ve otoriter olabilmesi için oğulun sevgi ve şefkat duygularından arınması beklenir (Gilligan vd. 2008: 22).

Romanda baba figürünün gücüyle özdeşleşerek kendine yabancılaşmış birçok karakter görülür. Bu karakterler kendi güçsüzlüklerini telafi etmek için otoriter güçle özdeşleşerek kendilerini güçlü hissetme çabasına girerler. Eskiden köle olan Alessandro Perevelli, örneğin, bu durumu çok net yansıtmaktadır, çünkü Konstantiniye'ye köle olarak getirildikten yıllar sonra kaçma fırsatını ele geçirdiğinde bile kenti terk etmez, hatta kendisinin köle olarak kullanılmasını haklı gören düşünce yapısının devam etmesini sağlar. Alessandro Perevelli özgürlüğüne kavuştuğunda adını Pereveli İskender olarak değiştirir, camilerde vaaz vermeye başlar, oysa aslen Hıristiyandır. Bununla birlikte vaazlarında her türlü müziğin günah olduğunu ileri sürerek, müziğe olan nefretini daima dile getirir. İlginç olan şudur ki, on altı yaşında Konstantiniye'ye köle olarak getirildiğinde Alessandro Perevelli, memleketi İtalya'da umut vaat eden genç ve yetenekli bir müzisyen olarak ün salmıştır, ancak yıllarca köle olarak yaşadıkdan

sonra müzik tutkusunu kaybetmiştir. Daha sonraları da vaazlarında müzik çalan veya dinleyenlerin cezalandırılmaları gerektiğini bile dile getirmeye başlar. Yıllarca köle olarak aşağılandıktan sonra güçsüzlük duygusunu telafi etmek için kendisine bile ihanet etmekten kaçınmaz. Alessandro Perevelli'nin aynı zamanda bir cüce oluşu, sembolik olarak da onun büyüüp gelişmemesini vurgular, çünkü henüz ergen bir yaşta başkasının otoritesine boyun eğmek zorunda kalması kişiliğini geliştirememiş olması anlamına gelir. Bu yüzden de özgürlüğünü geri aldığı anda bile güçsüz olmayı öyle içselleştirmiştir ki, kendine güçten bir pay almak için ona köleyken şiddet uygulayan gücün tarafına geçer.

Toplumsal sistemin bir parçası olmaya çalışan Alessandro Perevelli'nin aksine, Davut şiddet üzerine kurulan bu otoriter düzene karşı gelir. Romanda Davut okurun önüne ilk olarak, büyükbabası Musa'nın, oğlu Veysel beye ikinci tokat atmak üzere kaldığı kolunu tutarak babası Veysel beyi şiddetten koruduğu sahneye çıkar. Kalın Musa'nın öfkelenip oğluna tokat atmasına ise Veysel beyin, babasının yaşadığı dinlemeyip gizlice kemeç çalması sebep olmuştur.

Davut'un büyükbabası Kalın Musa romanda ilk kez, sabah namazı öncesi insanları uykudan kaldırmak için mehter takımıyla birlikte hazır bulunduğu görülür. Anlatıcı mehter takımının çaldığı müziği "muhteşem" olarak tanımlar; közsenlerin "tokmaklarını sanki kafirin beynine indirmek için ta yukarı kaldırıp köslere acımasızca darp ederlerken, dudaklarını hınçla yukarı doğru" (Anar, 2007: 16) büzdüklerini söyleyerek, gösteriyi ironik bir dille kıyametin kopuşuna benzetir. Böyle yaparak da Kalın Musa'nın şiddeti benimsemiş toplumun bir parçası olduğunu vurgulamış olur. Mehter takımının uyandırma görevi bittiğinde, takım üyeleri sabah namazına hazırlanmaya başlarlar, ancak namaza kalmak istemeyen Kalın Musa, gizlice uzaklaşır ve bu davranışı da onun tinsel olanla ilgisinin olmadığını gösterir. İnanç onun için sadece baskı üzerine kurulmuş hiyerarşik bir düzenin parçasıdır ve o da Alessandro Perevelli gibi güçlü tarafın yanında durarak, kendi çıkarı için güç peşinde koşmaktadır.

Kalın Musa gizlice uzaklaşırken gözüne bir armut ilişir ve armudu dalından koparır. Ancak, meyvenin hâlâ ham olduğunu görünce, hayal

kırıklığına uğrar ve hemen ardından da armudun birkaç gün içinde nasıl olsa olgunlaşacağını düşünüp kendini teselli eder. Ancak, bu tesellinin de hemen ardından, armudun olgunlaşmasını beklerken, belki de o armudu "kendi kanından olan bir namussuz, bir şerefsiz, bir haysiyetsiz acımadan mideye indirebilirdi" diye düşünür ve sonra da bu yüzden, "El yiyeceğine ben yerim!" (Anar, 2007: 18) diyerek, ham meyveyi o anda yer. Kendi ailesinin üyelerinden önce "kendi kanından" diye bahsedip, sonra da "el" sözcüğünü kullanması, Kalın Musa'nın aile ilişkilerinin sevgi üzerine kurulmadığını açığa vurur. Kalın Musa, Padişah'ın mehter takımındaki hiyerarşik düzeni, kendisinin ailesiyle olan ilişkisine de yansıtır. Sabahın erken saatinde huzur vermek yerine mehter takımının kıyameti andıran müziği bu düzenin ne denli şiddet yanlısı olduğunu gösterir ve Kalın Musa da aile düzeni içinde baba rolünde en üst pozisyonda yer alır. Oğlu Veysel Bey'den aynı kendisi gibi mehter takımında kös çalmasını ister, ancak nazik bir yapıya sahip olan oğlu, tokmağı "bir yiğit gibi" kavrayamaz, tam tersine tokmağı "bir kelebek gibi" (Anar, 2007: 22) kondurur. Veysel Bey kemeçe çalmayı yeğler, ancak babası ona olan kızgınlığından ötürü kemeçe çalmasına izin vermez.

Veysel Bey, Kalın Musa'dan çok farklı bir baba rolündedir. Anlatıcı, yıllar önce, Kalın Musa'nın evde olmadığı bir gün, bir Kıpti'nin, Veysel Bey'i "zavallı kerimesi Goncağül'ü kirletip hamile bırakmakla itham etmiş" olduğunu söyler. Öfkeli adam devasa bir kasatura ile Veysel Bey'i tehdit ettikten sonra da, yanlarında getirdikleri ikiz bebeklerini kapının önünde bırakarak Goncağül ile çekip gittiğini anlatır. Önemli ve asla atlanmaması gereken nokta ise şudur: romanda anlatıcı daha sonra bu öyküden tekrar söz ederken ikiz bebeklerin anneleri tarafından evin önüne bırakıldıkları "tarihten dokuz sene sonra" Davut'un "onuncu yaşını geride" bıraktığını söyler (Anar, 2007: 79). Bu durumda ikizler Veysel beye bırakıldıklarında bir yaşında olmuş oluyorlar. Bir diğer önemli nokta ise, anlatıcının bu öyküyü ilk anlattığında, Goncağül'ün Veysel Bey'i tehdit eden Kıpti'nin kızı olduğunu, ikinci kez bahsettiğinde ise, Goncağül'ün adamın kız kardeşi olduğunu söylemesidir.

Bu çelişkili durum, Veysel Bey'in ikizlerin babası olması ihtimaline büyük bir şüphe düşürür. İkizlerin Veysel Bey'e bırakıldıklarında bir yaşında olmaları, Goncagül'ün babası veya abisi olan Kıpti'nin öfkesinin çok geç kalmış olduğunu gösterir ve bu yüzden de onu çok yapay kılar. Ayrıca, Kıpti'nin Veysel Bey'in kapısına dayandığında Kalın Musa'nın o an evde olmayışı da tesadüfe benzemektedir; ailesine karşı pinti olan Kalın Musa, ikizlerin kapısına bırakılmalarına asla izin vermeyeceği için, okur ister istemez Kıpti'nin Kalın Musa'nın evden ayrılmasını beklemiş olduğunu düşünür. Veysel Bey'in Kıpti'nin suçlamalarına karşı sessiz ve edilgen olan tavrı da ayrıca dikkat çekicidir. Kıpti, narin ve hassas bir yapıya sahip olan Veysel Bey'in iddiaları yalanlayarak zor durumda olan genç bir kadını daha da zor durumda bırakmayacağını düşünerek, Veysel Bey'i kolay bir hedef olarak seçmiş olabilir. Kıpti'nin amacı farklı olsaydı, Veysel Bey'in Goncagül ile nikâhlanmasını talep edebilirdi. Bununla birlikte Kıpti'nin tasvir edilişi de romandaki otoriter ataerkil sistemin eleştirisini vurgular. Anlatıcı Kıpti'nin Veysel Bey'e nasıl öfkeli bir biçimde saldırdığından bahsettiğinde, "efelenip babalanan" sözcüklerini kullanır. Yazar bilinçli bir şekilde içinde "baba" sözcüğünü barındıran "babalanan" fiilini kullanarak, ataerkil toplumda babanın güç ve baskıyı temsil ettiğinin altını çizer. Goncagül'ün tüm bu olaylar karşısında boynu bükük ve sessiz kalması, annenin ve onunla özdeşleştirilen sevgi ve şefkat gibi unsurların bu sistemde erkek tarafından hâkimiyet altına alındığını gösterir.

Yukarıda da belirtildiği gibi, ikizlere romanda sevgi ve şefkat gösteren erkek karakterler de vardır, ancak onların hepsi egemen sistemde baba rolü oynamayan karakterlerdir. Örneğin, yeterince paraya sahip olan Kalın Musa, çocukların bakımını karşılayacak parası olmadığını iddia ettiğinde Veysel beyin amcası Muhayyer Hüseyin Efendi çocukların bakımını üstlenir çünkü Veysel bey çocukların bakımını maddi açıdan tek başına karşılayamayacaktır. Bunun sebebi de babası Kalın Musa'nın kemençe çalarak geçinmesine izin vermemesidir. Böylece Veysel Bey ve amcası Muhayyer Hüseyin Efendi ikizlere birer anne ve baba rolünü üstlenerek onları birlikte büyütürler.

Sevginin Hiyerarşik Düzeni Yıkma Gücü

Daha önce de bahsedildiği gibi, romanda sevgi ve şefkat gösteren erkek karakterler evli değillerdir. Hiciv ve mizahı yoğun bir biçimde kullanan anlatıcın sevgi ve şefkat gösteren bu erkek karakterler söz konusu olduğunda hiçbir alalı söz etmememsi, onlara sempatiyle yaklaştığını gösterir. Bu karakterler arasında Mevleviler en önemli yeri alırlar ve Osman Gündüz'ün de açıkladığı gibi, "romanın ana mesajı" (Gündüz, 2012: 204) içsel yolculuklarına odaklanan Mevleviler üzerinden verilir. Bu içsel yolculuğun odak noktası ise, içlerindeki sevgi ve şefkati beslemektir. Bu unsur ise, Eflatun ve İbrahim Dede ilk kez karşılaştıklarında hemen göze çarpar, çünkü karşılaşmadan önce Eflatun yol boyunca hor görülerek itip kakılmış, sonuç olarak da Mevlevihaneye yara bere içinde ayak basmıştır ve üstü başı yırtık ve kan içindeki Eflatun'u o an hayatında ilk kez gören İbrahim Dede, hemen onun yaralarını sarmaya başlamıştır.

Eflatun kendisini çağıran bir ses duyarak sesin peşine düşmesi sonucu yolda yedi farklı kişiyle karşılaşır; her birine de kendisini onun mu çağırdığını sorar, ancak hepsi de Eflatun'un bu sorusuna öfkelenir ve onu kovar. Sibel Hatipoğlu, karşılaştığı bu yedi kişinin "kıskançlık, tembellik, çok yeme, öfke, aç gözlülük ve şehvet düşkünlüğü" gibi yedi kötülüğü simgelediklerini ve Eflatun'un yol boyunca "bu yedi tuzağı da aşıp nefsinin temizleyerek Mevlevihaneye" vardığını söyler (Hatipoğlu, 2010: 1237). Ancak önemli olan şudur ki, Eflatun yol boyunca çok saf ve temiz bir kişilik sergilediği için, etrafında olup biten kötülüğü göremez bile. Bu yüzden de nefsinin temizlediğini söylemek mümkün değildir; içindeki sevgi öyle saf ve temizdir ki, karşılaştığı herkese karşılıksız yardım etmeye hazırdır, ancak hitap ettiği yedi karakter yardımın karşılıksız olabileceğini hayal bile edemedikleri için, Eflatun'u geri çevirirler. Eflatun ise, onların bencil ve kötü niyetli olduklarını anlamaz bile.

Eflatun, çağrıyla takip ederek Mevlevihaneye doğru giderken yola taş döşeyen "yeniçeri adayı oğlanların" yanından geçer (Anar, 2007: 84) ve bu sahne de, merhametsiz ve şiddet dolu olan dış dünyanın Mevlevilerin dünyasına ne denli zıt olduğunu vurgular. Osmanlı

ordusunda savaşmak üzere eğitim görecek bu oğlanlar, annelerinin sıcaklığından zorla koparılıp Osmanlı'nın başkentine getirilmişlerdir. Bu iki dünyanın zıtlığı ilk karşılaşmalarında, İbrahim Dede'nin Eflatun'a söylediği sözlerle önem kazanır: "Senin buraya gelmenin sebebi sadece bizim 'Gel' dememiz değil, ayrıca onların sana 'Git' demeleri. Hiç kimseye 'kötüdür' deme. Aslında onlar, bilmeden iyilik eden insanlardır" (Anar, 2007: 123). İbrahim Dede'nin bu sözleri, sevgi ve şefkatin, alçakgönüllülük ve hoşgörüyü yakından ilintili olduğunu gösterir. Romanda iyi ve kötüyü ayırt edebildiğini sanan çok sayıda kibirli ve hoşgörüden yoksun karakter, geleneklere uymayan kişilerle karşı karşıya geldiklerinde çoğunlukla şiddet gösterir; oysa İbrahim Dede bu karakterlerin tam da zıttını oluşturur.

İbrahim Dede dışında hoşgörü ve sevgiyi temsil eden karakterler arasında Bâtın ve Zahir de yer alır. Ahmet Koçakoğlu, Bâtın ve Zahir'in Allah'ın doksan dokuz ismi arasında olduğuna dikkat çeker (Koçakoğlu, 2010: 322); Muhteşem Neyzen Bâtın Efendi nefesiyle hayat verme yeteneğiyle tanrısal özelliklere sahiptir; Zahir ise oğludur. 'Görünmez' ve 'Görülür' anlamına gelen Bâtın ve Zahir isimleri, İbn Arabi'nin Futuhat adlı eserinde Tanrı'nın görünür olan şekillerin arkasında daima görünmez kaldığı söylemine çok yakın durur (Almond, 2004: 35). İbn Arabi, Bâtın'ın kendisini ifade etmek amacıyla kendini sonsuz şekilde zahir olarak gösterdiğini düşündüğü için, Tanrı'yı akıl yoluyla anlamamanın mümkün olmayacağını ileri sürer. İbn Arabi'ye göre kendini sürekli değişken bir biçimde ifade eden Tanrı'yı betimlemek de mümkün değildir ve betimlemeye çalıştığımızda da O'nu zihnimizde kısıtlarız (Almond, 2004: 18). Oysa O'nun anlaşılabilirliği karşısında hayranlık içinde kalıp O'nu anlamaya çalışmamak, Tanrı'ya saf bir sevgiyle yaklaşmak anlamına gelir. Tanrı'yı betimlemeye kalkışanlar ise kibirlerine yenik düşer ve O'nu kendi bildikleri seviyeye indirgemeye çalışırlar (Almond, 2004: 19). İbn Arabi bu şekilde benlik ve Tanrı, veya bân ile zahir arasındaki zıtlıkları yıkmış olur. Onunkine benzer bir Tanrı anlayışı Hıristiyan Ortaçağ'da yaşamış olan mistik yazar Meister Eckhart'ın yazılarında da görülür. Tanrı sevgisini ele aldığı bir yazısında Meister Eckhart, insan Tanrı'yla bütünleştiğinde bân olanın zahire dönüştüğünü ileri sürer (Rubenstein, 2004: 267).

Tanrı'yla bütünleşme konusu romanda, İbrahim Dede Eflatun'a bir ney verip üflemesini söylediğinde en net biçimde görülür. İbrahim Dede ona neyi uzattığında, Eflatun hayatında ilk kez bir neyi eline alır; neyi çalmaya başladığında ise onu öyle mükemmel çalar ki, İbrahim Dede olayı daha sonra Davut'a anlattığında şöyle söyler: "kardeşin Eflatun, yegâh perdesinde karar etti ve Yaradan'la, yegâhta yekvücut oldu. O anda 'Ene'l Hakk' demeye bile gerek duymadı. Yaradan o ve o da Yaradan olduğu için, ona secde etmek Yaradan'a secde etmek olacağından, kardeşinin ayaklarına kapandım" (Anar, 2007: 241). İbrahim Dede, 'Ene'l Hakk' sözlerini kullanarak 922 yılında bu sözleri ifade ettiği için idam edilen Hallac-ı Mansur'a gönderme yapar. Hallac-ı Mansur bu sözleri kullanarak kendini Tanrı'yla aynı seviyeye koymakla suçlanmıştır, ancak Annemarie Schimmel'in de vurguladığı gibi, bu sözler Hallac'ın ölümünden kısa zaman sonra farklı yorumlanmaya başlanmış ve ilk başta bir kibir ifadesi olarak algılanmışsa da, daha sonraki yıllarda Tanrı'ya olan sevginin dışı vurumu olarak görülmeye başlanmıştır (Schimmel, 2001: 132). Örneğin, Celaleddin Rumi'ye göre 'Ene'l Hakk' büyük bir alçakgönüllülüğün göstergesidir, çünkü bu sözleri söyleyen kişi kendi ben duygusunu hiçe sayarak kalbinde sadece Tanrı'ya yer açmıştır (Rumi, 1999: 45-46).

Anar'ın ele aldığı bu konu sadece Celaleddin Rumi, İbn Arabi veya MeisterEckhart'ta görülmez; birçok başka düşünürde ayırıştırıcı unsurlar üzerine odaklanmak yerine, birleştirici unsurlar üzerinde durulması gerektiğini savunur. Alman Marksist felsefeci Ernst Bloch, İbn-i Sina ve İbn Rüşd'ün felsefelerini inceleyerek, Neoplatonik düşünceyi devam ettiren bu iki düşünürün tüm insanların Tanrı'ya yaklaşabilme yeteneğine sahip olduklarını söylediklerinde, çevrelerindeki iktidar sahibi olan kişilerin kibirlerine karşı çıkmış olduklarını öne sürer. Bloch, farklı bir dine sahip olan herkesin cehaletin karanlığında buldukları için Tanrı'ya asla yaklaşamayacaklarına inanan egemen düşünceye karşın İbn-i Sina ve İbn-i Rüşd'ün, hem Hıristiyan dünyasındaki, hem de kendi kültürlerindeki egemen dinî kurumların mutlak değerlerine karşı çıkmış olduklarını ileri sürer (Bloch, 2019: 18-19).

Hoşgörüsüzlük ve Şiddet

Bloch'un değerlendirmesine bakıldığında egemen olan ve bütünleşme üzerine kurulmayan anlayışın şiddete yol açtığı söylenebilir. Bu unsur Zahir'e verilen tepkide göze çarpar: Zahir iki genç softanın fıkıh ilmi hakkındaki sohbetlerine kulak misafiri olduğunda, onlara bunları tartışacakları yerde akıllarını kullanıp felsefe okumalarını önerir. Ancak Zahir'in bu sözleri iki genci çok kızdırır ve gençler Zahir'i kadıya şikayet edip onun cezalandırılmasını talep ederler (Anar, 2007: 168). İki gencin bu hoşgörüden yoksun ve şiddet yanlısı davranışı daha sonraları Zahir acımasızca dövülüp işkence edildiğinde de görülür. Öfke dolu olan halk Zahir'e saldırdığında, Zahir kendini savunmaz ve sadece "Neyi reddettiklerini bilmiyorlar" (Anar, 2007: 175) diyerek İsa Peygamberin sözlerini yankılar. İncil'de İsa Peygamber, Tanrı'ya "ne yaptıklarını bilmiyorlar" diye seslenerek, insanları affetmesini diler. Ancak Zahir'in "Neyi reddettiklerini bilmiyorlar" sözleri iki anlamlıdır: bir yandan reddettiklerinin ne olduğunu bilmedikleri anlamı çıkar, öte yandan ney çalgısını bilmediklerini de kastettiği düşünülebilir. Mevleviler ile özdeşleştirilen ney ise, Tanrı'ya olan aşkın simgesidir ve ney çalan Zahir de Mevleviler gibi aşkın yolunda gider, ancak öfkeli halk, onu linç eder. Romanın bütününe bakıldığında çok sayıda şiddet dolu sahne görülse de, Zahir'in öldürülme sahnesi onlar arasında en hunharca olanıdır. Boynu ve bilekleri bir tomruktan geçirildikten sonra kırbaçlanarak sokak aralarında yürütülen Zahir en sonunda yere yığıldığında bir kişi "bilek kalınlığındaki sopasını kafasına indirip Zahir'in beynini" dağıtır (Anar, 2007: 235). Tomruğun önüne "Çalgıcıların Padişahı Zahir İşte Budur" yazısı eklenmesi, Zahir'in öldürülüşünün İsa Peygamber'inkine benzetildiğini gösterir. Benzetmenin sebebi ise, sadece kendi doğrusunu kabul edenlerin kibirlerinin evrensel olmasından kaynaklanır. Dogmatik yaklaşan her düşünce sevgiden yoksundur ve bu yüzden de şiddetin tohumlarını taşır.

Zahir'in felsefeyi dogmatizme üstün görmesi de felsefenin tartışmaya açık olmasından kaynaklanır. Bu hoşgörüden yoksun unsur romanda en çok Pereveli İskender adlı karakterde görülür, çünkü onun tutumu aynı İbn Arabi'nin tasvir ettiği katı düşüncelere bağlı olan kişilerin tutumuna benzemektedir. Yukarıda da bahsedildiği gibi, İbn Arabi, bazı

kişilerin kendi pozisyonlarını güçlendirmek için dogmatik düşünceleri kötüye kullandıklarını öne sürmektedir ve Pereveli İskender'in vaazlarına bakıldığında, tam da bunu görmekteyiz. Onun vaazlarında, Tanrı, insanlardan sadece kendisine itaat etmelerini bekleyen bir otorite figürüne indirgenir; içsel olgunlaşma ve iyilik gibi soruların onun düşüncesinde yeri yoktur. Örneğin çete lideri Çapraz Bayram göğsündeki ağrıyı hiçbir hekimin çabası dindiremediğinde, bir şifacı ağrısının vicdan azabından kaynaklandığını söyleyerek, kendisini dine vermesini tavsiye eder. Çapraz Bayram da bunun üzerine Pereveli İskender'e gidip şöyle der: "Allah nedir, din nedir, nasıl ibadet edilir ve nasıl sevap kazanılır bana bir bir söyle!" (Anar, 2007: 197). İsteğini kabul eden Pereveli İskender ise Çapraz Bayram'a istediğini öğretirken sadece yüzeysel kurallar üzerine odaklanır; sevgi ve alçakgönüllülük gibi unsurlardan hiç bahsetmez bile. Ona öğrettikleri sayesinde göğsündeki ağrının dindiğini sanan Çapraz Bayram yeni hocasından pek memnundur, oysa ağrısının dinmesinin sebebi kendisine verilen afyonlu macundur. Pereveli İskender ayrıca bulunduğu mevkiyi kötüye kullanarak Çapraz Bayram'ı şiddet kullanmaya teşvik eder: "şarap nasıl ki sarhoşluk veriyorsa, musikinin de sarhoş ettiğini, dolayısıyla onun da en az şarap kadar haram olduğunu Bayram'ın kafasına sokmuştu. Buna göre, belki de bir çalgıcının katli vacipti" (Anar, 2007: 200).

Pereveli İskender'in kurallara bağlı katılığı ve bunun sonucu olarak da hoşgörü ve sevgiden yoksun oluşu, onu romanda Mevlevilerin tam da zıttı olarak konumlandırır. Pereveli İskender başkasını cinayet işlemeye rahatlıkla ikna ederken, Mevleviler ise kötülüğün ta kendisini içinde barındıran bir evin önünden geçerlerken daima "saygı ve sevgiyle" evin önünde eğilirler ve o zaman da hep evden dehşet bir inilti yükselir (Anar, 2007: 128). Pereveli İskender'in tersine Mevleviler kötülüğü sevgi ve alçakgönüllükle yenmeye çalışırlar ve İbrahim Dede bu yüzden "Kin şeytanın kakhahasıdır" (Anar, 2007: 132) der. Mevlevilerle karşılaştırıldığında Pereveli İskender kibirli ve şiddet yanlısı biri olarak gözükmektedir.

İbrahim Dede'nin alçakgönüllü ve sevgi dolu biri olduğu, kendi hayat öyküsünü anlattığı zaman öne çıkar: yıllar önce İbrahim Dede, genç bir Mevleviyle birlikte Firavun denilen biri tarafından kaçırılmış ve

ondan işkence görmüş, ardından da köle olarak satılmıştır. İbrahim Dede öyküsünü, yıllarca köle olarak yabancı bir ülkede yaşadktan sonra nefret içinde Konstantiniye'ye geri dönen bir Mevlevi'ye anlatır. Bu Mevlevi, kendisine işkence yaptıktan sonra onu köle olarak satan Firavun adındaki kişiden intikam almak için Konstantiniye'ye dönmüştür, ancak tam da Firavun'un evine vardığında Mevlevihane'nin merhum şeyhinin cenazesi geçince, diğer Mevlevilerin davetini kabul eder ve cenazeye katılır. Cenazeden sonra Mevlevihaneye dönüp yemek yediklerinde, İbrahim Dede bu Mevleviye o gün cenazesini kaldırdıkları kişinin şehleri Nuvarif Efendi olduğunu açıklar ve ardından da Nuvarif Efendi'nin aslında Firavun adındaki kişi olduğunu ekler. Ayrıca İbrahim Dede, kendisinin de Konstantiniye'ye ilk döndüğünde Firavun'dan intikam almak istemiş olduğunu itiraf eder, ancak tam da onu öldürmek üzereyken bir şeyin ona engel olduğunu anlatır: "Sopamı elimde bir tarttıktan sonra adamın yaklaşmasını bekledim. Fakat bu sırada beklenmedik bir şey oldu: Kulağıma bir ney sesi geliyordu... Biri ya da bir varlık usul usul ney üflüyordu. İşte o anda, Bâtın Efendimiz'i hatırladım ve yüreğim aydınlandı" (Anar, 2007: 136). Bu olayın ardından İbrahim Dede Firavun için dua etmiş ve duaları da kabul olmuştur; Firavun Mevlevihaneye gelmeye başlamış ve öyle değişmeye başlamıştır ki, sonunda diğer Mevlevilerin başına geçmiştir. Ancak, İskender Pereveli'nin tersine, Firavun gerçek yüzünü saklayarak kötülük yapmaya devam etmez; o, gerçek bir içsel değişim geçirerek iyi biri olur. İbrahim Dede'nin de ona karşı duyduğu saygı büyüktür ve Firavun için şöyle der: "Onun yolu bizden uzundu. Çünkü biz iyiliğe kötülükten gelmedik. Ama o en sefil yerden gelerek en şerefli yere yükseldi. Bizden de o kadar ileri gitti ki, seneler sonra Firavun yerine, onun tersi olan Nuvarif ismiyle dergâhımızın şeyhi oldu" (137). İbrahim Dede'nin bu öyküsü, sevgi ve hoşgörünün kötülüğü yenebildiğini gösterir.

İbrahim Dede'ye göre kötülük nefretten, yani sevginin yokluğundan gelir ve bu yüzden de Eflatun'a kinin şeytanın kahkahası olduğunu söyler, çünkü kin başkalarının reddedilmesine sebep olur. Diğer bir deyişle, kin 'biz' ve 'iyi olanlar' ile 'onlar' ve 'kötü olanlar' arasında net bir ayırım yapar ve bu ayırım da sevgiden tamamıyla yoksundur.

Mevlevilerin kendilerini ben duygusundan arındırmaya çalışmaları da bu sebepten ötürüdür, çünkü ben duygusu, reddetme ve şiddete yol açar. Mevlevilerin içlerinde besledikleri sevgi ve şefkat duygusu, İbrahim Dede Eflatun'un hayatını kurtarmak için onurunu bile çiğnemeye ve hatta hayatını da feda etmeye hazır olduğunda öne çıkar. İbrahim Dede ne zaman başkalarının önünde ney çalsa, alçakgönüllülük göstererek daima bilinçli olarak bir hata yapar, ancak bir gün hata yapmadan çalar ve ardından da kibirle şöyle konuşur: "Bana göre insanlar, alçaldıkça alçalır ve yükseldikçe yükselir. Ben yükselenlerdenim! Ney üflemede ve musikide üstüme yoktur! Bunu siz de gördünüz, işittiniz! Var mı aranızda benimle aşık atacak!" (Anar, 2007: 209). İbrahim Dede'nin bu sözlerinin üzerine onu ney çalarken dinlemiş olanlar onu küçümseyip alay etmeye başlar. Hatta bazıları onun nihayet gerçek yüzünü gösterdiğini söylerler, oysa İbrahim Dede sadece Eflatun'un hayatını kurtarmak için kibirli davranmıştır. Bunun sebebi de, bir seri katilin Konstantiniye sokaklarını gezip, kentten en iyi müzisyenlerini teker teker öldürmeye başlamış olmasıdır. Seri katilin bir sonraki kurbanının Eflatun olabileceğinden korkan İbrahim Dede neyini hata yapmadan çalar, böylece katilin dikkatini Eflatun'dan kendisine çekerek Eflatun'u kurtarmaya çalışır. Böylece İbrahim Dede sevgi, şefkat ve alçakgönüllülüğün en yüce hâlini temsil eder.

Eşiklik ve Düalizmin Bozulması

Benlik duygusu sevgi içinde kaybolduğunda, ikili zıtlıklar üzerine kurulan dualite yıkılır ve bu unsur roman boyunca dışlayıcı davranan otoriter sistemin eleştirisiyle ele alınır. Romanda sevginin ayrımcı ve şiddet yanlısı düşünceyi yıkabilme gücüne sahip olduğu görülür. İkili zıtlıkların yıkılmasının bu sisteme büyük bir tehdit getirmesi romanın başında Asım adındaki kişinin hayaletinde öne çıkar. Hayaletler, yaşayanlarla ölümler arasında var oldukları için, yaşam ve ölüm arasındaki dualiteyi yok sayarlar. Romanın en başında yaşlı bir bekçi Asım'ın hayaletiyle karşılaştığında öyle korkar ki, bir hafta boyunca dili tutulur ve konuşamaz. Egemen düzenin devamlılığını korumak için görev alan bekçinin konuşamaması, Asım'ın bu düzene karşı

oluşturduğu tehdit unsurunun altını çizer. Oluşturduğu tehdit, Kıpti Gülabi hayaletle karşılaştığında daha da belirgin bir hâl alır, çünkü Gülabi'nin hayaletle karşılaştığını duyan Padişah, hayaletin cinsiyetini merak ettiğinden onu sarayına çağırır. Padişah hayaletin cinsiyetini merak eder, çünkü eğer hayalet erkekse harem duvarlarından geçip Padişaha ait olan kadınlara yaklaşabilir ve böylece de onun hâkimiyetine başkaldırmış olur.

Davut da aynı hayalet gibi egemen düzene bir tehdittir, çünkü Davut'un varlığı bile düalizm üzerine kurulan otoriter düzene aykırıdır. Babasının gerçek kimliği şüphelidir. Annesi ise bir Kıpti olarak toplumun dışladığı bir azınlığa mensuptur. Bununla birlikte Davut ve ikiz kardeşi Eflatun büyüdüklerinde, egemen sistemin dışında yer alan kişilerle yakınlık kurarlar; Davut bir grup Ermeni çalgıcıyla birlikte meyhanelerde çalmaya başlar, Eflatun ise şiddet dolu dış dünyaya sırtlarını çevirmiş ve içsel yolculuklarına odaklanmış Mevlevilerle yaşar. İki kardeş iki farklı tutum sergiler: biri dünyevi işlerle uğraşırken, diğeri ruhsal bir yaşam sürer ve burada en dikkat çekici unsur ise, romanın bu iki yaşam tarzından birine öncelik vermeyişidir. Bu özellik ise romanda gördüğümüz düalizm eleştirisiyle uyumaktadır. Davut ve Eflatun farklılıklarıyla birbirlerini tamamlarlar; oysa romanda egemen sistemi temsil eden karakterlerin hepsi, farklı olan herkesi ötekileştirip onlara karşı şiddet uygularlar.

İki kardeşin birbirini tamamlaması, Davut'un Pereveli İskender tarafından vurulup ölmek üzere olan Eflatun'u kollarına alıp kardeşi için gözyaşı döktüğü sahnede görülür. Davut ölen kardeşi için gözyaşı dökerken Bâtın Efendi gelir ve neyini çalarak Eflatun'u tekrar hayata döndürür. İlahi olanı temsil eden Bâtın Efendi Eflatun'a kendi nefesini üfleyerek, iki kardeşin tekrar birbirine kavuşmasını sağlar ve bu da iki zıt kardeşin sevgi yoluyla bir bütünü simgelediklerinin altını çizer.

Sonuç

Yukarıdaki incelemede, Anar'ın *Suskunlar* adındaki romanında, ikili zıtlıklar üzerine kurulan hiyerarşik düzenin sevgi yoluyla yıkılabileceği konusu ele alınmıştır. Sevgi, aşırı bencil olan benlik duygusunu yıkarak,

'ben' ve 'öteki' ayrımını ortadan kaldırırken, aynı zamanda ikili zıtlıklar üzerine kurulan akıl ve duygu, atılgan ve edilgen, dünyevi ve tinsel gibi zıtlıkların ayrıştırıcı gücünü de yıkar. İkiz kardeşler Davut ve Eflatun romanda ikili zıtlıkların iki yarısını temsil ederler. Davut akıl ve gücü simgeler; meyhanede çalgı çalar, bir kadına âşiktir ve onun uğruna savaş verir. Ayrıca, Neva'nın annesi tarafından verilen elyazmasının gizemini bir dedektif gibi ipuçlarını takip ederek, akıl yoluyla çözer. Eflatun ise tinsel bir sevgiye sahip ve edilgendir; Mevlevihanede yaşar ve kardeşi Davut'un tam zıttını temsil eder. Bu iki kardeş bir bütün olarak algılandığında iyilik ortaya çıkar, çünkü Davut Eflatun'la bir bütün oluşturur, Eflatun da Davut'la. Davut'un olumlu kişiliği Eflatun'a karşı beslediği sevgi ve şefkat yoluyla öne çıkar. Hatta Davut kardeşi uğruna kendi hayatını bile tehlikeye atmaktan kaçınmaz ve onun dünyevi yanı romanda Eflatun'la olan ilişkisinde dengelenir. Ancak Davut'la kıyaslandığında Eflatun'un romandaki yeri daha karmaşıktır. Eflatun'un adı, antik Yunan felsefeci Platon'un ikili zıtlıklar felsefesine bir göndermedir. Platon soyut ve akla dayanan unsurları yüceltirken, fiziksel dünyaya ait olan unsurları küçümser; bu noktada önemli olan, bu zıtlıkların aynı zamanda ataerkil düzende erkek ve kadınlara da atfedilmesidir. Erkekler genel olarak akli, gücü ve düzeni temsil ederler, kadınlar ise fiziksel olanla özdeşleştirirler. Bu Platonik zıtlıklar çağlar boyunca hakimiyetlerini sürdürmüşler ve Derrida'nın yapıbozucu felsefesinin de gösterdiği gibi, şiddete de sebep olmuşlardır. Platonik felsefe, 'ben' ve 'öteki'ni ayırarak, 'benim gibi' olanları kendi safına katmış, 'benim gibi' olmayanları ikili zıtlıklar sisteminde olumsuz görülen unsurlarla özdeşleştirmiş ve sonuç olarak da düşman ilan etmiştir. Eflatun karakteri ise Platonik felsefeye bir eleştiri olarak yaratılmıştır çünkü Eflatun için ikili zıtlıklar yoktur. O sadece sevgiyi bilir; örneğin evinden çıkı Mevlevihaneye gittiğinde yolda gördüğü kötülüklerin hiç birini göremez. Ancak tek başına var olamaz ve İbrahim Dede ve kardeşi Davut'un koruması altındadır; Davut ise romanda, ikiz kardeşi Eflatun'a beslediği sevgi ve korumacılığıyla öne çıkar. Sonuç olarak da Anar, *Suskunlar* adındaki romanında Platonik felsefeye bir eleştiri getirerek, ikili zıtlıkları yıkan bir sevgi anlayışını okura seçenek olarak sunar, çünkü bu ikili zıtlıklar çerçevesi geniş bir toplumsal etkiye sahiptir ve başkalarını ötekileştirerek, şiddete sebep

olur. Bu yüzden, olaylar Osmanlı döneminde geçse de, roman ikili zıtlıklar üzerine kurulan düşüncenin evrensel bir biçimde her zaman ve her yerde Şiddet doğurduğunu gösterir.

Kaynakça

Almond, Ian (2004). *Sufism and Deconstruction: A Comparative Study of Derrida and İbn 'Arabi*. London: Routledge.

Anar, İhsan Oktay (2007). *Suskunlar*. İstanbul: İletişim.

Bloch, Ernst (2019). *Avicenna and the Aristotelian Left*. New York: Columbia UP.

Derrida, Jacques (1981). *Dissemination*. London: The Athlone Press.

Derrida, Jacques (1997). *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Derrida, Jacques (2002). *Writing and Difference*. London: Routledge.

Ecevit, Yıldız (2004). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim.

Ergun, Zeynep (2009). *Erkeğin Yittiği Yerde*. İstanbul: Everest.

Gilligan, Carol; David, A.J (2008). *The Deepening Darkness: Patriarchy, Resistance, and Democracy's Future*. Cambridge: Cambridge UP.

Hatipoğlu, Sibel (2010). "Eşikte Parlayan İnci ve İlahi Sırrı Fısıldayan Ney ya da Pinhan ve Suskunlar'da Tasavvuf", *Turkish Studies*. 5(4): 1224-1253.

Koçakoğlu, Ahmet (2010). *Yerli Bir Postmodern: İhsan Oktay Anar*. Konya: Palet.

Korat, Gürsel (2011). "Minyatür ve Roman Estetiği", *Notos*. 5: 23-25.

Norris, Christopher (2007). "Metaphysics", *Understanding Derrida*. Ed. Jack Reynolds vd. London: Continuum.

Plato (2008). *The Symposium*. Cambridge: Cambridge UP.

Royle, Nicholas (2003). *Jacques Derrida*. London: Routledge.

Rubenstein, Richard E (2004). *Aristotle's Children: How Christians, Muslims, and Jews Rediscovered Ancient Wisdom and Illuminated the Middle Ages*. Orlando: Harcourt.

Rumi, Jalaluddin (1999). *Signs of the Unseen: The Discourses of Jalaluddin Rumi*. Boston: Shambhala.

Schimmel, Annemarie (2001). *Rumi's World: the Life and Work of the Great Sufi Poet*. Boston: Shambhala.

Seyhan, Azade (2014). *Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Romanı: Kesişen Yazgıların Hikayesi*. İstanbul: İletişim.

ALMAN TERBİYESİ ROMANINDA KİMLİK, AİDİYET VE HUZURSUZLUK

IDENTITY, BELONGING AND ANXIETY IN THE NOVEL OF
ALMAN TERBİYESİ



Öz

Modern zamanların öznesi olma vaadiyle yola çıkan birey, ancak modern zamanların "artık" bir ögesi olarak bunalıma sürüklenmiştir. Modern birey nitekim savaş, ekonomik kriz, bilgi bombardımanı ve yerellik/küresellik çıkmazında, hezeyanları ile baş başa bırakılmıştır. Söz konusu hezeyan, bir önceki yüzyıldan miras, karmaşık bir ontolojiye sahiptir. Bu karmaşıklık içinde birey ise savrulup durmaktadır. Savrulma sonucunda modern birey, huzursuzluk merkezli semptomlar göstermektedir. Modern bireyin temel karakteristiği huzursuzluk olup huzursuzluğunun sebeplerinden ikisi artık kimlik ve aidiyet olarak değerlendirilmelidir.

Zafer Şenocak'ın *Alman Terbiyesi* romanının baş kişisi Salih'in, iki dünya savaşının ortasında Türk-Alman kimliği ile benzeri bir bunalım içerisinde olduğu görülmektedir. Bunalım, öncelikle savaşların atmosferindeki yüzyılın genel karakteridir. Öte yandan iki ayrı coğrafyada kendini gösteren "yurtsuzluk", bunalımını tetikleyen bir diğer temel ögedir. Bu bağlamda asker Salih, varoluşçu çizgide kimlik ve aidiyet krizi yaşamakta olup hem tüm bu sürecin hem de modern zamanların bir çıktısı olarak huzursuzluğunu koyulaştırmaktadır. Salih'in kendisine sorduğu sorular bir girdap yaratmakta, Salih de içerisinde kaybolmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kimlik, aidiyet, huzursuzluk, varoluşçuluk, yabancılaşma.

Abstract

The individual who set out with the promise of being the object of modern times has been dragged into depression only as a "residue" element of modern times. Thus, the modern individual has been left alone with her delirium in the wars, economic crisis, data bombardment and locality/globality dilemmas. The delirium in question has an elaborate ontology that has been inherited from the previous century. In this complexity, the individual has swept away. As a result of sway, the modern individual shows anxiety-centered symptoms. Therefore, a characteristic of the modern individual is anxiety and the two of reason for her anxiety may be considered as identity and belonging.

It's seen that Salih which the protagonist of Zafer Şenocak's novel of *Alman Terbiyesi* is in a similar depression with his Turkish-German identity in the middle of the two world wars. Depression is primarily the general character of in century in the atmosphere of wars. On the other hand, "homelessness" which appeared itself in two different lands, is another main element that triggers the depression. Thus, the soldier Salih has experienced a problem of identity and belonging along with the existentialist line and intensified his anxiety as both outcome of this whole process and modern times. The questions which Salih's asked himself has created a gulf and Salih has got lost in it.

Keywords: Identity, belonging, anxiety, existentialism, alienation.

Mürsade Meryem KILIÇ

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-????-????

E-mail: m.meryemkilic@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 09.10.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 26.11.2021

Kaynak Gösterim / Citation:

Kılıç, Mürsade Meryem (2021).

"*Alman Terbiyesi* Romanında Kimlik, Aidiyet ve Huzursuzluk", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 13/26, 231-262.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.501>

Extended Summary

Zafer Senocak is a writer known for poems, essays, stories, and novels, was born in Turkey but immigrate with his family in 1970, writes both German and Turkish. Published in 2007 the novel of *Alman Terbiyesi* is centered on Salih which went through identity and belonging problems with German and Turkish. The maintain issue and the theme of the novel is followed through Salih, and Salih is in the middle of depression, purgatory, both between the two World wars and his own two worlds. On the other hand, Salih has felt the depression after his wife which beloved his German captain's daughter was dead. Salih had questions before his wife was dead nevertheless these questions stayed on the surface. In order to go deep this questions, extreme events have to happen. For instance, dead, war, betrayal, migration or quickly far/run away from something or everything. Actually, Salih has went through all of this events.

When Salih and his wife had felt about Second World War in Germany, they have came in Istanbul. On the other hand, Salih's questions about himself has deeper again. In fact, Salih has always questions inside from his. But, this migration which from Berlin to İstanbul, has shown identity of Salih in Germany, which may German identity of Salih's. As a matter of fact that, the scenery may obviously enjoy only if you far away from the scenery. Not to mention the fact that the death of Salih's German wife Annette and has been engraved in Turkey should evaluate with a symbol. Come to Turkey is a practical outcome which critical attitude of the enlightened which is not surrendered to change with -possible- war in Germany.

Salih has far away from the identity of German with his wife's death. Becoming distant which both his wife and Germany, has been aloned and alienated himself. On the other, Salih has begun writing his memories. thanks to this habit, Salih has confronted himself in the past. And thus, he has tried to understand the belonging of identity of German or Turkish. Salih is always in the middle of this identity. He can't choice about it: One of them, both of them or may be none of them. As a matter of fact that, the story of Salih is similar to the

story of the modern individual. The modern individual is always in the middle, also. There are questions all the time but Anything never can't be the solution. Because of this paradigm, Salih can describe neither German nor Turkish. In this course the impossible of "the/an identity" in the modern times is come to end with importance of talking about identities rather than "the/an identity".

Homelessness is the other element of problems from belonging to Salih which protagonist of *Alman Terbiyesi*. Salih was born in Manastır and grew up in Germany. Actually he is from Turkey from The Ottoman lands. When the war has begun, he had come to Turkey. But belonging to multilands is an important problem for Salih's mind. In the several lands, or maybe race, "Where is he belong?", "Who is Salih?", or "Where should/may be Salih belong?" "Who should/may be Salih?". This questions help to understand of Salih's mind and problems of belonging and identity.

It is absolutely should be accepted the fact that, Salih has through with anxiety in this period. Anxiety is also rooted from atmosphere of the First World War and the Second World War and Salih has saw all of them. Because of the be soldier, Salih is always on the alert. In this situation, peace can not be talked. Particularly the war has a huge problem in Salih's life and mind. Hence end of the novel, Salih has run into peace to some extent inasmuch as end of the Second World War.

It should be remembered that modernism and postmodernism as a result from anxiety in social, political, economical or humanity türbülans. Salih has to get rid of this anxiety along with problems about identity and belonging, to some extent. Writing his memories is result of this efforts. Thus, because of confronting to himself by writing your memories is may key of the peace. As we know it, in pyschology writing is method of the rehabilitation in order to meet or know about yourself.

The novel of *Alman Terbiyesi* may evaluate with autobiographic statement. For instance, the writer of novel, Zafer Senocak immigrated to German with his family in 1970's and never came back to Turkey.

Senocak was in Germany on his childhood, teenager and adult. It is naturally possible that the writer may go through the problems of identity, belongings or anxiety. Knowing about this data may understand to Salih which protagonist of *Alman Terbiyesi* for readers and find out for researchers.

Giriş

Bireyin merkeze alındığı batılı bir edebî tür olan roman, kısa zamanda hızlı fakat sancılı bir ilerleme göstermiştir. Roman temelde bir birey anlatısı olmasına karşın romanın edebiyatımızdaki ilk görevi, toplumu eğitecek düzeyde, sosyal mesaj içerikli, mimetik bir yapıyı yansıtmasıdır. Söz konusu mimetik yapı, Stendhal'ın "Roman, sokağa tutulan aynadır." yargısıyla birebir örtüşür. Batıda 20. yüzyılda gerçekliğin parçalanması (İzafiyet Teorisi), söz konusu aynayı çoğaltır; artık tek bir gerçekten bahsedilemez. Bilim ve teknikteki gelişmelere paralel olarak sosyal yaşamın seküler, materyalist, kapitalist bir karakter oluşturması, geleneksel olandan kopuş ve gelişmeye duyulan inanç, edebiyatta yeni arayışların itici kuvveti olur (Gülsoy, 2016: 35). Küreseldeki edebiyatlar, asillerin anlatısı olmaktan çıkıp "küçük insanlar"ın hayatlarına mercek tutar. Bunların hepsinden öte, dünya tarihi, iki küresel savaşa şahitlik etmiştir. Savaşların yıkıcı gücünün bireylerde yansması ise çok şiddetli bir içe kapanış, sorgulama, huzursuzluk ve kayboluş -hem kendi içinde hem de toplum içerisinde eriyerek kaybolma- şeklinde seyretmiştir. Böylece modern dünyanın yeni bir yansması olan değişen ve dönüşen dünyanın prototipi, "modern birey" doğmuştur.

Modernite, bireyde ve toplumda büyük değişimler ihtiva eden ve hâlâ yaşanmakta olan bir süreçtir. Moderniteye geçişi belirleyen dört devrim, bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimlerdir (Jeanniere, 2011: 113). Eskiye reddeden, yeniliği önceleyen, bazen de "moda" tabiriyle karıştırılan modernlik; çoğu zaman modernite sürecine de atıf yaparak kökleri "Hümanizma"ya inmekle beraber 19. yüzyılda ivme kaydeden, 20. yüzyıla hâkim olmuş, 20. yüzyıldan sonra kimilerine göre postmodernizm çatısı altında kendine bir yaşam alanı oluşturmuş, kimilerine göre postmodern süreçte eriyerek kaybolan, kimilerine göre ise postmodern süreçte revize olup çağa uyum sağlayan bir kavramdır. Modernizm ise devam eden modernite sürecinde kendine sanat, bilim, edebiyat ve felsefe gibi alanlarda ifade alanı bulmuş, modernitenin bir koludur.

Modernizm ve modernlik algısında birey merkeze alınmakta ve bir özne olarak vurgulanmaktadır. Bu süre zarfında birey, değişen ve dönüşen dünyaya ve bu dünya tahayyülünde kendine anlam vermekte zorlanmış, sürecin sonucu olarak aslında bir problematik olarak karşılık bulmuştur. Güneş merkezli evrenin keşfi, Kopernik ve Kepler ile yeni bir evren tasarımı, Tanrı'nın evrendeki hâkimiyetinin sorgulanışı, gerçeklere bakışta "izafiyet" kavramının geliştirilmesi, en nihayetinde merkezsizlik düşüncesi, söz konusu süreçte varılan noktayı "birey" ile buluşturur. Modernlikte tek sorunsal birey değildir fakat modernizmin en önemli problematiklerinden biri "birey"dir. "Birey", çevresinde olan her şeyi -doğruluğu sorgulanmaksızın- tanımlama ve tarif etme yetkisine sahiptir. Böylece bireyin etrafındaki nesnelere ilişkisi, bireyin zaman, mekân ve diğer bireyler ile ilişkisiyle beraber son tahlilde bireyin tanık olduğu tarihî hadiselerle münâsebeti ve bu hadiselerin bireye yansımaları, modernlikte tartışılan ve modern edebiyatta masaya yatırılan meselelerden biri hâline gelmiştir.

Söz konusu dönem Türk edebiyatında 20. yüzyılın sonuna rastlarken dünyada da yeni bir paradigma değişiminin işareti görülmektedir. Giddens'in modernliğin sonucu olarak da gördüğü postmodern evrenin küresel olarak yavaş yavaş deneyimlenmeye başladığı zamanlar ile birey, güven-risk, güvenlik-tehlike ilişkileri arasına fırlatılmış gibidir. Modern öncesi toplumlardaki "yerel" ve "yöre"nin önceliği, zaman-uzam uzaklaşmasıyla tamamen yıkılmış yerini yerel ile küreselin birbirinden ayrıştırılmayacak ölçüde kenetlenmesine bırakmıştır (Giddens, 2020: 108). Bu bağlamda birey, merkezini mutlak surette yitirerek merkezsizleşecektir. Ecevit'in işaret ettiği gibi bahsi geçen atmosfer, tek başına mutlak doğrulara yer olmayan bir ortamdır; tüm değerler aynı ölçüde, herhangi bir hiyerarşiyi barındırmaksızın bir arada bulunmaktadır (Ecevit, 2016: 59). Nitekim bireyden topluma yayılan bu "savrulma", sanatı da etkileyerek yeni bir "gerçeklik" anlayışı meydana getirmiştir. Genel olarak sanat, özel olarak edebiyat, bahsi geçen yeni "gerçeklik" anlayışını ortaya koyabilecek yegâne zeminden biridir. Hem biçimde hem de içerikte sağlanan çoğulculuk, bireyin tek yönlü değil, içine düştüğü dünya ile uyumlu olarak çok yönlü hatta karmaşık yapısından mühlhem çoksesli metinleri doğurmuştur.

Dünyanın hızla dönüşmesi, "mikro" düzeyde ulusal edebiyatları belli ölçüde etkilese de çağın bileşenleri artık küresel ölçekte yankı bulmaktadır. Birey merkezli evrenin söz konusu hızla dönüşümü, genelde topluma, özde edebiyata ve sanata yansımaktadır. İki büyük dünya savaşı ile bilimin yıkıcı gücünü, öte yandan sanayileşme ve üretim şekillerinin değişmesi ile hızlı ve pratik/pragmatik üretimi deneyimleyen birey, içe dönük bir tutum geliştirecektir. Söz konusu içe dönük tutum, zamanla çevresindekiler arasında/içinde yahut onlarsız ciddi bir yalnızlık, yalıtılmışlık ve iletişimsizlik problemi olarak karşılık bulacaktır.

Soyut düzlemde yalıtılmışlık, Marx estetiğinde makineleşmenin sonucu olarak, insan merkezli emekten, makine merkezli emeğe doğru bir yönelimin vesikasıdır. Paranın bir mübadele aracı olarak gücü onure edilmiş, rasyonel, tamamıyla hesaba ve uzmanlığa dayalı bir evren kurulmuştur. Modernleşen ve hızlanan dünyada bireyin yaşadığı "konfor"un bedelini bireyin bizzat kendisi, kendisine yabancılaşarak ödemiştir. Bu bağlamda iktisadî olarak gündeme gelen "yabancılaşma" kavramı Lukacs ile ilerletilmiş ve nihayet Simmel ile sosyokültürel bir kavram olarak açıklanmıştır. Simmel "yabancılaşma"yı iç hayatın toplam durumu ile unsurlarının durumu arasında var olan bu uyumsuzluk olarak görmüştür: "İnsanlar teorik ya da pratik yaratıcılıkları sayesinde, ruhun bu ürün ya da içerikleriyle, bir anlamda bağımsız olan bir nesnelleşmiş tin evreni olarak karşı karşıya gelir, bu ürün ya da içeriklere öyle bakar. Ruhun hayatının biçimlendiği dışsal ya da maddi olmayan dünya, özel türden bir değer olarak görülür" (Simmel, 2009: 341). Simmel'e göre "yabancılaşma" aslında insanın kendinden uzaklaşmasının görünümülerinden biridir. İnsanın kendine uzaklaşması düşünürü göre "şeyleşme", "yabancılaşma" ve "nesneleşme" olarak da aşamalandırılabilir (Berger, Luckmann, 1991: 208-209).

İnsanın kendinden uzaklaşması, yabancılaşma, yalıtılmışlık gibi kavramlar sosyoloji ve kültürel çalışmalarda "kimlik" kavramı ile birlikte düşünülmüştür. Değişen ve dönüşen dünyanın hızının paradigmalara yetişemeyen birey, içe dönük tutumu ile kimlik sorgulamalarına girmiş, bir sorunsal olarak kendini mesele hâline getirmiştir. İki dünya

savaşının ortasında çağın huzursuz tanığı, Zafer Şenocak'ın *Alman Terbiyesi* isimli romanının baş kişisi Salih'in, Almanya ve Türkiye arasındaki kimliğini sorgulaması, iki millet arasında aidiyet bunalımına girmesi, yabancılaşmanın tipik bir örneğini oluşturmaktadır. Salih ile birlikte romanda kimlik, aidiyet ve huzursuzluk temaları üzerinden, çağın bireye yüklediği sancılar ve bireyin yaşadığı yabancılaşma gözler önüne serilmektedir. Sazyek'in "özel yabancılaşma" olarak açıkladığı modern dünyada bireyin toplumsal yapıdaki konumunu ve rolünü doldurmadığını hissetmeye hatta böyle bir konumun varlığından dahi şüphe etmeye başladığı (Sazyek, 2008: 31) durumun bir benzerini Salih yaşamıştır. Bu süreç daimî sorgulama ile romanda bir izlek olarak altı çizilmiştir.

Yazar ve Salih: Huzursuzluğun Başlangıcı, Göç

"Göç Edebiyatı" Türkiye'de doğmuş fakat sonrasında zorunlu veya istekli bir şekilde yurt dışına göç etmiş yazarların eserlerinden oluşan edebiyatı en genel olarak kapsayan isimlendirmelerden biridir. Bununla birlikte söz konusu edebiyatın isimlendirmesinde birtakım ayrılıklar bulunmaktadır. Örneğin Sakallı kapsamın, "Migrantenliteratur" kavramı ile Almanya'da yaşayan ve Alman dilinde ürün veren yabancı kökenli yazarlar ve yapıtları olarak "Göçmen Yazını" ismiyle değerlendirildiğini belirtir (Sakallı, 2006: 163-164). Aytaç "göç" ve "sürgün" kelimelerinin birbirinden farklı olduğunu; göç kavramının içinde zorunluluğun pek kesin olmadığını dolayısıyla "Göçmen Edebiyatı"nın yazarların kendi seçimiyle göç ettiği yabancı ülkelerde verdikleri ürünler toplamına işaret ettiğini vurgularken "sürgün" kavramı içerisinde mutlak zorunluluğu barındığı için bu iki kavram etrafında oluşan edebiyatın farklı kefelere değerlendirilmesi gerektiğini vurgular (Aytaç, 1995: 56). Tilbe ise ulus ötesinde gelişen edebiyatı "Göçmen" yerine "Göçer Yazını" olarak adlandırmanın daha kapsayıcı olduğunu düşünmektedir (Tilbe, 2015: 459-460).

"Göç edebiyatı", 1950'lerden sonra Almanya'nın acil işçi arayışı ile birlikte büyük hayallerle Anadolu'dan birçok insanın kısım kısım Almanya'ya göç etmesinden ötürü çoğunlukla Almanya ile birlikte

anılmaktadır. Yüksel Pazarkaya, Akif Pirinçci, Emine Sevgi Özdamar gibi yazarların oluşturduğu Almanya'da yaşayan Türk yazarların eserleri, küresel çapta ilgi uyandırmıştır. Söz konusu yazarların kimi eserlerini Türkçe, kimilerini Almanca kimilerini ise her iki dilde yazmaları kısaca her iki dile de anadil ölçüsünde hakimiyet, iki kültür arasındaki uçurumlara sebep oluş ve söz konusu durum edebî eserlerine de yansımıştır. Bu sebeple göç edebiyatının önemli bir kısmı, iki medeniyet, iki dünya görüşü arasındaki benzerlik ve farklılıklar, göçün bireyde ve toplumda yarattığı sorunların önemli bir kısmını oluşturmaktadır.

Zafer Şenocak ise küçük yaşta ailesinin Almanya'ya göçü ile birlikte eğitim hayatının büyük çoğunluğunu Almanya'da geçirmiş, iki dilli akademisyen bir yazardır. Bu bağlamda edebî eserlerinin bir kısmını da Almanca vermiştir. Bununla birlikte kimi eserleri de doğrudan Türkçe kaleme alınmıştır. Türkçedeki eserlerinin arasında öncelikle Almanca yazılıp sonrasında Türkçeye çevrilen metinler de mevcuttur. Yazarın her iki dili de edebî dil seviyesinde kullanması şaşırtıcıdır. Aytaç, göç edebiyatı kapsamında her hâlükârda edebiyatın belirleyici faktörünün dil olduğu, yazarın her iki dili de aynı düzeyde kullanabileceğini belirtir (Aytaç, 1995: 56). Nitekim Şenocak'ın bilimsel yayımları bir yana kurgu metinleri, denemeleri ve bilhassa şiirlerinde her iki dili edebî dil seviyesinde kullanabilme yeteneği arkasının sorgulanması gereken meselelerden biridir.

Şenocak'ın göç edebiyatı içerisinde durduğu noktayı doğru tâyin etmek, hem eserlerini hem de özelde *Alman Terbiyesi* romanını açıklamada yardımcı faktörlerden biridir. Almanya'da yazan Türk yazarları iki kuşağa ayırarak birinci kuşak yazarların Almanlara seslenmek, onlara içlerini dökmek, dertlerini duyurmak için yazdıklarını, ikinci kuşak yazarların ise temelde kimlik problemi içerisinde olduklarını ve böylece ikinci kuşakta bireysellikte birlikte insan olmanın doğurduğu sorunların doğrudan hissedildiği eserlerin yazıldığı vurgulanır (Aytaç, 1995: 238). Zafer Şenocak'ın gerek kronolojik edebiyat serüveni gerek de eserlerindeki tematik izlek takip edildiğinde kendisini ikinci kuşak yazarlar arasında değerlendirmek gerekir.

Şenocak'ın *Alman Terbiyesi* romanının baş kişisi Salih, Manastır doğumlu olup eğitim vesilesiyle Alman ordusunda talim görmüş – bir nevi Almanya'ya göç etmiş- hatta komutanının kızı olan Annette ile evlenmiştir. Salih'in huzursuzluğunun başlangıcı Almanya'ya göç ile bağlantılıdır. Nitekim Salih bir "Evlâd-ı Fâtihân" olmasına rağmen Osmanlı'nın yıkılması, Almanya'nın görece daha üstün siyasî politikaları ve gelişmişliği, Salih'i âbâd etmesi gerekirken Salih'in iç dünyasının karmaşıklığını daha da artmıştır. Dolayısıyla Almanya'ya gidiş, Salih için bir milat olarak okunmalıdır. Öte yandan metin biyografik okuma ile değerlendirildiğinde yazarın da tıpkı Salih gibi Almanya'ya göçü özelinde benzerlikler temel alınarak yazar ile Salih arasında bir bağlantı kurulabilir. Yazarın eserinde gölgesini takip etmek yahut kimliğini sorgulamak başka bir çalışmanın konusu olabileceği açıktır. Bununla birlikte, yüzeysel bir biyografik okuma çerçevesinde yazar ile Salih'in yaşamsal ortaklıkları gözden kaçmamalıdır.

Bu noktada gündeme gelen soru işaretlerinden bir diğeri, Şenocak'ın özelde Türk – Alman sorunlarında durduğu noktanın tayini için yazarın muhtemel bakış açısının ne olabileceğidir. Zafer Şenocak'ın tutumu bazen her iki bakış açısıyla çelişse de Şenocak, kendince bir üçüncü yolu tutmuştur (Yeşilada, 2008: 222). Daha çok denemelerinde duyulan bahsi geçen üçüncü yol, romanlarının kurgu düzleminde şahıslar üzerinden de bizzat dile getirilmektedir.

Alman Terbiyesi Romanında Kimlik, Aidiyet ve Huzursuzluk

Alman Terbiyesi romanında, 1881 Manastır doğumlu Salih'in Berlin'e ve oradan İstanbul'a kadar uzanan öyküsü anlatılmaktadır. Salih, eğitim için gittiği Prusya'da Prusya ordusuna tâbi olmayı tercih eder ve Prusya subayı olarak bugünkü ismiyle Alman ordusuna hizmet eder. Bu dönemde kendini bir Alman gibi yetiştiren Salih, komutanının kızı Annette ile evlenerek Alman yaşayışını, aile düzeyine de taşımaktadır. Öte yandan Salih, değişen ve dönüşen bir ülkenin ordusunda, aile ve arkadaş çevresinde kısacası her şeyin "orta"sında kalmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrası mağlubiyet ile birlikte Almanya, ciddi bir dönüşüm yaşamıştır. Bununla birlikte Salih'in "ortada/arafta" hâline

tezat olarak Alman kimliğe koşulsuz bağlılığı, yerini sorulara bırakır; Salih, "Heil Hitler!"i apaçık bir ikrar olarak kabullenmez. Almanların Yahudi kırımını ve saf ırk düşününün ilk seslerini Annette ile birlikte sezer ve İstanbul'a taşınır.

Romanda Manastır doğumlu, "Alman terbiyesi" ile yetişmiş fakat "ülkesine dair" sorgulamaların başlamasıyla ait olduğu topraklara dönen Salih'in iki dünya savaşı arasında yaşadığı kimlik bunalımı ve aidiyet problemleri kurgusal düzlemde takip edilmektedir. Bununla birlikte "çağın huzursuz tanığı" olarak Salih'in çağına, insanına, topluma ve nihayetinde kendine yabancılaşması işlenmiştir. Bahsi geçen "huzursuzluk", Salih'in iki dünya savaşı arasında çarmıha gerilmiş ruhî bunalımlarının bir sonucudur. Romanda "aidiyet problemi" ve "kimlik" arayışları içerisinde çağı ve insanı arasında kendine bir duvar örmüş, huzursuzluğunu koyulaştırmıştır.

Savaşların ortasında bir aydın profili: Salih

1881 doğumlu olan Salih, Birinci Dünya Harbi'nde bizzat subay olarak bulunmuş, İkinci Dünya Harbi'nin ilk ayak seslerini Berlin'de hissetmiş, harbi İstanbul'dan takip etmiştir. İki dünya savaşına tanıklık etmenin bireyde ciddi tesir bırakan hadiseler olduğu muhakkaktır. Salih, bu sebeple çağının "huzursuz" tanığıdır. Öte yandan aldığı askerî eğitimle birlikte döneminin aydını olarak nitelendirilebilir. Çünkü Osmanlı'da özellikle Osmanlı'nın son döneminde harp okullarında okuyan askerî talebeler, politika, eğitim ve temel bilimler gibi talim terbiye ile yetişir. Bu sebeple Anadolu'da subay kavramının bir yüzü "aydın" kavramı ile birlikte okunmuştur (Yalçın, 1998: 160). Yalçın'ın da işaret ettiği Türk romanında özellikle Tanzimat'tan sonra Anadolu'da aydının asker tipi ile yansıtılmasıdır. Nitekim millî ve medenî değerlerin bir yansıması olarak doktor yahut doğrudan askerî okullarda yetişmiş subaylar, özellikle 1923-1946 arası Türk romanında önemli bir yekûn tutmaktadır (Özkütükçü, 2016: 62-65).

Savaşın başlamasıyla birlikte Salih'in İstanbul'a gelmesi, "Âri Irk" politikasını ve kısımları onaylamamasının eyleme dönük davranış biçimidir. Nitekim "aydın" kimse kendisine dayatılanları akıl

süzgecinden geçirmeden kabul edecek değildir. Romanda da görüldüğü gibi iktidarın öngördüğü koşulsuz itaat meselesine Salih, akl-ı selîm dairesinde, sorumluluk alarak ve düşünceleri doğrultusunda karar vermiştir:

“Neden Almanlar için çalışıyorum? diye sordu kendi kendine. Gestapo subayının yanından ayrılıp yola koyulduktan sonra. Almanya’yı zor gününde terk etmiş olmanın verdiği vicdan azabı mı? Neredeyse kırk yılını geçirmişti Almanya’da. Ama bugünkü Almanya, Kayzer’in Almanya’sı değil ki. Kaybedilen Cihan Savaşı’ndan sonra ordu dağıtılmıştı. Ordu dağıtılsa Almanya da dağıtılır” (Şenocak, 2007: 50).

Türk edebiyatında Birinci Dünya Savaşı etrafında yazılanlar, bizzat şahidi olunan bir savaşın önemli bir yekûnudur. Fakat İkinci Dünya Savaşı resmen dâhil olunmayan bir savaş olduğu için edebiyatta savaşın sonuçlarının küresel ölçekte etkileri ile karşılık bulmaktadır. Söz gelimi Almanya kanlı bir yıkımı yahut Nagazaki âni bir yok oluşu doğrudan tecrübe ederken savaşa katılmayan cenah bunların sonuçlarından dolayı olarak etkilenmiştir. Şenocak’ın ailesi ile birlikte savaştan kısa denilebilecek bir süre sonra Almanya’ya yerleşmesi, savaşa doğrudan tanıklığını sağlamaktadır. Çünkü bir ülkenin topraklarından resmen bir savaş vukû buldu ise etkileri yüzyıllara yayılabilmektedir ki söz konusu örnekte savaşın en somut kanıtı “Berlin Duvarı” henüz yerindedir. Dolayısıyla yazarın modern dünyanın ve insanın tarihî dönüşümlerinden biri olan İkinci Dünya Savaşı’nı da romanın temel atmosferlerinden biri hâline getirmesi bu sebeple de bilhassa anlamlıdır. Böylece yazar resmen vukû bulmuş iki dünya savaşı arasına Salih’i konumlandırarak modern bireyin macerasını da okura Salih üzerinden vermiş olur.

Bütün bu savaşlar, yıkım ve yeniden inşa süreçleri Salih’te de “aidiyet”, “kimlik” sorgulamaları ve “huzursuzluk” belirtileri şeklinde yankı bulmuştur. Dolayısıyla görülen birçok belirti ile Salih’in içine düştüğü durum, bir “yabancılaşma(alienation)” örneği olarak da okunabilir. Balcı, yabancılaşma kavramının çok katmanlı yapısına dikkat çekerek kavramın psikolojik, felsefî ve sosyolojik anlamlarına işaret etmektedir (Balcı, 2012: 88). Bu bağlamda Tanzimat döneminde yabancılaşmanın ilkel hâli olarak değerlendirmeye müsait kültürel

ve sosyal yabancılaşma, bir modernleşme biçimi olarak okunsa da Alman Terbiyesi romanının "protagonist"i Salih için ilk başta Balcı'nın da işaret ettiği katmanlı yapı hatta "anomi" görülmektedir. Öte yandan Salih için kahramandan ziyâde "protagonist" kavramı daha uygundur. Salih bir kahraman olmak zorunda ise ancak "yenik" bir kahramandır; öncelikle kendisini aşamamıştır. Sazyek de ayrıca topluma ve/ya hayata yabancılaşmasıyla bireyin modern romandaki tek temsilcisi olarak "protagonist"i görmektedir. Böylece "protagonist" topluma veya gerçeklikle uyum sağlayamamanın iç sıkıntısını doğrudan ya da dolaylı olarak hisseder (Sazyek, 2015: 281). Söz konusu iç sıkıntı, hakikatte Marksist kapitalist sistemin iddia ettiği gibi işçinin ürettiği ürün ile arasına koyduğu mesafeden(duvar) mülhemdir. İşçinin, başka bir şekilde ifade etmek gerekirse emeğin, ürettiği şey/nesne, emekten yani işçiden mugayyir bir yapı arz eder. Böylece emeğin ürünü nesneye aktarılmış, maddeleşmiştir. İşçinin emeği gerçekleşmiştir fakat bir anlamda da emek yok olmuş, nesneleşmiştir (Marx, 2013: 75). Bahsi geçen durum varoluşsal düzlemde bireyin çevresinde bir "yapıntı" olarak pozisyonunu ortaya koymaktadır. Romanda ise bu durum Salih'e yüklenen "yalnız kurt" ve "yurtsuz kartal" nitelendirmeleri ile verilmiştir. Kurt ve kartal havada ve yeryüzünde yalnızlığı ile bilinen iki canlıdır. Salih de Almanya ve Türkiye'de münzevî bir yaşam sürmüştür:

"Yalnız bir kurttu o, sürüsünü yitirmiş, uçsuz bucaksız steplerde doludizgin koşuyordu. Aç ve susuzdu. Yol ekmek, rüzgâr suydu. Boz yelesinin kaldırdığı toz bulutundan kıpkırmızı dili sarkıyordu. Koştukça büyüyordu bulut. Ona karşı duran yok oluyordu. Boz yelesiyle havalandı masal diyarından kurt bulut. Dili donup, çengel bir kartal gagasına dönüştü soğuk memleketlerde. Yelesi kanatlandı. Kartaldı artık kurt. Denizleri aşabilirdi. Belki de bir kartalın pençesi yerden kapmıştı onu. Yurtsuz bir kurttu kartal. Hiçbir yere konmadan dolanıyordu yeryüzünü. Bıkıp usanmadan arıyordu yurdunu. Arada bir avlanıyordu. Havada parçalıyordu avını. Aç kurt sürülerinin yeryüzündeki izlerini takip ediyordu. Kurtların içine dalıp çıktıkları ceylan sürülerinden arta kalanları yok ediyordu" (Şenocak, 2007: 43-44).

Öncelikle bir subay olarak yıllarını "yaban eller"de askerlik mesleği ile geçirmiş olan Salih için sivil hayat, yabancılaşmasını kuvvetlendiren bir argüman olarak değerlendirilmelidir. Salih, Osmanlı topraklarında

doğmuş ve büyümüş hatta Salih'in askerlik mesleğinin başlangıcı yine aynı merkezden gerçekleşmiştir. Fakat bir bireyin asıl yetiştirme olarak okunabilecek gençlik yılları, Salih'in hayatında "Alman terbiyesi" ile gerçekleşmiştir; çünkü gençlik yıllarında Salih, Alman ordusunun bir subayıdır. Salih'in böylesi sıkı bir disiplinden sonra Cihangir'de sessiz bir hayata başlaması, içerisinde büyük umutları barındırır fakat yazarın da Salih'e bir merkez tayin etmeme tasarrufu olarak Salih, eşini de kaybetmesiyle giderek yalnızlaşır.

"Ne kadar sessiz bir şehirdi İstanbul. Hayli vakit almıştı bu sessizliğe alışmak. Berlin'in uğultusu silinmemişti uzun bir süre kulağından. Sanki gökyüzü bile uğuldardı Berlin'de. İstanbul'un pürüzsüz yaz gecelerinde şehrin üzerine serpilen yıldızlar dahi suskundu.

Hayatını bir saatin işleyişi gibi kurmuştu. Askerlikten kalan alışkanlıklarını sivil hayatta da sürdürüyordu. Sabah altı buçukta kalkmak gibi" (Şenocak, 2007: 25).

Salih'in savaşların ortasında sığındığı limanlar, her zaman kadınlar olmuştur. Savaş ve savaşın yıkıcı sonuçları ile birlikte "yurtsuzluk" duygusunu her zaman kadınlarda dindiren Salih'in Berlin'deki "yabancı"lığı, Annette ile evlenmesi ile bir anlamda çözülür. Fakat İstanbul'a dönünce Annette'nin ölümü ile "sudan çıkmış balığa" dönen Salih, "Elena ile tanışana kadar İstanbul'da kendini hep biraz yabancı hissetmiş, insanlarla temas kurmakta zorlanmıştı[r]" (Şenocak, 2007: 37-38). Çağın anahtar kelimelerinden biri olan "yurtsuzluk" kavramı aslında insanların daima varoluşsal evsizlik içerisinde yaşadıklarını, bu sebeple de kolaylıkla "yabancılaşma" yaşayacaklarına işaret etmektedir (Turner, 2014: 42). Nitekim Elena'nın ölümü ile de "mutlak yalnızlığı" hissedecektir. Düştüğü yalnızlık kuyusundan yine bir kadının, Karla'nın eliyle kurtulan Salih için Almanya'da yarım kalan bir aşk hikayesi olan Karla'nın kendisini İstanbul'da bulmasıyla da yeni bir uyanış gerçekleşir. Elena'nın ölümü ile "varoluşsal", "aidiyet", "kimlik" ve savaş sorgulamalarına girerek yalnızlığı gittikçe koyulaşan Salih'in kaybettiği inancı, Karla geri getirecektir:

"Birden Karla'nın çok güçlü olduğunu fark etti. Bu güç ona da sirayet etti. Eve kapanmakla bir yere varılamayacağını kavradı. Kalbinin attığını, damarlarında dolaşan kanın sıcaklığını, zihninde başka birisinin derdine ortak olabilecek bir alakanın uyandığını

fark etti. Tek başına değildi bu dünyada. Vazifeleri, sorumlulukları vardı. Karla yaşamak için evini, yurdunu terk etmişti. Göğsüne zorla takılan sarı yıldız söküp atmış, günlerce saklandıktan sonra, sahte bir kimlikle Almanya'yı ter edebilmişti" (Şenocak, 2007: 112).

Romanın başkişisi Salih'in anılarını yazması, bir aydın ve asker olarak yaşadıklarına sahip çıkmasının örneğidir. Roman, Salih'in anılarını yazmasıyla başlayacak ve süreç, hatıralarını bitirmesiyle de son bulacaktır. Salih'in anılarının merkezinde Berlin vardır. Birinci Dünya Savaşı'na Alman saflarında katılan bir Türk subay, Alman cephesinden Türk cephesindeki filizlenen Alman hayranlığını, savaşın atmosferini ve İkinci Dünya Savaşı'na uzanan süreci yeniden gündeme getirmekte aynı zamanda anıları ile hesaplaşmaktadır. Salih, anılarını yazması ile geçmişin ölü resimlerini canlandırmakla birlikte eşi Annette'nin ölümünden sonra ciddi bir şekilde yeniden peydâ olan yalnızlığını da geçmişi ile paylaşmak ister. Fakat okur Salih'in kişisel tarihinden iki dünya harbini ve harbin koşullarını yalnızca toplumsal ve siyasal tarih çerçevesinde takip edecektir. Savaş ise bireyin düştüğü bunalımların sebeplerinden biri olarak atmosfer görevindedir.

"Hatıralarımı yazmakta geciktiğimi biliyorum. Son günlerde hafızam iyice zayıfladı. Çocukluğumdan beri alışkanlık haline getirdiğim halde günlük tutmakta zorlanıyorum artık. Her sabah kalkar kalkmaz geçmiş günün olaylarını not ederim. Güne berrak bir zihinle başlamanın şartıdır bu. Alman ordularının Ukrayna ovalarında süratle ilerledikleri şu günlerde, maziye düşünmeden edemiyorum. İçine daldığımda bana yaşadığım zaman ve mekânı unutturan o buğulu resimleri konuşturup canlandırmak istedim. Muvaffak olup olamayacağımı bilmiyorum. Ömrüm yeter mi? Yoksa ben de Annette gibi başladığım birçok şeyi yarıda bırakıp gider miyim? Zaman gösterecek" (Şenocak, 2007: 9).

Salih'in anılarını yazması aynı zamanda kendisi ile bir hesaplaşmaya da dönüşecektir. Anıları yazan Salih, anıları yaşayan Salih'ten çoktan uzaklaşmış, ona yabancılaşmıştır. Bu hesaplaşmada Salih'in geçmişi ve şimdiki zamanı arasında "kimlik arayışları", "aidiyet krizi" ve "huzursuzluk", gün yüzüne çıkmıştır. Aslında anıların yazılış süreci bağlamında yazma faaliyeti, bir anda iki olmak mânâsına gelir ki kendi içerisinde yazan el ve onu hayranlıkla izleyen yaratıcı akıl ikileminde-zıtlığında- ortaya çıkan bir benlik bölünmesine işaret eder (Gülsoy,

2016: 46). Bambaşka bir diyalektik ise öte yandan yazarın yazdıklarına yabancılaşması ile birlikte Salih'in anıları içerisinde yeni bir "kişi" yaratması ile de karşımıza çıkmaktadır. Nitekim anlatıcı, anıların yazılış sürecinden yaşamı sorgulayarak "Hatıralarını yazan Salih ile bu hatıraları yaşayan Salih" in farklı olduğunu vurgulamıştır (Şenocak, 2007: 29).

Salih'in anılarını yazarken yaşadığı kimlik sorunsalı ve yabancılaşması, Max Fisch'in eserlerinde de görülen bir problematik olarak da okunabilir. Max Fisch'in de işaret ettiği yazma eylemi, tasarlanan bütün öyküler, bir kimlik oluşturma çabasının ürünüdür (Çağlar, 2020: 276). Nitekim Salih'in anılarını yazma girişimi de bizzat kendi geçmişinden yola çıkarak kimliğini öncelikle arama, sorgulama ve son tahlilde oluşturma gayretidir. Fakat bu gayret, Salih'in kendisine sınırlar belirleyip kendisini de bu sınırlara hapsedmesi olarak okunmamalıdır. Bilakis Salih'in kendisini anlama ve anlatma çabalarının tezahürüdür:

"Hayat, mazi ile ati arasında bocalamaktan mı ibaret? Gününü gün edemeyen, hatırları ile geleceğin belirsiz ufku arasında başıboş bir yolcu, geldiği ve gideceği yerin yabancı, her gece yatağına uzandığında kendisini uyku yerine hayal meyal hatırladığı kişilerin kollarına terk eden gariban gibi hissediyordu" (Şenocak, 2007: 29).

Meriç, aydınının ayırıcı vasfının "tenkit" olduğunu, eleştiren bir zihnin ve eklektik bir tutumun adeta bir turnusol kâğıdı işlevi gördüğünü belirtir (Meriç, 2017: 24). Romanın başkişisi, "yenik, anti-kahraman" Salih, çağının huzursuz bir aydınıdır. Salih'in Almanya'da eğitim almış, Prusyalı bir Türk subay olarak çağına ve çağın "arsız iki çocuğu" iki dünya savaşına bakışı, onaylamadığı durumları eleştirmesi ile bir aydın profili sunar: "Almanya'da Cumhuriyet kuruldu, soytarlık başladı. Ben eski Almanya'nın adamıyım. Bugünden anlamam." (Şenocak, 2007: 79). Fakat bir aydının düşünceleri uğrunda cesurca savaşması özelliği Salih'te yoktur; Salih kabuğuna çekilmiş, çevresindekilerle iletişimi asgâri düzeye indirmiş, şüpheleri ve korkuları kendisini esir almıştır. Yazar Yahudi bir kadının İkinci Dünya Savaşı'ndaki Almanya'da Yahudi soykırımından kaçarak İsrail'e kaçma hikayesi üzerinden Karla ile, Salih'e cesaret verse de Salih'in cesareti sadece anılarını bitirmekle

kalmaktadır. Sadece “anılarının kahramanı” olmak dahi Salih için azımsanmayacak bir başarı olarak değerlendirilmelidir.

Modern zamanlarda muayyen bir kimliğin imkânsızlığı: Salih’in kimlik arayışı

Modern zamanların romanında “birey”, daima bir sorunsal olarak karşımıza çıkmaktadır. Modernist roman öncesinin determinist ve daha az karmaşık olan bireyi, modernist romanda öngörülemez ve çok yönlü bir çizgiye evrilmiştir. Modernist romanda birey, “kimlikler”inin getirdiği sorumluluklar ve zorunluluklar arasında ontolojik sancılar çekmektedir; modern birey, hem uyumsuz hem de sorumluluk sahibidir; hem kuruntulu hem de aldırılmaz olabilir. Kendisine dayatılan tek bir kimliği veya özelliği taşımak zorunda değildir. Söz konusu durumun, modernliğin dünyayı harekete geçirerek şeylerin kırılganlığını arttırdığı, değişkenlikleri açığa çıkardığı ve onları yeniden biçimlendirme imkânı sağladığı (Bauman, 2005: 175) belirtilirken kimlik mevzusunda da “muayyen” kimliğin “manevra” kabiliyetini azaltabileceğini (Bauman, 2005: 182) vurgulanır. *Alman Terbiyesi* romanının protagonisti Salih de benzeri bir bağlamın çıktısıdır. Böylece “Bütün kavranabilir referans noktalarının kırılganlığı ve geleceğe ilişkin sürekli belirsizlik, zaten darbe yemiş olanları ve diğerleri, yani geleceğin ne getireceğinden emin olamayanlarımızı derin biçimde etkilemektedir” (Bauman, 2005: 184) hükmünden de yola çıkılarak Salih’in tedirginliği, kimlik arayışları özelinde daha anlamlı hâle gelmektedir. Salih, romanın başından sonuna kadar tedirgin, hassas kırılganlıklara sahip, sorgulayıcı, zaman zaman da itaatkâr hem farklı coğrafyalarda karşılaştığı kendisinin farklı yüzleri hem de ruhî gitgelleri ile farklı kimliklere sahip bir yapı arz etmektedir.

Öte yandan göstergelerin göndergeleri ile arasındaki büyük uçurum ve son tahlilde “simulark” evren tasavvuruna kadar gidilen süreçte kimlik kavramının imkânsızlığı, bahsi geçen bozulma ve yıkılmada önemli bir çıktı olarak değerlendirilmelidir. Böylece bireyin içine düştüğü kuyu, ontolojik sorgulamaya da kendisinin itmekle beraber son tahlilde postmodern durumun da kendisine “çözumsuz çözüm” olarak

sunduğu nihilizme kadar ulaşmaktadır. Nitekim kimliğin imkânsızlığı, bir nihilizm örneği olarak da pek tabii okunabilir. Postmodern bağlamın da temel meselelerinden biri olarak devam eden kimlik kavramı, çağın kaçınılmaz meselelerinden biridir: "Mânâdan yoksun ve kendinden geçmiş "postmodern özne" bir kimlik oluşturmak için ne bilincine (Descartes) ne de doğrulamaya (Coleridge) güvenebilir. Çünkü Simulacrum'un toparlayıcı göstergenin içini oyuncu, farklılıkları yok edici rejiminin altında kimlik gibi kesin hiçbir şey olanaklı değildir" (Lucy, 2018: 84).

Meselenin bir diğer yüzü olarak modern zamanların getirdiği zorunlu hareketlilikle birey, tek bir etnolojiye veya coğrafi kimliğe de ait olamayabilir. Postmodern dönemde "dünya vatandaşı" olarak değerlendirilen "yeni insan"ın ayak seslerinin prototipi, modern dönemde çok kimlikli bireyde görülmüştür. İşaret edilen çağın "çok kimlikli birey"i Zafer Şenocak'ın *Alman Terbiyesi* romanının protagonistisi olan Salih ile örneklendirilebilir. Salih örneği ayrıca modernliğin müteşekkili ontolojinin de birer temsilidir. Modern zamanların, eski zamanların köken ontolojisinin aksine kendi içerisinde yarattığı modernliği kuran bir ontoloji ile var olduğu görülmektedir (Shayegan,2020: 44). Dolayısıyla yazarın modern zamanları ve özellikle modern bireyi anlamlandırmada Salih örneğini okurun önüne sunması dikkate değerdir.

Alman Terbiyesi romanında Salih özelinden tartışılan Türk- Alman kimliğidir. Yazar 1950'lerden sonra Almanya'ya işçi göçü ile birlikte kimliksel olarak bölünen söz konusu azınlığı, bir öngörü ile iki dünya savaşı arasında işlemiştir. Salih tüm bu süre zarfı içerisinde "varoluşsal düşünme"ye sevk edilerek okurun da bunun üzerine fikretmesi sağlanmıştır. Bu ikilik arasında Salih, "Türk olmak ne anlama gelir, Alman olmak ne anlama gelir?" gibi soruların cevabını arar. Aslında Salih'in tüm hayatı, bahsi geçen ikili kimliğin bir özetidir.

"Kendini Almanya ve Türkiye'ye karşı aynı derecede sorumlu hissediyordu. Ya bu iki memleketin menfaatleri birbiriyle çelişirse, ne yapacak, hangi tarafı tutacaktı? İnsan karpuz gibi ikiye bölünemezdi ki. Bir vücutta iki yürek, bir ağızda iki dil nasıl barınabilirdi?" (Şenocak, 2007: 90)

"Almanca ve Türkçe ne kadar farklı dillerdi. Bu iki dil aynı kafada nasıl barınabilir?" (Şenocak, 2007: 99)

Modern zamanlarda ulus devletinin güçlenmesi teziyle yola çıkan etnolojik kolonileşmenin en önemli çıktısı, devletlerin ordularını güçlendirerek ekonomik ve siyasi hâkimiyet elde etme rekabetidir. Söz konusu tezin ulusal menfaatleri tehdit eden durumlarda çıkmaza girmesi ile dünya savaşları meydana gelmiştir. Bu bağlamda Salih'in iki dünya savaşı arasında benzerine nâdir rastlanabilecek bir pozisyonda, Manastırlı Prusya subayı bir Türk olarak olay ve durumlar karşısındaki tasarrufu, kendi içerisinde tutarsızlıklarla doludur: "Salih böylesi bir durumda hangi ülkenin menfaatine göre hareket etmelidir? Veyahut üçüncü bir yol tutup kendi menfaatini millî menfaatlerden üstün mü görmelidir?" gibi sorular romanın temel gerilimidir.

"Senin vatanın neresi Salih? Doğduğun yeri terk edebilirsin; ama ona asla ihanet etmemelisin. Yerleştiğin yer senin olabilir; ama orada doğmadığını da asla unutmamalısın. Kim söylemişti bu beylik lafları. Bir kitapta okumuş olacaktı herhalde. "Ben Alman'ım," diye kekeledi Salih.

Karla gürültülü bir kahkaha patlattı.

"Siz Türkler fena halde yanılıyorsunuz, Avrupalı olduğunuzu zannederek. Avrupalılar bizleri bile kabul etmediler. Şimdi siz sarıklıları mı kabul edecekler? Sarık kafadan atılmakla yok olmaz ki. Bütün eski albümlerdeki resimlerde duruyor. Onu o resimlerden ve o resimlerin şekillendirdiği hafızadan silmek mümkün mü? Sanki marifet mi Avrupalı olmak? Kan ve barut kokan bir tarihe ortak olmak?" (Şenocak, 2007: 121).

Kimliklerin üstünde bir üst kimlik olarak "Avrupalı"lık tarih boyunca ciddi bir prestij kaynağı olmuştur. Nitekim Avrupa'nın doğuda ve kuzeyde gerçekleştirdiği birçok savaş ve ilhâk o gün için Hristiyanlık, bugün için "Avrupalılık" kimliğinin alanını genişletme gayesinin somut bir kanıtıdır. Öte yandan üstünlük ve kimlik bahsi ötekini konumlandırma ile açıklığa kavuşmaktadır. "Şark"ın karşıt imgesi olan "Garp" kendisini karşıyı her zaman "öteki" olarak konumlandırmış ve kimliksel üstünlüğünü böyle kurmuştur (Said, 2017: 13-17). İkinci Dünya Savaşı bu tezi çürütmüştür. Hitler'in "Üstün Irk" politikası sebebiyle Yahudi kırımını, güncel ve geçmişteki "Avrupalı" tahayyülünün kan ve baruttan

ibaret olduğunu ispatlayarak bu kavramın içini boşaltmıştır. Harvey'in de işaret ettiği söz konusu dönem, enternasyonalizmle milliyetçilik, evrenselcilik ve sınıf politikası arasında her zaman örtülü bir şekilde var olmuş gerilimlerin, mutlak ve istikrarsız çelişkilere dönüştüğü bir dönemdir. Ve bunların arasında Hitler, teknoloji ve mimariyi birleştirerek ölüm kampları inşa ettirmekte, "Âri Irk Üstünlüğü" yöntemini, anavatanın kanla kazanıldığı efsanesiyle birleştirmektedir (Harvey, 1997: 48). Fakat Salih, tüm bunların acımasız bir efsane olduğunun farkında olan bir aydın olarak kendini ne kadar uzak tutsa da iç dünyasındaki hâli hazırda var olan "örtülü gerginlik" dolayısıyla da tam olarak gayesine ulaşamamıştır.

Romanın sonuna doğru okur, modern zamanların son döneminin de ipuçlarına şahit olmaktadır. Kendisi için bir amaç olan bilgi epistemesi, yer ve merkez değiştirmiş, insanoğlu bilginin yıkıcı etkileri ile karşı karşıya kalmıştır. Tüm bu kaosun içinde roman boyunca adeta bir leit motif olarak tekrarlanan "kimlik" kendi içinde de imkânsızlığını doğurmaktadır. Birey için aslanan, kaos içerisinde bir düzeni kendisine yaratmasıdır. Birey, tıpkı Salih gibi, sorgulamalarının cevabını bulamayacaktır. Fakat Salih'in anılarını yazması gibi geçmişle yüzleşmeli, en azından kendisine sorular sormalıdır. Bu bağlamda romanda "modernliğin" varıştan ziyade yolda olmanın fazileti vurgulanmıştır.

Alman Terbiyesi romanında "kimlik" meselesinin romanın temel yapı taşı haline gelmesinde yazar merkezli bir okuma yapılarak da değerlendirilebilir. Çünkü metin, yazarından uzak düşünülemez. Nilüfer Kuruyazıcı'nın Almanya'da Türk yazarlar tarafından oluşturulan edebiyat hakkında seksenli yıllarda henüz kişilikleri oluşmadan Almanya'ya göç etmiş, kendilerini ne Türkiye'ye de ne de Almanya'ya ait hissetmeyen ikinci kuşak yazarlarına eserlerinin, temalarından ve söyleşilerinden yola çıkarak -ailesiyle birlikte 1970'te Almanya'ya gitmesine rağmen- Şenocak'ı da dahil etmek gerekir. Kuruyazıcı, ikinci kuşak yazarların çift kültürlü olduğunu ve yazarlardaki "iki ara"lık sebebiyle sürekli bir "kimlik" arayışı eğilimine dikkat çeker (Kuruyazıcı, 2001: 20). Şenocak'ın "Türk- Alman kimliği" de bizzat Salih tarafından defalarca varoluşsal bir problem zemininde bir leit

motif olarak gündemdedir. Biyografik bir okumada metnin yazarı Zafer Şenocak'ın küçük yaşlarda Almanya'nın Münih kentine yerleşmesi ve burada eğitim alıp Alman vatandaşı, akademisyen ve yazar bir Türk olarak portresi ile romanının kişisi Salih arasındaki bağlantı gözlerden kaçmamalıdır. Elbette yazar, bu romanda kendisini yazmıştır, gibi bir yorum gayet ham bir yorum olarak değerlendirilir fakat yazarın "Duvar"ın yıkılmasıyla Almanya'nın bir kimlik tartışmasına girmesine şahitliği bununla birlikte göç dolayısıyla kendisinin de "bölünmüş bir çocukluk" yaşadığı (Eriş, Öztekin, 2013) düşünüldüğünde yazarın Salih'in düştüğü kendi konumunu varoluşsal olarak sorguladığı ruhî çıkmazlara pek de yabancı olmadığı söylenebilir. Yine bir söyleşisinde Şenocak, kimlik problemini "hem o hem o" olunabileceğini, bu durumun modern dünyanın temel pratiklerinden biri olduğunu da vurgulamaktadır.

"Alman siyasilerin sık sık göçmenleri 'Ya orası ya da burası' diyerek zorlaması geliyor aklımıza..."

Evet, evet... Bu denilenin aksi: 'Ne o, ne de bu' mantığı. Dünyadaki krizler, içinden çıkılmaz sorunlar, böyle zorlamayla oluşuyor. Hem orası hem de burası mantığı, kendini geliştiren ve toplumsal çatışmaya da götürmeyen önemli bir duruş" (Akkaya, 2020).

Salih'in kimlik arayışları ve modern dünyadaki muayyen tek bir kimliğin imkânsızlığı, modern bireyi oluşturan değerlerin, etnolojik ve siyasi pratiklerin farklılığı ölçüsünde değiştiğini, bu yüzden de birey paradigmasında buyurgan ve tekçi söylemlerden kaçınılması gerektiği sonucu çıkmaktadır. Nitekim Salih de söz konusu sonuç özelinde kimliksel sorgulamalarına belirgin bir cevap beklememiştir. Modernist bir tavırda da benzer şekilde cevaplardan ziyade soru sormanın erdemini vurgulanmaktadır.

Aidiyet Krizi ve İhanet

"Aidiyet krizi" problemi, daima "kimlik" kavramı ile birlikte düşünülmesi gereken bir sorunsaldır. Son tahlilde "aidiyet" soruları, "kimlik" belirleme sürecinin bir parçasıdır. Bauman, "kimlik" kavramının bir "kurgu" olduğu ve dolayısıyla da genelde "kimlik",

özelde ise "ulusal kimlik" fikrinin, doğal yollarla "döllenmemiş" tabii bir biçimde kuluçkaya yatırılmadığını düşünmektedir (Bauman, 2020: 30). Öyleyse "yapay" bir kavram olarak "kimlik", laboratuvarlarda kendiliğinden var olmamakla birlikte varlığını sürdürebilmek için kendini kültür ve diğer dış etkenlere bağlı hissetmektedir. Söz gelimi coğrafya, etnisite yahut kimliğin belirginleşmesinde herhangi bir değer, aynı zamanda pekiştireç haline de gelmektedir. Dolayısıyla "kimlik" kavramını doğrudan tanımlamanın güçlüğü de pek tabiidir; aynı anda denkleme girebilen onlarca değer ve bilinmeyen sistemler oluşabilir. Bu bağlamda Bhabba'nın "evsiz ev" olarak da çevirebilecek "aidiyet" ve "kültür" bağlantıları özelinde tartıştığı, bireyin nereye ait olduğu (Bhabba, 1994: 8) yahut "ara bir form"da mı kendi aidiyetini bulduğu soruları, *Alman Terbiyesi*'nin protagonisti Salih'in düştüğü durumun temel bir örneğini oluşturmaktadır. Tekrar Bauman'a dönüldüğünde Bauman, "kimlik" özelinde kavramın her zaman bir "aidiyet" meselesi olduğunu, kişilerin kendi mukadderatını değiştirecek bir kahraman olmadıkları takdirde, zorunlu kabullerle varlığını sürdürebileceği vurgulamaktadır: "Kimlik fikri aidiyet krizinden ve bu krizin 'olması gereken' ile 'olan' arasındaki uçurumu kapatmak ve gerçeği bu fikir tarafından oluşturulmuş standartlar seviyesine çekmek için tetiklediği çabadan doğmuştur. Bu, gerçeği zehabın suretinde yeniden yaratmaktır" (Bauman, 2020: 30). Salih'in yaşadığı, kimlik arayışlarının gündeme getirdiği bir "aidiyet krizi"dir. Bu kriz Salih'in anılarında çocukluğundan hiç bahsetmemesi ile somutlaştırılabilir: "Sanki başka birinin hayatı gibi uzak geliyordu ona. Kim bilir belki de hayatı boyunca oradan oraya göçerek yabancılaşmıştı kökenine"(Şenocak, 2007: 164).

Şenocak'ın gerek *Tehlikeli Akrabalık* gerek diğer edebî metinlerinin alt zeminlerinden birini "aidiyet krizi" oluşturmaktadır. Zafer Şenocak'ın *Alman Terbiyesi* romanında tartışılan problemlerden biri de "aidiyet" sorunudur. Romanın kurgusal evreninde Salih, ciddi bir kimlik kargaşası yaşamakta ve "kendilik" bilincini oluşturan birçok paradigmanın altında ezilmektedir. Kimlik kargaşası en nihayetinde tek bir kimliğin imkânsızlığı ile bitecektir fakat aidiyet, etnolojik olarak her iki kıyıya da "medcezir" ile devam edecektir.

Salih öncelikle Manastır doğumludur fakat romanda çocukluğuna dair sadece doğumdan bahsedilir; Manastır doğduğu dönem Osmanlı hâkimiyetinde olduğu ve gençliğinin başlangıcında Osmanlı Devleti yıkıldığı için "Osmanlılık" temel bir problematik değildir. Hatta Salih, karşılaşacağı durumun icap etmesi hususunda Osmanlı askerlerine silah çekebileceğini dahi ifade etmiştir: "Çok şükür ecdadımın doğup büyüdüğüm toprakların askerine silah çekmek zorunda kalmadım. Ama mecbur kalsaydım bunu da yapardım" (Şenocak, 2007: 71). Aidiyet krizinde doğduğu toprakların insanlarına "ihamet", düşünsel zeminde ilk gerginliği burada yaşamaktadır. Salih, burada tamamıyla bir Prusya subayının katı ve acımasız emir komuta teamüllerine göre düşünmüştür. Düşünsel zeminde dahi olsa romanın en gergin sahnelerinden birisi olarak bu sahne kabul edilebilir. Fakat zıtlıklarla dolu olan Salih, İkinci Dünya Savaşı'nda, Almanların kendisine en çok ihtiyacı olduğu dönemde de Almanlara "ihamet" etmiştir. Bu görüş İstanbul'da Salih'i takip eden Alman ajanları tarafından bizzat dile getirilir. Salih İkinci Dünya Savaşı çıkar çıkmaz İstanbul'a gelmemiştir. Annette ve Salih, Hitler ve Hitler rejimini onaylamadıklarının bir emâresi bağlamında rejimin varacağı noktayı öngörerek henüz savaş başlamadan Berlin'den ayrılmıştır. Nitekim roman, radyodaki Almanların büyük kayıp verdiği ve Stalingrad'ın düştüğü haberi ile son bulacaktır:

"Bu sabaha karşı Sovyet ordusunun haftalardır abluka altına aldığı Stalingrad şehri düştü. Alman kuvvetlerinin çok ağır kayıp verdiği bildiriliyor."

'Nerede bu Stalingrad bey, bilir misin?'

Salih buğulanmış pencerelerden hareketlenmeye başlayan sokağa bakarak, 'Uzakta,' diye cevap verdi. 'Çok uzakta' " (Şenocak, 2007: 168).

Salih'in "aidiyet krizi", kimlik genelinde roman boyunca leit motif olarak bir sorgulama şeklinde devam etse de eylem olarak Türk kimliğine ihamet edişi ilk kez, Annette ile kilise nikahı kıymasında karşımıza çıkmaktadır. Denilebilir ki romanın aksiyonel en gergin sahnesi de bu sahnedir. Salih, zihinsel olarak kendini bu ana hazırlar ve vaftiz suyunu bir abdest suyu olarak düşünüp benzeşim kurarak bu

travmatik hadiseyi zihinsel olarak hafifleştirir. Bir Alman olan Annette ile evlenmesi problem olarak görülmez çünkü Türk İslam geleneğinde Müslüman erkeklerin gayrimüslim kadınlarla evlenip onları İslam dairesine daveti yasak değil, bilakis teşvik edilmiştir. Fakat doğrudan bir din değişimi olmayıp başka bir dinin usullerine göre nikah kıymak, Salih'e de ağır gelmiştir. Bir daha kiliseye ayak basmaması da hadisenin getirdiği suçluluk psikolojisinin bir yansıması olup Salih için de durum ihanet olarak değerlendirilmiştir. Fakat burada ihanet, kökleri toptan ret değildir. Kendisini yetiştiren komutanına bir minnet duygusudur. Borçlu hissettiği komutanına karşı borcunu böylesi bir taviz ile ödeme şekli planlamıştır.

"Bu törene katılabilmesi için gereken işlemi yaptırmıştı Salih Bey. Hayatının en zor kararıydı belki. Bu kararı verirken kendini yapayalnız hissetmişti. İnançlı bir insan değildi, onun için vaftiz suyunun abdest suyundan bir farkı yoktu ama, işte bu inançsızlık, yerine getirilmesi gereken vaftiz işlemi daha da anlamsızlaştırıyordu. Belki de Annette için yapıyordu bunları. O zaten konuyu hiç açmamış, sanki aralarında böyle bir sorun yokmuş gibi davranmıştı. Bu davranışıyla Salih'i vereceği kararla baş başa bırakıvermişti. Salih'in en içten arzusu, Annette'nin babasını memnun etmektir. Kendini ona karşı borçlu hissediyordu. Üst rütbeli bir amirin gözünden düşmek istemezdi. Onu, batı aleminin son şövalyesini mahcup etmemek gerekiyordu. Bir asker için aslolan buydu. Nikâh töreninden sonra bir daha kiliseye ayak basmamıştı Salih Bey" (Şenocak, 2007: 72).

Aidiyet krizi çerçevesinde değerlendirilmesi gereken bir diğer husus ise Salih'in kendi bilincinde etnolojik medcezir yaşayıp kendini bir sabite indirgediğini düşündüğü zamanlarda bile bilinçaltında dilsel bölünme yaşamasıdır. Bu durum Freudyen bir bakışla dilsel bastırılma olarak da okunabilir. Sanki bazı içsel dirençler, belleğin yeniden canlanmasına karşı savaş veriyormuş gibi onun güçlü bir dış çağırıcı yoluyla bile güçlülükle uyanmasıyla ayırt edilen bir tür unutmaya vardır (Freud, 2016: 56). Salih'in Almanca'yı unuttuğu söylenemez fakat Türkiye'ye döndükten sonra bastırıldığı, anılarını Almanca değil de Türkçe yazma isteğinden bahsi geçen bölünmeyi yaşadığı kolaylıkla anlaşılabilir. Salih kendi kendine ne kadar bir dili dikte etmeye çalışsa da- bir kimliğe ait olma kaygısı ile yanıp tutuşsa da- Salih'in bilinçaltı, Türkçe Almanca arasında adeta bir nöbet geçirir: "Belki de Almanca

yerine Türkçe yazdığı için zorlanıyor, kurmay mektebinde talebe iken dimağında şekillenen lisanın tesiri altında kalıyordu” (Şenocak, 2007: 81).

Salih'in "aidiyet krizi" zıtlıklarla doludur. Salih'in Manastır doğumlu olduğu bilinmektedir fakat romanda ailesine dair hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Almanya'da Prusya subayı bir Türk olarak komutanının kızı Annette ile evlenmesi ile Alman kimliğini pekiştirerek, aidiyet krizini, ailevi/köksel zemine taşır. İstanbul'a döndüğünde de bir "yabancı" gibi tanımadığı bir semtte -bilhassa Cihangir'de- ev tutar ve Annette ile birlikte burada yaşar. İstanbul'da huzur bulacağını düşler hatta eşi Annette de burada vefat ederek Türk topraklarına emanet edilecektir. Romandan ayrı fakat roman kadar önemli, anıların yazıldığı dönem ve anıların geçtiği dönemden iki sayfalık not ile Salih, Türk kimliğine adeta bağlılık yemini olan manifesto niteliğindeki ikinci notla beraber romanın içindeki Salih ile yer yer çatışacaktır: "Asya, Avrupalılar tarafından keşfedilmeyi bekleyen başıboş bir kıta değildir. Biz Türkler ve Japonlar başta olmak üzere, büyük Turan kavimleri, Amerika'nın yerlilerinin kaderini paylaşmayacağız, topraklarımızdan sürülmeyeceğiz, hakkımızı ve hukukumuzu savunacağız" (Şenocak, 2007: 6).

Salih'in "aidiyet krizi" temel çıkmazlarından bir diğeri, kadınlardır. Annette ile evli olmasına rağmen başka kadınlar, Salih'in hayatında her zaman olmuş, Annette ise bunların hepsine göz yummuştur. Bununla beraber anlatıcı, Salih ile Annette arasında sonsuz bir sevgi bağı tesis etmiştir. Fakat Annette(Alman), Salih'in(Türk- Alman) her zaman "ihamet" ine uğramıştır. Salih, hiçbir zaman Annette'ye karşı sonsuz bir "aidiyet" hissetmemiştir; Salih için Annette sevgisi, adeta bir kardeş/dost sevgisi gibidir. Anlatıcı, aşk-evlilik ilişkisinde dahi kararsız, hovarda, bir yere ait olması mümkün olmayan Salih'i, Annette öldükten sonra iki kadında sabit kılmaya gayret etmiştir: Elena ve Karla. Bir İngiliz ajanı olan Elena cinayete kurban gider ve Elena'nın ölümüne çok üzülerak gittikçe yalnızlığının arttığını düşünen Salih, kısa bir sürede toparlanır. Almanya'nın Yahudi zulmünden kaçan ve ansızın kapısına gelen Karla, Salih için yeniden sığınılacak bir limandır. Fakat Karla ise kısa bir zaman sonra İsrail'e gidecektir. Salih, kadınlarla

bir "aidiyet" sağlamaya çalışsa da bu çabası sonuçsuz kalmakla birlikte söz konusu girişimler, çoğunlukla "ihamet" ile sonuçlanmıştır.

Toplumdan Bireye Yayılan Anksiyete: Huzursuzluk

Zafer Şenocak'ın romanının atmosferini "huzursuzluk" oluşturur. Bir kavram olarak "huzursuzluk", genellikle risk ve tehlike ortasında kalan bireyin korku ve endişe gibi duygu durumlarını ifade etmesi ile modern zamanların temel karakteristiğidir. Öncelikle romanın geçtiği iki dünya savaşı arasındaki dönem, huzursuzluk, kaos, savaş, ekonomik iktidarsızlıklarla siyasi çöktüşlere sahne olmuş bir dönemdir. Ulus devlet ideali, çürümüşdür, çağ kendisini yüce aklın yol göstericiliğinden, yüce aklın yok ediciliğine bırakmanın eşliğindedir. Tek tek bireyden topluma yayılan bu gerilim hattındaki fazla enerji birikimi, psikolojik çerçevede kaygı, endişe ve huzursuzluk salgınını tetiklemiştir.

"Çağın huzursuz tanığı" ise Salih'tir. Birinci Dünya Savaşı'na fiilen Prusya subayı olarak katılan Salih, İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanlara "ihamet etmiş", İstanbul'da anılarını yazmaktadır. Savaş, "huzursuzluk" sebeplerinden biridir. Salih, Alman disipliniyle Alman ordusunda bir asker olarak yetişmiştir. Dolayısıyla yıllarca emir komuta zincirinde yaşamak, bireyde fazlasıyla ağır psikolojik etkiler doğurmaktadır. Fakat Salih askerlik mesleğinin getirdiği bu psikolojik yükten "görünürde" uzaktadır. Bir süre sonra meslekten istifa edip çeşitli ticaret işleri dahi yapmıştır. Fakat romanda bir asker olarak huzursuzluk duyduğu anlar onun için de uyanış zamanları olmuştur.

"Kendimi ne kadar bir Prusya zabiti ve Alman milletinin sadık bir azası olarak hissetsem de, Türkiye ile ilgili meselelerde hassasiyetimi hiç kaybetmedim. Hatta gitgide hassaslaştım diyebilirim. Türkiye'ye dışarıdan bakanların o memleketin yepyeni, dünyaya gülümseyen muasır ve medeni çehresine itibar etmeleri ne kadar yüreğime su serpiyorduydu, şarklı ve köhne Türkiye resimleri çizenler de içimi bir o kadar karartıyordu. Onlar için o resimler bir rüya aleminin esrarını temsil etse dahi.

Memleketini terk eden insanın içinde hiçbir zaman kapanmayacak bir yara açılıyor" (Şenocak, 2007: 133).

Aynı Salih, bu düşündüklerinden yaklaşık yirmi yıl sonra "Ben Alman'ım!" (Şenocak, 2007: 121) diyecektir. Salih'teki bu tezat durum, kendi içinde yaşadığı huzursuzluğun da bir yansımasıdır. Huzursuz kişi, gayet tabii eylemleri ve düşüncelerinde tutarsızlık gösterebilir. Söz konusu huzursuzluğun sebebi, çağın getirdiği zorunlulukların bireye yansımalarıdır. Öte yandan Birinci Dünya Savaşı'nı doğrudan konu alan edebî metinler, Türk edebiyatında önemli bir yekûn iken İkinci Dünya Savaşı'nın fiilî etkilerinin kurgusal yansımalarına daha az rastlanır. Benzer şekilde otobiyografik okuma yapıldığında yazarın ailesinin İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'ya gitmesi ile çocukluktan itibaren savaşın izleri, en azından toplumsal hafızada "Duvar" korkuluğunun bir sabit olarak kalması ile ilişkilendirilebilir. Bu sebeple anıları yazan Salih ve anıları yaşayan Salih için Türkiye, huzurun keşfidir. Salih, Berlin'in ve Berlin'de yaşananları bir an önce unutmak isteyecektir fakat ruhî kaygılar peşini bırakmayacaktır.

"Berlin, Berlin'de kaldı, ben İstanbul'dayım artık, diye yatıştırmaya çalıştı içindeki huzursuzluğu" (Şenocak, 2007: 50).

"İstanbul'a geldiğinden beri Berlinli Salih Bey'in yerini, iç dünyasında belki her zaman var olmuş, ama bu varlığını dış alemden hep gizlemiş bir başka Salih Bey almıştı" (Şenocak, 2007:55).

"Vereme yakalanmış olabilir miyim acaba? Göğsünü yokladı, derin nefes alıp verdi. Evham işte, babadan kalma bir huy" (Şenocak, 2007: 54).

Salih'in kaygılarının bir diğer yönü hem Türk makamları tarafından Muharrem aracılığıyla hem İngiliz makamları tarafından Elena aracılığıyla hem de Alman makamları tarafından Gestapo subayı Brunner aracılığıyla takip edilmenin verdiği yüküdür. Salih, kendisinin devletler tarafından bir tehdit unsuru olabileceğini, aldığı askerî eğitimden dolayı tahmin etmektedir. Söz konusu durum da hâli hazırdaki mevcut kaygılarını arttırmakta, onu iletişimsizliğe sevk etmektedir: "İzlenilmek ve jurnallenmek korkusuyla yanına yaklaşan herkesi tedirginlikle karşılamış, bu tavır da yabancı olduğu bu şehirde hayli yalnızlaşmasına yol açmıştı." (Şenocak, 2007: 69).

Romanının baş kişisi Salih için "huzursuzluk" hâli son tahlilde bir neden değil, sonuçtur. Salih'in huzursuzluğu, kendisine merkez arar

iken çağın getirdikleri ile savrulmasının bir sonucudur. Dolayısıyla söz konusu durum, içine düştüğü süreç ve yaşadıklarının bir çıktısıdır. Bununla beraber "huzursuzluk", modern zamanların bireyi ile sık sık birlikte anılmaktadır.

Sonuç

Zafer Şenocak'ın *Alman Terbiyesi* romanının protagonisti, Manastır doğumlu, Almanya'da yetişmiş fakat "eve dönüş"ü İstanbul ile sağlamış, iki dünya savaşına asker kimliği ile şahit olmuş fakat her zaman kendisini kimlik ve aidiyet krizi içerisinde huzursuz hissetmiş, modern zamanların "yeni birey" inin bir örneğidir. Söz konusu "yeni birey" değişen ve dönüşen dünyanın gerçeklik algısının ürünüdür. Modern zamanların öncelikle yıktığı "büyük anlatılar" içerisinde, neden sonuç ilişkisine dayalı determinist bilimdir. Modern zamanların bireyini oluşturan bilim değil, savaşlarla deneyimlenen "bilimsel" yıkıcılığın ardında bıraktığı, bir nevi bilimin müsebbibi olduğu enkazdır. Nitekim modern zamanların sıklıkla atıf yaptığı tek bir doğrudan ziyâde "hem o hem o" olunabileceği yeni bir gerçeklik algısıdır. Tüm bu süreçte daima başat role sahip olan birey, bahsi geçen enkazın altından kendisine yüklenen onlarca bileşen altında, kendisini doğrudan bir kimliğe mahkûm etmenin beyhude bir çaba olduğunu fark ederek çıkacaktır.

Alman Terbiyesi romanının baş kişisi Salih merkezinde bireyin modern zamanlarda deneyimlediklerini, iki büyük dünya savaşı arasında, uzun bir zaman diliminde, askerî bir kimlikle, bir nevî ateş hattında tecrübe etmektedir. Salih, Türk ve Alman kimlikleri ve bu kimliklerin bileşenleri altında ezilmekte, kimlik ve aidiyet krizi yaşamaktadır. Salih'in atmosferinde bahsi geçen problematiklerin bir sonucu olarak "huzursuzluk" faktörü bilhassa üzerine düşülmesi gereken bir unsurdur. Çünkü modern zamanların "yeni birey"i içine düştüğü kargaşadan dolayı mutlak surette huzursuzdur. Denilebilir ki modern çağların temel bileşeni huzursuzluktur. Bu bağlamda Salih'in huzursuzluğu romanda bizzat vurgulanan kimlik ve aidiyet krizinin bir çıktısıdır.

Ayrıca *Alman Terbiyesi* romanı, biyografik eleştiri bağlamında yazar ve roman kişisi arasında bağlantılar kurularak okuma imkânı da

vermektedir. Yazarın Salih ile doğrudan kendisini yazdığı epey ham bir değerlendirme olmanın yanı sıra, metnin anlamlandırılması sürecinde Salih ve Şenocak arasındaki Almanya'ya göç durumunun ortaklığı gözlerden kaçırılmamalıdır. 1950'lerle birlikte Türkiye'den Avrupa'ya göç etmek durumunda kalan ailelerin zamanla gittikleri yerlerde daimî ikâmetleri ve hem Türk hem de Avrupa kimlikli neslin burada yetişmesi dolayısıyla yeni bir sosyolojik hâdise meydana gelmiştir. Göç eden ailelerin yaşadığı sorunlar, bu sorunları deneyimleyen yazarlar tarafından bizzat deneyimlenmiş ve eserlerde yer bulmuştur. Böylece Şenocak'ın kurgu macerasındaki kimlik problemi ve "Göç Edebiyatı"nın içerisinde yazarın durduğu noktayı, örnek bir durum özelinden de değerlendirmek mümkündür.

Kaynakça

Akkaya, Kadri (2020). "Berlin'i Vatan Hissetmem İçin Üsküdar'ı Unutmam Gerekmiyor". <https://www.dunyabizim.com/soylesi/berlin-i-vatan-hissetmem-icin-uskudar-i-unutmam-gerekmiyor-h25208.html> [Erişim Tarihi: 13.04.2021].

Aytaç, Gürsel (1995). *Edebiyat Yazıları*. 3. Ankara: Gündoğan.

Balcı, Yunus (2021). "Tanzimat Romanında Modernleşme Tarzı Olarak "Kahraman" ın Yabancılaşması Meselesi", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. 30: 87-96.

Bauman, Zygmunt (2005). *Bireyselleşen Toplum*. Yavuz Alogan (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Bauman, Zygmunt (2020). *Kimlik*. Mesut Hazır (Çev.). Ankara: Heretik.

Berger, Peter; Luckmann, Thomas (1991). *The Social Construction of Reality*. England: Penguin Books.

Bhabba, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.

Çağlar, Murat (2020). " 'Kesin Tasarılar Yapmamalısın' Andorrallı", *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. C.19. S.2: 276-285.

Ecevit, Yıldız (2016). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim.

Eriş, Tuğba; Öztek, Çiçek (2013). "Zafer Şenocak: "Tarihin Kurgusallığını Edebiyatta Çözüyorum, Yoksa Tarih kitapları Yazardım", *Oggito*. <https://oggito.com/icerikler/zafer-senocak-tarihin-kurgusalligini-edebiyatta-cozuyorum-yoksa-tarih-kitaplari-yazardim-/3533> [Erişim Tarihi: 11.05.2021]

Freud, Sigmund (2016). *Sanat ve Edebiyat*. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen(Çev.). İstanbul: Payel.

Giddens, Anthony (2020). *Modernliğin Sonuçları*. İstanbul: Ayrıntı.

Gülsoy, Murat (2016). 602. *Gece*. İstanbul: Can.

Harvey, David (1997). *Postmodernliğin Durumu*. Sungur Savran (Çev.). İstanbul: Metis.

Kuruyazıcı, Nilüfer (2001). "Almanya'da Oluşan Yeni Bir Yazının Tartışılması", *Gurbeti Vatan Edenler Almanca Yazan Almanyalı Türkler*. Mahmut Karakuş, Nilüfer Kuruyazıcı (Haz.). Ankara: Kültür Bakanlığı.

Lucy, Niall (2018). *Postmodern Edebiyat Kuramı*. Aslıhan Aksoy (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Marx, Karl (2013). *El Yazmaları*. Murat Belge (Çev.). İstanbul: Birikim.

Özkütükçü, Hakan (2016). *1923-1946 Yılları Arasında Yayımlanan Türk Romanında Askerler*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Said, Edward (2017). *Şarkiyatçılık*. Berna Yıldırım (Çev.). İstanbul: Metis.

Sakallı, Cemal (2006). "Türk Göçmen Yazınında Türk Kültürünün İzleri", *Littera Edebiyat Yazıları*. C.18. Cengiz Erten (Haz.). Ankara: Ürün. 163-164.

Sazyek, Hakan (2008). *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma*. Ankara: Hece.

Sazyek, Hakan (2015). *Roman Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Hece.

Shayegan, Daryush (2020). *Yaralı Bilinç*. İstanbul: Metis.

Simmel, George (2009). *Bireysellik ve Kültür*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.

Şenocak, Zafer (2007). *Alman Terbiyesi*. İstanbul: Alef.

Tilbe, Ali (2015). "Göç/Göçer Yazını İncelemelerinde Çatışma ve Göç Kültürü Modeli", *Turkish Migration Conference 2015 Selected Proceedings*. London: Transnational Press. 458-466.

Turner, Bryan (2014). *Klasik Sosyoloji*. İdil Çetin (Çev.). İstanbul: İletişim.

Yalçın, Alemdar (1998). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*. Ankara: Günce.

Yeşilada, Karin Emine (2008). "'Göçmen İşçi Yazını' Ya Da : Now Turkish Is It?", *Çağdaş Türk Yazını*. Zehra İpşiroğlu (Haz.). İstanbul: Toroslu. 205-230.

CULTURAL TURN AT HALİT ZİYA UŞAKLIĞIL'S *KIRIK HAYATLAR* HALİT ZİYA UŞAKLIĞIL'İN *KIRIK HAYATLAR* ROMANINDA KÜLTÜREL DÖNÜŞÜM



Öz

Yazdığı romanlar bugün için dahi birçok araştırmaya konu olan ve etkisini sürdüren Halit Ziya Uşaklıgil, Batılı yaşam tarzı ve kültürel dönüşüm gibi konularda kaleme aldığı kitaplarla devrinin önde gelen figürlerinden birisidir. Gerek kurgu gerekse kurgu dışı eserlerinde "kültürel dönüşüm" meselesini farklı şekillerde gündemine alan ve çalışmalarına yansıtan Uşaklıgil için bu durum üzerinde durulması gereken temel meselelerden de birisidir. Özellikle romanlarında çeşitli vesilelerle bu konuya eğilen Uşaklıgil, belirli düşünme pratikleri etrafında Batılı yaşam tarzı ve bu tarza uygun alışkanlıkların Osmanlı toplumunda ne gibi değişikliklere neden olduğunu da açıkça göstermeye çalışmıştır. Bu pratikler okura Uşaklıgil'in kişisel yaşamıyla ilgili olduğu kadar onun içerisinde bulunduğu sosyal sınıf, parçası olduğu edebî topluluk ve entelektüel çevre ile ilgili de birçok şey söylemektedir. Şinasi'den sonra hızlanan, özellikle Edebiyat-ı Cedîde döneminde kendisine geniş bir alan bulan ve Türk edebiyatının temel sorunlarından birisi hâline gelen bu "kültürel dönüşüm" meselesi, böylelikle Uşaklıgil edebiyatının da en temel izleklerinden birisi hâline gelmiştir. Bu makale kapsamında Halit Ziya Uşaklıgil'in *Kırık Hayatlar* isimli romanı "kültürel dönüşüm" konusu etrafında değerlendirilirken bu kavramın 20. yüzyılın ilk döneminde ne tür anlamlar ifade ettiğini üzerinde durulacak, bu meselenin Türk edebiyatında kökenini nereden aldığı gösterilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırık Hayatlar*, kültürel dönüşüm, Fredric Jameson, Hayden White, Neil Smelser.

Abstract

Halit Ziya Uşaklıgil, whose novels are the subject of many research even today, is one of the important figures of his era with the books he wrote on subjects such as Western lifestyle and cultural turn. For Uşaklıgil, who puts the issue of "cultural turn" on his agenda in different ways in both his fiction and non-fiction works and reflects on his works, this situation is one of the main issues that should be emphasized. Uşaklıgil, who has focused on this subject on various occasions, especially in his novels, has tried to clearly show what kind of changes the Western lifestyle and habits suitable for this style have caused in the Ottoman society around certain thinking practices. These practices tell the reader a lot about Uşaklıgil's personal life as well as his social class, literary community and intellectual environment. This "cultural transformation" issue, which accelerated after Şinasi, found a wide area especially in the period of Edebiyat-ı Cedîde, and became one of the main problematics of Turkish literature, has thus been accepted as one of the most basic themes of Uşaklıgil literature. Within the scope of this article, while evaluating Halit Ziya Uşaklıgil's novel *Kırık Hayatlar* around the subject of "cultural turn", it will be focused on what kind of meanings this concept means in the first period of the 20th century, and it will be tried to show where this issue originates in Turkish literature.

Keywords: Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırık Hayatlar*, cultural turn, Fredric Jameson, Ottoman society, Hayden White, Neil Smelser.

Abdullah EZİK

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Marmara Üniversitesi, Türkiyat
Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul,
Türkiye.

ORCID: 0000-0001-9123-079X

E-mail: abdullahezik@gmail.com

Seval ŞAHİN

Prof. Dr., Mimar Sinan Güzel
Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili
ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul,
Türkiye.

ORCID: 000-0003-1548-6763

E-mail: sevals@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 09.10.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 26.11.2021

Kaynak Gösterim / Citation:

Ezik, Abdullah; Şahin, Seval
(2021). "Cultural Turn at Halit Ziya
Uşaklıgil's *Kırık Hayatlar*", *Yeni
Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 13/26,
263-284.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.498>

Extended Summary

Ludwig Wittgenstein ve Ferdinand de Saussure gibi birçok önemli filozof ve dil bilimci tarafından zamanla geliştirilen özel bir kavram olan "kültürel dönüşüm" (cultural turn), kültürü çağdaş/modern tartışmaların odağı hâline getirmek için kullanılan bir ifadedir. Uzun bir süreç sonucunda çeşitli etkenlere bağlı olarak toplumsal yapıda meydana gelen farklılıkları görünür kılan kültürel dönüşüm, bir toplumun nasıl bir ivmeyle hangi yöne doğru evrildiğini ortaya koyar. Dolayısıyla bir metin, eser veya sanatsal üretimdeki kültürel dönüşüm anlarını saptamak, aynı zamanda söz konusu bu çalışmalardan hareketle bir toplumun hangi aşamalardan geçerek nasıl bir yapıya evrildiğini tespit etmeye hizmet eder.

Özellikle 1970'li yıllardan itibaren özel bir disiplin ve çalışma alanı olarak ön plana çıkan "kültürel dönüşüm çalışmaları", beşerî bilimler ve sosyal bilimler nezdinde kendisine geniş çapta bir yer bulmuştur. Farklı iletişim ve haberleşme araçları, televizyon, radyo, telefon gibi unsurların farklılaşmasıyla daha da özel bir yere konumlanan disiplin, zamanla çok daha geniş bir tarihsel süreci içerisine almış, odak noktasını tarihin farklı noktalarına çevirmiştir. 2005 yılında The University of Notre Dame'de sosyoloji profesörü olarak görev yapan Lynette Spillman ve Mark D. Jacobs tarafından "son dönemde beşerî bilimler ve sosyal bilimlerdeki en etkili eğilimlerden/yönelimlerden birisi" (one of the most influential trends in the humanities and social sciences in the last generation) olarak tanımlanan "kültürel dönüşüm", böylelikle önemini giderek arttırmış, etki alanını ve ifade gücünü de genişletmiştir.

Post-yapısalcı felsefe, kültür araştırmaları ve çalışmaları, edebiyat eleştirisi ve dil bazlı çalışmalar kapsamında da özel bir yerde duran "kültürel dönüşüm", zamanla bir disiplin olarak kendisine alan açarken birçok çağdaş ismin de dikkatini çekmiş, dil ve kültür arasında daha önce kurulandan daha farklı bir etkileşimin önünü açmıştır. Dilin doğrudan kültürün bir parçası/temsilcisi olduğu ve topluma dair birçok öğeyi içerisinde barındırdığı bir yapıda kültürel dönüşüm, etkisini edebî yapıtlarda da göstermiş, sanatın birçok farklı

koluna etki ederek tüm bu meselenin aslında tek bir sanat yapıtı veya eserle sınırlı kalmadığını, varlığını bir devamlılık içerisinde sürekli genişlettiğini ortaya koyar.

Yirminci yüzyılın ilk yarısından itibaren özellikle Wittgenstein ve de Saussure'un düşünce ve görüşleri üzerine inşa edilen disiplinel bir çalışma alanı olarak kültüre dönüşüm, kendi gelişim çizgisi içerisinde bir parçası olduğu dil ve kültür çalışmalarına paralel olarak hızlı bir yükseliş sergilemiştir. Bu noktada Neil Smelser'in Handbook of Sociology (1988) başlıklı derleme kitabındaki kimi makaleler; Hayden White'in Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe (1973); Clifford Geertz'in The Interpretation of Cultures: Selected Essays (1973); Michel Foucault'nun Discipline and Punish (1977); Pierre Bourdieu'nun Outline of a Theory of Practice (1977); Robert Darnton'un Workers Revolt: The Great Cat Massacre of the Rue Saint-Séverin, The Great Cat Massacre and other Episodes in French Cultural History; Leslie Pierce'in Changing Perceptions of the Ottoman Empire: The Early Centuries ve Mediterranean Historical Review (2004) gibi çalışmaları alanın gelişim çizgisini görmek bakımından dikkat çekicidir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in Servet-i Fünûn edebiyatı döneminde kaleme aldığı son roman olan *Kırık Hayatlar*, yazarın farklı kültürel değerleri ve kültürel dönüşümleri görünür kıldığı kitaplarından birisidir. *Kırık Hayatlar*'da Seval Karadeniz'in ifadesiyle Halit Ziya'nın aile kurumunun kutsallığı, yalnızlığın yıpratıcı acısı karşısındaki alternatif duruşu, evlenme yöntemleri, gelenekler, eş seçiminde aile baskısı, komşuluk ilişkileri vb. konulardaki dikkatlerini görmek mümkündür. Bu eserde öncelikle romanın ana kahramanları olan Ömer Behiç ve Bekir Servet Bey, Vedide ile Neyyir üzerinden devam eden karşıtlık, bir süre sonra daha geniş bir alana yayılır ve farklı sınıflardan insanların da işin içerisine girmesiyle kendisine kültürel ve sosyal bir karşılık bulur.

Halit Ziya'nın *Kırık Hayatlar*'ında kültürel dönüşüm, ana hatlarıyla Ömer Behiç'in Şişli'de inşa ettirdiği evle özdeşleşir. Evin zamanla bir harabeye dönüşmesi, kültürel dönüşümün ne denli sarsıcı ve yıpratıcı olduğunu gösterir. Hiçbir şey Ömer Behiç ve ailesinin istediği gibi

gitmemiş, bu yeni ev, yeni semt, yeni dostluklar ile süregiden kültürel dönüşüm, onları felakete sürüklemiştir. Ömer Behiç ve ailesi üzerinden romanda tartışmaya açılan kültürel dönüşüm, belirli bir tarihsel süreçten yoksundur ve bu durum onları ne yapacaklarını bilemedikleri bir kültürel karmaşanın içerisine sürükler. Öncelikle Ömer Behiç'in yüzleştiği bu durum, onu zamanla farklı bir yaşantı sürmeye iter ve romandaki dönüşüm de başlar.

Geç on dokuzuncu yüzyıl, erken yirminci yüzyıl Türk romanlarının temel meselelerinden birisi olan Batılılaşma ve Batı kültürüyle tanışma, *Kırık Hayatlar*'ın da temel konularından birisidir. Yanlış Batılılaşma temasın da kendi içerisinde barındıran bu durum, adapte olmakta zorlanılan bu kültürün, dengesiz bir şekilde karşılaştığında beraberinde birçok yanlış gelişmeyi getirebileceğini de görünür kılar. Henüz hazır olmadığı ve doğrudan Batı kültürüyle teması çok sınırlı olan Ömer Behiç, arkadaşı Bekir Servet Bey aracılığıyla doğrudan farklı bir kültürün içerisine sürüklenir. Üstelik bu kültür, Bekir Servet Bey ve diğer burjuvaya mensup karakterler aracılığıyla işlenirken birçok şeyin yanlış anlaşıldığı, her şeyin bir eğlence dünyası üzerine kurulduğu fark edilir. Süregiden bu ahlaksız ve kuralsız yaşam, kültürel dönüşümün oldukça yanlış anlaşıldığını ve meselenin zamanla amacından saptırıldığını fark ettirir.

Aile ile olan ilişki, kültürel bir değer olarak bu aşamada dikkat çeker. Geleneksel aile yapısının zamanla terk edilmesi, Ömer Behiç'in eşini aldatması ve ailesinden uzaklaşması, kendisiyle beraber diğer insanları da büyük bir felaketin içerisine sürükler. Bu süreçte Vedide'nin başından geçenler ve Leyla'nın ölümü, söz konusu felaketin bir başka fiziksel karşılığı olarak roman bağlamında okunabilir. Bu değerlendirmeler, terk edilen değerlerin yanlış yorumlamalara neden olduğunu gösterir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Kırık Hayatlar* romanı, yazarın daha önce kaleme aldığı *Sefile*, *Nemide*, *Ferdi ve Şürekâsı*, *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnû* gibi kitaplarında olduğu gibi burada da Batılılaşma ve kültürel değişime dikkat çeken çalışmalarından birisidir. Yazarın bu konudaki görüşlerini farklı açılardan görme şansı sunan roman, bu süreçte kültürel değişimden ne anlaşıldığını ve bu sürecin nasıl yaşandığını da yakından hissettiren kitaplardan birisidir.

Introduction

The cultural turn makes visible in many ways what changes have occurred in the social structure over time. This turn makes it clear how rapidly the society evolved and in which direction. Therefore, determining the moments of cultural turn determines the stages a society has gone through and what kind of a cultural/social structure it has evolved into.

Since the 1970s, studies on cultural change, which opened space for itself and came to the forefront as a unique field, have found a vast place in the humanities and social sciences. The discipline, which has become even more special with the differentiation of communication tools, television, radio, and telephone, has taken a much broader historical process over time, turning its focus to different points of history. The cultural turn, defined as "one of the most influential trends in the humanities and social sciences in the last generation" by Lynette Spillman and Mark D. Jacobs, served as sociology professors at the University of Notre Dame in 2005, thus gradually gained importance. It has increased and expanded the power of expression.

The "cultural turn", which stands in a special place within the scope of post-structuralism, cultural studies, literary criticism, and language-based studies, has attracted the attention of many important academicians and researchers. Important philosophers such as Ludwig Wittgenstein and Ferdinand de Saussure also addressed this issue, so the relationship between language and culture gained even more different importance. In the twentieth century, the discipline built on the thoughts and views of Wittgenstein and de Saussure displayed a rapid rise in its development line. At this point, some articles in Neil Smelser's compilation book entitled *Handbook of Sociology* (1988); Hayden White's *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973); Clifford Geertz's *The Interpretation of Cultures: Selected Essays* (1973); Michel Foucault's *Discipline and Punish* (1977); Pierre Bourdieu's *Outline of a Theory of Practice* (1977); Robert Darnton, *Workers Revolt: The Great Cat Massacre of the Rue Saint-*

Séverin, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*¹; Leslie Pierce, *Changing Perceptions of the Ottoman Empire: The Early Centuries and Mediterranean Historical Review* (2004); studies like this are remarkable in terms of seeing the development line of the field. In addition to all these studies, Bonnel approaches the issue of cultural transformation through society. Stating that culture is a part of society, Bonnel offers theoretical readings of the most persistent issues created by the cultural turn and provocative empirical studies focusing on diverse social practices, the uses of narrative, and the body and self as critical junctures where culture and society intersect in her book, *Beyond the Cultural Turn*.²

This book examines processes of state formation considering the ongoing "cultural turn" in the social sciences. The state structures, which found their shape after a very long process within themselves, also attract attention with their cultural codes as well as their realizations and ties with the society. The cultural turn encompasses a wide array of new theoretical impulses coming from fields formerly peripheral to the social sciences, as well as submerged traditions within the social sciences themselves. These relations that Steinmetz established between the state and society, the individual and the environment also occupy a very valuable place in the development of the concept of cultural turn. Traces of this situation can also be seen in Uşaklıgil's novels.

The cultural turn, with the gender it has incorporated into its own body over time, the relationship between different classes, political developments, and differentiation, has also dictated its research field. The period of great wars, such as the First World War and the Second World War, which is especially prominent in historiography writing, is decisive in this respect. The shift of research into different

1 Darnton influenced in this book by Clifford Geertz who was a colleague of Darnton's and had pioneered the approach of "thick description" in cultural anthropology, aimed to gain greater insight into the period and social groups involved by studying what he perceived to be something which appeared alien to the late modern mind – the fact that killing cats might be funny.

2 In this book, *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture*, the editors provide an introduction analyzing the origins and implications of the cultural turn and its postmodernist critiques of knowledge. Essays by leading historians and historical sociologists reflect on the uses of cultural theories and show both their promise and their limitations. The afterword by Hayden White provides an assessment of the trend toward culturalism by one of its most influential proponents.

processes in this way also allows the subject to expand gradually and to establish an organic relationship with other disciplines.

Fredric Jameson,³ one of the leading literary critics of recent years, draws attention to the analytical development of the cultural turn as a historical period that is largely detached from the past and states in his book *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern* (1983-1998):

“The very sphere of culture itself has expanded, becoming coterminous with market society in such a way that the cultural is no longer limited to its earlier, traditional or experimental forms, but it is consumed throughout daily life itself, in shopping, in professional activities, in the various often televisual forms of leisure, in production or the market and in the consumption of those market products, indeed in the most secret folds and corners of the quotidian. Social space is now completely saturated with the image of culture” (Jameson, 1983-98: 111).

Based on this whole line of development, it can be immediately noticed how distinct cultural turn shapes society. At this point, Halit Ziya Uşaklıgil’s novel *Kırık Hayatlar* is also located in a special place to make the Turkish-Ottoman social structure visible and to distinguish the cultural turn.

Kırık Hayallar: Happy and Shiny Days of The Past

Kırık Hayatlar was first serialized in *Servet-i Fünûn*, one of the most important magazines of the period in 1901, but its publication was stopped because of its censorship, and finally, it was published as a book for the first time in 1924 after many years. The book, which has been the subject of many important events during the publication

³ Fredric Jameson’s constantly enriched reflections have become an essential reference point for all those attempting to grapple with the postmodern and this showed itself in many works of different genres. However, until now, several of his key writings on the subject, from initial formulations to current developments, have been unavailable in an accessible form. This collection vividly illuminates the cultural turn of contemporary capitalism. Thus, it includes his earliest insights, his responses to critics, his survey of alternative interpretations and his engagement with the cultural climate of the 1990s. The collection, introduced by Perry Anderson, includes a few recent texts in which Jameson extends his method to new aspects of postmodern architecture and its relationship to political economy.

process, shows with all its nakedness how the Ottoman social structure differed in the context of Westernization movements.

The first of the issues that connects the concept of "cultural turn" and the novel *Kırık Hayatlar* is the period in which the work was published and the publishing process. Halit Ziya wanted to publish his novel in serial form in the magazine *Servet-i Fünûn*. However, the novel (only the first chapters were published) was left unfinished after the magazine was banned in 1901 because of Hüseyin Cahit Yalçın's article "Literature and Law". The author does not return to his novel after the magazine is banned by the state and gives himself to other works. It draws attention in this situation that Halit Ziya left this work unfinished and did not return to him for many years, after novels such as *Mai and Siyah* and *Aşk-ı Memnû*, which were highly appreciated by the critics.

Halit Ziya returns to his novel *Kırık Hayatlar* in 1924 and publishes it. The author's return to this work as late as 1924 is remarkable in many respects. Because in this period, the debates on cultural transformation came to the fore again. First of all, the proclamation of the republic in 1923 and the "modernization" movements under the leadership of Mustafa Kemal Atatürk come to the fore in this situation. Turkey, which has already seriously developed close relations with Europe and Western culture since the Tanzimat, has been more willing to adopt Western principles and thoughts with the proclamation of the republic. The line of development that Atatürk pointed out is a good example of the idea of modernization in this sense. It is very important for Halit Ziya to return to *Kırık Hayatlar* in such a period. Halit Ziya, who is closely interested in Western culture in terms of both *Servet-i Fünûn* literature and his own personal thoughts and life, deals with the issue of cultural transformation in his novel in more detail and in depth. In addition, the current social and political conditions are more favorable for the theses put forward by this novel.

Unlike his other novels, Halit Ziya publishes *Kırık Hayatlar* directly as a book in 1924. This is an innovative attitude for the author. Thus, the author, who can work on his novel in a holistic way, can deal with

the “cultural turn” issue mentioned in the context of this article in more detail. Throughout the book, the intercultural relationship and transference, which is discussed through the main hero of the novel Ömer Behiç and the heroes he communicates with, gains a stronger structure.

Within the scope of the new modernization movements under the leadership of Mustafa Kemal Atatürk, many concepts such as law, republic, personal rights, and freedoms have been constitutionally guaranteed. In addition, there are new ideas on many issues such as dress, education system, justice system, customs, and traditions. Atatürk is in the dream of a cultural transformation with the help of the state, and he mobilizes all the possibilities of the state for this. Many new and modern structures were built in this process and a great mobilization for the education of the people was started. It is remarkable in this respect that Halit Ziya also returned to the issue of “cultural turn” at a time when all these were just beginning to be discussed. The writer, who has not written a novel for many years and distances himself from fiction, thus finds a more suitable and permissive environment to express his thoughts. This process, which the author presents with *Kırk Hayatlar*, points out what kind of meanings cultural transformation means for him. Westernization and cultural turn are a special issue for him that needs to be examined in a much more comprehensive and detailed way. This is exactly what Halit Ziya revealed through *Vedide* and *Neyyir*. These two heroes, who represent the East and the West in their own personalities, show how a living element such as “culture” is shaped according to the current conditions.

On the other hand, the Western way of life has been one of the fundamental issues that the Ottoman intellectual class has emphasized since the Tanzimat generation. In this process, numerous novels, which were published in parallel with discussions such as what kind of lifestyle should be adopted and what exactly Westernization is, and defending different views were also written. Ahmet Midhat Efendi’s *Felâatun Bey ve Râkım Efendi* (*Felâatun*), Rezaizade Mahmut Ekrem’s *Araba Sevdası* (*Bihruz*), Mehmet Rauf’s *Eylül* (*Necip*),

Hüseyin Rahmi Gürpınar's *Şık* (Şöhret) and *Şıvsevdi* (Meftun), Halit Ziya Uşaklıgil's *Aşk-ı Memnû* (Behlül), Yakup Kadri Karaosmanoğlu's *Kıralık Konak* (Servet Bey) and *Sodom ve Gomore* (Leyla), Ömer Seyfettin's *Efruz Bey* (Efruz Bey) and Peyami Safa's *Fatih-Harbiye* (Macit) can be counted as examples of these texts. In the context of Westernization, these novels, which make visible how the culture was affected by this situation in the Ottoman social structure, provide a good ground for approaching the subject from different angles. On the other hand, these novels have created a literary understanding that will be continued for many years in Turkish literature with their "dandy" (züppe) characters. Therefore, the cultural turn has brought a new way of perception within itself.

Halit Ziya Uşaklıgil's novel titled *Kırık Hayatlar* is also a book in which cultural transformation is made visible in different ways. The realization of this transformation, especially over the house, shows how distinctive the concept of space is in the novels of Halit Ziya in different ways. Halit Ziya, who attaches great importance to the interior in all his novels, mostly performs his works in closed spaces such as mansions and houses. Similarly, the printing house is intertwined in *Mai ve Siyah*, and the workplace and the home are intertwined in *Ferdi Bey ve Şürekâsı* and *Kırık Hayatlar*. This spatial partnership leads to further matches over time.

The novel, which is based on Ömer Behiç, his wife Vedide, and their daughters Selma and Leyla, a doctor in general, takes a different form with characters such as Bekir Servet Bey and Neyyir. The novel begins when Ömer Behiç, who has been wanting to live in a new and warm house belonging to him since childhood, finally builds a house as he wishes in Şişli. Ömer Behiç, who moved to this new house with his family, also took the steps of the first major transformation in his life. At this point, the subject of the cultural turn in the novel begins to come to the fore.

Ömer Behiç previously lived with his wife Vedide and her family in a house near Beşiktaş. This situation and structure, which is accepted as normal in the Ottoman social structure, ends with Ömer Behiç building a house for him in "Şişli". Şişli is remarkable in many ways in

this regard because it contains the first examples of the Western way of life and stone houses that have just started to appear in Ottoman Istanbul together with Beyoğlu. This district, where the Western lifestyle prevails, becomes one of the focal points of westernization-based novels. Therefore, this separation that the author revealed over Beşiktaş and Şişli makes it visible how and at what speed the cultural turn will take place.

This new house, located on the Şişli-Beyoğlu line, which is the most important area of the Western lifestyle in Istanbul, was built in a completely Western style. Unlike the house in Beşiktaş, practices such as "*haremlik & selamlık*" were abandoned, a room was allocated for everyone, even for each child, and a common hall was built so that everyone could spend time together in one area. On the other hand, Ömer Behiç, who dreamed of his new house since his youth, has many vases, sculptures, etc has accumulated such elements and placed them in different rooms of the house. This attitude makes you feel closely what Ömer Behiç thinks about Westernization and cultural change. Therefore, all the elements that identify with the house at this point draw attention to a cultural separation within themselves.

Another remarkable issue regarding this new house and cultural change in Şişli is the violation of the space between the home and the workplace and the use of a part of this private property as a public domain. Ömer Behiç, a doctor, turns a part of his home into a practice and begins to accept his patients there. There is only one door between home and workplace. Those who come and go to the practice also see the house, so private life is violated. Under normal conditions, such a special area in the Ottoman social structure, especially with spouses and children, is not accessible under any circumstances. In this sense, Ömer Behiç violated this rule with this new house he built and ignited the first transformation for himself and the novel. Although this transformation reaches more extreme points after a while, it also leads to the participation of new people in Ömer Behiç's life in general.

Similarly, the house in Şişli is instrumental in making different cultural values visible. One day, for example, Ömer Behiç and his family watch people returning from Kâğıthane entertainment. Dozens of horse-drawn cars pass the road, and young lovers courting each other attract everyone's attention. Among these cars, some people that Vedide noticed are cheating on their spouses, thus making the degenerating side of society visible. This degeneration and cultural transformation, which became visible especially through Şişli, takes a different turn with the criticisms made. Husband and wife criticize these people, stating that they made a huge mistake and that this situation cannot be welcomed. However, this situation, which also refers to what will happen later in the novel, thus reveals how the lives of people living in Şişli and its vicinity will change over time. Ömer Behiç becomes like these people he criticizes after a while, eventually losing many of his values in the way that deceived his wife and caused the death of one of the children. Culturally, the road from Beşiktaş to Şişli contains many destructions and disasters.

One day Ömer Behiç meets his childhood friend Bekir Servet Bey, who comes to visit him. Ömer Behiç, who showed his friend his new home and clinic, is very pleased to accept him. This friend, whom he has not met for a long time, reminds him of his childhood and early youth, which were both troubled and extremely sincere. After this visit of friends, Ömer Behiç's life will start to change seriously. As part of the cultural turn, Bekir Servet Bey represents people who have adopted the Western way of life. Bekir Servet Bey, who spends his time in the famous entertainment venues of Beyoğlu by acting as a libertine, also has extramarital relationships with some women. Moreover, some of these women are married and even this situation cannot stop him. Bekir Servet Bey, who is a very flirtatious personality, also influences Ömer Behiç over time at this point. Thus, how culture is transforming socially becomes personal on these two personalities and finds a physical response to itself. These two characters represent two different segments of society and two different understandings. As it will be more evident later, this contact of Ömer Behiç with Western culture influences him over time, and

the cultural transformation finds a clear response to him through it from beginning to end. At this point, the author not only makes two different cultures visible through two different characters but also shows the traces of this transformation with the changing life of the same character over time. Thus, it is realized that every step taken by the author indicates a cultural value.

Halit Ziya Uşaklıgil draws attention to a cultural and social difference through Bekir Servet Bey and Ömer Behiç at this first point. In contrast to Ömer Behiç, who has a traditional family structure and is loyal to his wife, Bekir Servet Bey is an extremely flirtatious person who is far from tradition and has accepted Western values and norms for himself. However, of course, Western norms identified with Bekir Servet Bey are the behaviors frequently criticized by the Tanzimat and Servet-i Fünûn generation. What kind of Westernization should be accepted and how it should be has been one of the frequently discussed topics by Ottoman intellectuals? Thus, the author points out to what extent they are culturally contradictory characters. The value of this structure will be better understood with the transformation that will take place in the novel over time.

What is understood from "morality" and "the concept of morality" is another issue that can be examined around the issue of Westernization. At this point, Bekir Servet Bey takes on a special task throughout the novel. Bekir Servet Bey, who has had relationships with many different women at the same time, drags Ömer Behiç after him. Servet Bey, who told Ömer Behiç, whom he introduced with Neyyir, that this situation is very normal, causes him to degenerate morally in time. This situation, which can be considered as an extension of cultural values, contains various dilemmas. Because at the point where Ömer Behiç started to cheat on Neyyir and his wife, Servet Bey leaves this life and decides to marry. It is as if parallel to the cultural change in the novel, the transformation between the characters becomes diametrically opposite to each other. While Ömer Behiç becomes a liar, cheating on his wife and neglecting his family, Servet Bey begins to live a more orderly life with the marriage preparations he undertakes. Thus, it establishes a strong structure for itself with changing roles,

changing cultural codes and turns. These changes, brought out by the author consciously, show how the cultural structure can be interpreted differently depending on the individuals and what kind of effects they have on their personal lives.

Halit Ziya criticizes the social classes who blindly adopt Western norms and combine this attitude with a kind of immorality in *Kırık Hayatlar*. Abandoning the institution of marriage around the Western value system, acting as flirtatious, negotiating a freer situation with women; In this process, what many people understand essentially about Westernization happens. Halit Ziya, who made this situation visible through the characters he included in the novel, assigns different values to Nebile, Neyyir, Mansur Bey and Mesrur Bey in this respect. The situation gets even worse as society is reshaped around corruption, misinterpretation, and wrong cultural changes.

Especially the wealthy, rich and bourgeois class of Istanbul constitutes the main line on which cultural criticism is built in *Kırık Hayatlar*. While the lower classes and their cultural values are also made visible around Suzidil and her family, this contrast becomes more striking over time. This dilemma, deliberately posed by the author, points out that corruption can occur in different ways. The bourgeois, who considers themselves superior to the public and this can be easily noticed in their behaviors and attitudes, continues his entertainment without interruption, this situation is seen at balls and parties organized around Nebile and Neyyir. In the final scenes of the novel, Neyyir's marrying an Egyptian bourgeois and her thought of deceiving his future husband despite all the events that have gone through, draws attention in terms of showing the stage at which cultural degeneration has reached. Similarly, this situation comes to the fore through characters who tell about their dirty relationships and forbidden love at every opportunity they find at these parties. This shows that both moral and cultural corruption are intertwined.

The deterioration of the Turkish family structure is the most important indicator of the cultural degeneration in this Halit Ziya novel. Ömer Behiç leaves his home to meet Neyyir, leaving his wife Vedide and children alone. Ömer Behiç, who completely lost himself to Neyyir,

neglects his children so much that he does not even know for a long time about Leyla, who is struggling with a big disease. At this point, Leyla comes to the forefront as a counterpart to the corrupt culture and values. The closer Leyla is to Ömer Behiç, the better things are. However, when Leyla and Ömer Behiç start to move away from each other and eventually Ömer Behiç thinks of leaving them, the girl dies. This death is also the death of the Turkish social structure, adopted moral values, cultural codes and social belongings symbolized in Leyla's body. So everything happens with a certain consciousness and ends sharply.

The episode where the cultural transformation ends in the novel takes place after Leyla's death. Ömer Behiç, who has lost his daughter now, is in great regret. Despite this, Ömer Behiç, who accepted Neyyir's meeting offer, wants to visit him for the last time and talk about the old days before he gets married. The basic idea is that this forbidden relationship continues after marriage. These characters, both married, eventually show that corruption has reached an extreme point that is now irreversible. Ömer Behiç, who gave up this decision while on the road to meet with Neyyir, visits his daughter's grave and expresses his regret for all he did. This confession, which was first made openly by Ömer Behiç, means admitting his sins and mistakes for him. Now he realizes that he must take responsibility, struggle to put everything back on track. Ömer Behiç, who made himself someone other than what he is, abandoned all the values belonging to the society, his family, and the culture he was in for years, and took another lifestyle, made a mistake, and failed. Ömer Behiç swears at his daughter's grave that he will never leave his family again and that he will always protect them. This situation shows that he wants to return to old norms and cultural values.

Ömer Behiç, who returned to his house in Şişli after visiting the grave of his daughter Leyla, thinks about the mistakes he made along the way and is filled with regret. When he finally gets home, the scenery he encounters shakes him very much. This house, on which he spent a great amount of money and built with great desire and determination, is now in ruins. The reality revealed through the

house here reveals how the lives of the characters in the novel have also changed. The house, which was painted in a magnificent way with a picture of a happy family at the beginning of the novel, turned into ruin over time. This transformation reveals the development line of the process in the novel.

Returning home is one of the important symbols in *Kırık Hayatlar*, just like in *The Odyssey* by Homer. Ömer Behiç, who decides to return home after everything is over and the story is complete, is no longer the former Ömer Behiç when he finally reaches his destination. Neither that same person, nor his wife Vedide the same person, nor the house is the same house. What they dream about on the road and what they find at the end of the road are very different things. At this point, I would like to quote something from the Greek director Theo Angelopoulos' *Ulysses' Gaze* movie. These lines, voiced at the end of the film and translated freely from Homer's *The Odyssey*, show in many ways that there are great similarities between Ömer Behiç's return and *Odyssey's* return home:

"When I return,
It will be with another man's clothes,
Another man's name.
My coming will be unexpected.
If you look at me unbelieving, and say, "You are not He",
I will show you signs, and you will believe me.
I will tell you about the lemon tree in your garden.
The corner window that lets in the moonlight
And then signs of the body, signs of love.
And as we climb, trembling, to our old room,
Between one embrace and the next,
Between lovers' calls, I will tell you about the journey, all the night
long.
And in all the nights to come,
Between one embrace and the next,
Between lovers' calls, the whole human adventure.

The story that never ends”

(Angelopoulos, 1995).

This never-ending story is a harbinger that Ömer Behiç’s fate will continue with regret and sorrow.

Ömer Behiç, who finds a great silence in front of him when he returns home, realizes that the happy days ringing with the fun and funny voices of his girls are far behind. This empty house gives him sadness. When he finally arrives in the room where his wife Vedide is, his distress gets even bigger. The voice of Vedide, who reads the Qur’an in his room, sounds more mystical, more meaningful, and sadder to Ömer Behiç. This situation makes him feel more alone and helpless. It is as if everything is gathered in Vedide’s voice and is preparing to deal the final blow to Ömer Behiç.

Vedide’s reading of the *Quran* in the last scenes of the book is important in many ways. The debates on religious issues around positivist currents have reached a shocking level, especially among writers and intellectuals who adopt Western norms. Important Ottoman intellectuals such as Beşir Fuat and Tefik Fikret draw attention with their works and statements against religion. That is why it is very meaningful that Ömer Behiç, who is seen returning home in the last scene of the book, also finds his wife reading the *Quran*. Returning home, Ömer Behiç listens to the *Quran* from his wife’s voice and begins to cry with regret. Thus, many elements that have been turned away for a long time come back, just like the first churches reopened when Soviet Russia collapsed. The cultural turn acts in reverse.

When Vedide sees Ömer Behiç listening to her at the door, she leaves herself completely to the moment she is in. Ömer Behiç, who enters, kisses his forehead, and hugs his wife. With these actions, regret is turned into open action and a request to ask for forgiveness. Meanwhile, Vedide’s scarf (başörtüsü, türban, eşarp) is opened and her hair is seen to turn white. At the beginning of the novel, Vedide, who is seen as a very happy, excited woman devoted to her home and family, is brought side by side with the opposite picture, sadness,

and grief, at the end of the novel. This situation, which marks the end of *Kırık Hayatlar*, ensures that the disasters that these turns contain within themselves take place.

Everything Ends Somehow

Kırık Hayatlar, which is among the masterpieces of Halit Ziya Uşaklıgil, is one of the books in which the author makes different cultural values and cultural turns visible. Here, the contrast that continues through Ömer Behiç and Bekir Servet Bey, Vedide and Neyyir spreads to a wider area after a while, and it finds a cultural and social response itself with the involvement of people from different classes.

Cultural turn in *Kırık Hayatlar* is identified with the house Ömer Behiç built at Şişli. The fact that the house has turned into ruin over time shows how traumatic and weary the cultural transformation is. Nothing went the way Ömer Behiç and his family wanted, and this new home, new neighborhood, and the ongoing cultural turn with new friendships drove them to disaster.

One of the main issues of late nineteenth and early twentieth century Turkish novels, the theme of Westernization and meeting with Western culture is also one of the main themes of *Kırık Hayatlar*. This situation, which also includes the theme of false Westernization, causes this culture to be adapted to turn into a big problem over time. Ömer Behiç, whose direct contact with Western culture is quite limited, is directly drawn into a different culture through his friend Bekir Servet Bey. Moreover, while this culture is processed through Bekir Servet Bey and other bourgeois characters, it is realized that many things are misunderstood, and everything is based on a world of entertainment. This ongoing immoral and irregular life makes us realize that cultural transformation has been very misunderstood, and the issue has been diverted from its purpose over time.

The relationship with the family draws attention at this stage as a cultural value. The abandonment of the traditional family structure in time, Ömer Behiç's cheating on his wife and distancing from

his family drags him and other people into a great disaster. In this process, the experiences of Vedide and Leyla's death can be read in the context of the novel as another physical equivalent of the disaster in question. This situation shows that abandoned cultural values are misinterpreted and the first contact with Western culture caused misunderstandings in the bourgeois class.

Conclusion

Halit Ziya Uşaklıgil's novel *Kırık Hayatlar* is one of the works that draws attention to Westernization and cultural change, as in the books such as *Sefile*, *Nemide*, *Ferdi ve Şürekâsı*, *Mai and Siyah*, and *Aşk-ı Memnû*, which the master writer wrote before. The novel, which offers the chance to see the author's views on this issue from different angles, is one of the books that makes you feel closely what is understood from cultural change in this process and how this process is experienced. Halit Ziya had a different experience for himself by first publishing this novel as a book in 1924. The issue of "cultural turn", which started to be discussed more and more with the proclamation of the republic, has been included in the book with this aspect. The work, which was left unfinished in 1901, thus met the reader at a time when the discussions on cultural turn/transformation were intense.

The author opened the issue of "cultural turn" for discussion through the female protagonists named Neyyir and Vedide in *Kırık Hayatlar*. Ömer Behiç, the main hero of the novel, staggered between these two women and made many mistakes. Neyyir, which symbolizes the Western culture, and Vedide, which symbolizes the Muslim-Turkish culture, are the women who combine two different cultures in the novel in this sense. Symbolically, Ömer Behiç constantly oscillated between these two cultures, eventually returning to Vedide, that is, to his own culture.

Halit Ziya, who has intertwined home and culture in his previous novels, identifies Muslim-Turkish culture with the family home in this novel. The house with Vedide and the children in it is the place where Ömer Behiç returns after everything ends in a great disaster.

In this sense, Ömer Behiç's return home also shows that he has returned to his own culture. For Ömer Behiç, who met a different culture through Neyyir and was a part of this culture for a while, the process did not develop positively, and his life was dragged into a disaster. Ömer Behiç, who lost his family, job, and friends during his cultural struggles, only got closer to his old life when he returned to his home, hence his own culture.

Ömer Behiç's return home is like the return of Odysseus. When Ömer Behiç returns home, he finds everything changed and differentiated, just like Odyssey. This shows that he has become detached from his own culture. Here, Halit Ziya's thesis is that with the cultural transformation, people's family life, social life, personal values and perspectives on life have changed completely.

Within the scope of this article, it is explained how the cultural transformation took place in Halit Ziya Uşaklıgil's novel *Kırık Hayatlar*. Halit Ziya, who symbolizes two different cultures with two heroines, has shown the reader how this cross-cultural transition is, with the choices made by the hero of the novel. It has been shown that Ömer Behiç was intertwined with Western culture during the periods when he became close with Neyyir, and with the Muslim-Turkish culture during the periods when he became close with Vedide. Halit Ziya, on the other hand, makes a clear choice between these two cultures with Vedide. The fact that Ömer Behiç finally returns to him shows this. "Cultural turn", which is discussed in the context of *Kırık Hayatlar*, thus reaches a conclusion in the novel.

Kaynakça

Bonnell, Victoria E.; Hunt, Lynn (1999). *Beyond the Cultural Turn*. Berkeley: University of California.

Cevdet Kudret (1997). *Edebiyatımızda Hikâye ve Roman*, C. I. İstanbul.

Darnton, Robert (2009). "Workers Revolt: The Great Cat Massacre of the Rue Saint-Séverin", *The Great Cat Massacre and other Episodes in French Cultural History*. 75-104.

Eyerman, Ron (2004). "Jeffrey Alexander and the Cultural Turn in Social Theory", *Thesis Eleven*. No. 79.

Jameson, Fredric (1998). *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. Brooklyn: Verso.

Necatigil, Behçet (1979). *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*. İstanbul.

Pierce, Craig L. (2004). "Changing Perceptions of the Ottoman Empire: The Early Centuries", *Mediterranean Historical Review*. 19:1, 6-28.

Steinmetz, George (1999). *State/Culture: State-Formation after the Cultural Turn*. Ithaca, NY: Cornell University.

Uşaklıgil, Halit Ziya (2019). *Kırık Hayatlar*. İstanbul: Can.

TARİH-İDEOLOJİ-KURMACA BAĞLAMINDA ŞEYH BEDREDDİN



Tuncay BOLAT

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Arş. Gör. Dr., Çanakkale Onsekiz
Mart Üniversitesi, Fen-Edebiyat
Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Çanakkale, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-4538-8139

E-mail: tuncaybolat@comu.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 03.11.2021

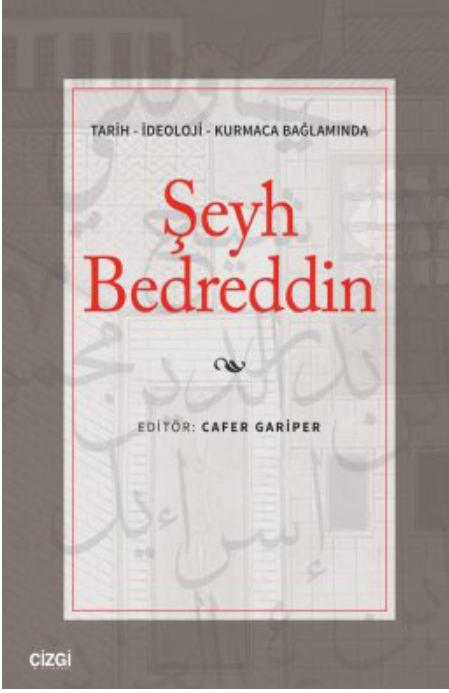
Kabul Tarihi/Accepted: 22.11.2021

Tanıtımı Yapılan Kitap:

Gariper, Cafer (Ed.) (2021). *Tarih-
İdeoloji-Kurmaca Bağlamında Şeyh
Bedreddin*. Konya: Çizgi.
ISBN: 978-605-196-668-7

Tarih ve edebiyat arasındaki ilişki her zaman karmaşık bir yapı arz etmiştir. Aristo, *Poetika*'da tarihle kurmacanın sınırlarını belirlemek adına "[t]arihçi daha çok gerçekten olanı, ozansa olabilir olanı anlatır" (Aristoteles, 1993: 31) demiştir. Fakat dilbilim, postyapısalcılık ve yenitarihçilik gibi disiplinlerden/düşünme biçimlerinden fazlasıyla etkilenmiş olan günümüz okuyucusu için bu ayırım oldukça yetersiz kalmaktadır. Zira bugün itibar edilen bir görüşe göre tarih "tamı tamına kütüphane ve kitapçı raflarında"dır (Jenkins, 1997: 17). Yani gerçeği arayan tarih yazıcısının ulaşacağı yegane yer, başkaları tarafından üretilmiş metinler olacaktır. Hâliyle her metin, belli oranda eksik, taraflı ve yanlış okumaya elverişli olacağından Aristo'nun tarihçinin gerçeği anlattığı iddiasını mutlak bir hakikatten ziyade bir niyet olarak değerlendirmek yerinde olacaktır. Tarihsel birimin büyük çoğunluğunun iktidar sahiplerinin etkisi altında ortaya koyulduğu düşünülürken ise tarih ve gerçekliği birbirine eşitlemek daha da güçleşir. Tarihin içinde büyük boşluklar bulunması onu, kurmacanın içinde varlık gösterebileceği verimli bir zemine dönüştürür. Kurmaca yazarı, tarih yazıcısının gerçeği olduğu gibi aktarma iddiasını da taşımadığı için, tarihin boşluklarında çok daha rahat hareket edebilmektedir.

15. yüzyılın önemli bir fıkıh âlimi ve mutasavvıfı olarak tarihe geçmiş bir kişilik olan Şeyh Bedreddin, ilginç hayatı, görüşleri ve adının karıştığı isyan hareketi bağlamında ilahiyatçıların ve tarihçilerin dikkatini çekmiş bir figürdür. Şeyh Bedreddin adının asıl varlık göster-



diği alan ise edebiyattır. Bunda Şeyh Bedreddin'e dair tarihî bilginin yorumlara imkân tanıyan bilinmezlikler içermesinin yadsınamaz bir etkisi vardır. İktidarın bakış açısını yansıtan geleneksel tarih kitaplarında yoldan çıkmış bir asi olarak resmedilen Şeyh Bedreddin, 1920'lerin başından itibaren tekrar ilgi görmeye başlar. Franz Babinger'in 1921-1923 yılları arasında *Dergâh*'ta çıkan yazı dizisi ve Mehmet Şerafettin'in 1924'te yayımladığı *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin* adlı inceleme kitabı, onu yeniden entelektüel dünyanın ilgisine sunar. Şeyh Bedreddin eksenli araştırmalar,

günümüze dek genişleyip çeşitlenerek devam etmiştir. Bununla birlikte Şeyh Bedreddin'i Türk okuruna asıl tanıtan tarihçiler değil; bir şair olan Nâzım Hikmet'tir. "O, Mehmet Şerafettin'in araştırmasından hareketle Şeyh Bedreddin'i önce 1929'da Kablettarih şiiirinde, daha sonra da 1936'da *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*'nda konu edinir" (2021: 23). Şairin kendi dünya görüşünün renkleriyle yeniden biçimlendirdiği Şeyh Bedreddin portresi, edebiyat dünyasında adeta göle atılan bir taş etkisi yaratmıştır. Bu ilk eserin yarattığı hareketliliğin ardından Şeyh Bedreddin imgesi, modern Türk edebiyatında farklı dünya ve sanat görüşündeki pek çok sanatçının eserine yansımıştır. Cafer Gariper editörlüğünde hazırlanan *Tarih-İdeoloji-Kurmaca Bağlamında Şeyh Bedreddin* kitabı, edebiyata yansıyan Şeyh Bedreddin imgesini farklı metinlerden hareketle çözümleyen kolektif bir çalışma olarak sosyal bilimler alanındaki önemli bir boşluğu dolduruyor.

Kitaba katkı sunan araştırmacılar Cafer Gariper, Yakup Kalın, Kağan Gariper, Savaş Kayan, Yasemin Bayraktar, Ebru Vural Arslan, Duygu Gül Bilir, Pınar Dağ Gümüş ve E. Candan İri olmak üzere toplam dokuz kişidir. Çalışmada editörün kaleme aldığı "Söz Başı" kısmı dışın-

da on dört yazı bulunmaktadır. Bazıları daha önce farklı mecralarda yayımlanmış olan ve belli bir bütünlük içinde bir araya getirilen bu yazıların ortak amacını kitabın editörü şöyle ifade ediyor: "Bu kitapta toplanan yazılar, Şeyh Bedreddin'i bütün yönleriyle aydınlatmak, geniş ve kapsayıcı bir Şeyh Bedreddin portresi çizmek iddiasını taşımaz. Şeyh Bedreddin'i tarih yazıcılarının verilerinden hareketle okuyuculara sunmayı; öne çıkan kimi edebiyat eserlerinden hareketle felsefi ve ideolojik çözümler yapmayı, inceleme konusu olarak seçilen şiirlerin, romanların ve tiyatro eserlerinin dünyasında Şeyh Bedreddin imgesinin izini sürmeyi hedeflemektedir" (2021: 7-8).

Cafer Gariper imzasını taşıyan "Araştırmaların ve Edebiyatın Odağında Şeyh Bedreddin ve Başkaldırı" adlı ilk yazıda, Şeyh Bedreddin'in Osmanlı'dan günümüze tarih kitaplarındaki ve kurmaca metinlerdeki görünümü hakkında genel bir bilgi verilmektedir. Aynı yazıda Şeyh Bedreddin'e nasıl ideolojik bir kimlik kazandırıldığına ve onun modern edebiyattaki farklı görünümüne kısaca temas edilir. Şeyh Bedreddin'le ilgi derli toplu bir değerlendirme sunan ve okuru kitabın devamı için hazırlama işlevi gören yazının ardından gelen beş yazı, şiir incelemesi; altı yazı, roman incelemesi ve iki yazı da tiyatro incelemesidir.

Söz konusu incelemelerde tek bir teori veya bakış açısı ile hareket edildiği söylenemez. Her bir yazı için ele alınan metnin talepleri ve incelemecinin bakış açısı bağlamında farklı yöntemlerin öne çıktığı görülür. Fakat yine de genel bir değerlendirme yapabiliriz. Edebiyat metinlerinde Şeyh Bedreddin'e ağırlıklı olarak sosyalizmin erken ve yerli bir öncüsü misyonu yüklendiği görülür. Bunun bir sonucu olarak, incelemelerde toplumcu gerçekçiliğin kavramlarından yoğun biçimde istifade edildiği göze çarpmaktadır. İncelemeye konu olan metinlerde tarihsel bir kişiliğin ideolojik veya estetik gereksinimlerle dönüştürülmesi söz konusu olduğundan araştırmacıların yer yer tarih ve kurmaca arasındaki mesafeyi bir sorunsal olarak ele alan yenitarihselciliğin bakış açısından istifade ettikleri de görülmektedir. Kitap boyunca yoğun olarak başvurulan bir diğer çözümlenme yönteminin ise metinlerarasılık olduğu söylenebilir. Metinlerarasılık yoluyla hem incelenen sanat eserinin/sanatçının kaynakları irdelenmekte hem de Şeyh Bedreddin imgesinin metinler arasındaki dönüşümü gözler önüne serilmektedir.

Kitapta incelenen eserler, öncelikle türlerine; sonrasında ise ya-

yımlanma tarihine göre sıralanmıştır. Türler arasında öncelik şiire verilmiştir. Kitapta yer alan beş şiir incelemesinden dördü doğrudan, biri ise metinlerarasılık bağlamında dolaylı olarak Nâzım Hikmet'in *Simavna Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* ile ilgilidir. Söz konusu metne kitapta bu denli geniş bir yer ayrılmış olması anlamlıdır. Zira, edebiyatın farklı türlerinden popüler kültüre kadar uzanan yerleşik Şeyh Bedreddin algısının temelinde Nâzım Hikmet'in bu destansı şiiri bulunmaktadır.

Cafer Gariper, "Nâzım Hikmet'in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* ve Metinlerarasılık Bağlamında Okuma Yöntemi Üzerine" adlı yazısında, mevcut tarihsel bilgi ile Nâzım'ın çizdiği Şeyh Bedreddin imgesini kıyaslar. Bu kıyaslama, şairin tarihsel bilgiyi kendi ideolojik bakışı ile nasıl dönüştürdüğünü açıkça ortaya koymaktadır. Araştırmacı daha sonra Nâzım'ın bu öncü metnine yöneltilen farklı bakışları ele alır. Gariper, metnin ortaya koyduğu tarihsel tasarımı olduğu gibi kabullenme eğilimini de metnin ideolojik bagajını görmezden gelen estetik odaklı bir okumayı da eksik bulur ve metnin edebî yönünü ihmal etmeyen, estetiği ve ideolojiyi aynı anda göz önünde tutan bir okuma önerir.

Yakup Kalın'ın "Şairin Eposundan Filozofun Logosuna Şeyh Bedreddin İmgesi" adlı yazısı Şeyh Bedreddin'in tarihsel kişiliğine ve eserlerine de atıfta bulunan felsefi bir değerlendirmedir. Kalın'ın Platon'dan Spinoza'ya uzanan felsefi okumasında, modern bir destancı olarak toplumu/gerçekliği biçimlendirme gücüne sahip olan Nâzım Hikmet ve eseri *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* merkezî konumdadır.

Nâzım Hikmet'in söz konusu eseri ile ilgili iki ayrı inceleme kaleme alan Kağan Gariper, "Epik Destan Geleneği ve *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*" adlı yazısında Nâzım Hikmet'in yapay destan örneği olarak düşünülebilecek olan eserini doğal destanlarla karşılaştırır. *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*'nın geleneksel destanlarla benzeşen ve ayrışan yönlerini ortaya koyan araştırmacı, şairin söz konusu destanı ortaya koyarken takındığı ideolojik kodlamayı irdelemeyi de ihmal etmez. Aynı araştırmacının diğer incelemesi olan "Düşsel Yolculukta Kesişen Yollar *İlahi Komedy* ve *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*" da yine karşılaştırmalı bir okuma örneğidir. Nâzım

Hikmet'in farklı eserlerinde göze çarpan metinlerarasılıklara ve şairin *İlahi Komedyâ* hakkındaki görüşlerine yer vererek iki metin arasında kuracağı bağın temelsiz olmadığını gösteren araştırmacı, iki metin arasındaki yapı, tema ve söylem koşutluklarını ortaya koyarak şu sonuca varır: "Nâzım Hikmet, *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*'nda *İlahi Komedyâ*'nın kurgusal kalıbını dönüştürerek farklı bir bağlamda yeniden yazar" (2021: 96). Bu tespitler, Nâzım'ın çok sesli ve metinsel derinliğe sahip eserler üreten bir şair olduğunu göstermesinin yanında Şeyh Bedreddin gibi tarihî bir şahsiyetin kurmaca düzleme taşınırken ne kadar farklı metinlerin atmosferi ile çevrelendiğini göstermesi bakımından da ilginçtir.

Cafer Gariper imzasını taşıyan "Hilmi Yavuz'un *Bedreddin Üzerine Şiirler*'i ve Metinlerarasılık Düzlemi" adlı yazıda Nâzım Hikmet'in adı geçen eseri, "model" metin olarak değerlendirilir. Gariper, Hilmi Yavuz'un metnini Nâzım Hikmet'in eseri ve konuyla ilgi tarihî kaynaklar ekseninde değerlendirir. Şeyh Bedreddin'in yaşadığı dönemin tarihsel koşullarını ve dilini yoğun olarak irdeleyen Hilmi Yavuz, Nâzım Hikmet'in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* şiirini kendisine model metin yapmıştır. Gariper'in tespitlerine göre iki metin arasında ideolojik ve tematik bir ortaklık söz konusu olsa da Nâzım Hikmet'in kendi şiir çizgisiyle uyumlu biçimde daha destansı, coşkulu ve öyküleyici; Hilmi Yavuz'un ise daha çağrışıma açık, hüznü ve şiirsel olma gayreti içinde olduğu görülür.

Kitapta yer alan altı roman incelemesinin ilki Savaş Kayan'ın "*Azap Ortakları* Romanında Tarihî Bir Kişilik ve Kurmaca Bir Kahraman Olarak Şeyh Bedreddin" adlı yazısıdır. Erol Toy, *Azap Ortakları*'nda Şeyh Bedreddin ve takipçilerini Marksist bir çerçeveye oturtarak ele almıştır. Araştırmacı, romanın ideolojik kodlarını eleştirel bir bakışla deşifre etmiştir.

Cafer Gariper ve Yasemin Bayraktar'ın birlikte kaleme aldıkları "Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun *Darağacı* Romanında Şeyh Bedreddin İmgesinin Dönüşümü" adlı yazıda, romanın dünyası içinde çizilen farklı Şeyh Bedreddin imgesi öne çıkan yönleri ile analiz edilmiştir. *Darağacı*, başta Nâzım Hikmet olmak üzere solun kendi değerleriyle donatarak kurmacalaştırdığı Bedreddin imgesine Türk-İslamcı bir cevap özelliği taşımaktadır. Başkaca tespitlerde de bulunan inceleme,

bilhassa Şeyh Bedreddin bağlamında farklı bir ideolojinin bakış açısını irdelemesi bakımından dikkat çekmektedir.

Ebru Vural Arslan'ın "Ben De Halimce Bedreddinem Romanında Sosyalist-Mesihanik İsyen Hareketi ve Alternatif Tarih Yaratımı" adlı yazısı, Nâzım Hikmet üzerine yaptığı çalışmalarıyla tanınan Rus Türkolog Radi Fiş'in sosyalist-mesihanik ekseninde çizdiği Bedreddin imgesini irdeler. Büyük oranda Nâzım Hikmet'in etkisi altında olan Fiş, Şeyh Bedreddin'i sosyalizmin ayak sesleri olarak düşünölebilecek bir halk ayaklanmasının lideri olarak resmeder. Araştırmacı, isyan hareketi içindeki kadınların ise sosyalist-feminist söylem dairesinde ele alındığına da dikkat çekerek metnin bütününe yayılmış olan alternatif tarih yaratma çabasını ortaya koyar.

Duygu Gül Bilir'in "Durali Yılmaz'ın Şeyh Bedrettin İsyancı Bir Sufinin Darağacı Yolculuğu Romanı Üzerinde Bir İnceleme" adlı yazısı, söz konusu romanda yaratılan özgün Şeyh Bedreddin imgesini irdeler. Araştırmacının tespit ettiği üzere, edebiyata daha ideolojik kodlamalarla aktarılan Şeyh Bedreddin, burada ilmin somutluğu ile felsefe ve tasavvufun soyut dünyası arasında bocalayan, daha çok kendi iç dünyasıyla mücadele hâlindeki bir sufi olarak resmedilmiştir.

Yasemin Bayraktar'ın "Şeyh, Kadın ve İsyen: Yılmaz Karakoyunlu'nun Serçe Kuşun Sonbaharı Romanında Şeyh Bedreddin İsyeninin Tetikleyicisi Olarak Kadınlar ve Aşkın Diyalektiği" adlı incelemesi de Şeyh Bedreddin imgesinin kazandığı farklı bir görünümü irdelemektedir. Bayraktar'ın tespit ettiği üzere Şeyh Bedreddin ilk kez bu romanda "erkek" ve "âşik" kimlikleri ile öne çıkarılmıştır. Bedreddin, bu romanda şeyh, fakih veya bir ideolojinin temsilcisi olarak değil, iç çatışmaları ve zayıflıkları içinde sıradan bir insan olarak belirir. Metindeki cinsel estetizm ve mitolojik göndermeler dikkatle analiz edilirken Bedreddin'i ve tarihi biçimlendiren asıl güç olarak "kadın"ın öne çıkarılışı da incelemenin odak noktalarından birini oluşturur.

Pınar Dağ Gümüş "Tarihin Ereksel Yorumu: Vehbi Bardakçı'nın Şeyh Bedreddin Destanı Romanında İdeolojiden Yansıyan Kimlik(ler) ve Söylemler" adlı incelemesiyle, Şeyh Bedreddin'i Marksist bağlamda güdümlü edebiyat ürünü olarak sunan bir metnin analizini yapar. Araştırmacı, bir yandan metnin toplumcu gerçekçi söyleminin ne şekilde

inşa edildiğine odaklanırken öte yandan bu insanın alternatif tarih bilinci oluşturmaya nasıl aracı kılındığını gözler önüne serer.

Kitabın tiyatro metinlerine odaklanan son iki yazısı E. Candan İri imzasını taşır. Araştırmacının ilk yazısı "Orhan Asena'nın Oyununda İdealleştirilmiş Bir Kahraman: *Simavnalı Şeyh Bedreddin* ve Onun Mistik Sosyalizmi" adını taşır. İncelemede Orhan Asena'nın tarih ve kurmaca hakkındaki görüşlerinden de istifade edilerek bir çözümleme yapılır. Buna göre tiyatro metninin Şeyh Bedreddin'ini tarihin ölçüleri içinde değerlendirmek yanlıştır. Öte yandan gerçek hayattaki Şeyh Bedreddin'in tarihi koşullarını tamamen görmezden gelerek ona materyalist bir gömlek giydirmek de abestir. Bu bağlamda Candan İri, toplumcu gerçekçi çizgiden gelen Asena'nın Şeyh Bedreddin'i "mistik sosyalist" olarak resmettiği çıkarımında bulunur. "Sonu Hümanizme Varan Bir Yolculuğun Destansı İfadesi: *Hikâye-i Mahmud Bedreddin*" ise toplumcu gerçekçi çizgiden gelen başka bir tiyatro insanı olan Mehmet Akan tarafından evrensel sömürü düzeni temasının geleneğin ve tarihin imkânlarından yararlanılarak nasıl ortaya konulduğunu analiz eder. Eseri salt metin olarak değil; sahnelenmiş biçimini de göz önünde tutarak değerlendiren araştırmacı, oyunda beliren diyalektik tutumun, yer yer kendini gösteren toplumsal eşitlik vurgusunun ve metnin nihai hedefi olan hümanizmin mahiyetini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak *Tarih-İdeoloji-Kurmaca Bağlamında Şeyh Bedreddin* kitabı, farklı türlerdeki edebî metinlere yansımış Şeyh Bedreddin imgelerinin çözümlemelerini içermektedir. Çalışmanın ana eksenini edebiyat olmakla beraber ele alınan konunun mahiyeti itibarıyla kitabın tarih, felsefe, ilahiyat başta olmak üzere farklı sosyal bilim disiplinlerinin alanlarına doğru genişlediği görülmektedir. Günümüz insanının zihnindeki yaygın Şeyh Bedreddin imgesinin büyük oranda edebî metinler aracılığıyla inşa edildiği düşünülürse, kısaca tanıtmaya çalıştığımız kolektif kitabın salt edebiyat araştırmacıları için değil Şeyh Bedreddin, Börklüce Musatafa, Torlak Kemal, Fetret Devri, Osmanlı'daki isyan hareketleri, Türk solunun köken arayışları gibi kişi ve konulara ilgi duyan tüm okur ve araştırmacılar için önemli bir kaynak eser olduğunu söyleyebiliriz.

Kaynakça

Aristoteles (1993). *Poetika*. İsmail Tunalı (Çev.). İstanbul: Remzi.

Gariper, Cafer (ed.) (2021). *Tarih-İdeoloji-Kurmaca Bağlamında Şeyh Bedreddin*. Konya: Çizgi.

Jenkins, Keith (1997). *Tarihi Yeniden Düşünmek*. Bahadır Sina Şener (Çev.). Ankara: Dost.

Kalın, Yakup (2021). "Şairin Eposundan Filozofun Logosuna Şeyh Bedreddin İmgesi", *Tarih-İdeoloji-Kurmaca Bağlamında Şeyh Bedreddin*. Cafer Gariper (Ed.), Konya: Çizgi.

ÜRETİM ARAÇLARININ EZGİSİNDEN ŞİİRİN METALAŞMASINA DOĞRU: *MARKSİZM* ve *ŞİİR*



Sevgi ÇAMUR

Sorumlu Yazar/Corresponding

Author:

Yüksek Lisans Mezunu, Ankara
Yıldırım Beyazıt Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk
Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara,
Türkiye.

ORCID: 0000-0001-5286-7106

E-mail: sevgicmr12@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 08.11.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 23.11.2021

Tanıtımı Yapılan Kitap:

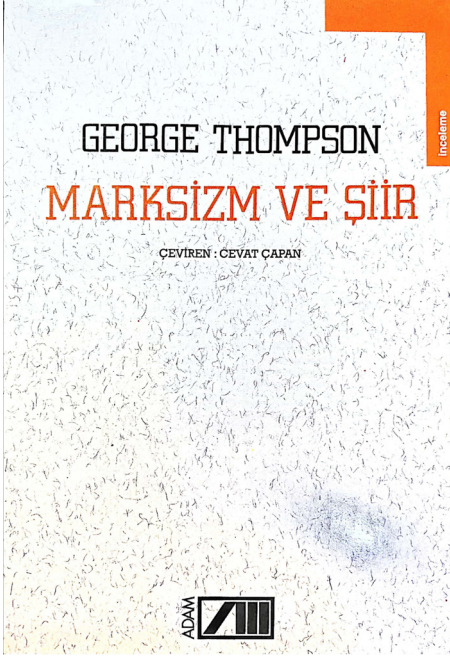
Thompson, George (1996).

Marksiizm ve Şiir. Cevat Çapan

(Çev.). İstanbul: Adam.

ISBN: 978-975-4184-03-7

Çalışma, George Thompson'un kaleme aldığı ve 1996 yılında Cevat Çapan tarafından *Marksiizm ve Şiir* adıyla Türkçeye çevrilen eserin tanıtım ve değerlendirilmesini yapmayı amaçlamaktadır. Adam Yayıncılık tarafından yayımlanan bu kitap yetmiş sekiz sayfadır. Kitap, içindekiler bakımından "Söz ve Büyü", "Ritim ve Çalışma", "Doğaçtan Söyleme ve Esinlenme", "Epik", "Dram Sanatının Evrimi", "Tragedya", "Gelecek" olmak üzere yedi bölümden oluşmaktadır. Eser, şiirin başlangıcından günümüze kadar geçirdiği evrimi anlatır. Thompson, bu durumu ruhbilim, dilbilim ve toplum bilim sorunu olarak ele alır. İnsanların, doğayı denetim altına almak için araçları kullanmaya başlaması ve üretim çalışmasının topluca yapılması dili oluşturan seslerin ortaya çıkmasını sağlar. Zamanla ezgiye dönen bu sesler şiir dilinin oluşmasına, gelişmesine zemin hazırlar. Böylece insanoğlunun üretim araçlarını kullanmasıyla ortaya çıkan ilk şiir, ekonomik ilişkilerin ve güç dengesinin farklılaşmasıyla kimlik değiştirir. İş türküleri, epik, dram sanatı, tragedya ve günümüz burjuva şiiri bu evrimin basamaklarıdır. *Marksiizm ve Şiir* kitabı, geçim kaynaklarının ortaya çıkması ve dönüşmesiyle birlikte şiir türünün içerik, anlam alanı, düş niteliği, ezgisi, ritim ve ahenginin nasıl değiştiğine işaret eder. Dolayısıyla bu eser, şiirden tat almayı olanaklı kılan yapısıyla şiir türünün 'Marksiizm'le ilişkisini anlamlandırmak ve şiiri bilimsel olarak incelemek isteyenler için yardımcı bir kaynaktır. Ancak ilk ve son baskısının 1996 yılında verilmesi eserin önemine gölge düşürmüştür. Bu yüzden *Marksiizm*



ve Şiir kitabı tanıtım ve değerlendirilmeye uygun görülerek gün yüzüne çıkarılmak istenmiştir.

George Thompson, *Marksizm ve Şiir* adlı eserinde, nesnesini üretim araçlarının oluşturduğu bir poetikadan bahseder. "Poetika, edebiyata dair hem 'soyut' hem de 'içsel' bir yaklaşımdır" (Todorov, 2014: 37). Bu soyut ve içsel alanda özne, şiir; nesne, üretim araçlarıdır. Özne-nesne arasındaki bağlam ise güç ilişkilerinin temsil biçiminin değişmesidir. "Her ifade kendi sözcülenmesinin, kendini üreten zamansal ve kişisel edimin izlerini taşır" (Todorov, 2014: 59).

Dolayısıyla şiirin tarihsel süreç içerisindeki sözcülenmesini anlamlandırmak insanoğlunun 'varlığının evi' olan dili nasıl oluşturduğunu anlamakla mümkündür.

"Söz ve Büyü" başlığını taşıyan birinci bölümde Thompson, şiirin "bir söz biçimi" olduğunu belirterek insanoğlunun başlangıç evresine döner ve insanları hayvanlardan ayırt eden konuşma ve araç kullanma özelliklerinden yola çıkarak şiirin oluşum sürecini anlatır. İlk çağlarda insanoğlu doğaya hükmetmeye başlamakla üretim araçlarını; üretim araçları topluca çalışmayı; toplu çalışma sesleri; sesler ise dili oluşturur. Toplu çalışmanın ortaya çıkardığı ritimli, tempolu, büyüsel ve yoğun hareketler şiirsel konuşmanın oluşmasını; daha sonra seslerin ortaya çıkması "insanların birbiriyle bildirişmelerine" yarayan günlük konuşmayı ortaya çıkarır. Doğal ortamda oraya çıkan organik şiir, işçilerin soluk alıp vermeleri, taşa değneğe dokunuş, yansıma dansları, insanların doğayı öznel yorumlamaları çerçevesinde oluşmuş, ses ve hareketin bütünlük sağladığı halkın şiiridir. Şiir, doğası, özü ve biçimiyle dünyaya karşı olan tutumumuzda bir dönüşüm yaratmayı amaçlar. Şiirde, mevsimlik türkülerde, iş türkülerinde, dualarda "hayal gücü-

nün harekete geçmesi vardır” (Thompson, 1996: 27). Gerçekleşmesi istenilen şeyin gerçekliği öne sürülerek reel bir oluşum hâlini alması sağlanır. Burada kullanılan dil, özlenen gerçekliğin yerine gelmesi için yapılan yanılısama dansındaki coşkunun müziğinin yankılarını taşır. “Büyünün sanata dönüşmesidir bu” (Thompson, 1996: 27). Dolayısıyla şiir, tüm saflığı ile şairin öznel tutumu çerçevesinde imgesel büyü hâlini alır. Bu da şiirin büyüden geldiğini gösterir.

“Ritim ve Çalışma” başlıklı ikinci bölümde Thompson (1996: 20), Bücher’i¹ atıf göstererek ritmin fizyolojik bir başlangıcı olduğunu, insan ritminin araçların kullanılmasıyla başladığını belirtir. Tarihsel sürece baktığımızda çalışma ve ritim arasındaki ilişki kendini somut olarak iş türkülerinde gösterir. Dokumacıların, orakçıların, denizcilerin söyledikleri iş türküleri, Thompson’a göre bu ilişkiye örnek teşkil eder. İsviçreli misyoner, yol boyunca Avrupalı işveren için taş kıran bir çocuktan şu türküyü duyar: “Bize kötü davranıyorlar, ehe! Bize hiç acımıyorlar, ehe! Kahvelerini içiyorlar, ehe! Bize hiç vermiyorlar, ehe!” (Thompson, 1996: 21). Bu dizelerde tekrarlanan ‘ehe’ “çekicinin vuruşunu belirten çalışma heyemolasıdır. Değişmeyen öge bu sestir. Her dizede bu değişmeyen sestem önce gelen anlaşılır sözlerle, işçinin yaptığı işe karşı öznel tutumunu açıklar” (Thompson, 1996: 21). Dolayısıyla bu durum iş türkülerinden hareketle ritim ve çalışma arasındaki ilişkinin şiir türüne biçim, içerik, düş niteliği, ezgi, ahenk bakımından sağladığı katkıyı gözler önüne serer.

Üçüncü bölüm “Doğaçtan Söyleme ve Esinlenme” başlığıyla ele alınır. Doğaçtan söylenen şiirler, yüzyıldan yüzyıla, babadan oğula, ağızdan ağıza kendine özgü yapısını koruyarak halk şiirini oluşturur. Uygur şiir bireyselin damgasını taşıyorken, halk şiiri bütün bir topluluğun ürünüdür. “Şairlerde nesnelere yüzeyinden özüne inme yeteneği vardır” (Thompson, 1996: 29). Bu ozanın ya da şairin Tanrıyla esirmiş, Tanrıyla esinlenmiş olarak “Tanrının sesiyle konuşan bir yalvaç” (Thompson, 1996: 32) olmasından gelir. Thompson’a göre, “Esinlenme ve esime aynı şeydir” (1996: 33). Ancak esime bilinçaltı düş dünyasında kendinden geçme, coşkudan doğan duygulanım; esinlenme

1 “Yarım yüzyıl önce...Bücher, konuşmanın, araçların kullanılmasında kasların zorlanmasıyla ses organlarında ortaya çıkan tepkeli hareketlerin bir evrimi olduğunu ileri sürdü. Eller ustalastıkça, ses organları da gelişti, sonunda bilinçlenen insan bu tepkeli hareketleri toplumun tanıyabileceği bir bildirişme düzeni olarak geliştirdi” (Thompson, 1996: 20).

ise çağrışımla, sembollerle veya doğmayla akla gelen yaratıcı düşünce, duygu ve ilhamdır. Esrime, esinlenmenin malzemesini alır, kendi içinde eriterek yeni bir düş evreni, imge değeri ve kendinden geçme hâlini ortaya koyar. Şiirdeki büyü, esinlenme ve esrimenin imge değerinde yatar. Dolayısıyla ilkel düşüncede biliciyle şair aynı etkiyi yaratır. "Şair daha üstün ruhsal ve toplumsal düzeye erişmiş bir bilicidir... Bilicin gelecekteki verdiği haber nasıl herkesçe benimseniyorsa, şairin sözleri de bütün yürekleri duygulandırır" (Thompson, 1996: 34).

"Epik" başlıklı dördüncü bölümde yazar, Yunan etkisi altında gelişen Modern Avrupa şiir türleri içerisinde özelde epik türüne değinir. Epik şiiri doğuran temel etken savaşlar ve sömürüdür. Yunan uygarlığında,

"(...) savaşlar ve yağmalar sonunda biriken zenginliğin yarattığı bunalım serüvenci savaşçıları yönetici sınıf olarak başa getirdi. Bu yönetici sınıf kale kentlerinin dolaylarında yarı derebeylik düzeni içinde örgütlendi. Bu kaynaşmalar yeni bir ozan tipi ortaya çıkardı. Bir krala ya da öndere bağlı, o önderin savaşlarını öven, böylece ününü artıran bir ozan tipi. Bir de yeni bir şiir türü, -bu savaşçı, erkeksi, bu dünyaya bağlı, bireyci ve hayat dolu bir sınıfın görüşünü dile getiren kahramanlık destanı- ortaya çıktı" (Thompson, 1996: 37-38).

Beşinci bölüm, "Dram Sanatının Evrimi" başlığıyla ele alınmıştır. Epiğin kaynağını savaşlar oluştururken; dram, gelişimini tarımdan alır. İlk dönem avcılık, toplayıcılık, hayvancılık gibi tekniklere nazaran tarım daha zor bir uğraş alanını oluşturur. Savaşlar erkeklerin uzmanlık, tarım kadınların uğraş alanıydı. Bu nedenle tarım, toprağın bereketini artırmak amacıyla geliştirilen doğum törenleri eşliğinde yapılmaya başlanır (Thompson, 1996: 44). İlk olarak tapınma törenlerinde yer alan bu sanat özel koşullar altında maskeli köy eğlencelerine dönüşür, sonradan ise dram sanatı olarak varlığını sürdürür. Bu dönüşüm süreci Yunanistan'ın ekonomik koşullarına göre şekillenmiştir. Thompson, hem Atina'da hem İngiltere'de gerçekleşen devrimleri örnek vererek, dram sanatının ekonomik temelli güç ilişkilerinin dönüşmesiyle geçirdiği evrimi ortaya koyar. Ona göre, Atina'da halkçı devrim, İngiltere'de ise burjuva devrimi gerçekleşmiştir. Bunlar arasında birtakım koşulluklar vardır: "Her ikisinde de basit bir tarım ekonomisinden paralı ekonomiye bir geçiş var; her iki devrimle birlikte yeni bir sanat, dram sanatı önem kazanıyor. İkisi arasındaki ayrımlar ise; birincisinin te-

meli köle emeğine dayanması, ikincisinin ücretli emeğe” (Thompson, 1996: 48-49). Dolayısıyla dram sanatı tam olarak bu ayrımları yansıtır.

Altıncı bölümde yazar, “Tragedya” başlığıyla kapitalist çağdan haber verir. Modern burjuva sınıfının önem kazanmasıyla para insan hayatına karışmaya ve toplumsal alanda etkilerini göstermeye başlar. Tarım ekonomisine dayanan toprak sahibi soylu sınıf döneminde ilişkiler belirli bir çerçevede açık bir şekilde kendini gösterir. Efendi ve ırgat arasındaki ilişki sömürüye dayanmayan, atalardan sürüp gelen bir yakınlığın işareti olarak yabancılaşmanın olmadığı bir sürece işaret eder. Ancak paranın ortaya çıkmasıyla birlikte her şey karıştına dönüşmüştür. “İnsan paradır... Paranın satın alamayacağı hiçbir şey yoktur; paralı insanın olmayacağı hiçbir şey yoktur” (Thompson, 1996: 51). Sophokles şu dizelerle bu duruma vurgu yapar: “Bir ozan Tanrıdan üstün sayıyor parayı; Tapılacak Tanrı varsa, Altınla gümüşdür, diyorum. Bunlar elindeyse, Ne dilersen dile, her şey senin olur Arkadaş, yargıç, tanık, hepsi senindir parayla Ne sandın, Tanrılar bile hizmetinde çalışır” (Thompson, 1996: 52). Dolayısıyla paranın yarattığı toplumsal dönüşümler sanata tragedya yoluyla yansır. Thompson’a göre Aristoteles tragedyayı “kahramanın bir yanlığı yüzünden talihinin tersine dönmesini içeren bir eylemin göstergesi olarak tanımlıyor. Bu talih dönmesi ya bir yıkılıştır, ya da bir yıkılış olma eğilimindedir” (1996: 53). Yani eylemin zıddına dönüşmesidir. Böylece “Burjuva sınıfı nerede başa geçtiyse oradaki bütün derebeyliğe özgü... yalın ilişkilere bir son verdi... insanlar arasında öz çıkardan ve paranın katı yarasından başka ilişki tanımadı” (Thompson, 1996: 55-56). Bu düzen “kendine karşı dönerek kendi kendini yok edecektir. Tarihte olan da budur” (Thompson, 1996: 63).

Thompson son bölümde kapitalist sistem içinde ozanın yerini sorgulayarak başlar ve bunu “Gelecek” başlığıyla ele alır. “Kapitalist sistemde ozanın toplum içindeki yeri değişmişti... Şiir bir ‘meta’, şair ise açık pazar için çalışan ve ürünlerine karşı isteğin gittikçe azaldığı bir üretici oldu” (Thompson, 1996: 65). Bu nedenle çağımızın şiiri, yönetici sınıftan ziyade orta tabaka aydınlarının eseridir. Söz konusu aydın kesim egemen sınıf tarafından hor görülmüş ve toplum dışına itilmiştir. Dolayısıyla şiir, ilk çağ topluluklarından itibaren halkın ve ozanın ürettiği toplumsal bir eylem alanı iken; Endüstri Devrimi’yle birlikte, uygar toplumlarda dayanışma ve iş birliği ruhunu, kolektif bilincini yi-

tirerek, samanın tuğlaya dönüştüğü, kapitalizmin çelik çemberinin bir metası hâline gelmiş, kendini besleyen kökten kurumaya başlayarak bireyselleşmiştir. Böylece büyüden çıkıp gelen şiir, kapitalist süreçle birlikte 'büyüsü bozulmuş bir dünyaya' dönüşmüştür. Yeats bunun farkına vararak şöyle der: "Artık bir daha dönmese de büyük türkü, Diri bir sevinç yaşıyor söylediklerimizde" (Thompson, 1996: 67).

Thompson son olarak şiirin büyüüne yeniden varmak için ne yapılması gerektiği konusunda tavsiyelerde bulunur. Ona göre, öncelikle yapılması gereken "burjuva mirasını burjuvalardan kurtarmak, bu mirası ele geçirdikten sonra onu yeniden yorumlamak, kendi gereklerimize uydurmak, her yanıyla kendimizin bir parçası yaparak ona yeni bir canlılık katmak olmalıdır" (Thompson, 1996: 73). Ozanlarımıza düşen görev ise "şiiri bir söz ustalığı olarak ele alma amacını gütme(leridir). Çünkü ozan yalnız kendi adına değil bütün insanlar adına konuşuyor. Ozanın sesi halkın da sesidir" (Thompson, 1996: 73). Kapitalizmin çelik çemberini yarabilecek güç halkın eşit, coşkun ve özgür sesiyle organik şiirdeki büyüü yeniden keşfetmesi olacaktır.

Marksizm ve Şiir kitabı geçmişten günümüze şiirin kökenine ve gelişimsel yapısına açıklık getiren önemli bir kaynaktır. Bu eserle şiir türünün biçim, içerik özellikleri, ahenk ve ritim unsurlarının nasıl dönüştüğünü Marksist zeminde anlamlandırmak mümkündür. Böylece şiir, bireylerin toplumsal yapı içerisindeki iş bölümü ve uğraş alanlarıyla; yaratıcısı olan ozanlar, şairler, âşıklar ise toplumsal tabakalaşmadaki konumlarıyla ele alınır. Sözlü dönemden kapitalist çağa geçen sürede şiir metalaşarak toplumsal ezgisini yitirir ve icracısı olan sanatçı eserine yabancılaşır. Dolayısıyla bu eser, şiir türünü ana hatlarıyla bilimsel zeminde incelemek ve şiirin 'Marksizm'le ilişkisini anlamlandırmak isteyenler için önemlidir. Diğer taraftan edebiyat-toplum ilişkisi bağlamında şiiri teorik zemine dayandırmayı amaçlayanlara yol gösterici bir kaynaktır.

Kaynakça

Thompson, George (1996). *Marksizm ve Şiir*. Cevat Çapan (Çev.). İstanbul: Adam.

Todorov, Tzvetan (2014). *Poetikaya Giriş*. Kaya Şahin (Çev.). İstanbul: Metis.