

# HARS AKADEMİ

ULUSLARARASI HAKEMLİ KÜLTÜR-SANAT-MİMARLIK DERGİSİ



HARS AKADEMİ

HARS AKADEMİ THE JOURNAL OF CULTURE-ART-ARCHITECTURE  
Cilt / Volume 4, Sayı / Issue 8, Aralık / December 2021, e-ISSN 2636-8730



**HARS AKADEMİ ULUSLARARASI HAKEMLİ KÜLTÜR-SANAT-MİMARLIK DERGİSİ**  
HARS ACADEMY INTERNATIONAL REVIEWED CULTURE-ART-ARCHITECTURE JOURNAL

**Cilt / Volume 4, Sayı / Issue 8**  
**Aralık / December 2021, e-ISSN 2636-8730**

**YÖNETİM / EDITORIAL BOARD**

**Başeditör / Editör in chief**

: Doç. Dr. Hatem TÜRK

**Editör yrd. / Assistant editors**

: Dr. Hilal ÖZKAYA

Nurgül GÜR SOY

Merve ÖZBAYRAK

**Alan Editörü / Section editör**

Güzel Sanatlar-Moda ve Tekstil Tasarımı

: Doç. Dr. H. Nurgül BEGİÇ, İzmir Demokrasi Üniversitesi, İzmir, Türkiye

Tarih

: Doç. Dr. İbrahim ÜNGÖR, Erzincan Üniversitesi, Erzincan, Türkiye

Eski Türk Edebiyatı

: Doç. Dr. Lokman TAŞKESEN LİÖĞLU, Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye

Yeni Türk Edebiyatı

: Dr. Hatice GÜNDOĞAN, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir, Türkiye

Mimarlık

: Dr. Murat Erdal DERE

Sosyoloji	: Prof. Dr. Şirin DİLLİ, Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
Coğrafya	: Dr. Hüseyin SARAÇOĞLU, Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
Türk Dili	: Doç. Dr. Ahmet Turan TÜRK, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, Türkiye
Halk Bilimi	: Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR, Artvin Çoruh Üniversitesi, Artvin, Türkiye

## **DERGİ EKİBİ / JOURNAL TEAM**

### ***Editörler / Editors***

İngilizce Dil Editörü	: Heves BOZBAĞ - Meltem BAKIR
Almanca Dil Editörü	: Haydar TÜRK
Yazım ve Düzeltme Editörü	: Emine GUT
Mizanpaj Editörü	: Cansu BAŞ

### ***Sorumlular / Responsible***

Yazı İşleri Sorumlusu	: Doç. Dr. Hatem TÜRK
İntihal Kontrol Sorumlusu	: Gülcan ŞANDA
İndeks Sorumluları	: Dr. Hilal ÖZKAYA - Emine BAYRAM
Son Okuma Sorumlusu	: Kebire SALI
Sosyal Medya Sorumlusu	: Ali TÜRK

## Tarandığı Dizinler / Indexes



## DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Abdullah Şengül	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir, Türkiye
Prof. Dr. Abdülselam Arvas	Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye
Prof. Dr. Alpaslan Ceylan	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Prof. Dr. Asiye Mevhibe Coşar	Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye
Prof. Dr. Ayabek Bainiyazov	Ardahan Üniversitesi, Ardahan, Türkiye
Prof. Dr. Burul Sagımbayeva	Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek, Kırgızistan
Prof. Dr. Ceenbek Alimbayev	Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek, Kırgızistan
Prof. Dr. Doğan Yörük	Selçuk Üniversitesi, Konya, Türkiye
Prof. Dr. Enver Töre	Artvin Çoruh Üniversitesi, Artvin, Türkiye
Prof. Dr. Erdoğan Erbay	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Prof. Dr. Fatih Başbuğ	Akdeniz Üniversitesi, Antalya, Türkiye
Prof. Dr. Fatih Sakallı	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Prof. Dr. Fehim Huskoviç	Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, Üsküp, Kuzey Makedonya Cumhuriyeti
Prof. Dr. Funda Kara	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye



Prof. Dr. İbrahim Solak	Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Kahramanmaraş, Türkiye
Prof. Dr. İbrahim Tüzer	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Prof. Dr. İsmail Hakkı Nakilcioğlu	Uşak Üniversitesi, Uşak, Türkiye
Prof. Dr. Keziban Tekşan	Ordu Üniversitesi, Ordu, Türkiye
Prof. Dr. Mehmet Aça	Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Mehmet Naci Önal	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla, Türkiye
Prof. Dr. Mehmet Sarı	Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar, Türkiye
Prof. Dr. Murat Karataş	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, Türkiye
Prof. Dr. Muratbek Kocobekov	Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek, Kırgızistan
Prof. Dr. Nebi Özdemir	Hacettepe Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Prof. Dr. Öcal Oğuz	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu	Hacettepe Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Prof. Dr. Reyhan Ayşen Wolff	Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
Prof. Dr. Salahaddin Bekki	Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir, Türkiye
Prof. Dr. Sedat Maden	Bayburt Üniversitesi, Bayburt, Türkiye
Prof. Dr. Selim Hilmi Özkan	Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Sezai Balcı	Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
Prof. Dr. Soner Akpınar	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye
Prof. Dr. Vahit Türk	İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Yalçın Sarıkaya	Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
Prof. Dr. Zeynep Erdoğan	Ankara Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Prof. Aydın Uğurlu	Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Âdem Koç	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye
Doç. Dr. Ahmet Gözlü	Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye
Doç. Dr. Ahmet İhsan Kaya	Gaziantep Üniversitesi, Gaziantep, Türkiye
Doç. Dr. Ahmet Keskin	Samsun Üniversitesi, Samsun, Türkiye
Doç. Dr. Ahmet Turan Türk	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, Türkiye
Doç. Dr. Ali Rıza Yağlı	Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
Doç. Dr. Aydın Efe	Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye

Doç. Dr. Ayşegül Koyuncu Okca	Pamukkale Üniversitesi, Denizli, Türkiye
Doç. Dr. Beneşe Rzayeva	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi, Bakü, Azerbaycan
Doç. Dr. Berat Açıl	Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Bilgin Güngör	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, Türkiye
Doç. Dr. Burhanettin Keskin	The University of Mississippi, Mississippi, Amerika
Doç. Dr. Bülent Şığva	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan, Türkiye
Doç. Dr. Can Şen	Bartın Üniversitesi, Bartın, Türkiye
Doç. Dr. Elmira Məmmədova-Kekeç	Bakü Avrasya Üniversitesi, Bakü, Azerbaycan
Doç. Dr. Emel Koşar	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Emine Bilgehan Türk	Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
Doç. Dr. Evrim Ölçer Özünel	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Doç. Dr. Fatih Güzel	Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye
Doç. Dr. Ferhat Korkmaz	Batman Üniversitesi, Batman, Türkiye
Doç. Dr. G. Özlem Ayaydın Cebe	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir, Türkiye
Doç. Dr. Gazanfer İltar	Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
Doç. Dr. H. Nurgül Begiç	İzmir Demokrasi Üniversitesi, İzmir, Türkiye
Doç. Dr. Halil Erdem Çocuk	Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Karaman, Türkiye
Doç. Dr. Haluk Öner	Bartın Üniversitesi, Bartın, Türkiye
Doç. Dr. Hatem Türk	Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
Doç. Dr. İbrahim Üngör	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan, Türkiye
Doç. Dr. Jumali Shabanov	Taşkent Devlet Şarkşinaslık Üniversitesi, Taşkent, Özbekistan
Doç. Dr. Lokman Taşkesenlioğlu	Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
Doç. Dr. Mehmet Halil Erzen	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye
Doç. Dr. Mehmet Özdemir	Artvin Çoruh Üniversitesi, Artvin, Türkiye
Doç. Dr. Mesut Tekşan	Ordu Üniversitesi, Ordu, Türkiye
Doç. Dr. Mustafa Gürbüz Beydiz	Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye

Doç. Dr. Nazire Erbay	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Doç. Dr. Nilüfer İlhan	Yozgat Bozok Üniversitesi, Yozgat, Türkiye
Doç. Dr. Oktay Özgül	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Doç. Dr. Özkan Daşdemir	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan, Türkiye
Doç. Dr. Sedat Bahadır	Artvin Çoruh Üniversitesi, Artvin, Türkiye
Doç. Dr. Sevda Sadıgova	Bakü Devlet Üniversitesi, Bakü, Azerbaycan
Doç. Dr. Süleyman Lokmacı	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan, Türkiye
Doç. Dr. Taalaybek Abdiyev	Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek, Kırgızistan
Doç. Dr. Yavuz Günaşdı	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Doç. Dr. Yusuf Ziya Keskin	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan, Türkiye
Doç. Dr. Zafer Tangülü	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla, Türkiye
Dr. Abdulhakim Tuğluk	Iğdır Üniversitesi, Iğdır, Türkiye
Dr. Ahmet Niyazov	Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye
Dr. Ahmet Özpay	Gaziantep Üniversitesi, Gaziantep, Türkiye
Dr. Arda Karasu	Technische Universität, Berlin, Almanya
Dr. Arzu Evecen	Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye
Dr. Cavit Güzel	Amasya Üniversitesi, Amasya, Türkiye
Dr. Devrim Ertürk	Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye
Dr. Doğan Kaya	Emekli Öğretim Üyesi, Türkiye
Dr. Emel Hisarcıklılar	Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Tokat, Türkiye
Dr. Ersin Kurnaz	Bayburt Üniversitesi, Bayburt, Türkiye
Dr. Fırat Caner	Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye
Dr. Gülseren Riganelis Özdemir	Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye
Dr. Hatice Gündoğan	Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir, Türkiye
Dr. Hatice Kübra Uygur	Mardin Artuklu Üniversitesi, Mardin, Türkiye
Dr. Kürşad Kara	Bayburt Üniversitesi, Bayburt, Türkiye
Dr. M. Arif Erzen	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye
Dr. Mete Yusuf Ustabulut	Bayburt Üniversitesi, Bayburt, Türkiye
Dr. Minehanım Nuriyeva Tekeli	Azerbaycan Pedagoji Üniversitesi, Bakü, Azerbaycan

Dr. Nejla Kayalı Orta	Mersin Üniversitesi, Mersin, Türkiye
Dr. Seda Kızıllı	Bayburt Üniversitesi, Bayburt, Türkiye
Dr. Selda Uygur	Namık Kemal Üniversitesi, Tekirdağ, Türkiye
Dr. Seyfettin Buntürk	Bursa Uludağ Üniversitesi, Bursa, Türkiye
Dr. Sinan Dinç	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Dr. Tuğba Sener	Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi, Türkistan, Kazakistan
Dr. Tuna Beşen Delice	Bartın Üniversitesi, Bartın, Türkiye
Dr. Turgay Kabak	Bayburt Üniversitesi, Bayburt, Türkiye

### **BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE**

- Prof. Dr. Abdurrahman KOLCU - Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Rize, Türkiye
- Prof. Dr. Ahmet BOZDOĞAN - Sivas Üniversitesi, Sivas, Türkiye
- Prof. Dr. Mustafa KARABULUT - Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman, Türkiye
- Doç. Dr. Ali Rıza YAĞLI - Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
- Doç. Dr. Bilgin GÜNGÖR - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, Türkiye
- Doç. Dr. Can ŞEN - Bartın Üniversitesi, Bartın, Türkiye
- Doç. Dr. Emel KOŞAR - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
- Doç. Dr. Emine Bilgehan TÜRK - Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
- Doç. Dr. Fatih BAKIRCI - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
- Doç. Dr. Haluk ÖNER - Bartın Üniversitesi, Bartın, Türkiye
- Doç. Dr. Lokman TAŞKESENLİOĞLU - Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye
- Doç. Dr. Mehmet ALPTEKİN - Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Kilis, Türkiye
- Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR - Artvin Çoruh Üniversitesi, Artvin, Türkiye
- Doç. Dr. Mesut TEKŞAN - Ordu Üniversitesi, Ordu, Türkiye
- Doç. Dr. Mikail KOLUTEK - Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay, Türkiye
- Doç. Dr. Murat ORAL - Konya Teknik Üniversitesi, Konya, Türkiye
- Doç. Dr. Nazire ERBAY - Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
- Doç. Dr. Sedat BAHADIR - Artvin Çoruh Üniversitesi, Artvin, Türkiye
- Doç. Dr. Yusuf Ziya KESKİN - Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan, Türkiye
- Dr. Abdülhakim TUĞLUK - Iğdır Üniversitesi, Iğdır, Türkiye
- Dr. Betül BAYRAKTAR - Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye

Dr. Cavit GÜZEL - Amasya Üniversitesi, Amasya, Türkiye

Dr. Cengiz EKEN - MEB, Türkiye

Dr. Emel HİSARCIKLILAR - Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Tokat, Türkiye

Dr. Fatih BALCI - Kayseri Üniversitesi, Kayseri, Türkiye

Dr. Fatih ÖZDEMİR - Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Karaman, Türkiye

Dr. Hilal ÖZKAYA

Dr. Mehmet ALTUNMERAL - Bartın Üniversitesi, Bartın, Türkiye

Dr. Merve Esra ÖZGÜRBÜZ - Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye

Dr. Merve ÖZKAYNAK - Amasya Üniversitesi, Amasya, Türkiye

Dr. Mustafa OKÇUL - MEB, Türkiye

Dr. Nusret YILMAZ - Iğdır Üniversitesi, Iğdır, Türkiye

Dr. Selda UYGUR GÜRBÜZ - Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Tekirdağ, Türkiye

Dr. Serhat Sabri YILMAZ - Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, Türkiye

Dr. Sevim ŞERMET - Sinop Üniversitesi, Sinop, Türkiye

Dr. Turgay KABAK - Bayburt Üniversitesi, Bayburt, Türkiye

#### **YAZIŞMA ADRESLERİ / CORRESPONDING ADDRESS**

##### **Editör / Editor**

Doç. Dr. Hatem TÜRK

Giresun Üniversitesi

[hatemturk@hotmail.com](mailto:hatemturk@hotmail.com)

##### **Teknik İletişim / Technical Communication**

Nurgül GÜRSOY

[nurgulgursoy94@gmail.com](mailto:nurgulgursoy94@gmail.com)

##### **Dergi Adres / Magazine Address**

Giresun Üniversitesi

## **DERGİ HAKKINDA / ABOUT THIS JOURNAL**

### **Amaç ve Kapsam**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hars Akademi dergisi; kültür, sanat ve mimarlık alanlarına yönelik araştırma, inceleme, derleme ve makaleleri kapsamına alan uluslararası hakemli bir dergidir. Dergi, bu alanlarda akademik çalışma yapan öğretim elemanı, araştırmacı ve sanatçılara yayın olanağı sunmak bilim, sanat ve kültüre katkı sağlamak amacıyla yayımlanmaktadır. Derginin yazım dili Türkçe olmasıyla birlikte Almanca ve İngilizce dillerini de desteklemektedir. Yayın hayatına Haziran 2018’de başlayan dergi, Haziran ve Aralık ayı olmak üzere yılda iki kez yayımlanacaktır.

## **HARS ACADEMY IDEAL**

Regardless of the field, it keeps the time that seeks and produces. The rest have made it a habit to wait by consenting to their consumer identity. This also means that those who find and produce live as they wish and direct the lives of others. It can be said that developed societies are those who work, seek, examine, question and evaluate.

On the other hand, the rapid development of communication tools and the gradual reduction of these tools have made it easier to access documents and information. At the same time, this situation provided access to wider masses, reducing the time in the supply-demand order and increasing the mass. Thus, the mass media has made the interaction between individuals and masses more functional and powerful. Day by day, people become more dependent on shrinking means of communication and try to solve more of their problems with them.

The advancement of civilizations in the production economy has also led to the advancement of systematics. Thus, working functionally beyond working, using time more efficiently than using time has come to the fore, which has become extremely important in breaking matter into smaller parts, classification, definition and determination of its function.

Social sciences is a field where truth is constantly discussed. Because each individual has managed to expand the definition of human even more. So, being able to exist in these areas is a value in itself. However, reaching the right methodology with literature knowledge, purpose-scope and limitations brings conscious individuals to the fore in these fields.

Among the living civilizations, Turkish civilization is one of the most contributing to the accumulation of humanity. In this accumulation, in which mastery, humility, cleanliness and clarity constitute the dominant features, it is seen that there is much more to be achieved by both the world and the geography of the region. Although it goes through periods of stagnation from time to time, it is seen very easy for the Turkish nation to gain successes that will surprise almost everyone when the ideal and structure harmony is achieved. For this harmony, it is thought that it is necessary to be more self-sacrificing, more disciplined and more open-minded, especially in social sciences.

Just as introverted societies cannot progress, it is unthinkable for nations such as the Turkish nation, who are extremely open to developments, whose eyes are always outside, and which are not indifferent to any activity. It should be considered the primary duty of Turkish scientists to monitor every activity in the universe, especially the cultures that have added value since the past.

Hars Academy magazine preferred the letter Eb / B in the Göktürk alphabet as its logo, which can also mean tent / house / oba / dormitory / country / world, which has an important function in terms of Turkish civilization. The aim in this is to show that the Turkish society, which has not taken a step back from integration with the world, has always lived with its general values.



Hars Academy magazine aims to support the studies in the fields of culture, art and architecture in the country and abroad by accepting the basic values of Turkish culture as its infrastructure.

We wish Hars Academy journal to contribute to Turkish culture, and we request the support of those concerned as writers, readers and referees.

Hars Academy magazine; is an international peer-reviewed journal that covers research, review, compilation and articles in the fields of culture, art and architecture. The journal is published in order to provide publication opportunities to academic staff, researchers and artists who work in these fields and to contribute to science, art and culture. Although the language of the journal is Turkish, it also supports German and English languages. The journal, which started its publication life in June 2018, will be published twice a year, in June and December.

### **ETİK İLKELER VE YAYIN POLİTİKASI**

Yayın hayatına Haziran 2018’de başlayan Hars Akademi Uluslararası Kültür Sanat Mimarlık dergisi Haziran ve Aralık ayı olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır. Derginin kısaltılmış adı Hars Akademi’dir. Makalelerde araştırma ve yayın etiğine uyan Hars Akademi, Yayın Etiği Komitesi’nin (COPE) “Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama Rehber İlkeleri” ve “Dergi Yayıncıları İçin Davranış Kuralları”nı benimsemektedir.

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

Bu anlamda kültürü oluşturan, ona katkı sağlayan; mimarlık, dil, edebiyat, tarih, coğrafya, sosyoloji, güzel sanatlar, giyim kuşam gibi folklorik unsurları içeren konuları inceleyen alanlara ait bütün yazılara derginin kapıları açıktır.

Yayımlama sürecine dâhil olan tüm tarafların (yazarlar, yayın kurulu ve hakemler) etik davranış standartlarına uygun karar vermesi gerekir. Yüksek etik standartları garanti altına almak için Hars Akademi dergisi, tüm taraflar için uluslararası standartlar geliştirmiştir. Hars Akademi dergisi, tüm tarafların bu standartlara uymalarını beklemektedir. Hars Akademi yayıncı olarak, yayıncılığın tüm aşamalarında vesayet görevini son derece ciddiye alır, etik ve diğer sorumluluklarını kabul eder.

### **Telif Hakkı**

Yayımlanmak üzere kabul edilen makalelerdeki görüş ve bilimsel sorumluluklar yazara ait olup Hars Akademi sorumlu tutulamaz. Bununla birlikte yazar/lar çalışmalarının telif hakkından feragat etmeyi kabul ederek, değerlendirme için gönderimle birlikte çalışmalarının telif hakkını Hars Akademi’ye devretmek zorundadır. Bunun için makale yükleme aşaması sırasında karşılıklarına çıkan “Telif Hakkı Devir Formu”nu doldurup yine elektronik ortamda makale ile birlikte Dergi Park sistemi üzerinden yüklemelidir/ler.

### **Yayın Kurulu İçin Uluslararası Standartlar**

Hars Akademi dergisi editörlerinin, Yayın Kurulu üyelerinin uluslararası standartlara (Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) belirlediği etik ilkeler. <https://publicationethics.org/>) gönüllü olarak uyması beklenir. Yayın Kurulu, gönderilen tüm yazılara ilişkin bilgileri gizli



tutmalıdır. Bunun yanında gönderilen yazılar için yayın kararları almaktan sorumlu olan yayın kurulu hem okuyucu hem de yazarların ihtiyaçlarını karşılamak için çaba harcamalıdır.

Yayın Kurulu, Hars Akademi'nin kalitesini yükseltmek için çalışmalıdır. Bu nedenle bilimsel kaliteye ve özgünlüğe önem vermelidir. Aynı zamanda gerektiğinde düzeltmeler, açıklamalar, geri çekilmeler ve özürler yayımlamaya hazır olmalıdır.

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

### **Yazarlar İçin Uluslararası Standartlar**

Hars Akademi'ye başvuran tüm yazarların uluslararası standartlara (Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) belirlediği etik ilkeler. <https://publicationethics.org/>) uyması beklenir.

Yazarlar, yazılarının özgün olduğunu onaylamalıdır. İntihal, sahtecilik, uydurmacılık, yinelenen yayın, veri üretimi vd. etik olmayan davranışlar yasaktır. Bunun yanında yazarlar araştırmaya katılanlara fiziksel ve yasal zarar vermemeli, psikolojik istismarda bulunmamalıdır. Ayrıca yazarlar araştırmalarına katılanlara özel yaşama gizlilik garantisi vermeli ve araştırmayı destekleyen kişileri ya da kurumları (sponsor) tanımlamalıdır.

Gerek makale içerisinde gerekse dosya adında yazar ismine yer verilmemelidir.

Yazarlar, yazılarının oluşturulmasında kullanılan tüm kaynakları kaynak listesine eklediğinden emin olmalıdır. Bir yazar yayımlanmış eserinde önemli bir hata veya yanlışlık olduğunu keşfettiğinde, derhal dergi editörünü veya yayıncısını haberdar etmeli ve makaleyi geri çekmek veya düzeltmek için editörle iş birliği yapmalıdır.

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışmasıyla ilgili durumu Hars Akademi'ye bildirmelidir.

Makalelerle ilgili tüm süreçler elektronik ortamda yapılmaktadır. Derginin yazım dili Türkçe olmakla birlikte Almanca ve İngilizce dillerini de desteklemektedir.

Dergiye gönderilen makaleler, başka bir dergide yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Fakat bilimsel bir toplantıda sunulmuş ve yayımlanmamış olan bildiriler yayımlanmak üzere dergiye gönderilebilir ancak bildirinin sunulduğuna ilişkin bilgi dipnotta bildirilmelidir.

Yazar/lar dergi web sayfasında verilen yazım kurallarını takip etmekle ve mutlaka bu kurallara bağlı kalmakla yükümlüdür. Yazım kurallarına ve kaynakça gösterimine uygun olmayan durumlarda dergi editörü yazıya müdahale edebilir, üzerinde düzeltme yapabilir. Süreci yetiştirmeyen makaleler bir sonraki sayıda değerlendirilmek üzere işleme alınacaktır.

### **İntihal**

Hars Akademi dergisine gönderilen her makale Aralık 2019'dan itibaren editör tarafından intihal.net, 2020'den itibaren ise Turnitin programında benzerlik ve intihal kontrolünden geçirilmektedir. Yazarlar, öz-intihal dâhil, intihaldan kesinlikle kaçınmalıdır. Kontrol sonrası %20 üzerinde benzerliğe rastlanan makaleler değerlendirme sürecine alınmadan yazarına iade edilir. Makalelerde ve diğer çalışmalarda intihale ve %20 üzerinde benzerliğe rastlanmadığı ve yayıma uygunluk açısından incelendikten sonra (yayıma uygun görülmeyen makaleler sürece dâhil edilmez) çalışmalar alanında uzman iki hakeme gönderilir.

## **Hakemler İçin Uluslararası Standartlar**

Hakemlerin hakemlik davetini kabul ettikten sonra uluslararası standartlara (Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) belirlediği etik ilkeler. <https://publicationethics.org/>) gönüllü olarak uyması beklenir.

Hakemler yazıya ilişkin bilgileri gizli tutmalıdır. Bunun yanında hakemler, makalenin yayımlanmasını reddetmek için sebep olabilecek tüm bilgileri Editör Kurulu'nun dikkatine sunmalıdır.

Hakemler, makaleleri bilimsellik açısından değerlendirmelidir. Yazıları yalnızca özgünlüklerine, önemlerine ve derginin alanlarına uygunluğuna göre objektif olarak değerlendirmelidirler. Hakemler yazarlardan bağımsız olarak makaleleri bilimsellik açısından değerlendirilmelidir.

Hakemler, makalede herhangi bir çıkar çatışması ile karşılaştığında Hars Akademi'ye bildirimde bulunmalıdır.

Editör, makalelerin yayımlanmasını belirlemek ve kötü niyetli davranışları (misconduct) önlemek için gönderilen makaleleri iyice kontrol eder. Bir araştırma kötü niyetli olarak tanımlanırsa, editörün ve hakemlerin geri bildirimlerine göre, yazının geri çekilmesinden veya düzeltilmesinden ilgili yazar sorumludur.

Dergide kör hakemlik sistemi uygulanmaktadır. Ancak hakemler kendilerine gönderilen değerlendirme formunda, kendilerine dair istenen bilgileri doldurmak zorundadır. Bu bilgiler hiçbir şekilde yazarla paylaşılmamaktadır.

Makaleler, hakemlere sistem üzerinden doğrudan (yazarın yüklediği dosyada şekil ve yazım kuralları haricinde değişiklik yapılmadan) yönlendirilmektedir.

Dergide kör hakemlik sistemi uygulandığından makale üzerinde yazar-hakem gizliliğini sağlama adına makalenin sahibini tanımlayıcı isim ya da herhangi bir kimlik bilgisine yer verilmemelidir. Bu bilgiler, yazara “Telif Hakkı Formu” ile gönderilen “Yazar Tanıma Formu” yoluyla dergi editörü tarafından yazıya eklenecektir.

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

Çeviri, aktarım, kitap ve etkinlik tanıtımı, röportaj, söyleşi vd. gibi yazılar bir hakeme yönlendirilir.

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

Hakemlerin düzeltme yönünde görüş bildirmeleri durumunda, yazardan gerekli düzeltmeleri tamamlayarak göndermesi istenir. Düzeltme istenen makaleler, yazarı tarafından düzeltilmedikçe yayımlanmaz.

## **Onay Politikası**

Yazar veya yazarlar etik ve yasal standartlara uymalı ve araştırmaya katılanlara aşağıdaki koşullar bildirilmelidir:

Öncelikle araştırmaya katılanların onlar hakkında bir araştırma yapılacağı konusunda bilgilendirilmelidir. Bunun yanında katılımcılara, katılımın gönüllü olduğu, katılmayı reddetmeleri durumunda herhangi bir cezalandırmanın olmadığı ve katılımcıların herhangi bir zamanda ceza almadan çekilebilecekleri konusunda bilgilendirilmelidir.

Araştırmaya katılanlar, araştırmanın amacı ve araştırmada izlenecek prosedür hakkında bilgi verilmesi gerekmektedir. Katılımcılar araştırma ile ilgili soruların yanıtları için size ulaşabilecekleri iletişim bilgileri konusunda bilgilendirilmelidir.

Araştırmaya katılanlar, iş birliği yapmayı kabul etmeleri durumunda onları etkileyebilecek herhangi bir risk ve rahatsızlık varsa katılımcılara bildirilmesinin yanında katılımın olası doğrudan yararlarının (örneğin makalenin veya bölümün bir kopyasının alınması) olduğu konusunda bilgilendirilmelidir. Son olarak katılımcılar gizliliğinin nasıl korunacağı konusunda bilgilendirilmelidir.

## **Açık Erişim Sistemi**

Açık erişimli olan bir dergi olan Hars Akademi'yi kullanıcı veya kurumlar bedelsiz olarak kullanabilir. Kullanıcıların tam metinlerin içeriğini okuma, yükleme, kopyalama, arama ve bağlantı yaparken yayıncı veya yazardan önceden izin almasına gerek yoktur. Dergideki yazı ve görseller kaynak gösterilmek koşuluyla kullanılabilir.

DERGİMİZDE YAYINLANAN YAZILARIN HER TÜRLÜ SORUMLULUĞU YAZARLARINA AİTTİR.

## **İÇİNDEKİLER / Contents**

### **ARAŞTIRMA MAKALESİ**

- 1. ROMANDAN TİYATROYA UYARLAMA HUZUR / 356-371**  
HUZUR FROM THE NOVEL TO THE THEATER / 356-371

Enver TÖRE, Afet DOĞAN

- 2. DERİNİ YÜZECEĞİM ROMANININ YAZINSAL GÖSTERGEBİLİM**  
**AÇISINDAN ÇÖZÜMLEMESİ / 372-398**  
LITERARY SEMIOTICS ANALYSIS OF DERİNİ YÜZECEĞİM NOVEL / 372-398

Merve Esra ÖZGÜRBÜZ

3. **TÜRK HALK ŞİİRİNİN GENÇ KUŞAK TEMSİLCİSİ: OZANCA / 399-418**  
YOUNG GENERATION REPRESENTATIVE OF TURKISH FOLK POETRY:  
OZANCA / 399-418

Mehmet ÖZDEMİR

4. **1935'TE İSMET İNÖNÜ'NÜN GİRESUN'U ZİYARETİ VE GİRESUN'DA İNÖNÜ GÜNÜ KUTLAMALARI / 419-445**  
IN 1935 İSMET İNÖNÜ VISITED GİRESUN AND THE CELEBRATION OF İNÖNÜ DAY IN GİRESUN / 419-445

Mevlüt KAYA

5. **TÜRK-ALMAN MİMARLIK İLİŞKİLERİ BAĞLAMINDA BERLİN'DE TÜRK BÜYÜKELÇİLİK BİNASI / 446-488**  
TURKISH EMBASSY BUILDING IN BERLIN / 446-488

Murat Erdal DERE

6. **SEVGİ SOYSAL'IN BARIŞ ADLI ÇOCUK ESERİNDE VAROLUŞÇULUĞUN İZLERİ / 489-515**  
TRACES OF EXISTENTIALISM IN SEVGİ SOYSAL'S A CHILD NAMED BARIŞ / 489-515

Melike KILIÇOĞLU

7. **İSTANBUL MEKTUPÇUSU AHMET RASİM / 516-538**  
THE LETTERMAN OF ISTANBUL AHMET RASİM / 516-538

Selma ÇELİK

8. **SÜRGÜNÜN VERDİĞİ OĞUL: CEMAL SÜREYA / 539-555**  
SON OF EXİLE: CEMAL SÜREYA / 539-555

Hatice METİN

9. **SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM VE BERÇİ KRİSTİN ÇÖP MASALLARI'NDA ARABESK UNSURLAR / 556-570**  
ARABESC ELEMENTS IN SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM AND BERÇİ KRİSTİN ÇÖP MASALLARI / 556-570

Emre GÜL

**10. YÛSUF-I MEDDÂH'IN VARKA VE GÛLŞAH MESNEVİSİNİN ROMAN TEKNİĞİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ / 571-603**

EXAMINATION OF YÛSUF-I MEDDÂH'S VARKA AND GÛLŞAH MASNAVI IN TERMS OF NOVEL TECHNIQUE / 571-603

Orhan Aytuğ TOLU

**11. SENARYOLARIN EDEBÎ AÇIDAN İNCELENMESİNDE ANLATICI UNSURU / 604-620**

THE NARRATOR ELEMENT IN THE LITERARY REVIEWS OF SCENARIOS / 604-620

Can ŞEN

**12. HİLÂL KARAHAH'IN KIRK YAMA KIRK YARA'SINDA KADIN / 621-630**  
THE WOMEN IN FORTY PATCHWORKS FORTY WOUNDS OF HİLÂL KARAHAH / 621-630

Emel KOŞAR

**13. FEYYAZ KAYACAN'IN ŞİŞEDEKİ ADAM ADLI ESERİNDE VAROLUŞÇU UNSURLAR / 631-651**

EXISTENTIALIST ELEMENTS IN FEYYAZ KAYACAN'S ŞİŞEDEKİ ADAM / 631-651

Ayşe Nur ÇIRAKLI

**14. ARTVİN- ARDANUÇ YÖRESİ "GELİN KAYA EFSANESİ" VARYANTLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME / 652-676**

A REVIEW ON THE "BRIDE ROCK LEGEND" VARIANTS IN ARTVİN-ARDANUÇ REGION / 652-676

Müge BAYRAKTAR

**15. ORDU HALKEVİ DERGİLERİNDE ORDU ŞİİRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME / 677-708**

A REVIEW ON THE POEMS OF ORDU IN THE COMMUNITY CENTER OF ORDU / 677-708

Cansu BAŞ

**KİTAP TANITIMI-DEĞERLENDİRME**

**16. SİNİDEN MASAYA TÜRK ROMANINDA SOFRA, KİTAP TANITIMI-DEĞERLENDİRME / 709-714**

Sümeyye ÖZDEMİR

**17. TÜRKÇE'DE BATI ŞİİRİ, KİTAP TANITIMI-DEĞERLENDİRME / 715-720**

Meltem BAKIR

**18. OSMANLI'NIN BATI'DAKİ GÖZÜ BABİÂLİ TERCÜME ODASI, KİTAP TANITIMI-DEĞERLENDİRME / 721-725**

Hakan PEKDEMİR

**19. MUKADDİMELER ZAVİYESİNDEN TANZİMAT DÖNEMİ GAZETELERİ, KİTAP TANITIMI-DEĞERLENDİRME / 726-728**

Mehmet KARKIN

**20. SANALDAN ESTETİĞE TÜRK EDEBİYATINDA SOSYAL MEDYA, KİTAP TANITIMI-DEĞERLENDİRME / 729-736**

Rugeş DEMİR

**21. CÜCE KİTABI, KİTAP TANITIMI-DEĞERLENDİRME / 737-745**

Rumeysa Nur KARAGÖZ ARAS

## EDİTÖRDEN

### **Kadınlığın Mutluluğu Toplumun Mutluluğudur**

Dünyada olduğu gibi Türkiye’de de kadınlığın kendini ifade etmesi, olabildiğince gecikmiştir. Oysa kendini ifade ediş, başarı ve karakter olmanın ilk koşuludur. Kadınlığın sosyal hayatta var olması günümüzde de yeterli düzeyde olmadığından kadınlığın ilerlemesi gibi insanlığın ilerlemesi de sancılı durumdadır. Oysa kadınların en doğal hakları olan can, mal ve namus güvencesi, onlar gibi toplumu da güvende tutacaktır. Böylece toplumun çekirdeği olan aileden başlamak üzere dünyadaki büyük dönüşüm başlayacaktır.

Türkiye’de pek çok şey gibi kadınlığın kendini ifade etmesinin tarihi de Tanzimat yıllarına dayanır. Sonrasında her aydınlanma döneminde ülkede büyük kadın karakterlerin daha çok yetiştiği görülmüştür. Fatma Âliye Hanım, Emine Semiye Hanım, Müfide Ferid Tek, Halide Edip Adivar, Sabiha Gökçen, Afife Jale, Halide Nusret Zorlutuna, Emine Işın, Türkan Saylan ve ismini sayamadığımız pek çok kadının Türk kültür, sanat ve bilim dünyasına hizmetleri yadsınmaz bir gerçektir. Ancak bu sayının toplumun geneline göre son derece düşük bir düzeyde olduğu da kesindir.

Türkiye ve dünyada kadınlığın kendini yeterince temsil edememesi toptan bir kültür sorunudur. Ve bu yalnızca kadınların sorunu değildir. Bu sorun, huzura ihtiyacı olan herkesindir. Dolayısıyla toplumun bütün fertleri, bütün katmanları bu soruna çözüm arayışı içinde olmalıdır. Aksi halde güvenliksiz sokaklar giderek genişleyecek gibi görünmektedir. Haberlerin olağan akışında yer alan kadın cinayetleri bir şekilde meşrulaştırılmaktadır. Böylece canı sıkılanın sokak ortasında bile kadını darp etmesi hatta onu hunharca öldürmesinin önü açılmaktadır. Bu gibi zorbalıkların kaynağı kanunların yeterince yaptırım gücüne sahip olmamasıdır. Ancak bilinmelidir ki bu boşluk zamanla yayılacak ve evden başlamak üzere her yerdeki huzursuzluk artacaktır. Öyle görünmektedir ki kadınların güvende olmadığı bir dünyada erkeklerin de rahat yaşaması imkânsızlaşacaktır. O halde her bireyin gerek kadın hakları gerekse zorbalığa karşı mücadele etmeyi ödev bilmesi gereklidir.

Mücadelenin yapılabilmesi için öncelikle sorunun ayrıntısıyla ortaya konulması, bu sorunun benimsenmesi ve geniş tabanlı olarak değerlendirilmesi gereklidir. Bilindiği gibi Türk uygarlığının varlık yokluk mücadelesinin önemli aşamalarından biri olan Amasya Genelgesi’nde **“Milletin istiklalini yine milletin azim ve kararı kurtaracaktır”** denilmiştir. Dolayısıyla böylesine büyük bir sorunu da öncelikle kadınların kararlılığıyla çözmek gerekmektedir. Çünkü bakıldığında talep ve mücadele edilmeyen hiçbir hakkın iade edildiği görülmemiştir.

Hars Akademi, kadınların zorbalığa maruz kaldığı bir dünyanın gelişebileceğine ihtimal vermemektedir. Aksine kadınların daha aktif olacağı dünyanın özlemi içinde çalışmalarını sürdürmektedir. Bu anlamda gerek sosyal hayatın gerek bilim, sanat ve edebiyatın kadınların katılımıyla daha da güzelleşeceğini düşünmektedir. Türkiye’de demokrasi, insan hakkı gibi her alandaki gelişmelerin hemen yanı başında güçlü kadınların ortaya çıktığı ve bu sayede toplumu daha da güzelleştirdiğine inanmaktadır.

Hars Akademi, kadınlığın onurunu gözeten her adımın, aynı zamanda erkeklerin de yücelmesini sağlayacağına inanmaktadır. Bu yüzden de mutlu kadın, mutlu dünya anlayışıyla çalışmaktadır.

Ülkedeki çoğulcu demokrasi için önemli bir tarih olan 1950'den sonra kadın edebiyatçıların önemli bir şekilde temsil edildiği görülmektedir. 1950 Sonrası Kadın Söylemi olarak başlıklandırılabilir bu sanatçıların yaşama kadın gözüyle baktıkları söylenebilir. Bu durum insanlığın gelişmesi için gereklidir.

Kadınlığın kendini ifade etmesine güncel bir örnek olarak 2016'dan beri her yıl İstanbul'da devam eden UNESCO'ya bağlı Uluslararası Feminİstanbul Kadın Şiiri Festivali de sayılabilir. Erkeklerle kol kola yapılan bu çalışma, güzelliklerin sanat ve uzlaşmayla çoğalacağını göstermektedir.

Hars Akademi, benzer çalışmalara desteğini her zaman göstereceği gibi kendisi de kadın yazar, hakem, kurul üyesi ve içerik olarak da konuyu güncelde tutacaktır.

Bu sayıda öncekinden daha fazla çalışan yazarlarımıza, hakemlerimize, kurullarımıza ve dergi ekibine minneti borç bilirim. Sonraki sayıda bilimden ödün vermeden kalite standartlarını daha çok geliştirerek karşınızda olmak ümidiyle..

**Doç. Dr. Hatem TÜRK**

**Giresun, Aralık 2021**



## ROMANDAN TİYATROYA UYARLAMA HUZUR

**ENVER TÖRE\***

**AFET DOĞAN\*\***



### ARAŞTIRMA MAKALESİ

**Geliş Tarihi:** 19.04.2021

**Kabul Tarihi:** 24.09.2021

**Atf Bilgisi:** Töre, E.; Doğan, A. (2021). Romandan Tiyatroya Uyarlama Huzur. HARS AKADEMİ, 4 (8), 356-371.

### Öz

Türk edebiyatında roman ve tiyatro, yüz elli yılı aşkın bir süredir edebiyatın önemli türleri arasındadır. Tanzimat dönemi edebiyatında, bu iki türün örnekleri ilk defa verilmiş ve bazı romanlardan istifade edilerek sahne hayatı zenginleştirilmiştir. Türk edebiyatında ilk defa Recaizade Mahmut Ekrem, romandan tiyatroya aktarım örneğini *Atala yahut Amerika Vahşileri* adıyla verir. Romandan tiyatro çıkarma, sonraki dönemlerde de uygulanmaya devam edilmiş, özellikle okuyucuda iz bırakan ünlü romanlar, tiyatro vasıtasıyla daha geniş kitlelere ulaştırılmış, mesajları seyirciye doğrudan verilebilmiştir.

Bu çalışmada Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından yazılan ve Türk edebiyatının önemli yapıtlarından olan *Huzur*'un, Kenan Işık'ın oyunlaştırdığı tiyatro haliyle karşılaştırılması yapılmıştır. Öncelikle romandan piyes çıkarma meselesi ve karşılaşılan güçlüklerden bahsedilmiş, karşılaştırmanın anlaşılabilmesi için romanın özeti verilmiş ve sonrasında iki eserin dil ve üslup, zaman, mekân, şahıslar, olay örgüsü, verilen mesajlar bakımından mukayesesi yapılmış; çıkarılan ve eklenen unsurlar detaylı bir şekilde belirtilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Huzur, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kenan Işık, Roman, Tiyatro.

\* Prof. Dr., Artvin Çoruh Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Artvin. [entor@artvin.edu.tr](mailto:entor@artvin.edu.tr) / ORCID: 0000-0002-2074-3608.

\*\*Doktora Öğrencisi, Ardahan Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Ardahan. [doganafet@outlook.com](mailto:doganafet@outlook.com) / ORCID: 0000-0002-9885-4690.

## HUZUR FROM THE NOVEL TO THE THEATER

**ENVER TÖRE\***

**AFET DOĞAN\*\***



### RESEARCH ARTICLE

**First Received:** 19.04.2021

**Accepted:** 24.09.2021

**Citation:** Töre, E.; Doğan, A. (2021). Huzur From The Novel To The Theater. HARS AKADEMİ, 4 (8), 356-371.

### Abstract

In Turkish literature, novel and theater have been the most important genres of literature for over 150 years. In the Tanzimat period literature, examples of these two genres were given for the first time and even the theater was enriched making using some novels. For the first time in Turkish literature, Recaizade Mahmut Ekrem gives the example of the transfer from the novel to the theater under the name of Atala or the Wilds of America. The adaptation of the novel to the theater continued to be applied in the next periods, especially the famous novels that left their mark on the reader, were conveyed to a wider audience through theater, and their messages could be given directly to the audience.

In this study, a comparison of *Huzur*, one of the most important works of Turkish literature, written by Ahmet Hamdi Tanpınar with the theater version written by Kenan Işık was made. First, the issue of making a play from the novel and difficulties encountered are mentioned. To order to understand the comparison, the summary of the novel was given and after the comparison of the two works in terms of language and style, time, place, persons, plot, given messages, the extracted and added elements were stated in detail.

**Keywords:** *Huzur*, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kenan Işık, Novel, Theater.

\* Prof. Dr., Artvin Coruh University, Faculty of Education, Department of Turkish and Social Sciences Education, Artvin. [entor@artvin.edu.tr](mailto:entor@artvin.edu.tr) / ORCID: 0000-0002-2074-3608.

\*\*PhD Student, Ardahan University, Faculty of Humanities and Letters, Ardahan. [doganafet@outlook.com](mailto:doganafet@outlook.com) / ORCID: 0000-0002-9885-4690.

## **Romandan Piyes Çıkarma ve Karşılaşılan Güçlükler**

Tiyatronun beslendiği kaynaklar çeşitlidir. “*Modern tiyatronun ilk örneklerinden itibaren yazarlar, tarihi malzemenin kaynağı olarak kullanılması yanında, halk edebiyatının anonim ürünlerinden olan masal, efsane, destan, halk hikâyeleri ve mitolojiden faydalanarak yeni eserler vücuda getirirler.*” (Töre, 2016, s. 31). Bu kaynaklara ek olarak edebiyatın en çok kabul gören türlerinden olan roman ve hikâye de piyesleri beslemiştir. Yazarlar ve sahneye koyucular eserlerin okuyucu nezdindeki beğenisinden istifade ederek pek çok romanı piyes haline getirmişlerdir.

Romandan tiyatro çıkarma, Türk edebiyatının Tanzimat döneminde ortaya çıkan yeni bir tekniktir. İlk örneğini Rezaizâde Mahmut Ekrem *Atala yahut Amerikan Vahşileri* ile vermiş, sonrasında yazarlar tarafından başvurulan yöntemlerden biri olmuştur (Töre-Doğan, 2020). Okuyucuların üzerinde iz bırakmış romanlar sahneye aktarılarak eserin daha geniş halk kitleleriyle buluşması (bilhassa okuma yazma bilmeyenlerle) ve mesajların doğrudan verilmesi sağlanmıştır.

Romandan ve hikâyeden sahneye aktarım, hazır malzemeyle kolayca yapılacak bir iş gibi görünse de aslında daha meşakkatli bir uygulamadır. *Yaprak Dökümü* ve *Eski Hastalık* romanlarını piyes haline getirmiş olan Reşat Nuri Güntekin, bu işin zorluklarını şöyle ifade etmiştir: “*Anlatmak istediğim şudur ki roman ile tiyatro ayrı ayrı şeylerdir, her birinin ayrı ayrı meseleleri vardır ve asıl ehemmiyetlisi romandan piyes çıkarmak yeni bir piyes yazmaktan daha güçtür.*” (Güntekin, 1976, s. 131). Öncelikle, romanın uzun anlatım imkânlarından, piyes yazarı faydalanamaz. “*Geniş evden dar eve taşınacak fazla eşyaya yer bulmak meselesi...*” (Güntekin, 1976, s. 125). Eserin en can alıcı, mesaj verici kısımları tematik açıdan bütünlüğü bozmayacak şekilde adeta özet halinde verilir. Roman veya hikâyedeki yan karakterler, yan olaylar çıkarılabilir veyahut konuya uygun olarak yeniden şekillendirebilir. Sadece olay ve şahıslar değil, zaman ve mekânın da sahne tekniğine uygun olarak biçimlendirilmesi gerekir. Romandaki geniş ve çeşitli mekân, piyeste daraltılır ve daha çok ortak mekânlar kullanılır. Zamandaki güçlük ise belirli bölümlerin çıkarılmasıyla aşılabılır. Örneğin *Sinekli Bakkal*'ın piyes haline getirilmiş metninde, Rabia'nın çocukluğu, oyuncu değişikliği olacağından ve uygulamanın zorluklarından dolayı çıkarılmış, ilerleyen bölümlerde büyük bir ustalıkla özet şeklinde verilmiştir.

Tiyatro yazarı, çoğunlukla uyarlayacağı tahkiye metnine sadık kalamaz özellikle mesaj bağlamında kendi düşüncelerine göre yeniden şekillendirir. Bunun en net örneğini *Var Olmak*

romanının, *Biga-1920* adıyla sahneye uyarlamasında Tuncer Cücenoglu, romanı adeta kendi ideolojisi ile yoğurmuş ve yeniden yazmıştır. Bu örnekten bir gerçek daha çıkar: Uyarlama ile aslının isimleri meselesi. Başlığın değiştii eserlerin aslından uzak, roman ile piyes adının aynı kaldığı uyarlamaların ise aslına oldukça bağlı olarak yazılmış olduğunu görürüz. Aynı adla uyarlanan *Sinekli Bakkal*, *Yeşil gece*, *Huzur*, *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* bunlardan birkaçıdır.

Sadece metin bazında değil, roman okuyucusu ile tiyatro izleyicisi arasındaki farklar da eserlerin yaratım süreçlerinde etkili olabilmektedir. Roman ve hikâye okuyucusu, okuduklarından kendilerine göre manalar çıkarır, okuma eylemini tek başlarına gerçekleştirirler. Tiyatroda ise canlılık söz konusudur, sahnelenenler bütün seyircilerle ortak bir şekilde yorumlanır. Yazarların bu durumları da dikkate alarak uyarlama yapmaları, daha dikkatli ve hassas olmaları gerekmektedir. Yaptığım Yüksek Lisans tezinde konuyu detaylı olarak ele aldım (Doğan, 2020).

### **Romanın Özeti**

Türk edebiyatının usta kalemlerinden Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1949 yılında yayımlandığı *Huzur* isimli romanı (Tanpınar, 2018), aradan geçen yıllara rağmen hâlâ okuyucuları ve yazarları etkilemekte; roman ise güncelliğini korumaktadır. Eser, roman kişileri İhsan, Nuran, Suat ve Mümtaz adıyla takdim edilen dört ana bölümden oluşmakta ve bu bölümler kendi içlerinde parçalara ayrılmaktadır.

Eser, genel olarak Mümtaz adlı karakterin etrafında şekillenmesine rağmen; ilk bölümün adı İhsan'dır. İhsan, romandaki fikir dünyasını temsil eden bir karakterdir. Orta yaşın üzerindeki İhsan, mütareke dönemlerinde Müdafaa-i Hukuk'ta çalışmış, kendisine atılan bir iftirayla idama mahkûm edilmiş, son anda kurtulmuştur. Lisede tarih öğretmeni olan İhsan, Macide ile evlidir; Ahmet ve Sabiha adlarında iki çocukları vardır. Ahmet'in doğduğu gün kızları Zeynep'in bir kazada ölmesi neticesinde çift, özellikle de Macide bir buhran yaşar; fakat Sabiha'nın doğumuyla her şey eski halini almaya başlar.

Mümtaz ise savaşta babasını, birkaç hafta sonra da annesini kaybeden, İstanbul'a amcasının oğlu İhsan'ın yanına gönderilen, hayaller kurarak avunan hüzünlü bir çocuktur. Tüm eğitim ve fikir hayatını şekillendiren kişi İhsan'dır. Önce Galatasaray'a, sonra da Fransa'ya gönderilir. Mümtaz artık edebiyat fakültesinde asistandır. Ülkenin ve dünyanın durumu ise karışıktır. Her an savaşın başlayacağına dair haberler duyulmakta, halkın her kesimi bunu

konusmaktadır. Ayrıca Mümtaz, koca bir yazı beraber geçirip evlenmek üzereyken ayrıldığı Nuran'ı unutamamıştır. Bu da yetmezmiş gibi, İhsan zatürreye yakalanmış ve sekiz gündür yatmaktadır. Mümtaz, bu karışık durumlarla nasıl baş edeceğini düşünerek evin işlerini ve kiracıları kontrol etmeyi üstlenir.

Mümtaz, bu kadar sorun ve sorumluluğun altında ezilerek İstanbul'u dolaşırken çocukluğu, geçmişi ve geçen yılın Nuran'la dolu hatıraları beynine üşüşür. Bu gezmelerde Behçet Bey'le de karşılaşır. Yaşlı adam, yirmi sene karısı Atiye Hanım'ı sevmiş ve Doktor Refik'ten kıskanmıştır. Behçet Bey, bu kıskançlık yüzünden doktoru saraya jurnallemiş; fakat karısının ölüm döşeğinde "Mahur Beste"yi mırıldandığını duyunca ağzını kapatıp belki de ölümüne sebep olmuştur. Mahur Beste, Nuran'ın dedesi Talât Bey'in eseridir. Talât Bey, karısı Nurhayat Hanım Mısırlı bir binbaşıyla kaçınca bu şarkıyı bestelemiştir. Bestenin bittiği gün, Mısır'dan Nurhayat Hanım'ın ölüm haberinin gelmesi de ilginç bir tesadüftür. Behçet Bey'i görmek, Mümtaz'a her şeyde olduğu gibi Nuran'ı çağırır. Yolda rastladığı İclal ve Muazzez'in, Nuran'ın eski kocasına döndüğünü ve tekrar evleneceklerini söylemesiyle genç adam iyice dağılır.

Nuran, yedi yıllık kuru bir evlilik hayatından yeni kurtulmuş, genç ve güzel bir kadındır. Kocası Fahir, Romanyalı bir kadın olan Emma'ya karşı zaafını yenememiş, kızları Fatma'ya rağmen evliliklerine son vermiştir. Mümtaz, Nuran'la ilk kez bir Mayıs günü Ada vapurunda karşılaşır. Ortak arkadaşları sayesinde daha rahat bir iletişim kurarlar. Eski koca Fahir'in sevgilisiyle ortaya çıkması bile bu duygusal yakınlaşmanın önüne geçemez.

Mümtaz, Nuran'dan ayrıldıktan sonra İhsan, arkadaşları Orhan, Fahri, Nuri ve Suat'la buluşup uzun sohbetler yapar. Cumhuriyet sonrası aydınların huzursuzlukları, eski (Doğu) ile yeni (Batı) kültürün kayıpları ve kazançları, patlak üzere olan savaş ve yeni insanın doğum sancıları gibi konular tartışılır. Entelektüel ve ciddi meseleler konuşulurken bile Mümtaz sadece Nuran'ı ve onun yüzüne ait ayrıntıları hatırlamaktadır.

Ertesi gün haberleşmişçesine iskelede yine karşılaşır ve birbirlerini daha iyi tanımaya çalışırlar. Bu buluşmalar devam ederken Nuran ile Mümtaz, İstanbul'un maddî ve manevî havasını içlerinde hissederek İstanbul'un bütün semtlerini hatta sokaklarını keşfederek aşklarını dolu dolu yaşamaya başlarlar. Nuran'ın kızı, annesi, çevre baskısı kendilerini kısıtlamaya zorlar; fakat bunlar aşılamayacak meseleler değildir. Romanı başarıya götüren etkenlerden biri de sanki olayların arka planında akıp giden müthiş bir musiki (özellikle de Mahur Beste) ve İstanbul görüntülerinin hissedilmesidir. Muhteşem arka fon, Mümtaz ile

Nuran'ın aşklarını koca bir yaz takip eder. Nuran'ın dayısı Tevfik Bey ve annesi Nazife Hanım âşıkların durumunu kabul etmiştir. Söz konusu aşkı kabul edemeyenler ise Nuran'ın kızı Fatma ve dayısının oğlu Yaşar'dır. Fatma ve Yaşar'ın memnuniyetsizliği, bu aşkın üzerinde bir kara bulut gibidir ve âşıkların ilişkilerinin daha da derinleşmesine sekte vurmaktadır.

Müthiş bir yaz bitmiş ve sonbahar başlamıştır. Sanki yazın bitmesiyle Nuran ve Mümtaz'ın ilişkilerinde de durgunluk hâsıl olmuş; evlenmelerinin gecikmesi, genç adamı tedirgin etmiştir. Bir gün Nuran, eski kocası Fahir'den barışma dileğini ifade eden bir mektup aldığını söyler. Eski üniversite arkadaşı Suat da Nuran'a bir aşk mektubu yazmıştır. Nuran, insanların her zaman kendinden bir şeyler beklemelerinden ve iç huzurunu bir türlü bulamadığından şikâyet eder. Nuran'ın peşini sanki geçmişteki anılar, büyükannesinin ve Mahur Beste'nin lanetli hatıraları bırakmaz. Nuran'a göre bu aşkın büyüğü bozulmuş gibidir.

Romanın belki de en garip kahramanı Suat, Konya'da sanatoryumda veremle mücadele etmektedir. Macide'nin akrabası Afife ile evli ve çocukları olmasına rağmen onun Nuran'a duyduğu eski aşkı depresmiş, Nuran'ın Mümtaz'la hayatlarının ortasına bir anda düşmüştür. Nuran'a karşı yoğun hisleri olsa da başka kadınlarla birlikte olmaktan kendini alamayan, varlığıyla huzursuzluk yaratan, baştan kaybetmiş bir adamdır.

Bir gün Mümtaz ve Nuran, bütün dostlarını evlerine davet eder. İhsan, eski öğrencileriyle fikir münakaşası yapar; Emin Bey ve Ressam Cemil Bey de aralarına katılınca Tevfik Bey ile müthiş bir musiki akşamına imza atarlar. Herkes sarsılmıştır. Nuran, kafasına üşüşen düşünceler yüzünden, şarkılarla renklenmiş muhabbet ortamından tamamen uzakta gibidir. Müzik ziyafetinin ortalarına doğru Suat aralarına katılır. Suat, yarı deli bir vaziyettedir ve misafirleri ürküten konuşmalar yapar. Öksürüklere boğularak hayata inanmadığını, insanların büyük fikirlerle kendini kandırıp durduğunu anlatır. Suat toplantıyı erken terk eder. Misafirler, şaşkınlıkları geçince eski hallerine dönerler. Fakat Mümtaz, Suat'tan çok etkilenmiştir ve onun bir delilik yapacağından artık emindir.

Şubat ayına doğru, Nuran'la Mümtaz'ın buluşmaları seyrekleşir. Nuran, verilen bütün davetlere tek katılarak Mümtaz'ı yalnızlığa mahkûm eder. Mümtaz ise aşktan sonra başka bir duyguyla daha baş etmek zorundadır: Kıskançlık. Bu kavram zihnini kemirir durur ve Nuran ile evlenmelerinin bu kadar gecikmiş olmasını anlayamaz.

Bir gün Nuran, Mümtaz'a Suat'la ilgili tedirginliklerini anlatırken ondan çok korktuğunu söyler. Evin anahtarını kaybettiğini, Suat'ın evin etrafında dolaşıp durduğunu anlatır. Nuran,

ailesinin bir haftalığına Bursa'ya gittiğini, bu arada İhsan'la konuşup evlenme işini hemen halletmeleri gerektiğini ifade eder. Mümtaz, bütün şüphelerinin yersiz olduğunu, Nuran'ın gerçekten kendisini sevdiğini anlayarak rahatlar. Bu arada Nuran, bir haftalığına Emirgan'daki eve birlikte gitmeyi teklif eder. Mümtaz, bu teklifi kabul eder ve son mutlu günlerini Emirgân'da yaşarlar. Emirgân'a geldiklerinin beşinci günü İhsan'ı arayıp evlenme işlemlerinin halledildiğini öğrendiklerinde İstanbul'a Nuran'ın evine geri dönerler. O gün ikisi de tedirgin ve garip bir ruh hali içerisinde; nitekim rüyalarında Suat'ı görmüşlerdir. Eve girdiklerinde tedirginlikleri artar, içeride biri var gibidir. Kapıyı açtıklarında holde asılmış bir insan vücudu ile karşılaşılıp soluksuz kalırlar. Suat'ın ölü bedenini evde bırakıp derhal oradan ayrılırlar.

Suat'ın intiharı, İhsan'ın yardımıyla Mümtaz ve Nuran'ın adları konuya bulaşmadan kapatılır. Zaten Suat ardında bir mektup bırakmış, evlilik hayatlarının kötü gittiğini ve Afife ile boşanmak üzere olduğunu yazmıştır. Nuran ertesi gün Bursa'ya hareket eder. Mümtaz'a, bir mektup bırakarak aralarına bir ölünün girdiğini, kaderin birlikteliklerini istemediğini ve bu yüzden her şeyin bittiğini söyler. Mümtaz, Nuran'ın neden korkup uzaklaştığını anlayamaz. Suat, yaşarken onların aşklarını yok etmeyi başaramamış, ölü bedenini âşıkların aralarına sokarak emelini gerçekleştirmiştir.

Mümtaz düşüncelerinde Nuran'ın kaybıyla, İhsan'ın ilerleyen hastalığıyla ve harp fikirleriyle boğuşurken Suat'ı aklından çıkaramamıştır. O, İhsan'a doktor aramaya gittiği zaman, Suat'ın hayaletleriyle konuşmaya başlar. Zira hayatında anlamlandıramadığı bir döneme girmiştir ve bu meşguliyetlerin İhsan'ın hastalığının önüne geçmesinden dolayı vicdan azabı çekmektedir. Uzun uğraşlar sonunda bulduğu doktorla eve doğru yürürler. Yolda yine tek gündem savaştır. Eve geldiklerinde İhsan'ın daha iyi olduğunu fark eder. Doktor, Macide'nin tam zamanında iğne vurduğunu ve hastayı kurtardığını söyler. Mümtaz'ın eline bir reçete sıkıştırarak onu eczaneye yollar. Mümtaz, bu gece Nuran'ın İzmir'e gitmek için yola çıkacağını, eski kocası Fahir'le tekrar nasıl nikâh masasına oturacağını sıkıntıyla düşünür. Suat'ın ruhu da genç adamı rahat bırakmaz ve sanki hiç ölmemiş gibi sohbetlerine ve münakaşalarına yolda devam ederler. Suat'ın hayalinin “Gel” çağrılarını Mümtaz karşılık vermeyince Suat, Mümtaz'ın yüzüne sanki şiddetle vurur. Mümtaz yere düşer, yüzü gözü kan içindedir ve elindeki ilaç şişeleri de kırılmıştır. Mümtaz, sonunda gerçek anlamda çıldırmıştır. Yan evlerden sesi gelen radyoda Hitler'in Alman ordusuna hücum emri verildiği duyulmaktadır. Mümtaz, bu haberle yaşadığı macerayı unuttur, sonunda gerçek hayata döner. Neyse ki İhsan iyileşmiş ve ilaçlara ihtiyacı kalmamıştır.



### **Romandan Piyese Uyarlama: *Huzur***

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın aşk, fikir ve İstanbul üçgeninde estetik bir dille kaleme aldığı *Huzur* romanını bütün zorluklara rağmen Kenan Işık (Işık, 2005), aynı adla 1996'da tiyatroya uyarlamış ve ana meseleler, olaylar, aslına bağlı kalınarak sahneye getirilmiştir. Eser, iki perdeden oluşmaktadır. Sahne sayısı tam olarak belirtilmemiş, dekor değişiklikleriyle ortaya konmuştur. Bu nedenle, mukayese bölümünde sahne sayısı yerine, sayfa numaraları verilmiştir.

### **Dil ve Üslup**

Dil ve anlatım olarak eserler arasında büyük bir fark söz konusu değildir. Kenan Işık, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın özellikle fikir barındıran bazı diyaloglarını aynen kullanmış, diğer kısımlarda da aslına uygun olarak değişiklikler ve eklemeler yapmıştır. Romanın tüm kahramanların aynı üslupla konuşturulmasıdır (Naci, 1973). Piyeste de aynı dil ve üslup korunmuştur.

### **Zaman**

İki eserde de zaman 1937-1938'dir; fakat geriye dönüşlerle (Flashback) zaman genişletilmiştir. Roman 1938 yılında İhsan'ın hastalığıyla başlar. İhsan sekiz gündür hastadır. Daha sonra Mümtaz, sekiz sene öncesine gider, yeğeni Ahmet'in doğumu ve Zeynep'in ölümünü anlatır. Sonrasında bir sene öncesine, Nuranlı zamanlara geçiş yapar. Mümtaz, daha da geriye giderek savaş yıllarında babasını ve sonrasında annesini kaybettiği çocukluk yıllarına uzanır. Tekrar bir sene evveli hatırlayarak romanın büyük bir kısmını oluşturan 1937'nin yaz ve sonbahar mevsimlerinde kalır. Olaylar neticelenince asıl zaman olan 1938'e gelinir. İhsan hastalığının dokuzuncu günündedir. Yani tüm o geçmişe dönüşler, hatırlamalar bir günlük zaman diliminde gerçekleşmiştir.

Piyeste de bu uygulamalar aynen devam eder. Oyun, 1938 yılında başlar; bir yıl öncesine Nuran'la Mümtaz'ın yaşadığı aşkın oluşumuna dönülür. Piyes 1937 ile 1938 arasında geçişler yaparak ilerler. Romandaki gibi çocukluk anılarına, Zeynep'in ölümüne detaylı bir şekilde piyeste değinilmemiştir.

### **Mekân**



Eserlerin ana mekânı İstanbul'dur. Romanda İstanbul sadece mekân olarak değil, eserin bir kahramanı olarak karşımıza çıkar. Şehzadebaşı, Beyazıt, Mahmutpaşa, Küçükçekmece, Bedesten, Nuru Osmaniye, Eminönü, Emirgan, Kandilli, Beykoz, Beylerbeyi, Anadoluhisarı, Taksim, Üsküdar, Sarıyer, Bebek, Beyoğlu, Cerrahpaşa, Talimhane başta olmak üzere İstanbul'un neredeyse tüm semtleri romanda bir dekor olarak kullanılmıştır. Kapalı mekân olarak en önemli yerler ise; İhsan'ın Şehzadebaşı'ndaki evi, Mümtaz'ın Emirgan'daki evi, Tevfik Beylerin Kandilli 'deki evi, Taksim'de bulunan Adile Hanım'ın evi, yine Taksim'deki Mümtaz'ın apartman dairesi ve Nuran'ın Talimhane'deki apartman dairesidir. Mümtaz ile Nuran'ın ilk kez karşılaştıkları Ada Vapuru ve Ada'daki lokanta, Doktor'un evi, kitapçı dükkânı, Bitpazarı, Bedesten'deki müzayede salonu da önemli mekânlar arasındadır. IV. Murat'ın yaptırdığı köşk ise Mümtaz ve Nuran'ın yakınlaştıkları ilk yer olması sebebiyle önemlidir. Fahir ile Emma'nın tanıştığı yer olarak Köstence Plajı'nın adı geçer. Mümtaz'ın çocukluğunun geçtiği yerler romanda S..., B..., A... olarak karşımıza çıkar. Konyaaltı adının geçmesiyle A...'nın Antalya olduğunu anlarız. Zeynep'in vefatı nedeniyle Mümtaz, Kastamonu'ndan gelir. Bu şehrin sadece adı geçmiştir. Ayrıca Nuran'ın ailesinin bir haftalığına gittiği Bursa, Nuran'ın nikâhının kıyılacağı İzmir, Suat'ın tedavi gördüğü Konya, Mümtaz'ın eğitim için iki yıllığına gittiği Fransa sadece bahsi geçen yerler arasındadır. Genel olarak romanda mekân çok geniş ve çeşitlidir. Her bir sokak, cami, kaldırım tüm detaylarıyla anlatılmıştır. Eser, İhsan'ın evinde başlamış, yine bu yerde son bulmuştur.

Piyeste ana mekân, İstanbul ve Bedesten'de bir eskici dükkânıdır. Olaylar burada başlayıp ve biter. Romanda kitapçı ve Bitpazarı'nın olduğu sokak, piyeste eskici dükkânı olarak karşımıza çıkar. Romanda, Mümtaz'la başka mekânlarda yapılan sohbetler, olaya dâhil olan önemli şahıslar bu dükkânın sınırları içinde ışık oyunları ile epik tarzda sunulur. Eşyalardaki mananın ve yaşanmışlığın verilmesi romanın ruhuna uygundur. Bunun dışında Nuran'ın Kandilli'deki evi, Kandilli iskelesi, İhsan Bey'in evi, Mümtaz'ın Emirgan'daki evi, Tevfik Bey'in evi ve doktorun evi önemli yerler arasındadır. Eskici dükkânı, birkaç ufak değişiklikle birden çok mekân imkânı sunmaktadır. Sahnelemedeki zorluklar epik tarz<sup>1</sup> kullanılarak giderilmiş, bu yapılırken roman akışı içinde önemli sayılabilecek tüm yerler piyeste öne çıkarılmıştır.

## Şahıslar

<sup>1</sup> Bkz. Enver TÖRE, *Türk Tiyatrosunda Oyunlar ve Tenkitler*, DijitalSanat yayıncılık, İstanbul, 2009.

Romandaki zengin kadroya rağmen, piyeste kişi sayısı azaltılmıştır. Romanda olay örgüsüne dâhil olan kişiler İhsan, Macide, Sabiha, Ahmet, Arife Hanım, Sabire Hanım, İhsan'ın kiracısı, Mümtaz, Nuran, kızı Fatma, Fahir, Suat, Mümtaz'ın anne ve babası, kitapçı, nefer, Behçet Bey, Muazzez, İclal, Emma, Adile Hanım, Sabih Bey, Nuri, Orhan, Fahri, Selim, Sümbül Hanım, Sabriye Hanım, Yaşar, Nuriye Hanım, İffet Bey, Tevfik Bey, Huriye Hanım, Kitapçı Kemal, Mehmet, Nazife Hanım, Hacer, dilenci çocuk, Ressam Cemil Bey, Emin Bey, İhsan'ın mebus arkadaşı, İhsan'ın mülkiye memuru eski arkadaşı, Leyla, Doktor ve hizmetçisi, ihtiyar Bektaş ve Eczacıdır. Akış içinde adece bahsi geçen şahıslar da vardır. Bunlar; Atiye Hanım, Doktor Refik, Talat Bey, Nurhayat Hanım, Nadir Paşa, Rizeli Sadık, Giresunlu Remzi, Hisarlı Arap Nuri, Bebekli Yani, Vasfi Bey, Tamburi Cemil Bey, İhsan'ın vefat eden arkadaşı Hüseyin Bey ve Suat'ın çocuklarıdır. Bahsi geçen kişilerin dışında Mümtaz ve Nuran'ın İstanbul'un sokaklarını gezerken karşılaştıkları, gözlemledikleri insanlar da romanda kendine yer bulmuştur.

Kenan Işık, eseri tiyatroya uyarlarken ana olay etrafındaki tüm önemli şahıslara yer vermiştir. Mümtaz, İhsan Bey, Nuran, Suat, Behçet Bey, İclal, Muazzez, Orhan, Macide Hanım, dükkâna gelen genç kız, Fatma, Tevfik Bey, Emin Bey, Dükkân sahibi, dilenci, nefer, Doktor ve yaşlı kadın piyes içinde olaya dâhil olan kişilerdir. Romanda yer alan Yaşar ve Sümbül Hanım'ın sadece adları geçmiştir. Atiye Hanım, Nurhayat Hanım gibi karakterlerin hikâyeleri ön plana çıkarılarak romandaki fonksiyonları piyeste de yer almıştır. Piyeste Atiye hanım bahis konusu edilirken Nurhayat hanım ses olarak bizzat gösterinin içinde yer alır. Hamal ve çırak ise sahnede görünmelerine rağmen diyalogları yoktur.

Piyeste ana kahramanlar, aynı karakter özellikleri ve aynı adla karşımıza çıkar. Fakat Suat ile Mümtaz, daha fazla diyaloga girmiş ve karşıt unsurları oluşturmuşlardır. Mümtaz, piyeste, romana göre daha üzgündür. Romanın son bölümünde karşımıza çıkan Mümtaz'ın çılgınlık hali, tiyatrodan başından beri vardır. Bunun yanı sıra İhsan ile Macide, aynı karakter özellikleriyle verilmiş; fakat çocuklarından bahsedilmemiştir. Romanda Mümtaz'ın arkadaşları olan Fahri, Selim ve Nuri piyeste yer almazken Mümtaz'ın arkadaşı olan Orhan ise İclal'in nişanlısı olarak karşımıza çıkar. Romanda önemli yer tutan Sabih Bey ve eşi Adile Hanım piyeste yer almamaktadır. Romanda Mümtaz'ın gezdiği dükkânlar ve ara sokaklar, piyeste eskici dükkânı adını almış; yolda konuştuğu ve gözlemlediği insanlar da oyunda, dükkâna giren müşteri olarak yer bulmuşlardır.

### **Olay Örgüsü**

*Huzur* romanı ve piyesi arasında, ana olaylar bakımından önemli bir fark yoktur; fakat olayların akış sıralamasında farklar söz konusudur. Piyeste ana olay örgüsünü etkilemeyecek bazı bölümler çıkarılmıştır. Roman, Şehzadebaşı'ndaki evde başlar; İhsan hastadır ve eşi Macide ile çocukları harap bir haldedir. Evin bütün sorumluluğu Mümtaz'a kalmıştır. Kiracılara uğrar, sokaklarda gezinir ve hastabakıcı arar.

Piyese ise Bedesten'deki bir eskici dükkânında başlar. Mümtaz'ın yukarıdaki uğraşlarından bahsedilmemiştir. İhsan'ın hastalığı aynı şekilde anlatılmış olmasına rağmen ailenin harap hali yansıtılmamış, piyeste İhsan ile Macide'nin çocuklarından da söz edilmemiştir. Mümtaz'ın yolda karşılaştığı insanlar, tanıdıklar piyeste dükkâna gelen müşteriler olarak değiştirilmiştir. Romanın "İhsan" bölümünün üçüncü ve dördüncü kısmının tümünde yer alan Mümtaz'ın çocukluğuna dönmesi, ilk bölümde Zeynep'in ölümünü hatırlaması piyeste yer almamış, Mümtaz'ın çocukluğunda anne ve babasını kaybetmesi, ilk perdede İclal ile Nuran'ın konuşmalarında özetlenmiştir.

Piyeste dükkâna Suat'ın hayaletinin gelmesi, iki eser arasındaki en önemli farktır. Romanda Suat, ölü suratıyla romanın "Mümtaz" adlı son bölümünde ortaya çıkar; fakat piyeste ilk başından itibaren Suat vardır ve romanın sonundaki diyaloglar başta verilmiştir. Bu diyaloglarda Suat, Mümtaz ve Nuran'ın düşünceleri özetlenmiştir. Romanda son sayfalarda karşımıza çıkan Mümtaz'ın çılgınlık hali, piyeste başından beri mevcuttur ve dramatik olması bakımından abartılı bir biçimde gösterilmiştir. Nuran'ın hayalinin ikinci perdenin son sahnesinde dükkânda görülmesi de romanda var olmayan bir detaydır.

Romanın ilk bölümünün yedinci kısmında, Nuran'ın Fahir'le tekrar evleneceği haberini verenler İclal ve Muazzez'dir ve yolda karşılaşmışlardır. Piyeste ise dükkâna giren İclal ve Muazzez'e Orhan da katılmıştır (s.100-102). Romanda Mümtaz'ın arkadaşlarından olan Orhan, burada İclal'in nişanlısıdır. Savaşın çıkmasıyla evlenmelerinin gerçekleşemeyeceğinden korkmaktadırlar. Romanın "Mümtaz" bölümünün ikinci kısmında ise bu diyalogların sahibi Mümtaz'ın arkadaşı Nuri ve nişanlısı Leyla'dır. Böylece kişi sayısı azaltılmasına rağmen önemli olaylar olduğu gibi verilebilmiştir.

Mümtaz, daha romanın ilk bölümünün ikinci kısmında, Nuran'la gezdiği sokakları dolaşırken bir yıl öncesini hatırlar ve olaylar tüm ayrıntısına kadar anlatılır. Piyeste ise Mümtaz; ilk sahnede, eskici dükkânında geçmişe döner. Nuran ile Mümtaz, romanın "Nuran" adlı bölümünün ilk kısmında, ilk kez Ada vapurunda karşılaşmalarına rağmen piyeste bu hadise İclal ile diyaloglarında özet halinde anlatılır (s.104). Daha sonra Kandilli İskeleyi'nde

buluşurlar. Romanın aynı bölümünün beşinci kısmında yer alan, köşkü gezmeleri ve öpüşmeleri piyeste yer almamıştır. Romanın “Nuran” bölümünün ikinci kısmında, Mümtaz’ın İhsan ve arkadaşlarıyla adada bir lokantada buluşmaları, piyeste İhsan’ın evinde gerçekleşmiştir (s. 108-115). Ayrıca yemekte olan Nuri, Orhan, Selim ve Suat’tan sadece Suat piyese dâhil olmuştur. İhsan’ın eşi Macide de kendilerine yemek hazırlamaktadır. Restoranda konuşulan bütün konular detaylarıyla birlikte İhsan’ın evinde de aynen konuşulmuştur. Farklı olarak yemek sonrasında tam iyileşemeyen Suat’ın aynı sahnede sandalyeye yığılması, piyese aksiyon katması açısından önemlidir.

Nuran’ın kısa bir süre sonra romanın ikinci bölümünün dördüncü kısmında, Mümtaz’ın evine gelmesi ve birlikte olmaları sahnede perde arkasından gölge aracılığıyla coşkulu bir biçimde verilir. Piyeste farklı olarak Nurhayat Hanım’ın, Nuran’ın bu aşkı sonuna kadar yaşamasını öğütleyen sesi yankılanır (s.122,123) Sonrasında aynı bölümün on ikinci kısmında, Tevfik Bey’in evinde, Nuran’ın kızı Fatma’nın huzursuzluk çıkarması aynen aktarılmış; fakat dayısının oğlu Yaşar ve onun sözlerine yer verilmemiştir. Oyunda Yaşar’ın Nuran’a âşık olması bahsi de geçmiştir. Piyeste Nuran, Tevfik Bey’in davetinde, Suat’ın ve Fahir’in mektuplarından bahseder (s. 126, 127). Hâlbuki romanın aynı bölümünün on üçüncü kısmında, Nuran, habersiz bir biçimde Mümtaz’ın Emirgan’daki evine gelir ve mektup meselelerinden bahseder. Bu olaylar, Nuran ve Mümtaz aşkının sonunu da hazırlar. Romanın “Nuran” adlı bölümünün tamamında, koskoca yaz ve sonbahar tüm ayrıntılarıyla anlatılmışken piyeste aşk hikâyesi kısa tutulmuştur.

Romanın “Suat” adlı üçüncü bölümünün ilk sekiz kısmında Nuran’ın evinde verdiği davet, ufak farklılıklarla piyesin ikinci perdesinin başlarında da yer almıştır; fakat İhsan’ın öğrencileri, Mümtaz’ın arkadaşları, Ressam Cemil Bey yoktur. Toplantının yarısında gelen Suat, Mümtaz’a yazmasını istediği hikâyesini aktarır. Aynı davette Mümtaz, İhsan’dan Nuran’la evlenme işlemlerini hızlandırmasını ister. Romanın aynı bölümünün dokuz ve onuncu kısmında ise Nuran, çevrenin baskısıyla davetlere katılıp Mümtaz’ı ihmal edince genç adam kıskançlık krizlerine girer. On birinci kısımda Nuran’ın bir gece eve gelmesi, Suat ile ilgili tedirginliklerini anlatması ve evlenmek istediğini söylemesi Mümtaz’ı rahatlatır. Genç kadının bu isteği üzerine, işlemleri hızlandırmak için âşıklar ertesi gün İhsan’ın evine giderler. Bu detaylar piyeste mevcut değildir.

Nuran’la Mümtaz’ın, nikâh işlemlerini beklemek için Mümtaz’ın Emirgan’daki evine gitmeleri ve son mutlu günlerini geçirdikleri zaman dilimi piyeste yer almamıştır. Suat’ın

kendini astığı gün, romanın on ikinci kısmında Mümtaz ile Nuran'ın Emirgan'dan döndüğü gündür. Piyeste ise Nuran'ın davetlerden sıkılıp bir gece Mümtaz'ın evinin önünde beklediği zamandır (s. 142,143). Suat'ın ölüm sahnesinde de bazı farklar söz konusudur. Romanda Suat kendini holde asmıştır ve zeminde kan lekeleri görülmektedir. Piyeste ise eve girerlerken bitmiş bir plak hışırtısı duyulur. Nuran eline Vivaldi'nin Keman Konçertosu plağını alınca eline kan bulaşır ve Suat'ın diğer odada kendini astığı anlaşılır. Nuran'ın Bursa'ya ailesinin yanına gitmesi ve Mümtaz'a gönderdiği mektup iki eserde de benzerdir.

Romanın son bölümü olan "Mümtaz" bölümünün üçüncü kısmında Mümtaz, İhsan için doktor aramaya çıkar ve büyük uğraşlar sonunda bir tane bulur. Piyeste ise bu uzun uğraş özetlemeyle verilir (s.144-148). Doktorun evi ve diyalogları neredeyse aynıdır; fakat Mümtaz'ın Nuran'la ayrılığının sonrasında hissettikleri ve iç konuşmaları, doktorun evindeki konuşmalarında aktarılmıştır. Ayrıca romanda yolda yapılan sohbet, piyeste epik tarzın gereği yine doktorun evinde gerçekleşir. Romanın aynı bölümünün beşinci kısmında doktor, İhsan'ın evine gelir ve durumunun iyi olduğunu söyler. Altıncı kısımda ise ilaçları alması için Mümtaz'ı eczaneye gönderir. Piyeste ise doktorun İhsan'ın yanına gelmesi, muayene etmesi yer almaz. Mümtaz, ilaçların hazırlanmasını eskici dükkânında bekler ( s. 150).

Suat'ın hayaletinin Mümtaz'ı rahatsız etmesi, romanda sokakta yürürken gerçekleşirken piyeste dükkânda karşımıza çıkar. Suat'ın münakaşa sonucunda Mümtaz'a vurması sokakta olur. Elindeki ilaç şişeleri kırılan Mümtaz, radyodan duyulan ses ile kendine gelir. Romanın son kısmında, ayağa kalkıp eve giderken piyeste olduğu yerde kalır. Romanda nihayet gerçek hayata dönen bir Mümtaz olmasına rağmen Kenan Işık, Mümtaz'ı aynı ruh haliyle bırakmayı uygun görmüş ve ayaklarını yere bastırmamıştır. Çok daha dramatik ve karamsar bir hava söz konusudur. Savaş haberlerini aktaran radyo da piyeste ön plana çıkarılmış; Avrupa'nın durumu ve savaş hazırlıkları ayrıntılı bir biçimde sunulmuştur ( s. 153).

Görüldüğü gibi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ölümsüz eseri *Huzur*, ihtiva ettiği fikirler sebebiyle güncelliğini hiç kaybetmemiş, dilinin olgunluğuyla tüm yazarları etkilemeyi başarmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun devamı olarak kurulan yeni Cumhuriyet'in yetiştirdiği insan tipi, ilk aydınların yaşadığı sıkıntılar ve bunalımlar, eski musiki ile Batı müziğinin karşılaştırılması, savaş kavramının anlamı ve gerekliliği gibi derin konular romanın başından sonuna kadar tartışılır. Arada kalmış bir neslin hezeyanları, unutulmaz bir aşk hikâyesiyle sanki akıllara kazınır.

Kenan Işık, *Huzur*'u tiyatro sahnesine aktarırken eserin daha geniş kitlelere ulaşabilmesine ve genç neslin eseri daha iyi tanınması ve anlamasına imkân sağlanmıştır. Romandaki fikirler ve düşünceler, daha anlaşılır bir şekilde ve romana paralel olarak piyeste de gündeme gelir.

“*Kanla elde edilen hürriyet, hürriyet değildir; kirlenmiş bir şeydir.*” (s.306)  
“*Vücutlarımız, birbirimize en kolay verebileceğimiz şeydir; asıl mesele, hayatımızı verebilmektir. Baştan aşağı bir aşkın sahibi olabilmek, bir aynanın içine iki kişi girip tek bir ruh olarak çıkmaktır!*” (s.208) cümleleri ile aşk ve fikir dünyasına ait, güncelliğini kaybetmeyen mesajlar piyeste de aynen verilmiştir.

*Huzur*, tiyatroya uyarlamamanın zor olduğu romanlardan biridir denilebilir. Roman, Türk musikisi, İstanbul manzaraları ve zengin diyaloglarla vücuda getirilmiştir ki bunların inandırıcı bir şekilde sahneye aktarımı çok kolay değildir. Romandaki aksiyonun azlığına rağmen başarılı şekilde sahneye aktarılmış ve roman dilinden uzaklaşmadan ana meseleler piyeste yeniden ustaca işlenmiştir. Piyes, II. Dünya Savaşı'nın ağır havası altında gelişen uyuşturucu bir yaşam atmosferinin dışı vurumu olarak algılanabilir.

## SONUÇ:

*Huzur* romanı bir devrin romanıdır. Huzursuz bir devrin romanı... Herkesin kendince beklentisi olduğu huzursuz roman kişileri, savaşa girmiş ve girecek milletler için de huzursuzluğun arenasıdır. Biriken duygular daha fazla dayanamaz ve bendini yıkar taşar. Huzursuz eden duyguların insanlığa verdiği zarar, tahmin edilemeyecek şekilde bireylerin gönüllerde yaralar açar. Bugün için klasik bir roman olan *Huzur*'un; piyes haline getirilmesi hem bir devri, hem de bu devrin bütün yönleriyle not düşüldüğü tarihi bir vesikayı ortaya serer. Bu bakımdan Ahmet Hamdi Tanpınar gibi Kenan Işık da Türk edebiyatına ve Tiyatro tarihine değerli bir hizmeti ifa etmişlerdir.

Metinler arası ilişkilerin araştırılmasının önem kazandığı edebiyat incelemelerinde, roman ve tiyatro arasındaki ilişki de incelenmeye değer bir sahadır. Özellikle hafızalarımızda yer etmiş romanların piyes haline getirilmiş metinleriyle de ele alınması, eserlerin ve mesajlarının daha iyi anlaşılmasını sağlamakla birlikte roman ile piyesin kayıp ve kazanımlarını da ortaya çıkarılabilmektedir.

Türk edebiyatının kıymeti her geçen gün artarak öne çıkan müellifi Ahmet Hamdi Tanpınar ve onun *Huzur* romanı, bu makalede roman-piyes ilişkisi çerçevesinde ele alınmıştır. Okuyucu nezdinde değer bulmuş bu tür romanların, piyes haline getirilmesine imkân sağlayan kişilerin de konunun uzmanları olması yapılan işi daha anlamlı kılmaktadır. Değerli bir piyes yazarı ve sahneye koyucu olan Kenan IŞIK, bu ilginç romanı Türk sahnelerine başarıyla kazandırmıştır.

### **Kaynakça**

DOĞAN, Afet (2020). *Türk Edebiyatında Roman ve Hikâyeden Yapılmış On Örnek Piyas*, Artvin Çoruh Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

GÜNTEKİN, Reşat Nuri (1976) *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*, Haz. Kemal Yavuz, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

IŞIK, Kenan (2005), *Huzur*, Kırmızı yayınları, İstanbul.

NACİ, Feti (1973), "Huzur", *Yeni Dergi*, nr.102, s.22-37.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (2018), *Huzur*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

TÖRE, Enver (2016), *Modern Türk Tiyatrosu*, Kesit Yayınları, İstanbul.

TÖRE, Enver (2009), "Türk Tiyatrosunun Kaynakları", *Turkisch Studies Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 4 (1)-II Şubat 2009, 2181-2348.

TÖRE, Enver- DOĞAN Âfet; "Türk Dramatik Edebiyatında Romandan Tiyatroya İlk Uyarlama: *Atala yahut Amerika Vahşileri*", *Hars Akademi*, C.4, S.7, s.17-30, 2020.

TÖRE, Enver; *Dramatik Edebiyatımızda Eleştiri*, Liman yayınevi, İstanbul, 2021.



## DERİNİ YÜZECEĞİM ROMANININ YAZINSAL GÖSTERGEBİLİM AÇISINDAN ÇÖZÜMLEMESİ

**MERVE ESRA ÖZGÜRBÜZ\***



### ARAŞTIRMA MAKALESİ

**Geliş Tarihi:** 10.11.2021

**Kabul Tarihi:** 25.11.2021

**Atf Bilgisi:** Özgürbüz,  
M. E. (2021).

Derini Yüzeceğim Romanının  
Yazınsal Göstergebilim  
Açısından Çözümlemesi.  
HARS AKADEMİ, 4 (8).  
372-398.

### Öz

Bu çalışmada *Derini Yüzeceğim* adlı roman göstergebilim kuramı çerçevesinde çözümlenmekte ve ortaya çıkan veriler ışığında kadın kimliğinin erkek karşısında ötekileştirilen ikincil konumu feminist bakış açısıyla değerlendirilmektedir. Metinlerdeki kurgu çözümlenirken Algirdas Julien Greimas'ın sistemli kuruluş ile pratiğe dayalı çeşitli düzenlemeleri kaynaştıran “eyleyenler modeli”nden yararlanılmaktadır. Her biri ikili bir karşıtlık oluşturan üç eyleyen kategorisiyle göstergebilimsel bir çözümleme yöntemi olan ve metnin yüzey yapısından hareketle derin yapıdaki anlam evrenine ulaşmayı hedefleyen eyleyenler modeli; anlatı kişileri ile izlencesi, uzam, zaman ve kesit incelemesinde kullanılmaktadır. Göstergebilimsel kesitleme, devam eden cinayetlerle beraber bir soruşturma sürecini kapsayan zamanın odağında yapılmaktadır. Elde edilen on yedi kesitin ardından cinsiyet temelinde toplumsal düzlem ile ilişkisi kurulan metnin derin analizi yapılmaktadır. Söz konusu analiz yapılırken bir üstdil oluşturulmakta ve bu üstdilde, roman boyunca derin düzlemde yer alan ikili yapılara polisiye romanın ideolojisi, cinsiyet ayrımının vurgulanması ve kadın-erkek kimliğinin inşası bakımından değinilmektedir.

İncelenen metnin ikili karşıtlıklara dayanan yapısı; eyleyen rollerinin dökümünü insan eyleminin birkaç evrensel özelliği üstünde temellendiren, rolleri sözdizimsel bileşenler arasında dağıtması nedeniyle bir dengelilik sunan, sistemli araştırmaya uygun düşen bir sınırlandırma ve kapalılık özelliği gösteren modelin polisiyenin geleneksel yapısında olduğu gibi işlemlerini sağlamaktadır.

\* Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Trabzon.  
[mervesrapolat@gmail.com](mailto:mervesrapolat@gmail.com) / ORCID: 0000-0002-0616-5071.

Elde edilen verilerin yol göstericiliğinde derin metinsel çözümleme yapılırken Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeniyle beraber feminist kuram kullanılarak toplumsal güç ilişkileri ile bu ilişkiler aracılığıyla kurulan kadın ve erkek kimlikleri üzerinde durulmaktadır. Çalışmanın amacı anlamı derin yapıdan çıkarmak, metnin söylemediği ancak varsaydığı, içerdiği ya da kapalı şekilde dile getirdiklerini tespit etmek ve metindeki boşlukları doldurmaktır. Analiz sonunda karakterlerin klasik dedektif, suçlu, kurban üçgenine göre tasnif edildiği, söz konusu rollerin daima toplumsal cinsiyet ekseninde şekillendirildiği ve cinsiyet klişelerinin vurgulu bir dil kullanımıyla yeniden üretildiği ortaya konulmaktadır. Tek bakış açısından aktarılan ve kronolojik şekilde sıralanan olayların kahramanları olan kadın ve erkek karakterlerin toplumsal cinsiyet odaklı temsilleri metin boyunca sürdürülmekte ve heteroseksüel erkek dışındakileri ötekileştiren eril dil öne çıkarılmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Polisiye roman, göstergebilim, eyleyenler modeli, feminizm.

## LITERARY SEMIOTICS ANALYSIS OF *DERİNİ YÜZECEĞİM* NOVEL

**MERVE ESRA ÖZGÜRBÜZ\***



### RESEARCH ARTICLE

**First Received:** 10.11.2021

**Accepted:** 25.11.2021

**Citation:** Özgürbüz,  
M. E. (2021). Literary  
Semiotics Analysis of Derini  
Yüzeceğim Novel. HARS  
AKADEMİ, 4 (8).  
372-398.

### Abstract

In this study, *Derini Yüzeceğim* novel will analyzed within the framework of semiotic theory and in light of the emerging data, the secondary position of female identity, which is marginalized against men, is evaluated from a feminist perspective. While analyzing the fiction in the texts, the actantial model, which combines systematic organization and various practical arrangements, is used. The actantial model, which is a semiotic analysis method with three agent categories, each of which creates a binary opposition, and reaches the deep structure of meaning from the surface structure of the text; It is used in the analysis of narrative characters and its syllabus, space, time and section. The semiotic cross-section is done in the focus of time, which includes an investigation process with ongoing murders. After the seventeen sections obtained, a deep analysis of the text, which is related to the social plane based on gender, is made. During the analysis in question, a metalanguage is formed, and in this metalanguage, the deep-level binary structures throughout the novel are addressed in terms of the ideology of the detective novel, emphasizing the gender distinction, and the construction of male-female identity.

The structure of the analyzed text based on binary oppositions; The model, which bases the casting of agent roles on a few universal features of human action, offers a balance due to the distribution of roles among syntactic components and shows a limitation and closure that is suitable for systematic research, ensures that the model operates as in the traditional structure of detective fiction.

\* Dr., Karadeniz Technical University, Faculty of Letters, Department of Turkish Language and Literature, Trabzon. [mervesrapolat@gmail.com](mailto:mervesrapolat@gmail.com) / ORCID: 0000-0002-0616-5071.

While conducting deep textual analysis under the guidance of the data obtained, the social power relations and the identities of women and men established through these relations are emphasized using feminist theory together with Greimas's semiotic quadrilateral. The study extracts the meaning from the deep structure, to determine what the text does not say but assumes, contains, or expresses implicitly, and to fill in the gaps in the text. At the end of the analysis, it is revealed that the characters are classified according to the classic detective, criminal, victim triangle, the roles in question are always shaped on the axis of gender and gender stereotypes are reproduced with emphatic use of language. Gender-oriented representations of male and female characters, the protagonists of the events, which are narrated from a single perspective and listed chronologically, are maintained throughout the text, and the masculine language that marginalizes those other than heterosexual man is highlighted.

**Keywords:** Detective novel, semiotics, the actantial model, gender.

## Giriş

Edebi metinler bireysel ile toplumsal boyutların bir yansıması kabul edildiğinde bir kültür ürünü olan polisiye romanın toplumdaki yaygın kabullere uygun bir işleyişe sahip olduğunu ifade etmek olasıdır. Toplumla ilgili birçok kodu bünyesinde taşıyan polisiye tür; iyi-kötü, güçlü-güçsüz, suçlu-dedektif, kadın-erkek gibi ikilikler üzerine inşa edilen ataerkil düzenin sağlanması ve sürdürülmesinde oldukça etkilidir. Dolayısıyla sözü edilen ikilikleri belirlemede, kurgu seviyesinde okura sunulan cinsiyetçi anlamları tanımlamada ve kimlik inşasına ilişkin temel yaklaşımları anlamlandırmada polisiye roman yol gösterici bir yazınsal türdür. Bu türde; bedene indirgenen kimlikler dedektif, suçlu ve kurban rollerine bağlı kalınarak kadınların ve erkeklerin davranış biçimlerine dair varsayım ve fikirlerden oluşan toplumsal cinsiyet kalıp yargılarıyla kurgulanır. Böylece polisiye, rol ve eylem eşleşmesinde tahmin edilebilirlik seviyeleri yüksek karakterleriyle toplumsal cinsiyet algısının yazınsal alandaki temsilcileri arasındadır.

Öncesinde *Binbir Gece Masalları* gibi polisiye unsurlar barındıran eserler kaleme alınmasına rağmen yaygın kanıya göre ilk dedektif öyküsü Edgar Allan Poe tarafından yazılmıştır. Polisiye edebiyatın kurucu babası kabul edilen Poe'nun 1841 yılında yayımladığı *Morgue Sokağı Cinayetleri* ilk dedektif anlatısıdır. Muamma yeni bir edebi biçim değildir ancak bu öykü, dedektifin öne çıkarılması ve soruşturmada elde edilen ipuçlarının rasyonel düşünme yetisiyle analiz edilerek yine dedektif tarafından çözülmesiyle yeni bir türün öncüsü kabul edilir. Söz konusu öyküyle beraber sonraki polisiye yazarlarının aynı şekilde ya da dönüştürüp, geliştirip benzer şekilde kullanacakları özellikler sıralanır: Araştırılan olayın tanıkları sorgulanır, yürütülen soruşturmanın başında dedektif vardır, polis olayı çözmekte yetersiz kalır, aranan ipucu göz önünde olmasına rağmen çözüm anına kadar görülmez, suçlu/katil soruşturmayı yanlış yönlendirecek ipuçları bırakır, suçsuz biri suçlanır, gözlem, akıl yürütme ve çıkarımla olay çözülür ve çözüm dedektif tarafından açıklanır.

Türün öncüsü olarak ardından yazılan polisiye edebiyat ürünlerine tesir eden öykünün; dedektif, suçlu ve kurbanın yer aldığı rol üçgenine belirgin sınırlar çizerek klasik yapıyı ortaya koyduğu iddia edilebilir. Öykünün kahramanı Dedektif C. Auguste Dupin, rasyonel düşünme yetisiyle olayları çözen nevi şahsına münhasır bir karakterdir. Dupin'in gözlem ve çıkarım yapma yeteneği sayesinde ulaşılan ipuçları kullanılabilir kılınır ve okura dedektifle birlikte muamma'yı çözme şansı sunulur. Suç mahallerindeki işaretleri okuyan ve bu işaretlerin ne anlama geldiğini anlamak için farklı yöntemlerle düşünen dedektif, bir nevi

göstergebilimcidir çünkü suç tespiti ile göstergebilimsel analizi ontolojik olarak birbirinden ayırmak olası değildir. Poe tarafından kaleme alınan üç ayrı öyküde başkarakter olan Dupin, aynı zamanda polisiye edebiyatın başat özellikleri arasında yer alan tekrarlanan karakter kurgusunun ilk örneğidir. Klasik polisiye kurgu, birtakım değişikliklere rağmen ilk dedektif anlatısının ardından genel hatlarıyla şekillenir: Ekseriyetle cinayet olan bir suç meydana gelir. Bu suç sebebiyle “ideal” /idealleştirilen düzen sarsılır. Düzenin yeniden eski haline dönmesi için muamma çözülmeli, suçlu ise yakalanıp cezalandırılmalıdır. Suçlunun kimliğini açığa çıkarmaya çalışan dedektif ipuçlarını toplar ve analitik bakış açısıyla değerlendirir. Değerlendirme sonucunda suçluyu yakalayarak adalete teslim eder. Böylece polisiyeyi diğer edebi türlerden ayıran kurallar ile yazarların takip etmesi gereken gelenek ortaya çıkar (Ergun 2015: 16).

Klasik dedektif romanına odaklanan ve fotoğrafçılık ile dedektif anlatısının ortaya çıkış aşamasındaki benzerliklere dikkat çeken Jacques Dubois, modernitenin karakteristik yapısına sahip olduğunu iddia ettiği tür ile ilgili şematik bir diyagram sunar: Anlatının merkezde konumlandırılan muamma unsuru aracılığıyla sistemli bir fabulayla sunulması, odağa bir muammanın yerleştirildiği, geciktirildiği ve nihayetinde çözümlendiği okuma düzlemi şeklinde tanımlanan hermenötik kod tarafından belirlenmiş hikâyenin öne çıkarılması, tespit ve çıkarım konusunda monomanik bir şekilde uzmanlaşmış bir kahraman, olay örgüsü dâhilinde yaşanması mümkün olaylar üzerinden yürütülen varsayımlar, çift anlatı, ipucu, şüphelinin “ikiyüzlü” karakteri gibi temsilin farklı dolayım biçimleriyle işaretlenmiş özel jenerik yapısı ve rollerin yapısal olarak belirleyici özelliklerle kurgulanmasıyla karakterler sisteminin Greimasvari bir roller karesine indirgenmesi (Dubois 2005: 22-97).

Polisiye türünün yazma geleneğini takip eden ve F. M. İkinci imzasıyla Mickey Spillane’in Dedektif Mike Hammer serisinden çeviriler yapan Kemal Tahir, yazarın roman yazmayı bırakmasının ardından Türk okurunun talebine karşılık vermek amacıyla orijinal romanların anlatı yapısı ve karakter kurgusuna sadık kalarak yeni serüvenler yazmaya karar verir. Böylelikle 1954-1955 yılları arasında özgün Mike Hammer romanlarından ayırt edilmesi mümkün olmayan dört eser kaleme alır. Bu çalışmada serinin ilk eseri olan ve benzer varsayımlar çerçevesinde incelenmeyen *Derini Yüzeceğim* adlı roman göstergebilim kuramı çerçevesinde çözümlenmekte ve ortaya çıkan veriler ışığında kadın kimliğinin erkek karşısında ötekileştirilen ikincil konumu feminist bakış açısıyla değerlendirilmektedir. *Derini Yüzeceğim* adlı eserin klasik polisiye kurguya uygun yapısı; A. J. Greimas’ın

“eyleyenler modeli”nin klasik polisiye kurgudaki gibi işlemlerini sağlar. Dolayısıyla polisiye anlatıların, anlatım ve söylem üretme düzeylerindeki yineleme durumu belirginleştirilir. Eyleyenler modeli, eyleyen rollerini insan ediminin birtakım özellikleri üzerinde temellendirerek ve sözdizimsel bileşenler arasında bölüştürerek bir dengelilik sunar, sistemli araştırmayı mümkün kılacak bir kapatma ve sınırlandırma yapar (Ricoeur 2012: 89). Bu modelde, olay örgüsünün barındırdığı dinamizm, anlamsal/mantıksal formüller ve edimler, anlatı söz zinciri parçalarının dizimsel haline aktarılır (Ricoeur 2012: 100). Üzerinde çalışılan metinleri yapılandıran ve indirgeyen modelin anlamı karşıt öğelerin çatışmasından çıkarması, “isteyim-iletişim-güç” eksenlerinin “özne-nesne, gönderici-gönderilen, karşıçıkan-yardımeden” olarak şekillenmesi; *Derini Yüzeceğim* adlı romana uygulanabilmesinin sebepleri arasındadır:

**“Gönderen:** Anlatıyı harekete geçirir. Arayışın nesnesini belirler ve eksikliği duyulan bu Nesne'nin bulunması için bir kişiyi, kahramanı, Özne'yi göreve çağırır. **Nesne:** Anlatıda aranılan eyleyen, arayışın konusudur. **Özne:** Gönderenin çağrısına uyarak onunla bir anlaşma yapan ve arayışın konusu olan Nesne'yi bulup getirmekle görevlendirilen eyleyen (kahraman). **Karşıçıkan:** Özne'nin arayışını durdurmaya, engellemeye çalışan eyleyen, Karşıt-Özne. **Yardımeden:** Özne'nin arayışını kolaylaştıran, ona görevini yerine getirmede katkıda bulunan eyleyen: Özne/Nesne arasındaki iletişimi kolaylaştırır. **Gönderilen:** Arayışın konusu olan Nesne'yi Özne'nin arayışı sonunda elde eden ve Özne'yi ödüllendiren eyleyen. Öznenin başarısızlığı karşısında da onu başlangıçta yapılan anlaşma gereği cezalandıracak olan eyleyen.” (Rifat 2009: 73-74).

Geleneksel polisiyede gönderen ve gönderilen rollerini meydana gelen suçla istikrarlı bir halden kaosa sürüklenen toplum üstlenmektedir. Toplum tarafından göreve çağrılan dedektif ya da polis özne pozisyonundadır. Soruşturma sürecinde anlatının kahramanı dedektife yardım edenler ya da onu engellemeye çalışanlar, karşı çıkan veya yardım eden sınıfına dâhil edilmektedir. Klasik kurguda gönderen talep ettiği için nesneye yani suçlunun kimliğine ulaşan öznenin, istikrar halinin yeniden sağlanmasına yardım etmesi ve gönderilen aracılığıyla ödüllendirilmesi kalıp şeklinde tekrarlanmaktadır:

**Tablo 1: Eyleyenler Modelinin Klasik Polisiye Roman Yapısına Uygulanması (Rifat 2009: 73-74)**

*	<b>Klasik Polisiye</b>
<b>Gönderen</b>	Toplum
<b>Özne</b>	Dedektif, polis
<b>Nesne</b>	Katilin/suçlunun kimliği
<b>Karşıçikan</b>	Dedektifin karşısında yer alanlar
<b>Yardımeden</b>	Dedektifin yanında yer alanlar
<b>Gönderilen</b>	Toplum

Eyleyenler modelinde olay örgüsünü biçimlendiren söz zinciri parçaları, anlatı izlencesini meydana getirmektedir. Gönderenin çağrısı ile öznenin çağrıya verdiği cevabın akabinde gerçekleşen sözleşme veya eyletimle açılışı yapılan öykü, sözleşmeyle beraber göreve çağrılan dedektifin/polisin aksiyonlarıyla devam eder. İkinci evre olan edinçte öznenin toplum karşısında yükümlü olması, eylemde bulunmayı arzu etmesi, düzeni eski haline getirecek güç ve bilgiye sahip olması gerekir. Bahsi geçen donanımına sahip olan özne, kendisinden talep edilenler doğrultusunda eylemde bulunarak dönüştürücü bir işlev üstlendiği edim aşamasına geçer. Tanıma ve yaptırım şeklinde adlandırılan son evrede nesneye ulaşmayı başaran özne, toplumdaki adaletin sağlanmasına katkıda bulunur ve mükâfatlandırılır:

**Tablo 2: Klasik Polisiye Romanda Anlatı İzlencesi (Rifat 2009: 73-74)**

<b>Sözleşme/Eyletim</b>	<b>Edinç</b>	<b>Edim</b>	<b>Tanıma/Yaptırım</b>
Gönderen ve Özne Çağrı	Özne Zorundalık Bilgi Güç İstemek	Özne, Nesne, Karşıçikan ve Yardımeden Düşünmek Soruşturmak Dinlemek Değerlendirmek Sonuca Ulaşmak	Gönderilen, Özne ve Nesne Cezalandırmak Ödüllendirmek

Kişiler ve anlatı izlencesi odağında üç eksenle ele alınabilen modelin isteyim ekseninde özne, gönderen ve gönderilenin mahrum kaldığı nesneye yönelir. Aksiyona geçen öznenin, polisiyede ulaşmayı amaçladığı şey, nesne yani suçlunun kimliğidir. İletişim



ekseninde nesne, gönderici tarafından gönderilene iletmeye çalışılır. Özne-nesne çatışmasının öne çıktığı güç ekseninde ise karşıt güçlerin etkisi tam anlamıyla kendini hissettirir. Karşıçikan ve yardımeden rollerinin etkisiyle bir mücadele halinde ilerleyen anlatıda eylemler için uygun ortamlar oluşturularak dönüşüm hızlandırılır veya engellenerek yavaşlatılır. Karakter, vasıf, hâl veya bilgi şeklinde muhataba takdim edilen rollerin başlıca işlevi; öznenin nesneye erişim sürecinde olumlu ya da olumsuz bir performans sergilemesidir. Anlatı boyunca dünyayı kendine göre konumlandıran ve olay örgüsünü şekillendiren öznenin, gerçek ya da düşsel olguları kendi değişkenlikleri içinde yorumlaması ve anlamlandırması sonucunda hem simgesel bir dünya yaratılır hem de bulunan topluma bir ayna tutulur. Bu dünyada roller arasında bir güç üçgeni yaratılır ve söz konusu güç üçgeninin her bir kutbu diğeriyle çatışma halinde olduğu gibi ona ihtiyaç duymaktadır (Günay 2018: 15).

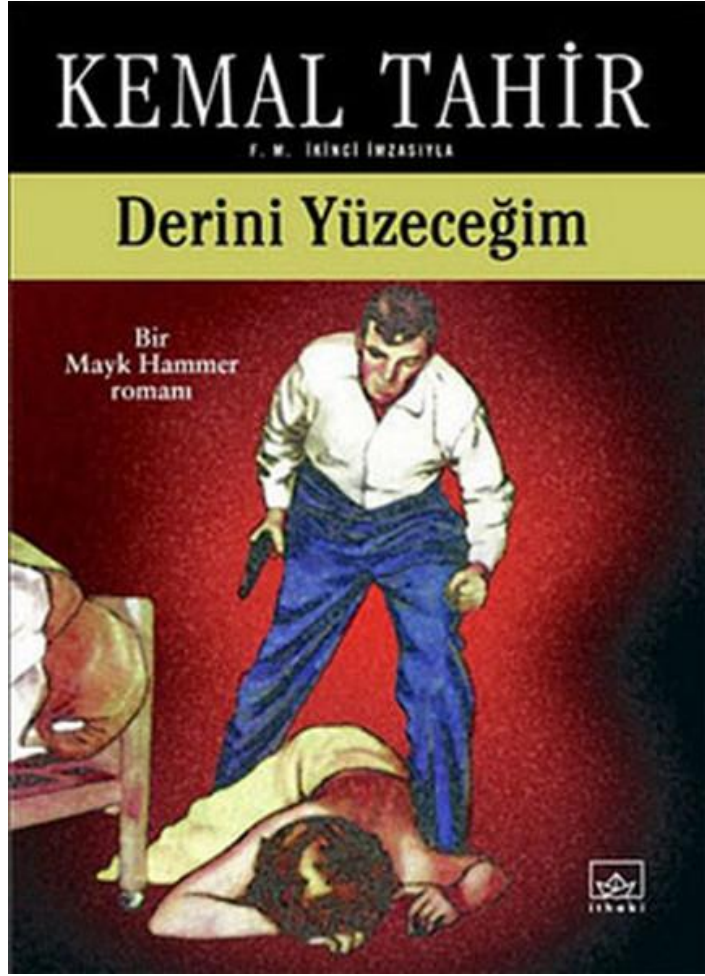
Anlatıdaki eylemleri analiz etmek için işlevler modeli kullanılmaktadır. Bahsi geçen modelde yetkilendirici, sonuçlandırıcı ve onurlandırıcı sınıma olmak üzere üç temel sınıma durumu bulunmaktadır. Yetkilendirici sınamada arayışını gerçekleştirmek isteyen öznenin ihtiyaç duyduğu melekeleri edindiği ya da edinmeye çalıştığına odaklanılmaktadır. Sonuçlandırıcı sınamada öznenin ulaşmayı hedeflediği nesne için gereken edimleri yerine getirdiği üzerinde durulmaktadır. Özneyi nesneye ulaştıran eylemlerin başarıyla sonuçlanmasının ardından ise onurlandırıcı sınıma gelmektedir (Rifat 2009: 75).

Göstergebilimsel çözümleme yapılırken metnin kesitlere ayrılması gerekmektedir. Basımsal ayrılık, zamansal ayrılık, uzamsal ayrılık, kişi ayrılığı, mantıksal ayrılık (Rifat 2011: 104) odağında olmak üzere farklı ölçütler çerçevesinde kesitleme işlemi yapılmaktadır. Çalışmada incelenecek metin, soruşturmayı içine alan zaman ve uzamla beraber anlam da göz önünde bulundurularak kesitlere ayrılmaktadır. Elde edilen yirmi bir kesitin ardından Greimas'ın dörtgeni kullanılarak feminist bakış açısıyla metnin mantıksal-anlamsal yapı çözümlemesi yani derin analizi yapılmaktadır. Derin metin analizinde toplumsal düzlem ile ilişkisi kurulan metnin taşıdığı ideolojik kodlar saptanarak söz konusu kodlar polisiye roman ideolojisi ile toplumsal cinsiyet aracılığıyla inşa edilen kimlikler bağlamında değerlendirilmektedir.

### **Derini Yüzeceğim Adlı Polisiye Romanın Göstergebilimsel İncelemesi**

İlk basım tarihi 1954 olan, bu çalışmada ise 2006 yılında Ömer Türkeş tarafından yayıma hazırlanan baskısı incelenen *Derini Yüzeceğim* adlı romanın ön kapağında (Tahir

2006) kenarlarına doğru koyulaşan kırmızı bir arka planda ayakta duran genç bir erkek ile yüz üstü bir şekilde yerde yatan bir kadın bulunmaktadır. Beyaz bir gömlek ile lacivert bir kumaş pantolon giyen erkeğin sağ elinde bıçak bulunurken sol eli yumruk yapılmış bir şekilde resmedilmektedir. Erkeğin iki bacağı arasında resmedilen kadının üzerinde sırtını açık bırakan dekolteli sarı bir elbise bulunmakta ve cansız bir şekilde yatmaktadır. Resim çerçevesi içinde sol tarafta beyaz renkte “Bir Mayk Hammer romanı” ifadesi yer almaktadır. Resmin üst tarafında



sarı arka planda kelimelerin sadece baş harfi büyük olacak şekilde siyah renkle “Derini Yüzeceğim” yazmakta, büyük harfle ve beyaz renkte önce daha büyük puntuyla “KEMAL TAHİR”, altında ise küçük puntuyla “F. M. İKİNCİ İMZASIYLA” yazılarak yazar bilgileri verilmektedir. Söz konusu kapak, henüz anlatı başlamadan kadın ve erkek cinsiyeti arasında bir hiyerarşi yaratmaktadır. Ayakta resmedilen adamın eğilerek nötr bir ifadeyle öldürdüğü/öldürülen kadına bakması, şiddeti temsil eden bıçak ve yumrukla resmedilmesi, kadının ise pasif olarak yatar vaziyette ve muhtemelen cansız bir şekilde adamın bacak arasına yerleştirilmesi erkeğin ve erkek cinsel organı penisin güç ile ilişkilendirilen algısını yeniden üretmektedir. Büyük olasılıkla dedektif Mayk Hammer ile anlatının femme fatale suçlusuz Roz Velmon’un temsil edildiği görselde, ataerkil cinsiyet klişelerine uygun olarak erkek etkin bir fail iken kadın edilgen bir nesnedir. Kitaba ismini veren “deri yüzmek” fiili de tehdit iması taşır şekilde çekimlenerek ve erkeğin elindeki bıçakla ilişkilendirilerek erkek ve kadın arasında güç ekseninde yaratılan hiyerarşi sürdürülmektedir.

Kitap 172 sayfadır ve basımsal ayrılığa göre romanda şu bölümler yer almaktadır: Başlangıç (5-26), Birinci Kısım (27-33), İkinci Kısım (34-46), Üçüncü Kısım (47-59),

Dördüncü Kısım (60-74), Beşinci Kısım (75-83), Altıncı Kısım (84-98), Yedinci Kısım (99-109), Sekizinci Kısım (110-120), Dokuzuncu Kısım (121-133), Onuncu Kısım (134-147), On Birinci Kısım (148-157), On İkinci Kısım (158-172). Başlangıç kısmında hikâye, muamma unsurunun metin içine yerleştirilmesini sağlayan “her şeyi bilen anlatıcı”/ “dışöyküsel anlatıcı” tarafından anlatılırken diğer bölümler “benöyküsel anlatıcı” tarafından aktarılmaktadır. Birinci kısımdan itibaren okurun bakış açısı, anlatıcı konumundaki Dedektif Mayk Hammer’ın yönlendiriciliğine bırakılarak kısıtlanmakta ve parçalar arasındaki bütünlük tam anlamıyla sağlanmaktadır.

### **Eyleyenler Modeli ve Eylemler Analizi**

*Derini Yüzeceğim* adlı romandaki kişiler okura sunulma sırasıyla Bob Karter, Tombul Con, Mayk Hammer, Miss Velda, Roz Velmon, Cak Velmon, Kardiyano, Şarlot, Pat Chambers, Dore, Pelegrini, Tom, Bill, Van den Ploocke’dur. Uzam, New York’tur. Zaman ise cinayetin işleme ve soruşturma süreciyle beraber yaklaşık iki haftalık bir süreyi kapsamaktadır. Göstergebilimsel çözümlemede kullanılan eyleyenler modeline göre gönderen yani özneyi göreve çağıran Bob Karter özelinde toplumdur. Toplumsal düzenin istikrarını tehdit eden suç eylemi sonucu yaşanan belirsizliği çözmek ve gerilimi ortadan kaldırmak, yakaladığı mafyadan sonra Başsavcı ile arası iyi olan ve bu işten büyük mükâfatlar alan özne pozisyonundaki Dedektif Mayk Hammer’a düşmektedir. Onun soruşturma süresince ulaşmaya çalıştığı nesne katil/katillerin kimliğidir. Nesneye ulaşmaya çalışırken ipuçlarını gizleyerek ya da şiddete başvurup dedektife karşı çıkanlar Roz Velmon, Kardiyano, Tom, Bill ve Von den Ploocke’dur. Katilin kimliğinin ortaya çıkarılması ile ipuçlarının değerlendirilmesinde dedektife yardım edenler ise Miss Velda, Pat Chambers ve Dore’dur. Anlatının sonunda klasik polisiye kurguya uyumlu bir şekilde suçlunun ortaya çıkarılması ve cezalandırılmasıyla toplumsal düzen yeniden sağlandığı için ödüllendirici olan gönderilen konumundaki toplumdur.

**Tablo 3: Derini Yüzeceğim Romanının Eyleyenler Modeline Göre İncelenmesi (Rifat 2009: 73-74)**

1	<i>Derini Yüzeceğim</i>
Gönderen	Toplum
Özne	Özel Dedektif Mayk Hammer
Nesne	Katilin kimliği, Roz Velmon
Karşıçikan	Pelegrini, Kardiyano, Tom, Bill, Von den Ploocke
Yardımeden	Miss Velda, Pat Chambers, Dore
Gönderilen	Toplum

<b>Sözleşme/Eyletim</b>	<b>Edinç</b>	<b>Edim</b>	<b>Tanım/Yaptırım</b>
Bob Karter'ın toplum adına Mayk Hammer'a cinayeti çözmesi için mesaj göndermesi	Mayk Hammer'ın bilinmezliği ortadan kaldıracak bilgi, güç ve arzuya sahip olması, kendini olayı çözmek zorunda hissetmesi	Karşıçikan ve yardımeden rolleriyle soruşturmanın sürdürülmesi, Mayk Hammer'ın ipuçlarını analitik düşünme yeteneğiyle değerlendirip sonuca ulaşması ve sonuca ulaşırken bedensel kuvvetten yararlanması	Mayk Hammer'ın soruşturma sonucunda katillerin kimliğini saptaması ve katillerin cezalandırılmasıyla dedektifin ödüllendirilmesi

Eserde; tanıkların sorgulanması, soruşturmayı dedektifin yürütmesi, öncesinde polis tarafından çözüme ulaştırılamayan muammanın çözümünün sağlanması, herkes tarafından aranan şeyin göz önünde olmasına rağmen görülmemesi, suçlunun dedektifi çözümden saptıracak ipuçları bırakması, suçsuz birinin haksız şekilde suçlanması ve dedektif tarafından gerçekleştirilen çözüm ve açıklama bölümüyle klasik polisliyenin unsurlarına bağlı kalınır. Muamma unsurunun ortaya konulması ile çözüme kadar geçen sürede özneyi nesneye ulaştıran beceriler, rasyonel düşünme yetisi ve kaba kuvvettir. Dedektif konumundaki özne; düşünerek, soruşturarak, fiziksel güç uygulayarak, dinleyerek ve bir bütün halinde soruşturma sürecini değerlendirerek sonuca ulaşmaktadır. Eyleyenler modeline göre anlatının eylem analizinde yetkilendirici sınamada nesneye ulaşmada gerekli olan özellikler hâlihazırda özne bulunmakta, dolayısıyla özne toplum tarafından göreve çağrılmaktadır. Sonuçlandırıcı sınamada ipuçlarının özne tarafından analizini kapsamaktadır. Özne, sahip olduğu nitelikler sayesinde şahitler ile ipuçlarından edindiği bilgileri kendi gözlemleriyle birleştirerek muammayı çözmektedir. Onurlandırıcı sınamada ise Dedektif Mayk Hammer'ın çözüme ulaştırdığı diğer vakalarda olduğu gibi toplumdaki takdir görmesine işaret edilmektedir.

### **Göstergebilimsel Kesitleme**

Çalışmada incelenen metin, soruşturmayı kapsayan zaman ve uzamdaki değişimler odağında kesitlere ayrılmakta dolayısıyla anlamsal inceleme derinleştirilmektedir. Böylelikle metnin okunması, çözümlemesi ve olay örgüsünün gelişiminin ortaya konulması sağlanmaktadır (Uzdu Yıldız ve diğerleri 2018: 193). Zaman ve uzamdaki değişimlerin belirleyici olduğu kesitleme sonucunda yirmi bir kesit belirlenmiştir.

### Kesit 1 (Başlangıç)

Bu bölüm her şeyi bilen anlatıcı tarafından okura aktararak okur metne hazırlanmaktadır. Bob Karter ile Roz Velmon'un yıllar sonra bir barda karşılaşması aracılığıyla kişiler genel hatlarıyla tanıtılmakta ve muamma unsuru kurulmaktadır. Hapisten çıktıktan sonra Mayk Hammer'ı aramak için Bahama Bar'a gelen Bob, önce barmen Tombul Con'la konuşur, ardından eski bir tanıdık olan Roz'un kendisine seslenmesiyle hem şimdi hem de geçmiş hakkında kadınla sohbet ederler.

### Kesit 2 (Başlangıç)

Bardaki karşılaşmanın ardından üç gün boyunca buluşan ve kadının lüks otomobilinde uzun gezintiler yapan Bob, Roz'un kendi hayatına dair anlattıklarına çok üzülür ve kadına yardım etmek ister. Bob'la cinsel ilişkiye giren Roz; ondan kendisine acımasını, kendisini himaye etmesini talep eder ve ilerleyen zamanlarda bedbaht olmasının sebeplerini ona ayrıntılarıyla anlatacağını söyler.

### Kesit 3 (Başlangıç)

Bob ve Roz beraber geçirdikleri akşamın ardından kadının evine doğru giderler. Roz, Bob'dan evin arkasında beş on dakika beklemesini, kocası yattıysa ona mektuplar vereceğini söyler. Bu mektupların kendi mutsuzluğunu anlaması konusunda Bob'a yardımcı olacağını iddia eder. Roz'un eve girişiyle düşüncelere dalan Bob, mektupları beklerken garip bir gürültüyle sıçrayarak kendine gelir. Gürültünün silah sesi olduğundan kuşkulanan Bob, aydınlık caddeye çıkar ve Roz'un telaşla evden fırladığını, otomobiline atlayıp süratle uzaklaştığını görür.

### Kesit 4 (Başlangıç)

Roz'a yardım etmek amacıyla binadan içeri giren Bob, çalışma odasında yerde yatan dazlak kafalı cesedi görür. Sırtını duvara dayayıp bir sigara yaktıktan sonra "zavallı kız" diyerek üzüldüğü Roz'u kurtarmak için tabancayı yerden alıp güzelce siler, Roz'un parmak izlerini ortadan kaldırır ve bunların yerine kendininkileri koyar. Ardından silahı bir kenara fırlatır. Binadan ayrılırken kapıcıyla karşılaşır ve yüzünü saklamaya lüzum görmeden yürür. Kapıcı bir şey söyleyecek gibi yolunu kesince çenesine bir yumruk atar ve telaşsız adımlarla kendi otele giderek uykuya dalar.

### Kesit 5 (Birinci Kısım)

Ben anlatıcının olayı aktardığı bu kesitte sevgilisi Velda'yla tatilden dönen Mayk Hammer, Bahama Bar'a gelir. Con, kendisini arayan biri olup olmadığını soran Hammer'a gazeteyi gösterir. Gazeteyi açar açmaz Bob'un fotoğrafı ve "Velmon Cinayeti" başlığıyla karşılaşan Hammer, Bob'un hapisten çıktığının haftasında birisini öldürmesine inanmaz ve bir insan üzerinde bu kadar yanılmayacağını iddia eder. Con'dan Bob ile Roz'un arkadaşlığını öğrenir. Telefonu eline alarak New York Cinayet Masası Şefi Pat Chambers'i arar ve kendisine durumu anlatarak yardım ister.

#### Kesit 6 (İkinci Kısım)

Mayk Hammer, Roz'un arkadaşı Kardiyano'yu bulmak için Dore'nin yanına, Miami Bar'a gider. Dore ile sohbet ettikten sonra ona Kardiyano'yu sorar ve ayrıldıklarını öğrenir. Kadına iltifatlar eden Hammer, Dore'yi eve gitmeye ikna eder.

#### Kesit 7 (İkinci Kısım)

Dore'nin küçük apartman dairesine gelen ve daireyi dört sene evvel bir gece bıraktığı gibi bulan Hammer, Dore ile birlikte olduktan sonra ondan Roz'la yakın ilişki içerisindeki Kardiyano'nun adresini öğrenir. İçkisini içtikten ve kılık kıyafetine çekidüzen verdikten sonra evden ayrılır.

#### Kesit 8 (İkinci Kısım)

Mayk Hammer, Kardiyano'nun evine gider ve içeri zorla girer. Ona Roz Velmon'u nereden tanıdığını ve münasebetlerinin derecesini sorar. Kardiyano cevap vermeyince onu döverek konuşturur ve Kardiyano'nun Pelegrini ile Madam Velmon arasında aracılık yaptığını öğrenir. Roz, Pelegrini'den korkmakta ve onun istediklerini yapmaktadır ama Kardiyano bu durumun sebebini bilmemektedir.

#### Kesit 9 (Üçüncü Kısım)

Büroya giden Hammer, Velda'yla konuşur. Ona Velmon cinayetinden bahsettikten sonra Chambers'i arar. Chambers; olayın Roz'la alakası olmadığını, kadının olay gecesi berberine ve terzisine uğradığını, öldürülen adamın namuslu ve dürüst bir iş adamı olduğunu, Bob'un katil olduğunun şahitlerle kanıtlandığını, bu işe karışırsa maskara olacağını söyler. Olaya karışmadığını söyleyen Hammer, kadınla kocasının işleri hakkında konuşacağını ifade eder ve kadının sayfiye evinde olduğunu öğrenerek adresi kaydeder.

#### Kesit 10 (Üçüncü Kısım)



Mayk Hammer, şirketin iyi kazandığını gösteren sayfiye evine gider. Madam Velmon'u görür görmez ondan etkilenen Hammer, kadına Bob, Cak Velmon, Kardiyano, Pelegrini ve cinayet gecesi ile ilgili sorular sorar. Sorular karşısında zor durumda kalan Roz, dedektifi dudağından öper ve ona aşkını itiraf eder. Ardından dedektiften Pelegrini meselesini kurcalamamasını yoksa ikisinin de hayatının tehlikeye gireceğini gözyaşları içinde söyler.

#### Kesit 11 (Dördüncü Kısım)

Otomobilinde Roz gibi müthiş bir kadından kendini nasıl kurtaracağını düşünerek sigara içen Hammer, bir süre sonra تنها bir sokağa sapar. İlk rastladığı telefon kulübesinden büroya telefon eder. Hapishaneden yeni dönen Velda, Bob'un "Mister Mayk Hammer beni kurtarır" dediğini iletir. Ardından Pelegrini'nin adresini öğrenmek isteyen Hammer yeniden Chambers'i arar. Chambers'e bir bahane uydurarak adresi öğrenir.

#### Kesit 12 (Dördüncü Kısım)

Mayk Hammer Pelegrini'nin Brodvey'e yakın lüks villasına gider ve onu sorgular. Ancak Pelegrini'den beklediği cevapları alamaz. Roz'a yaşadığı yasak ilişkiler sebebiyle şantaj yaptığını ve kadının ona itaat ettiğini ifade eder. Gizlice çekilen uygunsuz fotoğrafları dedektife gösterir. Gördüğü fotoğraflar karşısında sinirlenen Hammer, Bob ve Roz'un himayesi altında olduğunu söyleyerek Pelegrini'yi tehdit eder ve evden ayrılır.

#### Kesit 13 (Beşinci Kısım)

Hammer, Pelegrini'nin mafyadan daha güçlü olduğunu ve Dore'ye zarar vereceğini düşünerek kadının evine gider. Silahlı adamlar tarafından karşılanan dedektif, Dore'yle beraber Pelegrini'nin adamları tarafından kaçırılır. Dore cinsel çekiciliğini, Hammer ise zekâsı ve kas gücünü kullanarak kurtulmayı başarırlar.

#### Kesit 14 (Altıncı Kısım)

Dore ile kendi evine dönen Mayk Hammer, kapıcıdan Mister Pat Chambers'in onu beklediğini öğrenir. Başmüfettişle olay hakkında detayları konuştuktan sonra Dore'yi kapıyı açmaması konusunda tembihleyerek evden ayrılır.

#### Kesit 15 (Altıncı Kısım)

Kardiyano'nun evine giden Mayk Hammer adamı sırtından bıçaklanmış bir halde bulur ve Pelegrini tarafından öldürüldüğünü anlar. Bu cinayete Roz'un hayatının da tehlikede olduğuna emin olarak onu aramaya başlar.

#### Kesit 16 (Yedinci Kısım)

Roz'un kaybolduğunu anlayan Hammer, kadını bulmak için büyük çaba sarf eder. Pelegrini'nin izini kovalayan dedektif, topladığı ipuçlarıyla Güneşli Göl Villası'na ulaşır. Eve giren Hammer, odalardan birinde Roz'u dalgın ve kederli bir şekilde bulur. Kadınlı beraber evden çıkmaya çalışırken Pelegrini ve adamları tarafından yakalanır.

#### Kesit 17 (Sekizinci Kısım)

Pelegrini'nin adamları dedektife şiddet uygular. Roz yaşananlar karşısında çılgık atarken dedektif bayılır. Dedektifi ayıltıp tekrar bayılırlar ve bu durum bir süre devam eder. Pelegrini, Roz'dan ise istediği kâğıdı imzalamasını talep eder ancak Roz söz konusu talebi reddeder. Bunun üzerine Pelegrini'nin adamlarından olan Doktor Her Ploocke tarafından Roz'a işkence yapılır.

#### Kesit 18 (Dokuzuncu Kısım)

Yapılan işkenceler sonucunda Roz, Pelegrini'nin verdiği kâğıdı imzalamak zorunda kalır. "Mahvoldum" diyerek yere kapanıp ağlayan kadın birkaç gün daha misafir edilmek üzere bir odaya gönderilir. Hammer ise bir mahzene kapatılarak hırpalanır ve baygınlığa benzeyen bir halle uyuyakalır.

#### Kesit 19 (Dokuzuncu ve Onuncu Kısım)

Cinselliğini kullanarak Pelegrini'nin adamlarını öldüren Roz, Mayk'ı mahzenden kurtarır ve ağlayarak olanları dedektife anlatır. Ardından kan gölüne dönmüş ölüm odasında sevişirler ve dedektifin otomobiline binerek olay yerinden ayrılırlar.

#### Kesit 20 (On Birinci Kısım)

Roz, Hammer'a Pelegrini ile ilişkisini ve kocasının öldürüldüğü geceyi farklı ayrıntılarla anlatır. Dedektif Roz'u dinledikten sonra önce kadını evine bırakır, ardından kendi evine giderek Dore'nin oyuna getirildiğini ve öldürüldüğünü öğrenir. Kadının ölümünden kendini sorumlu tutar ve intikamını almak için harekete geçer.

#### Kesit 21 (On İkinci Kısım)



Mayk Hammer'ın Pelegrini ve Roz'la hesaplaşmasının anlatıldığı bu kesitte dedektif, Roz'un yönlendirmesiyle Pelegrini'nin ikametgâhlarından biri olan şehir dışındaki Kuleli Villa'ya gider. Uzun uğraşlar sonucunda hapishaneyi andıran villaya girmeyi başarır. Pelegrini'nin arkasından yaklaşıp onu beklemediği anda yakalayan ve hesaplaşan dedektif, Pelegrini'yi öldürür. Ölünün üzerindeki anahtarları alıp kasayı açan Hammer, sarı bir zarf içinde duran Roz'un müstehcen fotoğraflarına ulaşır. Aynı anda elinde bir silahla dedektifin arkasında beliren Roz; Hammer'ın elindekileri yere bırakmasını, aksi durumda onu öldüreceğini söyler. Aralarında geçen konuşmanın neticesinde Hammer, bütün bu işlerin Roz tarafından idare edildiğini öğrenir. Çalan telefonla dikkati dağılan Roz'a karşı hamle yapan dedektif Pelegrini'nin meşhur Katalan bıçağıyla kadını öldürerek anlatının femme fatale suçlusunu cezalandırır.

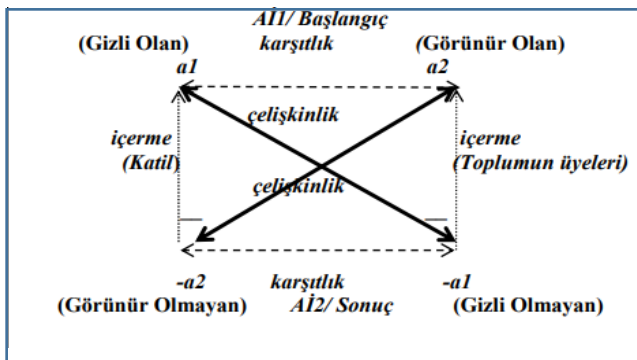
### **Derin Metinsel Çözümleme**

Anlatı, klasik polisiye kurguda olduğu gibi dil vasıtasıyla kurulan karşıtlıklar üzerinde temellenen bir anlam dünyasında kurgulanmakta ve her bir dikotomi/ikilik “öteki”ne egemen kılınmaktadır. Böylelikle ötekileşen/ötekileştirilenin mananın kendi varlığını tam anlamıyla keşfetmesi engellenir ve standart haline getirilen değerler piramidinde egemen kılınanın hegemonik iktidarı güçlendirilir. Polisiyenin ikiliklerle şekillenen dedektif, suçlu ve kurban rol üçgeninde erkek ve kadın olarak net konturlarla ayrılan cinsiyetler arasında yüksek addedilen nitelikler, ilelebet erkeğe ait kabul edilirken kadın ikincil özelliklerle pasifleştirilir. Dubois tarafından “dizisellik” şeklinde nitelenen kalıplaşmış cinsiyetçi yapılar; dil aracılığıyla yapısal düzeyde, matris ve dönüşüm kuralları ile kullanım düzeyinde temalaştırılmaktadır (Dubois 2005: 32-35). Bu temalaştırma, hâlihazırdaki ilişkilerden etkilendiği gibi özne-nesne ve özne-özne arasında kurulan ilişkileri de şekillendirmektedir (Erkman-Akerson 2005: 67). Dilin hem toplumsal bir kurum hem de bir değerler dizgesi olduğunu savunan Roland Barthes; suçlu-suçsuz, kadın-erkek, iyi-kötü gibi dil aracılığıyla yapılan toplumsal ayrımların hem değerler sistemini yansıttığını hem de söz konusu değerleri yeniden ürettiğini ifade eder (Barthes 1999: 30).

Romandaki temel karşıtlık femme fatale kadın figürü çerçevesinde “görünür olan” ve “gizli olan” şeklinde kurulmaktadır. Kurgudaki muammaya sebep olan bir suç işlenmiştir ve suçun faili olarak Bob Karter yakalanmıştır. Ancak suçlunun Bob olmadığına inanan Dedektif Hammer, görünenin arkasındakini araştırmak için sahip olduğu bilgi, güç ve arzuyu kullanır. Her ne kadar cinayetin görünürdeki suçlusunu Bob yakalanıp mahkûm edilmiş olsa

dahi dedektifin öngörüsüyle durumun öyle olmadığı henüz anlatının başında okura hissettirilir. Söz konusu belirsizlik durumu toplumdaki herkesi potansiyel suçlu konumuna ittiği için bir kaos ortamına sebep olmaktadır. Anlatının kapanışına kadar gizli konumda kalan suçlu, yirmi birinci kesitte kimliğinin dedektif tarafından tespitiyle gizli olmayan konuma geçer ve toplumsal düzeni bozduğu için toplumsal alanın dışına itilir. Toplumun üyeleri ise anlatının başında görünür konumdayken katilin kimliğinin ortaya çıkmasıyla görünür olmayan konumuna geçer. Zira potansiyel suçluların aklanıp masum olduklarının kanıtlanmasıyla toplumdaki düzensizlik ve çatışma hali sona erer:

**Şekil 1: Derini Yüzeceğim Romanının Göstergebilimsel Dörtgene Göre İncelenmesi (Atalay 2012: 222)**



1. a1 ve -a1, a2 ve -a2 çelişkindir / a1 ve -a2 ve a2 ve -a1 birbirini içermektedir.

2. Suçlu a1'den -a1'e doğru bir dönüşüm yaşarken potansiyel şüpheli konumundaki diğer toplumsal aktörler a2'den -a2'ye doğru bir dönüşüm yaşamaktadır.

Suçlunun gizli olandan görünür olana doğru yaşadığı dönüşüm, okuma düzlemini odağa bir muammanın yerleştirilmesi, geciktirilmesi ve nihayetinde çözümlenmesi şeklinde sınırlamaktadır. Söz konusu durumu hermenötik kod kavramıyla açıklayan Barthes, edebî metin okumasına dair bir çoğulluk oluşturmaya çalışırken metni, ihtiva ettiği muammayı açığa çıkaracak ve çözecek netlikte bir kod olarak sınırlamaktadır (Barthes 2016: 20-24). Barthes'a göre "yorumbilgisel düzgünün dökümü farklı (biçimsel) terimleri birbirinden ayırmaktan oluşacaktır, bu terimlere uyararak odağa bir bilmece yerleşir, varlığını ortaya koyar, oluşur, sonra da gecikir ve en sonunda çözümlenir" (Barthes 2016: 28). Genelde polisiye edebiyata özelde ise *Derini Yüzeceğim* adlı metne bu kavram üzerinden bakıldığında farklı metinleri tek bir merkeze, öze ve anlama indirgemek olasıdır. Böylelikle gösterenlerin sonsuz oyunu engellenerek muamma unsuru çerçevesinde metin kapalı bir yapıya bürünür ve edebî metinlerin farklılığını yitirmesi durumu tecrübe edilir (Gündoğdu 2020: 249-251).

Metinde gizli olandan görünür olana doğru yaşanan dönüşüme yine karşıtlıklar düzleminde şekillenen bir ideolojik çatışma eşlik etmektedir. Bilginin sahibi olma ile

bilgiden yoksun olma temelinde ilerleyen bu çatışmada suçlu, anlatının başında bilgiye sahip olduğu için güçlüdür. Sahip olduğu edinçle bilgi ve onun getirdiği gücün arayışındaki dedektif, bilgiyi suçludan alıp topluma vermektedir. Suça ve soruşturmaya ev sahipliği yapan olay mahali; bilgiyi üreten, toplayan, çoğaltan ve ileten yerdir. “Kahraman” dedektifin öncelikli görevi muammayı aydınlatarak bilgiyi topluma sunmaktır. Zira “içinden çıkılmaz gibi görünen esrarlı bir cinayetin çözümünü sunduğu için, her şeyden önce mantığa güveni ve inancı dile getiren bir anlatı türü” ve “bundan ötürü de burjuva rasyonelliğinin edebiyattaki özü” (Moran 2012: 111) olan polisiyede aydınlanmacı akıl merkezinde rasyonalizmin zaferi oldukça önemlidir. Zekâların çarpıştırıldığı klasik polisiye kurgusunda dedektif ile suçlu arasındaki mücadele, ideolojik kodlamalar sebebiyle muhakkak toplumun temsilcisi dedektifin lehine bitmekte ve maskülenlik öne çıkarılmaktadır. Modern suçlu, kaotik bir belirsizlik durumu yaratırken dedektif sadece suçluyu cezalandırarak değil, aynı zamanda teolojik öğretilerin ışığında suçu psikolojik ve sosyal açıdan açıklayarak toplumdaki ahlaki dengeyi yeniden sağlar (Danesi 2019: 3). Diğer bir ifadeyle aklın gücü aracılığıyla ahlaki düzen tekrar kurulur. Böylelikle rol ve eylemlere dayalı gösterge dizgelerinin yan anlamsal kodlar olan kültürel değerlere ve hâkim ideolojiye eklenildiğini iddia etmek olasıdır. Zira anlatı boyunca bir gösterge, bütün bir ideolojiyi tek bir söz ya da imge içine sıkıştıran bir alt yerleştirme şeklinde okurun karşısına çıkmaktadır (Gottdiener 2005: 31).

Anlatı boyunca “kadınsı” ve “erkeksi” şeklinde kurgulanan karakterler değişimden yoksundur. Klasik dedektif, suçlu ve kurban üçgenine uygun bir şahıs kadrosunun belirleyici olduğu metinde roller, biyolojik cinsiyetten bağımsız kurgulanmakta, bedene indirgenen tüm kimlikler toplumsal cinsiyet temelinde şekillenmektedir. Dedektif, suçlu ve kurbanın da dâhil olduğu karakterler, gayrişahsileştirilerek figür haline getirilir. Figürlerin daima özdeş olan ruhsal özelliklerini “negatif ontoloji” şeklinde tanımlamak mümkündür (Kracauer 2019: 97).

Polisiye edebiyat dünyasının hayran olunan ve otorite addedilen başkarakteri dedektif figürüne (Rzepka 2005: 9) uyumlu şekilde kurgulanan Mayk Hammer, zekâ ve kavrayışıyla rasyonalitenin temsilcisidir. Roman boyunca anlatının en önemli karakteri olan Hammer, ataerkil normların tamamen erillğe atfettiği niteliklerle kurgulanır ve kalıplaşmış özelliklerle tanımlanır. Zeki, güçlü, cesur, sert, koruyucu ve kurtarıcı Dedektif Hammer, tanrılaştırılarak teolojideki şeytanın yerini alan suçluyla/suçlularla toplum adına savaşır. Anlatının fallik figürü Hammer aracılığıyla okur, tek boyutlu bir gerilimle donatılarak hayalî

erkek özne konumuna sürüklenir ve okurun fallusun sahibi kabul edilen Tanrının ya da diğer adıyla Babanın temsilcisi gibi hissetmesi sağlanır.

Toplumsal cinsiyet odağında anlatıdaki suçlu konumundaki karakterlere bakıldığında biyolojik bakımdan her iki cinsiyetten oldukları görülmektedir. Erkek suçlu olarak okurun karşısına çıkarılan Pelegrini ile Van den Ploocke karakterleri dedektifle yarışacak ölçüdeki zekâ ve güç kullanımlarıyla öne çıkmaktadır. Bahsi geçen iki karakter, romanın bir kısmına kadar düşünme yeteneğiyle ve kaba kuvvetiyle dedektifin gerçek bir rakibi olarak konumlandırılır. Ancak anlatının esas suçlusu şeklinde kurgulanan Roz Velmon, toplumsal düzeni aklıyla değil cinselliğiyle tehdit etmektedir. Anlatı boyunca fiziksel özellikleriyle betimlenen kadının karakter kurgusu, ilişki kurduğu erkekler aracılığıyla şekillenmekte ve kadının yaşlı kocasının parasına, jigolosu Kardiyano'nun cinselliğine, Bob ile Mayk gibi cesur erkeklerin himayesine ihtiyacı olduğu daima vurgulanmaktadır. “*Sen beni kolejde de himaye ederdin*” (Tahir 2006: 10), “*Hiçbir kadına mutlak surette sahip olmak istemedin mi?*” (Tahir 2006: 12), “*Beni bırakma... Sen ne kadar kuvvetlisin, Bob... Sen eskiden de böyle kuvvetliydin... Sık beni ruhum... Kemiklerimi kır!*” (Tahir 2006: 16), “[*S*]eni adeta baştan çıkardım, Bob... *Benden nefret etmiyorsun değil mi?*” (Tahir 2006: 17), “*Beni çok sevmeni isteyemem. Buna belki hakkım yok. Ama bana sonuna kadar acıyabilirsin, beni koruyabilirsin*” (Tahir 2006: 17) gibi ifadeler kadının entrik zekâsı ile korunmaya muhtaç olması gibi klişeleri yeniden üretmektedir. Kadınsı özelliklerle donatılan karakterin kurduğu entrikalarla birlikte cinselliğini araçsallaştırarak erkekleri kendine çekmesi ve onları kendi amaçları uğrunda kullanması, Roz'un femme fatale bir figür olduğunu imlemektedir:

*“Manzara hakikaten müthişti. Bill'in cesedi yerde, halının üzerinde sırtüstü yatıyordu. Gırtlak galiba ustura ile boydan boya açılmıştı. Pıhtılaşmış kanla bu yara, sırttan bir koca ağıza benziyordu. Ustura öyle hınçla çekilmiş ki, gırtlak ense kemiğine kadar kesilmiş. Bu yüzden kafa bir garip şekil almış... Arkasına bakar gibi garip bir şekil. Daha doğrusu herifin ablak suratı bir maskeye benziyor. Yukarıya styrılmış bir maske. Asıl Ağızda derin ve geniş bir yara.*

*Madam Velmon inleyerek sarsıldı. Köşedeki karyolaya götürdüm. Karyola karmakarışık. Bu örtüler üzerinde korkunç bir boğuşmanın cereyan ettiği anlaşılıyordu. Bembeyaz çarşaflar paçavralar gibi buruşmuş.*

*Roz yastığa kapandı. Omuzları sarsılarak ağlamaya başladı.*

*Yanına oturdum. Saçlarını okşayarak teselliye çalıştım.*

-Nasıl oldu bu iş? diye sordum, nasıl fırsat bulabildin.

*Bunu sorduğum anda gözlerim elbiselerine takıldı. Robu parça parçaydı, sol bacağı kalçalarından yukarıya kadar meydana çıkmıştı. O zaman güzel kadınların böyle vaziyetlerde fırsatları hangi saniyede ele geçirebildiklerini hatırladım. Bill cezasını iyi çekmişti. Şehvet ihtirasıyla azgınlaştığı bir anda ölümün kucağına düşmek böyle bir haydudun hak ettiği müthiş ceza şekillerinden birisiydi.” (Tahir 2006: 131-132).*

Dişiliğini öne çıkararak kadınlık maskesi altına gizlenen ve etkin konumda olan Roz'u mitsel kötü kadın imgesi olan femme fatale ile tanımlanmak mümkündür. Baştan çıkarıcı, cinsel cazibesıyla erkekleri yok eden kadın (*Longman-Metro Büyük İngilizce Türkçe-Türkçe Sözlük* (1993: 524) anlamına gelen femme fatale; polisiye türünün tehlikeli kadınıdır. Zekâsıyla değil cinsel özellikleriyle öne çıkan karakter, tuzaklarını bedenini kullanarak kurar ve bedeniyle erkekleri baştan çıkarır (Şahin 2013: 97). Güce sahip olan, erkeğin vajinasına nüfuz etmesine engel olup onun penisini alan ve erkeğe hükmedip onu köleleştiren kadın (Sezer 2015: 75) erkek iktidarına göre tehlikelidir. Cinsiyetlerle eşleştirilen özel ve kamusal alan algısını yıkmak için çabalayan feminist aktivizmin aksine özel olanı kendine korunak yapan femme fatale'in mekânı, "aile saadeti" sürülen tanımlı ve güvenilir özel alan değildir. Onun mekanları; loş bir gece kulübü, saklı ve yasaklı odalardan oluşan esrarengiz evler, aynalarla çevrili labirent mimariye sahip malikanelerdir. Bahsi geçen yapılar tekinsizlikleriyle femme fatale'i bütünler, kamusal alanın lideri kabul edilen erkeği korkutan belirsizlik ve tanımsızlık halinin seviyesini artırır.

İncelenen romanda vücudunu araçsallaştırarak vajinayı bir intikam organına dönüştüren, Bob'un cinayet suçundan mahkûm edilmesine sebep olan, soruşturma sürerken işlenen diğer cinayetlerle ilişkisi bulunan, bar, gizemli ev ve tekinsiz malikâneleri mekân olarak kullanan Roz; stereotipik femme fatale kadın kavramlandırmasına uygun özellikler sergilemektedir. Bill'i öldürdükten sonra dedektifle sevişen ve hayatındaki erkekleri hadım etme tehlikesi barındıran Roz'dan hem korkan hem de onu arzulayan erkeklerden biri olan Mayk Hammer, aslında bilgiye ulaşmak istemekte ve kadını araştırma konusu yapmaktadır. Dedektif, cinsel ilişkiyle Roz'u keşfedip tanımlanmış hale getirme arzusundadır. Böylelikle libidinal ego tatmini ile tehlikeli kadını devre dışı bırakarak geçici bir süre için sarsılan iktidarını yeniden kurmaktadır. Roz'un kocasını aldatmasının metin boyunca olumsuzlanmasına rağmen Mayk'ın nişanlısı Miss Velda'yı aldatmasına benzer bakış

açısıyla yaklaşılmamaktadır. Aldatan kadın ahlaksız kabul edilirken aynı şekilde davranan erkeğin etkinliği çapkınlıkla ilişkilendirilmektedir. Mayk ile Roz arasında yaratılan bu ikilik durumuyla beraber akıl-kültür ve doğa-beden karşıtlığında erkek ve kadın cinsiyeti keskin sınırlarla birbirinden ayrılmaktadır.

Suçun kurbanı klasik yapıya uygun olarak minimal şekilde karakterize edilir, böylelikle okurun merakı dedektif ile onun eylemlerine yoğunlaşır. Anlatının kurbanları Cak Velmon ile Dore'dir. Romanın pasif figürleri olan iki kurban da kadınsı vasıflarla kurgulanır çünkü onlar, dedektifin yardımına muhtaç karakterlerdir. Mayk Hammer'ın Dore hakkındaki *"Kız hep o dayanılmaz afet. Ne şişmanlamış ne bir şey! Vücudu gene yılan balığı kadar ince ve kıvrak. Yüzü gene on beş yaşındaki çocuk gibi gergin ve taze. [...] Buruk bir şehvet hissiyle damarlarınıza girip orada alevden bir nehir gibi akmaya başlıyor. Beş duble içmişsiniz gibi başınızı döndürüyor. Gözlerinin yeşil parıltısı korkunç. Biraz büyücek ağzını öpmeye doyamazsınız"* (Tahir 2006: 36) ifadeleri; zekâ, güç ve etkenliğin sahibi erkek karşısında güzellik, güçsüzlük, iffet ve etken olmayışla donatılan kadının kurban olmasını kaçınılmaz kılmaktadır. Dore, bedensel çekiciliği ile doğanın bir temsilcisi konumunda dedektifi akıl yolundan çıkararak bir varlıktır. Güzellik kadının "en önemli" silahıdır ve bu silah kırılabilir bir bedenden kaynaklanması sebebiyle geçicidir. Dolayısıyla irrasyonel olanın temsilcisi kadın, rasyonalitenin temsilcisi dedektif karşısında edilgenliğe mahkûmdur. Maddi gücü için evlenilen yaşlı koca Cak Velmon ise biyolojik bakımdan erkek olmasına rağmen metin boyunca cinsel anlamda karısını memnun edemediği vurgusuyla erkeksi özelliklerden uzaklaştırılmaktadır. Özel alanda okura tanıtılan karakter, herkes tarafından bilinmesine rağmen okura bir barda sunulan karısının "ahlaksızca" nitelenen eylemlerine göz yumması sebebiyle kurbandır. Dolayısıyla çift olarak içerisi-dışarısı ikilemini aşan bu iki karakter, dayatılan sınırlara uygun davranışlar sergilememektedir. Korunmasız ve güzel kadın Dore ile evliliğinde karısına sözünü dinletemeyen ve cinsel anlamda yetersiz olan Cak Velmon'un kurban olarak seçilmesi, polisiyenin şematik rol dağılımına uygundur.

İncelenen eserde gösterenler ve gösterilenler, diğer gösterenler ve gösterilenlerden oluşan bir karşıtlıklar sistemi tarafından ve bu sistem içinde tanımlandığı için roller arasındaki sınırlar ve bu rollerle eşleştirilen eylem kalıpları klasik polisiye kurgusuyla eşleşmektedir. Örneğin "elma" göstereni "portakal", "muz", "çilek" vb. kavramlara karşılık gelmediği için "elma" kavramına tekabül eder (De Saussure 1985: 25). Söz konusu benzetme polisiye kurguya uygulandığında hem ipuçlarının yanlış yorumlanıp gösteren ve gösterilenin eşleşmemesi, soruşturmanın çözümden uzaklaşması gibi nedenselliğin idealleştirildiği

durumlar imlenmekte hem de polisiyede rollerin dağılımını temsil eden üçgendeki karakterler arasındaki hiyerarşik sıralanma güçlendirilmektedir (Sills 2014: 5). Bununla beraber hermenötik kod etrafında gerçekleştirilen okumalar, okuru/okurları birbirine benzeyen okuma tecrübelerine yönlendirmektedir. “Benzer tecrübeler içinde okura yüklenen rol; okurun metinle ilişkisinin onun muhtevası üzerine yoğunlaşarak ortaya konan ve çözülmesi gereken bir muamma ile ilgilenmek, bu gizemi çözecek ayrıntıları görmek, tanımak ve düzenlemek durumunda kalmasıdır” (Gündoğdu 2020: 260). Bu durum okuru; kadın-erkek, suçlu-suçsuz, edilgen-etkin gibi ikili karşıtlıklar odağında düşünmeye sevk ederek okuma sürecini şekillendirir.



## Sonuç

Biçim ve içerik özellikleriyle sabit bir doğrultuda kurgulanan *Derini Yüzeceğim* adlı eserde Greimas'ın "eyleyenler modeli" geleneksel polisiye yapısında olduğu gibi işlemekte ve polisiye metinlerin anlatım ile söylem üretme düzeylerindeki tekrar sürdürülmektedir. Karakterler klasik dedektif, suçlu, kurban üçgenine göre tasnif edilmekte, söz konusu roller daima toplumsal cinsiyet ekseninde şekillendirilmekte ve cinsiyet klişeleri vurgulu bir dil kullanımıyla yeniden üretilmektedir. Tek bakış açısından aktarılan ve kronolojik şekilde sıralanan olayların kahramanları olan kadın ve erkek karakterlerin toplumsal cinsiyet odaklı temsilleri metin boyunca sürdürülmekte ve heteroseksüel erkek dışındakileri ötekileştiren eril bir dil kullanılmaktadır.

Hegemonyanın doğallaştırdığı toplumsal cinsiyet kökenli kadın-erkek düalizminin öne çıkarıldığı eser, ataerkil ideolojiye bağlı birçok kodu bünyesinde barındırmakta ve tipikleştirilmiş unsurlar içermesi nedeniyle ikili karşıtlıklar üzerinde şekillenmektedir. Eserde analitik düşünme yeteneği mükemmellik vurgusuyla öne çıkarılıp dedektif-suçlu, kadın-erkek, iyi-kötü biçimlerinde karşıt anlamlar ve algılar inşa edilmektedir. Bahsi geçen dikotomiler aracılığıyla toplumsal düzenin tesis edilmesi ve sürdürülmesinde araçsallaşan romanda, karakterlerin polisiyenin karakter üçgenine uyan ve cinsiyet odağında kurgulanan temsilleri ön plandadır. Böylelikle ataerkil düzende iktidarın sahibi erkek ile onun polisiyedeki yansıması dedektifin zeki, güçlü, başarılı, kötülerini cezalandıran, iyileri kurtaran sunumuna karşılık; kadın ve türdeki karşılığı olan kurban veya femme fatale suçlu ekseriyetle güçsüz, edilgen, bedeniyle var olan, ikincil ve ilerlemeye dönük değişimden yoksundur. Örneğin Mayk Hammer her zaman etkindir ve daima takdir edilir. Suçlunun ise eylemlerinde haklı bulunacağı bir atmosferin yaratılmasına izin verilmez. Metin boyunca karakterler, erkek olduklarında ekseriyetle davranışlarıyla tanımlanırken Roz ve Dore gibi kadın karakterler daima dış görünüşleri ve yaşlarıyla betimlenmektedirler. Çünkü birinci varoluş nedeninin güzellik olduğu vurgulanan kadın; bedene, doğaya indirgenmekten erkek, etkinliği ile romanda yer almaktadır. Erkeğe ait kılınan bilgi güç iken kadın bilinemezliği ve irrasyonel yönü ile toplumsal düzene karşı bir tehdittir. Bir suçun işlenmesiyle bozulan toplumsal düzenin tekrardan sağlanması için bir arayışa sahne olan polisiye romandaki bu arayış özünde erildir.

Bedene indirgenen kimlikler, toplumsal cinsiyet ekseninde kurgulanıp eylem alanlarında tektipleştirilir. Dolayısıyla polisiyenin tahmin edilebilirlik seviyeleri yüksek olan



basamaklı rolleri devam ettirilir. Klasik yapıdaki karakter kurgusunun üç dayanağı olan dedektif-suçlu-kurban üçgeni ve üçgene bağlı rol kalıpları aynı şekilde korunur. Anlatı dedektif, suçlu ve kurban figürlerine indirgenerek aklın ve gücün tam anlamıyla dedektife, diğer bir ifadeyle erkeğe ait kılındığı söylem yeniden üretilir. Dedektifin tek başına üstlendiği “üstün kahraman” algısıyla beraber tekil bakış açısı öne çıkar. Böylelikle tek tipten okuyucu, tek yönlü okuma yapmaya yönlendirilir. Diğer klasik polisiyelerde olduğu gibi bu eserde de en önemli şeyin suçlunun kimliğinin tespiti olması, metnin yeniden okumaları ile okurun çoğul anlam dünyasına erişimini engeller. Çünkü eserin algılanma süresine ağırlık verilmektedir. Sağlam bir neden sonuç ilişkisiyle kurgulanan eserde keşfedilecek gerçek açığa çıkarıldığında tekrar okumalara gerek kalmamaktadır.

### **Kaynakça**

- Atalay, Selin (2012). “Polisiye Romanlarda Cinsiyetçilik: Eleştirel Feminist Bir İnceleme.” Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi.
- Barthes, Roland (1999). *Göstergebilimsel Serüven*, (Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, Roland (2016). *S/Z*, (Çev. Sündüz Öztürk Kasar). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Danesi, Marcel (2019). “Sémiotique Judiciaire: Crime et Signe” *Cahiers de Narratologie*, 36, s. 1-16.
- Dubois, Jacques (2005). *Le Roman Policier ou la Modernité*. Paris: Armand Colin.
- Ergun, Zeynep (2015). *Kardeşimin Bekçisi: Başlangıcından İkinci Dünya Savaşı'na İngiliz Dedektif Yazını*. İstanbul: Labirent Yayınları.
- Erkman-Akerson, Fatma (2005). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Gottdiener, Mark (2005). *Postmodern Göstergeler: Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam Biçimleri*, (Çev. Erdal Cengiz, Hakan Gür ve Arhan Nur). Ankara: İmge Kitabevi.
- Günay, V. Doğan (2018). *Bir Yazınsal Göstergebilim Okuması: Kuyucaklı Yusuf*. İstanbul: Papatya Yayıncılık Eğitim.
- Gündoğdu, Atiye Gülfer (2020). “Barthes’ın Sarrasine (S/Z) Okuması ile Sâmipaşazâde Sezâi’nin Bu Büyük Adam Kimdir? Hikâyesinde Hermenötik Kod Sorunu” *RumeliDE Journal of Language and Literature Studies*, S. 8, s. 248-261.
- Kracauer, Siegfried (2019). *Polisiye Roman: Felsefi Bir İnceleme*, (Çev. Dilman Muradoğlu), İstanbul: Metis Yayınları.
- Longman-Metro Büyük İngilizce Türkçe-Türkçe Sözlük (1993). İstanbul: Metro Kitap Yayın Pazarlama.
- Moran, Berna (2012). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal’dan Bilge Karasu’ya*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ricœur, Paul (2012). *Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*, (Çev. Mehmet Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Rifat, Mehmet (2009). *Göstergebilim ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Rifat, Mehmet (2011). *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rzepka, Charles J. (2005). *Detective Fiction*. Cambridge: Polity Press.
- Saussure, Ferdinand de (1985). "The Linguistic Sign." In *Semiotics: An Introductory Anthology*, Editor Robert E. Innis, 24- 47. Bloomington: Indiana University Press.
- Sezer, Melek Özlem (2015). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Sills, Hannah (2014). "Saussure and Sherlock, Derrida and the Detective: A Semiotic and Deconstructive Interpretation of the Classic Detective Fiction Genre." Department of English, Vanderbilt University.
- Şahin, Seval (2013). "Örtük Bir Hilkat Garibesi: Tilki Leman" *Edebiyatın İzinde Polisiye Edebiyat* içinde, (Ed. Seval Şahin, Banu Öztürk ve Didem Ardalı Büyükarman), 92-98. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Tahir, Kemal (2006). *Derini Yüzeceğim*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Uzdu Yıldız, Funda; Çapan Tekin, Sibel; Tülü Tuğba (2018). "Sabahattin Kudret Aksal'ın "Hovarda" Adlı Öyküsüne Yönelik Göstergebilimsel Bir Çözümleme." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research* 11: 189-198, (<http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2018.2911>).

## TÜRK HALK ŞİİRİNİN GENÇ KUŞAK TEMSİLCİSİ: OZANCA

**MEHMET ÖZDEMİR\***



### ARAŞTIRMA MAKALESİ

**Geliş Tarihi:** 01.12.2021

**Kabul Tarihi:** 17.12.2021

**Atıf Bilgisi:** Özdemir, M. (2021). Türk Halk Şiirinin Genç Kuşak Temsilcisi: Ozanca. HARS AKADEMİ, 4 (8), 399-418.

### Öz

Şiir, kültürün sözlü dönemlerinde belleğin en önemli aktarım tekniği olmuştur. Şiirin kültür içerisindeki önemi, birçok geleneğin doğmasını sağlamıştır. Bu anlamda Türk kültüründe şiir söyleme sanatı, yüzyıllardır sürdürülen ve çeşitli dönemlerde belli kalıplaşmalar oluşturan önemli bir gelenek kolu olmuştur. Bu gelenek, yazının bulunmasından sonra da devam etmiş, günümüze kadar gelmiştir. Günümüzde elektronik ve dijital kültür çevrelerinde karşımıza çıkan şiir sanatının geleneksel karakteri söz konusu kültürel mirasa bağlanmaktadır. Türk halk şiirinin önemli geleneklerinden birisi olan Âşık edebiyatı, 16. yüzyıldan günümüze kadar temsilciler yetiştirmiştir. Temsilcilerine çoğu zaman âşık, ozan veya halk şairi denilmektedir. Bu gelenekte şairlik, genellikle rüya motifiyle, usta çırak ilişkisiyle veya kendi kendine öğrenilmektedir. Bu çalışmada Türk halk şiirinin genç kuşak temsilcisi olarak isimlendirilen Ozanca, hayatı, sanatı ve eserleri bağlamında incelenmektedir. Makalede incelenen Ozanca, âşıklık geleneğinin önemli unsurlarından olan saz çalma, muamma çözme, atışma yapma gibi becerilere sahip olmadığı için halk şairi olarak adlandırılmıştır. Makalede Ozanca'nın şiirle tanışması, rüya motifi, aşk badesi, mahlas alması, ilk deyişi ve halk şiiri sahasında geleneksel tarzda ürettiği eserleri âşıklık geleneği verilerinden hareketle tahlil edilmektedir. Ayrıca geleneğin geleceğe aktarılması bağlamında Ozanca'nın halk şiirine sağladığı katkılar da değerlendirilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Kültür, gelenek, şiir, âşık edebiyatı.

\* Doç. Dr. Artvin Çoruh Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Artvin. [mozdemir@artvin.edu.tr](mailto:mozdemir@artvin.edu.tr) / ORCID: 0000-0002-9046-4735.

## **YOUNG GENERATION REPRESENTATIVE OF TURKISH FOLK POETRY: OZANCA**

***MEHMET ÖZDEMİR\****



### **RESEARCH ARTICLE**

**First Received:** 01.12.2021

**Accepted:** 17.12.2021

**Citation:** Özdemir, M. (2021). Young Generation Representative Of Turkish Folk Poetry: Ozanca. HARS AKADEMİ, 4 (8), 399-418.

### **Abstract**

Poetry has been the most important transfer technique of memory in the oral periods of culture. The importance of poetry in culture has led to the birth of many traditions. In this sense, the art of telling poetry in Turkish culture has been an important branch of tradition that has been maintained for centuries and formed certain stereotypes in various periods. This tradition has continued after the invention of writing and has survived to the present day. Today, traditional character of the art of poetry, which we encounter in electronic and digital cultural contexts, is connected to the cultural heritage in this. Ashik literature, one of the important traditions of Turkish folk poetry has trained representatives from the 16<sup>th</sup> century to the present. Its representatives are often called ashik, minstrel or folk poet. The ashik usually learns this tradition by dream motif, master-apprentice relationship or by oneself. In this study, the Ozanca, which is named as the young generation representative of Turkish folk poetry, is examined in the context of his live and his art and works. Ozanca, who was examined in the article, was named as a folk poet because he did not have the skills such as playing the instrument, solving riddle, and battle of words, which are important elements of the minstrelsy tradition. In the article, Ozanca's acquaintance with poetry, dream motif, love wine, nickname, first poetry and his works produced in traditional style in the field of folk poetry are analyzed based on the data of the minstrel tradition. In addition, the contributions of Ozanca to folk poetry in the context of transferring the tradition to the future are also evaluated.

**Keywords:** Culture, tradition, poetry, ashik literature.

---

\* Doç. Dr. Artvin Çoruh University, Department of Turkish Language and Literature, Artvin. [mozdemir@artvin.edu.tr](mailto:mozdemir@artvin.edu.tr) / ORCID: 0000-0002-9046-4735.

## Giriş

Türk kültürünün önemli şubelerinden birisi de âşık tarzı şiir söyleme geleneğidir. Bu gelenek kolu, edebiyat tarihçilerince âşıklık geleneği, âşık edebiyatı, âşık şiiri, saz şiiri, âşık tarzı kültür geleneği vb. çeşitli adlarla anılmaktadır. Sözlü kültür döneminden itibaren günümüze kadar kesintisiz bir şekilde ulaşan irticalen şiir söyleme sanatı, kültür değişmelerine göre çeşitli kalıplaşmalara gitmiştir. Türk edebiyatı tarihine bakıldığında ozan-baksı geleneğinden itibaren söz ve ezgi her zaman bir arada olmuştur. Tunguzların şaman, Yakutların oyun, Altay Türklerinin kam, Kırgızların baksı, Oğuzların ozan adını verdiği kişiler, pek çok görevleri yanında Türk boylarında adı geçen ilk şair ve sanatçılardır (Köprülü, 1999: 57). Halk şiirini terennüm eden sanatçıların hangi adla anılacağı edebiyat tarihçilerinin üzerinde tartıştıkları önemli bir konudur. Geleneğin temsilcileri ozan, âşık, saz şairi, Hâk âşığı, halk şairi, halk ozanı, meydan şairi, çöğür şairi gibi çeşitli adlarla anılmaktadır (Kaya, 2010: 72-74). Dikkat edilirse gelenekte daha ziyade âşık, saz şairi ve halk şairi adları öne çıkmaktadır.

Anadolu’da âşık sözcüğü, rüya motifi veya usta-çırak ilişkisi sonucu âşık tarzı şiirler söyleme yeteneği kazanan kişiler için kullanılmaktadır. Rüyasında bade içen ve kendisine sevgilisi gösterilen kişi, uyanınca deyişlerini söylemeye başlamakta ve artık âşık olarak nitelenmektedir. Türklerin âşık edebiyatına özgü olan kompleks rüya motifi, sade kişilikten sanatçı kişiliğe geçişte bir vasıta (Günay, 2011: 132-133). Yine bir ustanın yanında yetişerek geleneği öğrenen sanatçılar da kendi şiirlerini icra etmiş ve hikâyelerini tasnif etmiştir. Gelenekte bir pir, Hızır veya sevgilisinin elinden bade içen âşıkların daha önde geldiği görüşü yaygındır. Çünkü badeli âşık, maddi olduğu kadar manevi aşkın deryasında yaşamaktadır. Rüyasında sevdalanması yaratıcının isteği ve kudretiyledir. Âşıklık geleneğinin temel ölçütlerinden birisi olan rüya motifi, “*âşığın gücünü ve yetkisini, düşünde kendisine Pir tarafından sunulan ‘aşk badesini’ içmekle ve ‘ideal sevgilinin’ hayalini görmeye kazanıldığına inanılmaktadır*” (Bahadır, 2017: 25). Âşık edebiyatının geleneksel karakteri de bu yapıdan ortaya çıkmıştır.

Âşık edebiyatında kullanılan unvanlardan birisi de halk şairidir. Daha genel bir kullanımı olan halk şairi, benzer anlamları karşılayan ozan, saz şairi, âşık vb. yanında saz çalmasını bilmeyen ama şiir söyleme ve yazma konusunda yeteneği olan kişileri kapsamaktadır (Sakaoğlu, 1986: 249). Halk şairi terimi çoğu zaman kendi kendine âşık tarzı şiirler söyleyen ve yazan kişiler için kullanılmaktadır. Halk şairleri de rüya motifi, aşk

badesi, mahlas gibi özelliklerden bazılarını taşırlar. Çoğu zaman geleneği usta-çırak ilişkisiyle ya da kendi kendilerine öğrenirler. Halk şairlerinin birçoğu âşıklara kıyasla daha eğitilmiş kişilerdir. Kendilerini okuyarak, usta malı deyişleri dinleyerek ve söyleyerek yetiştiren halk şairlerinin yaratıcılık kabiliyetleri de bu kaynaktan beslenmektedir. Ancak halk şairlerinin büyük çoğunluğu saz çalamaz, muamma çözemez ve atışma yapamazlar. Halk şairleri sanatlarını geleneksel tarzda yazdıkları şiirlerle göstermektedir.

Âşık edebiyatının mayalandığı kaynaklardan birisi de tekke-tasavvuf kültürüdür. Şiire karşı özel bir ilgisi olan Türklerin ilk dinî bilgilerini de Hoca Ahmet Yesevi hikmetlerinden öğrenmiş olmaları bu bağlamda ele alınmalıdır. Tekkeler çevresinde teşekkül eden tasavvufî edebiyatın yetiştirdiği gelenek temsilcileri, eserlerinde ilahî aşkı ele almaktadır. Bu bağlamda Yunus Emre ile Karacaoğlan'ın dilinden Elif'e terennüm olan aşk aynı hâldir. Tekke şairleri mutlak yaratıcıya, âşıklar ise rüyalarında gördüğü sevgilinin peşinde giriftar olmuştur. Bu anlamda Yunus Emre açtığı sevgi yoluyla, "Yaratılanı, yaratandan ötürü severek" Anadolu insanının mayalandığı hamuru bambaşka bir şekilde yoğurmuştur.

İslamiyet'in kabulünden sonra tekkeler etrafında gelişen tasavvuf kültürü ve edebiyatı mutlak yaratıcıya duyulan aşkı merkeze almaktadır. Ozan-baksı geleneğinin bir devamı olarak görülen tekke-tasavvuf edebiyatı bu zengin kültür ekolojisinde yeni kalıplaşmaları beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda âşıklık geleneği, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kahvehane merkezli bir şekilde görünüm kazanmıştır. Geleneğin icra töresi de yine kahvehane merkezli bir şekilde gelişmiştir. Bu dönemde ortaya çıkmaya başlayan âşık kahvehaneleri, toplumun bir araya geldiği nadide ortamlardan birisidir. Âşık kahvehaneleri, sazlı-sözlü eğlendirme işlevi yanında birçok sosyo-kültürel faaliyetin de merkezi olmuştur (Çobanoğlu, 2000: 129). Âşık edebiyatı bu açıdan iki zengin gelenek kültürünün bir devamı olarak görülmelidir. Âşık şiirindeki dünyevi aşkın ve coşkun lirizmin kaynağı kendisinden önce meydana gelen birikimde yatmaktadır. Ozan-baksı geleneğindeki coşkun lirizm, tekke tasavvuf geleneğinde yaratıcıya duyulan özlem, bağlılık ve aşk bu gelenek çevrelerinde dünyevi bir karaktere bürünmüştür.

Şiir sanatı sözlü kültürlerden günümüze değin belli kalıplaşmalarla aktararak gelmiştir. Şiir, yazı bulunmadan önce sözel kültür ortamında insan hafızasını güçlendiren ve kompozisyonu akılda tutmayı kolaylaştıran geleneksel bir buluştur. Sözlü gelenekte kültürün önemli bir kısmı "yaratma, nakletme, ezberleme ve hatırlama" gibi süreçlerde

bulunmaktadır (Görkem, 2019: 191). Dilin temel niteliği söze dayalı olduğu için şiire dönüştürme, yaşamı düzenleyen bir formül olarak görülmektedir. Söze dayalı ezber yeteneği, sözlü kültür ortamında bir hazine olarak görülmektedir (Ong, 2010: 75). Şiirin dolayısıyla sözün bu görevini günümüzde yazı üstlenmiştir. Saussure'un deyişiyle yazı insan hafızasını zayıflatsa da günümüzde konuşmayı tamamlama özelliği ile kültürü her bakımdan büyük bir arşive dönüştürmektedir (Ong, 2010: 19). Sözlü kültür bağlamında, şiirin gelenekte görmüş olduğu işlevleri bugün yazı ve dijital teknoloji üstlenmiştir.

Âşık tarzının yaşatıldığı kültürel bağlam koşullarının aşınmasına bağlı olarak geleneksel âşık tipi de dönüşüm geçirmiştir. İçinde bulunduğumuz 21. yüzyılda medyanın kültürler üzerinde hâkimiyeti dikkate alındığında âşıklık geleneğinin ve yaşayan temsilcilerinin durumu merak konusu olmaktadır. Bu bakımdan pek çok gelenekte olduğu gibi bağlamsal şartların ortadan kalkması, usta-çırak ilişkisinin kopması, arz talep dengesinin bozulması âşık şiirini de önemli ölçüde etkilemiştir. Geleneğin temsilcisi olarak nitelenen kişilerin yetenekleri arasında sıralanan rüya görme, bade içme, saz çalma, irticalen şiir söyleyebilme, muamma çözme, atışma yapma, usta çırak ilişkisine göre yetişme, usta malı deyişleri söyleme gibi özelliklerden bir kısmı varlığını korumakla birlikte bir kısmı değişim geçirmiştir. Bu anlamda bakıldığında kültür değişmelerinin önemli etkileri olsa da âşık edebiyatının her çağda temsilciler yetiştiren önemli bir gelenek kolu olarak varlığını sürdürdüğü görülür. Temelde sözlü bir yapıda devam eden âşıklık geleneği, yazılı kültür çevrelerinde de temsilciler yetiştirmiştir. Günümüzde her ne kadar bağlamsal koşullar bozulsun da badeli olan, saz çalmayı bilen, doğaçlama ve atışma yapabilen âşikler kadar aynı tarzda şiir yazan, kitap yayınlayan ve kaset çıkaran, kültürel söyleşilere, panayirlara ve şenliklere katılan, radyo, televizyon ve internet programları yapan halk şairleri de aynı kaynaktan beslenmektedir.

### **Âşık Tarzı Şiirin Yeni Kuşak Temsilcisi: Ozanca**

XVI. yüzyıldan itibaren ilk verimleri ortaya çıkan âşık edebiyatı, günümüzde eski konumunda olmasa da temsilciler yetiştirmeye devam etmektedir. Bunda âşık edebiyatının beslendiği kaynaklar yanında belli bir icra töresine bağlı kalması etkili olmuştur (Yılmaz, 2017: 33). Âşıklık geleneğinin kökenden aldığı güç, hangi zaman diliminde olursa olsun şiire merakı olan kişileri kendine çekmiştir. Bu çalışma kapsamında incelenen Ozanca mahlaslı halk şairi de kendisini, âşıklık sanatına bağlı genç bir nefer olarak görmektedir.



Ozan-baksı geleneğinden günümüze âşıklık sanatının geçirdiği dönüşümler dikkate alındığında, genç kuşaktan yetişen temsilcilerin önemi daha net anlaşılmaktadır. Günümüzde popüler kültürün etkin olduğu ve geleneklerin son temsilcilerini yetiştirdiği bir ortamda âşık tarzı şiire gönül veren şairlerin olması son derece önemlidir.

Bu çalışmada hayatı, sanatı ve şiirleri bağlamında incelenen Ozanca mahlaslı Tolga Yüksel, 1991 yılında İstanbul'da dünyaya geldi. Aslen Sivas iline bağlı Zara ilçesinden olan Yüksel, ilk ve orta öğrenimini İstanbul'da tamamladı. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Matematik Bölümünü bitirdi. 2018'de "Analiz ve Fonksiyonlar Teorisi" alanında yüksek lisans yaptı. Yüksel, geçimini matematik öğretmenliği yaparak sağlamaktadır.

Tolga Yüksel'in matematiğin yanı sıra, şiir ve ozanlara olan ilgisi henüz çocuk denilecek yaşlarda başlamıştır. İlk ve ortaokul yıllarından itibaren çeşitli şiir yarışmalarına katılan Yüksel, birçok dalda dereceler kazanmıştır. Ailesinde kendisinden başka şiir yazan kimse olmaması, merakını köreltmemiştir. O, şiire olan yeteneğini, bulunduğu coğrafyanın ozanlık hamurunun çok bereketli olmasıyla açıklamaktadır. Yüksel bu açıdan geleneğin yetiştirdiği bütün şiir üstatlarını ailesi olarak kabul etmektedir (Kişisel Görüşme: Yüksel, 2021). Şiire gönül vermesi de geleneğin elinden tutmasıyla açıklanabilir. Bilindiği üzere âşıklık geleneğinde aday, durup dururken sade kişilikten sanatçı kişiliğe geçmez. Bu anlamda adayı sanata hazırlayan maddi ve manevi birden çok etken bulunmaktadır. Bir kıza sevdalanma, sevdanın karşılıksız kalması, halk hikâyeleri okuma, aile ve çevre bakımından geleneğe yatkınlık, gurbetlik, yoksulluk, yetimlik vb. çeşitli nedenler kişinin içindekini dışarı vurmasında etkili olmaktadır (Düzgün, 2011: 312).

Yüksel, şiirle içindeki gizemi aydınlatmak istemiş ve sırrın peşine düşmüştür. Maddi olmaktan çok manevi bir arayış yolculuğunda olan Yüksel, çıktığı bu yolda kendini tasavvuf deryasında bulmuştur. Tasavvufa ve Allah dostlarına muhabbeti başlamış, vahdetten kesrete, bilmediği çokluğun farkına varmıştır. Tasavvuf inancına göre her varlık aslında tek bir özden meydana gelmiştir. Görünen her şeyin gelip geçici olduğu ve bütün varlıkların vakti zamanı geldiğinde aslına rücu edeceği düşüncesi onun kaleminde şiire kaynak olmuştur. Yüksel'in tasavvufla haşır neşir olması, onu âşık tarzı geleneksel şiire yakınlaştırmıştır.

Âşık tarzı şiirde kişinin dilindeki bağın çözülmesi çoğu zaman rüya motifiyle olmaktadır. Mistik bir karakter taşıyan rüya motifi, âşıklığa başlangıç ve hareket getiren önemli bir unsurdur (Günay, 2011: 43-51). Bu anlamda bakıldığında Tolga Yüksel'in şiire

olan ilgisinin de çeşitli aşamalardan sonra arttığı görülmektedir. Onun şiirdeki sırrı keşfetmesi geleneğin kurallarınca olmuştur. Şair, 2014 yılında Seyda Muhammed Konyevî Hazretlerini<sup>1</sup> ziyarete gittiği bir gece dergâhta teheccüd namazını kıldıktan sonra kendini bambaşka bir hâlde bulmuş ve bu konuda ilk kabul ettiği “*Kurban Olduğum*” isimli şiiri yazmıştır. Yüksel, Seyda Muhammed Konyevî Hazretlerini düşünerek yazdığı bu şiirin bir anda dilinden döküldüğünü fark etmiştir (Yüksel, 2020: 1). Gelenekte âşık adayının maddi ve manevi bir sıkıntıda olduğunda gördüğü rüya, çoğu zaman uyku ile uyanıklık arası bir hâldir. Rüya, Hâkk’ın kandilinde aydınlanma yolculuğudur. Âşık adayı içinden geçtiği bu durumu çeşitli şekillerde yaşamaktadır. Hızır, pir, derviş veya sevgili elinden bade içme en çok tekrar eden motiftir. Çok sık olmamakla birlikte hurma, elma, zeytin vb. gibi bir şey yeme, kalem gibi bir hediye alma ya da Hz. Peygamber gibi sevilen bir kişi tarafından selamlanma da kişinin çıktığı yolculuğun sembolik göstergeleri arasında sayılabilir.

Tolga Yüksel’in tasavvufa gönül vermesi sonrasında dilinden dökülen bu şiir, çiçeklerin meyveye dönüşmesi şeklinde de görülebilir. Çünkü bu şiiri geleneğin kurallarınca ve söz sanatlarını kullanarak yazmıştır. Yüksel, henüz Ozanca olmadan evvel, petekten süzülen bal misali “*Aşk ile yanarı ateş yakar mı*” demiştir. Aynı şiirde yer alan “*Korkum yok ateşten adım İbrahim*” (Yüksel, 2020: 75) dizesinde telmih sanatına başvurmuştur. Yüksel, pirinin kendisine İbrahim diye hitap ettiğini hatırlatmak yanında Hz. İbrahim’e de gönderme yapmaktadır. Ayrıca şiirin Hz. İbrahim’in ateşe atılması hadisesini hatırlattığı da görülmektedir. Bu şiiri yazarken içinde manevi aşk ateşinin olduğu söylenebilir. Tolga Yüksel, teheccüd namazından sonra yazdığı bu şiirinde herhangi bir mahlas kullanmamıştır. Bir mahlası olmasa da bu şiir, şairin çıktığı mistik yolculuğun aziz bir hatırası ve şairlik yolunda kaydettiği önemli bir aşamadır. Bu şiirden sonra âdeta dilinin bağı çözülmüştür. Yüksel, şiirde artık denizin dalgaları gibi karaya vurmaya başlamıştır.

Tolga Yüksel, bu ilk şiirden sonra yazmaya devam etmiştir. İçindeki ateşi fark edip okumaya, dinlemeye ve sorgulamaya daha fazla zaman ayırmıştır. Tasavvuf sohbetlerinde gönlüne yolculuk etmiş, “*Kurban Olduğum*” adını verdiği şiirinde, “*Yeşil gözlerine kurban olduğum*” diyerek seslendiği pirinin duasını almıştır. 2019 yılında yaşamında bir kırılma yaşayan genç şair, mecazî aşkın varlığıyla da tanışmıştır (Yüksel, 2020: 1). Yazmış olduğu şiirlerde sevgiliden uzakta kalmanın vermiş olduğu manevi sıkıntının izleri görülmektedir.

---

<sup>1</sup> Konya’da yaşayan Nakşibendi mürididir.

Halk şairi Yüksel, gelenekte olduğu gibi sevgili elinden bade içmese de şiirlerinde gönlünü kaptırdığı dilbere olan sitemi dikkati çekmektedir. Bunda kaderde vuslatın olmaması etkili olmuştur. Kalemi tekrar eline alınca “Gergef” şiirini yazmıştır. Yaşadığı yoğun duyguları “Gönül gergefine sus mu dokudun” diyerek söze dökmüştür. Yüksel, bu şiirinde ilk defa Ozanca adını kullanarak kendine bir mahlas almıştır. Dolayısıyla mahlas almasıyla birlikte şairliğinin bir aşamasının daha tamamladığı görülür.

Âşık şiirinde önemli basamaklardan birisi de mahlas almaktır. Âşıklık geleneğinde genellikle üç farklı şekilde görülen mahlas alma, doğrudan rüya motifinin bir unsuru olarak öne çıkmaktadır. Âşık, rüyasında pir, Hızır, derviş veya sevgili elinden aşk badesini içerken kendisine mahlası da verilmektedir. Bu en çok tekrar eden örnek dışında âşık, mahlasını ustasından veya usta bir âşıktan da alabilir. Ayrıca âşığın mahlasını kendisinin de aldığı örnekler mevcuttur (Elçin, 1997: 41). Genellikle şiirin son dörtlüğünde şair mahlas veya tapşırmasını kullanmaktadır. Bu anlamda Yüksel ilk defa “Gergef” adını taşıyan bu şiirinde kendisine Ozanca demiştir. Şairin kendisine Ozanca mahlasını seçmesi de oldukça manidardır. Hz. Peygamberin “Nefsini bilen Rabbini bilir” şeklindeki nasihat gereği şairlikte büyülenmek istememiştir. Bu durumu kendi tabiriyle Ozanca, “*Ozan olamamış da hani, gibi gibi...*” (Kişisel Görüşme: Yüksel, 2021) şeklinde açıklamaktadır.

Ozanca, mahlasını küçültme ekiyle oluşturup kendini böyle tanımlasa da şiirlerinde geleneğin önemli unsurları dikkati çekmektedir. Henüz genç bir halk şairi olsa da birçok şiirinde ölçüyü, kafiyeyi ve ayakları başarılı bir şekilde kullandığı görülür. Bu konuda yeterli bilgisinin olmadığını ve içinden geldiği gibi yazdığını belirtmesi de oldukça anlamlıdır. Çünkü âşık tarzında şiir söyleme veya yazma çoğu zaman mistik bir karakter taşımaktadır. Aşağıda örneği verilen ve Ozanca’nın ilk deyişi olarak adlandırdığımız “Gergef” şiiri bu konuda oldukça önemlidir. Çünkü bu şiirin çift ayaklı olduğu görülmektedir. Halk şiirinde çift ayak, âşığın maharetini göstermek ve varsa rakiplerine meydan okumak için başlattığı bir uygulamadır.<sup>2</sup> Birçok âşık bunu bilerek, atışmalarda rakibini zorlamak amacıyla yapsa da Ozanca bilerek yapmadığını belirtmektedir (Kişisel Görüşme: Yüksel, 2021). Ozanca’nın birçok şiirinde ikili hatta üçlü ayaklar kullandığı görülmektedir.<sup>3</sup>

### **Gergef**

Gönül gergefine sus mu dokudun

<sup>2</sup> Ayak ve çok kafiye konusunda ayrıca bk. (Kaya, 2000).

<sup>3</sup> Bu konuda ekler bölümünde verilen örnek şiirlere bakınız.

Erenler *sözüne* **darılsın** diye  
Lisanı bilmeden aşk mı okudun  
Ozanlar *sazına* **sarılsın** diye

Hangi dem kapanır hicran yarası  
Kuyuyla gömlekmış ahret parası  
Gönüldeki sevdan akşam karası  
Yıldızlar *izine* **serilsin** diye

Lütfedilen cana bıçak dayandı  
Cihan kadar geniş yürek ayandı  
Ozanca sözünü Hak'tan sayandı  
Edebin *özüne* **varılsın** diye (Yüksel, 2020: 55).

Ozanca'ya göre şiir kalbin kendini ifade vasıtasıdır. Meramımızı her türlü anlatabiliriz ancak ifade biçimindeki üslup, usturup, edep ve adap hem ifademizi hem de bizi değerli kılmaktadır. Burada ifade tarzı, yani yazmış olduğu şiirler Ozanca'nın ruhunun kıvamını ele veren ipuçlarıdır (Kişisel Görüşme: Yüksel, 2021). Ozanca, Karacaoğlan gibi bir Elif'e sevdalanmıştır. Kendi ifadesiyle “*Bir vakit Elif ile içilen kahvenin kırk yıllık hatırı olur. Elif ile yaşanan bir ömür dünyada kazanılmış cennet olur. Elif ile vuslat olmazsa, Elif sevda olur, sabır olur. Elif olmayacak olursa aşk olur, günde beş vakit secde olur, dualarda af olur. Eyvallah olur. OZANCA olur...*” (Yüksel, 2020: 7).

Ozanca'nın hasreti dilinde şiir olup dökülmeye başladıktan sonra, içindeki manevi sıkıntıların artması şairliğini de güçlendirmiştir. Bu anlamda yazdığı şiirler nasib boyutunu idrak etmesini sağlarken, kader demiştir; bu yolda gördüğü rüyalar ise hasretlisine olan özleminde teselli kaynağı olmuştur. Bu noktada Ozanca'nın manevi sıkıntı halindeyken iki farklı rüyada nasibini aradığı görülmektedir. Bunlardan ilki bilmediği bir diyarda bir dergâha gitmesini konu almaktadır: “*Bir gece rüyamda tek başıma dağlardan tepelerden aştım ve bir dergâhın kapısına ulaştım. Kapının hemen eşiğinde bir göz ucuyla şunu okudum: ‘Şiiri çok sever.’ Bu yazı Ozanca'yı büyüledi*” (Kişisel Görüşme: Yüksel, 2021). Aslında kim olduğunu bilmediği Ahmed Bağdadî adında birisine ait olan bu dergâhı ziyaret etmesi, hazretle abdest alıp namaz kılması şiire ve büyüklere olan muhabbetin daha da artmasını sağlamıştır (Yüksel, 2020: 1).

Ozanca'nın aktardığı bir başka rüyası ise şu şekildedir: “*İçimin sıkıntılı olduğu bir gece rüyada yine abdestli namaz vaktini beklerken pirim Seyda Muhammed Konyevî Hazretlerini ziyaret ettim. Yanıma gelip bana bir kalem hediye etti. ‘Bundan sonra*

şiiirlerini bu kalem ile yaz' dedi. Yüksel'in ifadesiyle bu rüyadan sonra adı da sözü de Ozanca olmuştur" (Kişisel Görüşme: Yüksel, 2021).

Ozanca'nın gördüğü ikinci rüya ise gelenekteki örnekler arasında sayılabilir. Âşıklık geleneğinde en çok tekrar eden bade içme<sup>4</sup> motifi kimi zaman bir şey yeme<sup>5</sup> veya hediye alma şeklinde de görülebilmektedir (Günay, 2011: 48-49). Bu anlamda bakıldığında Ozanca'nın görmüş olduğu ikinci rüya şairlik yeteneğini kazanması bakımından daha açıklayıcıdır. Bilindiği gibi gelenekte sürükleyici bir karakteri olan rüya motifi sayesinde âşık adayı aşk, sanat ve bilgiye ulaşmaktadır. Rüya bu anlamda âşıklığı başlatan ve hareket getiren mistik bir seyahattir. Âşık adayı, hangi tipte olursa olsun gördüğü rüya sayesinde kendini tanımakta, içindeki tanrısal özü keşfetmektedir (Özdemir, 2021: 1002).

Ozanca, gördüğü rüyalar yanında Umre ziyaretinden de feyz almıştır. Şiirlerinin bir kısmını da Umre ziyaretinde bulunduğu sırada yazmıştır. Hz. Peygamberin yanı başında sükût halindeyken aslında hasretin de vuslatın da aşktan olduğunu görmüştür. Ozanca'nın şiirlerinde görülen tasavvufi ifadelerde rüyaları kadar yaşantının da izlerinin bulunduğu söylenebilir. Ozanca şiirlerinde "*sadece kelimelerdeki uyuma bakmaz. Zirâ asıl uyum, hayatı emredilene uydurmaktır. Ameli sünnete uydurmaktır. Madem aslolan, insanın ahsen-i takvimde yaratılmış olması ve özünün bezm-i eleste verdiği sözdür, o zaman kelimenin özü de en güzel ve akde uyumlu olmalıdır*" (Kişisel Görüşme: Yüksel, 2021).

Ozanca çok istemesine rağmen herhangi bir enstrüman çalma yeteneğine sahip değildir. Bunu rüyasında saz yerine kalem verilmesiyle ilişkilendirmektedir. "*Rüyamda pirim benden yazmamı istedi; eğer saz çalmamı istese, onu da esirgemezdi, yaparlardı*" diyerek açıklamaktadır. Ozanca "*eğer nasibim olsaydı, bağlama ve cümbüş çalmak isterdim*" (Kişisel Görüşme: Yüksel, 2021) diyerek bu konudaki merakını da dışa vurmaktadır. Bir enstrüman çalamasa da şiirlerini yazarken kendince besteleyip ezgilerle renklendirmeyi ihmal etmez. Ozanca, halk şiirimizin genç kuşaktan bir temsilcisi olduğunu, medyayı ve dijital kültürü aktif bir şekilde kullanarak göstermektedir. Şiirlerini ezgili bir şekilde ses kaydı yapması yanında; yazarken kâğıt kalem yerine daha çok telefon veya tablet kullandığını belirtmektedir (Kişisel Görüşme: Yüksel, 2021). Yine sıklıkla radyo dinleyerek hayal gücünü beslemektedir. Sosyal medya ve paylaşım ortamlarında (Instagram ve Youtube) şiirlerini seslendirip takipçileriyle paylaşmakta ve sesini

<sup>4</sup> Âşığın kendisine sunulan badeyi heyecanla yere dökmesi konusunda ayrıca bk. (Bahadır, 2021: 13-14).

<sup>5</sup> Âşığın rüyada bir şey yemesi konusunda ayrıca bk. (Bahadır, 2016: 13)

duyurmaktadır. Ozanca bazen okumakta, bazen yazmakta yani her gününü şiirle geçirmektedir. Şiir üzerine söyleşilere katılmakta, eserlerini anlatmaktadır. Şiir içinden gelmektedir, dur durak bilmez coşkun seller gibidir. Şiir yeteneği konusunda çevresi tarafından sınındığı zamanlarda kendisine söylenen bir konu veya ayak üzerine söyleyebilmektedir. Daha çok kalem şairliği öne çıksa da irtical yeteneği de bulunmaktadır. Ozanca, Seyranî başta olmak üzere Sümmânî, Ruhsatî ve Abdurrahim Karakoç gibi üstatları kendine örnek almış, günümüz çağdaş ozanlarından Uğur Işlak'ın sazından ve sözünden etkilenmiştir (Kişisel Görüşme: Yüksel, 2021).

### **Ozanca Dilden Elifçe Terennümler**

Şiir sanatında özgünlük, yaratılan yeni içerikler kadar bu içeriklerin beslendiği kaynakta aranmalıdır. Bu açıdan günümüzde özgünlük geleneksel malzemeleri farklı kültürel bağlamlara uydurabilme yani dönüştürme ve bunları etkileşimle pazarlayabilme, dinleyiciyi, okuyucuyu ve izleyiciyi etkilemek şeklinde tanımlanabilir (Ong, 2010: 78). Bu kapsamda Ozanca'nın şiirlerinde hem maddi hem de manevi aşkın izlerinin görülmesi, gelenekten beslenme ile açıklanabilir. Âşık tarzı şiirin en önemli kaynaklarından olan tasavvuf, Ozanca'nın şiirlerinde de kendisini göstermektedir. Ozanca şiirin tasavvuf ile ilişkisi konusunda şunları belirtmektedir:

*“Şiir, kalbe duygu aktarırken mânen de kalbi irşat etmelidir. Tasavvuf kültürü olmayan, o kültürden iz taşımayan şiir, tüyü yolunmuş kuşa benzer. Ozansanız, şiirle uğraşıyorsanız, mutlaka tasavvuf ile ilginizin ve bir bağınızın olması gerekir. Ya bu işi derinlemesine araştırıp öğrenmişsinizdir ya da tasavvuf kültürünü yaşıyorsunuzdur. Nasıl ki bir Allah dostunun dizinin dibine otururken edepli olunuyorsa, şiir yazma da edeple başlar. Allah dostunun yumuşacık elini incitmeden tuttuğumuz gibi, kalemi de incitmeden tutmalıyız. Zirâ kalem rüyada teslim edilmiştir, emanettir, kıymetlidir”* (Kişisel Görüşme: Yüksel, 2021).

Ozanca'nın şiirleri incelendiğinde kurgunun daha çok aşk ve Elif üzerine döndüğü görülür. Şiirlerde Elif oldukça güçlü bir imgedir; dünyanın hem kendi hem de güneş etrafında dönmesi gibi Ozanca da yola buradan çıkar: *“Elif dedim yâre... İlk o olduğu için belki. Onunla başladığı için her şey. Belki de dosdoğru olmasını sevdiğim için. O tarafa, bu tarafa eğilip bükülen değil, dindik olduğu için. Ben, Elif dedim. Aişe, Fatıma, Hatice, Zeynep, Elif'te cem olsun istedim”* (Yüksel, 2020: 7). Şair söz konusu bu şiirlerinde hem

maddi hem de manevi aşktan söz etmektedir. Ozanca şiiri, “bir insanın kendini karanlıktan aydınlığa çıkaracak yolu araması şeklinde ifade eder. Bunun için şiir gönlü aydınlatan bir hikmettir. Sözü inanarak ve içerisine yüreğimizi katarak ifade etmek gerekir. Kendimizden bir ışık, bir renk koyarak söylenen sözler kalplere tesir etme kerameti gösterir” (Kişisel Görüşme: Yüksel, 2021).

### **Eşik**

Eşiğine serdim garip gönlümü  
Bir dem içindeyim bir hâl içinde  
Bulamadım yarsız eyvah yönümü  
Bir dem içindeyim bir hâl içinde

Del oldum da deli gönül del oldum  
Hakk'a teslim olup dilde lal oldum  
Elif dedim Vav deyip de Dal oldum  
Bir dem içindeyim bir hâl içinde

Bülbülün feryadı arşa ulaştı  
Ferhat dağlar ile derdin bölüştü  
Yüreğim yâr diye yandı tutuştu  
Bir dem içindeyim bir hâl içinde

Ozanca beyhude söze ne gerek  
Gönül, gönül ile olur müşterek  
Göğsümün bendini yıktım diyerek  
Bir dem içindeyim bir hâl içinde

Ozanca şiirlerini yazarken okuyana ulaşmak için gönlünden bir köprü kurmuştur. Bu gönül köprüsü hasreti sonlandıracak, vuslatı yakınlaştıracaktır. Okuyan, dizeler arasındaki yolculuğunda kendinden bir şeyler bulacaktır. Ozanca'ya göre “herkesin içinde varamadığı ve hep aradığı bir Elif'i vardır. Bu bazen ermek istediği, yoluna baş koyacağı, müridi olmayı arzuladığı bir yeşil gözlüsüdür. Bazen yer yüzüne düşsün, kışını bahar eylesin diye beklediği Yaradan'ı temsil eden bir cemresidir. Sizin de Elif'e ulaşmak gibi bir muradınız varsa, çıktığınız yolda Ozanca yoldaş olacaktır. Elif'e varsanız da, Elif ile yansanız da yolculuk hakikattir. Yol, sırlarla doludur, meşakkatlidir ve çilelidir” (Kişisel Görüşme: Yüksel, 2021).

Ozanca'nın dizelerinde bir araya gelen kelimeler petekten süzülen bal gibidir. Ozanca söylediği sözde, harflerin ve kelimelerin insanların üzerinde tesiri olduğuna inandığı için anlama dikkat etmektedir. Kaleme aldığı mısralarına okuyanı durduran, üzerinde düşündüren hatta bazen şaşırtan manaları yüklemektedir. Çünkü o, manalı şiiri



rüyalarda geze geze, dizelerden seke seke öğrenmiştir. Bu konunun canlı bir tasvirini şu dizelerde görmek mümkündür:

### Öğrendim

Sevda denen şu diyarı  
Geze geze öğrendim ben  
Yokluğun özünde varı  
Seze seze öğrendim ben

Sürmedim demi devranı  
Sürdüm hasretin harmanı  
Yârin yolunda kervanı  
Düze düze öğrendim ben

Divâne mi bilmem akılı  
Derinde derdi var saklı  
'Ben' deyince herkes haklı  
Beze beze öğrendim ben

Ayrılıkta sadaları  
Kavuşmadan vedaları  
Yarım kalan sevdaları  
Yaza yaza öğrendim ben

Serin eser sevda yeli  
Ozanca'yı sanma deli  
Muhabbettir aşkın balı  
Süze süze öğrendim ben

Ozanca şiir yazarken veya okurken kalbe degecek kelimeleri özenle seçmektedir. Kelimelerin kendi içerisinde bir ahenginin olması şiirde esastır. Ozanca'ya göre *“kelimelerin ruhu, sözün ise canı vardır. İnsan yazdığını mutlaka derinden hissetmelidir. Şiir, hemhâl olmaktır. Akıldan ve gönülden kopuk şiir olmamalıdır. Şiirde mana ozanın gönlündedir”* (Kişisel Görüşme: Yüksel, 2021).

Ozanca şiirlerinde sıklıkla aşk, doğa, tabiat güzellikleri, kader, sevgiliye olan özlem, hasret, vuslat, mürşid-i kâmile duyulan muhabbet, ehli beyt sevgisi, gurbet, kahramanlık, yiğitlik, eleştiri, acıma konularına yer vermektedir. Şiirlerinde Yusuf ile Züleyha, Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı ve Ferhat ile Şirin hikâyelerine telmihte bulunmaktadır. Güzellemelerde Elif'in özelliklerini birbiri ardına sıralar, taşlamalarında sözünü esirgemez. Koçaklama yazdığı dizelerde yiğitlik ve mücadele vardır. Bütün bu şiirler Ozanca dilden



Ozanca nâmelerdir. Ozanlık geleneğimizin en önemli eseri olan Dede Korkut, Ozanca şiirlerde filizlenmiştir. Şair, Dede Korkut hikâyelerinden yaptığı çıkarımları şiirine yansıtmıştır. Ozanca'nın Dede Korkut adındaki şiiri, oğuznamecilik geleneğimizin her çağda devam ettiği canlı bir örnek olarak görülebilir:

### **Dede Korkut**

Kırk mert ile at koşturan  
Oğuzun yiğit beyleri  
Gönlü kopuzla coşturan  
Oğuzun yiğit beyleri

Dedem Korkut'un duası  
Bamsı Beyrek alpın hası  
Kâfire tutturur yası  
Oğuzun yiğit beyleri

Er hatunu Banu Çiçek  
Fatımadır ona ölçek  
Her destanda var bir gerçek  
Oğuzun yiğit beyleri

Şer konuşanı susturur  
Zehri Dirse Han kusturur  
Şanlı sancağı astırır  
Oğuzun yiğit beyleri

Kan Turalı ava çıkar  
Beylik ataşını yakar  
Düşman surlarını yıkar  
Oğuzun yiğit beyleri

Namerde geçmedi noktan  
Salur Kazan ölüm Hak'tan  
Seçerler karayı aktan  
Oğuzun yiğit beyleri

Tepegöz'e Basat vardı  
Yaz günü borandı kardı  
Selcan Hatun görklü yardı  
Oğuzun yiğit beyleri

Dikleşen yüce dağ O'dur  
'Bir' olan engin bağ O'dur  
Deli Dumrul âsi, sağ O'dur  
Oğuzun yiğit beyleri

İlahi kelam rehberi  
Söyler Duha gelse yeri  
Dönmezdi sözünden geri  
Oğuzun yiğit beyleri

Uruz töreye uymadı  
Kopuz cenge doymadı  
Ozanca sesin duymadı  
Oğuzun yiğit beyleri

Tolga Yüksel'in kaleme aldığı ilk şiirlerinin bir bölümü 2020 yılında *Ateşi Üşüttüm Bir Elif Miktarı Ozanca* adıyla Vilayet Kitabevi tarafından yayımlanmıştır. Burada yer alan şiirlerin birkaç tanesi hariç hepsi Ozanca mahlasıyla yazılmıştır. Ozanca'nın kendinden kattıklarından meydana gelen bu şiir kitabı, kendi tabiriyle, "ozanlık kültürüyle" yazılmıştır. Ozanca, *Ateşi Üşüttüm* adlı bu eserinde, el kızının evine mektup göndermek olmaz deyip, Mihriban'ı gazetede yayımlayan Abdurrahim Karakoç gibi derdini iki kapak arasına sığdırdığı şiir satırlarında anlatmıştır. Dert öyle zordur ki, bu çetin hâl karşısında ateş bile üşümüştür. Bu şiirlerde görülen Elif'i arayış ve varma çabası, aslında Ozanca'nın gönlünden katre katre dökülen ince sızılarının, korlaşmış sevdaların, atılmamış çılgınlıkların, sır haline gelmiş sükûtların resmidir. Ozanca bu şiirlerde sevdayı, vefayı, sadâkati ve bunları yazma cesaretini işlemiştir (Kişisel Görüşme: Yüksel, 2021).



Bu şiir kitabında "Elif, Âşık ve Maşuk" bölümlerinden oluşan toplam 113 şiir bulunmaktadır. Ozanca'nın eserinde yer alan şiirler 7'li, 8'li ve 11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır. Kitapta yer alan şiirlerin tamamı abab/cccb/dddb şeklinde koşma düzeniyle kafiyelidir. Ozanca şiirde ölçüyü önemseydiğini şu şekilde ifade etmektedir: "Nasıl ki

*kâinatı bir ölçüye göre yaratmışsa yaratan, şiirde de ölçü, olmazsa olmazdır. Dünyanın eksen eğikliğinde derecenin, çam kozalağında altın oranın, arının peteğinde düzgün altıgenin esas olduğu gibi, Ozanca'nın şiirinde de hece ölçüsü esastır. Ozanca, okurken şiirinin ritmi bozulsun istemez. Dizeler suyun akıcılığı gibi birbiri ardı sıra gelsin ister”* (Kişisel Görüşme: Yüksel, 2021).

Ozanca, şiirlerinde, söz sanatlarını, halk şiirinin ifade kalıplarını ve usta malı ayakları kullanmayı da ihmal etmez. Şiirlerde birçoğu günlük dile yerleşmiş Arapça ve Farsça sözcükler yanında bu dillerden oluşturulmuş tamlamalara da yer vermiştir. Sirayet, melâl, hilkat, maşuk, âmade, berceste, mühürdar, gergef, bizâr, mihmân, ümid-i vuslat, arş-ı âlâ, mah-ı tâbân, bad-ı sabâ, akl-ı selim bunlara verilebilecek örnekler arasında yer almaktadır.

Ozanca'nın *Ateşi Üşüttüm* adlı eserinin planı şu şekildedir: Avni mahlasını kullanan Osmanlı Padişahı Fatih Sultan Mehmet'in “*Hasta gönül kapıya varmış şifa arıyor / Yeter ki yârdan gelsin derdi derman ederiz*” beytiyle başlayan Elif bölümünde sırasıyla “O Güldüğünde / Âmede Eyle / Dargınım / Mihr'ime Mâh / Ayrılık / Hira / İnsaf Eyle / Yetmiyor Bana / Bu Sevda / Beklerim / Göklerin Bâbı / Sevda Kuşu / Muhâl / Kulsun Sevdığım / Bilinmez Çoklar / Derde Düşmüşüm / İki Avuç İçinde / Sevgilim / Hücre / Vesvese / Ensar / Dilekçe / Cüzüm / Arama Beni / Âlem / Berceste / Mühürdar / Altın Kafes / Ümmid-i Vuslat / Cevher / Bildirdin Beni / Sirayet / On Üçüncü Ay / Eğri Sıla / Toprakta Rahmet / Âmin Desin / Meczup / Yakıp Giderim” adlı şiirler vardır.

Selimî mahlasıyla şiirler yazan Yavuz Sultan Selim'in “*Hicran ile ne hâle geldiğimi soranlar / Sormayın ahvalimi ben candan ayrı düştim*” beytiyle başlayan Âşık adlı ikinci bölümde “Mah-ı Tâbânım / Elvan / Firdevs / Divâne Gönül / Gergef / Kabuk / Kelebek Ömründen / Yarımca Dilekler / Ahlâk-ı Elif / Doğar Tan Yıldızı / Aşkın Selâsı / Hazin Öykü / Avunmaz / Harra / Nazlı Yâr / Sendedir / Hâne-i Saâdet / Bizâr / Sönmeyen Işık / Aşk Konuşur / Saplanır / Düzlü Yokuş / Matem Günü / Akl-ı Selim / Kurban Olduğum / Söylenir / Varlık Meclisi / Nihan / Hâl Beyanı / Dermansız Yara / Sendin / Cemre / Közümde Kahve / Elif'siz Neyleyim / Sevda Tokmağı / Sefil Baykuş / Kayboldum / Hilkat” adlı şiirler yer almaktadır.

Muhibbi mahlasını kullanan Kanuni Sultan Süleyman'ın eşi Hürrem Sultan'a yazdığı “*Karşında ben pervaneyem / Sen şem-i tabansın bana / Aşkınla ben divaneyem / Sen afet-i cansın bana*” dörtlüğüyle başlayan Maşuk adlı üçüncü bölümde “Terennüm / Sır Padişahı /

Ağır Geldi / Aklımdan Geçişin / Hakk'ı Anasın / Harf-i Bismillah / Suskun Güray / Sual Edilmez / Allah'mış / Sûr / Leyl Makamı/ Çok Olur / Mesele / Mihmân / Sırrına Erdim / Zehra / Büyükler / Aşkın Ezgisi / Ilık Kan / Suya Yazdım / Zehr-i Katran / Sevdası Geçti / İslî Bacalar / Ruh-i Revanım / Anda Kalmak / Sanat-ı Aşk / Dergâh-ı Gönül / Efendim / Bıçak / Âşık Fukarası / Zümrüt Kanat / Kelâm Eyledim / Sevdanın Kırkı / Nefer Rütbesi / Layığı Değilim / Mihenk Taşı / Şah-ı Er-Rahmân adlı şiirler bulunmaktadır.

Ozanca halk şiirimizin genç bir temsilcisi olmasına rağmen oldukça üretken bir şairdir. Ozanca halk şiirine olan ilgisini daha çok 7'li, 8'li ve 11'li hece ölçüsüyle yazdığı nazım şekilleri ve türleriyle göstermektedir. Genellikle mâni ve koşma nazım şekilleriyle yazdığı şiirlerinde tematik zenginlik dikkati çekmektedir. Bu açıdan güzelleme, semai koçaklama, taşlama ve ağıt gibi birbirinde farklı nazım türlerini denediği görülmektedir.

Ozanca, halk şiirinin töresince, şiirle sesini duyurmaktadır. O, rüyasında nasibini arayarak çıktığı yolda üretmeye devam etmektedir. Geleneği geleceğe taşımak adına omzuna yüklenen sorumluluğun farkındadır. Ozanca geçmişi bilen, bugünü anlayan ve yorumlayan bir halk şairidir. Geleneği bilmektedir, usta âşıkları okumaktadır ve bu tarzda şiirlerle derdini bilerek dermanını aramaktadır. Genç yaşlardan itibaren çıktığı şiir yolculuğunda, rüyasında pirinden aldığı şevkle şiirlerini yazmaya devam etmektedir.

## **Sonuç**

Âşık tarzı şiir, Türklerin asırlardır devam eden şiir söyleme geleneğinin zirve noktasıdır. Devirleri aşip gelen şiir söyleme sanatı belli kalıplaşmalar içerisinde kendi geleneklerini ortaya çıkarmıştır. Türk kültürü içerisinde teşekkül eden ozan-baksı, tekke-tasavvuf ve âşık edebiyatı da bu kalıplaşmalardan doğmuş gelenek kültürleridir. Günümüzde yazılı, elektronik ve dijital kültür ortamlarında devam eden şairlik ve sanatçılık meslekleri de belli açılardan sözlü şiirden önemli izler taşımaktadır. Bu çalışmada günümüz halk şiirinin genç temsilcilerinden olan Ozanca hayatı, sanatı ve şiirleri bağlamında değerlendirilmiştir. Ozanca'nın şiir yolculuğu, gördüğü rüyalar, mahlası ve şiirlerinden seçilen örnekler incelenmiştir. Çalışma sonucunda Ozanca'nın tasavvufu çıktığı yolda halk şiirine gönül verdiği, geleneğin karakterine uygun olarak rüyalar gördüğü, pirinden destur aldığı, şiir söyleme yeteneğini kazandığı ve mahlasını kendisi seçtiği görülmüştür. Daha çok koşma nazım şekliyle yazdığı, halk şiirinin nazım türlerinden birçoğunu denediği ve şiirlerinde çok çeşitli temaları kullandığı tespit edilmiştir. Bu açıdan Ozanca'nın şiirlerinde gelenekle gelecek arasında bir bağ olduğu söylenebilir. Şiirlerinde Dede Korkut'a özlem, Kerem, Emrah ve Âşık Garip'e selam, Yunus Emre'ye sevgi ve bağlılığın izleri görülmektedir. Ozanca hakikat bilgisinin kaynağını keşfetmiş, şiirlerinde bir elif miktarı arayışla asıl olan özün, koşulsuz şartsız varlığın peşine düşmüştür.

## Kaynakça

- Bahadır, Sedat (2016). *Ardanuçlu Âşık Engünî*. İstanbul: Pamiray Yayınları.
- Bahadır, Sedat (2017). *Ceylanlı Köyü Türküleri*. Ankara: Son Çağ Yayınları.
- Bahadır, Sedat (2021). *Bir Coşkun Şair Artvinli Âşık Gülhanî*. Ankara: Son Çağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Özkul (2000). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Düzgün, Dilaver (2011). “Âşık Edebiyatı”, *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, (Ed. M. Ö. Oğuz). Ankara: Grafiker Yayınları, sayfa: 283-338.
- Elçin, Şükrü (1997). “Türk Halk Nazmında Tapşırma Alma Geleneği”, *Halk Edebiyatı Araştırmaları-1*. Ankara: Akçağ Yayınları, sayfa: 41-48.
- Görkem, İsmail (2019). “Türk Halk Hikâyeleri”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Cilt: 2. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, sayfa: 191-208.
- Günay, Umay (2011). *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kaya, Doğan (2000). *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Kaya, Doğan (2010). *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Köprülü, M. Fuad (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ong, Walter J. (2010). *Sözlü ve Yazılı Kültür*, (Çev. S. P. Banon). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Özdemir, Mehmet (2021). “Âşık Kahvesinden Medyaya Doğru Bir Gelenek Yolculuğu: Gümüşhaneli Âşık Kul Nuri”, *Doğan Kaya Armağanı 70 Yaş Hatırası*, (Ed. S. S. Yılmaz vd.), Cilt: 2, Sivas: Vilayet Kitabevi Yayınları, sayfa: 999-1021.
- Sakaoğlu, Saim. (1986). “Ozan, Âşık, Saz Şairi ve Halk Şairi Kavramları Üzerine”, *III. Milletler Arası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Cilt: I, Genel Konular, s. 247-251.
- Yılmaz, Serhat Sabri (2017). *Alacahanlı Halk Şairleri*. Sivas: Vilayet Kitabevi.
- Yüksel, Tolga (2020). *Ateşi Üşüttüm Bir Elif Miktarı Ozanca*. Sivas: Vilayet Kitabevi.
- Yüksel, Tolga (2021). *Ozanca Üzerine Kişisel Görüşme*. [Farklı zamanlarda tutulan ilgili notlar kişisel arşivimizdedir].

**Ekler: Ozanca Şiirlerinden Bazı Örnekler**

<b>Tebdil</b>	<b>Saçların</b>
<p>Yedi derya geçtim Leyla düşünde Çöllere <b>varmadan</b> tebdilim şaştı Yağmalandı gönül ahu peşinde Yolları <b>görmeden</b> tebdilim şaştı</p> <p>Kalbi güzel olan, gönlün yorgunu Aşkın avaresi, aklın dargını Bülbül kaça almış gülün nargını Gülleri <b>dermeden</b> tebdilim şaştı</p> <p>Türkü nakışladım yârin adına Güvercin topuklu beyza kadına Hicabetim kiraz lebin tadına Alları <b>sürmeden</b> tebdilim şaştı</p> <p>Dilimin ahengi ebem kuşağı Sevdanın yağmuru sular başağı Deyin Ozanca'nın nerde maşuğu Kullara <b>sormadan</b> tebdilim şaştı</p>	<p>Eridim seninle, aşk harcım değil Aşkı kalbe sunan yoldu saçların Ben 'ben'i öldürdüm can borcum değil Özümü özümden aldı saçların</p> <p>Okuyup anlarsan kutsaldır kitap Ulaşmıyor ruha ettiğim hitap Mızrabım dermansız, sözlerim bitâp Kilitlendi lisan kâldi saçların</p> <p>Sevdamı hasrete düşürme esir Ehl-i kâmil olan bulur mu kusur Makamda gözüm yok istemem kasır Dilendiğim aman oldu saçların</p> <p>Zühre yıldızı mı ışığı saçan Hakk'a vasil olur kendinden geçen Gönlüm bahçesinde rengârenk açan Sevgiden bir nakış güldü saçların</p> <p>Yordu Ozanca'yı aşkın yokuşu Mest eder insanı burcu kokuşu Ondandır Mecnun'un deli oluşu Yüreğime düşen hâldi saçların</p>

## 1935'TE İSMET İNÖNÜ'NÜN GİRESUN'U ZİYARETİ VE GİRESUN'DA İNÖNÜ GÜNÜ KUTLAMALARI

*MEVLÜT KAYA\**



### ARAŞTIRMA MAKALESİ

**Geliş Tarihi:** 01.10.2021

**Kabul Tarihi:** 20.10.2021

**Atıf Bilgisi:** Kaya, M.  
(2021). 1935'te İsmet  
İnönü'nün Giresun'u  
Ziyareti ve Giresun'da  
İnönü Günü Kutlamaları.  
HARS AKADEMİ, 4 (8),  
419-445.

### Öz

İsmet İnönü, 1935'te Başbakanlığı döneminde Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk'ün isteğiyle bir Doğu gezisine çıkmıştı. Bu gezi sürecinde birçok şehri gezerek sosyal, ekonomik ve stratejik açıdan önemli bilgi ve izlenimler elde etmiş, gezinin bitiminde kapsamlı bir rapor hazırlamıştı. Doğu gezisi kapsamında Erzincan'dan sonra 3 Ağustos 1935'te Giresun'u da ziyaret eden Başvekil İnönü'nün şehre ilk gelişi idi. İnönü, Giresun'da halk tarafından büyük bir coşkuyla karşılanmıştı. Giresun'da yaklaşık iki gün incelemelerde bulunmuş, salgın hastalıkları, yoksulluğu ve içinde bulunulan sosyal bunalımı gözlemlemişti. Özellikle kırsal olumsuz etkisi altına alan içki ve kumara karşı mücadele başlatmıştı. Bu mücadelede eğitim, okuryazarlık ve kahvehanelerin spor kulüplerine dönüştürülmesi gibi faaliyetlere öncelik verilmişti. İnönü'nün Giresun'a ilk kez geldiği 3 Ağustos günü, Cumhurbaşkanlığı döneminde, 1942'de Giresun'daki siyasi parti temsilcilerinin aldığı kararla şehirde büyük bir coşkuyla kutlanmaya başlanmıştı. Bu çalışmada İnönü'nün Giresun'a gerçekleştirdiği ilk ziyaret süreci ve sonrasında halkça şehirde kutlanan İnönü Günü, arşiv belgeleri ve dönemin basın verileri ışığında ele alınacaktır.

**Anahtar sözcükler:** İnönü, İnönü Günü, Giresun, Doğu gezisi, içki ve kumarla mücadele.

\* Öğr. Gör., Giresun Üniversitesi, Eynesil Kâmil Nalbant Meslek Yüksekokulu, Giresun.  
[mevlut.kaya@giresun.edu.tr](mailto:mevlut.kaya@giresun.edu.tr) / ORCID: 0000-0001-7508-1149.



## IN 1935 İSMET İNÖNÜ VISITED GİRESUN AND THE CELEBRATION OF İNÖNÜ DAY IN GİRESUN

*MEVLÜT KAYA\**



### RESEARCH ARTICLE

**First Received:** 01.10.2021

**Accepted:** 20.10.2021

**Citation:** Kaya, M. (2021).  
In 1935 İsmet İnönü Visited  
Giresun And The  
Celebration Of İnönü Day In  
Giresun. HARS AKADEMİ,  
4 (8), 419-445.

### Abstracet

İsmet İnönü went to an Eastern trip with President Mustafa Kemal Atatürk during his Prime Ministership in 1935. During this trip, he visited many cities and obtained socially, economically and strategically important information and impressions, and prepared a comprehensive report at the end of the trip. It was the first arrival of İnönü, who visited Giresun on August 3, 1935, after Erzincan as part of his eastern trip. İnönü was welcomed with great enthusiasm by people in Giresun. He spent about two days doing researches in Giresun, observing epidemics, poverty and the social depression in the society. Especially, he had started a struggle against drinking and gambling, which had a negative impact on the countryside. In this struggle, priority was given to such activities as education, literacy and the transformation of coffee houses into sports clubs. On August 3, the day when İnönü first arrived in Giresun, during the presidential term, it was celebrated with great enthusiasm in the city with the decision taken by the party representatives in Giresun in 1942. In this study, the process of İnönü's first visit to Giresun and the İnönü Day, which is celebrated in the city by the locals after, will be discussed in archival documents and light of the press data of the period.

**Keywords:** İnönü, İnönü Day, Giresun, trip to the East, fight against drinking and gambling.

\* Lecturer, Giresun University, Eynesil Kâmil Nalbant Vocational High School, Giresun. [mevlüt.kaya@giresun.edu.tr](mailto:mevlüt.kaya@giresun.edu.tr) / ORCID: 0000-0001-7508-1149.

## **Giriş**

İsmet İnönü 1935, 1946, 1947, 1952 ve 1957 yıllarında Giresun'u ziyaret etmişti. Bunlardan ilki, Doğu gezisi kapsamındaki 3 Ağustos 1935 tarihli ziyaretiydi. Başvekil İnönü, Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk'ün emriyle 1935'te oldukça kapsamlı bir Doğu gezisi gerçekleştirmiş, o yılda Türkiye'nin birçok vilayetinin genel durumu hakkında bir rapor hazırlamıştı. 30 Haziran 1935'te başlayan gezi, 8 Ağustos 1935'e kadar sürmüştü (Eyyüpoğlu 2009: 496). Erzurum, Kars, Erzincan, Elazığ, Ağrı, Tunceli, Diyarbakır, Muş, Artvin-Rize (Çoruh), Trabzon, Giresun gibi birçok vilayet, bu gezi kapsamındaydı (Öztürk 2016). İnönü'nün günlerce süren Doğu gezisinin Erzincan'dan sonraki durağı Giresun olmuştu. Bu ziyaret, İnönü'nün Doğu gezisi kapsamındaki son ziyareti (BCA, 030 10 00 00 13 75 29 1), Giresun'a ise ilk ziyaretiydi. Başvekil İnönü, heyetiyle birlikte 3 Ağustos 1935'te Erzincan gezisini tamamlayarak aynı gün saat 13.00'te Şebinkarahisar'a gelmişti. Orada iki saat halkla görüştüktan sonra Giresun istikametine hareket etmişler, yol üzerinde bulunan Yavuzkema1'e uğramışlardı. Burada bir süre halkla görüştüktan sonra yola devam etmişlerdi. Aynı günün son saatlerinde Giresun'a ulaşmışlardı. 3-4 Ağustos gecesi ile 4-5 Ağustos gecesi olmak üzere Giresun'da iki gece vali konağında kalmışlardı. İnönü ve heyeti, 5 Ağustos'ta öğle saatlerinde Giresun ziyaretini tamamladıktan sonra Güneysu vapuruyla Ordu'ya, daha sonra Ünye'ye, oradan Samsun'a hareket etmişti (*Haber*, 6 Ağustos 1935).

İnönü'nün ilk Giresun ziyareti, Doğu vilayetlerinin sosyal ve ekonomik koşullarını inceleyerek oluşturduğu raporun önemli bir parçası olmuştu. 1930'lu yıllarda Giresun'da eğitim, sağlık, ulaşım ve ekonomi alanlarında hissedilir oranda bir bunalım vardı. 1930'da etkisi sürmekte olan Dünya Ekonomik Bunalımı ile İkinci Dünya Savaşı öncesinin gergin ortamının bu bunalımda payı büyüktü. Hayat pahalılığı (*Akgün*, 4 Haziran 1936; *Akgün*, 29 Temmuz 1937), yol sorunları (*Akgün*, 30 Temmuz 1936; *Akgün*, 30 Ağustos 1936), eğitim ve sağlık konularında mali kaynak, hizmet elemanı ve bina ihtiyaçlarının yıllarca sürmesi, bunların yanı sıra gitgide artan vilayet nüfusunun sosyal taleplerinin yeterince karşılanamaması (Kaya: 2021: 57-58, 197-235), fındık borsasının köylünün beklentilerine nitelikli ölçüde cevap verememesi gibi olumsuzluklar, 1930'larda bölgenin gündemini oluşturuyordu (*Akgün*, 18 Birincikanun 1937). Ancak ekonomik sıkıntılar kadar gündeme gelmemiş ise de büyük bir sorun daha vardı: Giresun'da içki ve kumarın toplumsal dengeyi derinden sarsacak boyutlara ulaşması. İnönü'nün Giresun'u ilk ziyaretindeki koşullar genel olarak böyleydi. İnönü, içki ve kumarın gündelik yaşama ve yörenin geleceğine yönelik

tehlikelerini aciliyetle bertaraf etmek istemiş, Giresun'da bu doğrultuda bazı uygulamaların hayata geçirilmesini sağlamıştı. Dönemin basını incelendiğinde, İnönü'nün vilayeti ilk ziyaretinin ardından başlatılan eğitim ve spora endeksli sosyal projeler, içki ve kumarla mücadelede kısa vadede olumlu sonuçlar vermişti. Bu çalışmada, İnönü'nün Giresun'a 3 Ağustos'ta gerçekleştirdiği ve iki gün kadar süren ilk ziyaretinde, Giresun ve bazı ilçelerindeki incelemeleri ile ziyaretinden yedi yıl sonrasında şehirde kutlanmaya başlanan "İnönü Günü"nü yerel ve ulusal basına yansımaları ele alınacaktır.

### **İnönü'nün Giresun'a İlk Ziyareti**

İnönü'nün Giresun'a gerçekleştirdiği 3 Ağustos 1935 tarihli ilk ziyaret, basında büyük bir yankı uyandırmış; "*İnönü Giresun'da*" (*Tan*, 4 Ağustos 1935), "*Başbakanımız Giresun'da*" (*Ulus*, 5 Ağustos 1935), "*Giresun'da Halk Büyük Bir Gösteri Yaptı*" (*Akşam*, 6 Ağustos 1935) şeklindeki çeşitli başlıklarla duyurulmuştu.

İnönü'nün Şebinkarahisar'a gelmeden önceki durağı Erzincan olmuştu. Burada, şehre 25 kilometre uzaklıkta bulunan şelaleleri görmeye gittiği bilgisi basında yer almıştı. Sözü edilen yer, muhtemelen Türkiye'nin en büyük şelalelerinden biri olan ve şehre 35 kilometre uzaklıkta bulunan Girlevik Şelalesi idi. Erzincan'da Halkevi'nde toplanan halkla üç saat konuşan İnönü, şehirde yeni bir halkevinin inşası için gerekli plan ve projelerin yapılmasını istemişti (*Yeniyol*, 7 Ağustos 1935; *Tan*, 4 Ağustos 1935).

Başvekil İnönü, Erzincan ziyaretinden sonra 3 Ağustos'ta saat 13.00'te Şebinkarahisar'a gelmişti. Öztürk'ün, İnönü'nün Doğu gezisini ele aldığı eserindeki aktarımlarına göre, İnönü ve maiyeti "*Erzincan'dan Şebinkarahisar üzerinden Giresun'a dünyanın en güzel yeşilliklerinden, ormanlarından ve manzaralarından geçerek...*" gelmişlerdi (Öztürk 2016: 52). Şebinkarahisar'da İnönü'nün yanında Dışişleri Bakanı Tevfik Rüştü Aras, Orgeneral Ali Sait Akbaytogan, Jandarma Genel Komutanı Korgeneral Kazım Orbay, Korgeneral Hüseyin Abdullah Alpdoğan, Giresun Milletvekili Hakkı Tarık Us, Erzurum Milletvekili Tahsin Uzer, Gaziantep Milletvekili Bekir Kaleli, Giresun Valisi Yahya Sezai Uzer<sup>1</sup> ve Giresun Belediye Başkanı Eşref Dizdar vardı. Şebinkarahisar'a İnönü'yü karşılamaya giden Eşref Dizdar'ın, günün basınına yansıyan bir fotoğrafta İnönü'yü selamladığı görülmektedir (Fotoğraf 1). İnönü ve heyeti iki saat Şebinkarahisar'da incelemelerde bulunduktan sonra Giresun'a gitmek üzere saat 15.00'te

<sup>1</sup> Yahya Sezai Uzer'in soyadı, Atatürk tarafından 1937'de Trabzon Valisi iken değiştirilerek "Uzay" yapılmıştı (Günay 1993: 91).

kazadan ayrılmışlardı (*Tan*, 4 Ağustos 1935; *Kurun*, 9 Ağustos 1935). Şebinkarahisar'dan Giresun'a giderken yol üzerinde bulunan Yavuzkema1 nahiyesine uğramışlardı. Burada halk, İnönü'yü Cumhuriyet Marşı ile karşılamıştı (Öztürk 2016: 52). Bir süre nahiyede kalarak halkla görüşmüşler ve tekrar yola koyulmuşlardı. Giresun'da kışla meydanında toplanan halk, heyecanla İnönü'yü beklemekteydi. Yol boyunca rastladıkları köylülerle; işçilerle ve kadınlarla konuşarak ilerlemişlerdi (Öztürk 2016: 52). Gece saat 12.30 sularında Giresun merkezine ulaşmışlardı. İnönü'nün geleceğini duyan binlerce kişi caddeleri doldurmuştu. Halk büyük bir coşku içinde alkışlamış, tezahüratlar yapmış, İnönü'ye "yaşa! yaşa!" sloganları ile seslenmişti. İnönü ve beraberindeki heyet, halkın kendilerini karşılamasından çokça memnun olmuş, halkı selamlayarak istirahat edecekleri vali konağına gitmişlerdi (*Tan*, 4 Ağustos 1935). Coşkulu kalabalık daha sonra bando eşliğinde Onuncu Yıl Marşı'nı söyleyerek İnönü ve heyetinin kalacağı konağın önüne varmış ve burada Başvekil İnönü'ye büyük bir saygı ve sevgi gösterisinde bulunmuştu. İnönü halkın yanına gelmiş, bu gösteriden memnun olduğunu ve herkese ayrı ayrı teşekkür ettiğini dile getirmiş, bir kez daha alkışlanmıştı. Daha sonra halk, Onuncu Yıl Marşı'nı söyleyerek konak önünden ayrılmıştı (*Ulus*, 6 Ağustos 1935).

Başvekil İnönü, Giresun'a geldiklerini; bundan sonraki süreçte yapılacak olan işleri 3 Ağustos gecesi acele şifreyle İstanbul'da bulunan Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk'e şöyle bildirmişti:

*"Atatürk'ün yüce katına*

*İstanbul*

*3.8. Geç vakit.*

*Giresun'a geldik. Derin, engin ve çok özleyen[?] Saygılarımızı yüce katınıza yükselttiririz. Giresun'da iki gün kalacağız. Bununla doğu illerimizde emir buyurduğunuz vazife gezisi son bulmuş oluyor. Gördüklerime göre hemen yapılacak işler ve zamanla sıraya konularak yapılacak işler vardır. Acele işler için Ankarada birkaç gün çalışmağa ihtiyacım vardır. Ancak her şeyden evvel gezi intibaları hakkında yüce katınıza maruzatta bulunmak ve gerek acele işler, gerek program işleri için yüce buyruklarınızı almak şerefli vazifemdir. Bu sebeple Giresun'dan doğruca yanınıza gelmek kararındayım. Öte taraftan bir general ile Yugoslav askerî heyeti dokuz Ağustosta Ankarada bulunmak üzere hareket edecektir. Bu heyetin Genelkurmay ile müzakeresi için de Ankarada*

*bulunmak mecburiyetindeyim. Bizim vapurumuz dokuz Ağustosta İstanbulda bulunacağına göre bir iki gün içinde emirlerinizi aldıktan sonra muvakkaten ve hemen Ankara'ya dönmek için yüce izninizi isteyeceğim.*

*Derin saygılarımla yüce buyruğunuzu dilerim.*

*Seyahat 115 sayılıdır.*

*Başvekil İ. İnönü*

*Giresundan şifre ettim. 4.8.935*

*24.20 İmza" (BCA, 030 10 00 00 13 75 29 1)*

İnönü'nün gönderdiği acele şifreden anlaşıldığı üzere, Doğu gezisi kapsamındaki son durak Giresun'du. Buradan vapurla İstanbul'a giderken Ordu ve Samsun'a da uğranacaktı. İnönü, gezi sürecinde yaptığı incelemelerine isnaden aciliyetle yapılması gerekenleri ve gezi intibalarını Atatürk'le paylaşmak için Ankara'ya gitmeden önce İstanbul'a gitmek istediğini; 9 Ağustos'ta ise Ankara'ya gelecek olan Yugoslav askeri heyetini karşılamak üzere Ankara'da bulunması gerektiğini ifade etmiş, bu konularda Atatürk'ün emirlerini beklediğini bildirmişti (BCA, 030 10 00 00 13 75 29 1).

4 Ağustos 1935'te Giresun'dan Anadolu Ajansı'na çekilen resmî telgrafta, Başvekil İsmet İnönü'nün 3 Ağustos'ta Erzincan'dan hareket edip Şebinkarahisar'a uğrayarak akşam Giresun'a vardığı haberi verilmişti (BCA, 030 10 00 00 13 75 29 3). İnönü ve heyeti istirahat ettiği Giresun merkezinden, 4 Ağustos sabahı saat 10.00'da Tirebolu'ya hareket etmişti. İnönü bu gezisinde Harşit köprüsünü, Tirebolu'nun yollarını, Tepeköy'deki çimento sahasını ve çevredeki madenleri incelemişti. Aynı günün sonunda Giresun merkezine geri dönmüştü (*Akşam*, 6 Ağustos 1935; *Cumhuriyet*, 6 Ağustos 1935). İnönü'nün Tirebolu ziyaretinde incelediği Harşit köprüsü, bölgede önemli bir bağlantı noktasıydı. Harşit çayı üzerinde 1916-1917'de bir köprü yoktu ve Rus işgali dönemine rastlayan bu yıllarda Karadeniz kıyısı boyunca işgalcilerce yerlerinden edilerek doğudan batıya doğru göçtürülenlerden bir kısmı (yörede bu döneme muhacirlik yılları denir), Harşit çayından kelek denilen basit sallarla geçmeye çalışırken büyük felaketlerle karşı karşıya kalmışlardı (Kaya 2017: 70-71). Bundan sonraki süreçte de tehlike devam etmişti. Sürekli yağın yağmurlar bu noktada Harşit çayından geçişi engelliyor, yolcuların canını büyük bir tehlikeye maruz bırakıyordu. Sağlam bir köprünün inşası ancak 1927'de gerçekleştirilebilmişti. Giresun vilayetinden Dâhiliye Vekâleti'ne çekilen bir telgrafta "altı

yüz seneden beri ihmal yüzünden her sene köylülerden yüzlerce kurban olan Görele ile Tirebolu arasında coşkun Harşit nehri üzerine" kurulan köprünün, binlerce köylünün katılımıyla açıldığı bildirilmişti (BCA, 030 10 00 00 154 89 30 2). Köprünün yapılışından yıllar sonra İnönü, bu önemli geçiş noktasını tekrar incelemişti.

4 Ağustos 1935'te, geç saatlerde Başvekâlet Özel Kalem Müdürü Mustafa Vedit Uzgören, Başvekâlet Müsteşarı Kemal Gedeleş'e Giresun'dan bir şifre göndermişti. Şifrede, İnönü'nün Ankara'ya gelmekten vazgeçerek vapurla doğrudan İstanbul'a gitme kararı aldığı bildirilmişti. Uzgören, şimdilik bildiğinin iki gün İstanbul'da kaldıktan sonra Ankara'ya varacakları olduğunu ve yeni gelişmeleri bildireceğini belirtmişti. 5 Ağustos'ta saat 14.00'te Güneysu vapuruyla Giresun'dan hareket edeceklerini de bildirmişti (BCA, 030 10 00 00 13 75 29 2). Aynı tarihte, daha Giresun'a geldiği ilk günde, diğer vilayetlerin sorunlarını çözmeye, bilgi edinme bağlamında çekilen telgraflarla süreç hızlandırılmaya çalışılmıştı. Yine, İnönü'nün emriyle Uzgören'in Çoruh vilayetine çektiği bir telgrafta, orada bulunan bir köprünün masrafiyle ilgili malumat istenmişti (BCA, 030 10 00 00 13 75 29 5).

Giresun'dan çekilen 4 Ağustos 1935 tarihli başka bir telgraf da İnönü ve heyetinin bir gün önce ayrıldıkları Erzincan vilayetine idi. Bu telgrafta, oradayken Amerika'da bulunmuş ve İngilizce bilen bir vatandaşın olduğunu ve ailesiyle birlikte İstanbul'a gitmek istediğini; eğer olumlu bir durum var ise bunun için gereken masrafların üzerinde durulduğu ve konuyla ilgili malumat beklendiği bildirilmişti. Bu telgraf, Başvekil İnönü'nün emriyle Özel Kalem Müdürü Mustafa Vedit Uzgören tarafından çekilmişti (BCA, 030 10 00 00 13 75 29 4).

İnönü, Giresun'da kışlayı ziyaret ederek askerlerle buluşmuştu (Fotoğraf 2). Dönemin basınında çıkan fotoğraflardan anlaşıldığı üzere İnönü; heyetindeki devlet görevlileri ve generaller, vali, askeri erkân, Halk Fırkası başkanı Fahri Bilge ve Giresun milletvekili Hakkı Tarık Us'un da katıldığı görüşmeler yapmıştı (Fotoğraf 3). Başka bir fotoğrafta, İnönü'nün heyetinde bulunan Dışişleri Bakanı Dr. Tevfik Rüştü Aras Giresun'da bir gayrimübadilin şikâyetini incelerken görülmektedir ve yanında Erzurum milletvekili Fuat Sirmen de vardır (Fotoğraf 4; *Kurun*, 11 Ağustos 1935). *Yeşilgiresun* gazetesi<sup>2</sup>, 1936 yılında İnönü'nün Giresun'a geldiği günü hatırlatmak amacıyla "*Tarihsel*

---

<sup>2</sup> *Yeşilgiresun* gazetesinin bazı nüshalarını bizimle paylaşarak çalışmamıza katkı sağlayan Araştırmacı-yazar Hüseyin Gazi Menteşeoğlu'na teşekkür ederiz.



*Bir Andaç*” başlığıyla bir fotoğraf yayınlamıştı. İnönü'nün Giresun'a gelişinin ilk yıldönümü böyle bir fotoğrafla anılmış, başkaca bir faaliyet yapılmamıştı. Söz konusu fotoğrafta İnönü, Giresun'da Küçükalya parkında Belediye Başkanı Eşref Dizdar'dan şehir işlerinin durumuna dair bilgi alırken görüntülenmiştir (*Yeşilgiresun*, 1 Ağustos 1936). İnönü, Giresun'daki ziyaretleri sürecinde şehre dair birçok konuda yetkililerle istişarelerde bulunmuştu. Öztürk'ün aktarımlarına göre, 1935'te Giresun'un suyu ve elektriği yapılmış, bu yılda fındık da bol olmuştu. Ancak mısır pahalı idi; kilosu 6-7 kuruş olan mısırın veresiye fiyatı 12-15 kuruş civarındaydı (Öztürk 2016: 52).

İnönü, heyetiyle birlikte Giresun'dan ayrılırken halka veda etmiş, şehir erkânı tarafından uğurlanmıştı (Fotoğraf 5). Basına yansıyan veda fotoğrafında İnönü, Bakan Dr. Tefik Rüştü Aras, Giresun Valisi Yahya Sezai Uzer ile eşi ve Belediye Başkanı Eşref Dizdar ile Dizdar'ın eşi ve kızının bulunduğu bir topluluk tarafından uğurlanıyordu (Fotoğraf 6; *Kurun*, 11 Ağustos 1935).

İnönü ve heyeti, 5 Ağustos günü Giresun'dan yoğun bir kalabalığın uğurlamasıyla ayrılarak Güneysu vapuru ile öğleden sonra Ordu'ya hareket etmişti. Vapur, saat 17.30'da Ordu'ya ulaşmıştı. İnönü, Ordu halkının coşkulu karşılamalarıyla şehre girmiş ve oradan Halkevi'ne geçilmişti. Günün sonunda Ünye'ye gidilmiş, ertesi sabah Samsun'a hareket edilmişti (*Son Posta*, 6 Ağustos 1935; *Haber*, 6 Ağustos 1935). İnönü ve beraberindeki heyet, Ordu'dan sonra Samsun'daki incelemelerinin ardından 7 Ağustos'ta saat 14.00'te deniz yoluyla İstanbul'a gitmişti (*Yeniyol*, 7 Ağustos 1935).

1935'te Giresun'un toplam nüfusu 259.673 idi (20 İlkteşrin 1935 Genel Nüfus Sayımı: 9). *Akgün* gazetesinin kaza bazında ayrıntılı olarak verdiği Giresun'un toplam nüfusu ise 254.970'ti (Akgün, 7 İkinciteşrin 1935). Nüfus arttıkça imkânların kısıtlı olduğu Giresun yöresinde ihtiyaçlar da artıyor, savaş yıllarının atıl bıraktığı tarımsal topraklar nüfusun ihtiyacını karşılamaya yetmiyor, yakın gelecekteki dış göçlerin alt yapısı kendiliğinden oluşuyordu. İş ve geçim olanakları kaza merkezleri dışında tamamen küçük ölçekli hayvancılığa ve çerçevesi dar, getirisi az ancak uğraşı zor olan yamaç ziraatına dayalıydı. İnönü'nün Giresun izlenimleriyle ilgili Öztürk'ün eserinde geçen “kadınların ağır işlerde çalışması” ve “çocukların cılız ve bakımsız olması” da bu durumla yakından ilgiliydi. Dahası, frengi salgınının yarattığı kaos ve halkın yeterli ölçüde beslenememesi; benzinin solukluğu İnönü'nün de dikkatini çekmişti. Yörede ekonomik sorunlar ileri düzeye ulaşmıştı. Halkın her yerde ifade ettiği borçlanmalar çok fazlaydı ve bunlar

kalkınmaya engeldi. “*İzale-i şüyu davalarında*” yani ortaklığın giderilmesiyle ilgili davalarda halk hâkimlerden, icra memurlarından yakınmişti. Bir hâkim hukuk hâkimini arttırmanın gerekliliğini dile getirmiş; İnönü ise son bir iki yılın söz konusu davalarının yerinde incelenerek elde edilen sonuca göre yasal önlem alınması gerektiğini belirtmişti (Öztürk 2016: 52).

İnönü'nün Giresun izlenimlerinde tespit ettiği sorunlardan biri de Giresun'la birlikte Ordu ve Samsun'da “*bela halinde*” olan, tarla ve bahçelerdeki ürünlere zarar veren yaban domuzları idi (Öztürk 2016: 52). Giresun yöresinde köylüler, tarla ve bahçelerini ilkel yöntemleriyle korumak için sayvan denilen kulübelerde gecelerce bekliyorlardı. İnönü o yılın mahsulüne yaban domuzlarının zarar vermemesi için kolordudan halka silah dağıttırılmış, bir iki yılın kışında yaban domuzlarına karşı titiz bir mücadele verilmesi yönünde ilgili makamlara talimat vermişti (Öztürk 2016: 52). Bu mücadelenin kapsamı ve yöntemi “*Domuzla Savaş*” başlığıyla dönemin yerel basınında ayrıntılı olarak yer almıştı: Kış ayları yöre köylüsünün işlerinin en az olduğu zamanlardı. Bu zamanlarda yapılması gereken “*domuz öldürme işi*” idi. Hükümet, köylünün bu ödevi yerine getirmesi için yeterli silah ve mermiyi veriyordu ve bu işin kontrolü için memur görevlendirmişti. Bundan sonrası ise köylünün çalışmasına kalmıştı ve onların da bu işe gereken önemi vermesi bekleniyordu. Ancak zaman ilerledikçe köylerde tarla-bahçe işleri başlayacak, yaban domuzu avı yeterli ölçüde yapılamayacaktı. Kısacası yaban domuzu avı için en uygun zaman ocak ve şubat aylarıydı. Bu mücadele, bu aylarda yapılabilen kadarıyla kalacaktı. Bu aylarda bu mücadele yeteri kadar gerçekleştirilemezse, yaz aylarında mağduriyet daha da artacaktı. Yerel basında yer alan söz konusu yazıda; yazları tarla ve bahçelerini yaban domuzundan korumak için ailesiyle evinde uyumak yerine, yorganını omuzlayarak arazisine beklemeye giden köylü vatandaşların kış aylarında yaban domuzu avı için canla başla mücadele etmesi gerektiği hatırlatılıyordu. 28 Ocak 1936'da Giresun'un pek çok yerinde geniş ölçekte yaban domuzu avları yapılmıştı. Ancak zikredilen süreçte avlanan domuz sayısı belli değildi. İlgili yazının sonunda, ürünün verimi açısından yaban domuzu avının sanıldığından çok daha önemli olduğu; yaban domuzlarının her yıl yüz binlerce liralık ürünü tahrip ettiği, fındık dallarına zarar verdiği, bu hususta köylülerin çok dikkatli olması gerektiği vurgulanmıştı (Akgün, 30 İkincikanun 1936).

### **Giresun'da İçki ve Kumarla Mücadelede İnönü'nün Katkıları**



1930'larda şehirde kalkınma hamleleri hızla devam ediyor olsa da Giresun'un sosyal ve ekonomik açıdan henüz aşılammış birçok sorunu vardı. Bu sorunlar arasında içki ve kumarın yörede toplumsal dengeyi bozacak dereceye gelmesi de yer alıyordu. *Akgün* gazetesinde yayımlanan ve yirmi yıl öncesi ile sonrasını mukayese eden Yolcu rumuzlu bir yazıdaki şu ifadeler, dönemin zikredilen sorununa dair fikir vermektedir: “*Giresun yurdun başka illerinde çok sevilir ve övülür. Eğer bu seven ve övenler bir kerecik Giresuna uğrayup beş on gün kalırlarsa onlar da benim gibi Giresunun zevallılığına şaşsa kalacaklardır. Bizim, Atatürk neslinden beklediğimiz içki ve kumar değil, ekonomi ve biriktirme ile yeni yeni yeniliklerdir...*” (Akgün, 16 İlkteşrin 1935). Öztürk'ün, İnönü'nün 1935'teki Giresun izlenimlerinden aktardığı eserinde yer alan “*kumar ve içki Giresun köylerini çürütmüştü*” ifadesi de dönemin Giresun'undaki bu soruna ışık tutmaktadır (Öztürk 2016: 52).

Giresun yöresinde içki ve kumarın kırsalı ağır tesiri altına alması durumu, İnönü'nün 1935'te vilayete dair izlenimleri arasında önemli bir yer tutmuştu. Dar gelirli köylü vatandaşların kumar oynayarak birbirine borçlanması, çalışmaya, toprağı işlemeye ve üretmeye ayrılan zamanın azalması, İnönü'nün gözlemlerinde yer aldığı üzere, köyleri gitgide üretimden yoksun hale getirmişti. İnönü'nün Giresun gözlemleri ve burada tespit ettiği sosyoekonomik sorunlara çözüm bulması çok gecikmemişti: Önce içki ve kumar illetinden arınılarak eğitime ve spora; bu yolla kalkınmaya zemin hazırlanacaktı. Öztürk'ün bildirdiğine göre İnönü, içki ve kumarla mücadele adına “*halkı kahvelerden kurtarıp spor sahasına, güzel dağlara ve denize çekilmesi için*” valiye talimat vermişti. İnönü, halkın sorunlarından haberdar olan valinin çalışmalarından memnun kalmıştı (Öztürk 2016: 52).

İnönü, Giresun ziyaretleri sırasında bu konuyla ilgili isteğini Giresunlulara açık bir biçimde dile getirmiş, *Akgün* gazetesi İnönü'nün “*Sizden iki şey istiyorum: İçtimaî mücadele, spor*” şeklindeki isteğini hatırlatarak şöyle yazmıştı: “*Giresun gençliği, Giresun halkı Başbakanımızın bu sözlerini tutmalıdır. Valimiz içki, kumarla mücadele etmek için şiddetli tedbirler almışlardır. Halkın da gençliğin de işi başarmak için hükümetle el birliği etmesi şarttır. Böyle olmazsa işler, güçlkle yol alır*” (Akgün, 9 İlkteşrin 1935). *Akgün* gazetesi, içki ve kumarla mücadelede halkı bilinçlendirmek için önemli yazılar yayımlamaktaydı. 1935 Eylül'ünde aynı gazetede yer alan “*Köy Konuşmaları*” adlı bir köşede, bu dönemlerde köylerde yaygın olan içki ve kumara karşı, basın yoluyla verilen mücadelelere örnek teşkil eden “*En Korkunç Hastalık*” başlığıyla önemli bir yazı yer almıştı. Yazıya insanlarda ve hayvanlarda var olan çeşitli ölümcül hastalıkların onları nasıl

kemirerek erittiğinden, öldürdüğünden söz edilerek başlanmıştı. Binlerce yıldır bu hastalıkların önüne geçilmek için çalışıldığı, ancak onca emeğe rağmen kayıpların devam ettiği, ölümün pençesindeki insana diğerlerinin nasıl acıyarak baktığı vurgulanmıştı. Bu tür hastalıkların kısa vadede insanı öldürdüğü, uzun zaman süründürmediği ve insanı zahmetten kurtardığı ifade edildikten sonra, yazının asıl mesajı olan içki ve kumar “hastalığı” ile bunların mukayesesi yapılmıştı:

*“Köylü kardeşim. Bu öldüren hastalıklardan daha korkunç daha tehlikeli bir hastalık daha var... Bu hastalık; çok süründürüyor... Ve pek çok zahmet çektirerek öldürüyor. Bu hastalıklar yalnız yakaladığını değil, onun çoluk ve çocuğunu da beraber eziyor... Yıpratıyor... Yoksul bırakıyor... Perişan ediyor... Nihayet kendisini de çoluk çocuğunu da eritiyor... Bitiriyor... Bu hastalık vücudun görünen bir yerinde değil ki doktora gidesin. Bu hastalık ruhta, vicdanda... Kalptedir; içki ve kumar!” (Akgün, 25 Eylül 1935).*

Yazıda, içki ve kumar hastalığının her kötülüğü yaptıracağı; yalan söyletebileceği, hırsızlık yaptırabileceği, cinayet işletebileceği ve bugüne kadar kimseye bir yararının olmadığı dile getirilmiş, köylü vatandaşlar uyarılarak yazıya son verilmişti:

*“Köylü kardeşim; bu çirkinlikleri hiç sana yakıştırmıyorum. Sen de çok iyi bilirsin ki senin soyunda, böyle çirkinlikler yoktu, deden, baban hiç bunları yapmazdı. Bu korkunç hastalıklardan sıyrılıp kurtulmak senin elindedir. İki yakanın bir araya gelmesini istiyorsan önce kendini bu içki ve kumar belasından kurtar. Ondan sonra yavaş yavaş her işin kendiliğinden düzelecek... Buna kuvvetle inan!” (Akgün, 25 Eylül 1935).*

Akgün gazetesinde Ocak 1936'da “İçki ve Kumar Savaşı” başlığıyla, Başbakan İsmet İnönü'nün Giresun ziyareti atıfta bulunularak kaza merkezlerinde ve köylerde spor tesisleri ve okuma odaları açılmasının kararlaştırıldığı yazılmıştı. Buna ek olarak köylerde ve kaza merkezlerinde içki ve kumarın toplumu çürütmesine engel olacak tedbirlerin de valilik nezdinde uygulanacağı duyurulmuştu (Akgün, 2 İkincikanun 1936). İnönü, içki ve kumarın toplumu esir almasının acilen önüne geçmek istemişti. Doğu gezileri kapsamında Giresun'a geldiğinde, Halkevinde yaptığı toplantıdaki hitabesinde de “Giresun halkının ve bilhassa köylerinin oyun yerlerini ve kahvehaneleri kapatarak bunların yerine spor kulüpleri açmaları” yönünde emir vermişti. Giresun'da kumar ve içkiye karşı ciddi bir savaş verilmesi doğrultusunda çok sıkı tedbirler alınmaya başlanmıştı. Kahvehanelerin

kapatılması veya buralarda oyun kâğıtlarının yasaklanması gibi çözüm yollarına da başvurulmuştu (BCA, 490 01 00 00 1122 95 2 10).

Basın verilerinden anlaşıldığı üzere, köylüler de içki ve kumarla mücadelede kahvehanelerin spor kulüplerine dönüştürülmesi uygulamasından memnundu. Ancak saha derlemelerinden döneme ilişkin elde ettiğimiz bilgilere göre, bir kısım kumar tutkunları bu alışkanlıklarına son verememişler, Giresun'un doğusundan batısına dek uzanan kıyı kasabalarından kayıklara binerek Espiye açıklarında bir gemide toplanıp kumar oynamayı sürdürmüşlerdi (Kaya, 2021: 361-362). Yasaklara dair 1936'da Giresun basınında "*Oyun Kâğıtları Yasağı Devam Edecek*" başlığıyla bir haber yer almıştı. Habere göre; önceki hafta köylü vatandaşlar gazeteye bir mektup yazmışlar, kumar ve kâğıt oyunları yasağının kaldırılacağına yönelik propagandadan üzüldüklerini ifade etmişlerdi. Gazete, mektubu yayımlarken şuna işaret etmişti: Hükümetin kâğıt oyunları yasağından geri adım atması olanaksızdı. Bunların yasaklanmasından memnun olan halk, yasağın süreceğinden şüphe duymamalı; kumar oyunlarının tekrar geri getirileceğine dair çıkarıcı propagandalardan ve sinsî hareketlerden ürkmemeliydi (Akgün, 22 Birinciteşrin 1936).

Zararlı boyutlara ulaşmış bu tür alışkanlıkların yasaklarla sınırlandırılması, toplum yararına önemli bir girişimdi. Giresun dışında da halkın eğitime, kültüre, spora ve güncel konulara odaklanarak kötü alışkanlıklardan sıyrılmasına yönelik bazı yaptırımlar uygulanmıştı. Kahvehanelere radyo konularak oyun yasakları getirilmiş; kumar alışkanlığı olanların veya bütün zamanını kahvede kâğıt oyunları ile geçirenlerin radyo bağıllığı kazanarak dolaylı bir biçimde eğitim alması hedeflenmişti. Ankara Belediyesi'nin 1935'te Ankara kahvelerindeki oyunları yasaklayarak kahveyi istirahat etme ve radyo dinleme ortamı haline getirme yoluna gitmesi, bu duruma bir ölçüde örnek teşkil etmişti (*Yeniyol*, 18 Nisan 1935).

Köylüler, eğitime ve spora teşvik edilerek kumar batağına düşenlerin kumar oynamalarına zamanlarının kalmaması sağlanmaya çalışılmıştı. Köylerdeki spor kulüplerinin, köy okulundaki müdürlerin idaresinde olması kararlaştırılmıştı. Köylerde yaşayan insanlar, bu kulüplere üye yapılacaktı. Bu yönde alınan kararlar vilayet makamınca kazalara, nahiyelere ve köylerin ihtiyar heyetine tebliğ edilmişti. Her köy kendi olanakları doğrultusunda spor ve eğitim alanlarında organize edilmeye çalışılmıştı. Sahil köyleri deniz sporlarına, kırsaldaki köyler kara sporlarına yönlendirilmişti. Spor kulüplerinin aynı zamanda birer halk okuma odasının bulunması ve köy halk okuma

odalarına kitap ile gazetenin ücretsiz gönderilmesi kararlaştırılmıştı. Giresun'da öncelikle spor tesisi açılması kararlaştırılan yerler, yerel basında şöyle duyurulmuştu: Bulancak kazasının merkezi ve Şıhlı, Nefs-i Piraziz, Elmalı, Kılıçlı, Sasu, Narlık, Şemseddin köyleri ve Piraziz nahiye merkezi, Keşap'ta Düzköy, Dereli'de nahiye merkezi, Tirebolu kazasının merkezi ve okul bulunan köyleri, Görele kazasının Eynesil nahiyesi merkezi ile Karaburun, Kırıklı ve Gülef köyleri, Şebinkarahisar merkezi, Alucra kaza merkezi ve Teştik, Karabörk, Gicora köyleri, Giresun merkezine bağlı Kemaliye, Akyoma, Lâpa, Kayadibi köyleri (Akgün, 2 İkincikanun1936).

Kısa bir süre sonra Giresun Valiliği, 20 Ocak 1936'da hükümete gönderdiği bir yazıda, İnönü'nün Doğu gezilerinde gerçekleştirdiği, köy kahvehanelerinin kapatılarak spor tesislerine dönüştürülmesi uygulamasından ilham alarak Giresun'un 16 köyünde kahvehanelerin spor kulüplerine dönüştürüldüğünü bildirmişti (BCA, 490 01 00 00 1122 95 2 9). Yazıya isnaden CHP Genel Sekreterliği, bu doğrultuda köylerdeki spor kulüplerinin işlerliğini sürdürmesi, bu kurumların halk için yararlı olması ve köylerin aydınlanması adına aldıkları tedbirlerin neler olduğu hususunda, ildeki parti sorumlularının düşüncelerini bildirmelerini istemişti (BCA, 490 01 00 00 1122 95 2 3). Yukarıda sözü edilen ve Giresun Valiliğinden gönderilen belgede 16 köyde spor kulübü kurulduğu yazılmış ise de genel sekreterliğin cevabî metnini içeren belgede sehven 10 köy şeklinde belirtilmiştir. Spor kulübü açılan ilk köyler ise şunlardı: Kayadibi, Çandır, Akyoma, Lapa, Boztekke, Alınyoma, Piraziz, Yaslıbahçe, Sasu, Çayır, Narlık, Şıhmusa, Kılıçlı, Eynece, Şıhlı, Akköy. Bunlar, Giresun'da merkez kazaya ve Bulancak'a bağlı köylerdi. Öncelikle ilkokulu olan köylerden işe başlanmıştı. Bu işle, Kültür Müdürlüğünün başkanlığında kurulan bir komisyon meşgul olacaktı. 19 Ocak 1936 tarihinde vilayete 15 kilometre uzaklıkta Giresun-Şebinkarahisar yolu üzerindeki Alınyoma köyünde 16. spor kulübü açıldığı belirtilmişti. Ayrıca kulübün açılışına Vilayet Erkânı, Piyade Alayı Komutanı ile subayları, CHP İl Parti Kurulu Başkanı, Halkevi başkanı, Belediye Başkanı, diğer kişiler ve çevre köylerden gelen yüzlerce kişi katılmıştı. Jandarma mızıkasının da bulunduğu törende diğer köyler için de heveslendirici bir gelişme yaşanmıştı. Ayrıca Alınyoma ve başka iki köye birer radyo alınmıştı (BCA, 490 0100 00 1122 95 2 10). Akümülatörle çalışan bu radyolar, o dönem için büyük bir lükstü. Alınyoma'da bir de okuma odası açılmıştı. 1936'da Giresun'un ilk köy spor kulübü olan ve Alınyoma'da kurulan Işık Spor Kulübü ve ardından kurulması planlanan Kayadibi Spor Kulübü, İnönü'nün Giresun'da

başlattığı içki ve kumarla mücadelede spor ve eğitime teşvik uygulamalarının önemli bir kazanımıydı (Akgün, 9 İkincikanun1936).

Halk okuma odaları, spor kulüpleri, su ve kara sporları, müzik, radyolar derken kısa sürede Giresun yöresinde kaza merkezi ve köylerde halk, başta gençler olmak üzere sürekli uğraşacakları, uğraşırken de bilgi ve deneyim kazanacakları meşgaleler edinmişlerdi. İnönü'nün Giresun ziyaretlerinde edindiği bilgi ve izlenimler sonrasında sosyoekonomik yaşamı olumsuz etkileyen alışkanlıklara karşı alınması gereken uzun vadeli önlemler, bir ölçüde kısa sürede meyvelerini vermişti. 1945-1950'li yıllara gelindiğinde de aynı şekilde halk okuma odaları, Halkevlerinin nezdinde Giresun'un çeşitli köylerinde ve kaza merkezlerinde faaliyetlerine devam etmiş, okuma yazma kurslarını sürdürmeye çalışmıştı. Ülper köyü, Şebinkarahisar, Bulancak gibi merkezlerden bu dönemde yapılan bazı yazışmalar, söz konusu faaliyetlerin sürdürülmeye çalışıldığını göstermektedir (BCA, 490 01 00 00 1055 1050 3 11; BCA, 490 01 00 00 1055 1050 3 7; BCA, 490 01 00 00 1055 1050 3 4).

Sonuç olarak, İnönü'nün 3 Ağustos 1935'teki ilk Giresun ziyareti kısa sürede olumlu sonuçlar vermiş, içki ve kumarla mücadelede eğitim ve spor teşvik edilerek önemli ölçüde bir halk aydınlanması yaşanmıştı. Bu kazanımlar, Giresun'un sosyoekonomik yönden kalkınmasında önemli bir ivme olmuştu. Hükümetin başta okuma yazma, eğitim ve spor dalları olmak üzere gerçekleştirdiği toplumsal projelerle, başta gençler olmak üzere halk bir taraftan okumaya, diğer taraftan da sporla meşgul olmaya başlamıştı. Bu projeler, o dönemde hükümetin içki ve kumar bağıllığına karşı başlattığı önemli bir sosyal politikanın ürünü olmanın yanı sıra, eğitimin yaygınlaştırılması ve sağlıklı bir toplumun inşası yolunda oldukça önemli bir girişim olmuştu.

### **Giresun'da İnönü Günü Kutlamaları**

İsmet İnönü'nün Giresun'a ilk kez geldiği 3 Ağustos gününün "İnönü Günü" olarak şehirde kutlanmaya başlaması 1942 yılında olmuştu. CHP Vilayet İdare Heyeti 1942'de Giresun'da İnönü Günü'nün kutlanmasına yönelik bir karar almıştı. *Yeşilgiresun* gazetesi bu kararı "*CHP Vilayet İdare Heyetinin Güzel Bir Kararıyla İnönü'nün Giresun'a Geldiği Şerefli Günün Yıldönümüne Rastlayan 3 Ağustos Tezahüratla Kutlanacak*" başlığıyla yayınlamıştı (Yeşilgiresun, 1 Ağustos 1942). Gazetenin bu gelişmeyi duyurduğu yazısı şöyleydi:

*“Milli şefimiz, aziz reiscumhurumuz İsmet İnönü başvekillikleri zamanında ilk defa 3 Ağustos 1935'te Giresun'umuzu şereflendirmiş olduklarından bu mutlu günü Giresunlular, bu yıl coşkun tezahüratla kutlayacaklardır. 3 Ağustos pazartesi günü CHP Vilayet İdare Heyeti'nin tespit ettiği manalı bir program dâhilinde yaşatılacak olan bu emsalsiz hatıra bizim için bir şeref kaynağı olmakla beraber aynı zamanda milli his ve heyecanlarımızın şimdiden bir kat daha coşup taşmasına zemin hazırlamaktadır. Giresun'umuza, 1935'te dağları aşarak süzülen aziz Milli Şefimizin o gün milleti arasında dertler dinleyerek şefkat dolu bağırını milletine açan ve bundan zevk duyan sevimli çehresi gözlerimiz önünde gittikçe ilahileşmektedir. 3 Ağustos sabırsızlıkla bekliyoruz (Yeşilgiresun, 1 Ağustos 1942).*

Giresun'da İnönü Günü'nün, CHP Vilayet İdare Heyeti'nin tespit ettiği bir programla kutlanması kararlaştırılmıştı. Kutlama programı şu şekilde belirlenmişti:

Sütlaç köprüsünün yukarı kısmına süslenmiş bir kemer kurulacak ve karşılama bu kemerin şehir kısmından yapılacaktır. İnönü'nün büstünü taşıyacak olan araba saat 16.00'da harekete geçecektir. Arabanın hareketi boru sesiyle haber verilecek, bu esnada karşılama heyeti arabayı karşılamaya gidecektir. Arabaya yaklaşıncaya durulacak, beyazlar giyinmiş genç kızların ellerinde bulunan büst, Vali tarafından alınarak orada hazır bulunan genç sporculara verilecektir. Bu sırada bando takımı selam havası çalacak ve Giresun kalesinden toplar atılacaktır. Ardından, İnönü'nün büstü, heyetin ve sporcuların saygılı duruşları arasında yürüyüşe başlanacaktır. Köprü başından itibaren Cumhuriyet Meydanı'na kadar caddenin iki tarafından jandarma, polis ve orman alayından ayrılacak kıtalar, onar adım mesafe ile tertibat alacaktır. Heyet, doğrudan Cumhuriyet Meydanı'na gidecektir. Garnizon Komutanlığı tarafından hazırlanan kroki gereğince kıtalar, okullar, diğer teşekküller ve halk, meydandaki yerlerini alacaktır. Tören başlamadan önce Vali, maiyetinde garnizon komutanı, parti ve belediye başkanları bulunmak suretiyle kıtaları teftiş edecektir. Boru sesinin ardından İstiklal Marşı ile tören başlayacaktır. Daha sonra, belediye başkanı tarafından günün anlam ve önemine dair konuşma yapılacaktır. Konuşma bitince tribünlerin kurulu olduğu yere gidilerek resmigeçit yapılacaktır. Geçitten sonra çelenkler Onuncu Yıl Abidesi'ne konulacaktır. Tören bitince valilik makamına gidilerek tebrikte bulunulacaktır. Hükümet konağı girişinde jandarma ve polislerden oluşan tören kıtası bulunacak ve bando selam havası çalacaktır. Şehir bayraklar ve defne dallarıyla süslenecek, gece elektrik aydınlanması ve şenlikler yapılacaktır, ayrıca parkta mızıkça çalınacaktır. Tören programının



uygulanması sorumluluğu, Garnizon Komutanlığı, inzibat polis ve jandarmaya ait olacaktı (Yeşilgiresun, 1 Ağustos 1942).

İnönü'nün, Mustafa Kemal Atatürk'ün 1938'de vefatından sonra cumhurbaşkanı olması ve aynı yılda yapılan Cumhuriyet Halk Partisi Olağanüstü Kurultayı ile İsmet İnönü'ye “Milli Şef” ve “Değişmez Genel Başkan” unvanlarının verilmesi, İnönü Günü'nün kutlanmasında etkili olmuştu. İnönü'ye “Milli Şef” unvanı verilmesinden sonraki süreçte siyasi yapının daha otoriter bir duruma gelmesinin de (Yiğit 2011: 30 ) etkisi olduğu açıktı. Ayrıca bu kutlamaların gerçekleşmesinde, İnönü'nün bir başvekil olarak şehri ziyaret edip halkla birebir konuşup memleketin sorunlarını dinlemesi; Giresun'un sosyoekonomik ve kültürel alanlarda kalkınması yönündeki çözüm üretme çabaları ve yakın geçmişteki emperyalist, işgalci güçleri yurttan atarak Anadolu'da var olma mücadelesi verme sürecindeki askerî başarıları ve Türk inkılâbını gerçekleştiren cumhuriyetin kurucu kadrosunda yer almış olmasının da etkisi vardı. Başka bir bakış açısıyla; Mustafa Kemal Atatürk'ün Samsun'a 1919'da ayak bastığı 19 Mayıs gününün 1926'da “Gazi Günü” ilan edilip kutlanmaya başlanması (Akbulut 1995: 3) durumunda olduğu gibi devlet büyüklerinin bir şehre ilk defa gelerek gerçekleştiği önemli işler, halkça belleklerde muhafaza edilmek istendiğinden söz konusu günün yıldönümlerinde anma, kutlama törenleri yapılmıştır. Ancak İnönü Günü'nün Giresun'da kutlanmaya başlamasının, onun başvekilliği döneminde şehre ilk gelişinin hemen sonraki yılda değil de cumhurbaşkanlığı döneminde, yani yukarıda zikredildiği gibi “Milli Şef”, “Değişmez Genel Başkan” unvanlarını alarak siyasî otoritesini arttırmaya başladığı dönemlerde gerçekleştirildiği ve kutlamaların uzun yıllar sürdürülmediğini de (basından saptanıldığı kadarıyla 3 yıl) göz önünde bulundurmak gerekir.

Giresun'da İnönü Günü kutlamalarının ilki, İnönü'nün Giresun'a gelişinden yedi yıl sonra 1942'de çeşitli ulusal gazetelerde farklı başlıklarla aktarılmıştı. Ancak kutlamaların içeriği genel olarak aynıydı. *Akşam* gazetesi, “*Giresun'da Tezahürat*” başlığıyla duyurduğu haberde, 3 Ağustos 1942'de İnönü Günü kutlamalarının halkça büyük bir coşkuyla gerçekleştirildiğini yazmıştı (*Akşam*, 5 Ağustos 1942). *Bugün* gazetesi, İnönü'nün şehre gelişinin yedinci yıldönümünün Giresun halkı tarafından tezahüratla kutlandığını; şehrin baştanbaca milli renklere bezendiğini ve şehrin doğu girişinde güzel bir kemer kurulduğunu aktarmıştı (*Bugün*, 5 Ağustos 1942).

Cumhuriyet gazetesi, “Giresun’da Milli Şefin Teşrihi Günü Kutlandı”, Tan gazetesi “Giresun’da Yapılan Büyük Tezahürat”, Ulus gazetesi “Giresun’da İnönü Günü Kutlandı”, Yeni Asır gazetesi “Milli Şef Günü Dün Giresun’da Hararetle Kutlandı” başlığıyla İnönü Günü’nün 3 Ağustos günü Giresun’da büyük bir tezahüratla kutlandığını yazmıştı. Baştanbaşa süslenen, şehir girişinde kurulan kemerin altından başlayan tören, Milli Şef’in Giresun’a ilk gelişinin anısını yaşatmak için otomobil içinde İnönü’nün büstünün getirilmesiyle devam etmişti. Büst, başta vali olmak üzere, mülkî ve askerî erkân ile kalabalık bir halk kitlesi tarafından burada karşılanmıştı. Karşılamanın ardından vali, hükümet konağı civarında büstü otomobilden alarak izci ve sporculara vermiş; izciler, büstü el üstünde taşıyarak dalgalanan bayraklar arasında Cumhuriyet Meydanı’na getirmişti. Binalar bayraklarla donatılmıştı. Caddenin iki tarafından insan akışı olmuş, bando ve alay mızıkası çalmaya devam etmişti. Gazi caddesinden aşağıya doğru akan insan trafiği, Cumhuriyet Meydanı’na kadar uzanmıştı. Günün basınında not düşüldüğü üzere; meydanda gayet intizamlı bir duruş göze çarpıyordu. Giresunlular, bu törenlere aşinaydı ve programdaki tertiplenmeyi birkaç dakikada uygulamış bulunuyorlardı. Törene vali, garnizon komutanı ve parti başkanı katılmıştı. Asker teftiş edilmişti. Onuncu Yıl Abidesi’ne çelenk konulduktan sonra, rahatsızlığından dolayı törene katılamayan Belediye Başkanı Eşref Dizdar’ın yerine Eczacı İhsan Ural günün anlam ve önemine dair konuşma yapmıştı. Meydanda toplanmış olan yoğun kalabalık, büstü sürekli alkışlarla karşılamıştı. Törenin bu kısmı, İnönü Günü’nün Giresunlular için çok değerli olduğu ve halkın İnönü’ye sarsılmaz bağlı olduğu söylevleriyle, askerlerin sevgi ve takdirle izlenen geçişleriyle sürmüştü. Sonrasında Vilayet’e gidilerek tebriklerde bulunulmuştu. Hükümet konağı önünde polis ve jandarmadan oluşan birer müfreze, valinin giriş ve çıkışlarında selamlarını arz etmişlerdi. Tebriklerin ardından program sona ermiş olsa da tezahüratlara gece de devam edilmiş, şehir ışıklarla donatılmıştı (Cumhuriyet, 5 Ağustos 1942; Tan, 5 Ağustos 1942; Ulus, 5 Ağustos 1942; Yeni Asır, 5 Ağustos 1942; Yeşilgiresun, 8 Ağustos 1942).

3 Ağustos 1942’de İnönü Günü’nün Giresun’da kutlandığını yazan 8 Ağustos tarihli *Yeşilgiresun* gazetesi, haberinde “kahraman askerlerimizin tunç gibi gövdelerinden kuvvet alarak kalçalarından fırlayan ayakları yeri temelinden sarsar gibiydi. Ey büyük İnönü! Güvendiğin bu millet, böyle yürüyecek. Seni böyle karşılıyor ve sana daima böyle bakacak!” cümleleriyle törendeki heyecanı ve kararlılık havasını aktarmış, programla çok yakından ilgilenen CHP Parti Başkanı Nuri Özkaya’yı tebrik ederek yazısını sonlandırmıştı (Yeşilgiresun, 8 Ağustos 1942).



1942 Ağustosunda CHP Parti Başkanı Nuri Özkaya, *Yeşilgiresun* gazetesinde İnönü'ye yazdığı iletide, Giresun'a İnönü'nün ilk gelişinin yıldönümünün, şehirde on binlerce kişinin katılımıyla kutlandığını bildirmişti. Aynı kısımda İnönü'nün Giresun Valiliğine gönderdiği halka mesajı da yer almıştı: “*Sayın Giresunluların asil duygularına teşekkür ediyorum*” (*Yeşilgiresun*, 8 Ağustos 1942).

Giresun'da İnönü Günü kutlamalarının ikincisi, İnönü'nün şehre gelişinin sekizinci yıldönümüne rast gelen 3 Ağustos 1943 tarihli kutlamaydı. Giresun'da İnönü Günü kutlamaları, önceki yıldaki gibi büyük bir katılım ve tezahüratla gerçekleşmişti. *Vakit* gazetesi konuyla ilgili haberinde şehven iki kez İnönü'nün şehre gelişinin “*on sekizinci yıldönümü*” olduğunu tekrarlamış ise de bu tarih sekizinci yıldönümüydü (*Vakit*, 5 Ağustos 1943). Aynı yanlışlığın *Cumhuriyet* gazetesinin “*Giresun'da İnönü Günü*” başlıklı 1943 yılı İnönü Günü kutlamalarını konu alan haberinde de tekrarlanması, ajans kaynaklı bir hata olduğunu düşündürmektedir (*Cumhuriyet*, 5 Ağustos 1943).

3 Ağustos 1943'te Giresun halkı, büyük bir sevgi gösterisiyle İnönü Günü'nü kutlamıştı. Şehir baştanbaşa süslenmiş, sekiz yıl öncesinde İnönü'nün şehre gelişindeki gibi, şehrin girişinde bir karşılama yapılarak törene başlanmıştı. Program, Sütlaç köprüsünden başlamıştı. Giresun Valisi, İl Jandarma Komutanı, CHP parti ileri gelenleri, şehrin sivil ve askeri erkânı ile binlerce kişi şehrin girişinde toplanmıştı. Buraya İnönü'nün büstü bir otomobil ile getirilmişti. Vali, veciz hitabetinden sonra büstü tutmakta olan öğrencilerden alarak atletizmci Ömer Altan'a teslim etmişti. Bu sırada havai fişekler patlatılmış, kaleden toplar atılmıştı. Büst, oradaki sporcular tarafından Cumhuriyet Meydanı'na getirilmişti. Cumhuriyet Meydanı'nda büyük bir kalabalık toplanmıştı. Burada, İstiklal Marşı okunmuş, ardından CHP Parti Başkanı ve Ziraat Bankası Müdürü Zeki Oskay bir konuşma yapmış, daha sonra Vali İ. Ethem Bozkurt söz almıştı. Bozkurt, konuşmasında Giresun için büyük bir onur olarak ifade ettiği İnönü'nün ilk Giresun ziyaretinin hatırasını anmış, halk Milli Şef'e karşı sarsılmaz bağlılık duygularını ifade etmişti. Yapılan resmigeçidin ardından program sona ermiş ise de akşam elektrik aydınlatmalarıyla coşku devam etmişti (*Vakit*, 5 Ağustos 1943; *Yeşilgiresun*, 7 Ağustos 1943).

Giresun'da İnönü Günü'nün kutlamalarının üçüncüsü, İnönü'nün şehri ilk ziyaretinin 9. yıldönümü olarak 1944'te kutlanmıştı. *Yeşilgiresun* gazetesi bu kutlamayı “*Giresun'un Şerefli Günü*” başlığıyla vermişti. Tören içeriği, önceki yıllarda olduğu

gibiydi. Gazetede yer alan tören haberinde, “*Milli Mücadele yıllarında İnönü'nün emir ve kumandası altında Sakarya ve İnönü meydanlarında kahramanca çarpışan Giresun alaylarının kahraman evlatları ve onların bugünkü çocukları, bu şerefli günü fırsat bilerek kahramanlık hislerini bir kere daha tecelli ettirmişler, hatıralarını o zamanlara yöneltmişlerdir. Milli mücahit, kahraman Osman Ağanın etrafına toplanan abalı, zıpkalı, başlıklı Giresun çocukları, bellerindeki kasaturalarla düşmanı süngü hücumları önünde eritmiş İnönü'nün emri altında harikalar yaratarak şanlı sahifeler yazmışlardır...*” denilerek yakın geçmişte yaşanan Milli Mücadele’de Giresunluların çok büyük katkıları olduğuna vurgu yapılmıştı. 1944’teki tören de başta şehir erkânı olmak üzere halkın yoğun katılımıyla coşkulu bir şekilde gerçekleşmiş, çelenklerin konulmasının ardından bando İstiklal Marşı’nı çalmış, Belediye Başkanı Eşref Dizdar’ın günün önemine binaen konuşması ve resmigeçit ile halkın alkışlarıyla son bulmuştu. Günün akşamında ise Küçükalyalı parkında parti verilmişti (Yeşilgiresun, 5 Ağustos 1944).

## **Sonuç**

Başvekil İnönü'nün 1935'te Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk'ün isteğiyle gerçekleştirdiği Doğu gezileri sürecindeki izlenimleri, edindiği bilgiler ve sonrasında hazırladığı raporlar, Türkiye'nin iç politikalarına yön veren önemli adımların atılmasında etkili olmuştu. Bu adımlardan biri, aşağıda kısaca bahsedilecek olan Üçüncü Umum Müfettişliğinin kurulması ve başına Tahsin Uzer'in getirilmesiydi.

İnönü, Doğu gezileri sürecinde Genel Müfettişliklerin önemini daha iyi anlamış ve gezi sürecinde kendisine refakat etmiş olan, ayrıca geçmişte Erzurum ve Van'da valilik yapmış olan, halkça da tanınan Tahsin Uzer'i gezinin bitiminin ardından 23 Ağustos 1935'te, merkezi Erzurum olan Üçüncü Umum Müfettişliği görevine getirmişti. Bu gezi, Başvekil İnönü'ye Doğu, Güneydoğu ve Doğu Karadeniz bölgelerini her yönüyle yakından inceleme olanağı sağlamıştı. Doğunun verimli hale getirilmesi, buralarda devlet otoritesinin artırılması ve her bakımdan güvenli bir bölge haline gelmesine dair kapsamlı bir rapor hazırlamıştı (Aydoğan 2004: 1-14). Tahsin Uzer'in Doğu bölgelerine dair daha önceki görevi sürecindeki gözlem ve deneyimlerinin yanı sıra, İnönü'nün yanında bölgedeki kapsamlı geziye katılmış olması çok önemli bir deneyim olmuş; bölgeye dair İnönü'nün incelemelerine tanık olması, Uzer'e bir bakıma daha geniş bir perspektif sağlamıştı. Bunun yansımalarını da geziden bir yıl sonra, 1936 basınında çıkan ve mıntıkasında bulunan valilere göndermiş olduğu yazısında görmek mümkündür. Uzer yazısına, "*Büyük İsmet İnönü'nün yüksek ilhamından kudret alarak muhtelif meslek ve sanat erbabı, İstanbul ve Ankara gençlerinden yüz kişilik iki kafilenin Doğuda bir tetkik seyahati yapmalarını düşünmüş Başvekile, vekillere, fakültelere, bankalara vesair büyük müesseselere müracaat etmişim...*" diye başlamıştı. Yazı kısaca, İstanbul ve Ankara gençlerinin iki kfile halinde doğu illerinde bir inceleme gezisi yapmalarına dair Uzer'in planladığı ve bölgedeki valilikler, bazı kurumlar, ilerigelenler aracılığıyla doğu-batı kültürünün birbiriyle temas kurması, gençlerin bilgi ve görgüsünü arttırması, gittiği yerle bunları paylaşması amacına yönelikti (Yeniyol, 5 Ağustos 1936).

Doğu gezisinden İnönü'nün elde ettiği birikim, geniş bir alanı kapsamıştı. Köylüler, işçiler, çalışan kadınlar, çocuklar ve çeşitli meslek mensuplarıyla görüşmüştü. Tarihî, kültürel değerler, ekonomi, vilayetlerde, kaza merkezlerinde ve köylerde insanların olanaksızlıklar içinde nasıl yaşamlarını sürdürdükleri, borçlanan yoksul insanların çaresizliği, tarlaların ürün verim durumu ve önündeki engeller, su, elektrik, ulaşım, eğitim,

beslenme ve sağlık konularında giderilmesi aciliyet arz eden eksiklikler, iç güvenliğe dair gözlemler ve daha pek çok konuda bilgi birikimi elde edilmişti. Her alanda birebir derlenmiş olan bu bilgiler, ilgili bölgelerin sorunlarını kısa vadede çözmeye yönelik etkin bir kılavuzdu. Bir başka açıdan bakıldığında ise İnönü'nün geniş bir sahadaki kapsamlı incelemeleri, ülkede sosyoekonomik politikaların yürütülmesinde dönemin koşulları çerçevesinde önemli bir model teşkil etmişti.

Doğu gezisinin Giresun'la ilgili kısmında ise başta köylünün içinde bulunduğu ekonomik sorunlar ve salgın hastalıkların yanı sıra, çalışmada ayrıntılarıyla ele alınan içki ve kumarla mücadele önemli bir yer tutmaktadır. Giresun'da İnönü'nün ilk ziyaretinden itibaren istikrarla sürdürülen bu mücadelede kısa vadede büyük ölçüde olumlu sonuçlar elde edilmişti. İnönü'nün Giresun'a ilk gelişinin İnönü Günü olarak kutlanmasına, çalışmada daha önce bahsedilen nedenlerin yanında bu durumun da katkısı olduğu düşünülebilir.

## **Kaynakça**

### **Devlet Arşivleri**

- BCA, 030 10 00 00 13 75 29 1  
BCA, 030 10 00 00 13 75 29 2  
BCA, 030 10 00 00 13 75 29 3  
BCA, 030 10 00 00 13 75 29 4  
BCA, 030 10 00 00 13 75 29 5  
BCA, 030 10 00 00 154 89 30 2  
BCA, 490 01 00 00 1055 1050 3 11  
BCA, 490 01 00 00 1055 1050 3 4  
BCA, 490 01 00 00 1055 1050 3 7  
BCA, 490 01 00 00 1122 95 2 10  
BCA, 490 01 00 00 1122 95 2 3/4  
BCA, 490 01 00 00 1122 95 2 9

### **Gazeteler**

- Akgün*, 30 Temmuz 1936  
*Akgün*, 16 İlkteşrin 1935  
*Akgün*, 18 Birincikanun 1937  
*Akgün*, 2 İkincikanun 1936  
*Akgün*, 22 Birinciteşrin 1936  
*Akgün*, 25 Eylül 1935  
*Akgün*, 29 Temmuz 1937  
*Akgün*, 30 Ağustos 1936  
*Akgün*, 30 İkincikanun 1936  
*Akgün*, 4 Haziran 1936

- Akgün, 7 İkinciteşrin 1935*  
*Akgün, 9 İlkteşrin 1935*  
*Akgün, 9 İkincikanun1936*  
*Akşam, 5 Ağustos 1942*  
*Akşam, 6 Ağustos 1935*  
*Bugün, 5 Ağustos 1942*  
*Cumhuriyet, 5 Ağustos 1942*  
*Cumhuriyet, 5 Ağustos 1943*  
*Cumhuriyet, 6 Ağustos 1935*  
*Haber, 6 Ağustos 1935*  
*Kurun, 11 Ağustos 1935*  
*Kurun, 9 Ağustos 1935*  
*Son Posta, 6 Ağustos 1935*  
*Tan, 4 Ağustos 1935*  
*Tan, 5 Ağustos 1942*  
*Ulus, 5 Ağustos 1935*  
*Ulus, 5 Ağustos 1942*  
*Ulus, 6 Ağustos 1935*  
*Vakit, 5 Ağustos 1943*  
*Yeni Asır, 5 Ağustos 1942*  
*Yeniyol, 18 Nisan 1935*  
*Yeniyol, 5 Ağustos 1936*  
*Yeniyol, 7 Ağustos 1935*  
*Yeşilgiresun, 1 Ağustos 1936*  
*Yeşilgiresun, 1 Ağustos 1942*  
*Yeşilgiresun, 5 Ağustos 1944*

*Yeşilgiresun*, 7 Ağustos 1943

*Yeşilgiresun*, 8 Ağustos 1942

### **Kitaplar ve Makaleler**

Akbulut, Dursun Ali (1995). "Samsun'un 'Gazi Günü' Ya da 19 Mayıs Bayramı". *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, C. 11, S. 3, s. 771-779.

Aydoğan, Erdal (2004). "Üçüncü Umumi Müfettişliği'nin Kurulması ve III. Umumî Müfettiş Tahsin Uzer'in Bazı Önemli Faaliyetleri". *Atatürk Yolu Dergisi*, C. 9, S. 33, s. 1-14.

Eyyüpoğlu, İsmail (2009). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e bir İttihatçı: Kâzım Yurdalan (1881/2-1962)*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Günay, Ş. Şenal (1993). *Türk Parlamento Tarihi TBMM VI. Dönem (3 Nisan 1939-15 Ocak 1943)*. C. 5, Ankara: Türkiye Büyük Millet Meclisi Vakfı Yayınları.

Kaya, Mevlüt (2017). *Eynesil Tarihi ve Kültürü*. İstanbul: Arı Sanat Yayınları.

Kaya, Mevlüt (2021). *Belgeler ve Derlemelerle Giresun Araştırmaları*. İstanbul: Arı Sanat Yayınları.

Öztürk, Saygı (2016). *İsmet Paşa'nın Kürt Raporu*. İstanbul: Doğan Kitap.

Yiğit, Ali Ata (2011). "Tartışılan Yönleriyle İsmet İnönü Dönemi (1938-1950)". *Türk Yurdu*, S. 289, s. 30-45.

*20 İlkteşrin 1935 Genel Nüfus Sayımı (1935)*. Başvekâlet İstatistik Genel Direktörlüğü. Ankara: Ulus Basımevi.



## **Ekler**



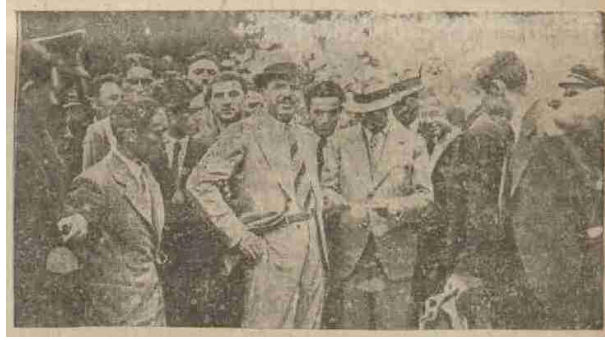
Fotoğraf 1: Giresun Belediye Başkanı Eşref Dizdar Şebinkarahisar'da İnönü'yü karşılarırken(Kurun, 9 Ağustos 1935)



Fotoğraf 2: İnönü'nün Giresun'daki askerî kışlayı ziyareti (Hüseyin Gazi Mentешеoğlu'ndan)



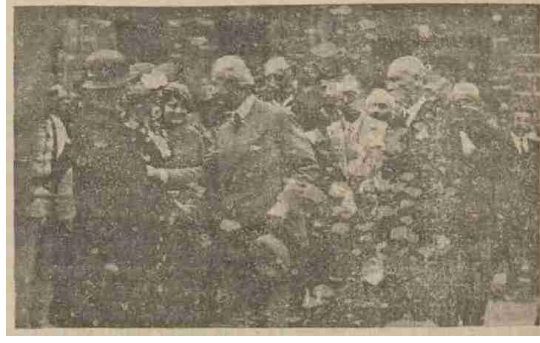
Fotoğraf 3: İnönü, generaller ve milletvekilleri birlikte Giresun Valisi Yahya Sezai Uzer ile konuşurken (Kurun 11 Ağustos 1935).



Fotoğraf 4: İnönü'nün heyeti, Giresun'da bir gayrimübadilin şikâyetini incelerken (Kurun 11 Ağustos 1935).



Fotoğraf 5: İnönü'nün Giresun'da halka buluşması (Hüseyin Gazi Menteşeoğlu'ndan)



Fotoğraf 6: Vali Yahya Sezai Uzer ile eşi, kızı, Belediye Başkanı Eşref Dizdar ile eşi, Dışişleri Bakanı Tevfik Rüştü Aras, Başvekil İnönü'yü Giresun'dan uğurlarken (Kurun 11 Ağustos 1935).

## TÜRK-ALMAN MİMARLIK İLİŞKİLERİ BAĞLAMINDA BERLİN’DE TÜRK BÜYÜKELÇİLİK BİNASI<sup>1</sup>

**MURAT ERDAL DERE\***



### ARAŞTIRMA MAKALESİ

**Geliş Tarihi:** 10.11.2021

**Kabul Tarihi:** 25.11.2021

**Atf Bilgisi:** Dere, M. E.  
(2021). Türk-Alman Mimarlık İlişkileri Bağlamında Berlin’de Türk Büyükelçilik Binası.  
HARS AKADEMİ, 4 (8), 446-488.

### Öz

Devletler, kuruluşlarından itibaren var olduklarını gösterebilmek ve uluslararası alanda tarafılıklarını kabul ettirmek için işe diplomasiye yönelerek başlamışlardır. Diplomasi bir anlamda taraflar (devletler) arası anlaşma esasına dayalıdır. Başlangıçta devletler, elçiler marifetiyle kısa süreliğine muhatap devletlerle ilişkiler kurmuş ve bu durum yerini XVII. yüzyılın sonlarına doğru daimî elçilere bırakmıştır.

Daimî elçinin sürekli muhatap olduğu devlet merkezinde kalmasıyla adı ister sefarethane ister büyükelçilik ve isterse kançılara olsun diplomatik misyonu yürütebilmek için bir mekâna ihtiyaç duyulmuştur.

Çalışmamızın amacı; dış misyon temsilcilik yapısı için günümüz şartlarından hareketle asgari ölçülerde bir mahal listesi sunmak ve Türk temsilciliğinin bulunacağı ülkenin iklimi ve topoğrafik şartlara uygunluğu, tasarlanacak ülke mimarisi ile kendi mimari kültürümüzden neşet eden yapı elemanlarının uyumuyla yeni bir mimari yorumunun gelişmesine katkı sağlamak için hazırlanmıştır.

<sup>1</sup> Bu makale “Diplomarbeit: Türkische Botschaft Gebäude in Berlin” adlı Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir.

\* Dr. Murat Erdal DERE, Muğla, [muraterdaldere@gmail.com](mailto:muraterdaldere@gmail.com) ORCID: 0000-0001-6943-127X.

Bunun haricinde gerek Osmanlı gerekse Cumhuriyet döneminde Almanca Konuşan Mimarlar ve Almanya'da eğitim gören ve Türk mimarlara değinilmiştir. Burada güdülen amaç ise; iki ülke arasında tarihi ilişkinin sadece mimari boyutuna değinmek olmayıp, diğer alanları da kapsayacak şekilde araştırmalara konu olmasına sağlamaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Mimari, Sefarethane, Büyükelçilik Binası, Kaççılara, Mimari Tasarım.

## TURKISH EMBASSY BUILDING IN BERLIN

*MURAT ERDAL DERE\**



### RESEARCH ARTICLE

**First Received:** 10.11.2021

**Accepted:** 25.11.2021

**Citation:** Dere, M. E.  
(2021). Turkish Embassy  
Building In Berlin. HARS  
AKADEMİ, 4 (8), 446-488.

### Abstract

In order for the states to exist since their establishment, they have shown their presence in the international arena by turning to diplomacy and being a party. Diplomacy, in a sense, is based on an agreement between the parties. In the beginning, states established relations with the interlocutor states for a short time by means of ambassadors, and this situation was replaced by permanent ambassadors towards the end of the 17th century.

Since the permanent envoy remained in the center of the state, where he was constantly dealing with, a building was needed for the diplomatic mission, whether it was called the embassy, the embassy or the chancellery. The aim of our study is to create a minimum size list of locations for the foreign mission representation structure based on today's conditions and to contribute to the development of a new architectural interpretation in the context of blending architectural elements from our own architectural culture with the architecture of the country where the Turkish representative will be located, suitable for the climate and geographical conditions of the country. Apart from this, German-Speaking Architects and Turkish architects who were educated in Germany in both the Ottoman and Republican periods were mentioned.

---

\* Dr. Murat Erdal DERE, Muğla, [muraterdaldere@gmail.com](mailto:muraterdaldere@gmail.com) ORCID: 0000-0001-6943-127X.

*Murat Erdal Dere, Türk-Alman Mimarlık İlişkileri Bağlamında Berlin'de Türk Büyükelçilik Binası, Aralık 2021 / 8. 446-488*

The purpose pursued here is; The aim is not only to touch on the architectural dimension of the historical relationship between the two countries, but also to ensure that it is the subject of research to include other fields.

**Keywords:** Architectural, Embassy, Embassy building, Chancery, Architectural design.



## **GİRİŞ**

Berlin Teknik Üniversitesindeki diploma tezi konumuzun Türk Büyükelçilik Binası olmasının sebebi, Berlin’in yaklaşık yarım asır sonra yeniden başkent olmasından kaynaklanmaktadır. Zira soğuk savaşın bitmesinin başlangıcı meşhur ‘*Utanç Duvarı*’ olarak bilinen Berlin Duvarı’nın yıkılması olup, sonucu da Batı Almanya olarak bilinen Bundesrepublik Deutschland’ın (BRD; Almanya Federal Cumhuriyeti) Doğu Almanya olarak bilinen Deutsche Demokratische Republik’i (DDR; Alman Demokratik Cumhuriyeti) 3 Ekim 1990 yılında barışçıl yollarla kendisine ilhak etmesiyle sonuçlanmıştır. Bu iki devletin birleşmesinden yaklaşık bir yıl sonra yani 20 Haziran 1991’de Federal Meclis, başkenti mevcut başkent Bonn şehrinden Berlin’e oy birliği ile taşıma kararını almıştır. Bu karar doğrultusunda başkent hemen taşınamayacağından, bir süreliğine mevcut başkent Bonn ile Berlin arasında çifte başkentlik durumu yaklaşık dokuz sene sürmüş ve süreç nihai olarak 1999 yılında tamamlanmıştır.

Berlin bu süreç içerisinde hem diplomatik hem yapısal bir hareketliliğe bürünmüştür. Zira neredeyse her devlet kendi büyükelçilik binası için ulusal veya uluslararası mimari yarışma projelerini başlatmış ve kısa sürede netice alarak kendi mekânsal kurgularını Başkent Berlin’e yansıtma çabalarına girmişlerdir. Çok az ülke taşınacakları eski tarihi yerlerine dönebilmiştir ve bu ülkelerden biri de Türkiye’dir. Türkiye Diplomatlar Bölgesi olarak bilinen ve Osmanlı Devleti’nden kalan Tiergartenstraße 9<sup>2</sup> adresindeki parselde tekrar taşınmıştır. II. Dünya Savaşı esnasında yıkılan Osmanlı Sefarethanesi, 1892 yılında inşa edilmiş ve 1929 yılından itibaren Türkiye Cumhuriyeti Devleti Büyükelçilik Binası olarak 1943’te yıkılıncaya dek kullanılmıştır.

### **1. DİPLOMATİK ALANDA TÜRK-ALMAN İLİŞKİSİ**

Türk-Alman diplomatik ilişkilerine geçmeden evvel diplomasinin tanımı ve tarihine kısaca değinmek faydalı olacaktır.

---

<sup>2</sup> Günümüzde Tiergartenstraße 19-21 (Osmanlı döneminde sokak numarası 9 iken günümüzde 19-21 olmuştur)

Diplomasiyi terim olarak Yasemin Aktaş kısaca şu şekilde tarif etmektedir; *“Diplomasinin kökenini oluşturan diploma, Grekçe kökenli bir kelime olup ikiye katlanmış kâğıt anlamına gelmektedir. Latince Tavsiyenâme anlamına gelen diploma, eski Yunan toplumunda “iki levha arasına yazılmış hukuk akdi” olarak tarif edilirken Roma İmparatorluğu’nda askerlik yapan kişilere ayrıcalıklar tanıyan belgeyi ifade etmek için kullanılmaktaydı.”*<sup>3</sup>

Diplomasi teriminin Arap dilinde karşılığı; *“Arapça karâr kökünden türeyen takrîr sözlükte “yerleştirmek, kararlaştırmak” anlamına gelir. Diplomasi terimi olarak bir işi veya konuyu yazılı şekilde ilgili mercilere bildiren belge türünü ifade eder.”*<sup>4</sup>

Diplomasinin başlangıçta haber getiren-götüren, yani tek yanlı ve geçici olarak başladığını Seda Karagöz yüksek lisans tezinde kısaca şu şekilde değinmektedir; *“Tarihte ilk diplomasi, tek yanlı ve geçici olan diplomasıdır. Bu diplomasi biçiminde diplomatlar, daha çok diplomatik dokunulmazlıkları olan haberciler olarak görülmüştür. Bizans İmparatorluğu’nda hatip diplomatlar yerine gözlemci diplomatlar ortaya çıkmış ve diplomasi, Rönesans’la birlikte İtalya’da varlığını sürdürmüştür.”*<sup>5</sup>

İbrahim Kalın ise; *Ben, Öteki ve Ötesi* adlı eserinde Osmanlı’nın doğu Avrupa’daki komşusu ve hasmı olan Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ilişkisini kısaca aşağıdaki şekliyle açıklayarak tarihe kayıt düşmektedir; *“17-18. yüzyıllarda Osmanlı ve Habsburg İmparatorlukları arasında ilişkiler yoğunluk kazanmıştır. Bu bağlamda da Osmanlılarla daha verimli ilişkiler kurabilmek adına Habsburg Hanedanı’nın İstanbul’a Türkçe öğrenmeleri için elçi ve tüccar göndermesi ilk diplomasi örneklerindedir.”*<sup>6</sup>

<sup>3</sup>Yasemin Aktaş, Türkiye Selçuklu Devleti’nin Diplomasi Tarihi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Yayınlanmış Doktora Tezi, 2015, s. 21-22.

<sup>4</sup>Mübahat Kütükoğlu, Takrir Maddesi, TDV İslam Ansiklopedisi, 39. Cilt, 2010, İstanbul, s. 471.

<sup>5</sup>Seda Karagöz, Stratejik İletişim Yöntemi Olarak Kamu Diplomasisi ve Medyanın Rolü. T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2016, s. 8-9.

<sup>6</sup>İbrahim Kalın, *Ben, Öteki ve Ötesi*, İslam Batı İlişkileri Tarihine Giriş, İstanbul: İnsan Yayınları, 2016, s. 280.

XVII. yy. sonlarında dönemin devletleri birbirleri ile hızlı irtibata geçmek için ülkelerini temsil eden elçi tayin etmeye başlamışlardır. Atanan elçiler devletlerini atandıkları ülkede temsil etmişler ve bu elçilerin tüm masraflarını misafir olduğu ülke karşılamıştır. Atanan ve ülkede misafir olan elçilerin yetkileri çok geniş olmakla birlikte iki ülkenin -varsa- sorunlarına diplomatik çözüm üretmekle vazifelendirilmişlerdir.

Bu şekilde başlayan devletler arası diplomasi tarihinin günümüze gelindiğinde de işlevi değişmemiş, elçiler gerek devleti temsil etmeleri gerekse iki ülke arasında başta ekonomi olmak üzere birçok bağın kurulmasında öncülük etmişler ve hâlâ etmektedirler.

Almanya ile Türkiye arasındaki diplomatik ilişki; siyasi, askeri, ekonomik ve kültürel bağlara dayanan uzun bir tarihi geçmişe dayanmaktadır. Bu tarihi ilişkiler sebebiyle Türk Büyükelçiliği önemli bir rol oynamaktadır. Bu görev aynı zamanda sadece başkent Berlin'de yaklaşık 150 bin vatandaşımızın yanında tüm Almanya'da yaklaşık 2,5 milyon vatandaşımızın temsilini de içermektedir. Bu bağlamda Türk kültürünün tanıtılması yanında Türk Büyükelçilik Binası hem varlığımızı mekâna yansıtması hem de iki devlet ve milletin arasında bir köprü kurmasını temsil etmektedir.

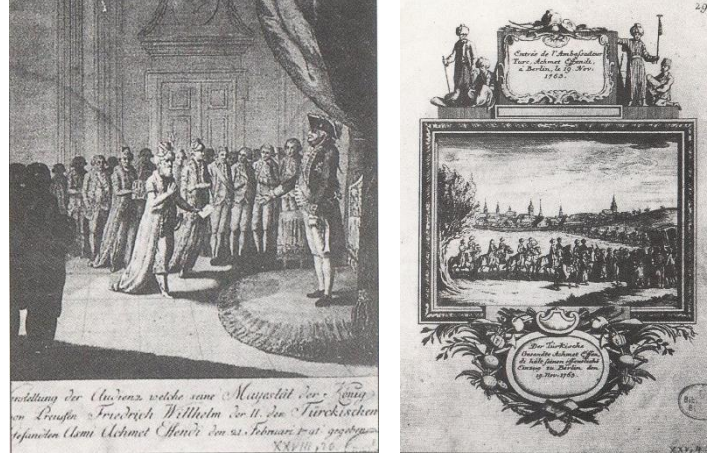


**Resim 1;** Kasım 1763/ İlk Osmanlı Elçisi Resmi Ahmed Efendi'nin Berlin'e gelişini temsil eden resim.<sup>7</sup>

Berlin'e 1763'te on beş kişilik bir heyetle gelen ilk Türk Büyükelçisi Resmi Ahmed Efendi'dir<sup>8</sup>. Böylelikle Osmanlı'nın Prusya ile ilk diplomatik teması başlamıştır.

<sup>7</sup> Gültekin Emre, 300 Jahre Türken an der Spree, Önel Verlag, 1997, Köln, ISBN: 3-929490-30-7, s. 10-11.

<sup>8</sup> Ahmed Resmi Efendi (1700-1783) Girit Resmo adasında doğmuş, Selanik, İstanbul ve Gelibolu'da görevlerde bulunmuş, daha sonra kethüdalıklarda ve dış işlerinde çalışmıştır. III. Mustafa'nın tahta çıkmasıyla bu durumu bildirmek üzere Viyana'ya elçi olarak gitmiştir. 1774 Küçük Kaynarca Anlaşması'nı müzakere eden heyetin reisliğini yapmış ve anlaşmayı Osmanlı Devleti adına imzalamıştır.



**Resim 2:** (Sol) Berlin’e gelen ilk Sefirimiz Resmi Ahmed Efendi ve onu kabul eden Prusya Kralı II. Friedrich Wilhelm.<sup>9</sup> (Sağ) Berlin’e gelen ikinci Sefirimiz Ahmed Said Azmi Efendi ve heyetinin Berlin’e yaklaşmasını temsil eden resim.<sup>10</sup>

Uzun bir aradan sonra, yani 1791 yılında Berlin’e tekrar gelen Osmanlı Devleti’ni temsilen diğer bir Büyükelçi Ahmed Said Azmi Efendi’dir. Bu adı geçen iki Türk Büyükelçisi Berlin’e geçici görevle gelmiş ve görevlerini ifa ettikten sonra ülkemize geri dönmüşlerdir.

Tarihler 17 Haziran 1797’yi gösterdiğinde Osmanlı Devleti’ni temsilen ilk daimî elçi Giritli Ali Aziz Efendi Berlin’e gelmiş ve Prusya Kralı II. Friedrich Wilhelm tarafından kabul edilerek görevine başlamıştır.

<sup>9</sup> Gültekin Emre, 300 Jahre Türken an der Spree, Önel Verlag, 1997, Köln, ISBN: 3-929490-30-7, s. 14.

<sup>10</sup> Gültekin Emre, 300 Jahre Türken an der Spree, Önel Verlag, 1997, Köln, ISBN: 3-929490-30-7, s. 15.



**Resim 3:** Alman İmparatorluğu tarafından Türk Büyükelçiliğine tahsis edilen Ephraim Palais (İbrahim Sarayı, Berlin).

Prusya Kralı II. Friedrich Wilhelm sefirimize, yapımına 1762 yılında başlanıp 1769’da tamamlanan Ephraim Palais’ı (İbrahim Sarayı) tahsis etmiştir. Bu yapı, ismini aldığı eczacı Ephraim tarafından Poststraße ile Mühlendamm’ın kesiştiği parsel üzerine dört kat yüksekliğinde ve cephe verdiği sokaklara paralel inşa edilmiştir. Söz konusu yapı ‘L’ formunda olup, kesişim noktası yuvarlatılmış ve rokoko üslubunda inşa edilmiştir. Bu yapı döneminin Berlin’de sivillerin yaptırdığı sarayların en güzellerinden biri olarak kabul edilir. Yapının konum itibariyle diğer bir özelliği de Berlin’i boydan boya ikiye bölen Havel nehrinin kolu olan, Spree nehrinin sahilinde yer almasıdır. Ayrıca İmparatorluk Sarayı’na kuş uçuşu yaklaşık üç yüz metrelik yakın mesafede oluşu diplomasi dilinde mutlaka bir anlam ifade etmektedir.



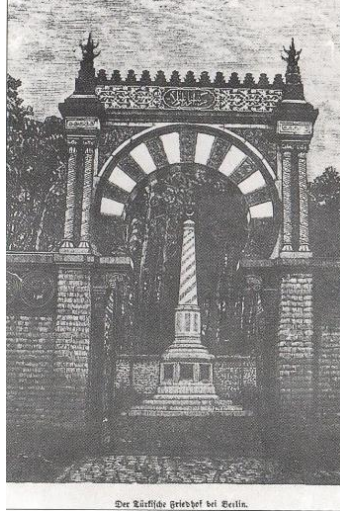
**Resim 4:** Hava Haritası.<sup>11</sup>

Daimî sefirimiz Giritli Ali Aziz Efendi<sup>12</sup> görevine başlamasından yaklaşık bir buçuk yıl sonra, yani 29 Ekim 1798'de misafir olduğu Berlin'de vefat etmiştir. Bunun üzerine Prusya Kralı III. Friedrich Wilhelm, Kreuzberg semtinin Geibelstraße ile Urbanstraße'nin kesiştiği parseli, Müslüman mezarlığı yapılması için Osmanlı Devleti'ne mülkiyetiyle tahsis etmiş ve vefat eden sefirimiz buraya defnedilmiştir. Zamanla bu bölgenin yerleşime açılması, tahsis edilen Müslüman mezarlığının taşınmasını gündeme getirmiş ve Osmanlı'nın onayıyla 1866 yılında Berlin'in Neukölln semtindeki Columbiadamm caddesine beş mezarla birlikte taşınmıştır. Günümüzde mülkiyet hakları devletimizde olan bu Türk toprağı içinde, Giritli Aziz Efendi ve mezarı taşınan diğerleri için hazırlanmış bir anıt, tasarımı Y. Mimar M. Hilmi Şenalp'a ait 2005'te yeni inşa edilmiş Şehitlik Camisi ve çevre düzenlemesi yapılmış haziresi mevcuttur.

<sup>11</sup>Kaynak:<https://www.google.com/maps/@52.5170383,13.4066665,572m/data=!3m1!1e3?hl=tr>.

<sup>12</sup> Giritli Ali Aziz Efendi; Girit Defterdarı Tahmişçi Mehmet Efendi'nin oğludur. Girit'in Kandiye şehrinde doğmuştur. Hassa ocağında silahşor oldu. Sakız Adası'na idareci olarak atandı. Avrupa'nın çeşitli ülke ve şehirlerinde atışe ve elçilik görevlerinde bulundu. Belgrat ve Bağdat'ta görev yaptıktan sonra Prusya başkenti Berlin'e daimî elçi olarak gönderildi. Varidat; Kalbin Sohbetleri ve Muhayyelat adlı iki eseri olup, günümüze Latin harflerine çevrilerek basılmıştır.





**Resim 5::** İlk daimî Sefirimiz Giritli Ali Aziz Efendi Anıtı ve ilk Müslüman mezarlığına giriş kapısı.<sup>13</sup>

Diplomatik misyonumuz daha sonraki yıllarda Alman İmparatorluk Donanması yakınındaki Leipziger Platz 15’e taşınmış ve faaliyetlerini 1928’e dek Mossepalais’ta (Musa Sarayı) sürdürmüştür. II. Dünya Savaşı esnasında yıkılıp 30 Ekim 2012<sup>14</sup> yılında tekrar Türk Büyükelçilik Binası olarak açılan adrese taşınmıştır. Özetle ilk sefarethanemizin İmparatorluk Sarayına yakınlığı, ikinci sefarethanemizin İmparatorluk Donanmasına komşu oluşu ve II. Dünya Savaşı’nda yıkılıp tekrar inşa edilen şimdiki Kançılıryamızın da Federal Savunma Bakanlığı ile sırt sırta gelişi, kanaatimizce hem siyasi hem de diplomatik bir anlam ifade etmektedir.

<sup>13</sup> Gültekin Emre, 300 Jahre Türken an der Spree, Önel Verlag, 1997, Köln, ISBN: 3-929490-30-7, s. 69.

<sup>14</sup>Kaynak:<http://berlin.be.mfa.gov.tr/Mission/About#:~:text=Bat%C4%B1%20Almanya'n%C4%B1n%20kurulmas%C4%B1yla%20B%C3%BCy%C3%BCkel%C3%A7ili%C4%9Fimiz,1999%20y%C4%B1n%C4%B1nda%20Berlin'e%20ta%C5%9F%C4%B1nm%C4%B1%C5%9Ft%C4%B1r.>





**Resim 6:** İkinci Türk Sefarethanesi olan Mossepalais II. Dünya Savaşı’nda yıkılmış yerine yeni bir yapı inşa edilmiştir.

## 2. MİMARLIK ALANINDAKİ İLİŞKİ

1882’de Alman askeri danışmanların Osmanlı hizmetine girmesi, Ekim 1882’de Anadolu Demiryolları projesi için Deutsche Bank’a Sultan iradesiyle geniş haklar verilmesi ve son olarak da “*Kayser II. Wilhelm’in 1889’da Sultanı ziyaret etmesi*”<sup>15</sup> ile ilerleyen Türk-Alman ilişkileri ve iki tarafın menfaatlerinin örtüşmesiyle de ortak bir stratejik birlikteliğe hatta kader ortaklığına doğru evrilmiştir.

### 2.1. Osmanlı Döneminde Hizmet Etmiş Olan Almanca Konuşan Mimarlar

Askeri alanda Moltke ile başlayan Goltz Paşa ile zirveye çıkan Türk-Alman ilişkisi, Alman İmparatorluğu’nun yurt dışındaki ilk yeni Elçilik Binası’nın 1874-77 tarihlerinde İstanbul’da inşa edilmesiyle gelişmiş ve “Anadolu-Bağdat demiryolu”<sup>16</sup> projesi kapsamında taçlanarak, Türkiye’ye ciddi bir Alman göçü başlatmıştır.

<sup>15</sup> Hayrullah Örs (Çev.), Helmuth Von Moltke’nin Türkiye Mektupları, İstanbul: Remzi Kitapevi, 1999, s. 9.

<sup>16</sup> Kemal Turan, Türk-Alman Eğitim İlişkilerinin Tarihi Gelişimi, Ayışığı Kitapları, İstanbul, 2000, s.49

Söz konusu dönemde Osmanlı’ya hizmet eden Alman mimarlar listesi alfabetik sıraya göre tanzim edilerek aşağıda verilmiştir; <sup>17</sup>

Mimar	Eserleri, Görevleri
Anton Ignaz Melling <sup>18</sup>	Neşet Abad Sarayının Bahçe Düzenlemesi,
	Boğaziçi’nde Muhtelif Köşkleri,
	<i>Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore</i> (Konstantinopolis ve Boğaz kıyılarında pitoresk (manzaraya yolculuk) eserinin müellifidir.
August Carl Friedrich Jasmund <sup>19</sup>	Sirkeci Tren Garı, 1889-1890
	Molte Anıtı, 1889
	Rumeli Han Pasajı, 1896
	Ragıp Paşa Yalısı, 1906-07
	Tevhide Hanım Yalısı, 1907
	Deutsche Orientbank Binası, Sirkeci, İstanbul, 1900-10
Albert Kortüm <sup>20</sup>	Ülkemizde Mimar Hubert Göbels’in asistanlığını yapmıştır.
Behrensbery,	Ülkemizde Mimar Hubert Göbels’in asistanlığını yapmıştır.
D. Pulgher	İsveç Büyükelçiliği Binası, 1870, İstanbul
	Les anciennes eglises byzantines de Constantinople (Konstantinopolis’in antik Bizans Kiliseleri) adlı eserin müellifidir.
F. M. Cumin	Alman Koleji Binası, 1871-72, İstanbul

<sup>17</sup> Murat Erdal Dere, Türk Modernleşmesi ve Mimarimiz, Erken Cumhuriyet Mimarisini Ernst Egli Üzerinden Okumak, Büyüyenay Yayınları, İstanbul,2021, s. 44-46

<sup>18</sup> Anton Ignaz Melling (1763 Karlsruhe-1831 Paris); Türkiye’deki bilinen ilk ressam ve mimar. İstanbul’da yirmi yıl yaşamıştır.

<sup>19</sup> August Carl Friedrich Jasmund (1859-1911); 1888 yılında İstanbul’a gelmiştir. Mimar Kemaleddin Bey, Jasmund’un İstanbul’da kaldığı süre boyunca asistanlığını yapmıştır. Kemaleddin Bey’in kabiliyetlerini görünce, onu Berlin Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümünde okumak üzere devlet erkanının izni ve bursuyla Berlin’e götürmüştür.

<sup>20</sup> Albert Kortüm (1847–1921); eğitimini 1867 Berlin’de tamamlamıştır.

Franz Human	Ülkemizde mimar Otto Kapp von Gültstein’in asistanlığını yapmıştır.
Hirzel Human	Ülkemizde mimar Otto Kapp von Gültstein’in asistanlığını yapmıştır.
Hubert Göbels <sup>21</sup>	Alman Büyükelçilik Binası, 1874-77, İstanbul Alman Hastanesi
Konrad Lehman	Ülkemizde mimar Otto Kapp von Gültstein’in asistanlığını yapmıştır.
Max Spitta (1842-1902)	1901 yılında törenle açılan İstanbul Alman Çeşmesinin müellifidir.
Meissner	Ülkemizde mimar Otto Kapp von Gültstein’in asistanlığını yapmıştır.
Otto Kapp von Gültstein (1853-1920)	Alman Lisesi Binasının müellifi, 1894-97 Teutonia adlı Alman kulüp binası, 1897 (günümüzde Goethe Enstitüsü)
Otto Ritter	Haydarpaşa Garı 1906-08. Helmut Cuno ile birlikte
Helmut Cuno	Haydarpaşa Garı 1906-08. Otto Ritter ile birlikte
Pelser	Mimar Hubert Göbels’in asistanlığını yapmıştır.
Schwatlo	Alman Lisesi ek yapılar, 1903, İstanbul

Yukarıda alfabetik sıraya göre sıralanan Alman mimarlar ülkemize başta İstanbul olmak üzere Anadolu’nun neredeyse her köşesinde bir mimari iz bırakmışlardır. Bu mimari eserlerin yanında o dönem Avrupa’sının kabul gören üslubu olan Neo-Klasik üslup ile mimarlarımız tanışmış, yine ülkemiz mimari kültürüyle yoğurularak bize has bir mimarlık üslubu doğmuştur. Bu üslubun adı da I. Milli Mimari’dir.

<sup>21</sup> Hubert Göbels (1834-1874), 1872 yılında günümüzde İstanbul Alman Konsolosluğu ve Alman Arkeoloji Enstitüsü olarak kullanılan yapıyı yapmak üzere İstanbul’a gelmiştir. Yapı 1874-77 arasında inşa edilmiş olup, Almanya İmparatorluğu’nun dünyadaki ilk Büyükelçilik yapısı olma özelliğini taşımaktadır. Ayrıca Göbels Alman Hastanesinin de müellifidir, lakin tasarımı kendine ait olmakla birlikte, yapı ölümünden sonra inşa edilmiştir.

## 2.2.Cumhuriyet Dönemine Hizmet Etmış Olan Almanca Konuşan Mimarlar

Osmanlı döneminde başlayıp Cumhuriyet’in kurulmasıyla devam eden ilişkiler mimari alanda neredeyse zirveye ulaşmıştır. Erken Cumhuriyet dönemi olarak adlandırılan ve 1940’lı yıllara dek süren Almanca konuşan ülkelerden<sup>22</sup> gelen mimarlar, başta Ankara olmak üzere, memleketimizin imar işlerine ciddi katkıda bulunmuşlardır. Aşağıda harf sırasına göre sıralanan Almanca konuşan ülkelerin mimarlarının listesidir;<sup>23</sup>

Mimar	Eserleri, Görevleri
Alfred Cudan	Ülkemizde Herman Jansen’in asistanlığını yapmıştır.
Arthur Waldapfel (?-1947 Ankara)	Ülkemize 1928’de gelmiş ve ölümüne dek Herman Jansen’in asistanlığını yapmıştır.
August Endell	İstanbul Kültür Merkezi yarışmasına katılmıştır.
Bernhard Pfau (1902-1989)	Türkiye Şeker Fabrikalarını tasarlayan mimardır. Ankara Şeker Fabrikası (1938-40) hem tasarlamış hem de inşaatı esnasında kontrolü olmuştur
Bruno Taut <sup>24</sup>	Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Binası, 1937 Trabzon Lisesi, 1937 Ortaköy’de kendi oturduğu ev, 1938 Atatürk için katafalk, 1938

<sup>22</sup> Almanca konuşan ülkeler; Almanya, Avusturya ve İsviçre’yi kapsayan ülkeler kastedilmektedir.

<sup>23</sup> Murat Erdal Dere, Türk Modernleşmesi ve Mimarimiz, Erken Cumhuriyet Mimarisini Ernst Egli Üzerinden Okumak, İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2021, s. 82-86.

<sup>24</sup> Bruno Taut (1880-1938 Ankara); Almanya’da Nazilerin yönetime gelmesiyle SSCB’ye iltica eden Taut, Rusya’da da rahat edemeyince bir davet üzerine Japonya’ya gitmiştir. 1936 yılında Kültür Bakanlığının resmi bir davetiyle Japonya’dan Türkiye’ye gelmiştir. Egli’nin yerine Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölüm Başkanı olmuştur. Güzel Sanatlar Akademisinde görevliyken 1938’de Mimari Bilgisi adlı eseri yayınlamıştır. Atatürk’ten hemen sonra vefat etmiştir.

Carl Christoph Lörcher (1884-1966)	Ankara’nın ilk Nazım Planını hazırlamıştır
Clemens Holzmeister <sup>25</sup>	İçişleri Bakanlığı (1932-1934)
	Bayındırlık Bakanlığı (1933-1934)
	Ekonomi ve Ticaret Bakanlığı (1934-1935)
	Millî Savunma Bakanlığı (1927-30)
	Millî Eğitim Bakanlığı (1929-34)
	Yargıtay Binası (1934-35)
	Genel Kurmay Başkanlığı (1928-31)
	Ankara Harp Okulu (1928-35)
	Çankaya Köşkü (1931-32)
	Merkez Bankası (1933-34)
	Emlak Kredi Bankası (1933-34)
	TBMM Binaları (1937-63)
Erich Zimmermann	Holzmeister, Egli ve Poelzig’in asistanlığını yapmıştır
Ernst A. Egli <sup>26</sup>	Köy İlk Mektep Tip Projeleri (1927)
	Musik-i Muallim Mektebi (1927-29)
	Ankara Ticaret Lisesi (1928-30)
	Ziraat Fakültesi Kampüsü 1928-33; Rektörlük Yatakhane Zooteknik Süt Enstitüsü

<sup>25</sup> Clemens Holzmeister (1886-1983), 1938 yılında Almanya’nın Avusturya’yı ilhakı sonucu zaruretten memleketimize gelmek zorunda kalmıştır. 1953 yılına kadar Türkiye’de kalmış ve Ankara’da neredeyse tüm Bakanlık Binalarını tasarlamıştır. Bunun yanında İTÜ’de de dersler vermiştir.

<sup>26</sup> Ernst Egli (1893-1974); 1927 yılında Ankara’ya gelişi ile I. Milli Mimari dönemi kapanmış, akabinde adı ister Erken Cumhuriyet Mimarisi ister Yeni Mimari ister Kübik Mimari isterse Modern Mimari olarak tanımlansın, işte o dönemde hatırı sayılır mimari proje, Şehir İmar Planı ve atandığı Sanayi Nefise Mektebi Mimarlık Şubesinde mimari eğitim müfredatını reforme ederek çağdaş mimarların yetişmesinde ciddi katkısı olmuştur. Sanayi Nefise Mektebi Mimarlık Şubesinde asistanlığını yapan ve Milli Mimari Seminerlerinin başına getirdiği Sedat Hakkı Eldem de II. Milli Mimarinin kurucusu olmuştur. Egli’nin Türkiye’ye gelmesiyle Millî Eğitim Bakanlığı İnşaat Dairesi de kurulmuş ve onun başına geçirilmiştir. Egli’ye, Cumhuriyet döneminde Almanca konuşan mimarlar arasında en büyük katkıyı sağlayan ve modern Türk mimarlık akımlarıyla hayatı hep kesişmiş bir mimar olması sebebiyle, kendisine Atatürk’ün Mimarı sıfatı yakıştırılmıştır.

Şarap Enstitüsü
Ankara Erkek Lisesi (1929)
Ankara Jimnastik Okulu (1930)
Ankara Yapı Usta Okulu (1930)
Ankara Etimesgut Yatılı Okulu (1930)
Erzurum Eğitim Enstitüsü (1930-33)
İsmet Paşa Kız Enstitüsü (1930-34)
Ankara Kız Meslek Lisesi (1930-31)
Balıkesir Necati Bey Muallim Mektebi (1931)
İstanbul Üniversitesi Anatomi ve Patoloji Enstitüsü (1933)
Atatürk Orman Çiftliği 10. Yıl İlkokulu (1933)
İstanbul Cerrahpaşa Kliniği, (1933)
İstanbul Üniversitesi Biyoloji Enstitüsü (1935)
Ankara Altındağ Gazi Lisesi (1936)
Ankara Üniversitesi, Cebeci Kampüsü, Siyasal Bilgiler Fakültesi (1935-36)
İstanbul Üniversitesi Botanik Enstitüsü (1936)
Divan-ı Muhasebat Binası (1928-30)
Atatürk Orman Çiftliği Yapılar; Marmara Köşkü (1936-38) Bira Fabrikası (1936) Lojmanlar (1936-37) Hamam (1936)
Türk Hava Kurumu; T.H.K. Merkez Binası (1933-34) T.H.K. Hava Okulu ve Yatakhane (1936-38) Ankara
Ankara, İsviçre Büyükelçiliği (1936-38)

	Ankara, Irak Büyükelçiliği (1936-38)
	Şehir-Bölge Planları; Atatürk Orman Çiftliği (1936) Niğde Şehir İmar Planı (1936-40) Balıkesir Şehir İmar Planı (1940-41) Edirne Şehir İmar Planı (1940) Denizli’nin İlçeleri (1939); Kızılcabölük İmar Planı, Çal İmar Planı,
	İstanbul Bebek, Ragıp Devres Villası (1932)
	Ankara, Fuat Bulca Evi (1935-36)
	İzmir Türk Hava Kurumu Tayyare Sineması (1933-34)
	Ankara, Etimesgut Köyü Han-Hamam-Çarşısı (1930)
	Ankara Simens Ticarethanesi (1933-34)
	Ankara, Tahsin Öz Evi (1933)
	Ankara, Vehbi Koç Hanı (1933)
	Ankara, Bay Cemal Apartmanı (1935)
Feuersinger	Clemens Holzmeister’in asistanı
Franz Hillinger (1895-1973)	Bruno Taut’un asistanı 1937-40 arası Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümünde dersler vermiştir 1951-52 arası TBMM inşaatında bilfiil bulunarak, Holzmeister’in bu inşaatında asistanlığını yapmıştır.
Fritz Reichel	Clemens Holzmeister’in asistanı
German Bestelmeyer	İstanbul Kültür Merkezi yarışmasına katılmıştır
Gudrun Baudisch (1907-1982)	Cumhurbaşkanlığı Çankaya Köşkü inşaatında Holzmeister’in asistanıdır.



Gustav Oelsner (1879-1956) <sup>27</sup>	İstanbul Teknik Üniversitesinde dersler vermiştir.
Hans Grimmi	Bruno Taut’un asistanlığını yapmıştır.
Hans Poelzig <sup>28</sup>	1916 yılında inşasına başlanan Türk-Alman Dostluk Yurdu Binası’nın mimarıdır.
Herbert Eicholzer (1903-1944)	Clemens Holzmeister’in asistanlığını yapmıştır.
Herman Jansen (1869-1945) <sup>29</sup>	Ankara İmar Planı
	Mersin İmar Planı
	Adana İmar Planı
	Gaziantep İmar Planı
	İzmit İmar Planı
Herman Schmutzer	Bruno Taut’un asistanlığını yapmıştır.
Inez Mayer (1912-43)	Clemens Holzmeister’in asistanı
Konrad Rühl (1885-1964)	1938 yılında Türkiye’ye gelerek Güzel Sanatlar Akademisinde dersler vermiştir.
Margarethe Schütte-Lihotzky (1897-2000) <sup>30</sup>	Millî Eğitim Bakanlığı İnşaat Dairesinde Mimar Danışman
	Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümünde Dersler vermiştir.
	Sümerbank Binası (1937-38), Ankara

<sup>27</sup> Gustav Oelsner (1879-1956); 1939 yılında Türkiye’ye gelmiştir. 1939-51 yılları arasında İTÜ’de dersler vermiştir. Avrupa’da olduğu gibi mimarlık bölümünden ayrılan Şehir Bölge Planlama Türkiye’de de ayrılmış ve Oelsner bu bölümün İTÜ’de kurucusu olmuştur.

<sup>28</sup> Hans Poelzig (1869-1936); Seyfi Arkan, Arif Hikmet Holtay ve Sedat Hakkı Eldem’in Berlin’den hocalarıdır. 1935 yılında İstanbul Opera Binası için yapılan uluslararası yarışmayı kazanmasına karşın II. Dünya Savaşı nedeniyle bozulan ekonomi sebebiyle bu proje hayata geçirilememiştir. Ayrıca Ankara Güzel Sanatlar Akademisinde Öğretim Üyeliği için edilen teklifi kabul etmiş, lakin ölümü sebebiyle Türkiye’ye gelememiştir.

<sup>29</sup> Herman Jansen (1869-1945); 1932 yılında düzenlenen Ankara İmar Planı yarışmasını kazanarak Türkiye’ye gelmiş ve 1939 yılına dek burada kalmıştır.

<sup>30</sup> Margarethe Schütte-Lihotzky (1897-2000); Bruno Taut’un daveti üzerine 1938 yılında Türkiye’ye gelmiştir. Millî Eğitim Bakanlığı İnşaat Dairesinde mimar olarak çalışmıştır. Millî Eğitim Bakanlığı İnşaat Dairesi bünyesinde birçok okul tipi projeleri tasarlamıştır.

Murat Erdal Dere, Türk-Alman Mimarlık İlişkileri Bağlamında Berlin’de Türk Büyükelçilik Binası, Aralık 2021 / 8. 446-488

Martin Elsaesser (1884-1957) <sup>31</sup>	Cebeci Asri Mezarlığı (1937-38), Ankara
Martin Wagner (1885-1957);	1935-37 arasında İstanbul İmar Müdürlüğünde danışman sıfatıyla çalışmıştır. Güzel Sanatlar Akademisinde Ders vermiştir.
Mörth	Egli’nin asistanı
Mund	Bruno Taut’un asistanı
Paul Bonantz (1877-1956) <sup>32</sup>	Anıtkabir Mimari Yarışma Jüri Üyesi Milli Eğitim Bakanlığı İnşaat Dairesinde Mimar Danışman İstanbul Teknik Üniversitesinde dersler vermiştir. Gazi Eğitim Erkek Teknik Öğretmen Okulu Saraçoğlu Memur Evleri 1945-46 Sergi Evinin, Ankara Devlet Operası Binasına dönüştürülmesi, 1947-48 Türkiye Şeker Fabrikaları Genel Müdürlüğü Binası, 1946 Falih Rıfkı Atay Evi Ankara Havalimanı (eski) Terminal Binası
Peter Behrens (1868-1940)	İstanbul Kültür Merkezi yarışmasına katılmıştır.
Robert Örley (1876-1945) <sup>33</sup>	Kızılay Genel Müdürlüğü Binası, 1928-30 Refik Saydam Hıfzıssıhha Enstitüsü, 1928-32 Ankara Ulus Hali, 1930

<sup>31</sup> Martin Elsaesser (1884-1957); Almanya’da rejim değişikliğiyle 1934 yılında Türkiye’ye kaçmak zorunda kalmış ve 1938’de de ayrılarak ABD’ye gitmiştir.

<sup>32</sup> Paul Bonantz (1877-1956); 1942 yılında Anıtkabir mimari proje yarışmasının jüri üyesi sıfatıyla Türkiye’ye gelmiştir. Bir yıl sonra tekrar Alman Mimarlık Sergisi’ni sunmak üzere gelmiş ve 1944-54 yılları arasında Türkiye’de Milli Eğitim Bakanlığı İnşaat Dairesinde danışman olarak çalışmıştır. Ülkemizde kaldığı süre içinde İTÜ’de de dersler vermiştir.

<sup>33</sup> Robert Örley (1876-1945); 1927-32 yılları arasında Türkiye’de kalmış ve İmar Müdürlüğünde danışman sıfatıyla hizmet vermiştir.

	Ankara Numune Hastanesi, 1933
Robert Vorhölzer (1884-1954)	1939-41 arasında Güzel Sanatlar Akademisinde dersler vermiştir.
Rudolf Edwin Belling (1886-1972)	1937-51 arasında Güzel Sanatlar Akademisinde Heykeltıraş bölümünde dersler vermiştir. 1951-66 arasında İTÜ’de mimarlık üzerine dersler vermiştir.
Stephan Simony (1903-71)	Türkiye’ye 1938 yılında geldi. Clemens Holzmeister’in asistanı 1938-44 arasında İTÜ’de dersler vermiştir.
Theodor Fischer (1862-1938)	İstanbul Kültür Merkezi yarışmasına katılmıştır.
Theodor Jost <sup>34</sup>	Sağlık Bakanlığı Binası 1926-27 Bakteriyoloji Enstitüsü Binası 1927-32
V. Hüttig	Hıfzıssıhha Okul Binası
Walter Moest	Herman Jansen’in asistanı
Wilhelm Lihotzky <sup>35</sup>	1939-44 arasında Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık bölümünde dersler vermiştir.
Werner Issel (1884-1974);	2006 yılında yıkılan Elektrik ve Havagazı Fabrikası Binasını tasarlayıp inşa etmiştir.

Yukarıda Erken Cumhuriyet Döneminde hizmet etmiş mimarların ve yapmış oldukları eserlerin künyesi bize Türk-Alman ilişkilerinin sadece mimari alandaki boyutunu yansıtmaktadır. Diğer disiplinlerde de ve özellikle de 1933 Üniversite Reformu ile ülkemizin akademisinde bilfiil çalışmış Alman bilim insanları üzerine yapılacak araştırmalar iki milletin birbirlerine hangi alanda ve ne derecede etkilediklerini görmemizi yardımcı olacaktır. Böylelikle ilişkilerimizin gelecek zamanlar için nereye evrileceğini belirleme imkânına sahip olmamız söz konusu olacaktır.

<sup>34</sup> Theodor Jost; tahminen 1926 yılında ülkemize Sağlık Bakanlığına danışman sıfatıyla davet edilen mimardır.

<sup>35</sup> Wilhelm Lihotzky; Margarethe Schütte- Lihotzky’in eşidir.

### **2.3. Almanya’da Yetişmiş Türk Mimarlar**

Osmanlı Devleti’nin Prusya Prensiği ile ilk teması 1763’te on beş kişilik bir heyetin başı olan Elçi Resmi Ahmed Efendi ile başlamıştır. Yukarıda da bahsedildiği gibi bu temas sonrası daimî elçiler atanmış ve başta askeri olmak üzere diğer sahalara da sıçrayarak ilişkilerimiz genişlemiştir. Gar yapıları için ülkemize gelen Alman mimarlarla mimari alanda ilk temasımız başlamıştır.

#### **1. Mimar Kemaleddin Bey (1870-1927)**

Kemaleddin Bey, devlet idaresi tarafından İstanbul’a tren garlarını tasarlamak ve uygulamak için gelen Prof. Mimar August Carl Friedrich Jasmund’a yardımcı olması için asistan sıfatıyla atanmıştır. Jasmund’a asistanlığın yanında eş zamanlı olarak Hendese-i Mülkiyede (Mühendislik Okulu) muallimlik görevini yürütmüştür. Asistanı olduğu Jasmund’un tavsiyesi ve devlet bursuyla Königlich Technischen Hochschule’de<sup>36</sup> eğitim almak üzere dört yıllığına Berlin’e gönderilmiştir. Berlin’de kaldığı sürenin ilk iki yılında üniversitedeki eğitimini tamamlamış, kalan iki buçuk yılını da devlet mimarlık ofislerinde çalışarak tecrübe kazanmıştır. Ülkemize “1899’da geri dönen Kemaleddin Bey Hendese-i Mülkiyedeki görevine kaldığı yerden devam etmiştir”.<sup>37</sup> Kemaleddin Bey’in İstanbul’da gar binalarıyla başlayan ve Berlin’de eğitimi ile şekillenen mimari görgüsü ülkemizde bir mimari üslubu doğurmuş ve adına I. Milli Mimari denmiştir. Temmuz 1927’te vefatıyla da kendi kurduğu ve öncüsü olduğu I. Milli Mimari yerini Erken Cumhuriyet Mimarisine bırakmıştır.

---

<sup>36</sup> 1879 yılında kurulan Königlich Technischen Hochschule (Kraliyet Teknik Yüksek Okulu), ardından Charlottenburg Technischen Hochschule (Charlottenburg [Kraliçenin adı Berlin’in bir semtine konmuş ve akademinin bulunduğu semtin adı] Teknik Yüksekokulu) ve günümüzde II. Dünya Savaşı sonrası Berlin Teknik Üniversitesi adını almıştır.

<sup>37</sup> İlhan Tekeli-Selim İlkin, Mimar Kemalettin’in Yazdıkları, Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, 1997, s. 233-34.

## **2. Sedad Hakkı Eldem (1908-1988)**

Eldem, Sanâyi-i Nefise Mektebi Mimarlık Şubesinde birincilik mezuniyet ödülü olarak, Avrupa'ya mimarlık görgüsünü artırması için gönderildi. Almanya'da dönemin meşhur mimarı Hans Poelzig'in yanında çalıştı. Yurda geri döndükten sonra Sanâyi-i Nefise Mektebi Mimarlık Şubesine asistan olarak atandı. Ernst Egli'nin akademiye atanmasının ardından onun asistanlığına devam etti. Egli, Eldem'i Milli Mimarlık Seminerinin başına getirerek onun mimarlık kültürü ve mirasında görgüsünün artmasını sağladı. Erken Cumhuriyet Mimarının bitmesiyle başlayan II. Milli Mimarının kurucusu ve öncüsüdür. Ayrıca Sanâyi-i Nefise Mektebinin kurucusu olan Osman Hamdi Bey'in yeğeni olmasını bir yere not etmekte fayda vardır.

## **3. Arif Hikmet Holtay (1896-1968)**

Holtay, Vefa Lisesinden sonra Almanya'nın Stuttgart şehrine gitmiş ve lisenin son sınıflarını bu şehirde tekrarlamıştır. Akabinde HTF-Stuttgart'ta<sup>38</sup> mimarlık eğitimini tamamlamıştır. Eğitimi sırasında akademideki hocalardan Hans Poelzig'in<sup>39</sup> atölyesinde proje dersi almış, mezuniyetinden hemen sonra bir süreliğine onun ofisinde mimarlık görgüsünü ilerletmek ve tecrübe kazanmak için çalışmıştır. Ülkeye döndükten sonra Sanâyi-i Nefise Mektebi (Güzel Sanatlar Akademisi, günümüzde Mimar Sinan Üniversitesi) Mimarlık Şubesine asistan olarak atanmıştır. Ernst Egli'nin akademinin başına geçmesinin ardından onun asistanlığını Sedad Hakkı Eldem ile birlikte yürütmüştür.

---

<sup>38</sup> HFT-Stuttgart; Hochschule für Technik Stuttgart (Stuttgart Teknik Yüksekokulu).

<sup>39</sup> Ord. Prof. Dr. Hans Poelzig (1869-1936); Berlin Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi ve Bölümünden mezun olmuş, daha sonra Stuttgart Teknik Yüksekokulu Mimarlık Fakültesine atanmıştır. Ayrıca mezun olduğu akademi olan Berlin Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesinde yüksek lisan seviyesindeki mimarlık talebelerinin katıldığı atölyeyi yürütmüştür. Akademik çalışmalarının yanında memleketi Berlin'de kendi mimarlık ofisini de yürütmüştür.

#### **4. Seyfi Arıkan (1904-66)**

Arıkan, Sanâyi-i Nefise Mektebi Mimarlık Şubesinde 1927 yılında birincilikle mezun olması ve açılan Çanakkale Şehitler Abidesi mimarlık yarışmasını kazanmasından dolayı mimarlık görgüsünün artması için Almanya’ya gönderilmiştir. Berlin Teknik Üniversitesinde mimarlık eğitimine devam ederken tıpkı Sedat Hakkı Eldem ve Arif Hikmet Holtay gibi Hans Poelzig’in hem akademideki atölyesinde hem de ofisinde çalışarak tecrübe kazanmıştır. 1933’te yurda dönmesiyle yine Eldem ve Holtay gibi Sanâyi-i Nefise Mektebi, Mimarlık Şubesine Öğretim Üyesi olarak atanmıştır.

#### **5. Emin Onat (1910-1961)**

Onat, Mühendislik Mektebindeki başarılı eğitimi sırasında devlet bursuyla ETH Zürich’e<sup>40</sup> mimarlık eğitimi almak üzere gönderilmiştir. Yurda döndüğünde İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi kurucu dekanı olmuştur.

#### **6. Orhan Alsaç (1914-91)**

Alsaç, 1928 yılı yaz tatilinde Türk Ocağı binasını tasarlayan ve müteahhitliğini üstlenen dayısı mimar Arif Hikmet Koyunoğlu’nun inşaatında çalışmıştır.<sup>41</sup> Dayısının mimar oluşu ve inşaatı kazandığı tecrübe, onu mimarlığa yöneltmiştir. 1932 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Şubesine başlamıştır.<sup>42</sup> Alsaç akademiye başladığı dönemde; Egli, Sedat, Hakkı, Eldem ve Arif Hikmet Holtay’ın talebesi olmuştur. Anılarında Almanya’ya gidiş tarihini; “*Ben 1936 yılında Akademinin son sınıfında iken 36 olimpiyatlarının yapıldığı yaz Almanya’ya gittim*”<sup>43</sup> demektedir. Alsaç devlet bursuyla Almanya’ya giderek, TH-München’de<sup>44</sup> yarım kalan mimarlık eğitimini 1940 yılında

---

<sup>40</sup> ETH-Zürich (Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, Federal Teknik Yüksekokulu Zürich).

<sup>41</sup> Üstün Alsaç, Bir Türk Mimarının Anıları, Yaşamı, Etkinlikleri Orhan Alsaç, İstanbul: Yapı Yayın. 2003, s. 21.

<sup>42</sup> A.g.e. s. 25.

<sup>43</sup> A.g.e. s. 32.

<sup>44</sup> TH-München; Technische Hochschule München (Münih Teknik Yüksekokulu).

tamamlamıştır. Burs karşılığı ülkeye döndüğünde Bayındırlık Bakanlığında çalışmaya başlamış ve müsteşarlığa kadar yükselmiştir.

TYMB (Türk Yüksek Mimarlar Birliği) 1954 yılında Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliğine, yani kısa adıyla TMMOB’ye dönüşmüştür. Odanın kurulması ve Anayasal güvence altına alınması, Gaziantep Demokrat Parti Milletvekili Y. Mimar Süleyman Kuranel’in (1911-1987) siyasi katkısıyla ve Güzel Sanatlar Akademisinden sınıf arkadaşı Prof. Mimar Orhan Alsaç’ın -o dönem Bayındırlık Bakanlığında müsteşar- ise mevzuat ve Odanın tüzüğü konusunda ki katkılarıyla mümkün olabilmıştır.<sup>45</sup>

Alsaç’ın, bürokratik görevleri yanında akademik çalışmalara da katkısı olmuştur. Ankara Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisinde şehircilik dersleri vermiş ve derslerin yanında akademide dekanlık da yapmıştır.

## **7. Oktay Aslanapa (1914-2013)**

Oktay Aslanapa bir mimar olmamasına karşın, mimarlık mirasımız konusunda duayenlerimizden biridir. Kendisiyle yapılan ve yayınlanan röportajın başlangıcında; “*Oktay Aslanapa, Türkiye’de sanat tarihi biliminin en büyük isimlerinden, İmparatorluk ve Cumhuriyet tecrübesini bütün canlılığı ile yaşamış ve bu tecrübeyi gelecek kuşaklara intikal ettirmiş bir isimdir*”<sup>46</sup> denilmektedir. Devlet bursuyla Türk ve İslam Sanatında ihtisas yapmak için Almanya’nın Marburg şehrindeki Marburg Phlipps Üniversitesine<sup>47</sup> gönderilmiştir. Lakin II. Dünya Savaşı’nın çıkmasıyla da “*yurda dönüp askerlik görevini yaptıktan sonra Viyana’ya gönderilmiştir. 1943’te doktorasını tamamlayarak İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nde yeni kurulmuş olan Sanat Tarihi Bölümü’ne asistan olmuş ve doçentliğini aldığı aynı bölümde 1963’te Türk ve İslam Sanatı Kürsüsünü kurmuştur.*”<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Üstün Alsaç, a.g.e., s. 134

<sup>46</sup> Aziz Doğanay, Yunus Uğur, Oktay Aslanapa ile Sanat Tarihi Eğitimi Üzerine, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 7, Sayı 14, 2009, s. 335

<sup>47</sup> Marbug Lahm Üniversitesinin ismi Marburg Phlipps Üniversitesi olarak değiştirilmiştir. Bu üniversite dünyanın ilk Protestan Üniversitesi olması bağlamında hususi bir yeri vardır.

<sup>48</sup> A. Doğanay, Y. Uğur, a.g.e. s. 335.



Aslanapa, *Osmanlı Devri Mimarisi ve Türk Sanatı* adlı başyapıt eserleri kaleme almıştır.

### **8. Cengiz Bektaş (1934-2020)**

“1934 Denizli doğumlu Cengiz Bektaş, orta öğrenimini İstanbul Erkek Lisesi’nde, yükseköğrenimini Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü ile Münih Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi’nde yaptı. 1959 yılında yüksek eğitimini tamamladı. 1960’ta Alman şehircilik kurslarına katıldı. Almanya’da serbest mimar olarak çalıştı. ODTÜ’ye öğretim görevlisi olarak çağrılınca, Türkiye’ye döndü.”<sup>49</sup> 2020 yılında vefat eden Bektaş mimari eserlerinin yanında şair kimliği ile de tanınırdı. Yem Yayınları’ndan çıkan *Türk Evi* adlı eseri geleneksel sivil mimariyi konu edinmektedir.

## **3. TÜRKİYE CUMHURİYETİ DEVLETİ KANÇILARYASI**

### **3.1. Parselin Konumu ve Bölgenin Tarihi**

Berlin’de, büyükelçiliklerin yoğunlukla toplandığı alana ‘Diplomatlar Bölgesi’ denmektedir. Söz konusu bölge Berlin’in merkezinde konumlanmış, kentin ormanlıklarla çevrili en büyük parkı olan Tiergarten’in güney ucunda ve Tiergartenstrasse ile Landwehr Kanalı arasındadır. Söz konusu ormanlık alana komşu bu parseller, Berlin’in diğer yerleşim yerlerine göre nispeten daha geç yerleşim alanına dönüşmüş ve XIX yy.’da şehrin burjuvasının burayı iskân tutmasıyla, kentin önemli bir parçası haline gelmiştir.

Bu yeni yerleşim bölgesi 1920’li yıllara dek üst sınıf ve soyluların ikamet ettiği, Prusya başkentindeki ilk geniş ve bakımlı bahçelere sahip villa kolonisidir. ‘Büyük Buhran’ olarak adlandırılan ve tüm dünyayı etkileyen 1929 yılı ekonomik kriziyle de birçok aile mülklerini satarak bölgeyi terk etmiştir.

Başkent Berlin 1871’den itibaren yabancı ülke elçilerini misafir etmeye başlamış, zamanla bu sayı 1898’de otuz üç diplomatik temsilciliğe ve sekiz Büyükelçiliğe kadar çıkmıştır. Bu büyükelçiliklerinden biri de Osmanlı Büyükelçiliğidir. XIX. yy.’dan itibaren

<sup>49</sup> <https://www.arkitera.com/haber/cengiz-bektas-vefat-etti/>

de bu sayı kırk bire çıkmıştır ki, bunlardan; Fransa, İngiltere, İtalya, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu, Rusya, İspanya ve Osmanlı Devleti büyük devletler sınıfı olarak tanımlanır. Literatüre giren yedi düvel terimi işte bu ismi verilen devletlerden oluşmaktadır.

I. Dünya Savaşı sonrası birçok ülke Reichstag (Meclis) civarı ve kadim diplomatlar bölgesinde yer kalmayışından, kendileri için yeni diplomatik misyonlarını yürütecekleri arsa arayışına girmiş ve yukarıda bahsi geçen terk edilmiş villa kolonisine yönelerek mülkiyetlerine geçirmeye başlamışlardır. Bölgenin tekrar dış misyon temsilciliklerle hareketlenmesi sonrası villaların yerini elçilik binaları yapılmaya başlanmış ve böylelikle bu bölgeye Diplomatlar Bölgesi denilmiştir.

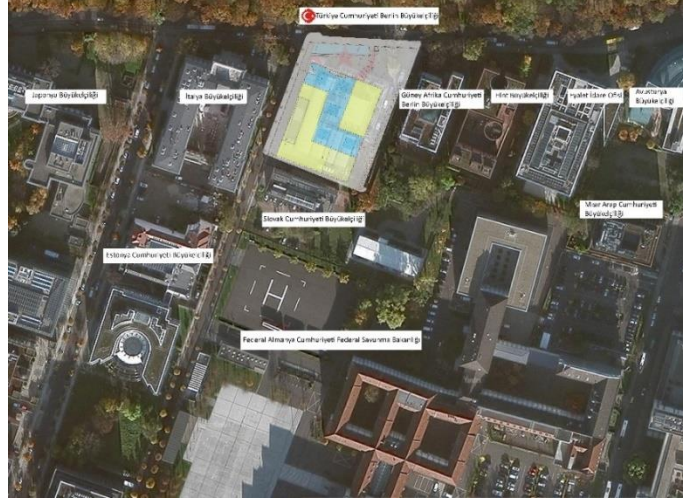
Diplomatlar Bölgesinde, Türk Büyükelçiliği arsası Tiergartenstrasse köşe Hildebrandtstrasse'de olup, doğusunda parsel komşusu Güney Afrika Cumhuriyeti Büyükelçiliği, batısında Hildebrandt sokağının diğer köşesinde İtalya Büyükelçiliği, kuzeyinde Tiergarten Parkı ve güneyinde Federal Almanya Savunma Bakanlığı vardır.

### **3.2. Tasarım Felsefesi**

Tasarlanan Büyükelçilik Binası modern bir Türkiye'yi temsil etmenin yanında ülkenin geleneğini de aktarması üzerine kurgulanmıştır. Böylelikle modernite ve geleneği birleştiren çağdaş mimari dil geliştirilmesi üzerine odaklanılmıştır.

Üç asra yakındır süren Türk-Alman ilişkileri, Türkiye’de Cumhuriyet’in ilanından itibaren gelişmeye devam etmiştir. Berlin’in başkent unvanına tekrar erişmesi sonucu, Türkiye Cumhuriyeti’ni temsil edecek bu yapının önemi bir kat daha artmıştır.

Kançılara yapıları ait oldukları ülkenin bir yansımasıdır ve aynı zamanda üzerinde buldukları toprakların tarihi ve şehirselleşmeleriyle de bir sentez oluşturmalıdır. Bu açıdan yola çıkılarak tasarlanan yapıda “doğu-batı Sentezi” teması işlenmiştir. Türkiye köklerini Doğu geleneğinden alan ama aynı zamanda yüzünü hep Batı’ya çevirmiş ve tarihinden günümüze dek hem Doğu ve hem de Batı arasında bir köprü olagelmıştır. Makro ölçekten mikro ölçeğe alınan tüm kararlarda, Türk ve Alman öğelerinin şehirselleşmesi, mimari ve mekânsal anlamda entegrasyonu üzerinde durulmuştur.



Şekil 1: Vaziyet Planı.<sup>50</sup>

Bölgesel olarak ele alındığında, bölgede bulunan elçilik ve temsilcilik binalarının oluşturduğu bütünlük, Tiergarten Sokağı’nda Avusturya Kançılıyasından itibaren görülen basamaklı bir şekilde geri çekilim, tasarlanan yapıda da devam ettirilerek silüet bütünlüğü korunmuştur.

Bunun yanı sıra çevredeki tüm akslar yapı formunun ortaya çıkmasında etken rol oynamıştır. Tasarımı oluşturan ‘I’ ve ‘L’ formundaki kütleler çevre yapılarının ve yol akslarından yola çıkılarak tasarımı şekillendirmiştir. Bu iki formun arasında yer alan birleştirici nitelikteki avlu ise bu aksların bitim noktalarına denk gelecek şekilde tasarlanarak açık görüş alanları sağlanmıştır.

Tarihi açıdan bakıldığında ise, 1943’te yıkılan eski Kançılıya yapısının izleri tasarımı etkileyen diğer bir unsurdur. Kütlenin bir bütün halinde çevresel faktörlerle dil birliğini oluşturmak için geri çekilmesinin yanında, eski Kançılıya yapısının hatları da dikkate alınarak tasarlanan kompleksteki ‘L’ formu bütünü içerisinden geri çekilerek hem tarihi yapı dikkate alınmış olup hem de kompleks içerisinde mimari bağlamda bir hareket sağlanmıştır. Böylelikle çevre yapılar ile bir bütünlük oluşmuştur.

<sup>50</sup><https://www.google.com.tr/maps/@52.5090177,13.3612721,405m/data=!3m1!1e3?hl=tr>.

Mimari olarak değerlendirildiğinde, Cumhuriyet’in ilk yıllarında Türkiye’de görev yapmış Alman kökenli mimarların bizzat uyguladıkları ve aynı zamanda çağdaş Alman Mimarisi’nde örneklerine sıkça rastlanan ‘*kübik form*’ yapıya aktarılmıştır.

Bunun yanı sıra gerek Berlin gerekse Türk mimarisinin önemli öğelerinden biri olan ‘*Avlu*’, yapıda önemli bir yer teşkil etmektedir. Fonksiyonel olarak yapıyı oluşturan iki formun arasındaki ilişkiyi sağlayan bu mimari unsur aynı zamanda sembolik anlamda mimarlık kültürümüzün bir yansıması bağlamında tasarımla geleneksel öğemizin uyumu sağlanmıştır.

Diğer tasarım öğelerinden biri olan ‘*Hilal*’ formu güçlü sembolik etkisinden sıyrılıp yapıda mimari öge olarak çözümlenmiştir. Ayrıca bayrak direği ve onun önünde taş kitabe **hilalin** merkezine alınarak, konum itibari ile yapıya entegre edilmişlerdir. Böylece her iki mimari kültüre ait olan unsurlar, ‘*kübik form*’ ile ‘*hilal*’ birbirlerine eklemlenerek sentezlenmiştir.

Farklı unsurların bir arada kullanılmasındaki diğer bir boyut da yapı malzemesidir. Zira cephe kaplamasında kullanılan ‘*bakır*’, kalıcılığın ve sürdürülebilirliği temsil etmektedir. Ayrıca geleneğin de sembolü olarak tüm özellikleri ile iki ülke arasındaki ilişkilerin düzeyini tasvir etmektedir. Bunun yanı sıra kullanılacak bakır kaplama kapılar ile de ortak bir dil oluşturmaktadır. Büyükelçilik yapısında kullanılan diğer öğeler ise ‘*Kalıntı Duvarlar*’<sup>51</sup> sergi bölümünde, selsebil yeniden yorumlanıp camdan tasarlanmıştır. Camın hem şeffaf hem de su ile ilişkisi, şeffaflığın ve devamlılığın sembolü olması bağlamında camın renklendirilmesiyle geleneksel cam boyamacılığına bir öykülenme söz konudur. Böylelikle selsebili ‘*Selsebilli Vitray Bloğu*’ olarak adlandırıldı. ‘*Selsebilli Vitray Bloğu*’ ile çift avlunun separasyonunda (ayırma) kullanılarak hem mekânsal sınırlama getirilmiş hem de göz teması kesilmeden devamlılığı sağlanmış, böylelikle genel avlu ve özel avlu bütünlüğü görsel ve işitsel bir şekilde uyumlu hale getirilerek öne çıkarılmıştır.

---

<sup>51</sup> Kalıntı Duvar; yıkılan elçiliğin parsel üzerindeki kalıntıları.

Genel olarak bakıldığında, değinilmesi gereken diğer bir unsur ‘su’ olup, Türkiye coğrafyasında öne çıkan ‘su’, hem iç hem de dış mekânlarda mimari öge olarak kullanılmıştır. Suyun diğer özelliği olan ayırma olgusu dış mekânlarda güvenlik unsuru olarak tasarlanmıştır. Dış mekânda diğer bir unsur olarak, hacmi yapı boyutlarına erişen ‘ağaç’ ile yapı arasında belirli bir mesafe bırakılarak ağacın önemi vurgulanmıştır.

Tüm değinilen kriterlerin de gösterdiği gibi, yapı, şehirselleşme, mimari ve tarihi bağlamda her iki ülkenin değerleri dikkate alınarak tasarlanmıştır.

### 3.3. Yapının Planları

Yapıya Şekil 1’deki şekliyle aşağıdan girilir. Ana cephenin yapıya girişi engelleyen separasyonu da iki sokağın kesişim noktasına dek uzanan geniş havuzla sağlanmıştır.



**Şekil 2:** Zemin Kat Planı, Yerleşke Planı.

Havuzla birlikte hususi korunması gereken Kançılırya yapısının parseline ulaşmak böylelikle engellenmiştir. Havuzun tasarıma en büyük katkısı yapının ana cephesini aşıkâr

eylemesidir. Yukarıda tasarım felsefesinde 'I' ve 'L' formlarından bahsedildiği için ayrıca burada değinilmemiştir.

Ana cephe ay formunun yapı içinde kalan kısmında hem cepheye hareketlilik sağlamış hem de yıkılan elçilik binasının kalıntılarının daimî sergilendiği kalıcı sergi alanını kapsamaktadır. Bu form zeminden son kat yüksekliğine dek uzanmakta olup geçmişle gelecek arasında bağı sembolize etmenin yanında hacimsel bağlamda derinlik hissi uyandırması amaçlanmıştır.

Yapı ile havuz arasına ve havuzun yapıya bakan kısmının neredeyse ortasına, yani hilal formu ile havuz arasına Türk bayrağının diğer sembolü olan yıldız yerleştirilmiştir. Yıldız sembolü birebir uygulanmamış o sembolden dairesel bir form elde edilerek Kaçılıryanın bayrak direklerinin yeri belirlenmiştir. Böylelikle Türk bayrağının iki sembolü olan hilal ve yıldız, yapı ve çevresine stilize edilerek uyarlanmıştır.

Ana cephenin pencere açıklıkları önü ızgara formunda bakır levhalarla kaplanmış, hariçten yapı içi görülmesi engellenmiştir. Ana cephenin pencere açıklığı olmayan sağ cenahı yani hilal formu yine bakır levhalarla kapatılmıştır. Bakır levhaların kültürümüze ait sembollerle kabartma yapılması düşünülmüştür.

Kaçılırya içerisinde iki atriyum olup 'L' formunun yapı içerisindeki pabuç kısmı, yani arka kısımda kalan atriyum, Büyükelçilik için hususi olup ziyaretçilere kapalı olarak düşünülmüştür. Zeminden çatıya dek uzanan boş ve havadar bir hacme sahiptir. Buna rağmen ziyaretçilere açık olan atriyumdan hususi kısma istenilmesi halinde kapılarla geçiş sağlanabilmektedir. Bu iki atriyum vitray bloğu içine yerleştirilmiş selsebil ve havuzlarla engellenmiştir.

'L' formunun ziyaretçiye açık kısmı tarafına konferans salonu ve konferans salonu ile hilal formunun arasına sergi alanı tasarlanmıştır.



**Şekil 3:** 1. Kat Planı.

Birinci katta ‘L’ ve ‘I’ formları arasında hiçbir bağ bulunmayıp ziyaretçilerin kullandığı atriyumun havadar olmasını sağlamak için geniş hacim oluşturulması düşünülmüştür. Zeminden ikinci kata ulaşım iki kollu ‘U’ formundaki serbest olan merdivenden sağlanmaktadır.



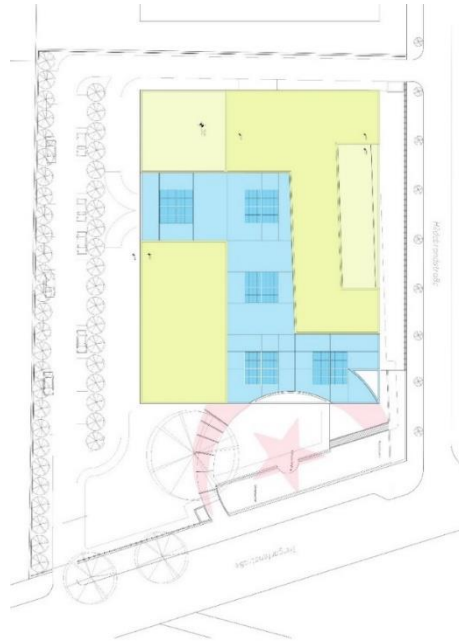
**Şekil 4:** (sol) 2. Kat Planı, (orta) 3. Kat Planı, (sağ) 4. Kat planı.



İkinci, üçüncü ve dördüncü kat planları birbirlerinin tekrarı olup ‘L’ ve ‘I’ formları arasında ara döşeme ile bağlantı sağlanmıştır. Özellikle bu kattaki ara holden hilal formu içine daimî olarak sergilenen eski elçilik duvar kalıntıları ve sergi alanının yukarıdan aşağıya seyri düşünülerek tasarlanmıştır. Konforlu bir yükseklik yapı içinde olunmasına rağmen havada kalma mutluluğunun hissi uyandırılması amaçlanmıştır.

‘L’ ve ‘I’ formları üzeri teras çatıdır. Diğer kısımların çatısı ise çelik konstrüksiyonlu lamine camdandır. Özellikle çatının atriyum bölümlerinin üstlerinin sabit ve hareketli çelik konstrüksiyonlu cam çatıyla kapatılması arş ile arz arasında bir irtibatı temsil etmesi arzulanmıştır. Bununla birlikte gerek gün ışığının yapıya ulaşması ve gerekse yapı içinin doğal havalandırılması hedeflenmiştir.

Berlin’in karlı bir bölgede olması sebebiyle çelik konstrüksiyonlu cam çatı üzerinin kar ile kaplanmasını önlemek için camların kenarlarına boylu boyunca elektrikli rezistanslar yerleştirilmesi düşünülmüştür.



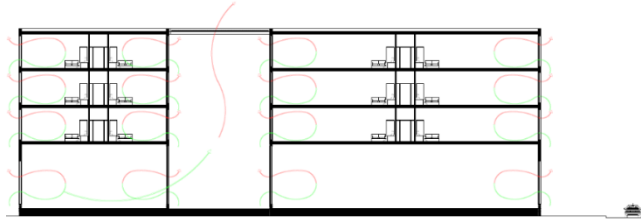
Şekil 5: Vaziyet ve Çatı Planı.



### 3.4. Yapının İklimlendirilmesi

Modern insanın, zamanının büyük kısmını kapalı mekânda geçirmesi sebebiyle mekân içi iklimlendirme önem arz etmektedir. İklimlendirmeyi doğal veya mekanik şekilde sağlamak mümkün iken, doğal yollarla iklimlendirme yöntemini seçmek gerek enerji tasarrufu gerekse insan sağlığına ve doğasına uygun olması sebebiyle tercih edilen bir yöntemdir. Tasarımda mümkün olduğunca doğal iklimlendirme yöntemleri seçilmiş ve destek olması içinde mekanik merkezi havalandırma düşünülmüştür.

Atriyumun çatısındaki, hareketli ısıya duyarlı cam paneller sayesinde ister kış isterse yaz aylarında doğal olarak havalandırılması mümkündür.



Şekil 6: Atriyumun doğal havalandırılmasını gösteren şekil.

Kış ayları için dışarıdan yapı içine ulaşan hava, doğru akım fanı tarafından emilir ve bir hava filtresi ile temizlenir. Dışarıdan gelen havanın ısısı, eşanjör<sup>52</sup> marifetiyle alınır ve bu işlem sonrası mevcut taze hava mekânlara verilir. Elde edilmiş soğuk hava istenilen ısıya dönüştürülerek, hava kanalları aracılığıyla odalara iletilir. Mekânlara verilmiş kullanılan hava ise mekanik hava merkezine verilerak emilir ve mevcut ısı tekrar kullanılmak için depolanırken, egzoz olarak tanımlanan kullanılmış hava sonunda ısı eşanjörü aracılığıyla açık havaya geri ulaştırılır. Bu işlemlerle tüm odaların iyi havalandırıldığı ve eşit olarak temiz hava ile beslendiği anlamına gelir. Yaz aylarında ise bir kış aylardaki mevcut mekanizma tersine çevrilerek temiz havanın ayrıca ısınmaması sağlanır. Ancak bu işlemlerde hava karışımı ve koku transferi olmaz. Çekiş ve egzoz hava kanalları binaların koridorlarından geçer ve daha sonra havanın asma tavandan ofislere aktığı odalara dağıtılır.

<sup>52</sup> Isı değiştirici

Kanallar daha sonra bu havayı yeraltında bulunan ısı eşanjörüne götürür. Böylelikle odalara tekrar temiz hava girer. Bahsedilen bu merkezi havalandırma sistemi enerji verimliliği bakımından hem ekolojik ve hem de ekonomiktir.

### 3.5. Büyükelçilik Yapısında Olması Gereken Mahaller

Kançılıryada Büyükelçi, müşavirler, askeri müşavirler, idare, güvenlik, bilgi-işlem merkezi, güvenli iletişim mekanları, misafirhaneler, personel lojmanları (zorunluluk durumunda konaklamaları için), Büyükelçilik misafirhanesi (zorunluluk durumunda konaklamaları için), teknik odalar ve merkezler, arşivler, depolar ve kamuya açık alanlar olmak üzere birçok fonksiyonları içinde barındırır. Söz konusu birimler için aşağıda detaylı mekânsal bölümler paylaşılmıştır;

Mahal Adı		m <sup>2</sup>	
BÜYÜKELÇİ	KABUL	Giriş sahanlığı ve atriyum	60,00
		Gardirop	20,00
		Güvenlikli ön kabul	30,00
		Basın odası	80,00
		Islak Hacimler	20,00
		<i>TOPLAM</i>	<i>210,00</i>
	BÜYÜKELÇİ ÇALIŞMA	Büyükelçi çalışma Odası	80,00
		Büyükelçi özel kütüphanesi	100,00
		Elçi Müsteşarının çalışma ofisi	60,00
		Elçi Müsteşarı kabul odası	50,00
		Elçi Müsteşar Kâtibi	30,00
		Protokolden sorumlu daimî temsilci	40,00
		Çalışma ofisleri (4 adet)	80,00
		Konferans Salonu	80,00
		Mutfak	20,00
		Islak hacimler	40,00
		<i>TOPLAM</i>	<i>580,00</i>
		<b>TOPLAM</b>	<b>790,00</b>

*Murat Erdal Dere, Türk-Alman Mimarlık İlişkileri Bağlamında Berlin'de Türk Büyükelçilik Binası, Aralık 2021 / 8. 446-488*

ELÇİ SIVİL DANIŞMANLARI <sup>53</sup>	MÜŞAVİRLİKLER	Müşavir makam odası	30,00
		Müşavir Sekreterliği	25,00
		Toplantı Odası	20,00
		Çalışma Ofisi 4 adet	60,00
		Mutfak	20,00
		Islak hacimler	10,00
	<b>TOPLAM</b> (her bir Müşavirlik için 165,00m <sup>2</sup> )		<b>1.980,00</b>
BÜYÜKELÇİ ASKERİ DANIŞMANLAR	ASKERİ MÜŞAVİRLİKLER	Askeri Ataşe makam odası	40,00
		1. derece Askeri Ataşe Temsilci Müşaviri	20,00
		2. derece Askeri Ataşe Temsilci Müşaviri	20,00
		Savunma Müşaviri	20,00
		Kara Kuvvetleri Müşavir Temsilcisi	20,00
		Hava Kuvvetleri Müşavir Temsilcisi	20,00
		Donanma Kuvvetleri Müşavir Temsilcisi	20,00
		Askeri Müşavir Sekreteryası	20,00
		Toplantı Odası	20,00
		Çalışma Ofisi 4 adet	60,00
		Mutfak	20,00
		Islak hacimler	10,00
		<b>TOPLAM</b>	
	ELÇİLİK GÜVENLİK	GÜVENLİK	Güvenlik Kulübeleri (2 Adet)
Elçilik Güvenlik Amiri			30,00
Elçilik İdari Müşavir Sekreteryası			25,00
Toplantı Odası			20,00
Çalışma Ofisi 2 adet			30,00
Güvenlik Teknik Odası			20,00
Güvenlik Kameralarını İzleme Odası			20,00
3 Yataklı dinlenme Odası			20,00

<sup>53</sup> Müşavirler; Adalet, Basın, Bilim, Çalışma ve Sosyal Güvenlik, Eğitim, İçişleri, Kültür, Ticaret, Hazine ve Maliye, Gümrük, Din Hizmetleri ve Turizm olmak üzere toplam on iki bölümden oluşmaktadır.

*Murat Erdal Dere, Türk-Alman Mimarlık İlişkileri Bağlamında Berlin’de Türk Büyükelçilik Binası, Aralık 2021 / 8. 446-488*

		Mutfak	20,00	
		Islak hacimler	10,00	
		Depo	10,00	
		<b>TOPLAM</b>	<b>245,00</b>	
ELÇİLİK İDARI&MALİ HİZMETLER	İDARİ İŞLER	Elçilik İdari Müşaviri	40,00	
		Kaңçılara Amiri	40,00	
		Kaңçılara Amiri Sekretaryası	25,00	
		Kaңçılara Muhasebe Amiri	25,00	
		Bilgi İşlem Odası	100,00	
		Güvenli İletişim Odası	100,00	
		Kaңçılara Tekniker Odası	15,00	
		Mutfak	20,00	
		Islak hacimler	10,00	
			<b>TOPLAM</b>	<b>375,00</b>
KAMUYA AÇIK ALANLAR	MUTFAK VE KAFETERYA	Aşçı Odası	10,00	
		Kuru Bakliyat Deposu	25,00	
		Soğuk Hava Deposu	30,00	
		Pişirme Alanı	50,00	
		Bulaşık Odası	20,00	
		Islak hacimler	20,00	
		Dinlenme Odası	10,00	
		Kafeterya	175,00	
		Islak hacimler	40,00	
			<b>TOPLAM</b>	<b>380,00</b>
		KÜLTÜREL ALANLAR	500 kişilik Konferans Salonu	400,00
			300 Kişilik Salon	200,00
			150 Kişilik Salon	100,00
			Çok Amaçlı Salon	80,00
			Çok Amaçlı Salon 2 Adet	80,00
			Islak hacimler	50,00
			Halka Açık Kütüphane	300,00
			Sergi Salonu	120,00
			<b>TOPLAM</b>	<b>1330,00</b>

ELÇİLİK MİSAFİRHANESİ (ZORUNLULUK HALİNDE)	BÜYÜKELÇİYE ÖZEL	Oturma ve Yemek Odası	50,00
		Çalışma Odası ve Kütüphane	50,00
		Yatak Odası	25,00
		Giyinme Odası	20,00
		Çocuk Odası 2 Adet	40,00
		Mutfak	25,00
		Islak Hacimler	20,00
		Kış Bahçesi	20,00
		Teras	10,00
	<b>TOPLAM</b>	<b>250,00</b>	
	2 LOJMAN	Oturma Odası 2 Adet	60,00
		Yatak Odası 2 Adet	30,00
		Çocuk Odası 2 Adet	25,00
		Mutfak 2 Adet	30,00
		Islak Hacimler 2 Adet	20,00
	<b>TOPLAM</b>	<b>165,00</b>	
	MİSAFİRHANE	Yemek Salonu	80,00
		Yatak Odası	30,00
		Islak Hacimler	20,00
Yatak Odası		20,00	
Islak Hacimler		10,00	
<b>TOPLAM</b>	<b>160,00</b>		
MÜŞTEMİLAT	DİĞERLER MEKANLAR	Tamirhane	50,00
		Elektrik Odası	20,00
		Jeneratör Odası	30,00
		Hidrofor Odası	30,00
		Isı Merkezi Odası	20,00
		Merkezi Soğutma Mekanik Odası	50,00
		Teknik Oda	20,00
		Genel Arşiv	50,00
		Gizli Evrak Arşivi	25,00

*Murat Erdal Dere, Türk-Alman Mimarlık İlişkileri Bağlamında Berlin'de Türk Büyükelçilik Binası, Aralık 2021 / 8. 446-488*

	Müşavirlik Arşivleri (20,00m <sup>2</sup> x 12)	240,00
	50 Bisiklet park yeri (adet 2,00m <sup>2</sup> )	100,00
	30 Araçlık Otopark	600,00
	<b>TOPLAM</b>	<b>1235,00</b>
	<b>GENEL TOPLAM</b>	<b><u>7.200,00</u></b>

Özetle; Büyükelçi kabul ve çalışma mahalleri için yaklaşık 790,00m<sup>2</sup>, her bir müşavir için yaklaşık 165,00m<sup>2</sup> (toplamda yaklaşık 1.980,00m<sup>2</sup>)<sup>54</sup>, Askeri Müşavirler için yaklaşık 290,00m<sup>2</sup>, Kaçılıryanın güvenliği için yaklaşık 245,00m<sup>2</sup>, Kaçılıryanın idari ve mali hizmetleri için yaklaşık 375,00m<sup>2</sup>, Kaçılıryanın kamuya açık alanları için yaklaşık 1.710,00m<sup>2</sup>, Kaçılıryanın zorunluluk durumunda barınma için yaklaşık 575,00m<sup>2</sup> ve Kaçılıryanın diğer mahalleri için yaklaşık 1235,00m<sup>2</sup> olmak üzere toplamda 7.200,00m<sup>2</sup> alana göre tasarlanmıştır.

---

<sup>54</sup> Proje on iki müşaviri barındıracak şekilde tasarlanmıştır.

## SONUÇ

İnsanlık tarihinin yazıyla başladığı ve şehirlerde toplu yaşamın mekânsal kurgusuyla geliştiği genel bir kabuldür. Zamanla şehirden devlete evrilen süreç insanların topluluk ilişkisinden devletlerin kendi aralarındaki ilişkilerine dönüşmüştür. Ulaşımın kolaylaşmasıyla da devletler ilişki kurduğu diğer devletlerle daimî sefirler marifetiyle daha hızlı iletişime geçme imkânına sahip olmuşlardır. Bu durum diplomasi geleneğini de beraberinde getirmiştir.

Sefirlerin daimî olarak ülkesini temsilen başka bir devlette kalmasıyla ve zamanla devletlerin kendi dış misyon temsilciliklerinin masraflarını kendisinin karşılaması beraberinde mekânsal sorunu ortaya çıkarmıştır. Bu sorun sefarethane yapılmasıyla aşılmıştır. Zamanında büyük imparatorlukların I. Dünya Savaşı sonrasında ulus devletlerine dönüşmesiyle de yeni bir ulusal bilinç oluşmuş ve sahip olunan bu bilinçle yeni mekânsal kurgular ortaya çıkmıştır. Bu bilinç ve mekânsal kurgu temsil edilecek Kaçılıryalarda kendini göstermektedir. Dolayısıyla her devlet var olduğu ilk günden itibaren kendine has mekân ve çevresindeki canlı-cansız tüm varlıklar ile nasıl bir etkileşim içerisinde olduğunu mekâna yansıtarak göstermek istemektedir. Bu sebeple büyükelçilik yapıları sadece diplomatik misyonun yürütüldüğü mekânlar olmayıp ulusların mimarlık kültüründen devşirilen sembollerinin gösterildiği yapılar olarak da tasarlanmaktadır.

Türk mimarlık mirasının en başat öğeleri ‘su mimarisi’, ‘sofa’ ve ‘avlu’ (hayat) olup, avludan devşirilen atriyumun yanında, Cumhuriyet’le ‘kübik mimari’ olarak adlandırılan uluslararası modern mimariyi birleştirme başarısı gösterilmiştir.

Berlin Türkiye Cumhuriyeti Kaçılıryası yukarıda bahsettiğimiz ve altını çizdiğimiz tüm mimari öğeleri içinde barındırarak yeni bir yorum geliştirme çabasının yanında, insan-mekân arasındaki etkileşimin, gelişen ve günden güne değişen koşullara açık bir vaziyette, esnek ve sürdürülebilir mekânlar olması gerçekliğini göz önünde bulundurarak tasarlanmıştır.

Özetle yukarıda bir Kaçılıya için lazım olan mahaller iktibas edilmiş olması, yeni tasarlanacak böylesi yapılar için rehber niteliği taşımaktadır.

Sonuç olarak, büyükelçilik yapılarının Türk kültürü ve sanatının yanında, bulunduğu ülkenin iklimine uygun, işlev ile biçimin mimarlık mirasımızdan öykülenerek tasarlanması hedeflenmelidir.



## KAYNAKÇA

- Aktaş, Yasemin (2015). *Türkiye Selçuklu Devleti'nin Diplomasi Tarihi*. Yayınlanmış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, s. 21-22.
- Alsaç, Üstün (2003). *Bir Türk Mimarının Anıları, Yaşamı, Etkinlikleri Orhan Alsaç*. İstanbul: Yapı Yayın, s. 21.
- Dere, Murat E. (2021). *Türk Modernleşmesi ve Mimarimiz, Erken Cumhuriyet Mimarisini Ernst Egli Üzerinden Okumak*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları, s. 44-46 ve 82-86.
- Doğanay, A.; Uğur, Y. (2009). "Oktay Aslanapa ile Sanat Tarihi Eğitimi Üzerine", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 7, Sayı 14, s. 335-346.
- Gültekin, Emre (1997). *300 Jahre Türken an der Spree*, Köln, Önel Verlag, ISBN: 3-929490-30-7, s. 10-11.
- <http://berlin.be.mfa.gov.tr/Mission/About#:~:text=Bat%C4%B1%20Almanya'n%C4%B1n%20kurulmas%C4%B1yla%20B%C3%BCy%C3%BCkel%C3%A7ili%C4%9Fimiz,1999%20y%C4%B1n%C4%B1nda%20Berlin'e%20ta%C5%9F%C4%B1nm%C4%B1%C5%9Ft%C4%B1r.>, [Erişim Tarihi: 30.10.2021].
- <https://www.arkitera.com/haber/cengiz-bektas-vefat-etti/>, [Erişim Tarihi: 30.10.2021].
- <https://www.google.com/maps/@52.5170383,13.4066665,572m/data=!3m1!1e3?hl=tr>, [Erişim Tarihi: 30.10.2021].
- Kalın, İbrahim (2016). *Ben, Öteki ve Ötesi, İslam Batı İlişkileri Tarihine Giriş*, İstanbul: İnsan Yayınları, s. 280.
- Karagöz, Seda (2016). *Stratejik İletişim Yöntemi Olarak Kamu Diplomasisi ve Medyanın Rolü*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı.
- Kütükoğlu, Mübahat (2010). "Takrir". TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt: 39, s. 471. İstanbul.

Tekeli, İlhan; İlkin, Selim (1997). *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*. Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı. s.233-34

Turan, Kemal (2000). *Türk-Alman Eğitim İlişkilerinin Tarihi Gelişimi*, İstanbul: Ayışığı Kitapları.

Von Moltke, Helmut (1999). *Helmuth Von Moltke'nin Türkiye Mektupları*, (Çev. Örs, Hayrullah). İstanbul: Remzi Kitapevi, s. 9.

## SEVGİ SOYSAL'IN BARIŞ ADLI ÇOCUK ESERİNDE VAROLUŞÇULUĞUN İZLERİ

**MELİKE KILIÇOĞLU\***



### ARAŞTIRMA MAKALESİ

**Geliş Tarihi:** 26.11.2021

**Kabul Tarihi:** 14.12.2021

**Atıf Bilgisi:** Kılıçoğlu, M.  
(2021). Sevgi Soysal'ın Barış  
Adlı Çocuk Eserinde  
Varoluşçuluğun İzleri.  
HARS AKADEMİ, 4 (8),  
489-515.

### Öz

Sanayi Devrimi ile Avrupa'da temelleri atılan varoluşçuluk; savaşların, ölümlerin çağı 20. yüzyılda iki dünya savaşının arkasından yaşanan yıkımın tesiriyle tüm dünyaya yayılır. Varlığın özden önce geldiğini savunup bireyin biricikliğini ön plana çıkaran Kierkegaard, Heidegger, Sartre, Marcel, Jaspers gibi varoluşçu filozofların ele aldığı yalnızlık, yabancılaşma, bunaltı, korku, kaygı, öfke, ölüm, iç sıkıntısı gibi ortak meseleler; merkezine insan gerçekliğini yerleştiren edebiyatta da yankı bulur. Türk edebiyatında 1950-1960 arası Türk öykücülerinin yoğun ilgi gösterdiği akım, bu kuşağın etkisinde kalan Sevgi Soysal'ın bireyden toplumsala evrilen sanat çizgisinin bütüncül olarak takip edilebildiği son öykü kitabı *Barış Adlı Çocuk*'ta (1976) ele alınan izleklere de yansır. Bu çalışmada eserdeki hikâyeler varoluşçuluk anlayışının izinde, dört ana başlık altında değerlendirilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Sevgi Soysal, Varoluşçuluk, Yabancılaşma, Seçim.

\* Yüksek Lisans Öğrencisi, Bartın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Bartın. [edbmelike@gmail.com](mailto:edbmelike@gmail.com) / ORCID: 0000-0002-9786-9348.

## TRACES OF EXISTENTIALISM IN SEVGİ SOYSAL'S A CHILD NAMED BARIŞ

*MELİKE KILIÇOĞLU\**



### RESEARCH ARTICLE

**First Received:** 26.11.2021

**Accepted:** 14.12.2021

**Citation:** Kılıçoğlu, M.  
(2021). Races Of  
Existentialism In Sevgi  
Soysal's A Child Named  
Barış. HARS AKADEMİ,  
4 (8), 489-515.

### Abstract

Existentialism, the foundations of which were laid in Europe with the industrial revolution, spread to the whole world with the effect of the destruction experienced after the two world wars in the 20th century which is the age of wars and deaths. Common issues such as loneliness, alienation, disturbance, fear, anxiety, anger, death, and boredom dealt with by existentialist philosophers such as Kierkegaard, Heidegger, Sartre, Marcel and Jaspers, who argue that existence comes before essence and emphasize the uniqueness of the individual was to find an echo in literature, which places human reality at its center. This trend of existentialism, which storytellers of Turkish literature showed great interest between 1950-1960, is also reflected in the themes discussed in the Sevgi Soysal's last story "A Child Named Barış" (1976) in which the art line of the author, who was under the influence of this generation, evolved from the individual to the social, in a holistic manner. In this study, the stories in the book will be evaluated under four main parts, in the footsteps of existentialism.

**Keywords:** Sevgi Soysal, Existentialism, Alienation, Choice.

\* Graduate Student, Bartın University, Graduate School of Education, Department of Turkish Language and Literature, Bartın. [edbmelike@gmail.com](mailto:edbmelike@gmail.com) / ORCID: 0000-0002-9786-9348.

## Giriş

19. yüzyılda Alman filozoflar Nietzsche, Scheler tarafından tohumları atılan ve daha çok Almanya'da kendini gösteren varoluşçuluk; Fransız düşünürlerin Hegel'in usçu, diyalektikçi felsefesine karşı gelmeleriyle bir adım daha ileriye taşınmıştır (Bezirci 2020: 13). Bu zamana kadar ortaya çıkan düşünce ve sanat akımlarının bulunulan çağdan soyutlanarak meydana gelmediği, çağının izini taşıdığı muhakkaktır. Varoluşçuluk da temelini Albert Camus'nün deyimiyle “korku çağı”ndan almıştır. Sanayi Devrimi'yle ortaya çıkan rekabetçi yeni yaşama biçimlerinin ve değer yargılarının ördüğü çıkarıcı ilişkiler ağı, bireyi geleneksel değerlerinden koparıp yalnızlaştırır. Bu ortamda gerçekleşen ideolojik kamplaşmaların, şiddet ve kaosun vücut bulduğu Birinci ve İkinci Dünya Savaşı ise 20. yüzyılda mutsuz ve güvensiz kuşaklar meydana getirmiş; bireyin böyle bir dünyaya atılıp desteksiz bırakıldığı fikri, varlığını sorgulama ihtiyacı hissetmesiyle varoluşçuluğu ortaya çıkarmıştır (Taşdelen 1992: 2-3-4). Modern dünyanın bu katı yüzüyle karşı karşıya gelen ve varoluş sorunsalı yaşayan birey, kendini hiç olmadığı kadar içinde bulunduğu dünyaya yabancı hissetmiş; korku, kaygı, bulantı, bunalım, iç sıkıntısı, umutsuzluk gibi karamsar duygularla kuşatılmıştır. Bu durum içinde dünyayı artık saçma, nedensiz gören insan; öznelliğinin ve biricikliğinin keşfiyle yaşadığı ana bağlanmıştır (Önal, Gündoğan, Turhan Tuna 2015: 121, 147).

Varoluşçuluğun kökü ya da çıkışından ziyade esas güç olan onun tanımı meselesidir; zira varoluşçu filozof çatısı altında değerlendirilen Jaspers, Marcel, Kierkegaard, Sartre, Heidegger, Camus ya da Nietzsche düşüncelerini herhangi bir ortak sistem içinde dile getirmemiştir. Buna dayanarak varoluşçuluğun öncü ismi Kierkegaard, varoluşsal gerçekliğin başkasına iletilemeyeceğini düşünüp dolaylı anlatımı tercih etmiştir. Onun içindir ki bugün yapılan çalışmalarda “*Ne kadar varoluşçu düşünür varsa o kadar varoluşçuluk vardır*” düşüncesiyle meseleye yaklaşmanın yanı sıra bu filozofların ortak özellikleri üzerinde durulur (Foulquie 1991: 32-33). Buradan hareketle aynı karanlık çağın atmosferini soluyup cevapları ister istemez aynı yönü gösteren ve herhangi bir düşünce sistemine ait olmamayı yeğ gören varoluşçu filozoflar için belli başlı ortak yönelimlerinden bahsedilebilir. Bunların ilki; geleneksel felsefenin yaşamdan kopuk, sadece akademi çevresinde kalan sıklığı küçümseyerek tüm inanç sistemlerini yetersiz bulmalarıdır. Bir diğeri ve en önemlisi de bireyciliğe aşırı önem vermeleriyle birlikte, kişinin tüm baskılardan kurtulup varoluş serüveninde özünü yaratması gerektiği düşüncesidir (Bezirci 2020: 9).

“İnsan doğası”nı reddeden varoluşçular için önemli kavramların başında “özgürlük” ve “seçim” gelir. Bu dünyada yer alan her varlığın önceden hangi koşullar altında hangi tepkileri vereceği bellidir. Örneğin; bir tohumdan belli iklim ve toprak koşulları içinde ne elde edilebileceği önceden bilinir; oysa bu evrende özgürlüğün içine doğan tek varlık olan insan, koşullara göre seçim yapma şansına sahiptir. Dolayısıyla sadece insana özgü olan varoluş, özgürlüğü zorunlu kılar; fakat her insan varoluşunu seçecek kadar bilinçli değildir. Varolma bilincine erişememiş insanlar, kendilerini toplumun yönlendirmesine bırakarak özlerini oluşturacak olan seçme ayrıcalığından yararlanmazlar. O zaman bu insanların gerçekten var olduğu söylenemez; çünkü var olmak, kendi kendini yaratmaktır. İnsanın bu yaratımın sona erdiğini düşünmesi ise büyük bir yanılgıdır; çünkü varoluş her zaman devam eder, her seçim yeni koşullar doğurur. Bu noktada durağanlığı seçmek varoluşun sekteye uğramasıdır, oysa varoluş sürekli yükseliş ve aşkınlığı aramaktır (Foulque 1991: 39-40-41).

İnsanı biricikliği içinde değerlendiren varoluşçular; geleneksel felsefedeki soyutluğun aksine, onu somut bir birey olarak kavramaya çalışırken felsefi düşünceleri kuru soyutluktan kurtaran edebiyatın anlatım olanaklarından yararlanmışlardır. Edebiyat; *Yabancı*, *Bulantı* vb. eserleriyle Sartre, Camus gibi varoluşçuluğun önde gelen isimleri için insanın varoluş deneyimini en iyi şekilde aktarabildikleri bir ifade biçimi olmuştur. “*Bu sebeple edebi eserler bireysel varoluşların birbirlerinin yaşantılarına tanıklık ettikleri, onların varoluşlarına nüfuz edebildikleri, onların yaşantılarını sezerek, hissederek anlayabildikleri eserler olmuş*” (Koç 2015: 114-115); felsefe böylelikle hayatın içinde somut bir yer edinmiştir.

Varoluşçuluk; Türk edebiyatını özellikle şiirde II. Yeni Hareketi'nin, öyküde Ferit Edgü, Orhan Duru, Demir Özlü gibi genç isimlerin yenilik arayışlarına yönelik isyankâr tutumun öne çıktığı 1950'li yıllarda etkisi altına alır. Sait Faik'in sürrealist bir anlayışla kaleme aldığı *Alemdağ'da Var Bir Yılan* (1954) adlı öykü kitabının yenilikçi yazarları etkilediği bu dönemde, bireyin öznelliğine vurgu yapan Sartre, Camus, Kafka'nın ilk kez Türkçeye çevrilen eserleri genç kuşak öykücülerin düşünsel zeminini oluşturur (Özata Dirlikiyapan 2007: 30-31). Çoğu 1950'lerde yazın yaşamına adımını atan söz konusu genç yazarlar, özellikle yetiştikleri ve içinde buldukları toplumsal-siyasal dönemin şartlarıyla da dikkat çeker. Özelde, çocukluğu devletçi anlayıştaki tek parti döneminde geçen bu yazarlar; 1950'ye gelindiğinde bu sefer de liberal Demokrat Parti iktidarının muhalif çevrelere yönelttiği baskı ortamında kendini bulur. İnişleri ve çıkışlarıyla sadece ülke

içindeki olayların değil, global çevrede gelişen ve yankısı devam eden II. Dünya Savaşı, Kore Savaşı ve Amerika-Rusya arasındaki Soğuk Savaş da onlarda etkisini gösterir. Çağın bu sarsıntılı ortamı karşısında “ben”ine sığınıp gerçeküstücülükte çareyi bulan Sait Faik'in peşi sıra giden, sonraları “Bunalım Edebiyatı” diye adlandırılacak olan ve *A, Mavi* gibi dergilerde kendilerini ifade etme şansı yakalayan 1950 Kuşağı Türk öykücülerini de varoluşçuluğun birey merkezli sanat anlayışında kendini arar (Mert 2004-2005). Bu minvalde, bireyi anlatma kaygısıyla hareket eden yazarlar; bilinç akışı, iç monolog gibi bireyin iç gerçekliğini dolaysız dışa vuran tekniklere sıkça başvurmuş, yazındaki ifade gücünü dil deformasyonlarıyla güçlendirmeye çalışmıştır. Anlamsızlık, can sıkıntısı, bulantı, intihar, hiçlik gibi varoluşsal temalara yer veren öykücüler bu yeni denemeleriyle Türk öykücülüğünde modernist anlayışın önünü açmıştır (Özata Dirlikyapan 2007: III). Kuşağın öykücülerini daha sonraları yazın hayatına farklı çizgilerde devam etseler de edebiyata getirdikleri bu değişim rüzgârıyla 1962'de *Tutkulu Perçem*'de topladığı on üç öyküyle edebiyat dünyasına adım atan Sevgi Soysal'ın öykücülüğünü de derinden etkiler. Varoluşçuluğun yalnızlık ve bunalım gibi tematik unsurlarının yoğunlukta olduğu, biçim kaygısının güdüldüğü bu öykülerle Sevgi Soysal 1950 Kuşağı'nın bir uzantısı olarak karşımıza çıkar (Özkırımlı 1977: 7).

Genellikle kadın merkezli toplumsal sorunları ele alan Sevgi Soysal'ın eserleri, toplumsallık boyutuyla ele alındığında tek bir anlatının birbirini tamamlayan parçaları biçiminde okunabilir. Bu nedenle kurgularının odağına yerleştirdiği kadın ve erkek kahramanlar, karakter özellikleri bakımından birbirleriyle uyumlu yahut kahramanın iç dünyasında yaşadığı hüznün, umut, acı vb. duyguları tamamlayan karşıtlığın temsilcisidir (Öner 2017: 1801-1802). Üniversite yıllarında dönemin okuma kültürünün de etkisiyle Albert Camus'nün, Sartre'ın eserleriyle tanışan Soysal; öykülerinde, edindiği tüm kültürel birikimi de yansıtmıştır. Öyküler, ben anlatımlı kadın anlatıcısının odağından oldukça karamsar bir atmosfer içinde aktarılır. Erkeklerle güvenmeyip toplumun erkek egemen anlayışına tepki gösteren kadın anlatıcı, içinde bulunduğu kentin kaosundan ve kalabalıkların boğuculuğundan kurtulup kaçmak ister (Yüce 2008: 502, 505). Furrer, *Tutkulu Perçem*'deki kahramanların içlerinde buldukları durumdan rahatsız olmalarına rağmen bundan kurtulmak için herhangi bir çaba göstermediğini, hatta yalnız ve mutsuz olmaktan zevk duyduklarını ifade eder. Bu bağlamda yazarın 1968'de yayımlanan ve birbirine bağlı on dört öyküsünden oluşan *Tante Rosa* adlı kitabının kahramanı “Tante Rosa” ile *Tutkulu Perçem*'in bedbaht anlatıcısı, hayata yaklaşımları yönüyle birbirine zıt bir profil

çizer. Yazar, *Tante Rosa*'daki öykülerde dolaylı da olsa tamamen “gerçekçi ve sosyal eleştiriler”e yer vermiştir (Furrer 2003: 110-111). Toplumun kurallarına baş kaldıran, insanı yok eden sistemin eleştirisini gizli bir “sevecenlikle” dile getiren Soysal'ın kahramanı “*hep yenilen, ama sadece yenilgiye yenilmeyen 'hayat dolu' bir kadındır*” (Akatlı 1998: 77).

Yazarın son öykü kitabı olan *Barış Adlı Çocuk*, Soysal'ın 1967-1976 yılları arasında yazdığı on dört öyküden oluşur. Bu kadar uzun bir zaman dilimine yayılan öyküler, doğal olarak yazarın yaşamındaki değişkenlere göre şekil almıştır. Böylece bir yazarın farklılaşan öykü anlayışının birçok örneğini bir araya getirip onu bütünüyle değerlendirmeyi kolaylaştırmıştır.

1961 Anayasası'nın getirdiği esneklikler edebiyat camiasında yasaklanmış kimi yayınların yeniden gün yüzüne çıkmasına olanak tanınmasının yanı sıra sosyalist dünya görüşü çerçevesinde kaleme alınmış önemli eserlerin de Türkçeye çevrilmesinin önünü açar. Bu gelişmeler edebiyat-toplum ilişkisinin sorgulanmasına yeniden kapı aralayarak devrimci bir edebiyatın doğmasına zemin hazırlar. Edebiyatın yüzünü politikaya döndüğü bu yılları 12 Mart 1971 darbesi takip edince politize edebiyat daha da güçlenir. Sevgi Soysal da bu dönem içerisinde gerçekleşen olayların dışında kalmaz, zira kendi hayatı da mahkeme süreçleri ve tutukluluk halleriyle siyasi bir sarsıntı içerisindeydi. Dolayısıyla bu sarsıntı özellikle *Barış Adlı Çocuk*'ta hapisanede geçen öykülere yansır (Furrer 2003: 104-105). Atilla Özkırmı, söz konusu değişimi göz önünde bulundurup kitaptaki öyküleri iki kümede toplamayı tercih eder: Yabancılaşan bireyi konu edinen öyküler ve hapisane günlerine dair gözlemlere yer verilen öyküler (Özkırmı 1977: 8).

Verilen bilgilerden hareketle bu çalışmada Sevgi Soysal'ın değişen hikâye anlayışında varoluşçuluğun izleri dört ana başlık altında incelenecektir: yalnızlık ve yabancılaşma, şiddet ve öfke, değişim ve seçimler, ölüm ve intihar.

### **Yalnızlık ve Yabancılaşma**

Tanzimat'la beraber Türk toplum yapısında görülen çeşitli değişimlerin yabancılaşmaya ve toplum kesimleri arasında kopuşlara yol açtığı genel kabul görmüş bir düşüncedir (Şen 2016: 496). Bu değişim kısa sürede sanat eserlerinde de karşılığını bulmuştur. Bu minval üzere, Türk edebiyatında yabancılaşma kavramının nesnel karşılıklarının oldukça çok sayıda eserin merkezinde yer aldığından, “*özellikle 1950'den sonra ortaya çıkan kuşağın eserlerinde, 20. yüzyılda birçok ülkenin edebiyatında olduğu gibi, varoluşçu fikrin etkisi altında kronik bir yabancılaşma hissini varlığından*” (Balık



2011: 10) söz etmek mümkündür. Buna ek olarak Murat Belge'nin Türk edebiyatında kayda değer bir ayırım tespitinden söz etmek gerekir. İki grup yazar çevresinde gelişen bu ayırımın ilk kolu yerli ve ulusal sayılan yazarlardan; bir diğer kolu ise edebiyat çevrelerince yazdıkları ve anlattıklarıyla “yabancı” addedilen Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Sevgi Soysal gibi yazarlardan oluşur. Türkiye’de doğmalarına rağmen tam anlamıyla kabullenilmeyen bu yazarlar, kendilerini dünyada olup bitene bağlı hissedip edebiyata dünyanın penceresinden bakmıştır (Belge 2013: 219). Soysal’a karşı edebiyattaki “yabancı” yaklaşımı çok uzun sürmese de annesinin Alman olması, fiziksel özellikleri ve içinde bulunduğu toplumsal sınıf nedeniyle hayatının kimi dönemlerinde çevresi tarafından yine “yabancı” kavramıyla karşılanır (Yüce 2007: 27). Bunun içindir ki varoluşçuluğa ilgi duymasının yanı sıra bireysellikten toplumsallığa doğru gelişim gösteren edebiyat evreninde vazgeçemediği varoluşsal izleklerin başında “yabancılaşma ve yalnızlık” gelir.

*“Özgün anlamı içerisinde bir şeyi ya da kimseyi başka bir şeyden ya da kimseden uzaklaştıran, başka bir şeye ya da kimseye yabancı hâle getiren eylem ya da gelişme”* (Cevizci 1999: 906) olarak tanımlanan yabancılaşma; psikoloji, sosyoloji ve felsefedeki genel hatlarıyla kişinin yaşadığı topluma, nesnelere dünyasına, insanlara kendini uzak hissetme halidir.

Yabancılaşma, varoluşçu filozof ve yazarlar tarafından bugüne kadar farklı yaklaşımlarla ele alınmıştır. Bir “dünya içinde” ve bu “dünya ile ilişki içinde” yaşayan insan varlığını ifade etmek için “dasein” kavramını kullanan Heidegger’e göre dünyada olmayı kendi istemeyen “dasein” kendisini buraya bırakılmış, atılmış bir varlık olarak hisseder. Bu hisle de kendini dünya içinde bir “yabancı” görerek onu benimseyemez. Yine “dasein”in varoluş sürecini engelleyen onlar (toplum); onun kendinden uzaklaşmasına neden olup, “dasein”in bireyselliğini ortadan kaldırarak varlığına yabancılaşmasının önünü açar. “Kendinde varlık” (şeyler) ve “kendi için varlık” (bilinç varlığı, insan) olmak üzere varlığı sınıflara ayıran Sartre, “başkaları”nın varlığını yadsımaz. Ona göre kişi başkalarıyla iletişim halindeyken “ben”ini keşfeder; fakat kişinin teklifi ve bireyselliği ile başkalarından ayrıldığı bir gerçektir. Ne zaman ki “başkası”; bir bilinci ve özgürlüğü olan “kendi için varlık”ı “kendinde varlık”a dönüştürmek ister, işte o zaman “ben” ve “başkası” çatışması kaçınılmazdır. Bu yönüyle “*Cehennem başkasıdır*” diyen Sartre’ın eserlerinde söz konusu çatışma geniş bir yer bulur (Taşdelen 1992: 109).

Sevgi Soysal'ın *Barış Adlı Çocuk*'ta yer alan hikâyelerinin yoğunluğunu da bireyin yalnızlığıyla birlikte insanın insanla, insanın nesnelere yabancılaşması teşkil eder (Özkırımlı 1977: 15). Özellikle “Mal Ayrılışı ve Şampanya Kovası”, “Cellat Fuchs, Kent Halkına Nasıl Karıştı?”, “Nasıl Öğreteceğim Köpeğe Aport'u?”, “Deli Tank ve Çocuk”, “Yapı”, “Hanife”, “Eskici” hikâyelerinde oldukça belirgin olan yabancılaşma ve yalnızlığı yazar birçok açıdan ele almıştır.

Boşanma aşamasında olan bir çiftin evdeki eşyaları paylaşımını anlatan “Mal Ayrılışı ve Şampanya Kovası” adlı öyküde “kadın”ın toplumsal ve kültürel değerlere, bununla birlikte aslında o değerlerin birer simgesi haline gelen eşyalara/nesnelere yabancılaşması söz konusudur. Özellikle kadının toplum içindeki cinsel kimliğinin getirdiği kısıtlamaları, normları kabullenmeyişi “ev” üzerinden alegorik ve alaycı bir dille yansıtan yazar, hikâyenin ilk cümlesinden itibaren bu düşüncesini net bir biçimde okura aktarır. Bütün kızlar sevdikleri erkeklerin bir gün kendilerine gümüş kova içinde pembe şampanya ısmarlamasını düşler, ardından toz pembe hayallerin izinde kuş cıvıltıları duyulur. Ta ki kadının başına bir tuğla düşene kadar. Tuğla, “kendi için varlığı” gerçekleştirmek için bilincinin uyanışı, başkalarının ona yüklediği ödevlerden, yönlendirmelerden sıyrılmıştır. Gerçeklerin kitaplarda yazmadığını, öğretilmediğini öne süren Kierkegaard; kişinin gerçekliği ancak kendi benliğinde keşfedip yakalaması gerektiğini belirtir, “*çünkü gerçeklik özneliktir*” (Akt: Taşdelen 1992: 5). Tuğla, onun gerçekliğidir. Bu esnada “kadın” Albert Camus'nün “uyumsuz” kavramını hatırlatır.

Uyumsuzluk; insanı hayatın herhangi bir anında aniden yakalayıp makinemsi işleyen gündelik yaşamın zincirlerinden koparır. Böylece kişide, bu tekdüzeliğin neden olduğu bıkkınlıkla bilinç uyanışı gerçekleşir. Bu his tek başına tiksinti uyandırsa da iyiye işaretir; çünkü insanı düşünmeye sevk ederek her şeyin yeniden başlamasını sağlar. Yalnız, insanı esas gerçeklikle tanıştıran ve hayallerinden sıyrılmalarını sağlayan “uyumsuz”; bir adım daha aşağı inildiğinde kişinin dünyada kendini yabancı hissetmesine neden olur (Camus 2021: 31-32).

“Kadın” verdiği kararı hayata geçirmek için ev tutmuştur, fakat adam düzeni devam ettirmekte ısrarcıdır. Karısının ayaklarına kapanır; ağlayıp gözyaşı döker, etrafında döner. Artık kurulu düzene yabancı olan, uyanan “kadın” kocasının da duygularının ne denli yapay olduğunun farkındadır; bu yapaylığın farkında olmak kişiyi daha da yalnızlaştırır. Tüm

saçmalıklara karşı içinde bulunduğu durumdan, kocasının etrafında dolanmasından “tiksinti” duyar; midesi bulanır.

*“Adam bir tuğla gibi düştü ayaklarına, başına eskilerden düşen tuğla gibi.*

*- Ben sensiz yaşayamam.*

*Beklenmedik anda birinin başına bir şey düşse, bu tuğla da olsa güler insan. Hatırladı; güldü kadın, kendi başına düşen tuğlayı bir kez daha seyretti”*

(Soysal 2018 a: 19)

Kadın, sadece içinde bulunduğu duruma yabancılaşmakla kalmaz; aynı zamanda nesnelere ve eve de yabancılaşır. Bu noktada Marksist “yabancılaşma”ya dair düşünceleri hatırlamak gerek. Kişinin toplumdaki etkinliği iş ve emeği ile belirlenirken kapitalist düzen içerisinde emeğin sahibine sermayenin yabancı ve düşman kesilmesi, toplumda insanın makinenin egemenliği altına girmesi bireyin kendine güvenini kaybetmesine ve benliğini anlamsız bir nesne olarak görmesine neden olur (Cangüleç 2006: 10-11). Kadın ve kocasının eşya paylaşımı gittikçe içinden çıkılmaz bir hâl alır. Eşinin kendisini terk etmesinin hayatı yaşanmaz kılacağını söyleyen adam; eşyaların peşine düşmüş, bir kavga hâli ikiliyi sarmıştır. Kadın ise eşyalardan vazgeçemedikçe her birinin ayağına dolandığını fark eder; öyle ki ayrılmanın, özgürleşmenin kararlılığıyla yıkılmak üzere olan binanın tuğlaları şimdi yeniden yerine gelecektir. “Eşyalar, binalar, buldozerler, karşıda; daha güçlü bir kadından, bir erkekten her zaman daha güçlü; eşyalar” (Soysal 2018 a: 23). Kadın, bunun farkına varıp varoluşunu getirecek olan özgürlüğünün önündeki bir büyük engeli daha ayaklarıyla iter. Bir zamanlar hayalinde yer alan gümüş şampanya kovanını başına geçirerek dükkân dükkân eşya arayan kızlara, evli misiniz diye soran ev sahiplerine “nanik” yapar.

Soysal'ın “Eskici” öyküsü de “Mal Ayrılışı ve Şampanya Kovası” adlı öyküde olduğu gibi eşyaya ve topluma yabancılaşma, engellere rağmen kendi özünü oluşturma çabası üzerine kurulmuştur. Hikâyede kadın kahraman evde birçok eşyanın biriktiğini fark eder; bu eşyaları temizlemek, oda oda ayıklamak gerekmektedir. İlk önce “saklamak gerek” diye düşündüğü mutfak dolabının üzerindeki yakınlarıyla ilgili gazete haberlerini, ardından da kendisiyle ilgili haberleri atan kadın; böylece geçmişine dair ne varsa gözden çıkarmış olur. Gazetelerdeki toplum tarafından saygı duyulan kimliğinin kamusal izlerinden sıyrıldığında evdeki eşyalardan kurtulma isteği de artmıştır; bu durum, onun mevcut benliğiyle kökten bir hesaplaşma içine girdiğinin de göstergesidir (Altuğ 2013: 178). Varoluşçulukta önemli olan

da şimdidir. İnsan, sürekli değişen bir varlık olarak bulunduğu anda geçmişte olduğu kişi değildir; o, geleceğe atıldığıнын bilincindedir. Dolayısıyla insanın şimdisinde geleceğe yönelik tasarıları vardır ve insan, bu tasarılarıyla gelecekte olmak istediği kişiyi oluşturur (Sartre 2020: 39).

Eşyalardan kurtulmaya başlayan kadın; tüketmesi için biriktirdiği bu nesnelerin asıl amacından saparak hayatını çevrelediğini, onu sınırlayarak köleleştirdiğini, tükettiğini fark edince özgürlüğün ufalmakla başlayacağını bilincine varır (Altuğ 2013: 178). “[...] özgür olmanın önce sığmayı, ufalmayı, sığışmayı becerebilmekle başlayacağını düşündükçe bu tencere tava kalabalığı deli ediyordu onu” (Soysal 2018 a: 64). Tüm bu nesnelere onun; dağın öte yamacındaki bitimsiz ovaya, düzlüğe, feraha varmasının önündeki yegâne engel, tüneli kapayan büyük kaya parçalarıdır. Oysa insanlar bu kaya parçaları uğruna kent hayatının akışında “evet efendim”lerle boyun eğmiş, iş kuyruğunda ezilmiş, bir abajur alabilmek adına yapmadığı hasislik kalmayarak en sonunda da insanlığını kaybedip zalimleşmiştir. Artık onların her biri madenlere bakmaktan camlaşan gözleriyle etrafa yapaylığı/yapaylığını yansıtır. Kadın da eşyalarla somutlaşan tüketim toplumunun doğal sonucu bu gösterişçilik, hasislik gibi kötücül özelliklerini eskiciye vermek için sabırsızlanır (Altuğ 2013: 179). “[...] yol üstünde benim ayak bileğimdeki zincirden, hasis çabalardan, kıskanç baş eğmelerden, sapmış faydadan, gösterişçiliğe dönüşmüş güzellikten kurtulmak isteyen başka biri çağırırsa onu?” (Soysal 2018 a: 69).

Eskicinin eşyaları almasıyla ev genişler, bir derinlikle beraber boyut kazanır. Boşalan evin içinde kadın, çocukluğundaki gibi koşup kaymaya başlar. Onun için çocukluk anıları özgürlüktür; fakat bu anıların orta yerinde bile eşyalar sevilmeyen varlıklarıyla oradadır: “Çocukluktan en çok bir oyuncak ayı, uyurken düşülen bir yatak ve sevilmeyen yemekleri çoğaltan tabaklar kalır akılda, gene de hep eşyalar kalır, biraz da insanlar, özgürlük anılarının orta yerinde çorba kâselerini hatırlatan” (Soysal 2018 a: 71).

Kadın, eşyaların hâkimiyetinden çıkmasıyla özgürleştiğini varsayarak sevinç gösterileri yapsa da uyumlu benliğin simgesi olan “ev”, artık “şey”lere yabancı olan kadının bu düşüncesinin eksik olduğunu çok geçmeden onun canını acıtarak açığa çıkarır (Altuğ 2013: 178, 180): “Kaydı, kaydı, bir şangırtıyla geldi kendine. Hızla balkon camını delip geçtiğini anladı... Kanyordu elleri. Ev cam sınırını aşmaya kalkanın akıttırdı kanını” (Soysal 2018 a: 71-72). Eskiciyle son kalan eşyasını/yatağını Elmadağ’a bırakan kadın, “şey”lerin dünyasından tamamen sıyrılmış olarak yeniden kentin yolunu tutar, sembolik bir

anlam da barındıran trafik lambasının çok yakında yeşil yanacağını bilerek sabırla atacağı adımları bekler.

“Yapı” öyküsü de “ev” üzerine kurulan bir öyküdür. “Ev” motifi “Mal Ayrılığı ve Şampanya Kovası” ile “Eskici” öykülerinde vazgeçilmek istenen hayatın simgesidir (Altuğ 2013: 182). “Ev” kişinin varoluşu önünde duran bir engeldir; eşyaya, bulunulan yere yabancılaşma söz konusudur. Bu hikâyede ise bir eve sahip olma fikriyle harekete geçen Hasan Özkaçar, uzun yıllar sonra kendi elleriyle günbegün yükselttiği evini bitirir. “Biten ev” düşüncesi onu rahatsız eder. Çünkü o, “ev”i inşa ederken aslında kendini de ufak ufak inşa etmiştir, esas sevdiği duygu bu ilerlemedir. Evin bitimi demek artık yaşamsal ilerlemenin olmadığı, tükenmiş bir hayatın ifadesidir. Hasan Özkaçar da önünde olan bu engele düşman kesilir. Yabancı olarak gördüğü yapının içine bir türlü giremez. Bir gün evin döşeme tahtalarının altında bir ağacın kökünün canlandığını hisseder. Şimdi o kök; yeniden harekete geçme isteğinin önünde duran duvarları, her şeyi yıkıp büyüyecektir. Bu düşünceden kahraman büyük bir keyif alır:

*“Bir evin bitimi bütün bu ilerlemenin yanı sıra yabancı, soyut bir uzaklıkta kalmışsa; şimdi bu ansızın bitiveren, gerçekten bitiveren eve şaşmamak, bir düşman gibi görmemek onu, hiç tanımamak, bu yeni yabancının, sahip olunan yabancının neyi bitirdiğini, yok ettiğini, ama ansız bir kesinlikte tükettiğini bilip onu benimsemek mümkün mü?”* (Soysal 2018 a: 43).

Kierkegaard, yalnızlığı seçip birey olma yolunda ilerleyen kişinin başkalarının anlaşılmadığını ve içinde bulunduğu durumunu kimseye anlatamayacağını ifade eder (Akt: Taşdelen 1992: 47). Hasan Özkaçar da yapıyı ağır ağır inşa ettiği süreçte yıllarca kimse tarafından anlaşılmamış, çevresini kendisine inandıramamış, hatta kimi zaman başkalarının alay konusu olmuştur. Yine de o, bu durumdan asla şikâyetçi değildir; çünkü yapının kendinde doğurduğu çabayla büyülenmiştir.

“Cellât Fuchs, Kent Halkına Nasıl Karıştı?”, “Deli Tank ve Çocuk” öykülerinde ise özellikle kentin varlığına dikkat çekilir. Her iki öyküde de "kent" olumsuzlanır, diğerlerinin dünyasını ifade eden, yapısı ve içinde yaşayanlarıyla baskı kuran, özgürlüklerini kısıtlayan, sıkıntı ve kaygı yaratan bir yerdir. Öykü kahramanları da toplum dışına itilmiş kimselerdir (Gelir 2019: 77, 83). “Deli Tank ve Çocuk” öyküsünde “yoksul, eşya tadı bilmeyen bir çocuk” (Soysal 2018 a: 37) yılbaşında hediyelessiz kalmak istemez. O da eşyalara sahip olmak, sevinmek ister; fakat eli “onlar”ın (toplum) eşyalarına gidince bütün bir kent ona düşman

kesilir. Aslında çocuk, bir oyuncak çalana kadar onu kimse fark etmez; o ana kadar adeta görünmezdir. Bu yönüyle yazarın *Tutkulu Perçem*'deki “Şeylerdeki şeyler işte- sokaklardaki insanlar görmüyorlar beni. Oysa günlerdir tutkularım perçemlerimde dolaşıyorum” (Soysal 2018 b: 15) diyen kahramanı hatırlatır. Çocuk, hırsızlığın ardından birden fark edilir; kentin tüm binaları, insanları üzerine gelince kaçıp bozkıra sığınır. Bu yönüyle bozkır, kentin kalabalığından kaçan insanın sığındığı öteki uçtur; yazarın *Tutkulu Perçem*'de yer alan “Kalabalıklarda” öyküsünde de tam anlamıyla kentin karşısına yerleştirilen saflığın, doğallığın simgesi olan mekândır (Özkırımlı 1977: 8): “Bozkır genişlikti, bilmezlikti, kopmuşluktu, iraklıktı. Ölü evli, ölü insanlı kentten güve yeniği yaşamaklardan utanmışlıktı. Güneş batımında yalnızlığımı kentten alıp geri verendi” (Soysal 2018 b: 18).

“Cellât Fuchs, Kent Halkına Nasıl Karıştı?” öyküsünde ise şeytan soyundan geldiğini düşündüren kızıl saçları, kentin dışında şehirle arasına nehir giren bir adada oturması, temel ihtiyaçlarını bile kente girmeden yönetim tarafından karşılanması gibi özellikleriyle Cellat Fuchs, toplum dışına itilmişliğin en somut örneğidir (Furrer 2003: 114). Ailesinden gelen cellatlığı yeni bir kanunun çıkmasıyla artık yapmak istemeyen, kente yerleşmek, yalnızlığından kurtulup insanların arasına karışmak isteyen cellat; toplumun sert tepkisiyle karşılaşır. İnsanlar onu görünce kapılarını kapatır, yüzüne bakmaz, selamını almazlar. İdamlar, halk için köklü bir eğlenti olmasına rağmen bütün suç toplum tarafından Cellat Fuchs'a yüklenmiş; o lanetlenmiştir. Yalnızlığa mahkûm edilen Fuchs, “başkaları”nın kendisine karşı yaklaşımına, bakışlarına daha fazla dayanamayıp şehirden kaçır. İnsanın aşkınlığı yakalayarak var olması için kendi içine kapanması değil, dışa atılarak insancıl bir evrende ve çevrede yaşaması gerektiğini ifade eden Sartre; kişinin ancak bu şekilde benlik bilincini oluşturacağını vurgular. Yine de unutulmamalıdır ki kişinin kendinden başka yasa koyucusu da yoktur, karar vermek ancak ve ancak ona aittir (Sartre 2020: 71). Bu bağlamda tüm ölümlerin suçunu Fuchs'a yükleyerek vicdanını rahatlatan toplum, ona miras kalan ya da kendilerinin yüklediği cellat rolünün dışına çıkmasına izin vermeyerek Fuchs'u “nesneleştirmek” istemiş, özgür olmadığına inanmasına neden olmuştur.

“Nasıl Öğreteceğim Köpeğe Aport'u?” öyküsünde baba, yalnızlığa duyduğu sevgi ve bağlılığıyla “Cellat Fuchs, Kent Halkına Nasıl Karıştı?” ve “Deli Tank ve Çocuk” hikâyelerinden ayrılır. Evi ve ailesi onun özel alanıdır. “Yabancıları karasularıma yaklaştırmam. Benim insanlarımla ötesinde her şey yabancıdır” (Soysal 2018 a: 33) diyen baba; kâbuslarında da insanlardan kaçmaya hazır, atıyla tüfeğiyle bekler. Kimi söylemleriyle varoluşçuluk felsefesini derinden etkileyen “çekikle felsefe yapan filozof” Nietzsche'yi



hatırlatır. O da yalnızlığı özgürlüğün, iyileşmenin, var olmanın ön şartı olarak görür. Nietzsche, felsefesinde insanları üstinsan ve sürü olmak üzere iki sınıfa ayırır. Sürü; kendi benliğinden uzaklaşmış, geleneklerin içinde yok olmuş insanları teşkil eder. Üstinsansa kendi olma bilincine erişmiş; yalnız ve gelenekleri reddeden, kendi kurallarını koyan insandır (Taşdelen 1992: 36). Baba, toplumun kurallarını yadsır; o, kendi seçimlerini yapabilen ve kurallarını koyabilen biridir. *“Ben kendi verdiğim cezaları bilirim bir, soyut cezalardan bana ne?”* (Soysal 2018 a: 30) diyen baba, yatak odasının kapısını kilitleyen karısına karşı da kapıyı söküp pencereden aşağı atar, bu davranışın kendisini komşularından çekinen karısına üstün kıldığını belirtir. Doğuştan bir “savaşçı” olduğunu söyleyen ve küçümsemeyi bilinç uyanışı gören Nietzsche’yle uyum gösteren baba da kendini “komitacı”ya benzeterek pasif insanları hor görür. Baba, evine gazete girmesine de karşı çıkar. Bu çıkışın nedenini ise şu şekilde açıklar: *“Yönetilmeyi sevenler gazete okurlar ve politikadan konuşurlar. Hepsi hazırdır boyunlarını giyotine uzatmaya”* (Soysal 2018 a: 33).

“Hanife” öyküsünde ise insanın varoluşunun önündeki engel; toplumsal-kültürel normlar ve hiyerarşik düzendir. Öykünün kahramanı toplum tarafından yalnızlığa itilen bir bireydir. Gerçek bir gazete haberinden yola çıkarak yazılan öyküde, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dikkat çekilir. Soysal hikâyede, sevgilisiyle yaşadığı ilişkinin açığa çıkması sonucu babası, abisi ve nişanlısı tarafından infaz edilen Hanife’nin trajik sonunu anlatmaktadır. Hanife; toplum dışına itilmesine rağmen dik duruşu, yaşama isteği, kendiyile barışık tavırlarıyla dikkat çeker. Nitekim her şeyden önce yaşamak için geleceğe dair kurduğu hayaller vardır, hatta evden kaçarak köyün dışında metruk bir eve yerleşir. Bu yalnız bırakılışının temelinde ise toplumun ataerkil düzeni içinde yok sayılan kadınlığı yatar, zira on iki yaşında sevdiği adamın tecavüzüne uğramasına rağmen toplum gözünde Hanife ve ailesi ahlaksızlıkla suçlanır. Kimse kıza tecavüz eden Hasan’ı sorgulamaz, Hanife’nin ailesi namuslarını temizlemekle görevlendirilir. Böylece Nietzsche’nin tabiriyle “sürü” kendi malı olan töreleriyle kadının geleceğini belirlemeye girişir. Hikâyede erkeklerin biri bile vicdan sahibi değildir. Atilla Özkırmılı’ya göre Soysal’ın erkeklere karşı bu yaklaşımının, kızgınlığının temelinde varoluşsal duygular vardır. Kendini sadece kadın olarak algılamasının ondaki edilgenliği beslediğini, yalnızlığını büyüttüğünü ifade eder (Özkırmılı 1977: 8).

“Savaş ve Barış” adlı öyküde arkadaşlarıyla partideyken polis baskınına uğradığı sırada çantasında esrar bulunduran on yedi yaşındaki kolejli Nur’un hapse girmesinin ardından yaşadıkları ve tutuklu kadınların arasındaki hiyerarşik ilişkiler anlatılır. Nur,

dostuyla birlik olup kocasını öldüren, fedai garsonlarına dostunu vurdurtan insanların arasında yazarın tabiriyle “yamyamların ortasına atılan beyaz bir kadın gibi kalakalır” (Soysal 2018 a: 78). Alıştığı dünyasından ansızın koparılmasının şaşkınlığını yaşar, çevresindeki insanlar ona o kadar yabancısıdır ki ağır bir yalnızlık duygusu üzerine çöküverir, kendini çevreden soyutlar. Etrafında ufak da olsa bildik, tanıdık, sığınılacak bir şey arar ama bulamaz. İçinde bulunduğu mekâna ve insanlara yabancılaşır. Bu sırada arkadaşı Ali de her gece arabasıyla korna çalarak hapishanenin önünden geçer; bu, Nur'un tek tesellisi olur. Ona güzel insanlarla çevrili renkli dünyasının, içinde bulunduğu dehşet verici dünyadan çok uzakta olmadığını hatırlatır.

Sivil hapishanede geçen “Bir Görüş Günü” öyküsünde Soysal, “Savaş ve Barış”ta olduğu gibi kadınlar koğuşundaki hayatın akışını ele alıp mahkûmların panoramasını okura yansıtır. Çoğu kenar mahalleden gelen kadınların ruhsal durumlarından ziyade eğitilmiş, maddi durumu yerinde olan Güler ve Sevda'ya odaklanan öyküde mahkûmlar; hiçbir zaman dâhil olamadıkları, toplumsal erki elinde tutan yönetim çevrelerinin karşısında ya da içinde yer alan siyasi tutuklu Güler'i tehlikeli ve yabancı görür (Furrer 2003: 155-156). “*Yine de karılar için talebeler, başkaldırmış da olsalar birlik de olsalar, hükümetin bir parçası, bir uzantıları... Belli olmaz bugün dargınlar, yarın hükümetle barışırlar*” (Soysal 2018 a: 97). Kadınların kendisine karşı tutumunun farkında olan Güler de onların arasına karışmaz, mümkün olduğunca konuşmamayı tercih eder. Zenginlerin dünyasından gelen, hapiste olmayı bile şaşırtıcı ve farklı olduğu için şık gören kolejli şımarık Sevda'yla ise ortak yönleri yoktur; dolayısıyla Güler, mahkûmlar içinde yalnızdır.

### **Şiddet ve Öfke**

Furrer'e göre hikâyelerde; toplumun kahramanları bir birey olarak kabullenmeyip, kendi yaşam çevresinin dışına itmesi kahramanlarda topluma karşı bir kızgınlığın oluşmasına neden olarak şiddete meyletmelerine ortam hazırlayan bilinçsizliği doğurmuştur (Akt. Gelir 2019: 80). “Deli Tank ve Çocuk” ile “Cellat Fuchs, Kent Halkına Nasıl Karıştı?” öykülerinde kahramanların öfkesini tetikleyen unsur; “başkaları”nın dünyasının ana merkezi haline gelen "kent"tir. Kent halkı tarafından dışlanmanın, kabul görmemenin bireyde yarattığı sancıyı yansıtan öykü kahramanları, aynı zamanda kent tarafından çepeçevre kuşatılmış, sınırlandırılmıştır. Sanayileşmeyle beraber tohumları atılan kent, tüm belirsizliği ve tehlikeleriyle insanlarda kuşkuyu artıran karmaşık bir yapıdır; beraberinde kente uygun davranışlar geliştirme anlamını taşıyan “kentlileşme” kavramını da getiren kent, böylelikle



insanlar üzerindeki kaotik izlenimlerini beslemiştir (Hergüner 2017: 221-222). Bu kaotik yapı, özellikle 1950 sonrası Türk öykücülüğünde varoluşçuluğun da etkisiyle modern dünyayla hayatı kolaylaşmasına rağmen bencilleşen toplumun içinde var olmaya çalışan bireyin yalnızlığını, yabancılaşmasını, uyumsuzluğunu dile getiren izleklerle metinlere yansımıştır (Işık 2008: 21).

“Deli Tank ve Çocuk” öyküsünde toplumsal mülkiyet düzeni içinde ezilen, varlığı hiçlikle eşdeğer tutulan çocuk, bu durumun bireyde doğurduğu bunalımla; bozkırda bulduğu tankların üzerine binip “*karşıdaki düşman canlılığı*” (Soysal 2018 a: 38) olarak tabir edilen kenti ezmek için harekete geçer. Böylece kendisine karşı kent halkının gösterdiği haksızlığa ve adaletsizliğe bir tepki göstermiş, kirlenmiş insanları tank vasıtasıyla cezalandırmıştır. Tank, önce trafik polislerini ezip geçer; sırayla televizyon antenlerine, resmi yapıların önündeki askerlere, devlet dairelerine saldırır. Ardından da betondan gövdeleriyle yıllarca yıkılmayacağı düşünülen apartmanları, zengin hayatın gösterişli yüzü olan kürkleri, yüzükleri, hediyeleri un ufak eder. Tank sadece yok edilebilen somut “şeyler” dünyasını değil, aynı zamanda bu dünyanın kuşattığı insanların cimriliklerini, kıskançlıklarını, kibirini, güvenli yarınlarını ve en önemlisi de “BEN”lerini yok eder (Soysal 2018 a: 39).

Toplumunu hor gören Kierkegaard, bireyin varlığını koruması için toplumdan sıyrılması gerektiğini düşünür; çünkü “bireycilik” kavramının sadece yalnızlığın doğurduğu bunalım, kaygı ve umutsuzluk ortamında belireceğini, ancak bu duygularla korunup derinleşeceğini ifade eder (Bezirci 2020: 11). Yalnızlıkla çevrelenmesine rağmen varlığının farkında olmayan, kendini yığından ayıramayarak onun içinde erimeyi tercih eden kişinin ise “birey” olmaya hazır olduğu söylenemez. Bununla birlikte yalnızlıktan kaçma isteği çağın hastalığıdır, bu anlayışın temelinde de başkaları gibi olma eğilimi yatar; “*çünkü yığın içinde bir marka olmak daha kolay*”dır, der Kierkegaard (Akt: Taşdelen 1992: 50).

“Cellât Fuchs, Kent Halkına Nasıl Karıştı?” öyküsünde kendini desteksiz ve yapayalnız hisseden Fuchs, henüz birey olmaya hazır değildir; çünkü yalnızlığa düşmeyi kabul etmez. O, yalnızlığıyla mutlu değildir; başkalarına karışmak ister. İnsanlardan karşılık alamadığı, kapıların yüzüne teker teker çarpıldığı her anda öfkesinin şiddeti de giderek artar:

*“Odacı duvarların kirini siliyordu bezle. Fuchs'un günaydınlarını da sildi. Kirli bezi kovaya sıktı. Günaydınlar boğuldu kovada. Fuchs birahaneye girdi. Kediler kaçıştılar. Kaçışmasalardı vuracaktı tekmeyi. Belediyedeki memurun kışına atamadığı tekmeyi”* (Soysal 2018 a: 26-27).

İnsanların “Orta Çağ’dan kalma aşağılık ve bir o kadar güzel rahatlıkları”nın (Soysal 2018 a: 28) devam etmesi için kentten kaçan Fuchs, artık öldürmemekten vazgeçer. Kentin tüm memurlarının, kadınlarının, çocuklarının başını kesip durduğunu; nehrin seçim özgürlüğünü hiçe sayan toplumun kanıyla kendi suçuna bulanarak kızıl aktığını hayal eder. Şüphesiz bu intikam hayali onu rahatlatır. Böylece kent halkına duyduğu öfkenin hayalinde de olsa şiddete dönüşmesi okurun gözünde Cellat Fuchs’un masumiyetini de zedeler, bir suçlu kimliği çizer (Işık 2013: 198).

Öykülerde şiddetin nedeni her zaman toplumdan dışlanmışlık değildir. Kimi zaman toplumdan uzak durmayı tercih eden yalnızlığıyla mutlu, topluma yabancılaşmış olan öykü kahramanlarının da “Sartre”ın “başkaları” olarak tabir ettiği topluma öfkelenildiği görülür.

“Nasıl Öğreteceğim Köpeğe Aport’u?” öyküsünün kahramanı olan baba “öfke tutkusu” ile okurun karşısına çıkar. Çocuklarına ve eşine oyun kavramı altında şiddetle yaklaşır. Zaten en büyük tutkusu da avlanmak, makineler ve silahlardır. Sessizliği boş ve sıkıcı bulur, patlama sesleriyle keyiflenir. İnsan hayatının değeri onun için bir gazoz kapağından azdır, zira insanlar tutarsızdır. Cenazeler ona gülünç gelir. Hayatta kendi seçimini yapmayan, her şeye boyun eğen insanlara karşı dinmek bilmeyen bir öfkesi vardır. Ona göre bu insanların başları sıçan gibi ezilmelidir. Bu düşüncesini; “*Davutpaşa kışlasının sıçanları. Çizmeleri geçirir, koridorda beklerdik. Kim sıçanın başını önce ezerse, kim önce davranırsa. Seçim yapmayan sıçanlaşır, ezilir. Öfke, kutsal öfke. Harekete geçiren. Korkaktır insanlar kamçı yiyince koşarlar*” (Soysal 2018 a: 33) ifadeleriyle zihninden geçiren baba, “birey” olmayanlara yaşam hakkı tanımayarak şiddette ne denli ileri gidebileceğini yansıtmış olur.

“Mal Ayrılışı ve Şampanya Kovası” öyküsünde ise kadın, boşanma kararının ardından kocasıyla girdiği mücadelede özgürlüğünün önüne çıkan engellere öfkelenir. Adam; yapay bir hüznün yansıdığı aşk oyunuyla kadının elini tuttuğunda, kadının öfkesi hapishaneye dönüşen apartmanı yıkıverir ama erkek bunu fark edemez; çünkü ona göre erkekler bu sahneleri kendilerine kanan aptal kadınların bolluğundan, duygusallığından yararlanarak pek çok kez oynamıştır. Böylece yazar anlatıcının burada hemcinslerine de öfkeyi yansıttığı görülür. Karşısında “uyanmış” kadın görmeye alışık olmayan erkek, henüz içinde bulunduğu durumu kavrayacak kadar gelişmemiştir. Kocasını her konuştuğunda kadının zihninde evin farklı bir yeri çatlar, çatlaklardan bir zamanlar hayalleri süsleyen şampanyalar sızar. Adam,

yeni tamamlanan eşyalardan bahsedince kadın dayanamaz; elinin tersiyle apartmana vurur, apartman büyük bir gümbürtüyle yıkılır.

“Bir Görüş Günü”nde Sevda'nın kendisiyle görüşmeye gelen annesinin baskıcı, herkese üstten bakan, hükmeden tutumu onu öfkeliendiren unsurdur. Hapishaneden ve içindekilerden öğrenen anne, Sevda'nın mahkûmlardan Kürt Güllü'nün oğlu Cevdet'i kucağında tuttuğunu görünce hizmetçilerine takındığı buyurgan tavırla çocuğu kucağından indirmesini söyler. Cevdet'i yere bırakan Sevda ise direnmeyip annesinin emrine uyduğunu fark ettiğinde kendisine öfkelenir; yine de annesinin o çok önemseydiği saygınlığına karşı esrar içip hapse düştüğünü hatırlayınca sevinir. Ona göre içinde bulunduğu bu uygunsuz durum, çevresinden aldığı öçtür.

### **Değişim ve Seçimler**

Kierkegaard'dan Heidegger'e, Jaspers'ten Sartre'a kadar tüm varoluşçu filozoflar kişinin sadece yalnızlığını, bunalımını, güvensizliğini belirtmekle yetinmeyip ısrarla çoğunluğun baskısından sıyrılmasını ve kişiliğini silen her türlü düzene, zorbalığa başkaldırarak yapacağı seçimlerle varlığına öz kazandırmasını istemiştir (Bezirci 2020: 11). Varoluşçuluğun insanları karamsar tablo çizerek eylemsizliğe yönelttiğini iddia edenlerin tam aksine Sartre, “*Ancak eylem içinde, iş içinde gerçeklik vardır*” diyerek insanın kendi tasarılarının, eylemlerinin toplamından ibaret olduğunu dile getirmiş; varoluşçuluğun dinamizm ve seçime verdiği öneme dikkat çekerek onun bir eylemsizlik felsefesi olmadığını ortaya koymuştur (Sartre 2020: 54).

“Yapı” hikâyesi Sevgi Soysal'ın değişim olgusunu en belirgin biçimde işlediği öykülerdendir. Ev inşaatını bitiren Hasan Özkaçar, bitirdiği yapının içine yerleşmek, bir oluşumun bitimini kabullenmek, durarak yaşamak istemez; çünkü o, değişim fikriyle bu fikrin doğurduğu ufak ilerlemelere hayrandır.

*“Son uzaksa, inanılmayacak varılmayacak gibisine uzaktaysa o zaman bu bitmeyecekmiş gibi görünen ilerleme bu sonsuz çaba büyüler insanı, küçük adımların hastası olunur artık. Artık ufak ilerlemeler, o çok uzaktaki bitiş noktasından çok daha önemli, özlenesi olur. Böyleydi bu Hasan Özkaçar için”*  
(Soysal 2018 a: 42).

Bitmişlik, durağanlık ona ölüm gibi gelir. Bu düşüncesiyle Hasan Özkaçar; “*Gerçek varoluşçuluk; umudun ancak eylemde bulunduğunu, kişiyi yaşatacak tek şeyin edimleri*

olduğunu öne sürer; ama buna dayanarak varoluşçuluğu insanın cesaretini kırmaya ve hareketten alıkoymaya yeltenen bir felsefe saymak yanlıştır. Çünkü biz bir eylem ve bağlanma ahlaki kuruyoruz” (Sartre 2020: 57) diyen Sartre’ın ifadelerini hatırlatır. Evin zemininde hayat bulan ağacın köklerinin kurumasıyla, yapının o katı durağanlığının bir şeyleri yapıp kurma serüvenini anlamsız kılma olasılığı Hasan Özkaçar’ın zihnine büyük bir korku saplanmasına sebep olur. Onun yapıya dair çabası, savaşı hep sürmelidir (Soysal 2018 a: 45).

*Varlık ve Hiçlik* adlı eserinde Sartre, “kendinde varlık” olarak adlandırdığı nesnelere bir eksiklik değil, tamlık ifade ettiğini ve kendi varlığıyla mutlak bir özdeşlik içinde örtüştüğünü ifade eder. Bu yönüyle ne ise o olan, var olmak için hiçbir nedene ihtiyacı olmayan nesnelere, kendi varlıklarıyla tam bir olumsuzluk gösterir. Bilinçli bir varlık olan insansa bahsedilen nesnelere dünyasının aksine daima eksik, hiçbir zaman kendisiyle örtüşmeyen bir yapıya sahiptir. Bu durum; bilincin kendi varlığını sorun olarak görmesine neden olup, onu hiçlik ve özgürlüğün mahkûmiyeti fikrine götürerek ister fiziki ister estetik ister sosyal en küçük eylemle dünyadaki konumunu belirlemeye iter (Şan 2020).

“Nasıl Öğreteceğim Köpeğe Aport’u?” öyküsünde sık sık harekete dönüşen şeyleri sevdiğini söyleyen baba, kendisini de sürekli bir hareket içinde bulmak ister. Bir şeyi anlatmakla yetinmez, onun için anlatmak demek onu kullanmaktır; bir tüfek alındıysa ateş etmelidir. Baba için “birey”in seçim yapması şarttır. İnsan -küçük ya da büyük fark etmez- seçim yapmalı ve harekete geçip onu uygulamalıdır. Böylece fotoğraflara olan ilgisinden evin banyosunu karanlık odaya çevirmiş, küçük de olsa harekete geçmiştir. Baba; insanların özgürlüğün zorunluluğunu ve sorumluluğu reddederek seçim yapmamasına, her şeye razı olmasına karşı çıkar. Kendini bir komitacı olarak görür\_“*komitacılar razı olmaz, razı olanları keserler*” (Soysal 2018 a: 34) ifadesinden hareketle o, özgür iradesini kullanmayan kişilere şiddetin de ilerisine giderek yaşam hakkı dahi tanımak istemez. Bu düşüncelerinin yanı sıra baba, canlıların hastalık gibi kötü sırları bünyesinde taşıdığını belirtir. Ona göre “*Ölen bir insan, baştan bozuk bir yapının yıkılışı*”dır (Soysal 2018 a: 35). Oysa eşyalar “[...] hiçbir bozucu güç taşımaz içinde” (Soysal 2018 a: 34). Bundan dolayıdır ki yabancılaşma bölümünde de ele aldığımız üzere baba, eksikliği daim olan insanlarla iletişim kurmaktansa tamlığıyla varlık gösteren makinelerle eğlenmeyi tercih eder.

Kişiyi işle açıklayıp eylemleriyle tanımlayan, davranışlarıyla yargılayan varoluşçuluğun “eylem”e verdiği önemin temelinde, kaderin insanın kendi elinde olduğu

gerçeği yatar (Sartre 2020: 57). Bu bağlamda şekillenen ve “Yapı” öyküsüyle organik bütünlüğü olan “Ay’ı Boyamak” öyküsünün kurgusal düzlemini de “değişim ve seçim” kavramları oluşturur. Öyküde durağanlık Hasan Özkaçar’ın fiziksel ve ruhsal tüm varlığını tehdit eden bir unsurdur. İşsiz günlerin durağan anlarının ağırlığıyla bedeni ufalmış, bacakları ve kolları eyleme geçmeyi unutmuştur. Bir gün gazetede bir ihale ilanında Kızılay’ın tepesindeki ayın boyatılacağını okur. İşten hiç anlamasa da geleceğin kendisine getirebileceği sıkıntılardan korkmaksızın işe talip olur, çünkü onun için önemli olan bir şeyin bir şeye dönüşecek olmasıdır. Bu değişim belki de ona zenginlik, güven, umut verecektir; sonuçta Sartre’a göre de “*gereksiz, nedensiz seçim yoktur*” (Sartre 2020: 65). Hasan Özkaçar da seçimin zorlu, kuşkulu, belirsiz varoluş sürecine girer: “*Ay’ı boyamak pek kolay bir iş değildi, bütün denenmemiş şeyler gibi; çok zordu, çok yeni, yorucu ve acı vericiydi*” (Soysal 2018 a: 48). Yaptığı seçimin neye dönüşeceğini bilmeyen insan gelecekte endişe duyar. Günlerce ay’ı boyayan kahraman, ayın başarılı olduğuna inanınca boyamayı bırakacaktır; ama attığı adımın sonucunu kestiremeyen biri olarak o günün hangisi olduğunu bilmediği için endişeye kapılır. Yaptığı seçimin sorumluluğunu alıp maddi manevi yıpranmayı göze alarak yıllarca ay’ı her çatladığında boyamaya devam eder, yazar anlatıcı bu durumu: “*İşte o zaman ay’ı boyamak sevilmeyen bir kadınla olmaya dönüştü*” (Soysal 2018 a: 51) cümlesiyle ifade eder.

“Eskici” adlı öyküde kendisini kuşatan nesnelere soğuk varlığıyla “üşüme” hissine kapılan kadın, her geçen saniyede asla baş edemeyeceğini düşündüğü eşya kalabalığına karşı nefretle dolar; yıllarca bu saçmalıkları biriktiren ahmaklığının ürünlerini vermek için sabırsızlıkla eskiciyi beklemeye koyulur. Durmak, beklemek kadın için miskinliğin ve korkaklığın bir ifadesidir. Bekledikçe umudu kırılır; eskicinin gelmeme düşüncesi kadının yüreğinde bir korkunun belirmesine neden olmuştur. Nitekim “Kierkegaard” ve “Heidegger” tasarından eyleme geçiş sürecinde tehditlerden dolayı insanın korku gibi bir duyguyu hissedebileceğini belirtmiştir (Taşdelen 1992: 75).

*“Beklemek, değişmesi mutlaka gereken bir durumda beklemek, bir çözüm olamaz ki. Aslında hep değişen şeyleri görememenin adı beklemek olabilir. Ama mutlaka değişmesi gereken bir durum; durmakla, hiçbir şey yapmamakla sağlanmaz ancak”* (Soysal 2018 a: 67).

Varolma sorumluluğunun getirdiği sıkıntıyla varoluşun özsel yapısı olan özgürlüğü ile tanışan insan, bu bilincin ıstırapıyla sürekli kendinden kaçma ve kurtulma çabası içine

girer, bu aşamada kişinin varlık bilincinden kaçabilmek için aradığı tüm avantajlar Heidegger'in tabiriyle “onlar”, Kierkegaard'a göre “toplum”, Nietzsche'ye göre “sürü”, Sartre'a göre de “başkaları”nda mevcuttur. “Onlar” her türlü sorumluluğu yalıtır (Taşdelen 1992: 77-78). Bu bağlamda “Eskici” ile “Mal Ayrılışı ve Şampanya Kovası” öykülerinde kadınlar, içinde buldukları sıkıntı anında kendilerini seçimlerinden vazgeçirecek engellerle de savaşır. “Eskici” öyküsünde seçimin önündeki tehdit, geçmişteki sevgi dolu anılarının tesiriyle duygusal bağ kurduğu “yatak” olurken “Mal Ayrılışı ve Şampanya Kovası”nda erkeğin kadından boşanmamak için döktüğü gözyaşları olur: “*Gevşeyecekti kadın, hangi kadın erkeğin gözyaşlarıyla gevşememiştir? Hangi çılgın kadın şaşarım! Bendimi çiğner taşarım. Hangi çılgın gevşemelere zincir vuracakmış şaşarım?*” (Soysal 2018 a: 19).

Varoluşçular, Marksistlerce aşırı bireyci olmakla suçlanmıştır. Oysa varoluş sürecinde insan seçimleriyle “ben”i bağlamakla, tüm insanlığı bağlayacak bir seçişi yüklenir. Örneğin bir kişiyle evlenen insan, tüm insanlığı da tek eşliliğe bağlamış olur. Böylece kişi büyük bir sorumluluk altına girerek bunalır; fakat bu bunaltı insanı sanıldığının aksine pasifize etmez, tam tersi eylemlerinin hareket noktası olur (Sartre 2020: 44, 63). “Eskici” öyküsünde eşyalardan kurtulup feraha eren kadın, kentin yolunu tuttuğunda yine vitrinlere çekilen insanlar görür. Onların bu hali kadını bunaltır; “*ödeme kuyruğuna zincirlenmiş forsalar*”ın (Soysal 2018 a: 74), havasız odasında uyuyaduran kentin nasıl silkinip kendine geleceğini düşünür. “*Bütün bunları satın alabilecek bir eskici gerekiyordu. Ne zaman gelecekti bu eski?*” (Soysal 2018 a: 74).

İnsanların bir beyin oğlundan hamile kalan beslemeyi ve doğan çocuğunu dışlamasını anlatan “Delikli Nazarlık” öyküsünde yer alan kişiler ise özgürce kendi var oluşlarını meydana getirme şansı bulamamış, baskılanan kimselerdir. Kişilere toplum tarafından yüklenen bir rol söz konusudur. Varoluşçulukta her insan kendi seçimleriyle dünyasını, değer yargılarını oluşturur. Fakat bu hikâyede o bilince ulaşmış kahraman yoktur. Hikâye kişileri varoluşçulukta temel olan “ben ve başkaları çatışması”nı aralamaz, topluma başkaldırmaz ya da seçim yapmaz. Bu yönüyle öykü kahramanı “besleme”, Nietzsche'nin tabiriyle “sürü”ye karışan bir insandır. Başkalarının değer vermediği, doğumundan beri aşağılayıp itip kaktığı çocuğunu kendi de hakir görür, hakkını savunmaz.

Hapishanede geçen “Barış Adlı Çocuk” öyküsü “Şafakçılar” ve “Orducular” olmak üzere kendi arasında bölünen, aynı ideolojiyi farklı açılardan yaşayan insanların ilişkilerine



odaklanır. Hikâyede koğuşları denetleyen Zafer adlı kadın memurun şiddetine maruz kaldıkları için direnişe geçmeyi düşünen kadın mahkûmlar; Barış adlı çocuğuyla hapisanede göreve başlayan iyi niyetli polis memuruna ve çocuğuna nasıl davranacakları konusunda tartışma yaşarlar. Bir grup mahkûm, kadın polis memurunun merhametli yaklaşımlarından şüphelenir; ondan ve çocuktan uzak durmayı tercih eder. Diğer grup ise ılımlı yaklaşımıyla tepkilerin odağı olur; polisin çocuğunu sevdikleri için ideolojileriyle çakışmakla, mücadeleyi geriletmeyle suçlanır. Burada asıl dikkat çeken mesele ideolojinin “değişim”e karşı mahkûmlarda yarattığı direnç ve rahatsızlık duygusudur: “[...] bu ansızın karşılaştıkları gevşeklik şaşırtıyor, rahatsız ediyor onları... Herkes farkında değişikliğin. Kimse farkında olmak istemiyor. Görevlilere duyulan yerleşmiş huncin gevşemesine razı değil kimse” (Soysal 2018 a: 121). Yaşanan bu durum, Albert Camus'nün ideolojilere dair görüşlerini doğrular niteliktedir. İdeolojileriyle bütün olmayı kendileri için erdem sayan insanlar; kendi varoluşlarının ve yasalarının değil, ideolojinin ilkeleri doğrultusunda yaşamak ve eyleme geçmek zorundadırlar. Böylelikle aynı kalıptan çıkan bu insanlar, zamanla kendi kişilikleriyle çatışma yaşar (Taşdelen 1992: 170). Mahkûmların bir çocuğun karşısında bile doğruyla yanlışı ayırt edemeyecek noktada olmaları, ideolojik baskının “benlik yitimi”ne neden olduğunu kanıtlar niteliktedir.

### **Ölüm ve İntihar**

Varlığını bir hiç olarak gören, geçmişte ya da şimdi yaslanacak hiçbir değer olmaması, temelsiz, yalnız insan; gelecekte kendisini bekleyen tek gerçekliğin “ölüm” olduğunu fark ederek sarsılır; bu andan itibaren yaşama çabasının ve hayatın anlamsız olduğunu kavrar (Taşdelen 1992: 190). 1950'lerden itibaren Türk edebiyatında etkileri belirgin şekilde görülen varoluşçu felsefe, intihar olgusunun sıklıkla kurguya taşındığı bir dönem olarak da öne çıkar. Sevgi Soysal'ın “Eskici” öyküsünde hayatın tek mutlak gerçeği ölümlülüğe karşı onca eşya biriktirmesinin “ahmaklık” olduğunu fark eden kadın, düşüncesini; “İnsan nasıl olur da bir çiçekte durallık, dayanıklılık arayabilir. Nasıl olsa yıkılası olan bir evin içinde bir ölümsüzlük olabilirmiş gibi” (Soysal 2018 a: 64) ifadeleriyle dile getirir.

Hayatın yaşamaya değer olup olmadığını sorgulayan Albert Camus'ye göre insanın dünyadan kopuşunun, dünyayla anlamlı ve özlemlerine uygun düşen bir ilişkiyi kuramayışının ifadesi olan “saçma duygusu”nun zeminini; hayatın monotonluğu, insanın hem kendine hem çevreye hem de başkalarına yabancılaşması, geleceğin değişmez ve

ölümün kaçınılmaz bir son olduğu düşüncesi oluşturur. Saçma duygusuyla insan ya kesin bir uyanışı seçecek ve başkaldıracaktır ya da intihar ederek başkaldırırım derken saçmaya yenik düşecektir (Gündoğan 1997: 64, 87).

“Cellât Fuchs, Kent Halkına Nasıl Karıştı?” öyküsünde Cellat Fuchs, aile geçmişinin kanlı hatıralarını geride bırakarak yeni bir hayata başlamak için özgür olduğunu düşünür. O, artık öldürmemek hakkına sahiptir. Fakat bu yolda karşılaşacağı engellerin de farkındadır: *“Bir adamın öldürmemesine alışmak, öldürmesine alışmaktan belki daha zor”* (Soysal 2018 a: 26). Kente karışmak için yoğun çaba gösteren Fuchs; insanlarla savaşmaktan yorgun düşer, artık kendi varlığını istenilmeyen bir fazlalık, saçmalık olarak görüp bulunduğu dönemden tiksindir. Yıllarca kent ile evini ayıran nehrin karanlık sularına kendini bırakır. Bu yönüyle Camus'nün; *“Geleceğe el atmayan, iyileşme ümidi olmayan bir hayatın ne değeri olabilir? Aşılmaz bir duvarın önünde yaşamak köpekçe yaşamaktır”* (1982: 57-58) sözlerini hatırlatmakla birlikte o, intihar ederek “saçma” duygusuna yenilmiştir. Fuchs'un intiharı tercih etmesinin sosyo-psikolojik ve psikanalitik bir yönü de vardır. Zira, *“intihar eğilimi, kişilik bozukluğu olan insanlarda bazen durduk yere coşkusal krizler ortaya çıkarır. [...] altta yatan bilinçli ya da bilinçsiz durum, kişinin kendi canını alabilmesinin acı ve ölüm korkusu üzerinde bir üstünlük ve zafer olduğu fantezisine dayanır”* (Balık 2016: 39). Bu öyküde intihar etmek, dâhil olamadığı veya *“denetleyemediği bir dünyadan çekip gitmek”* (Balık 2016: 39) düşüncesinin nesnel karşılığı olarak da değerlendirilebilir. Öte yandan iktidarını “öteki”ni öldürme üzerine kurmuş olan öykü kişisi bu kez öldürme eylemini kendine yönlendirir ve intiharını, Kernberg'in ifade ettiği üzere kabul görmediği toplum üzerinde *“sadistik bir denetim sağlamak”* (2000: 100) amacıyla gerçekleştirdiği söylenebilir.

Martin Heidegger'e göre “dasein”in varoluşunu gelecekle birlikte kuşatan, sınırlandıran ölüm; aynı zamanda onun özünü oluşturan en temel özelliğidir. Dasein, ölüm fenomeni sayesinde varoluşunu hatırlayarak benliğini kazanır; fakat ölüm tüm yıkıcılığı, mutlaklığı ve kaçınılmazlığıyla “hiç”i ortaya çıkaran korkuyu uyandırır (Karakaya 2003: 27). Göğüs kanseri olan Sevgi Soysal'ın hastalık dönemiyle ilgili otobiyografik yansımalar içeren “Bir Ağaç Gibi” öyküsünde ameliyat sonrası hastanede uyanan göğüs kanseri bir kadının yaşadığı psikolojik gerilim ve bireysel sıkıntı anlatılır (Yüce 2007: 125). Ameliyat anında yaşadığı ölüm-yaşam arasında gidip geldiği anlar aklına gelir. Kendine hastalığı ve ölümü yakıştıramayan kadın, *“miskinlik gelmeden ölüm gelmez, gelemez”* (Soysal 2018 a: 129) diye düşünür. Yaşamak ve ölmek onun için büyük kavramlardır; oysa o, hastaneye gelirken bunları hiç düşünmemiştir. Kanser olmak kadına bu dünyadaki hiçliğini ve her an



içine düşebileceği sıradan ölümlülüğünü kavratmıştır. Bedenin yeni hali ona korku verir; fakat anlamsız bir et parçasının arkasından ağlamayı bırakmasını kendisine telkin edip ona sunulan armağanların en güzeli olan hayata dört elle yeniden sarılmaya karar verir. Varoluş mücadelesine devam etmeyi seçer: “Şimdi artık sadece yarınlardan konuşmalı, kuru dallardan, kurumaya yüz tutmuş, öz suyunu tüketmiş uzantılardan budanmış bir ağaç gibi yenilenmeye bakmalı” (Soysal 2018 a: 137).

### **Sonuç**

Sevgi Soysal'ın *Barış Adlı Çocuk* eserinde yer alan öykülerde varoluşçulukta önemli bir yeri olan bireyin “yalnızlık ve yabancılaşma” problemine odaklanılmıştır. İnsanın “öz”ünü oluşturması için daimî bir değişimi ve seçimi hedefleyen bu felsefeden hareketle öykü kahramanları da benliklerini inşa edebilmek için bir “oluşum” mücadelesi vermektedir. “Eskici”, “Mal Ayrılışı ve Şampanya Kovası” öykülerinde olduğu gibi kimi kahramanlar kapitalist düzenin somut varlığını ortaya koyan, bireyi kısıtlayan nesnelere üzerinden bir yabancılaşma yaşarken kimileri de “Deli Tank ve Çocuk”, “Cellat Fuchs, Kent Halkına Nasıl Karıştı?” öykülerinin kahramanları gibi toplumdaki dışlanmışlığın yarattığı yabancılaşma duygusuyla baş etmeye çalışır. Bu mücadelenin sonunda özellikle kadın kahramanların varoluşlarını engelleyen bağlardan -zor da olsa- kendi hür iradeleriyle gerçekleştirdikleri seçimlerle kurtuldukları gözlemlenir. Dikkat çeken nokta ise varoluş sürecinin çoğunlukla bir vazgeçişin sonucu olarak ortaya çıkmasıdır. Geride bırakılanlar “nesnelere”, “insanlar” gibi somut varlıklar olarak görünseler de aslında kahramanlar, yetiştikleri çevreye hafızalarına kodlanan toplumsal normlardan sıyrılmaktadır.

Öykülerde varoluşsal kaygılar, korkular ise öfke ve şiddet unsurunu açığa çıkarmıştır. Söz konusu duyguların kaynağı “Cellat Fuchs, Kent Halkına Nasıl Karıştı?” ile “Deli Tank ve Çocuk” öykülerinde toplumdaki dışlanmışlıktır. Toplumun içinde görünür olmak ya da sosyal hayata karışmak isteyen öykü kişileri “onlar” tarafından kabullenilmeyince toplumdaki kanlı bir intikam alma hayaline kapılmış, hiç olma baskısını reddederek şiddete meyletmiştir. Şiddetin bir diğer kaynağı da “Mal Ayrılışı ve Şampanya Kovası” adlı öyküde karşılaştığımız bir durum olan seçimlerin önüne çıkan engellerdir. “Nasıl Öğreteceğim Köpeğe Aport'u?” öyküsü ise şiddet unsurunu içeren diğer öykülere nazaran farklı bir noktada durur. Öykü kahramanı, hiç kimse tarafından dışlanmaz ya da baskı görmez; aksine çevresindeki insanlar üzerinde baskı kuran bizzat odur. Burada şiddeti

bir yaşam biçimi haline getirmiş olan kahramanın öfkesini tetikleyen unsur, varoluşçuluğun esas amacını teşkil eden “öz”ünü oluşturma fikridir.

Varoluşun özsel yapısı olan özgürlükle birlikte bireylerin bir eylem içinde kendi seçimlerini yaparak değişimi gerçekleştirmeleri Soysal'ın *Barış Adlı Çocuk*'ta yer alan hikâyelerinin birçoğunda dikkat çeker. Ortak kahramana sahip olan “Yapı” ve “Ay'ı Boyamak”, değişim olgusunun en belirgin biçimde ortaya konulduğu metinler olarak öne çıkar. Ortak kahraman her iki hikâyede de bitmek bilmeyen eylemlerin içinde belli bir yapıyı, ay'ı oluşturmak için çabalarken aynı zamanda kendi özünü de inşa eder. “Mal Ayrılışı ve Şampanya Kovası” ile “Eskici” öykülerinde ise kadın kahramanların seçimleri dikkat çeker. Geçmiş hayatlarını hatta o hayatı hatırlatacak her şeyi gözden çıkarıp bir kenara atan kadın kahramanlar, özlerni oluşturmak için bir yola girmiş olur. Yalnız, bu kararlarıyla varoluşçulukta seçimlerle birlikte gelen tüm insanlığın sorumluluğunu yüklenme durumunu onlar da yaşar. İnsanların “öz”lerini oluşturmaya engel olan bağlarından kurtulmalarını isterler. “Nasıl Öğreteceğim Köpeğe Aport'u?” öyküsünün kahramanı içinse yaşamayı hak etmenin temel koşulu seçim yapmaktır. Bahsi geçen öykülerin seçim yaparak özlerni oluşturmaya çalışan kahramanlarının aksine “Delikli Nazarlık” ve “Barış Adlı Çocuk” öykülerinde ise toplumun biçtiği rolü üstlenen, kendi olma bilincine erişemeyen kahramanlar söz konusudur.

Varoluşta en kesin gerçeklik olan “ölüm” ile felsefenin en büyük problemi “intihar” da öykü kahramanlarının düşünceleri ya da eylemleri ile okura yansıtılmıştır. Dünya ile uyum yakalayamayan bireyin içine düştüğü “saçma” duygusunun açığa çıkardığı intihar düşüncesi, “Cellat Fuchs, Kent Halkına Nasıl Karıştı?” öyküsünde kendini gösterir. Toplumla uyuşamayan kahraman, kendi varlığının gereksiz ve saçma olduğunu düşünüp intihar eder. “Bir Ağaç Gibi” öyküsünde ise varoluşçuluğa göre insanı gelecekle birlikte kuşatan ölüm, kanser hastası bir kadında hiçlik ve korku duygusu uyandırmış; varoluşunu hatırlatıp hayata sarılmasını sağlamıştır. Buradan hareketle *Barış Adlı Çocuk*'ta yer alan öykülerin çoğunda yoğun olarak gözlemlenen varoluşçuluk, hapisanede geçen “Savaş ve Barış”, “Barış Adlı Çocuk”, “Bir Görüş Günü” öykülerinde sosyal gerçeklik anlayışıyla ağırlığını kaybetmiş; fakat tamamen ortadan kalkmamıştır.

### **Kaynakça**

- Akatlı, Füsün (1998). *Öykülerde Dünyalar*. Boyut Kitapları.
- Altuğ, Fatih (2013). "Sevgi Soysal'da Karar Anları, Eşikler ve Yeni Başlangıçlar", (Der. Seval Şahin). *"Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!" Sevgi Soysal İçin Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Balık, Macit (2011). "Edip Cansever'in *Tragedyalar*'ında Yalnızlık, Bunalım ve Yabancılaşma", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 9, S. 45, s. 35-48.
- Balık, Macit (2016). "Kendilik ve Ötekilik Sorunu Açısından Yusuf Atılğan'da Suç, Ölüm ve İntihar", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 4, S. 18, s. 7-23.
- Belge, Murat (2013). "Soysal'a Dair", (Der. Seval Şahin). *"Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!" Sevgi Soysal İçin Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bezirci, Asım (2020). Ön Söz. *Varoluşçuluk* Jean Paul Sartre içinde. İstanbul: Say Yayınları.
- Camus, Albert (1982). *Denemeler*, (Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol). İstanbul: Say Yayınları.
- Camus, Albert (2021). *Sisifos Söyleni*, (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Can Yayınları.
- Cangüleç, Özgür (2006). *Franz Kafka'nın Die Verwandlung ve Yusuf Atılğan'ın Anayurt Otel Adlı Yapıtlarında Yabancılaşma ve Yalnızlık*. Yüksek Lisans Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Cevizci, Ahmet (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.
- Foulquie, Paul (1991). *Varoluşçuluk*, (Çev. Yakup Şahan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Furrer, Priska (2003). *Sevgi Soysal Bireysellikten Toplumsallığa*. İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- Gelir, Yakup (2019). "Sevgi Soysal'ın Öykülerinde Bireylik Sorunları", *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 44, s. 63-86.
- Gündoğan, Ali Osman (1997). *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi*. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Hergüner, Bekir (2017). "İnsanın Kentinden Kentin İnsanına: Öyküde Kent, Kentleşme, Kentlileşme Görünümleri", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, S. 9, s. 219-239.

- Işık, Hüseyin Cem (2008). *Türk Öykücüsünde 1950 Kuşağı ve Varoluşçuluk*. Yüksek Lisans Tezi. Manisa: Celâl Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Işık, Sibel (2013). “Sevgi Soysal'ın Eserlerinde Suçluluk Duygusu”, (Der. Seval Şahin). “*Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!*” *Sevgi Soysal İçin Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karakaya, Talip (2003). “Martin Heidegger Felsefesinde Ölüm Problemi”, *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 4, S. 5, s. 23-35.
- Kernberg, Otto Friedmann (2000). *Aşk İlişkileri Normallik ve Patoloji*, (Çev. Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Koç, Emel (2015). “Felsefe ve Edebiyat”, *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 5, S. 1, s. 105-118.
- Mert, Necati (2004-2005, Aralık-Ocak). *1950 Kuşağı: Varoluşçular/Bunalımcılar*. <https://necatimert.com.tr/d/1096/1950-kusagi-varoluscular-bunalimcilar-nbsp-heceoyku-sayi-6-aralik-2004-ocak-2005-nbsp> [Erişim tarihi: 14.05.2021].
- Önal, Mehmet Naci, Gündoğan, Ali Osman, & Turhan Tuna, Sibel (2015). Türk Masallarında Varoluşçuluk Tasarımı Üzerine Bir Deneme. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 53, s. 121-147.
- Öner, Haluk (2017). “Dört Roman Ekseninde Edebiyatta Dört Mevsimin İncelenmesi”, *Ulakbilge*, C. 5, S. 17, s. 1795-1819.
- Özata Dirlikyapan, Jale (2007). *Yazınsal Kavrayışta Köklü Bir Değişim: Türk Öykücüsünde 1950 Kuşağı*. Doktora Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özkırımlı, Atilla (1977). “Tutkulu Perçemden Şafak'a Sevgi Soysal'ın Yazarlık Çizgisi”, *Birikim Dergisi*, S. 23, s. 7-15.
- Sartre, Jean Paul (2020). *Varoluşçuluk*, (Çev. Asım Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.
- Soysal, Sevgi (2018 a). *Barış Adlı Çocuk*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Soysal, Sevgi (2018 b). *Tutkulu Perçem*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şan, Emre (2020, Kasım 25). *Akbank Sanat Varoluşçuluk ve Özgürlük-Felsefe Seminerleri*. [https://www.youtube.com/watch?v=Ut1BxnokB\\_0&list=PLMwpzCTG9Zhb\\_nd5leWPjDQ5d\\_aUVjPIP&index=15](https://www.youtube.com/watch?v=Ut1BxnokB_0&list=PLMwpzCTG9Zhb_nd5leWPjDQ5d_aUVjPIP&index=15) [Erişim tarihi: 12.04.2021].

Şen, Can (2016). Topluma Yabancılaşma Bağlamında Refik Halid Karay'ın "Yılda Bir" Hikâyesi ile Yusuf Atılgan'ın Anayurt Otel Romanı Üzerine Mukayeseli Bir İnceleme. *Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu (28-30 Nisan 2016) Bildiri Kitabı*. C. I, Bartın: Bartın Üniversitesi Yayınları, s. 495-504.

Taşdelen, Vefa (1992). *Varoluşçuluk ve Edebiyat Etkileşimi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yüce, Sefa (2007). *Sevgi Soysal'ın Hayatı ve Edebi Eserleri*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yüce, Sefa (2008). "Sevgi Soysal'ın Hikayeciliği", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 1, s. 501-511.

## İSTANBUL MEKTUPÇUSU AHMET RASİM

**SELMA ÇELİK\***



### ARAŞTIRMA MAKALESİ

**Geliş Tarihi:** 09.11.2021

**Kabul Tarihi:** 22.11.2021

**Atıf Bilgisi:** Çelik S. (2021).  
İstanbul Mektupçusu Ahmet  
Rasim. HARS AKADEMİ, 4  
(8), 516-538.

### Öz

Ahmet Rasim, Darüşşafakadaki eğitimi sırasında Ahmet Mithat Efendi'nin roman ve hikâyelerini okuyarak edebi terbiyesini; yeni edebiyatın öncülerinden olan Namık Kemal vasıtasıyla fikri terbiyesini oluşturmaya çalışmıştır. Edebi eserlerinde olduğu gibi gazetecilik alanında da Ahmet Mithat Efendi'yi takip eden yazar, yaşadığı yıllarda pek çok gazete ve dergide imzalı, imzasız ve takma isimlerle yazı ve çeviriler yayımlamıştır. Edebiyatımızın usta kalemlerinden biri olan Ahmet Rasim; ayrıntılı gözlemleri, ince mizah anlayışı ve samimi üslubu ile İstanbul'un yaşayış biçimi, örf, adet ve geleneklerini eğlenceli bir üslupla okuyucuya aktararak edebiyatımızda sohbet ve hatıra yazarı olarak tanınmıştır. Dönemin önemli dergilerinden olan *Servet-i Fünun*'un ilk yazarları arasında bulunan Ahmet Rasim, daha sonraları içinde bulunduğu çevrenin etkisi ile Dekadanlar tartışmasında Edebiyat-ı Cedidecilerin karşısında yer almıştır. Ahmet Rasim, *Servet-i Fünun*'a dair eleştiri yazılarını 1898 tarihinde yayın hayatına giren *Servet* gazetesinde “Şehir Mektupları ve İstanbul Mektubu” başlıklı sütunlarda yayımlamıştır. *Servet* gazetesinin 3 Haziran 1898-21 Eylül 1898 tarihleri arasında yayımlanmış ilk 100 sayısında Ahmet Rasim'e ait on sekiz yazı tespit edilmiştir. “Şehir Mektupları”nın Ahmet Rasim'e ait olduğu bilinmekle birlikte *Servet* gazetesinin çalışılan sayılarında “İstanbul Mektupları”nın da ona ait olduğu tespit edilmiştir. Çalışma Ahmet Rasim'in biyografisi, *Servet* gazetesindeki yazıları, *Servet*'te yayınlanan yazılarından seçilmiş metinler olmak üzere üç başlıktan oluşmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Ahmet Rasim, *Servet*, *Servet-i Fünun*, Şehir Mektupları.

\* Doktora Öğrencisi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Sivas.  
[elik.selma2016@yandex.com.tr](mailto:elik.selma2016@yandex.com.tr) ORCID: 0000-0002-3886-1338.

## THE LETTERMAN OF ISTANBUL AHMET RASIM

**SELMA ÇELİK\***



### RESEARCH ARTICLE

**First Received:** 09.11.2021

**Accepted:** 22.11.2021

**Citation:** Çelik, S. (2021).  
The Letterman Of Istanbul  
Ahmet Rasim. HARS  
AKADEMİ, 4 (8), 516-  
538.

### Abstract

During his education at Darüşşafaka, Ahmet Rasim tried to establish his literary manners by reading the novels and stories of Ahmet Mithat Efendi and his intellectual manners by means of Namık Kemal, one of the pioneers of new literature. The author, a follower of Ahmet Mithat Efendi in the field of journalism as well as in his literary works, has published articles and translations with signed, unsigned and pseudonyms in many newspapers and magazines published during his lifetime. Ahmet Rasim, one of the master pens of our literature; With his detailed observations, subtle sense of humor and sincere style, he has been recognized as a conservation and souvenir writer in our literature by transferring the way of life, customs and traditions of Istanbul to the reader in an entertaining style. Ahmet Rasim, who was among the first writers of Servet-i Fünun, which was one of the important magazines of the period, later took place against the members of Edebiyat-ı Cedide in the discussion of the Dedecans with the influence of the environment in which he was located. Ahmet Rasim published his critical articles about Servet-i Fünun in the columns titled “Şehir Mektupları and İstanbul Mektubu” in the Servet newspaper, which entered its publication life in 1898. Seventeen articles belonging to Ahmet Rasim were identified in the first 100 issues of the Servet newspaper, published between 3 June 1898-21 September 1898. Although it is known that the Şehir Mektupları belong to Ahmet Rasim, it has been determined that the İstanbul Mektupları also belong to him in the studied issues of the Servet newspaper. The study consists of three titles: the biography of Ahmet Rasim, his articles in Servet newspaper, and selected texts from his articles published in Servet.

**Keywords:** Ahmet Rasim, *Servet*, *Servet-i Fünun*, Şehir Mektupları.

\* PhD Student, Sivas Cumhuriyet University, Department of New Turkish Literature, Sivas.  
[elik.selma2016@yandex.com.tr](mailto:elik.selma2016@yandex.com.tr) ORCID: 0000-0002-3886-1338.

## Giriş

Edebiyatımızda gazeteci kimliğinin yanında “Şehir Mektupçusu” olarak da tanınan Ahmet Rasim, günlük gazetelerde düzenli köşe yazılarının yerleşmesini sağlayan ilk yazarlardandır.

Ahmet Rasim’in mizahçılığının en güzel örneklerinden olan “Şehir Mektupları”<sup>1</sup> ve “İstanbul Mektupları” başlıklı yazıları *Servet* gazetesinde yayımlanmıştır. Servet-i Fünun’un sanat anlayışına yönelik yapılan eleştirilere ve devrin edebiyat ortamındaki tartışmalara “Şehir Mektubu ve İstanbul Mektubu” sütunlarında yer veren sanatçı, “Şehir Mektupları”ndaki canlı ve samimi üslubu ile Sultan II. Abdülhamit devri İstanbul’unun bütün güzelliklerini anlatarak İstanbul’da yaşanan hayatı birçok yönüyle konu edinmiş; dönemin gelenek ve göreneklerini yansıtır, gazete ve basın hayatına dair kişi ve olayları araştırmıştır (Aktaş 1987: 50). Sanatçı, aynı konuları “İstanbul Mektubu” başlıklı yazılarında da işlemiştir.

Bu çalışmada Ahmet Rasim’in biyografisi ve *Servet* gazetesinin 3 Haziran 1898-21 Eylül 1898 tarihleri arasında “Şehir Mektupları” ve “İstanbul Mektubu” başlığı altında yayımlanan yazılarının alfabetik listesi ve bu yazıların içerikleri hakkında bilgi verilmiştir. Seçilmiş metinler bölümünde ise “İstanbul Mektubu” başlıklı yazılara yer verilmiştir.

## Ahmet Rasim’in Biyografisi (1867-1932)

Edebiyatımızda gazeteci kimliği ile tanınan Ahmet Rasim, mahalle mekteplerinde ilk eğitimini aldıktan sonra ailesinin isteği üzerine Darüşşafakaya yerleştirilir (Aktaş 1989: 117-119). Sanatçının Darüşşafakadaki öğrencilik yılları, basının ciddi anlamda kontrol altında olduğu döneme rastlar (Aktaş 1987: 14). Burada Namık Kemal’in yazılarıyla fikri terbiyesini oluşturmaya çalışan Ahmet Rasim, okula gizlice getirilen Manastırlı Rıfat’ın<sup>2</sup> çıkardığı “Çanta” dergisi vasıtasıyla yeni fikirleri ve Avrupai edebiyatı tanıma imkânı bulur. *Çanta* dergisinin yanında Darüşşafakaya gizlice sokulan gazetelerden biri de *Tercüman-ı Hakikat*’tir. Ahmet Mithat Efendi’nin hikâye ve romanları *Tercüman-ı Hakikat*’te yayımlanmaktadır. Ahmet Rasim, gazetede yayımlanan A. Mithat Efendi’nin roman ve hikâyelerini beğenerek okur. Darüşşafakada memur olarak çalışan Hayrettin Bey’in aracılığıyla temin ederek okuduğu *Mebainü’l-İnşa* adlı eser, Ahmet Rasim’deki Ahmet

<sup>1</sup> Hayrettin Orhanoglu (Haz.) (2012). Ahmet Rasim Şehir Mektupları. İstanbul: İnkılap Kitabevi..

<sup>2</sup> Manastırlı Rıfat’ın hayatı ve edebi faaliyetleri hakkında geniş bilgi için bkz: Ahmet Bozdoğan, Manastırlı Mehmet Rıfat ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara, 2001.



Mithat ilgisini daha da artırır. Sanatçının ilgi duyduğu konulardan biri de tarihtir. “*Mektepte tarih okudum, anlamadım. Mektepten çıktuktan sonra baktım adamakıllı bir tarih kitabı yoktu ve İkinci Abdülhamit devrinde tarih okumak adeta bir cürümdü. O zaman tarihleri okur, bu kitaplardan bana lazım parçaları da kopararak, tavanın içine saklardım. İkinci Meşrutiyet’ten sonra bu koparıp koparıp sakladığım parçaları meydana çıkardım*” (Balci 2004: 113) ifadeleri Ahmet Rasim’in Darüşşafaka’da iyi bir tarih eğitimi almadığını gösterir. Bu sebeple mezun olduktan sonra tarihle ilgili çalışmalar yapar ve küçük okul kitapları yazar. Bir ara Posta ve Telgraf Nezareti Fen Kalemine memur olarak işe başlar ancak bu işin kendisine göre olmadığını anlar ve görevinden ayrılır. Yazar olmayı tercih eden Ahmet Rasim, “Yolcu” ismiyle tercüme ettiği ilk manzumeyi öğrencilik yıllarında sık sık uğradığı kitapçı Kirkor’a okur. Şiiri beğenen Kirkor, onu *Tercüman-ı Hakikat*’e gönderir. Kirkor aracılığı ile Tercüman-ı Hakikat ile tanışan Ahmet Rasim’in bundan sonra yazıları bahsi geçen gazetede yayımlanmaya başlar. Sanatçının Direkterarası’ndaki Ermeni Perûkâr ile kurduğu arkadaşlık da onun basın hayatına girmesinde Kirkor kadar etkili olur. İstanbul’un iç yüzünü Ermeni Perûkâr’dan tanınması Ahmet Rasim’in basın hayatını yaşayarak öğrenmesine yardımcı olur. Mehmet Tahir Bey’in aracılığı ile *Ceride-i Havadis* gazetesinde tercümanlık yapan Ahmet Rasim, 1885’te *Tercüman-ı Hakikat*’in yazı heyetine katılır ve uzun yıllar basın hayatına hizmet eder. *Güneş, Gülşen, Şafak, Say, Sebat, Hamiyet, Hazine-i Fünûn, Mektep, Maarif, Servet-i Fünûn, Ceride-i Havadis, İkdâm, Tercüman-ı Hakikat, Musavver Malumat, Sabah, Resimli Gazete, Sabah, Mecmua-ı Ebüzziya* gibi dönemin çeşitli gazete ve dergilerinde yazı, çeviri ve şiirleri yayımlanan Ahmet Rasim’in pek çok gazete ve dergide imzalı, imzasız ve müstear isimle yazıları ve çevirileri bulunmaktadır (Enginün 2014: 79-80). Ahmet Rasim, *Malumat* ve *Servet* gazetesindeki “Şehir Mektupları”<sup>3</sup> yazılarını kitap hâlinde yayımlamıştır. II. Meşrutiyet’in ilanından sonra basında sansürün kalkması üzerine makale, fıkra ve yazılarını kitap hâlinde yayımlayan yazar, *Sabah, Haftalık Şurâ-yı Ümmet, Resimli Kitap, Donanma* ve *Musavver Muhit* gibi mecmualarda da yazılarını yayımlar. *Boşboğaz* isimli mizah gazetesini H. Rahmi Gürpınar ile çıkarır. Birinci Dünya Savaşı ve mütareke döneminde *Yeni Gün, Tasvir-i Efkâr, Zaman, Eski Gün*, gibi gazeteler çalışan yazar, Cumhuriyet’in ilanı ile *Akşam* ve *Cumhuriyet* gazetelerinde yazılarını

<sup>3</sup> Ahmet Rasim’in “Şehir Mektupları”nın kahramanı İstanbul’dur. Yazar, Cumhuriyet’ten önceki İstanbul yaşayışı, insan ilişkilerini sık sık ironiye başvurarak ve yaşama sevincini hissettirdiği bir üslupla yazdığı eserinin büyük bölümü 1897-1899 yılları arasında yayımladığı fıkra-sohbet-deneme türlerinde yazmış olduğu yazılardan oluşur. Yazar, çeşitli gazetelerde ve basında yayımlanan bu yazıları 1910 yılında bir araya getirir ve kitap hâlinde yayımlar. “Şehir Mektupları” ile Ahmet Rasim yazar kimliğini kazanmıştır. “Şehir Mektupları”nın bir diğer özelliği ise insanlarda İstanbulluluk bilinci oluşturmaya çalışmasıdır.

yayımlar. Ahmet Rasim'in sosyal ve kültürel açıdan etkili bir gazeteci olması, onun Alman İmparatoru Wilhem'in Suriye gezisine *Malumat* gazetesi muhabiri olarak katılmasında, II. Meşrutiyet'ten sonra görevli olarak Sofya'ya gitmesinde; Birinci Dünya Savaşı'nda İstihbarat Cemiyeti'nin görevlendirmesiyle Romanya ve Suriye cephesinde bulunmasında etkili olur. Yazıları ile Atatürk'ün beğenisini de kazanan; 1927'de İstanbul'dan milletvekili seçilen Ahmet Rasim, Heybeliada'da 21 Eylül 1932'de vefat eder (Aktaş 1987: 7-34).

## **2. Servet Gazetesinde Ahmet Rasim'in Yazıları**

Ahmet Rasim'in eserlerindeki objektif tutumu edebiyat tarihimizde ona ayrı bir yer kazandırmıştır. Yalın ve açık ifadelerle sohbet havası içinde, İstanbul Türkçesinin bütün inceliklerini kullandığı yazıları okuru daha ilk cümlede etkiler. Bu da gazeteciliğinin önemli özelliğidir. Nikbin bir karaktere sahip olan Ahmet Rasim, çok üzücü olayları bile iyimser bir hava ile anlatır. Sultan Abdülaziz devrinden Cumhuriyete kadar yaşanan zihniyet değişimiyle birlikte sosyal ve siyasi hayatta yaşanan dağlımalara şahit olan (Yetiş 1980: 7) Ahmet Rasim, çocukluğundan itibaren gözlemediği olayları konu edinen yazılarında toplumsal hayatın türlü yönlerini yansıtarak bir dönemin genel manzarasını vermeye çalışmıştır. Ahmet Mithat Efendi vasıtasıyla basın ve edebiyat dünyasına adım atan Ahmet Rasim, tıpkı onun gibi öğretmek ve göstermek metodunu kullanarak okuyucusunu etkilemeyi başarmıştır. Edebi ve sosyal anlamda Darüşşafaka'da geleneksel hayat şekline göre terbiye alması, sanatçıyı aynı yıllarda sanat faaliyetlerinde bulunan Servet-i Fünûn ediplerinden ayırmıştır. Servet-i Fünûn sanatçıları sanat anlayışları açısından eleştiren yazar, asıl ününü gazetecilik alanında kazanmıştır. Bağımsız olarak sanat hayatını sürdürmüş olan Ahmet Rasim, hiçbir edebî topluluğa katılmamıştır (Çelik 2018: 102-103).

3 Haziran 1898-21 Eylül 1898 tarihleri arasında *Servet* gazetesinin yayımlanmış ilk 100 sayısında Ahmet Rasim'e ait on yedi yazı tespit edilmiştir. Bu yazıların listesi<sup>4</sup> şu şekildedir:

1. Ahmet Rasim, "Ülfet", *Servet*, Adet: 2, s: 3, (Baharın gelişi insanlarda ve tabiatta meydana gelen değişiklikler anlatılmıştır.).
2. Ahmet Rasim: "Ülfet", *Servet*, Adet: 3, s: 3, (Bir kadının güzelliği tasvir edilmiştir.).
3. İmzasız [Ahmet Rasim], "Şehir Mektubu", *Servet*, Adet: 35, s: 3, (Tiyatrocu Abdi hakkında bir ironik bir yazı.).

---

<sup>4</sup> *Servet* gazetesinin sayıları adet şeklinde belirtilmiş olduğu için gazetenin numaralandırılmasında adet kelimesi kullanılmıştır.

4. İmzasız [Ahmet Rasim], “Şehir Mektubu”, *Servet*, Adet: 44, s: 3-4, (-miş, -miş ekinin kullanımına ve Sembolistlerin ekleri ve tamlamaları nasıl kullandıklarına dair yazı.)
5. İmzasız [Ahmet Rasim], “Şehir Mektubu”, *Servet*, Adet: 52, s: 4, (New York'ta yayımlanan Comic Review adlı mecmuada Amerikalı bir yazarın alışveriş yerlerinde kullanılan lisana dair bir yazısı.)
6. İmzasız [Ahmet Rasim], “Şehir Mektubu”, *Servet*, Adet: 56, s: 3-4, (Şair ve şiir üzerine düşünceler anlatılmıştır.)
7. İmzasız [Ahmet Rasim], “İstanbul Mektubu”, *Servet*, Adet: 1, s: 3, (Yazarın *Servet*'te İstanbul Mektupçusu olarak yazılarının yayımlanacağına dair bilgi verilmiştir.)
8. İmzasız [Ahmet Rasim], “İstanbul Mektubu”, *Servet*, Adet: 2, s: 3, (Hikâye tarzında bir yazı.)
9. İmzasız [Ahmet Rasim], “İstanbul Mektubu”, *Servet*, Adet: 3, s: 3, (Gazetenin yayın politikasına dair diyaloglar hâlinde kaleme alınmış bir yazı.)
10. İmzasız [Ahmet Rasim], “İstanbul Mektubu”, *Servet*, Adet: 5, s: 3, (Kendisine yöneltilen eleştirileri okutucuya şikâyet eden yazı.)
11. İmzasız [Ahmet Rasim], “İstanbul Mektubu”, *Servet*, Adet: 9, s: 3, (İntihâl üzerine düşünceler anlatılmıştır.)
12. İmzasız [Ahmet Rasim], “İstanbul Mektubu”, *Servet*, Adet: 12, s: 3, (Giyim kuşam merakına dair.)
13. İmzasız [Ahmet Rasim], “İstanbul Mektubu”, *Servet*, Adet: 14, s: 2, (Fenerbahçe'deki yaşam anlatılmıştır.)
14. İmzasız [Ahmet Rasim], “İstanbul Mektubu”, *Servet*, Adet: 20, s: 4, (İstanbul'un çeşitli semtlerinde yaşayan insanların yaşamlarına dair manzaralar anlatılmıştır.)
15. İmzasız [Ahmet Rasim], “İstanbul Mektubu”, *Servet*, Adet: 21, s: 2, (Mahalle haberleri.)
16. İmzasız [Ahmet Rasim], “İstanbul Mektubu”, *Servet*, Adet: 22, s: 3, (Ajans lokalin haberlerine dair.)
17. İmzasız [Ahmet Rasim], “İstanbul Mektubu”, *Servet*, Adet: 24, s: 3-4, (Mahalle haberlerine dair ilgili yazı.)
18. İmzasız [Ahmet Rasim], “İstanbul Mektubu”, *Servet*, Adet: 30, s: 2, (Üsküdar muhabiri hakkında yazılmış bir eleştiri yazısıdır.)

“Şehir Mektupçusu” olarak tanınan Ahmet Rasim'in *Servet* gazetesinin 3 Haziran 1898-21 Eylül 1898 tarihleri arasında yayımlanan ilk 100 sayısında da "Şehir Mektubu ve İstanbul

Mektubu” başlıklı yazıları yer almaktadır. *Servet* gazetesinin dokuzuncu sayısında yer alan “İstanbul Mektubu 2” adlı yazıda da Ahmet Rasim, kendisini “*ben İstanbul mektupçusu, şehir mektupçusu*” ifadesiyle tanıtır.

*Servet*’in 35. sayısında yer alan “Şehir Mektubu” başlıklı yazıda Ahmet Rasim, tiyatro sanatının sahne tekniğini eleştirir. Bu vesileyle dönemin ünlü tuluat oyuncusu “Abdi”<sup>5</sup> ile ilgili fikirlerini açıklayan yazar, Abdi’nin sahne performansını taklit yeteneği açısından eleştirir. *Malumat*’ta<sup>6</sup> da bu konu ile ilgili yazılar kaleme aldığı belirten Ahmet Rasim’in söz konusu yazıları Abdi ile arasının açılmasına neden olmuştur.<sup>7</sup> Ahmet Rasim, Abdi’nin kendisine yaptığı bu tavırları haklı bulur. *Servet* ve *Malumat* gazetesinde orta oyunu ile ilgili yayımlanan yazıların halkın oyuna karşı ilgisini azalttığını da ifade eder. Orta oyunları ile ilgili çeşitli araştırmalar yapan Ahmet Rasim, bu oyunları bize Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşayan çeşitli milletlerin su yüzüne çıkmış tabiatlarını ve karakterlerini, konuşma tarzlarını, kıyafetlerini; ev, bahçe, hamam, kahve, meyhane, toplum hayatını, geçimlerini; bize has hovardalık, çapkınlık, kabadayılık, hükmetme, zorbalık âlemlerini, kadınlık hâllerini seyircilerin gözünde canlandıran hünerli ve mizahta ciddi oyunlar” olarak değerlendirmiş ve orta oyununun toplum hakkında bilgi edinme adına büyük öneme sahip olduğunu belirtmiştir (Ahmet Rasim 1969: 41-42).

*Servet-i Fünun* dergisinin ilk yazarları arasında yer alan Ahmet Rasim (Enginün 2014: 84), *Servet*’te “Şehir Mektubu” başlığı altında yayımladığı yazısında *Servet-i Fünun* sanatkarlarının etkilendikleri edipleri beğenmez ve onların şiirlerini tenkit eder:

“[...] *Kafiye bul. Ah! Gelmiyor. Gelmeyince düşünmeden vazgeçip konuşuyorlar.*

*Chateaubriand’ın leyle-i mehtabını hatırlıyor musun?*

*-Pek sönük*

<sup>5</sup> 1853 yılında fakir bir ailenin çocuğu olarak İstanbul’da dünyaya gelen; bir süre sıbyan mektebinde eğitim aldıktan sonra bitpazarında tellâllık, Şehzade Camisindeki usturacılar da çıraklık yapmış olan Abdi Efendi hakkında geniş bilgi için bkz: Aziz Çalışlar, Tiyatro Ansiklopedisi, T.C Kültür Yayınları, Ankara, 1995.

<sup>6</sup> “Ah! O *Malumat* Gazetesi! Orta oyununu haram etti.” ifadeleri Ahmet Rasim’in oyunla ilgili yaptığı eleştirilere sadece *Servet*’te değil *Malumat* gazetesinde de devam ettiği anlaşılıyor. (*Servet*, adet: 35, s:3)

<sup>7</sup> “... *Fakat nedense benden perisi haz etmiyor bir zaman sevişirdik ama şimdiler konuşmuyor, dargın, kırgın, rencide dil, o yosma çehresi asık, o güzel gözleri nigah mürde gibi süzgün, yüreği üzgün, takılıyor, harf atıyor, hatta evvelki gün Göksu’da kendisine iltifat eden birine beni göstererek: “Şehir mektupçusu var.” yazar diye serzeniş etti. Sade bu kadarla kalsa iyi! Bahsi uzattı, kendi tuhaflığını hatırladı, hatırladı da zihnen kendi ihtiraatından olmak üzere bir zemin hazırladı. Bütün sahilnişinane beni bir bir takdim ederek, hakkımda söylemediği söz kalmadı.... O ne sözler, o ne buluş, o ne nekrelik. Hak vergisi vesselam. Zannederim ki artık barışırsız. Bana sarmaz, bana darılmaz, kuzu gibi halim durur. Dereye, tepede yine buluşur. Sohbet ederiz.”* (*Servet*, adet: 35, s:3) ifadeleri Ahmet Rasim ile orta oyuncu Abdi arasında yaşanan kırgınlığı göstermektedir.

*Balzac'ın İhlamur Altındaki Geceler..*

-Uzun...

-Lamartine'nin dalgaları .

-Küçük.

-Musset'nin perde-i leyali.

-Kapanık.

-George Saint'in mektupları

-Pek açık.

- Coppee'nin soneleri.

-Tatsız.

*Flaubert'in romanları.*

-Tuzsuz.

-Hugo'nun Sefiller'i.

-Kof.

- Zola'nın L'Assommoir.

-Sıkıntılı.

-Prudhomme'un Lehrevi

-Afyonu -Cenab'ın Riyah-i Leyali.

-Sağnaklı.

-Kemal'in Akif Bey'i

-Pek züppe.

-Benim aşiyân-ı aşk...

-Darılma, pek dar.

-Fakat sizin kâşane-i keder.

-Bir fikr-i mahsus.

// (-4-) //

*Öyle ise hangi şiiri beğeniyorsunuz?*

*Hepsi bayağı...*

*Şair yok.*

*Schiller fena mı?*

*Protestan Shakespeare?*

*Soğuk.*

*Danet?*

*Pek eski.*

*Paul Verlaine?*

*Sarhoş.*

*Ay?*

*Siz kimi intihap ediyorsunuz?*

*Mallarme'yi mi?*

*Hayır.*

*Ben kimseyi beğenmiyorum.*

*Yazdıklarım da bunu ispat etmez mi?*

*Evet!"( Servet; Şehir Mektubu, adet:56, s. 3-4)*

Türk edebiyatını Batılılaştırmak isteyen Servet-i Fünûn sanatçıları, bir süre sonra Batı'ya hemen her anlamda bağımlı hâle gelerek taklitçi olmayı varoluş sebebi saymışlardır. Yabancı dillere özellikle Fransızcaya büyük ölçüde hâkim olan sanatçılar; İsveç, Rus, İngiliz, Alman, İtalyan edebiyatları hakkında da bilgiye sahiptir (Çetin 2016: 5). Üslup bakımından Batılı eserleri taklit etmiş olan Servet-i Fünuncular; parnesyen, sembolist, realist ve natüralist sanatçıların etkisinde kalmış ve Servet-i Fünun'da bu sanatçılardan çeviriler yayımlamışlardır. Ahmet Rasim, Serveti Fünun sanatçılarını eleştirirken onların Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset, La Fontaine, Victor Hugo, Françoise Coppee, Boileau, Sully Prudhomme, Chateaubriand, Andre Cheiner, Alexandre Dumas Pere, Jules Verne, Octave Feuillet, Paul de Kock, Paul Bourget, Maupassant, Emile Zola, Bernardin de Saint Pierre, George Ohnet, Aleandre Dumas Fils (Çetin 2016: 5-6) vb. ediplerden

faydalanmalarına gönderme yapar. Ahmet Rasim'in "Şehir Mektupçusu" imzası ile *İrtaka*'da yayımladığı sohbet türündeki yazılarında o hafta çıkan *Servet-i Fünun* dergisinin sayısı ile alay ettiği görülür. Ahmet Rasim, *Servet-i Fünun* dergisinde yayımlanan şiirleri, resimleri ve hikâyeleri<sup>8</sup> "İcmal-i Edebi" başlığı altında yayımladığı yazıda eleştirir.

Ahmet Rasim, dönemindeki gramer ile ilgili tartışmalara da kayıtsız kalmamıştır. *Servet*'teki bir diğer "Şehir Mektubu" (*Servet*, Adet:44, s. 3-4) yazısında "-mış" ekinin kullanımını alaycı bir şekilde eleştiren yazar, kullanılmaya yeni başlanılan sözcük ve sembollerin menşeyini göstermiştir. Yazar, sembollerin bazılarını beğenirken bazılarıyla da alay etmiştir. Bu sembol ve imgelerin *Servet-i Fünun* edipleri tarafından ortaya konulduğunu hatırlayacak olursak; bu eleştirilerin *Servet-i Fünun* mecmuasında yayımlanan şiirlere yöneltildiği anlaşılacaktır. Yazar, aynı yazısında *Servet-i Fünun* ediplerinin bazı sözcüklere verdikleri anlamları da eleştirmiştir:

*"Edebiyat-ı hazıra: Frenk saçı*

*Edebiyat-ı hazıra aleyhinde bulunanlar: Purikâr-ı edebî*

*Edebiyat-ı hazıra lehinde bulunanlar: Müşteri-i nevzuhur*

*Aşk: Şehik*

*Alaka: Şehka*

*Sevda: Şehak"*

Hıçkırık anlamına gelen "şehik" kelimesinin *Servet-i Fünun* sanatçıları tarafından "aşk" kelimesinin karşılığı olarak kullanılmasını eleştirmiştir. Bilindiği gibi *Servet-i Fünun* edipleri yazılarında o güne hiç kullanılmayan ya da çok az kullanılan kelimeleri tercih etmişlerdir. "*Zulmet-i ebkem (dilsiz karanlık), sâat-i semen-fâm (yasemin kokulu saatler), nây-ı zümürüüd (zümürüt ney), nağme-i şeffaf (şeffaf ezgi), tûf-ı tesliyet (teselli yankısı)*" (Çetin 2016: 17) şeklinde örneklendiği gibi terkipler oluşturarak kendilerine has imgeler yaratmışlardır.

Ahmet Rasim'in dilde sadeleşme konusundaki fikirleri daha temkinlidir (İrtika Nr. 4, İcmal-i Edebi, s. 13-14) Malûmât Hareketini temsil eden dergilerde de yazıları yayımlanan Ahmet Rasim, dilde sadeleşmenin gerekliliğine inanmakla birlikte öncelikle bu hamlenin

<sup>8</sup> Süleyman Nesip'in "Terâne-i Hüsrân" isimli şiiriyle epey eğlenen Ahmet Rasim, işi daha ileri noktaya getirir ve "Ve Çagane-i Hırman" isimli alaycı bir şiir de yazar. Tevfik Fikret'in "Yeşil Yurt" şiiri ve Hüseyin Cahit'in "Âlî" isimli hikâyesi, *Servet-i Fünun*'un 4 Mart 1315 tarihli 418. sayısındaki "Zügürt" diye tesmiye edilen kapak resmi de bu eleştirilerden nasibini alır. ( Şehir Mektupçusu (1315). İcmal-i Edebi. İrtika I/1, 1)



getireceği birtakım zorlukların çözüme kavuşturulması gerektiğine inanır. Çözüme kavuşması gereken maddeler ise şunlardır: “1. Yüzyıllardır milletin hislerine tercüman olmuş olan kelimelere karşılık kelimeler bulunmadan eskileri terk etmemek. 2. Sadelik her dil için meziyettir ancak sadelik derken Ahmet Rasim, ‘avamın ağzında yıpranmış kelimeleri ifade aracı olarak tercih etmeyi’ uygun görmez. 3. Her sanatın bağlı olduğu usûl, kaide, tarz ve istilahlar olduğunu belirten yazar, dilin ne olduğunu, nasıl tekâmül ettiğini, kelime his ve hüsn-i ifade gibi kavramları bilmeyen hatta anlamayan avamın hüsn-i teveccühü için moda çıkarmanın önceki sanatçıların (Şinasi, Hamid, Ekrem’in açtığı yol) yaptıklarına ters bir tavır sergileneceğini söyler.” (Kumsar 2016: 49). Yazının sonunda Ahmet Rasim, avam için bir şey yazılmaması fikrinde değildir. Ancak bunu öyle bir üslupla söyler ki yazdıklarının gerçek duyguları mı yoksa alay mı olduğu anlaşılmamaktadır.

“Mülâhazât-ı mesrûde-i acizanemden avam bir şey okumasın gibi bir fikir çıkarılmasın. Onlar için ne kadar çalışılırsa terakkiyât-ı dâhiliyemize o kadar hizmet edilmiş olur. Hatta Ahmed Midhat Efendi Hazretleri'nin onlara mahsus müellefât-ı makbule yetiştirerek dâire-i vukuf ve malûmâtlarını tevsi' etmeye çalıştıkları rub'-ı asırdan beri bu meslek-i münferide sâlik olanlarımız dahi çoğaldı. (...) Fakat fikr-i ticaret ve ziraatı mülhem, İslamiyet ve Türklüğü mübîn, maişet-i beytiyeyi muarref, izdivaç ve tenasülde mündemiç hükm-i ictimaiyeyi müfesser, örf ve âdet ve kanun ve nizamı nâtik, vezâif-i ictimâie ve İslâmiyeyi hakî, Türklüğün ne türlü bir meziyet-i kavmiyeye alem olduğunu muvazzah, sanat ve marifetin bir milleti servet ve saadetin hangi derecesine es'âd edeceğini müş'ir ve daha sâir levâzım-ı medeniyei şâmil eserler henüz görünmedi. Mamaflı bu nevâkısın ikmâl edileceğinde ümidimiz berkemaldir. Zamanımız çok. Biraz daha bekleyiverelim. Ne olur? Hem şiir ve edeb-i avam biraz feyiz alsın.” (Ahmet Rasim 1315: 13-14).

Servet'te yayınlanan “Şehir Mektubu”nda yeni kelime ve tamlamalar konusunda Servet-i Fünuncuların bazı noktalarını eleştiren Ahmet Rasim'in *İrtika*'da yayımlanan “İcmal-i Edebi” başlıklı yazıda dilde sadeleşme hususunda onlarla aynı çizgide olduğu görülür. Ahmet Rasim'in pek çok konuda ayrı düştüğü Tefik Fikret, dilde sadeleşmeyle ilgili “tasfiye-i lisan tabirinin kulağa hoş gelmekle birlikte bunun Osmanlıcanın yüzlerce seneden beri alışmış olduğumuz kelimelerini kaldırıp yerine Türkçelerini koymak suretiyle yapılabileceğine inanmaz. Çünkü atılan kelimelerin daha iyisi bulunup bulunamayacağı meçhul olduğu için dilin büsbütün bozulma ihtimali de vardır. Mevzu, şiir ve edebî makale ise avamın havası anlamamasının bir kayıp olmadığını düşünür” (Kumsar 2016: 35)



şeklinde hülasa edilebilecek fikirlerini takdir etmesi ise dil bahsinde Tefik Fikret ile aynı görüşte olduğunu gösterir.

Ahmet Rasim'in gençlik yıllarında devam ettiği Perûkâr dükkânı ve orada işittikleri, kitapçı Kırkor'dan dinledikleri Şehir Mektupçusuna eğlence yerleri ve matbuat sahnesini tanıması açısından yardımcı olmuş (Aktaş 1988: 10-11) ve bu izlenimlerini “Şehir Mektupları”nda renkli tasvirlerle anlatma fırsatı vermiştir. Dönemin sosyal hayatına dair bilgilere ulaşılan Şehir Mektuplarında yazar, mesire alanlarındaki insanların dümbelek ve zurna eşliğinde söylenen türkülere eşlik ettiğini ifade etmiştir. Ayrıca aynı yazıda çevrenin doğal güzellikleri ve eğlence hayatı hakkında bilgi vermiştir. Yazar, “Şehir Mektupları”nda ulaşım, vapur iskeleleri, günlük yaşamdaki sorunlar, kültür hayatı gibi farklı konulara da temas etmiştir. İstanbul'un örf ve adetleri, yaşayışı ile ilgili birçok ayrıntıyı gözden kaçırmadan, günlük halk dilini başarılı bir şekilde kullanarak; sohbet üslubuyla anlatan Ahmet Rasim'in bu yazıları dil malzemesi bakımından büyük zenginlik gösterir (Enginün 2014: 145-146).

*Servet*'te “İstanbul Mektubu” başlığı altında imzasız olarak yayımlanan yazıların “İstanbul Mektubu 2” başlıklı yazıda, “*Fakat ben İstanbul mektupçusu, şehir mektupçusu olayım da*”<sup>9</sup> ifadesinden bu yazıların Ahmet Rasim'e ait olduğunu daha önce ifade edilmişti. Yazar, “Şehir Mektupları”nda olduğu gibi “İstanbul Mektubu” başlıklı yazılarında da genellikle “tramvay, reji kolcuları, bankalar, Terkos kumpanyası, arabacılar, sokak köpekleri, Şirket-i Hayriye vapurları, vagonların temizliği” gibi toplumsal yaşamla alakalı konulardan bahsetmekle birlikte bu yazılarda *Servet-i Fünûn*'un şiir anlayışına dair değerlendirmeler yapar. Söz konusu dönemin “yeni edebiyat-eski edebiyat, intihal, dekadancılık” gibi tartışmalarında taraf olmuştur.

*“İntihal! İntihal! Bir taraftan günde bir intihal! Diğer tarafta haftada bir intihal!  
Yaşasın aklam-ı Osmaniye! Yaşasın şimdiki üdeba!*

*Fakat ben İstanbul mektupçusu, şehir mektupçusu olayım da mesela Figaro'dan  
intihal etmeyeyim, bu garip! Benim elim ayağım yok mu? Ben de çalarım. Alın bir  
numune: Yeni edebiyat-ı cedide ile eski edebiyat-ı cedide Eski edebiyat (Bir makale-i  
maznûneye) göreceğin ceza daha ağır olur mutasallifâne nümâyişlerden vazgeç, sözü  
tarta tarta söyle.”* (*Servet*; İstanbul Mektubu 2, Adet:9, s.3)

<sup>9</sup> *Servet*; İstanbul Mektubu 2, Adet:9, s.3.

Ahmet Rasim, anı türünde yazdığı *Muharrir, Şair, Edip* adlı kitabında da söz konusu tartışmaların içinde bulunduğunu belirtir:

“[...] *İkdâm sahibi Cevdet Bey biraderimiz matbuata hususi alakamı bildiği için hakkımda:*

*-Matbuatın tuzu biberidir, derdi.*

*Matbuat âlemine düştüğümden beri kaç “edebî ihtilaller ve hareketler!” devri meydana gelmişse onda benim hiç değilse serçe parmağım vardır. Eserlerim bu işe karıştığımı açıklayacak itham edici vesikalardandır. İtiraf ederim ki bilerek kasten, elimde olmayarak, zaruri, mecburi, şahitli ve şahitsiz suçlar ile mahkûm olmuş bir sabıkalıyım. Yalnız evrakım henüz temyizden çıkmadı. Bu gidişle de çıkamayacak! Sözüün kıyası: Kambersiz düğün olmaz” (Yetiş 1980: 186).*

Ahmet Rasim, kendisi üzerinde büyük etkisi olan Ahmet Mithat Efendi'nin tesiri ile didaktik ve popüler roman geleneğini benimsemiştir (Ercilasun 2013: 66). Ayrıca bu etki ile *Tercüman-ı Hakikat* ve *Servet* gazetesindeki yazılarında da *Servet-i Fünun* karşıtları cephesinde yer almıştır. Yazıda sözün anlaşılır olmasından yana olan Ahmet Rasim, bu nedenle kendisinin dahi anlamadığı terkip ve tamlamaları halkın nasıl anlayacağını sormakta; intihal meselesine de şiddetle karşı çıkmaktadır. İntihalin duygularımıza dahi işlediğini söyleyerek, kendilerini “Edebiyat-ı Cedide” edibi olarak tanıtan şahısların eserlerini eleştiren Ahmet Rasim, “İntihal ve Dekadanlık” tartışmalarına en derli toplu cevap veren sanatçılardandır. *Musavver Malumat* mecmuasının 133, 134, 135, 136. sayılarında Süleyman Nesip'in “İki Söz Daha” adlı yazısına cevap verdiği “Tekâmül ve Terakki” adlı makalesinde Doğu-Batı sentezinden meydana gelen bir edebiyatın oluşumunu birtakım şartlara bağlamış olması da bunun göstergesidir (Aktaş 1987: 64).

“1. “Fikr-i intihal”den kurtulmalıdır. 2. Avrupa edebiyatını bu gelişmişlik düzeyine çıkararak dahili ve harici etkenleri araştırarak mahiyetini kavradıktan sonra onlar gibi düşünüp Türk gibi yazmalı, “ihtisat ve tasvirat bütün bir Türk ihtisat ve tasviratı olmalı”dır. 3. Doğu ve Batı'nın sentezinden meydana gelecek bir edebiyata sahip olacaksak, Doğu edebiyatı konusunda da en az diğeri kadar bilgi sahibi olmalı, “şimdi bizim vukuf ve irfanımız gibi insanı mutavassıtın gürhuna sokacak hâl-i mütereddideaneyi izale etmeli”dir. 4. “Hissiyat-ı âliye”yi kendimiz için yazmak yolu terk edilerek milletin ihtiyaçlarını gözeterek yazılar yazılmalıdır. Bunun için ise “şeriat-i içtimaiyemizle adet ve ahlâk-ı ümmetle ittıla hasıl etmeli”dir. 5. Yeni terkipler icadıyla sadece “cebr-i tabiat” değil “tebdil-i fikir ve meşrep ettiğimizi gösteren”yanlış yollara sapmadan önce doğru düşünmeyi öğrenmelidir. 6. Bir ülkede bilim ve teknoloji

ilerlemedikçe edebiyatın ilerlemeyeceği “bedihat-ı tarihiyeden”olduğu ve bizde ilerlediği zannedilen edebiyatın “Frenk, Acem, Arap, Latin, Yunan ve saireden dökülüp gelen enkazdan yapılmı derme çatma bir şey” olduğundan öncelikle kendimize özgü bir çalışma şekli bulmalıdır. Aksi takdirde “efkâr-ı hissiye hamalı” oluruz ve “Yeni Cami arzuhâlcileri gibi daima bir başkasının efkâr ve mülâhazatını yazmak” durumunda kalırız. 7. İlk belirtilerinin daha şimdiden görüldüğünü herkesin kabul ettiği “Frenk mukallitliği ile eskiden kalma “Acem ve Arap taraftarlığı”nı herkes şiddetle eleştirmeli ve ortadan kaldırmaya çalışmalı, taklidi olağan karşılamaktan vazgeçerek “efkâr-ı salime-i mucidaneye kuvvet vermeli”dir.8. Dili ve imlayı Namık Kemal’in başlattığı yolda ıslaha devam etmeli, edebiyatın her alanında “mütehassısîn” yetiştirmeye çalışmalıdır” (Gökçek 2007: 87).

Ahmet Rasim, yeni bir edebi anlayış olarak ortaya çıkan Servet-i Fünûn edebiyatının başarılı olmasını yukarıdaki şartlara bağlar. Bahsi geçen değerlendirmeler aslında o yılların edebî ortamında Servet-i Fünûn ediplerine yöneltilen eleştirilerden ibarettir. Yukarıdaki öneriler esasında Ahmet Rasim’in yeni bir edebiyatın kurulmasına yönelik teklifleridir. Yazarın benzer görüşlerine *Servet*’teki yazılarında da rastlanılmaktadır.

## **Sonuç**

Sultan Abdülaziz Dönemi'nden Cumhuriyet'e kadar geçen zamanın bizzat tanığı olan Ahmet Rasim, siyasi ve sosyal yaşamdaki çözümlere tanık olmuştur. Çocukluğundan itibaren tanık olduğu bu olayları anı ve fıkra türündeki yazılarında ele alarak adeta bir devrin panoramasını çizmiştir. Ahmet Rasim, belgesel nitelikli roman, hikâye ve yazılarıyla belirli bir grubun, mektebin insanı olmamış, her kesimi kucaklamaya çalışmıştır. İstanbul Türkçesinin bütün inceliklerini kullanan sanatçının kısa cümlelerden oluşan, yalın, açık ifadelere yer vermesi ve yazılarını sohbet havası içinde iyimser bir bakış açısı ile yazması yazarlığının en önemli özelliğidir. Yazarın bu özelliği *Servet*'te yayımlanan “Şehir Mektupları ve İstanbul Mektubu” başlıklı yazılarına da yansımıştır. “Şehir Mektupları” başlıklı yazıları kitap olarak 1910 yılında Ahmet Rasim tarafından yayımlanmıştır. Yaşadığı yıllarda çok farklı mecmua ve gazetede imzalı, imzasız, müstear isimlerle pek çok yazısı yayımlanan Ahmet Rasim'in “İstanbul Mektupları” başlıklı yazıları da bir araya getirilmeyi beklemektedir.

## **Kaynakça**

- Ahmet Rasim (1315). “İcmal-i Edebi”. *İrtika*, S. 4, s. 13-14.
- Ahmet Rasim (1969). *Muharrir Bu Ya*, (Haz. Hikmet Dizdaroğlu). Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Akalın, L. Sami. (1966). *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Aktaş, Şerif (1987). *Ahmet Rasim*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aktaş, Şerif (1988). *Ahmet Rasim'in Eserlerinde İstanbul*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aktaş, Şerif (1989). “Ahmet Rasim”. *İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. C. 2, s.117- 119.
- Akyüz, Kenan (2013). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Balcı, Serdal (Kasım 2010). “Ahmet Rasim ve Tarih”. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, S.9, s. 112-118, (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunikkefd/issue/2768/36986>.)
- Bozdoğan, Ahmet (2001). *Manastırlı Mehmet Rıfat ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme*, Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Budak, Ali (2008). *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı Lale Devri'nden Tanzimat'a Yenileşme*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Çalışlar, Aziz (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara: T.C Kültür Yayınları.
- Çelik, Selma (2018). *Servet Gazetesi (1-100 Sayılar) İnceleme ve Seçilmiş Metinler*. Yüksek Lisans Tezi. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çetin, Nurullah (2011). *Tanzimat'tan Bugüne Yeni Türk Edebiyatı, Şiir Çözümlemeleri*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Çetin, Nurullah (2016). *İkinci Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Çetişli, İsmail (2012). *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çıkla, Selçuk (2015). *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar (1860-1960)*, Ankara: Akçağ Yayınları.

- Enginün, İnci (2014). *Yeni Türk Edebiyatı- Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, Bilge (1981). *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları Araştırma ve İnceleme Eserleri.
- Ercilasun, Bilge (2012). *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ercilasun, Bilge (2013). *Edebiyat Tarihi ve Tenkit*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Gökçek, Fazıl (2007). *Bir Tartışmanın Hikâyesi "Dekadanlar"*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Hamarat, Zehra (2010). *Ahmed Rasim'in Eserlerinde İstanbul Folkloru*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İnal, İbnü'l-Emin Mahmud Kemal (1969). *Son Asır Türk Şairleri*. İstanbul: Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basımevi.
- İnuğur, M. Nuri (1993). *Basın ve Yayın Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kolcu, A. İhsan (1999). *Türkçede Batı Şiiri (Tanzimat ve Servet-i Fünûn Devirlerinde Batı Edebiyatından Yapılan Şiir Tercümeleri Üzerinden Bir Araştırma 1859-1901)*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Koloğlu, Orhan (2015). *Osmanlıdan 21. Yüzyıla Basın Tarihi*, İstanbul: Pozitif Yayıncılık.
- Kumsar, İ. Alper (2016). *Malûmât Hareketi*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Levend, A. Sırrı (1965). *Ahmet Rasim*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Okay, M. Orhan (2015). *Batılaşma Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Özgül, M. Kayahan (2004). *Ömrüm-Ali Kemal*. Ankara: Hece Yayınları.
- Parlatır, İsmail (Tarihsiz). "Servet-i Fünun", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*. C. 7, s. 527-528. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Parlatır, İsmail; Enginün, İnci; Karaca, Alaattin (2011). *Servet-i Fünun Edebiyatı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Tokgöz, Ahmet İhsan. (2012). *Matbuat Hatıralarım*, (Haz. Alpay Kabacalı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Topuz, Hıfzı (2013). *II. Mahmut'tan Holdinglere Türk Basın Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yalçın, Alemdar (2002). *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Yalçın, Alemdar; Aytaş, Gıyasettin (2005). *Tiyatro ve Canlandırma*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Yetiş, Kazım (1980). *Muharrir, Şair, Edip*. İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser, Kervan Kitapçılık Basın Sanayi ve Ticaret A.Ş.

Yetiş, Kazım (2007). *Dönemler ve Problemler Aynasında Türk Edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Yetiş, Kazım (Tarihsiz). "Millî Edebiyat Anlayışı", *İlmî Araştırmalar*, S. 8, s. 268. İstanbul.

### **Seçilmiş Metinler<sup>10</sup>**

#### **İstanbul Mektubu 3**

Direktör \_ Yazı eksik. Vakit dar. Ne yapacağız?

Muharrir\_ (Hayretle) Bilmem?

Nasıl bilmem? Yazı bulmalı.

Nereden bulayım! Posta gelmedi.

---

<sup>10</sup> "Seçilmiş Metinler" bölümünde edebî ve sosyal açıdan dönemin özelliklerini yansıtan ve dönemin dil ve üslubu hakkında önemli bilgiler içeren yazılar yer alır. Seçilmiş metinlerden Latin harflerine aktarılma yapılırken orijinal metne bağlı kalınmıştır; ancak diğer bölümlerde TDK'nin 2012 tarihli İmla Kılavuzu esas alınmış; İmla Kılavuzu'nda yer almayan kelimelerin yazımında ise Ferit Devellioğlu'nun "Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat"ından yararlanılmıştır. Latin harflerine aktarılan yazılarda bulunan yabancı özel isimler, orijinal yazımıyla; ancak orijinal yazılışları bulunamayan isimler okunduğu şekilde verilmiştir. Okunuşundan emin olunmayan kimi kelimeler veya isimler ise parantez içerisinde Osmanlı harfleriyle birlikte verilmiştir. "Seçilmiş Metinler" bölümünde Latin harflerine aktarılan yazılar yazar adına göre sıralanmış; metnin künyesi yazının sağ alt köşesinde verilmiştir. Latin harflerine aktarılan metinlerin gazetede ki sayfa numaralarına özellikle dikkat edilmiş; kelimenin bir hecesi bile diğer sayfaya geçtiyse bu değişiklik parantez içinde (/) işareti ve sayfa numarası yazılarak belirtilmiştir.

Zihninden bul.

Kalmadı.

Kalmadı olmaz. Bulmalı. Yarına gazete çıkacak.

...

Düşünmenin zamanı mı! Yazı isterim.

Efendim. Ne yazayım?

Hatırıma geldi. Tramvaylar hakkında...

Yazdık. Bu nüshada var.

Reji kolcuları.

Yazdık. O da var.

Bankalar... Yok yok. Dur! Şey... Şimendiferlere at tut.

O da var.

Terkos kumpanyası...

Dünkü nüshada mufassal bir bent yazılı... Sonra kabak tadı verir.

Arabacılar...

Ufak bir karavanın olur.

Hele yaz... Ben sana yetiştiririm.

(Dünkü gün köprübaşında iki arabacı müşteri meselesinden dolayı kamçı kamçıya gelmek üzere iken kâhya tarafından men edilmiştir.)

Baş tarafına (dâhiliye) diye işaret et.

Daha daha... Ağabey hatırıma geldi... Sokak köpeklerini...

Peki ama ne diye yazalım...

Uydu.

(Yeni camii taraflarında kuduz bir kelbin itlaf edildiği yazılmıştı. Hayvanın diğer ben-i nevini daladığı maznun olmakla nev-i âidesinin şiddetle nazar-ı dikkati celp olunur.)

Ver aşağı... Şirket-i Hayriye vapurlarındaki kamarotların kamaralardan birini inspecteure hulus çakmak niyetiyle kilitleyerek müşterilere açmadıklarını da yaz.



Yazıldı.

Yaz... Tonluk makinelerce bir sakatlık melhuz olduğunu, vagonların hüsn-i suretle süpürülmeyip tenvir edildiğini...

Yazıldı...

Gördün mü? Siz de muharrir misiniz? Ah! Vaktim olsa da masanın başında ben otursam... Size muharrirlik ne imiş anlatsam... Gazetecilik ne imiş, öğretsem...

(Bu aralık ter içinde bir muhbir kapıdan söver.)

Ne var? Ne havadis...

Efendim... İdare memuruyla ne yapacağız?

(Fena halde bir surat). Ben sana ne soruyorum. Havadis olmayınca para da olmaz.

Olmaz ama ben iki haftadır alamadım. İnadına vermiyorum.

Of! Ben havadis istiyorum o para diyor...

Mangiz olmazsa havadis nerede olur...

Haydi buradan! Kaç kuruşunuz kaldı, gör hesabını, git.

(Başmürettip mahzun mahzun girer.)

Kaç sütun...

Üç sütun lazım.

Ne?

(Biraz düşündükten sonra) yaz... Esnaf hâlâ yeni okka ile satıyorlarmış.

Yazıldı...

Canım hiç hatırına bir bent gelmiyor mu?

Gelmiyor...

(Tarafeyn derin bir murakabeye dalar. Bir çeyrek sonra muharririn gözlerinden bir şua-yı neş'e-dâr fırlar.)

Buldum...

(Telaşla) Ne?

Dekadanların (aleyhine) bir makale-i edebiye...

Oh! Artık ben gidiyorum. Sen hemen yaz, ver aşağıya. ( *Servet*, adet: 3, s. 3)

(İmzasız)

## İstanbul Mektubu 2

İntihal! İntihal! Bir taraftan günde bir intihal! Diğer tarafta haftada bir intihal! Yaşasın aklam-ı Osmaniye! Yaşasın şimdiki üdeba!

Fakat ben İstanbul mektupçusu, şehir mektupçusu olayım da mesela

Figaro'dan intihal etmeyeyim, bu garip! Benim elim ayağım yok mu? Ben de çalarım. Alın bir numune:

Yeni edebiyat-ı cedide ile eski edebiyat-ı cedide

Eski edebiyat (Bir makale-i maznûneye) göreceğin ceza daha ağır olur mutasallifâne nümayişlerden vazgeç, sözü tarta tarta söyle.

Maznun Efendim yeni okka ile mi eski okka ile mi?

Naili-i cedit ehîbbâsından birine bir mektup yazarak biraz görüşmek için bir mahal-i telakki tayin eylemesini rica eder. Fakat zihnine varit olan bir şüphe üzerine zahr-ı mektuba şu hamîşi yazar: (Şayet mektubum elinize vasıl olmazsa bendenizce zahmeti mucip olmamak için âdem-i muvasalatı bildirmeğe erzânî-i lûtf buyurmaklığınız müsterhamdır.) (*Servet*, adet:9, s.3)

(İmzasız)

## İstanbul Mektubu

Aman! Ne nazik endam! Ne kadar sevimli, şık, şıllık! Ben ne bileyim?

Meğer müşâare ediyorlarmış. Her gün şıkkı bostana gelir, bostana açılan kapının yanındaki ağacın altındaki koca taşı kaldırır, bir şey bırakır gider, o gider gitmez kapı hızla ardına devrilir. Şıllık çıkar, taşın altındaki zarf ve mazrufu alır. Yerine bir tane bırakır.

Evet. Çalacağım, fakat nasıl? Merakımdan çatlıyorum. Evvelce dahi arz etmiş olduğum vecihle bendeniz de min gayr-i hadd uşşaktanım. Sanat-ı şiire de intisabım vardır. Gazel, kaside, şarkı, semai, destan, mâni, methiye, fahriye, sone, triyole, ditiramot, poem, parodi yapar, neşrederim. Her ne ise! Evet, çatlayıp patlayacağım, düşündüm. Şık ile uzlaşmadan başka çare yok. Artık bilmedeyim Göksu'ya hay hay, Ada'ya, münasip Göztepe'ye gideriz beyim.

Mamaya: Buyrun, Beyoğlu'na: Vızır vızır. Sonra: Cayır cayır Büyük Dere'ye çıkalım mı? Olur efendim. Kalender nasıldır? Pek şairane, derken geçen sıcaklar işime yaradı. Şık soyundu, ceketini şöylece gelişi güzel attı düz bir zarf koyun cebinden fırlayıp saye-i dırahta can attı. Yüreğim birdenbire hopladı. Fırsatı kaçıрмаğa gelmez. O kâğıdı yerden devşirip, cebine yerleştirip sonra okuyup yazmalı. Ben âşık olduğum zaman öyle alaylara hedef oldum ki tarif edemem. Acıyı çıkarmak zamanı geldi. Hemen bir öksürdüm. Bir daha öksürdüm. Boğulur gibi yerimden kalkarak mektubu nazardan gizlemek üzere ağacın dibine koştum öhö! Öhö! Yerden aldım, artık müsterihim.

Gezindik, güldük, oynadık, ayrıldık. Eve gelir gelmez açtım, vay! Nesir ile şiir karışık bakın bakın:

İki Gözüm:

Tıraş ol, sür lavanta, tar-ı ceketle bir iki kırdır.

Süzül Göksu'ya elbet bir güzel dilber olur peyda

(Maksadım kinaye değil estağfirullah! Fakat öyle söylediler, görenler var.)

Dayanmaz şiddet-i aşk ve hevaya ben gibi bî-baht

Onunçün sineden her lahza efganlar olur peyda

(Sizi kıskanmakta hakkım yok mu? Sevmek kabahat mi? Fakat aldanmak kabahat? Rica ederim. Artık aşkımız burada kalsın. Ah!)

Dikkatli okudunuz mu? İntihal hissiyatımıza bile işlemiş. Biçare maşuka beyt-i evveli hemen takımıyla aşırmış, gönlünü çalan beye vermiş. Heves bu ya! Ben de Göksu'ya süzüldüm. Abdi'miz (Pembe Kız) oynuyormuş. Abdi tuhaftır vesselam! Koca Abdi kart çingene taklitini yapmakta fevkalade bir maharet gösterdi. Bizde aktör yok diyenler ibret alsınlar!

Havadis-i mahalliye: Dut mevsiminin hululü münasebetiyle Andelib'in tatil-i figan eylediği söyleniyor.

Kalenderin on iki kuruşa ilan ettiği tabildotta adab-ı kalenderaneye riayet edilmesi ve ne verilirse eyvallah denilip aç kalkılsa dahi ihtiyar-ı sükût olunması yemek listeleri üzerine yazılmak üzere Fransızcaya tercüme edilmek imiş.

Cacık mevsimi hasebiyle sarımsak fiyatı terakki ederek bakkalların tarator gürültüleri ziyadeleşmiştir. Bütün mahalle beyleri bakkal bakkal gezerek tarator başlar başlamaz:

Bakkal Tarator

Oynama çabuk ol diye terennüm-saz olacakları ve içlerinden birinin eline bir def alarak bütün kilâb-ı etrafı ‘av’aveye davet edeceği his olunmakla çırakların süpürge sopalarını hazırladıkları haber alınmıştır.

Kamus-nivisan-ı cedidin mana-yı intihali iktibastan tefrik için (görmeden almak) diye tefsir edeceklerine (göre göre almak) demeleri şüpheyi davet etmekle tarafeyn-i muarızın kelimenin halline mübaşeret etmişlerdir.

İntihal kelime-i edebiyesinin sanayi-i bediyeden olduğunu bilenler mademki intihal edebiyata dâhildir, onu terk etmek reva değildir. Zemininde âyana kalkıştıkları ve bir taraftan dahi sahife sahife aşırmağa başladıkları söyleniyor. Zabıta-ı edebiyenin nazar-ı dikkatini celp ederiz. (*Servet*, adet: 12, s. 3

**(İmzasız)**

## SÜRGÜNÜN VERDİĞİ OĞUL: CEMAL SÜREYA

**HATİCE METİN\***



### ARAŞTIRMA MAKALESİ

**Geliş Tarihi:** 11.09.2021

**Kabul Tarihi:** 02.10.2021

**Atıf Bilgisi:** Metin H. (2021).

Sürgünün Verdiği Oğul:

Cemal Süreya. HARS  
AKADEMİ, 4 (8), 539-555.

### Öz

Türk şiirinin sürgün çehrelerinden birisi de Cemal Süreya'dır. Şairin bu yönü, uzun yıllar dikkatlerden kaçtı ya da kaçırıldı. Fakat son yıllarda Türkiye'de konuşulmayan pek çok meselenin konuşulmaya başlanması ile şairin bu yönüne dair söylenenlerin, yazılanların sayısı da arttı. Sanatçının şiirinin öne çıkan nitelikleri olan erotizm, lirizm ve aşk/kadın tutkusuna artık sürgün anlatısını da dâhil etmeliyiz. Hatta sürgün anlatısının da temelde bu üç niteliğin besleyicisi olduğunu söylemeliyiz.

Şairin ruhsal dünyasına etki eden sürgünlüğü annenin yitirilmesi üzerinden de okumak zorunluluğu vardır. Sanatçının ailesi, kendisi henüz altı yaşındayken Erzincan'dan Bilecik'e sürgün edilmiştir ve kısa bir süre sonra da şairin annesi vefat etmiştir. Hem çocukluk yurdunu hem de annesini yitiren şair için bu iki olay derin bir kırılmadır.

Bu makalede Cemal Süreya'nın şiirinin en fazla öne çıkan niteliği olan erotizmi, sürgün ve anne kaybı üzerinden değerlendirmeye çalıştık. Temel olarak, şiire egemen olan erotizmin sırf bir cinsel haz olmaktan daha fazla anlama sahip olduğunu söylemekteyiz. Erotizm Cemal Süreya'nın şiirinde sürgün yoluyla *dışarı* atılmış olan öznenin yeniden bir yurda, anneye kavuşmaya; kısacası *içeride* olmaya duyduğu özlemdir. Şairin hem biyografisi hem de söyledikleri, yazdıkları bizi sürgünlüğün ve anne yitiminin sanatçı bilince nasıl bir renk ve koku verdiğini göstermektedir. Bu incelemede, anne arketipini insanoğlunun en temel arketiplerinden birisi olarak gören C. G. Jung'un ve doğumu insanın ilk büyük travması olarak gören Otto Rank'ın tezlerini esas almaktayız.

**Anahtar kelimeler:** Cemal Süreya, sürgün, anne arketipi, erotizm.

\* Taşova Şehit Orhan Gülmez Çok Programlı Anadolu Lisesi, Eğitimci, Amasya. [nevametin@hotmail.com](mailto:nevametin@hotmail.com) / ORCID: 0000-0003-4886-4505.

## SON OF EXİLE: CEMAL SÜREYA

*HATİCE METİN\**



### RESEARCH ARTICLE

**First Received:** 11.09.2021

**Accepted:** 02.10.2021

**Citation:** Metin H. (2021).  
Son Of Exile: Cemal Süreya.  
HARS AKADEMİ, 4 (8),  
539-555.

### Abstract

One of the exiled faces of Turkish poetry is Cemal Süreya. This aspect of the poet has been overlooked or missed for many years. However, in recent years, many issues that are not spoken in Turkey have started to be talked about, and the number of things said and written about this aspect of the poet has increased. We should now include the narrative of exile in the eroticism, lyricism and love/woman passion, which are the prominent features of the artist's poetry. In fact, we should say that the narrative of exile is basically the nurturer of these three qualities.

It is obligatory to read the exile, which affects the poet's spiritual world, through the loss of the mother. The family of the artist was exiled from Erzincan to Bilecik when he was only six years old and the poet's mother passed away shortly after. These two events are a deep break for the poet who lost both his childhood home and his mother.

In this article, we tried to evaluate eroticism, which is the most prominent feature of Cemal Süreya's poetry, through exile and loss of mother. Basically, we are saying that the eroticism that dominates poetry has more meaning than mere sexual pleasure. Erotic In Cemal Süreya's poem, the subject, who was exiled through exile, is reunited with a home, a mother; In short, it is the longing to be inside. Both the poet's biography and his words and writings show us how exile and loss of mother give color and fragrance to the consciousness of the artist. In this study, we are based on the theses of C. G. Jung, who sees the mother archetype as one of the most basic archetypes of human beings, and Otto Rank, who sees birth as the first major trauma of human beings.

**Key words:** Cemal Süreya, exile, mother archetype, eroticism

\* Taşova Şehit Orhan Gülmez Multi-program High School, Trainer, Amasya. [nevametin@hotmail.com](mailto:nevametin@hotmail.com) /  
ORCID: 0000-0003-4886-4505.

## Giriş

II. Yeni şiirin önemli isimlerinden birisi olan Cemal Süreya, zengin çağrışım gücüne sahip şiirleri ile dikkat çekmektedir. Şair; kullandığı imgeler, kelimelere yüklediği yeni anlam katmanları ve şiirlerinin lirik sesi ile farklı okumalara ve çözümlenmelere kapı aralayan bir şiir yaratmıştır. Geleneğin ve modernin, yerel ile evrenselin bir potada eridiği bu şiirde şairin yaşamından izleri bulmak, bu izlerin şiirin anlam ve imaj örüntüsü içinde nasıl belirdiğini görmek mümkündür.

Cemal Süreya'nın sıklıkla kullandığı temalardan birisi erotizmdir. Bu temayı şairin özel yaşantısı içinde aşka ve kadına ayırdığı büyük yerin bağlamında görebiliriz. Ancak erotizmin Cemal Süreya'nın şiirindeki bu kullanım sıklığını “sürgün”, “yerinden edilme” veya “göçebelik” gibi olgular içinde okumanın da mümkün olabileceğini düşünmekteyiz.

Söz konusu *sürgün*, *yerinden olma* veya *göçebelik* olgularını, her şeyden önce bir iç/dış dengesinin veya içeride/dışarıda olma halinin bozulması olarak görmekteyiz. Bireyin anne rahminde başlayan *içeride* olma hali sürekli bir yer değişimi ve kopma üzerine kurgulu bir tecrübeye dönüşmektedir. Bu tecrübeye “anne” figürünün önemli bir yeri vardır. Anne, bireyin *içeride* olmasını sağlayandır. Bir aile, toplum, mahalle, kent veya ülke gibi içeride olmayı ifade eden bütün uzamsal bağlamın ilk halkası *annedir*. Anne figürünün sahip olduğu neredeyse bireyi var eden, şekillendiren bu nitelik, onu hem insan bilincinin kilit noktası haline getirmiş hem de şiirsel bir duyarlılığın ilham kaynağı olarak ortaya çıkarmıştır.

*Anne*, bir yere ait olma zorunluluğu ile baş başa kalan insanoğlunun ilk bağlantı noktasıdır. Bu bağlantı noktasının kopması veya bu bağlantının yeterince sağlıklı işlememesi bireyde kimi duyarlılıkların umulandan daha fazla gelişmesine –en azından şairin bilincinde bu böyledir- yol açmıştır. Erotizm bütün cinsel haz çağrışımlarının ötesinde bir içsel sürecin kesintiye uğramasının, travmatik bir kopuşun izlerini taşıyabilir; bu kopuşun anlatımı olabilir.

Şair Cemal Süreya, ailesi ile birlikte sürgüne maruz kalmıştır. Dersim olaylarının ardından küçük yaşta şair ve ailesi 1938 yılında Erzincan'dan Bilecik'e zorunlu ikamete tabi tutulmuşlardır. Şair bu ilk travmanın akabinde şiirsel duyarlılığının oluşumunda etkili olan annesini yitirmenin acısını tadacaktır. Bu iki büyük yıkım, fiilî sürgünlük yani aidiyet mekânının yitirilmesi ve sonrasında da annenin yitirilmesi, Cemal Süreya şiirinde bir arayışa ve uzamsal bir genişliğe imkân vermiştir. Onun için erotizm, bir arayış ve özellikle kendini “ağız” imajıyla açığa çıkaran bir *içeride* olma arzusu haline gelmiştir. Kadın bedeni; şair

bilincinde bir “ev”in, yurdun vermiş olduğu korunma ve güvende olma duygusunu hissettirmektedir.

### **Anne/Sevgili/Yurt**

Modern psikolojinin verileri; bireyin duyarlılıklarının, kişiliğinin hatta hastalıklarının oluşumunda anne karnından itibaren başlayan bir sürecin etkili olduğunu ortaya koymaktadır. İlk aidiyet bağlantısı ve ilk “ev” olarak anne karnı, çocuğun ihtiyaç duyduğu vitamin ve mineralleri sağlamakla birlikte duygusal gereksinimlerini, güven duygusunu ve sevgi beklentisini karşılamaktadır. Çocuk ile anne arasındaki bu tartışmasız özel bağ, bireyin kendi benliğini keşfinde ve toplumsal ilişkilerinde başat bir rol oynamaktadır.

Bireyin ilk aynası olarak ortaya çıkan *anne* figürü, sadece psikoloji sahasının değil tarih boyunca insanın hayatında merkezî bir rol oynayan her alanın ilgi odağı olmuştur. Aydınlanma sonrasına kadar insan bilinç ve bilinç dışında etkili olmuş dinsel veya mitik öğretiler; kadını ve *anne* figürünü önemsemiş ve bu figürler üzerine semboller, anlatılar oluşturmuştur. Yunan mitolojisindeki Gaia’dan Hristiyanlığın Meryem Ana’sına uzanan bu evrende kadın; doğurganlığı, Tanrı’nın yaratıcılığının kutsal kabı olarak sahip olduğu döl yatağı ve besleyiciliği ile kimi zaman sevilen hatta tapınılan kimi zaman da korkulan karanlık bir figür olarak belirmiştir. Yaratılışa ilham veren, tanrıları veya peygamberleri doğuran ve insanlığı besleyen kadın; mitik dönemlerden günümüze Kibele, Umay Ana, Gaia, Meryem Ana, Toprak Ana gibi farklı kültürel ve dinsel kimliklerle insanoğlunun Dionysosçu bilincini beslemiş, sanatın da vazgeçilmez nesnesi haline gelmiştir. *Anne* figürünün derin köklerini fark eden C. G. Jung da anneyi en eski arketiplerden birisi olarak kabul etmiş ve insanlığın kolektif bilinçdışının kilit noktası olarak görmüştür (Jung 2015). Jung özellikle erkeklerde *anne* arketipinin ve kişisel annenin karmaşık sonuçları olduğunu belirtir. Erkeğin psikesinde ve kişiliğinde, toplumsal ve karşı cinsle olan ilişkilerinde, duyarlılıklarında etkili olan *anne* figürüdür.

*Anne*, bireyin psikesinde derin etkiler bırakırken aynı zamanda onu toplumsal bir sarmalın yaşantısına hazırlamaktadır. Annenin rahminde var olarak, annenin kucağında beslenerek; annenin sevgi, şefkat ve ilgisi ile bir aile ve evde büyüyerek, annenin dilini, şarkılarını, masallarını dinleyerek bir toplulukta varoluşunu konumlandıran birey *içeride* olmanın, ait olmanın bilincine ulaşır. Bireyin bir topluluk, köy, kasaba, memleket, ülke kısacası hepsini kapsayan bir kavram olarak yurt ile Dionysosçu bir bilinç ve aklın, mantığın ötesinde bir duygu yoğunluğuyla bağ kurmasına imkân veren *anne* figürüdür. Yurdundan sürgün edilen



birey, *babanın yasası* ile çevrili olan yurtla kavga etmiştir; fakat aynı birey *anne* figürü ile çevrili olan yurdu kaybetmenin acısını da yaşamaktadır. Kavga edilen yurt *baba* olandır, özlenen yurt ise *anne* olandır. Anne ile *içeride/dışarıda* olma bilincini geliştiren insan, yurttan kovulmanın travmasını doğum travmasını çağrıştıran derin bir kırılma ile yaşamaktadır. Bu bağlamda Otto Rank'ın kuramlaştırdığı doğum travmasına da göz atma gereği hissedilebilir. Rank'ın kuramı, *anneden* ve anne rahminden kopuş vurgusu ile bireyin benliğinde oluşan yarılmalara başka bir boyut açmıştır. Özellikle Rank'ın “*Her haz da son kertede rahim içindeki ilksel hazzı oluşturmaya yöneliktir*” (Rank 2014: 36) şeklindeki sözlerinin üzerinde durduğumuz konuya açıklık getiren bir yorum olduğunu söyleyebiliriz. Anne rahminin sağladığı bu ilk ve güçlü haz; hem bireyde aidiyet duygusunu, içeride olmanın verdiği güven hissini kuvvetlendirmekte hem de doğum sonrası sürecin yarattığı kopuş travmasını beslemektedir. Bireyin haz arayışı derin ve sarsıcı bir kopuşun neticesidir.

Tam bu noktada Rank'ın emme ve dışkı çıkarma eylemlerini de doğum öncesi evrenin özgür ve haz dolu zamanını sürdürme çabası olarak gördüğünü belirtmeliyiz. Bakıldığında “ağız”, yine içeride olunan doğum öncesinin verdiği hazzın tedarikçisidir.

İlksel hazzın ve anne figürünün sunduğu anlam örüntüsünün bireyin her türlü duygusal ilişki ağına yön verdiği söylenebilir. Bireyin karşı cinsle kurduğu ilişkilerde ve toplumsal bağlarında söz konusu bu temel güdü etkili olmaktadır. Her duygusal arayış bu ilk hazzın ve *anne* arketipinin gölgesinde şekillenmektedir. Bu yüzden erkek, kadında *anneyi* çoğaltmaya çalışmakta ve bağlı olduğu yurdu, vatani, toprağı her şeyden önce bir kadın ve anne olarak tahayyül etmektedir.

### **Yitik Anne/Sevgili/Yurt**

Cemal Süreya şiirinde kadının her zaman tek taraflı bir konuşmanın muhatabı olarak “sen” düzeyinde var olduğunu görüyoruz. Bu konuşmalarda; şiirsel özne kendi hazlarını, yalnızlıklarını, yoksunluklarını, coşku ve kederlerini dillendirmekte ve kadını bu duygu aktarımı esnasında sessiz bir dinleyici olarak konumlandırmaktadır. Cemal Süreya'nın aşk şiirlerinde bir çocuğun ben merkezli dünyasını görmek mümkündür. Nasıl *anne*; çocuğun ben merkezli dünyasının temeliyse, başat nesnesiyse Cemal Süreya şiiri için de ben merkezli dünyanın başat nesnesi kadındır. Şiirsel özne için kadın özellikle kendisine haz veren cinselliği ile öne çıkıyor görünmektedir. Fakat şiirsel öznenin bu Don Juanizmini farklı okumalarla değerlendirmek de mümkündür.

Şairde kadın tutkusu büyük bir enerji kaynağıdır. Kadın onun hem yaşam kaynağı hem de yaratıcılık kaynağıdır. Onu besleyen ve sanatçı kimliğine yol gösterendir. Bir Don Juanist olarak Cemal Süreya aslında kadın imgesine âşıktır. Şairin “1994, Eliyle Samanyolu’na” başlıklı şiirinde kadın imgesinin şairdeki derin ve büyük bir tutkuya dönüşen etkisini görebilmekteyiz:

“[...]

*Varsa öyle bir hayat,*

*Şiir yazar mıydım,*

*Bilmiyorum*

*Ama kadınlar, Tanrım,*

*Öyle sevdim ki onları,*

*Gelecek sefer*

*Dünyaya*

*Kadın olarak gelirim,*

*Eşcinsel olurum.”* (Süreya 2013: 208)

Tek bir kadın üzerinden beslenemeyen, esasen aşk olmaktan da uzak olan bu tutku yitik bir cennetin arayış kodlarını içinde barındırmaktadır. Kadın; Cemal Süreya şiirinde yitirilen, kendisinden koparılan içsel bir uzamın veya nesnenin arayış durağıdır. Kadın, bütün somutluğuna ve cinsel maddiliğine rağmen sınırsız ve kuralsız bir arzunun, doyurulamayan bir arayışın şiiri besleyen, imgeye bürünen ruhudur.

Şairin “Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli” başlığını taşıyan şiirinde “yabancı” olarak hitap edilen kişi; bütün bedensel yakınlığına rağmen nüfuz edilemeyen, ruhsal yakınlık kurulamayıdır. Buna rağmen kendini karşısındakine bütün maddiliği ile veren bu beden; hayatı, zamanı ve uzamı kapsayan, içine alan bir eski zaman tanrıçası gibi anlatılmaktadır. Doğuran, besleyen ve yaşatandır. Kadın sarıdır, esmerdir, kumraldır. Sabit olmaktan ziyade zamanın bir göçebesidir. Bu şiirde Cemal Süreya’nın şiirlerinde çoğunlukla görülen kentli kadın imajı yerine doğayla ve kadim zamanlarla irtibatlı bir kadın görmekteyiz. Şiirin bu bağlamı anaerkil bir düzenin yansımasıdır. Anaerkil bir kültür; kan bağı, toprak bağı ve doğaya teslimiyet üzerine kuruludur (Korucu, 2019). Anadolu’nun kadim uygarlığının Kibele

üzerinden konumlandırıldığını düşündüğümüzde hem şiirdeki kadın imajının eski zamanlara taşan varlığını hem de doğayı ve şiirsel özneyi kucaklayan *anneliğini* daha iyi anlayabiliriz.

Kadının bütün maddi görünümüne rağmen zamansızlığı ve mekânsızlığı, şairin “Yırtılan İpek Sesiyle” başlıklı eserinde de görülebilir: “*İnsan sevişirken bütün çağlarda birden oluyor, geçmiş çağların hepsini birden yaşıyor bugünle birlikte*” (Süreya, 2013: 88). Bu cümleler şairin ben merkezli dünyasının sesidir fakat şiirsel öznede bu duyguları ortaya çıkaran da kadın figürüdür. Şairin kadınlara verdiği Meryem, Hacer, Belkıs gibi isimlerin uyandırdığı çağrışımlar da şiirlerdeki kadın imajının arketipsel boyutunu gözler önüne sermektedir. Bu isimler hem kucaklayıcı hem yaşamı besleyici hem de hükmedici bir çağrışım gücüne sahiptir.

Şiirlerde üzerinde durmamız gereken bir diğer konu kadının uzamsal çağrışımları. “*Çünkü her yüz bir memlekettir*” (Süreya 2013: 60) diyen şair için kadının mekânla, coğrafyayla bir bağı vardır. Cemal Süreya şiirinin kadını çoğunlukla kentli, kültürlü, özgür ve entelektüeldir (İlhan 2010). Kırsalın kadını kendine bu şiirde çok az yer bulmuştur. Bakıldığında bu durum aile kökleri Pülümür’e uzanan şairin annesinin Anadolulu görünümüyle bir zıtlık oluşturmaktadır. Ama burada söz konusu olan dünyaya getiren gerçek anneden ziyade bilince ve bilinç dışına yön veren *anne* arketipidir. Ailenin Erzincan’dan Bilecik’e sürgün edilmesinden sonra şairin küçük yaşta kaybettiği gerçek annesi eşe, sevgiliye, beraberlik yaşanan kadınlara yansıtılan besleyici bir *imgesel anneye* dönüşecektir.

Şairin “Ülke” başlıklı şiiri kadının uzama dönüşmesinin, uzamı kaplamasının şiiridir. “*Sen yüziüne sürgün olduğum kadın*” diyerek hitap edilen sevgili şiirsel öznenin mekân algısını kuşatmaktadır:

*“Karanlık her sokaktaydın gizli her köşedeydin*

...

*Ve çarpıntılı yüreğim saçlarının akıntısında*

*Karadeniz’e karışırdı ordan Akdeniz’e*

...

*Bir başak ufak ufak bildirir Konya’yı*

*O başakta o Konya’da seni ararım*

*Ben şimdilerde her şeyi sana bağlıyorum iyi mi*

...

*Para basma yetkisini Fırat'ın suyunu Palandöken'i*

*Erzincan'ın düzünü asma bahçelerini Babil'in*” (Süreya 2013: 48- 49)

Kadın uzamı güzelleştiren ve mekâna sığınma arzusunu, eğilimini verendir: “*Bir güz sonu duygusunu ancak bir/ kez duyulabilecek/ bir sığınma eğilimini/ kuytulardan aldığı bir çiçek gibi yukarı/ semtlere doğru sürüklüyorsun*” (Süreya 2013: 77). Şair, başka bir dizisinde ise “*Adresim oldun benim*” (Süreya 2013: 290) demektedir ve küçük yaşta yitirilen, yaralanan “ev” imgesini sevilen kadın üzerinden yeniden tahkim etmeye çalışmaktadır. Şairin çok sevdiği Ankara’ya “*Ey iyi kalpli üvey ana!*” (Süreya 2013: 165) diye hitap etmesi de yine kadın-uzam bağlantısının yansımalarından birisidir. Şairin anne yerine üvey anneyi tercih etmesi ise dikkate değerdir. Anlaşıldığı kadarıyla şair Ankara’yı çok sevse de tıpkı Bilecik gibi bu şehrin de ona öz yurt olmaktan uzak olduğunu anlatmak istemektedir. Bu dize; sürgün bir ruhun koparıldığı, yerinden edildiği yurdundan başka bir yurt edinmemesinin; onun için tıpkı hiçbir kadının *anne* olamayacağı gibi hiçbir mekânın da içinden sürgün edilen yurt gibi olamayacağını bir ilanıdır.

Şairin “Yunus ki Sütdişleriyle Türkçenin” başlıklı şiirindeki dizelerde dikkat çekici bir imge görülmektedir: “*O dalga dalga yayılan/ Anamın içi gibi ovalara/ Ve indi mi birdenbire inen/ Sımsıcak bir şafak gibi dağlara*” (Süreya 2013: 95). “Ova” benzetmesi *anne* arketipinin bir yansımasıdır. Besleyen, yaşatan, büyüten ova; *anne* rahminin ve anaerkil düzendeki tabiatla iç içe olmanın bir sembolüdür.<sup>1</sup> Anaerkil bir düzende yani *annenin* egemenliğindeki bir döngüde doğa ve insanın kardeşliği, bir olması söz konusudur. “Siz, Saatleri” başlıklı mensur şiirdeki şu ifadeler söz konusu yargının bir görünümüdür: “*Yüz yıl sonra bugün yaşayan hiçbir anne, hiçbir sevgili, hiçbir bebek, hiçbir bıldırcın, hiçbir balina, hiçbir örümcek, hiçbir aslan... var olmayacak. Ayrı bir kardeşlik kanıtı değil mi bu? Hayat kanıtı. Birbirimizin her yönden çağdaşız*” (Süreya 2013: 237). Cemal Süreya’nın bu ifadelerini; Eric Fromm’un anaerkil düzeni doğa ve insanın birlikteliğine, eşitliğe ve özgürlüğe dayalı bir toplum ideali olarak görmesinin (Aktaran: Korucu: 2019) yansımaları olarak okuyabiliriz. Adı ilk anılan olarak *anne*; yedeğine çocuk/kadın/tabiat üçlüsünü alarak hayatı anlamlandırmaktadır. Anne/sevgili imgesinde uzamı etkisine alan ve anne/sevgili etkisindeki bu uzamı algılayabilen özneyi var etmiş olan arketipsel bir *anne* bulunmaktadır.

Bu bağlamda şairin şiir algısının da tabiatla kurulan yakın bağ üzerine olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçı *Günler* adlı yapıtında yıllar önce yazdığı bir yazıyı aktarmaktadır. Bu

<sup>1</sup> Şair başka bir şiirinde yine anne rahmini imge olarak kullanmaktadır: “*Genç Osman annesinin rahmini çekip üstüne/ Adı burgaçlara yazılsın diye bekledi*” (Süreya 2013: 101). Anne rahminin koruyuculuğu, tekinsiz bir dünyada vermiş olduğu emniyet duygusu dikkate değerdir.

yazıda geçen şu cümleler şiirin anaerkil düzende nasıl bir konumu olabileceğini göstermektedir: “*Şiir törelerden daha doğaldır. Ağaçla, kurtla, kuşla kan hısımdır*” (Süreya 2018: 199). Şairin bu sözleri aslında şiirin anaerkil olanla yani *anne* arketipinin beslediği düzenle ilişkisini gözler önüne sermektedir. Bu noktadan bakıldığında şiirin çoğunlukla erkek şairler tarafından yazılmasına karşın dişil bir tür olduğu düşünülebilir. Onun destan kökeni bu yargıyı zayıflatabilir. Fakat türün çıkış noktasını, destandan ziyade arketipsel *annenin* baskın olduğu mitolojiye dayandırdığımızda bu dişil tarafı daha iyi anlayabiliriz. Bu durumu sadece kaba bir cinsiyet ayırımı olarak da görmemeliyiz. Bu durum tanrısallığın iki farklı görünümüdür: yasası olan, cezası olan ile coşkusu, duygusu, merhameti olan iki tanrısallık görünümü.

Bütün bu uzamsal vurgularına rağmen gerçekliğin diğer yüzünde olan ise şairin göçebeliğidir. Kadının anlam kattığı, kimi zaman bir “ev”e bile dönüştürebildiği uzam yine de şiirlerde bir aidiyet alanı yaratmaktan uzaktır. Bu bağlamda şairin sıklıkla “göçebeliğini” vurguladığını görmekteyiz:

*“İşte çocukluğumdan beri içimde bir önsezi olduğunu*

*Bunun bir gün birine rastlamak gibi bir şey olduğunu*

*Belki de bir günler bunun için Aydın’da bulunduğumu*

*Zaten nedense hep bir şehirden şehre yolcu olduğumu”* (Süreya 2013: 61-62)

Yerinden olmak, göçebe olmak, sürgün olmak bir kadere dönüşmüştür. Hayata açılan ilk bilinçli bakış sürgün yolculuğunun izlerini taşımaktadır:

*“Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi,*

*Firavun’un ekinlerini yöneten Yusuf da*

*Arkadan yırtılmış gömleğiyle*

*Kanatları dökülmüş kuşa benzerdi”* (Süreya 2013: 81)

“Arkadan yırtılan gömlek” masumiyettir. Yusuf, masumiyetinin ortaya çıkması sonucunda valilikle ödüllendirilmiştir. Fakat bu ödüle rağmen Yusuf’un kanatları dökülmüştür çünkü o bir sürgündür, göçebedir. “Ev”inden çok uzaktadır, babanın sıcaklığından koparılmıştır. Bu şiire Cemal Süreya’nın biyografisi üzerinden baktığımızda şairin Dersim sürgünlüğünün haksızlığına inandığını ve “baba olan devlet”in gölgesinde (Yusuf’un valiliği gibi) hayatını idame ettirmesine rağmen bu sürgünlüğü unutamadığını görebiliriz.

Bellekten silinemeyen bu hatıranın izlerine şairin hayatının başka anlarında da rastlarız. Şair, eşi Zuhâl Tekkanat'a yazdığı bir mektupta yukarıda geçen “*ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi*” dizeleriyle doğuran kaynağı ifşa eder. Çocukluğunda yaşadığı sürgün tecrübesini “*Bizi bir kamyonu doldurdular. Tüfekli iki erle yük vagonuna doldurdular günlerce yolculuktan sonra o köye attılar tarih öncesi köpekler havlıyordu*” (Aktaran: Karakaya 2013) sözleriyle dillendirir. Şairin 1987 yılında Ece Ayhan'la yaptığı bir konuşmada Ağrı'da bir otelde kalırken geceleri köpek seslerinden uyuyamaması ve nedense askerlerden de korkması çocukluğun sürgün edilme anının yeniden yaşanmasından kaynaklı gibidir. Köpek havlamaları ve askerlerin görüntüsü geçmişten sökün edip gelen imgelerdir.

Şairin sürgünle irtibatlı görebileceğimiz başka dizeleri ise şunlardır:

*“Biz yeni bir hayatın acemileriyiz*

*Bir kırıldık daha da kırılırız*

*Kimse dokunamaz bizim suçsuzluğumuza”* (Süreya 2013: 112- 113)

Bu dizeler de masumiyetin ve içine atıldıkları ikinci hayatın sürgün bilincinin bir diğer imgesel anlatımıdır. Şairin göçebeliğinin ve “ev”sizliğinin bir diğer çarpıcı anlatımı ise “*Yurdumsun ey uçurum*” (Süreya 2013: 150) dizesidir. Bu dizeler; sürgünün vermiş olduğu boşluk, ait olunan zamandan kopma, bağlanılan mekânı yitirme olgularını bünyesinde taşımaktadır. Uçurum, yaşamın yeniden filiz vermesinin imkânsız olduğu bir düzlemdir. Her an düşmenin, ölüme yuvarlanmanın olası olduğu kritik bir eşiktir.

Bütün bu evsizliğin ve göçebeliğin son bulma ihtimali ise tek bir figürde mümkündür: *kadın*. *Kadın* sadece uzamı doldurmamaktadır; o, aynı zamanda *anne* rolü de üstlenebilmektedir. Aslında bilinç dışından bilince erotizm olarak taşınan bu arzunun en keskin dışı vurumu ise “*Annem çok küçükken öldü/ beni öp, sonra doğur beni*” (Süreya 2013: 84) dizeleridir. Şairin en çok bilinen dizelerindeki bu ifadeler, Don Juanizmin ardındaki *anne* yitiminden kaynaklı acının ve arayışın somutlaşmış halidir. Yitik *anneyi* sevgilide bulma umudu söz konusudur. Dizelere egemen olan nevrotik duygu, ilksel hazzın sevgili ile yaşanan erotizmle yüzeye çıkma çabası ile belirginleşir. *Dışarıda* olan şiirsel özne “ağız” yoluyla yeniden *içeride* olacak, *annenin* rahmini “bir yorgan gibi” üzerine alacak ve travmatik bir doğuma rağmen yeniden *anne* ile olacaktır.

Yukarıdaki dizelerin merkezinde adları anılmasa da iki organ bulunmaktadır: ağız ve rahim. “Ağız” Cemal Süreya'nın şiir dünyasında sıklıkla kullandığı imgelerdendir. Kadın ve

aşk konulu şiirlerde, erotizmi tamamlayan bir unsurdur. Fakat bu imgeleri sadece erotik sahneler olarak düşünmemek gerekmektedir. “Ağız” psikanalizde bebeğin haz kaynağıdır; aynı zamanda da çevresini, etrafını saran objeleri tanıyabildiği algı merkezidir. “Ağız” dünya ile kurulan bir bağıdır ve anne ile iletişim vasıtasıdır. Bütün bunlara ek “ağız” içe alandır, dışarıda olanı vücuda, bünyeye kabul eden; onu beden bir parçasına dönüştürür.

“TK” başlıklı şiirde de farklılığın ortadan kalktığı, adeta anaerkil bir düzenin boy verdiği anların başlatıcısı yine “ağız”dır:

*“Sen ağzını ilave edince atlara*

*Birdenbire oluyor bu, şaşırıyoruz*

*Korkunç bir güzellik halkların havasında*

*Birden ötesine geçiyoruz varmak istediğimizin*

*Ayır ayırabilirsen, hangimiz kadın hangimiz erkek” (Süreya 2013: 36)*

Yitirilmiş yurdun ve yitirilmiş annenin yerine ikame edilecek olan kadın, bedensel ve duygusal varlığı ile sürgün erkeğe yeni bir uzam ve yeni bir duygusal tatmin sunmalıdır. Şiirlerde konuşmayan, bir monoloğun pasif dinleyicisi olan kadın bununla görevlidir sanki. Şairin son eşi Birsen Hanım’la olan bir konuşması bütün bu duygu durumunu ortaya sermektedir: “*Hep annemin ben çok küçükken öldüğünden söz ederim ya, Birsen başka düşünceler de üretiyor bu konuda: Gerçekte benim bir sürü annem varmış. Bunlar zaman içinde, beni birbirlerine fırlatıp dururlarmış. Top kimin elinde kalırsa, o anne bana bir süre bakmak zorunda görmüş kendini. Buymuş gerçeğim. Acı... Tersini düşünürdüm. Kadınlar, topu yakalamak için özel çaba gösterirler sanırdım.*” (Süreya 2013: 278) Şairin trajedisi son cümlede belirlemektedir. Sanatçının kadınlardan beklediği onun için yurt ve anne olmaları arzusu karşılıksız, yanıtız kalmaktadır ve bu beklenti kadınlar nezdinde tutkulu bir arzuya dönüşmekten uzaktır.

### **Geçmişin Hayaletleri**

Cemal Süreya’nın şiirini besleyen bir geçmiş vardır. Bu geçmiş donmuş, hareketsiz ve renksiz bir geçmiş değildir; anı besleyen, bugüne etki eden bir geçmiştir. Bugünün değer yargıları ve duyarlılığı ile yeniden kurgulanmaktadır. Şair, *Günler* adlı yapıtında “*Hep bugünkü değerlerine yatramazsın anılarını!*” (Süreya 2018: 122) diyerek geçmişin onun sanatında durduğu yeri ifşa eder. Anılar bugünün bakışı, duyarlılığı ile yeniden yaratılmakta, şiirsel imgeye dönüşmektedir. Şairin başka bir yerde ailesinin sürgünlüğüne dair söyledikleri geçmiş



yaşantıların değişimini ve yeniden anlamlandırılmasını ortaya koymaktadır: “*Şimdi çok sevdiğim sürgün sözcüğü beni allak bullak ediyordu. Bir gün büyükanneme sormuştum: ‘Neyiz biz?’ diye. Bir şey anlamadı. ‘Sürgün ne demek?’ diye yineledim. Sürgün ‘menfi’ demekmiş, ‘menfaya gönderilenlere ‘menfi’ denirmiş. Bir an aklıma Yavrutürk dergisindeki bir tefrika geldi: ‘Bir Göçmen Çocuğunun Anıları’. ‘Göçmen miyiz yoksa biz?’ diye soruyu değiştirdim. ‘Evet, işte buldun göçmeniz biz’ dedi rahatlamıştı. Ondan sonra kendimi bir süre göçmen olarak düşündüm*” (Süreya 2018: 303). Bu anıda da görüldüğü gibi çocukluk için sancılı ve rahatsız edici olan sürgünlük, şiirde erotizmin altında yatan yitik yurt ve *anne* arayışının, *içeride* olma arzusunun imgesel ifadesi ile yeniden üretilmiştir.

Yukarıda alıntıladığımız hatıra, bünyesinde başka anlamları da barındırmaktadır: “Sürgün” olgusunun “göçmen” olgusu ile yumuşatılma çabası. Farklı olduğunu, öteki olduğunu, “suçlu” olarak yaftalandığını anlayan bir çocuğun daha kabul edilebilir bir kimlik arayışına girdiğini görmekteyiz. Yani *dışarıda* bırakılanın *içeride* olma çabası söz konusudur. Bu anlaşılabilir çabanın çocuklukta bırakılmadığını, belki de ölene kadar bu çabanın devam ettiğini söylemek mümkündür. Bu çabayı; uzlaş, geçmişin yükünü taşınabilir hale getirme ve bu yükleri imgesel bir dile çevirme üzerinden okuyabiliriz.

Cemal Süreya, şiirini “erotik şiir” olarak nitelendirir. Ancak bu nitelendirmenin arkasından gelen ifadeler bunun salt bir cinsel haz olmadığını gösterir: “*Dipte tarih içinde uygarlık ve var olma sorunu tartışılır. Mitler, günlük hayatın küçük olaylarına dağılarak somutlaşır*” (Süreya 2020: 46). Erotizm, dipte yatan şeyi daha doğrusu geçmişe gömülü olanı üzerinde daha uzlaşılır hale getirmenin yoludur. Edward Said, Joseph Conrad’ı biyografisi üzerinden değerlendirirken *Karanlığın Yüreği* adlı eserin kahramanı Marlow’un inanılmaz olanı “inanılır şeyler” çerçevesine sokarak hem bir uzlaş sağladığını hem de geçmişin yükünü hafiflettiğini belirtir (Said 2010). Cemal Süreya’da da benzer bir mekanizma işler gibidir. Erotizmle örülü imgesel dil; artık tortullaşmış, derinlerdeki rahatsız edici gerçekliği uzlaş zeminine çeker. Sürgün bir Dersimli yani sürgün bir Alevi- Kürt kendisinden daha büyük bir anlatı içinde kendine yer bulmaya çalışır. Yerleşik kanon tarafından kabul edilebilir hale gelme çabası içine girer. Erotizm hoş görülebilir; şairin bir “uzlaşmazlık”, bir düzen bozuculuk olarak gördüğü şiir, erotizmle aykırı hale gelebilir. Ama dönemin şartlarında kabul edilebilir olması neredeyse imkânsız olan sürgün bir Dersimli Kürt- Alevi olmak ve bunu dillendirmek, şiire bununla “uzlaşmazlık” niteliği kazandırmak mümkün değildir.

Şairin kendisi ile yapılan başka bir mülakatta söylediği sözler de bu bağlamda dikkat çekicidir: “*Güneşten yırtılmış caz sesi ve kavalardan akan gökyüzü... Şiirimi buna benzetebilirim.*



*Oğlum da Muhammed'lerin en proleteri ve Mustafa Kemal'lerin en uzun donlusudur*"(Süreya 2020: 122). Doğu ve Batı'nın birleşimi olarak kendini var eden bir şiir, aynı zamanda Sünni ve Kemalist bir onaya ihtiyaç duyuyor gibidir. Bu durumu, yine şairin kendisinin "*Bir yaranın iyi tarafı olur mu? Benim için olmuştur. Dezavantajlarım avantaj haline gelmiştir*" (Süreya 2020: s. 21) ifadeleri üzerinden acı ve sıkıntı ile baş etmenin hatta acıyı başarılı bir anlatı haline getirmenin yollarından birisi olarak da görmek mümkündür.

Edward Said "*Hepimizin içinde pusuya yatmış 'gizli bir düşman vardır*" demektedir ve bu düşmanla baş etmenin etkili yollarından birisinin daha büyük bir korumaya sığınmak olduğunu eklemektedir (Said 2010: 234). Joseph Conrad örneğinde söz konusu olan daha büyük sığınmak, Avrupalılık inancıdır. Aynı sürgünlük düzlemine sahip olan Cemal Süreya için de pusuya yatmış 'içteki düşman'la baş etmenin yolu sürgünlüğün sebebi olan farklılığı en aza indirmektir. "Uzlaşılır" olanı daha fazla görünür kılmaktır. Ancak Süreya'nın söylemek istediği başka şeyler de vardır ve bunlar derinlemesine bir dikkati hak etmektedir: "*Bir Türk için cinsel birleşmede güzelliğin çok üstünde, hatta dışında bir şey vardır: Bir felaket tadı, bir varlık-yokluk tartışması, bir mahvoluş duygusu... Tarihsel ve geçici nedenler, bizimki gibi ülkelerde karışık ve yoğun duyarlılıklar halinde dibe çökmüştür. Öyle ki artık o tortular, tortusu oldukları olguların dışında birer anlam kazanmıştır. Yurdumuzda insani durumlar Batı'daki kadar billurlaşmamıştır*"(Süreya 2020: 44). Derinlerde yatan, artık tortullaşmış ve zamanla başka şeyleri ifade eder hale gelmiş olan geçmişin hayaletleridir. Geçmiş hayaletlerin varlığı şiiri beslemektedir ve travmayı daha katlanılır kılmakta, "dezavantajı avantaja" çevirmektedir. Edward Said'in "*Varlığıyla yazarın iç hayatını kuran, sonra besleyen ve ayrıca karanlıktan koruyan hayaletlerden bahsedilebilir*" (Said 2010: 188) şeklindeki sözleri Cemal Süreya'nın sanat gücünü de açıklayabilmektedir. Yurdu ve anneyi yitirmiş olan sanatçı bilinç, erotizmi hem bir ortak değer olarak inşa etmekte hem de erotizm yoluyla bilinç dışını imgesel bir dille kendini ifade edebilir hale getirmektedir.

Cemal Süreya'nın dille olan ilişkisini de geçmişin izleri üzerinden okuyabiliriz. Şair, Türkçe ile olan ilişkisini bakıcı- çocuk benzetmesi üzerinden açıklayıp Türkçeyi gurbetin aşka dönüşmesi olarak görmüştür (Süreya 2020: 123). Başka bir seçeneğin olmadığı bir ortamda bu aslında mecburi bir aşktır. Süreya'nın sözcüklerin çağrışım gücünü artırma çabaları, yeni anlam arayışları, bazen anlamsızlık üzerinden sanatsal özgürlük arayışına kapılması belki de dilsel sürgünlükle baş etme yollarıdır. Yitirilen annenin dilini, sadece erotizmle değil aynı zamanda yeniden var edilmeye çalışılan bir dille bulma çabası söz konusudur.

Bütün bu inşa edilen “uzlaş” zeminine rağmen şair; son yıllarında, özellikle de emekliye ayrıldıktan sonra “öteki olmanın” sancısını az da olsa dillendirmeye başlamıştır (Karakaya 2013). Eskişehir gezisindeyken karşılaştığı Tatar ve Alevi köyleri arasındaki farkları dillendirirken aslında kendi geçmişini, kimliğini, bu kimliğin toplumdaki konumlanışını da anlatmaktadır. Tatar köyünün evlerinin süsüne, özenli dekorasyonuna karşılık Alevi evlerinde duvarlar badanalı bile değildir, bütün eve boşluk hâkimdir (Süreya 2020: 153). Cemal Süreya, “*O boşluk Alevi'nin ruhsal durumunu çok iyi anlatmaktadır*” der (Süreya 2020: 153). Göç etmeye veya daha ötesi sürgün edilmeye her an hazır gibidirler. Toplumun belli bir kesimine hâkim olan bu sürgüne her zaman hazır olma halini Cemal Süreya çok iyi anlamaktadır.

Cemal Süreya'nın da belirttiği gibi Türkiye gibi ülkelerde her türlü insani ilişki ve durum; temelde yatan tortuların, geçmiş hayaletlerin karmaşık denklemi üzerinden sadece görülebilir. Yüzleşmenin, karanlıkla hesaplaşmanın olmadığı ortamlarda sanatçı bilinç; kendine başka çıkış yolları arar. Başka ifade olanakları, başka kabul edilebilir kimlikler ve söylemler inşa eder. Joseph Conrad'ın inandığı Avrupa ve Cemal Süreya'nın âşık olduğu Türkçe sağlıklı kalmaya çalışan travmatik bir bilincin ferahlık kapısıdır. Batılı bir bilinç bu kapıyı roman gibi rasyonel bir düzlemde açmaya çalışırken Doğulu bilinç bunu dışa vurmanın hâlâ etkili, belki de tek yolu olan şiirin imgesel düzleminde yapmaya çalışır. “Beni Öp Sonra Doğur Beni” şiirinde yapılmaya çalışılan da budur diyebiliriz. Cemal Süreya'nın en popüler şiirlerinden birisi olan bu eser hem onun erotizm altındaki yitik yurt ve yitik *anne* arayışını somutlaştırmaktadır hem de sürgün deneyiminin karmaşık görüntülerini okuyucuya sunmaktadır. “*Şimdi/ utançtır tanelenen/ sarışın çocukların başaklarında*” (Süreya, 2013: 84) dizeleri ile başlayan şiir, şairin çocukluğunda sürgünlüklerinden utanmasını çağrıştırmaktadır. “*Ovadan/ gözü bağlı bir leylak kokusu ovadan/ çeviriyor küçük güneşimizi*” (Süreya 2013: 84) ifadelerini de çocukluk cennetinin yitimi olarak okumanın mümkün olduğunu söyleyebiliriz. “Gözü bağlı leylak kokusu” cezalandırılan, karartılan bir yaşamın sembolik anlatımıdır. Sonraki dizelerde şiirsel öznenin “*Sesimin esnek baldıranı/ sesimin alaca baldıranı*” dediğini görmekteyiz. Burada ses imgesi “dil”e karşılık gelmektedir ve dilin esnekliği, özne tarafından yeniden yeniden yaratılması yanında çok boyutlu ve renkli doğası vurgulanmaktadır. Fakat bu dil, “baldıran” ile nitelendirilmektedir. Baldıran, acıyı anlatan ve onun öznedeki oluşturduğu yıkımı somutlaştıran dilin bir başka yönüdür. “*Kan görüyorum taş görüyorum*” (Süreya 2013: 84) ifadelerinde de yerinden edilmeye maruz bırakılmış bilincin kendini içinde bulduğu atmosferi imlemektedir. “Uykusuzluk”, “karabasan” sözcükleri ise şairin “*Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi*” dizelerini çağrıştırmaktadır. Bu sözcükler, yük vagonu ile sürgün

edildikleri şehre giden bir çocuk bilincinin mirasıdır. Bakıldığında “Beni Öp sonra Doğur Beni” şiiri şairin bilincinde tortullaşmış geçmişin, artık başka anlamlara da bürünmüş geçmişinin imgesel düzlemdeki yansıması olarak gözükmektedir.

## Sonuç

İçinde bulunduğumuz yüzyılda insan hayatının neredeyse merkezine oturan sosyal medyada şiirleri adeta yeniden keşfedilen isimlerden birisi de Cemal Süreya'dır. Onun özellikle aşk temalı vurucu dizeleri, şairin Ara Güler tarafından çekilmiş fotoğraflarının eşliğinde her türlü sosyal medya hesabı tarafından paylaşılmaktadır. Postmodern bilincin her türlü özneyi kendi bağlamından koparıp parçaladığı bir dönemde Cemal Süreya'nın büyük anlatısı da popüler kültürün içinde bütünlüğünü kaybetme tehlikesi taşımaktadır. Şairin büyük anlatısı; onun yaşamı, politik duruşu, özellikle de onu var eden geçmişi, geçmişinin hayaletleridir.

Şairin aşk ve erotizm temalı popülerleşmiş dizelerinin altında yatan yitik yurt, yitik *anne* ve sürgünlüğünden utanan çocuk bilinci fark edilmeyi beklemektedir. Şairin sanatında tortullaşmış bir şekilde var olan bu temel duyarlıklar onun sanatının besleyicisidir. Küçük yaşta ailesinin sürgünlüğü nedeniyle yaşadığı şehirden çıkarılmış, ardından yaşamını derinden etkileyen bir olay olan annesinin ölümüne şahit olmuş ve içine atıldıkları yeni sürgün yurdunda yaşama, edebiyat sayesinde tutunmuş bir sanatçı bilinçle karşı karşıyayız. Sanat dediğimiz hadise biraz da yaratıcısını parçalayan, onu imgesel bir düzlemde bütünlüğünden koparan bir hadisedir. Nitekim Cemal Süreya da uzun yazılan şiiri bu bütünlüğün ifşası olarak görüp eleştirmiştir (Süreya 2020). Biz o bütünlüğü, sanatçının eksik kalmış yönlerini bize sunduğu ürünün derinliklerinde aramaktayız. Cemal Süreya'nın şiirinin derinliklerinde hem sürgün bir sanatçı bilincin travması hem de bir ülkenin konuşmaktan çekindiği, korktuğu geçmişi bulunmaktadır. *Dışarı* atılmış sürgün bilinç, kabul edilebilir görünüm ve temalarla *içeride* kendini yeniden var etmiştir. Âşık olunan veya haz duyulan her kadın ise yitirilmiş annenin ikame edilme çabası olarak belirmiştir. Kadın, mekân olarak imgeselleştirilirken yitik yurdun ve annenin yerini alması beklenmiştir. Kullanılan dil yani Türkçe ise gurbete duyulan aşk haline gelmiştir.

## **Kaynakça**

- İlhan, N. (2010). *Cemal Süreya (Hayatı, Edebî Fikirleri ve Şiiri)*, Yayımlanmamış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Jung, C. G. (2015). *Dört Arketip*, (Çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Karakaya, A. (2013). “Cemal Süreya: Şairin Hayatına ve Şiirine Dâhil Edilmeyenler”, <https://t24.com.tr>.
- Korucu, A. A. (2019). “Freudyen ve Jungiyen Yaklaşımlarla Anne Olgusu”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23 (1), 133- 143.
- Rank, O. (2014). *Doğum Travması*, (Çev. Sabir Yücesoy). İstanbul: Metis Yayınları. (1988)
- Said, E. (2010). *Joseph Conrad ve Otobiyografide Kurmaca*, (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Süreya, C. (2013). *Sevda Sözleri*, İstanbul: YKY Yayınları.
- Süreya, C. (2018). *Günler*, İstanbul: YKY Yayınları.
- Süreya, C. (2020). “*Güvercin Curnatası*” *Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*. (Haz. Nursel Duruel). İstanbul: YKY Yayınları.

## SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM VE BERCI KRİSTİN ÇÖP MASALLARI'NDA ARABESK UNSURLAR

**EMRE GÜL\***



### ARAŞTIRMA MAKALESİ

**Geliş Tarihi:** 26.11.2021

**Kabul Tarihi:** 14.12.2021

**Atf Bilgisi:** Gül, E. (2021).  
Sevgili Arsız Ölüm ve Berci  
Kristin Çöp Masalları'nda  
Arabesk Unsurlar.  
HARS AKADEMİ, 4 (8),  
556-570.

### Öz

Genellikle “Arap müziğini andıran”, “Arap tarzı şey” biçiminde kullanılan arabesk kavramı, Türkiye’de 1950’li yıllarda etkisi hissedilmeye başlayan köyden kente göç ile teşekkül eden bir kültürdür. Köyden kente göç eden insanın şehre tutunmaya çalışırken arafta kalarak oluşturduğu arabesk kültür bugün müzik, sinema, edebiyat, moda gibi pek çok alana tesir etmiştir.

Latife Tekin’in (d. 1957) ilk romanı *Sevgili Arsız Ölüm* (1983) ve ardından kaleme aldığı *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984) köyden kente göç eden insanın oluşturdukları kenar mahallerde şehre tutunma çabalarını anlatır. Bu çalışmada arabesk kavramının doğuşunu, edebiyatla ilişkisini bir kültür olarak ele alarak, Latife Tekin’in seçilen iki romanından hareketle arabesk unsurları; kimlik bunalımı, arabesk mekânlar, arabesk tipler, ataerkil yapı ve arabesk aşklar başlıkları altında edebiyat bağlamında irdelemeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Arabesk, roman, Latife Tekin.

\* Yüksek Lisans Öğrencisi, Bartın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Bartın. [gule1600@gmail.com](mailto:gule1600@gmail.com) / ORCID: 0000-0003-2519-2005.

## ARABESC ELEMENTS IN SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM AND BERÇİ KRİSTİN ÇÖP MASALLARI

*EMRE GÜL\**



### RESEARCH ARTICLE

**First Received:** 26.11.2021

**Accepted:** 14.12.2021

**Citation:** Gül, E. (2021).  
Arabesc Elements In Sevgili  
Arsız Ölüm And Berci  
Kristin Çöp Masalları. HARS  
AKADEMİ, 4 (8), 556-570.

### Abstract

The concept of arabesque, which is generally used in the form of "something resembling Arabic music", "Arabic style" is used. It is a culture that has been shaped by the migration from the village to the city, the influence of which began to be felt in Turkey in the 1950s. The arabesque culture, created by the people who migrated from the village to the city while trying to hold on to the city, can be seen today in many areas such as music, cinema, literature and fashion.

Latife Tekin's (b. 1957) first novel *Sevgili Arsız Ölüm* (1983) followed by *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984) is about the efforts of people who migrated from the village to the city to hold on to the city in the outskirts they created. In this study, we discussed the birth of the concept of arabesque and its relationship with literature as a culture. Based on two of Latife Tekin's selected novels, the elements of arabesque; Identity crisis has been tried to be examined in the context of literature under the titles of arabesque spaces, arabesque types, patriarchal structure and arabesque loves.

**Keywords:** Arabesque, novel, Latife Tekin.

\* Graduate Student, Bartın University, Graduate School of Education, Department of Turkish Language and Literature, Bartın. [gule1600@gmail.com](mailto:gule1600@gmail.com) / ORCID: 0000-0003-2519-2005.

## Giriş

Arabesk kelime anlamı olarak “Arap müziğini andıran”, “Arap biçiminde şey”, “karamsarlığı konu edinen müzik” veya mimaride “Arap biçiminde süsleme” şeklinde daha çok musiki ile anılan bir mefhumdur. Cumhuriyet’in erken dönemlerinden itibaren ortaya çıkan arabesk mefhumu bugün ülkemizde sinema, müzik, moda, edebiyat, insan ilişkileri gibi pek çok alanda kendini hissettiren bir kültür olma özelliği taşır. Ülkemizde ilk defa cumhuriyetin ilan edilmesinin ardından devletin uyguladığı batılılaşma hamlelerine halkın verdiği doğrulama refleksi olarak görülen arabesk kültür, 1950’li yıllara gelindiğinde tarımda makineleşmesinin artmasından dolayı kırdan işsiz kalan insanların kente göç etmeleri sonucu hissedilmeye başlanmıştır.

1960 yılından itibaren göçler artmaya devam etmiş ancak göçe karşılık kentlerde sanayileşme ve istihdam yeterli miktarda olmadığından kentlere gelen insanlar hem iş hem de barınma konusunda sıkıntı yaşamıştır. Kırsaldan kente göç eden nüfus şehrin altyapı ve sağlık hizmetleri bakımından yetersiz, iskânsız bölgelerine gecekondular yaparak hem barınma hem de yatırım ihtiyaçlarını karşılamışlardır. Ancak barınma ihtiyacını kısmen gecekondularla sağlayan göçmenler hayal ettiklerini şehirde bulamayarak kent hayatına dâhil olamayıp “ötekiler” şeklinde gecekondularından, pencerelerinden şehri izlemenin hayal kırıklığıyla yaşamışlardır. Şehre ait olamayan gecekondular Stokes’in ifadesiyle kültürel olarak toplumsal varoluşun iki kategorisi olan köy ile kent kültürünün ortasında bir yerdedir (Stokes 2016: 154).

İnsanların köy ile kent arasında oluşturdukları bu kültür, gecekondularıyla şehre maddi manevi entegre olamayan insanların isyanı şeklinde müziklerine, kıyafetlerine, üsluplarına, ulaşım araçlarına, barınma alanlarına sirayet etmiş arabesk kültürdür. Arabesk kültür dairesi içerisinde bulunan insanlar ne kentli ne de köylü olabilmiş, iki kültür arasında sıkışmışlardır. Daha çok müzik kavramıyla tanımlanmaya çalışılan arabesk, bir kültür olarak Emre Kongar’ın tanımında, “*Feodal değerler sistemine dayalı tarım kültürünün kırsal alanlarda egemen olan geleneklerini reddeden, fakat sanayi toplumunun değerler sistemine sahip bir kültürü de benimsemeyen, geçici gibi görülen, melez (ve yoz) garip bir türü yansıtmaktadır*” (Şahin 1991: 2). Kongar’a göre arabesk kültürde en yüce değer para ve iktidar; amaç iktidara yakın olmak, olanağı varsa iktidarda olabilmektir.

Kent ile kır arasında adeta arafta kalmış insanların kentlerde oluşturduğu sorun sadece gecekondular olmamıştır. Büyük hayallerle kente gelen insanların önemli bir kısmının



istedikleri yaşam kalitesine ulaşamadıkları için olumsuz eylemlere girme olasılıkları artmış, köydeki alışkanlıklarının bir kısmı kente taşınmış ve memleketçilik kavramı ortaya çıkmıştır. Göçün en ağır toplumsal boyutlarından biri de feodal yapıda, küçük vaatlerle kandırılabilen insanların siyasi bir kültür oluşturmasıdır.

Arabesk, “*çeşitli altkültürlerden oluşan şehir kültürü karşısında bocalayan ve yılgınlık psikolojisi içinde ayakta durmaya çalışırken başkaldıran gecekondu insanını*” (Yazan 1993: 75) ifade eder. Gürbilek’e göre 1980’lerde arabesk, “*büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı kültür içinde yönünü bulma, onu bozma ve kendine benzetmenin adı olduğu kadar, büyük şehrin asıl sahiplerinin bu yabancılar akınını geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasının*” (Gürbilek 2007: 25) karşılığı olarak üretilir. Gecekondu insanının iş hayatında en olumsuz şartlarda, sosyal güvenceden uzak, kentin kenar mahallesinde yaşadıkları ve eklemelenmek istedikleri kent kültürünün bir parçası olamamaları, arabesk kültürü ortaya çıkarıcı öncül sebeplerdendir. Bu tarz bir yaşamın sanat-edebiyat faaliyetlerinde karşılık bulmaması elbette ki beklenemez. Nitekim bir tür “ara yer”de, kültürel şok içinde sıkışmış insanların serzenişini, bocalamasını, isyanını ve arzularını karşılayan arabeskin kaçınılmaz olarak sinemaya, televizyona, müziğe yansımalarının yanı sıra roman ve hikâyede de akislerini kısa sürede bulduğu görülmektedir.

1980 sonrası Türk edebiyatında adından söz ettiren ve çocukluğu zorunlu bir göç ile ikiye bölünmüş bir yazar olarak Latife Tekin de –her ne kadar kenar mahallede yaşamamış olsa da- varoş tabir edilen gecekondu kültürünü en ince noktasına kadar gözlemleyen ve kurguya aktaran bir yazardır. Temel izleği arabesk olmamakla birlikte kenar mahalle yaşantısı içinde gördüğü insan manzaralarını ve bu insanların merkez-taşıra ekseninde kentle kurdukları gerilimli ilişkilerini özellikle ilk iki romanının kurgusuna başarılı bir şekilde serpiştirmiştir.

Romanlara bu çerçeveden bakıldığında görülmektedir ki, Latife Tekin’in ilk romanı *Sevgili Arsız Ölüm* ve ardından yayımladığı *Berci Kristin Çöp Masalları*<sup>1</sup> gecekondu hayatının oluşum aşamalarını, köyden kente göçün sancılı süreçlerini ihtiva etmektedir. Geldikleri yerin tüm sözlü kültür ortamını şehre taşıyan insanların şehre adapte olmaya çalışmaları, gecekonduunun fiziksel ve psikolojik tarafı, bireylerin köy ile kent arasında

---

<sup>1</sup> Bu yazıdaki alıntılar romanların şu baskılarına aittir: Latife Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm*, Can Yayınları, İstanbul 2019. Latife Tekin, *Berci Kristin Çöp Masalları*, Can Yayınları, İstanbul 2021.

sıkışmışlığı kısacası arabesk kültür, yazarın masalsi bir havayla dikkat çeken romanlarının yapısına nüfuz etmiştir.

*Berci Kristin Çöp Masalları* köyden kente göçen insanların şehrin dış çeperi ve çöplüğü olan âtıl yerlerine “kondular” yaparak şehre tutunmaya çalışmalarını merkeze alan romanıdır. Latife Tekin’in ilk romanı olan *Sevgili Arsız Ölüm*’de ise *Berci Kristin Çöp Masalları*’nın aksine arabesk kültürün daha çok bir aile ekseninde, küçük bir tablo şeklinde ortaya koyulduğu görülür. Aktaş ailesinin ekonomik sıkıntılar nedeniyle köyden kente göçen sözlü kültüre sahip aile bireylerinin, kent yaşamı karşısında tutunma çabaları ve arabeskleşen hayatları roman boyunca devam eder.

İncelenen romanlarda arabesk unsurlar; kimlik bunalımı, arabesk mekânlar, arabesk tipler, ataerkil yapı ve arabesk aşklar başlıkları altında değerlendirmeye imkân tanıyan nesnel karşılıklar sağlamaktadır.

### **1-Kimlik Bunalımı**

Latife Tekin’in ilk dönem romanlarında kente göç eden insanların buldukları yerlerde kültür şoku yaşayarak geçici taklit kimliklere büründükleri görülür. Tekin’in büyümlü gerçekçi anlayışla kaleme aldığı ilk romanı *Sevgili Arsız Ölüm*’de Aktaş ailesinin reisi Huvat bir süre çalışmak amacıyla köyden kente gidip gelirken aile bir süre sonra zorunlu olarak kente yerleşir ve aile bireylerinin artık işsizlik, şehir hayatına tutunamamaları olay örgüsünü açılar. Huvat’ın kızı Dirmit’in “Bir umutla evlerin, sokağın, caddelerin arasına sıkışıp kalmış köyünden tanıdığı bölük pörçük parçalar” (Tekin 2019: 81) araması köy özleminin bir göstergesidir. Huvat şehre gidip gelen çalışkan yapısıyla karşımıza çıkarken şehirde iş bulamamanın buhranı ile kendini yeşil kitaplara vererek hocanın peşinden gider, ona öykünür ve hoca kimliği kazanmaya çalışır.

Huvat’ın işsiz kalmasının ardından çocuklarının da iş noktasında istikrar sağlayamayarak, devamlı kentte pek çok farklı işte çalışmaları romanın önemli bir bölümünü teşkil eder. Özellikle Huvat’ın oğulları Halit ve Mahmut’un iş olmadığı zaman kahvede sigara içip, oyun oynadıkları görülür. Kahvehane şehre tutunmaya çalışan Aktaş ailesi bireyleri için önemli bir noktadır çünkü buralar kendi köylerinden, yani Alacüvek (Akçalı) köyünden insanların bulunduğu ve kendilerini kısmen güvende hissettikleri alanların başında gelir. Zira beraberlerinde getirdikleri birtakım kültürel kodların yadırganmadan

yaşatılabileceği, gösterilebileceği mekânlar arasında, yine kendileri gibi göçmüş ve benzer özelliklere sahip insanların uğrak yeri olan kenar mahalle kahvelerinin arabesk kültürü barındıran bir atmosfere sahip olduğu gerçeği yadsınmaz.

*Sevgili Arsız Ölüm*'de Aktaş ailesi bireyleri için en büyük sorunlardan biri kimlik edinme gayreti içinde yaşadıkları istikrarsızlıklardır. Hayal ettikleri hayatı elde edememiş bireylerin romanda kişilikten kişiliğe bürünerek taklit kimlikler oluşturmaları, kente tutunamamalarının doğal ve kaçınılmaz bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. *Sevgili Arsız Ölüm*'de değişim Huvat'tan başlayarak ailenin tüm erkek çocuklarına sirayet eder. En büyük oğlu Halit babası gibi tutucu, yeşil kitaplara sarılan bir tip olduğu ve insanlara mühendis olmadığı halde kendini mühendis olarak tanıttığı görülür. Ortanca oğlan Seyit'in Panter Seyit, Nallı Panter; evin küçük oğlu Mahmut'un okuduğu çizgi romanların etkisiyle Süpermen, Tarzan, Zoro gibi isimler altında dolaşması, kuaför, kaloriferci çıraklığı, sigara, kitap, çizgi roman satıcılığı ve tombalacılık gibi işler özendiği taklit kimlik ve yaşamlardan bazılarıdır. Kadınların ise zaman zaman sinema veya müzik piyasasında öne çıkan, afişlerdeki simalara özenerek taklit ve özenti kişilikler oluşturdukları görülür. Taklit kimliklerin arabesk kültürde insanları kimlik bunalımına sürükleyen etkenlerden biri olduğu söylenebilir.

*Berci Kristin Çöp Masalları*'nda taklit mekânlarını şehrin dışında kuran arabesk kültüre sahip insanlar, kimlik bunalımından dolayı romanda kendi varlıklarını hissettirme, seslerini duyurma çabası içinde olmuşlardır. Boş vaatlerle Çiçektepe'yi aldatan, partisine yazılanın fabrikalarda iş sahibi olacağı algısı yaratan Kürt Cemal'e desteğiyle ön plana çıkan Çöp Muhtar, gecekonduculardan istediği desteği bulamaz. İnsanların güvenini yeniden kazanmak isteyen Çöp Muhtar okul yapılacağı vaadinde bulunur ancak gecekonduculular tarafından aradığı desteği tekrar bulamaz. Daha sonra okul yapımının *Resmî Gazete*'de yayımlanacağını duyurmasıyla destek bulur. Okulun yapımından çok okulun yapımının *Resmî Gazete*'de yayımlanıyor olmasının telaffuzu Çiçektepeliler için daha önemlidir. Çünkü gecekonducuları kurdukları ilk günde devletin yıkım ekiplerince ilk darbeyi yiyerek ötekilik ruhunu derinden hissetmişlerdir. *Resmî Gazete*'de Çiçektepe'nin haber olması onların hem devlete hem de şehirlilere gözükmelerinin en çarpıcı yoludur. Çiçektepeliler'in kendilerini gösterme arzuları *Resmî Gazete*'ye çıkmalarıyla sona ermemiştir. Romanda kemikleşmiş bir kumarbaz olan Lado dilden dile dolanan hikâyelerinin şanını kalıcı hale getirmek için hayatını roman olarak yazmaya karar vermesi ile gecekondu insanının kendini gösterme arzusu ortaya tekrar çıkar.

O güne kadar Karacaoğlan'ın hayatı ve şiirleri dışında ince bir kitaptan başka bir şey okumamış olan Lado, belediye gittiğinde Kürt Cemal'in adamlarından aldığı bir romanı hemen okuyup ilham almasıyla anılarını bir deftere yazmaya başlar. Çiçektepe'de roman Lado'nun roman yazacağına duyulması karşılır. Bu uğurda yarım sayfa yazan Lado'un romanı okuyan gecekonducular nezdinde o güne kadar yazılan romanlar arasında en iyisi olacağı kanısını ortaya çıkarır. Çiçektepelilerin, Lado'nun hayatını konu alan romanı heyecanla karşılıyor olmaları onları simgeleyen bir değer kaleme alınıyor oluşunun heyecanı kendi varlıklarını gösterme arzusuna dayanmaktadır. Bir yandan yazılı kültürün hem de en üst seviyeden "resmî" bir metninde kendilerinden söz edilmesi, öte yandan yine sözlü kültürden yazılı kültüre geçerek kimlik bağlamında varoluşlarını göstermeleri açısından önem arz eden "roman"a konu olmaları; fark edilmek ve şehrin ötekisi olarak (yazılı olduğu için kalıcı bir şekilde) kimlik kazanmalarının önemli yollarından biri olarak görülmektedir. Bu durum ayrıca kolektif kimlik inşası için gecekondu sakinlerinin dâhil olmak istedikleri kent yaşamı içinde kendilerini konumlandırma derdinde olduklarının da göstergesidir.

Latife Tekin *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda ayrıca köyden kente gelen insanların işçi kimliklerinin de oluşmasını ortaya koyar. Fabrikaların yanında kurdukları Çiçektepe'de fabrikada yapılan grevlere gecekonducuların tanıklık etmeleri, zaman zaman işçilere destek vermeleri, fabrika işçiliğinin ne olduğuna tanıklık etmeleri için önemlidir. Fabrikada çalışan işçiler tarafından kurulan grev çadırlarının yanlarına gecekonducular tarafından asılan maniler ve aynı zamanda iş, yol, okul, otobüs dileklerinin bağlanması köyden gelen insanların isteklerini şehirdeki insanlardan farklı bir yordamla dile getirdiklerinin ifadesidir.

## **2-Arabesk Mekânlar**

Mekân, insanın iç dünyasını ve yetiştiği kültürü ihtiva eden bir 'yaşam' alanıdır. Geçmişin sıkıştırılmış bir şekilde tutulduğu alan olan mekânlar adeta hafıza olma özelliği taşırlar. "*Yaşanan zamanı dondurarak geleceğe taşıyan mekânlar böylece bireysel ve toplumsal değişimlerin ruhu olan tanıklarındır*" (Öner 2019: 22). İçinde toplumsal ve bireysel hafızayı, insanın ruhunu barındırarak bir kimlik kartı olma özelliği taşıyan mekân, edebi eserin çözümlenmesinde önemli rol oynamaktadır. "*Toplumsal değişimin, insan ruhunu anlama uğraşlarının, kültürel hafızanın göstergesi olması mekânın insan ve toplum açısından ifade ettiği değerlerin bir diğer boyutudur. Edebiyatın mekân tasavvuru da bütün bu olgu ve pratikleri duyguya dönüştürür*" (Balık 2016: 121). Bu perspektiften bakıldığında

arabesk tarzı yaşam pratiklerinin oluşmasında köyden kente göç eden insanların yarattıkları arabesk mekânların incelenmesi, söz konusu kültürü açıklanmasına yardımcı olacaktır.

İlk baskısı 1984 yılında yapılan Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları*, mekânın arabesk kültür üzerinde etkisinin en tipik örneklerini sunmaktadır. Romanın hemen başında kırla kent arasında tutunmaya çalışan gecekonducuların “kondu” olarak anılması, oluşturulan yapıların konmak eylemiyle birleşerek yerleşimin devamlı olmadığı ve çabuk bir şekilde gerçekleştiği vurgulanmaktadır. İlk gün şehrin üst kısmında, şehirli insanların çöp olarak kullandığı yerde köyden gelenler insanların sekiz gecekonduyu bir anda kurmasıyla başlayan olaylar manzumesinde, aynı gece fabrikaların yanında bir anda yüz gecekondu daha inşa edilerek gecekondu mahallesi kurulmasıyla devam etmektedir.

Çok kısa zamanda oluşturulan gecekonducuların birikim ve hafızaya sahip olmadıkları için kente de bir şey katmaları mümkün gözükmemektedir. Kente katkı sağlamayan gecekonducular Macit Balık'a göre *“Teorik olarak şehrin çöp tepelerine kurulmuş bir mahallenin kent yaşamına katacağı bir şey olmadığı gibi bir birikimin sonucunda doğmadığı için kendi kültürel dokusunu da öremez”* (Balık 2013: 139). Şehrin pisliği ve çöplüğünden kurulan yapılar bir gecede kondukları gibi bir gecede de fırtına nedeniyle uçar, yerle bir olur. Ayrıca imar kurallarına aykırı şekilde rastgele yapılan gecekonducular otuz yedi gün boyunca devletin yıkım ekipleriyle mücadele ederler. Her defasında ısrarla bir gecede yapıları yeniden kuran insanlar mücadeleyi kazanarak buraya “Savaştepe” adını verirler. Ancak yetkililer tarafından buranın ismi bir ay sonra Çiçektepe olarak değiştirilir. Çiçektepe adı verilen bu yerde üç mahalle kurulur, bunlara da çocuklar tarafından Çöpaltı, Fabrikadibi, Dereağzı gibi isimler konur. Mahallelere verilmiş olan isimlerde alt, dip, ağız gibi kullanımlar gecekondu insanının şehrin dışlanmış, öteki yüzü olduğunun kanıtıdır.

Çiçektepe'de kurulan plansız yapılar, beraberinde pek çok altyapı, sağlık ve ekonomik anlamda sıkıntıyı beraberinde getirmiştir. Canlı yaşamının olduğu yerde en temel ihtiyaç olan su, Çiçektepe'de karşılaşılan problemlerin başında gelmektedir. Su sıkıntısına karşı köyden gelen insanlar ritüellerini sürdürerek Su Baba adında bir yaratıcı edip, dua etmeleriyle çözüm aramışlar ancak sonuca ulaşamamışlardır. Suyu bulamayan insanlar için artık tek kaynak hemen yanlarında bulunan fabrikadan akan mavi su olmuştur. Çiçektepeliler fabrikanın atık suyu ile yıkanmış, ihtiyaçlarını gidermişlerdir. Ancak *“Bu suyla yıkanan insanlarda çok geçmeden garip değişmeler ortaya çıkmaya başladı. Kiminin derisi soyuldu. Kiminin yüzü mosmor kesildi. Çocukların bedenlerinde mavi mavi benekler belirdi. İki*

*kadının saçları beyazladı. Çamaşırlar maviye çalan bir renk aldı. Bu renge Çiçektepe'de konu mavisi dendi”* (Tekin 2021: 23) ifadesi suyun doğal olarak getirdiği sağlık problemlerine işaret eder. Sağlık problemleriyle karşılaşan Çiçektepeliler'in ilk başvurdukları kişi kendileri için bilge, yol gösterici, baba modeli olan Güllü Baba olmuştur.

Sağlık sorunları karşısında Güllü Baba'ya başvuran kondulular, su sıkıntısı çektiklerinde Su Baba'ya gitmişlerdir. Arabesk kültürde başı sıkışıldığında yol gösterici olan, başvuru alan kişilere genel olarak “baba” sıfatı verildiği bilinir. Romandaki baba vurgusu arabesk müzikteki Orhan Baba, Ferdi Baba, Müslüm Baba gibi baba figürlerini işaret etmektedir.

Şehrin her daim kendi kültür dairelerinden uzak olduğunu hisseden kondulular, varlıklarını ancak kentten arta kalan şeylerle sürdürmektedirler. Çocuklar çöpten buldukları bacaları kopmuş naylon bebeklerle oynarlarken, kadınlar çöpten çıkardıkları taraklarla geceleri aynalara bakıp saçlarını taramışlardır. Şehre tutunmaya çalışan insanlar, şehrin içinden getirdikleri eski kullanılmayan pencereler, süslü kapılarla taklit bir mekân oluşturmuşlardır. Şehrin eski konaklarının, büyük taş binalarının aslanlı, pirinç tokmaklı kapıları, renkli buzlu camlarının gecekondulara takılması, ev numaralarının gelişigüzel yazılması vb. kent merkezine özenildiğini gösterir (Balık 2013: 298).

Fabrikada çalışmak isteyen ancak işçi olarak alınmayan Çiçektepeliler, kısa zamanda Çiçektepe Sanayi'yi kurarlar. Ancak gecekondulular evlerini inşa ederken yaptıkları, kimlik arayışında geçici, taklit ve özeni kimliklere büründükleri gibi fabrikada da taklit ürünler üretmeye başlamışlardır. “*Birkaç gün içinde kurulan fabrikalarda, sabahtan akşama, sahte deterjan, renk renk meyve tozları, meyve suları, ağız dağlayan çikolatalar, beyazlatmayan çamaşır suları, köpürmeyen sabunlar yapıldı*” (Tekin 2021: 93).

Ekonomik sıkıntılar karşısında boğuşan Çiçektepe kısa zamanda ‘Birlik Çiçektepe’ ve ‘Vakıf Çiçektepe’ olarak ikiye ayrılırken ‘Birlik Çiçektepe’ kısmen refahın, ‘Vakıf Çiçektepe’ ise fuhuşun, kumarın, eşkıyalığın adresi olmuştur. Deli Gönül adında ortaya çıkan hayat kadınının tepkilere karşı “*Benden namuslu varsa karnımı doyursun*” (Tekin 2021: 130) şeklindeki cevabı, problemin ekonomik sıkıntıya dayandığının göstergelerinden biridir. Deli Gönül, Vakıf Çiçektepeliler tarafından Kristin olarak anılır. Roman ismi böylece, köyde süt sağmaya giderken hâl ve hareketleriyle takdir edildiği için Berci diye sevilen kadınlardan bir kısmının şehirde “Kristin” olduğuna dair hikâyeye dayandırılmış olur.



Yazarın ilk romanı olan *Sevgili Arsız Ölüm*'de Akçalı köyünden göç eden Aktaş ailesinin “*tek odalı ucuz bir ev*” (Tekin 2019: 83) ifadesiyle mekân olarak şehrin dışında kalan gecekondu mahallerinde buldukları görülür. Evin kızı Dirmit'in bu yapının çatısından “*birbirine yaslanmış tahta evlerin damlarına*” (Tekin 2019: 162) bakması çarpık yapıların anlaşılması bakımından önemlidir. Köyden kente göç eden Aktaş ailesinin bireyleri kente tutunmak amacıyla hemşerileriyle bağlantı kurarlar. Bu şekilde kendilerini güvende hisseden Aktaş ailesinin bireylerinin hemşerileriyle bir araya geldikleri mekânlar mahalle ve mahalledeki kahvehanelerdir. Kahvehaneler her iki romanda bulunsa da *Sevgili Arsız Ölüm*'de bireylerin psikolojilerini açımlayan ve sık kullanılan bir mekân olarak karşımıza çıkar.

### **3-Arabesk Tipler**

Bir türden olan bütün varlıkların ana özelliklerini kendinde toplayan örneklere tip denir. Romanda görülen tipler bireysel özellikten ziyâde, temsil hüviyetine sahip, bir zihniyetin, yaşam tarzının ve toplumsal tabakanın ortalama özelliklerini yansıtır ve görünüş itibarıyla de birbirlerine benzerlik gösterirler. Bunlar genellikle ortalama ve standart kişilik özelliklerine sahiptirler. Arabesk kültürde de sivri burunlu ayakkabı, parlak ve saten kıyafetlerle dış görünüşleri dikkat çeken “maganda ve kıro” davranışlarıyla kenar mahallelerde ortaya çıkan insanlar arabesk tip olarak anılmaktadır.

*Berci Kristin Çöp Masalları*'nda arabesk bir tip olan Lado ekseninde gecekondu insanların kendilerini gösterme arzusu ortaya çıkmaktadır. Çiçektepe'de kısa zamanda kurulan kahvehaneler öfke ve kumarın adresi olmuştur. Kumar oynayarak ün kazanan Lado'nun Çiçektepe'ye yerleşmesinin haberi, ardından yerleşmesi büyük ilgiyle karşılanmıştır. “*Lado çöp bayırlarında kahvelerin yarattığı ilk kahramandı. Çiçektepe'ye yerleşme söylentisinden çok önce hayatının her gecesi coşkuyla işlenip bir ayrı macera yapılmıştı*” (Tekin 2021: 115).

Lado'nun Çiçektepeliler tarafından heyecanla âdeta bir kahraman gibi karşılanmasının nedeni kumardaki kıvrak zekâsının yanında arabesk kültüre has olan ve bazı TV ve pek çok yazıda kıro, maganda olarak da anılan tipe uygun oluşudur. Lado beyaz sivri burunlu ayakkabı, siyah beyaz çubuklu kumaştan yapılmış pantolon, dantel ve saten detayların bulunduğu yelekler, üstü rengârenk boncuklarla kaplı pembe kravat ve pembe gömleğiyle Çiçektepe'linin dikkatini çeken arabesk bir tiptir.

Çiçektepeliler tarafından hayatını roman olarak yazacağını söylediğinde övgüyle karşılanan Lado, yarım sayfa karşısında romanı yazmaya dalıp günlerce odasına kapanmış fakat tüm emeği bir anlık öfkeyle eşi tarafından yırtılarak hebâ edilmiştir. Bu duruma çok sinirlenen Lado'nun eşini dövdüğü kısımda yazarın “*Düşle gerçek arasında gidip gelen insanların pamuk ipliğine bağlı dengesini bozmanın ne demek olduğunu ona gösterdi*” (Tekin 2021: 119) söylemi arabesk kültüre sahip insanların düş-gerçek ekseninde, uçlarda gezinerek yaşadıkları hayatı tanımlayan önemli bir örnektir.

*Sevgili Arsız Ölüm*'de ise Seyit ve Mahmut kısa zamanda şehirde tutunma çabaları karşısında arabesk tipler olarak karşımıza çıkar. Seyit iş bulamayınca Kör Yusuf'un kahvesinde Çamur Hasan'ın yolunu beklemeye, geldiğinde yer vererek hürmet etmeye başlar. Çamur Hasan onun hürmetine karşılık beline bir tabanca cebine de bir avuç mermi vererek delikanlılığın “raconu”nu öğretir. Panter Seyit unvanını alan, Seyit başka kahveleri basarak adını Nallı Panter'e çıkarır.

Ailenin en küçük bireyi olan Mahmut da abisi Seyit'in izinden giderek tombalacılık, kaçak sigara ticareti gibi işler yapar. Atiye'nin Halit'e kardeşini bulması üzerine verdiği telkinler sonucunda Halit'in Mahmut'u koca bir kapının önünde belinde iki yapma tabanca, ağzında sigarayla ve Bil Kit lakabıyla bulması onun Seyit gibi taklit ve özentî, aynı zamanda geçici bir kimliğe büründüğünün ve nihayet arabesk bir tip olduğunun kanıtıdır.

#### **4-Ataerkil Yapı**

Erkek otoritesine dayanan toplumsal örgütlenme ataerkilliktir. Bu düzenin temelini erkek egemen söylem, erkek hakimiyeti belirler. Arabesk kültür kapsamında ele alınan iki romanda da ilişkilerin ataerkil bağlamda geliştiği görülmektedir.

*Berci Kristin Çöp Masalları*'nda arabesk kültürün pek çok özelliğini taşıyan Lado tipi, beş kere evlenen ve eşlerine kötü davranan biridir. Lado'nun bir gece kumar yorgunluğuyla eve gelip eşine şiddet uygulaması sırasında duyulan sesteki gecekonducuların mutlu olmaları kadına şiddet unsurunu gözler önüne sermektedir. Romanda Çöp Bakkal'ın öfkelenmesinde eşini dövmesi ataerkil otoriter düzene bir diğer örnektir. Çiçektepe'de şiddet ve kavga gecekonducuların kurulmasından itibaren başlayan bir olgudur.

*Sevgili Arsız Ölüm*'de de Aktaş ailesindeki kadınların etkisinin daha az olduğu görülmektedir. Huvat'ın evleneceği kadın olan Atiye'yi köye getirmesinin ardından;



Atiye'nin köyde karşısına çıkan erkeklere yol vermemesi ve önlerinden geçip gitmesi aykırı bir tavır olarak anılmaktadır.

Evin büyük oğlu Halit'in şehirden her köye geldiğinde eşi Zekiye'ye ettiği müdahaleler dikkat çekicidir. “*Halit o gelişinden sonra işten, şehirden kaçıp kaçıp köye gelir oldu. Her gelişinde Zekiye'ye bir yeni şey getirdi. Karısının başörtüsünü başından aldı, önlüğünü belinden çözdü. Zekiye ayağından topuk çorabını çıkarıp naylon çoraplar giydi.*” (Tekin 2019: 58) ifadesi Halit'in eşi Zekiye uyguladığı baskı ve otorite, ataerkil yapının göstergesidir.

### **5-Arabesk Aşklar**

İncelenen romanlardan *Berci Kristin Çöp Masalları* mekân odaklı bir yapıda kaleme alındığı için aşka dair unsurlar bulunmamaktadır. Arabesk kültüre sahip insanların aşkı yaşayış ve ifade edişleri Latife Tekin'in daha çok Aktaş ailesinin bireyleri üzerinden inşa ettiği *Sevgili Arsız Ölüm* adlı eserinde nesnel karşılık bulmaktadır.

Romanda arabesk kültüre sahip insanların sevgiyi ifade etme biçiminin de acı ve isyan dolu olduğu görülür. Evin küçük oğlu Mahmut'un sevgisini, helaya çekilip göğsünün üstüne jiletle kızın adını yazarak göstermesi, sevdiği kız tarafından mutlulukla karşılanır. Mahmut'un kız arkadaşından gelen mektupta bulunan kalbin içinden geçen kanlı ok yine arabesk yaşamın çiftler arasında sevgiyi gösterme biçimlerindedir. Evin ortanca oğlu Seyit'in askerde tuttuğu defterde ortasından oklar geçen kalpler aynı minvâlde bir örnek teşkil eder. Evin büyük oğlu Halit sevdiği kız uğruna bıçaklanırken, Dirmit sevdiği oğlan uğruna saldırganlaşarak adını “Leyla”ya çıkarır.

## **Sonuç**

Arabesk genellikle kelime anlamı olarak “Arap tarzı şey” olarak ifade edilmektedir. Ancak arabesk kelimesi Türkiye'nin içinde bulunduğu şartlardan dolayı farklı bir anlam kazanmıştır. Özellikle 1950'li yıllarda ekonomik problemlerden dolayı köyden göç eden insanlarla etkisi hissedilmeye başlayan arabesk, 1980'li yıllara gelindiğinde göçle kentin kenar mahallerinde tezahür eden bir kültürü ifade eder. Köy ile kent arasında sıkışmış insanların oluşturduğu yeni bir yaşam biçimi olan arabesk sinema, müzik, edebiyat, moda gibi pek çok alana tesir etmiştir.

Çalışmada Latife Tekin'in özellikle ilk romanı *Sevgili Arsız Ölüm* ve ardından kaleme aldığı *Berci Kristin Çöp Masalları* adlı romanlarda köyden kente göç eden, şehre tutunmaya çalışan insanların arabesk kültür çerçevesindeki pratiklerinin izleri görülmektedir. Yazarın her iki romanında da köyden kente göç eden insanlar, kentin altyapı bakımından yetersiz bölgelerinde, başta barınma, sağlık, ekonomik gibi sorunların girdabında bir tür kültür şokuyla karşı karşıya kalmışlardır. Kentin kenar mahallelerine yerleşen arabesk kültüre sahip insanlar hayal ettikleri yaşamı şehirde bulamayarak pek çok geçici taklit kimlikler oluşturmuş ve kimlik bunalımına girmişlerdir. *Sevgili Arsız Ölüm*'de kimlik bunalımının Aktaş ailesinde Huvat'tan başlayarak çocuklara sirayet ettiği görülür. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda ise gecekondulu insanların kendilerini resmî gazetede ve arabesk bir tip olan Lado'nun hayatını roman olarak yazmak istemesiyle ortaya çıkan kendini gösterme arzusu kimlik bunalımının bir sonucudur.

Kimlik problemi yaşayan arabesk kültüre ait bireyler, yaşam alanlarının kimliğini yani mekânlarını da oluştururken çeşitli problemlerle karşılaşmışlardır. Şehrin çöplüğü ve atıklarının gittiği kenar mahallerine yerleşen insanlar barınma ihtiyaçlarını gecekondularla sağlamışlardır. *Berci Kristin Çöp Masalları* arabesk mekânların oluşum sürecini detaylıca ortaya koyması bakımından önemli bir roman olma özelliği taşır. Yıkım ekipleri tarafından defalarca yıkılan gecekondular uzun mücadeleler sonucu Çiçektepe Mahallesi adını almasıyla varlığını kısmen kabul ettirmiştir. Ancak Çiçektepe'deki yapılar şehirdeki kullanılmayan yapılardan sökülen kapı, pencerelerle taklit bir mekân olmanın ötesine geçememiştir. Ardından her şeyin taklit olarak üretildiği Çiçektepe Sanayi yine oluşturulan mahallede mekânın hafızasının olmadığı, taklide dayandığı bir örneğidir. *Sevgili Arsız Ölüm*'de ise Aktaş ailesinin köyden kente göçte çarpık gecekondulu mahallesine yerleştiği

görülür. Romanda ailedeki erkeklerin kendi hemşerilerinin bulunduğu birer arabesk mekân özelliği taşıyan kahvehanelerde sık sık vakit geçirdikleri görülmektedir.

Romanlarda arabesk unsurlarının başında arabesk tipler gelmektedir. Arabesk tipe örnek olarak *Sevgili Arsız Ölüm*'de kahvelerde insanlardan haraç kesen ve onlara silah doğrultan, üstünde bulunan ipek gömleğiyle Seyit karşımıza çıkarken aynı minvâlde *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda kumar ile ünlenip gecekondu insanları tarafından adeta idol olan, şiddetten beslenen Lado, yine dantel, saten ve ipek gibi gösterişli, parlak kıyafetlerle karşımıza çıkmaktadır.

Arabeskin temel yapısını oluşturan unsurların başında gelen ataerkil yapı, her iki romanda da kadınlara yönelik şiddet, argo ve dişil karakterlerin etkisinin azlığıyla gözler önüne serilirken, bir diğer unsur olan arabesk aşkların acı ve isyan dolu olduğu görülmektedir.

Latife Tekin'in 1980 sonrası yayımladığı *Sevgili Arsız Ölüm ve Berci Kristin Çöp Masalları* romanları arabesk yaşam tarzına sahip insanların şehre tutunma çabaları, oluşturdukları mekânları, tipleri ve ilişki kurma biçimlerini barındırır. Çalışmamızda bugün zaman zaman arabesk mefhumunun Türk diline zarar veren, şiddeti özendiren, her şeyi yozlaştıran bir kavram olarak algılanmasının tek başına yeterli olmayacağını, arabeskin arkasında önemli bir sosyolojik ve kültürel art alan barındırdığını iki roman özelinde göstermeye çalıştık.

### **Kaynakça**

- Balık, Macit (2013). *Latife Tekin'in Romancılığı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Balık, Macit (2016). Edebiyat ve Mekân Bağlamında Safiye Erol'un *Ülker Fırtınası* Romanı Üzerine Bir İnceleme. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2 (2), Aralık, 119-128.
- Gürbilek, Nurdan (2007). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları, 4. Basım.
- Kaymal, Cansu(2017). Kırdan Kente Göçün Sosyokültürel Sonuçları: Gecekondulaşma ve Arabesk, *ulakbilge*, 5 (15), s. 1499-1519.
- Öner, Haluk (2019). *Bir Dünya Cenneti Kadıköy ve Edebiyatımız*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Özbek, Meral (2013). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stokes, Martin (2016). *Türkiye'de Arabesk Olay*, (Çev. Hale Eryılmaz). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şahin, Çağatay (1991). "Türkiye'de Arabesk Müzik kültürü ve TRT Sansür Kararlarının Etkisi: Sen Benim İçimde Korkulu Rüya.
- "[http://www.umut.org.tr/UserFiles/Files/Document/document\\_3a6af37d21fe4153b28872d7b54f2982.pdf](http://www.umut.org.tr/UserFiles/Files/Document/document_3a6af37d21fe4153b28872d7b54f2982.pdf) [Erişim Tarihi: 16. 05.2021].
- Tekin, Latife (2019). *Sevgili Arsız Ölüm*. İstanbul: Can Yayınları.
- Tekin, Latife (2021). *Berci Kristin Çöp Masalları*. İstanbul: Can Yayınları.
- Yazan, Ümit (1993). Kırsaldan Kentsel Yaşama Geçiş Sürecinde Aile. *Kadın Araştırmaları Dergisi*. 1, s. 69-76.

## YÛSUF-I MEDDÂH'IN VARKA VE GÛLŞAH MESNEVİSİNİN ROMAN TEKNİĞİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ

**ORHAN AYTUĞ TOLU\***



### ARAŞTIRMA MAKALESİ

**Geliş Tarihi:** 09.08.2021

**Kabul Tarihi:** 03.11.2021

**Atf Bilgisi:** Tolu, O. A.  
(2021). Yûsuf-I Meddâh'ın  
Varka ve Gülşah  
Mesnevisinin Roman  
Tekniği Bakımından  
İncelenmesi. HARS  
AKADEMİ, 4 (8), 571-603.

### Öz

Mesnevi, Divan edebiyatında tahkiye yapısına dayanan nazım şeklidir. Roman ve öykünün yerini yüzyıllar boyunca mesnevi tutmuştur. Bu nazım şeklinin bir örneği olan Varka ve Gülşah mesnevisi ilk kez Ayyuki tarafından Gazneliler devrinde Farsça olarak yazılmıştır. Türk edebiyatında 14. yüzyılda Yûsuf-ı Meddâh'ın yazdığı Varka ve Gülşah mesnevisi mevcuttur. Bu mesnevi Arap kabilesinde yaşanan çift kahramanlı bir aşk hikâyesidir. Tahkiyeli metin türü sayılan mesneviler olay, kişi, yer, zaman ve anlatıcı içeren türlerden biridir. Günümüzde kullanılan roman ve öykü inceleme tekniği mesnevi türüne de uygulanabilmektedir. Bu çalışmada Yûsuf-ı Meddâh tarafından yazılan Varka ve Gülşah mesnevisi roman tekniğine göre incelenmiştir. Bu mesnevinin olay, kişi, yer, zaman, anlatıcı, dil ve üslup özellikleri ayrıntılı şekilde çözümlenmiştir. Olayların geçtiği mekânlar bir diyagramla gösterilmiştir. Metin yapısını oluşturan bazı özelliklerin modern Türk edebiyatı romanlarında da görüldüğü tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Varka ve Gülşah, mesnevi, roman inceleme tekniği, yapı unsurları.

\* İstanbul Kültür Üniversitesi, Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul. [aytugtolu@hotmail.com](mailto:aytugtolu@hotmail.com) / ORCID: 0000-0001-5915-2832.

## EXAMINATION OF YÛSUF-I MEDDÂH'S VARKA AND GÛLŞAH MASNAVI IN TERMS OF NOVEL TECHNIQUE

**ORHAN AYTUĞ TOLU\***



### RESEARCH ARTICLE

**First Received:** 09.08.2021

**Accepted:** 03.11.2021

**Citation:** Tolu, O.A. (2021). Examination Of Yûsuf-I Meddâh's Varka And Gülşah Masnavi In Terms Of Novel Technique. HARS AKADEMİ, 4 (8), 571-603.

### Abstract

The verse form based on the narrative structure in Divan literature is masnavi. Masnavi have taken the place of novel and short story for centuries. Varka and Gülşah masnavi, which is an example of this verse, was first written by Ayyuki in Persian during the Ghaznavid period. In Turkish literature, in fourteenth century, there are Varka and Gülşah masnavi written by Yûsuf-ı Meddâh. This masnavi is a love story with two heroes living in the Arabian tribe. Masnavis, which are considered a type of fortified text, are one of the types containing events, people, places, times, and narrators. The novel and story review technique used today can also be applied to the masnavi genre. In this study, Varka and Gülşah masnavi written by Yûsuf-ı Meddâh were examined according to the novel technique. The event, person, place, time, narrator, language and stylistic characteristics of this masnavi are analyzed in detail. The places where the events took place are shown with a diagram. It has been determined that some features that make up the text structure are also seen in modern Turkish literature novels.

**Keywords:** Varka and Gülşah, masnavi, terms of novel technique, building elements.

\*İstanbul Kultur University, Graduate Student, İstanbul. [aytugtolu@hotmail.com](mailto:aytugtolu@hotmail.com) / ORCID: 0000-0001-5915-2832.

## Giriş

14. yüzyıl şairlerinden Yûsuf-ı Meddâh'ın hayatı hakkında çok şey bilinmemekle birlikte *Varka ve Gülşah* adlı eserinin sonundaki Mevlânâ övgüsünden ötürü kendisinin bir Mevlevî olduğu ve Konya bölgesinde yaşadığı tahmin edilmektedir (Kartal 2018). Onun doğumu ve ölümü hakkında tarih ve yer bilgisi mevcut değildir (Eren 2021). Erzincan'da yaşadığı bir olay üzerine *Hâmûşnâme* (699/1300) adlı mesnevisini nazmeder, *Maktel-i Hüseyin*'i Kastamonu'da iken kaleme alır, *Varka ve Gülşah*'ı (743/1342-1343) ise Sivas'ta yazar, gençlik yılları Azerbaycan'da geçtiğinden Azeri edebiyatı sahasında değerlendirilir (Aksoy 2013: 19). *Dâsitân-ı İblis-i Aleyh'il-la'ne* adında başka bir mesnevisi mevcuttur. Kendisinin meddah olduğu bilgisi eserlerine yansıyan meddahlık üslubuyla da doğrulanmaktadır: *Varka ve Gülşah* mesnevisinde her meclisi açıp kapatırken hikâyenin devam edeceğini dinleyicilere bildirir.

*Varka ve Gülşah* mesnevisi ilk kez Gazneliler döneminde yaşayan Ayyukî tarafından, Farsça olarak kaleme alınmıştır. Bu mesnevi farklı şairler tarafından da yazılmıştır. Mosta Ziyaî ve Azeri şair Mesîhî'nin de aynı isimde yazdıkları mesnevilerin olduğu bilinmektedir (Kanar 2011: 6). *Varka ve Gülşah* mesnevisinin minyatürleri Topkapı Sarayı Kütüphanesinde muhafaza edilmektedir. Türkçede bu aşk ve kahramanlık hikâyesi Yûsuf-ı Meddâh tarafından yazılmıştır: Eser, *Varka ve Gülşah* adındaki beşik kertmesi yapılan aynı zamanda amca çocukları olan iki karakterin kavuşma hikâyesi üzerine kuruludur. Eserle ilgili yapılan çalışmalar sınırlıdır. Kazım Köktekin (2007) eseri dil bilimsel açıdan (metin, inceleme, dizin) incelemiştir. Elham Nikoosokhan Sedhgi (2015) hazırladığı tez çalışmasında Ayyuki ile Yûsuf-ı Meddâh'ın *Varka ve Gülşah* mesnevilerini çeşitli veçhelerden karşılaştırmıştır. Mehmet Kanar (2011) *Varka ve Gülşah*'ı günümüz Türkçesine aktararak nesir formunda neşretmiştir. Mesnevi nazım şeklinin nesre çevrilebilmesi şu özelliğinden kaynaklanmaktadır: “*Şahıs kadrosu, zaman, mekân ve hatta anlatıcısıyla mesnevi, kendi kriterlerini oluşturmuş, kendi içinde tutarlılık gösteren edebi bir formdur*” (Ece 2002: 101). Mesnevinin bu özelliklerine dayanılarak bu çalışmada Yûsuf-ı Meddâh'a ait *Varka ve Gülşah* adlı mesnevisinin tahkiye yapısı incelenecektir.<sup>1</sup> Bu inceleme yöntemi roman ve hikâyelerin yapısalcı inceleme esasına dayanmaktadır. Eserin tanıtımı yapıldıktan sonra olay, kişi, yer, zaman, anlatıcı ve bakış açısı, dil ve üslup özellikleri açığa çıkarılacaktır.

<sup>1</sup> İncelenecek olan metin, Kazım Köktekin'in (2007) hazırladığı *Varka ve Gülşah* adlı kitabından alınmıştır.

Tanzimat edebiyatına kadar Divan edebiyatında roman ve hikâyenin yerini mesneviler aldığından yapısalcı inceleme tekniği mesneviler için de kullanılabilir. İkinci Meşrutiyet'e kadar roman ve öykü "hikâye" olarak kabul edilmiş ve "roman" terimi 20. yüzyılın başlarında kullanılmaya başlanmıştır (Gündüz 2009: 764-765). Mesnevi ve roman ilişkisine dair görüşleri incelediği çalışmasında İsmail Kekeç'in vardığı sonuçlardan biri şu şekildedir:

*"Ele alınan bu değerlendirmeler ışığında bakıldığında mesnevilerin bir modern anlatı formu olan roman ile ilişkisine dair iki temel yaklaşım göze çarpmaktadır: İlki, mesnevilerin roman olarak nitelendirilmesi ve bu bağlamda Türk romancılığının daha gerilerden başlatılabileceğinin savunulması; diğeri ise bu iki edebî türün birbirlerinden ayrı türler olduğunun altı çizilerek tahkiye esasına bağlı edebî türlerden biri olan mesnevilere bir modern anlatı türü olan romana dair inceleme yöntem ve terimleriyle yaklaşılması"* (Kekeç 2017: 193).

İsmail Kekeç'in tespitinde hareketle mesnevilerin roman inceleme tekniğine göre incelenebileceği ve mesnevinin romandan farklı bir tür olsa da edebiyatın evrimsel süreci içinde romana geçişte bir form olarak kabul edilebileceği ifade edilebilir.

### **Eser Hakkında Genel Bilgiler**

Yûsuf-ı Meddâh'ın yazdığı *Varka ve Gülşah* mesnevisi aşk ve kahramanlık temalı bir eserdir. Çift kahramanlı bir aşk hikâyesi olarak nazmedilmiştir. Bu mesnevi şair tarafından lafzen 1700 beyit olarak ifade edilmiştir:

*Biñ yedi yüz beyt ola bu dâstân*

*İçi tolu dürr cevâhir la'l ü kân* (1735)

Mesnevinin yazıldığı yer ve tarih bilgisi yine şair tarafından Sivas şehri ve 743/1342 yılı olarak ifade edilmiştir:

*Başladuğ Sivās şehrinde bunı*

*Kim rebî'ü'l-evvelüñ evvel günü* (1737)

*Yidi yüz kırk üç yılındadır bu dem*

*Kim bunuñ târîhine urduğ kadem* (1739)

Mesnevilerde genellikle şair son beyitlerden birinde eserin veznini verebilir (Ünver 2017: 430). *Varka ve Gülşah* mesnevisinin -araya serpiştirilen gazeller de dahil- tüm



beyitlerinde aynı vezin kullanılmıştır. Şair, kullandığı vezni son beyitten bir önceki beyitte vermiştir:

*Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilât*

*Muştafānuñ rûhına vir şalāvāt* (1743)

İlk yedi beyit tevhid, sonraki altı beyit ise naattır. 14. beyitte “*Muştafā devrinde bir kavmüñ adı / Zâhir İbn-i Hâyy Benî Şeybe-idi*” dizeleriyle konuya girilmiştir. *Varka ve Gülşah* mesnevisi toplam altı meclis ve başkahramanların birbirlerine söylediği on iki gazelden (Şi'r-i Varka, Şi'r-i Gülşah) müteşekkildir:

El-Meclisü'l-Ülâ (Birinci Meclis) (37-297)

El-Meclisü's -Sânî (İkinci Meclis) (298-592)

El-Mecl sü's -Sâlis (Üçüncü Meclis) (593-896)

El-Meclisü'r-Râbi' (Dördüncü Meclis) (897-1178)

El-Meclisü'l-Hâmis (Beşinci Meclis) (1179-1487)

El-Meclisü's-Sādīs (Altıncı Meclis) (1488-1744)

Hiikâyet-i Zengî Gulâm u Varğa-i Pehlevân-ı Cihân (776-801)

Hiikâye-yi Melik Muhsin Be-Vilâyet-i Şâm (853-890)

Hiikâyet-i Hilâl Şâh Aldayup Varğa'ı Vefât İtdi Gülşâh (1149-1176)

Hiikâyet-i Melik Muhsin Şâh Seyre Çıkup Varğa Buluşdı Şâh (1248-1294)

Mu'cizât-ı Hâzret-i Muhammed Muştafâ 'Aleyhi's-Şalātu Ve's-Selâm (1682-1722)

## **1. Varka ve Gülşah'ın Tahlili**

### **1.1. Olay ve Olay Örgüsü**

Olay örgüsü, anlatmaya bağlı edebi türlerin iskeletidir. Forster (1985) olay örgüsünün biçimi ve güzelliği oluşturup onları beslediğini savunmuştur çünkü kişi, yer ve zaman unsurları olay örgüsü içinde yer alır.

Olay örgüsü, metindeki olaylar bütünü zaman sırası dikkate alınarak -bazen geriye dönüşler yaşansa da- okuyucuya aktarılmasıdır. *Varka ve Gülşah*, Hz. Muhammed devrinde yaşayan iki âşığın başından geçen olayları konu almaktadır. Bu eserin olay

örgüsünü serim, düğüm ve çözüm bölümlerini belirleyerek inceleyebiliriz. Eserin özeti şu şekildedir:

Mekke'de Hz. Muhammed devrinde yaşayan Zahir İbni Hayy Benî Şeybe adında bir kabilenin Hümmam ve Hilal adında iki reisi vardır ve bunlar kardeşlerdir. Hümmam'ın Varka ismini verdiği bir oğlu, Hilal'in de Gülşah ismini verdiği bir kızı dünyaya gelir. İki çocuk beşik kertmesi yapılır, beş yaşına gelince ilim ve edep öğrenmeleri için mektebe verilir ve burada birbirlerine âşık olurlar. Yedi yaşına gelince de silah kullanmayı/yiğitliği öğrenmesi için Varka ve Gülşah'a silahşorluk eğitimi verilir. On iki yaşına geldiklerinde kabilenin ileri gelenleri iki âşığın evlendirilmesini isterler ve düğün yapılır. Olayın serim bölümü kahramanların doğumu, tanıtılması ve düğün gecesine kadar anlatılanlardan müteşekkildir. Bu olaylar yaşanırken Hayyu Benî Hayf kabilesinin beyi Benî Amr, Gülşah'ın güzelliğini duyar ve ona âşık olur. Gülşah'ı babasından istemek için yola çıkar ve yoldayken düğün olduğunu duyunca düğünü basıp -gerdek gecesinde- Gülşah'ı kaçıtır.

Düğüm bölümü Gülşah'ın kaçırılmasıyla başlamıştır. Bu beyin altmış bin askerine karşı Varka'nın kabilesinin on iki bin askeri vardır. Varka saldırı planını değiştirir ve düşman kabileye casuslar yollayarak onlar hakkında bilgi toplar. Bir gece Varka, Gülşah'ı kaldığı çadırdan kaçıtarak kurtarır fakat Beni Amr onların peşine düşünce Gülşah onun karşısına çarpışmak için çıkar ve tekrar esir düşer. Daha sonraki çarpışmalarda Beni Amr, Varka'nın babası Hümmam'ı şehit eder. Son çarpışmada Varka'nın atının tökezlemesi sonucu Varka da Beni Amr'e esir düşer. Gülşah'ın çevirdiği bir entrikayla Gülşah ve Varka bir gece Beni Amr'ı öldürür ve âşıklar kabilelerine dönerler. Tekrar düğün yapılmak istense de Gülşah'ın annesi süt hakkı ister fakat yetim kalan Varka'nın bunu karşılayacak gücü yoktur. Varka, himayesindeki bir zenci gulam aracılığıyla Yemen şahı dayısına bir mektup yollayarak ondan bu problemin çözülmesi için kendisine yardımcı olmasını ister fakat Varka'ya dayısından cevap gelmez. İşin ilginç tarafı mektup gelmediği gibi gulam da gelmez.

Varka dayısına ulaşmak için yola çıkar ve dayısının düşman bir kabileyle savaştığını yolda öğrenir. Dayısı ona kendisine bir mektup ulaşmadığını bildirir. Düşman kabilenin beyi Melik Anter'dir. Varka dayısına yardım etmek ister ve yiğitliğiyle Melik Anter'i defalarca bozguna uğratar. Savaşmaktan vazgeçen Melik Anter'in kurnaz bir veziri vardır ve o bir entrika planlayarak Melik Anter'i geri çekilme kararından caydırır. Olayların seyrini değiştiren bu entrikayla Varka esir düşer. Varka'nın öldürülmesi için görevlendirilen celladın Varka'nın ölmekten korkmayıp Gülşah'a kavuşamamaktan ötürü yakarışlarına (Şi'r-i Varka/Varka'nın Şiiri adlı gazel) şahit olması onu derinden etkiler. Bu sırada

aralarında bir sohbet başlar ve birbirlerini tanırlar. Bu cellat, Varka'nın dayısına mektubu taşıyan zenci gulamdır; yolda haramilere esir düşmüştür ve efendisine mahcup olmamak için geri dönmez. Gece yarısı zencinin yardımıyla Melik Anter öldürülür ve bu ölüm haberi Varka için dayısına verilecek bir hediyedir. Varka'nın zenciye yönelttiği “*Hiç âşık oldun mu?*” sualine gelen cevap şu şekildedir: Zenci, daha önce efendisinin oğluna âşık olduğunu ve onu tekrar görmek istediğini söylemiştir. Türk edebiyatında modern döneme kadar mesnevilerde aşkın cinsiyetsizliği işlenmiştir. Bu durum modernitenin tekçi anlayışıyla sekteye uğramıştır. Son elli yılda Türk edebiyatında aşkın cinsiyetsizliği Franco Moretti'nin (2005) “bastırılanın geri dönüşü” diye tabir ettiği şekilde eserlere tekrar yansımıştır.

Varka'nın dayısı, Melik Anter'den kazanılan ganimetleri Varka'ya hediye eder ve düzenlenen işret meclislerinin ardından yeğenine refakat etmesi için çok sayıda asker vererek onu uğurlar. Varka'nın mücadelelerle geçen Yemen macerası sırasında Mekke'de birtakım olaylar cereyan eder. Şam ülkesinde Melik Muhsin adında bir hükümdar Gülşah'ın güzelliğini duyarak ona âşık olur, yüklü hediyeler ve askerlerle yola çıkar; amacı Gülşah'ı babasından ister. Hilal, kızını hükümdara vermek istemez çünkü ölen kardeşinin oğluna söz verdiğini söyler. Hilal'in karısı ise aylar geçtiği hâlde Varka'nın gelmediğini söyler. Şam hükümdarının gücü ve zenginliğinden etkilenen Gülşah'ın annesi, Hilal'i ikna etmek için bir entrika planlar. Varka'yı Gülşah'ın öldüğüne inandırmak için bir koyunu öldürüp mezara gömerler. Hükümdarla evlendirilen Gülşah, yola çıkmadan önce bir sırdaşına yüzüğünü vererek bunu Varka'ya teslim etmesini ve yaşadığı bilgisinin bu şekilde ona ulaşmasını ister. Şam'da gerdek gecesinin öncesinde Gülşah bir hançer çıkararak eğer Melik Muhsin kendisine dokunursa intihar edeceğini söyler, Varka'ya olan aşkını açıklar. Bunun üzerine Melik Muhsin Gülşah'ı kız kardeşi olarak kabul edip onun yaşamasını sağlar.

Varka Mekke'ye döndüğünde kabileyi siyahlar giymiş, yas içinde görür. Gülşah'ın öldüğü Varka'ya söylenir ve Varka onun mezarına götürülür. Varka'nın canına kıymaması için üzerinden bütün silahları alınır. Perişanlık içinde kıvranan Varka'nın imdadına Gülşah'ın sırdaşı ulaşarak ona yüzüğü verir ve çevrilen entrikayı anlatır. Varka, mezarı kazar ve bir koyun cesediyle karşılaşır. Bunun üzerine amcasının evinin önüne giderek onlara ağır sözler sarf eder. Varka'nın ikinci yolculuğu da böylece başlamış olur. Varka, yolda kırk kişilik bir harami grubuna rastlar ve onlarla çatışır, çoğunu öldürse de kendisi de yaralı şekilde bir ağacın dibinde bayılır. Bir gün gezintiye çıkan Melik Muhsin ve askerleri onu bu şekilde bulurlar. Varka, bu kişinin hükümdar olduğunu tahmin ederek kendisini bir tacir olarak tanıtır ve yolda haramiler tarafından gasp edildiğini söyler. Melik Muhsin, onu

sarayına getirir; tedavi ettirir. Melik Muhsin de Varka'nın yüzünü Gülşah'ın simasına çok benzetir ve bu durum onda kuşku uyandırır. Melik Muhsin, bu olayı Gülşah'a anlatır. Varka bir gün bakıcı kadın aracılığıyla yüzüğü Gülşah'a iletir. Bakıcı kadına Gülşah'ın akrabası olduğunu söyleyen birinin bu yüzüğü kendisine verdiğini ve bunu Gülşah'a ulaştırmasını istediğini anlatır. Gülşah yüzüğü aldıktan sonra sarayın bahçesinde Varka'yı görür ve bayılır. Âşıkların birbirlerine kavuşmalarına şahit olan Melik Muhsin, bu duruma çok sevinir. Varka'ya yeni libaslar giydirir, onların sergüzeştini dinler. Onlara yatak hazırlatan hükümdar gece yarısı gizlice âşıkları seyreder ve aynı yatakta yatsalar da aralarında şehvete dayalı bir münasebet geçmediğini görür ve bu aşkın cismani olmadığına karar verir. Aylar sonra kabilesini görmek için dönmek isteyen Varka'ya Gülşah engel olur ve Varka bir süre daha burada kalır. Bu süre sonunda Varka kabilesini görmeye gideceğini tekrarladığında Melik Muhsin, onları evlendirmek istediğini ve Varka'nın gitmemesi gerektiğini söylese de Varka bir gulam ile yola çıkar ve Gülşah'ı gözü yaşlı şekilde bırakır. Düğümden çözüm bölümüne geçiş bu yola çıkma hadisesiyle başlar. Yolda Varka, gulamdan atları otlatmasını isteyerek oradan biraz uzaklaşır. Allah'a canını alması için dua eden Varka'nın duası kabul olur ve oracıkta can verir. Bu duruma gulam çok üzülür. Yoldan geçen iki yolcudan yardım isteyerek üçü birlikte Varka'yı gömer. Gulam âşığın mezarı başında bekler. Diğer iki yolcu da Gülşah'a bu ölüm haberini iletir. Melik Muhsin ve Gülşah'la birlikte bir grup insan yola çıkar ve Varka'nın mezarına gelirler. Gülşah, Melik Muhsin'den izin alıp Varka'nın mezarına gider ve yakarır. Bir hançerin sapını mezara saplayan Gülşah, bu hançerin üzerine yatarak canına kıyar. Melik Muhsin, mezarı açtırır ve iki âşığı birbirlerine sarılarak uyuyormuş görünümünde defnettirir, bu mezarın da türbeye dönüştürülmesini sağlar. Bir süre sonra Hz. Muhammed, Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman, Hz. Ali ve sahabeler bir seferden dönerken Melik Muhsin'in misafiri olurlar. Hz. Peygamber, Melik Muhsin'e neden herkesin siyah giydiğini sorunca Melik Muhsin olanları anlatır. Bunun üzerine âşıkların türbesine giderler. Sahabelerin Hz. Muhammed'den bu iki âşığın dirilmesi için dua etmesini Hz. Peygamber kabul eder. Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman ve Hz. Ali ömürlerinden on yıl bu âşıklara bağışlarlar. Allah, Hz. Muhammed'in duasını kabul eder ve oradakiler "Amin!" deyince âşıklar mezardan çıkar ve dirilirler. Hz. Muhammed, bu iki âşığın nikahını kıyar. Varka ve Gülşah kırk yıl saadet içinde yaşar.

Metindeki olay, âşıkların birbirine kavuşma mücadelesi üzerine şekillenmiştir. Olay örgüsü bu mesnevide olayların kronolojik şekilde gerçekleşmesi üzerine kurulmuştur. Doğum, ölüm, evlilik, yolculuk, savaş/çarpışma, esir düşme metinde geçen başlıca

olaylardır. Metinde çarpışan ordular İslam ve karşıtlarının savaşını temsil etmiştir. İlk savaşta Benî Amr'ın ordusu İslam karşıtı olarak aktarılmıştır. Bu çarpışmada Hümam'ın ölümü şehitlik olarak ifade edilmiştir. Bu yüzden kişiler başlığı altında görüleceği gibi olayda yer alan kişiler dini mensubiyetlerine göre olumlu ve olumsuz kavramları içerek biçimde sıfatlandırılmıştır. İslam ve şehitlik kriterinin bu çarpışmalarda etkili olmasının şüphesiz bir sebebi vardır: Olaylar Hz. Muhammed devrinde yani İslam'ın doğma ve yayılma devrinde yaşanmaktadır. Bu yüzden çarpışan iki taraf aynı dinden değildir çünkü bu durum din kardeşliğine de zeval getirir. Metnin alt iletilerinden biri de bu olabilir.

Olayı şekillendiren bir unsur da çift kahramanlı aşk mesnevilerinde kahramanlardan birinin diğerinin güzelliğini duyarak ya da “onun resmini görerek” (Ünver 2017: 456) ona âşık olmasıdır. Resme âşık olma motifi Tanzimat ve Cumhuriyet romanlarına hatta Yeşilçam filmlerine bile sirayet etmiştir. Söz konusu motife şu örnek verilebilir: “*Hasan Mellah'ta Cuzella'nın resmini görür görmez Hasan'a tutulması 'buluşu' da Doğu kökenlidir*” (Finn 2020: 35). *Varka ve Gülşah*'ta başkahramanlar için bu durum geçerli olmasa da rakipler için geçerlidir. Benî Amr de Melik Muhsin de Gülşah'ın dillere destan güzelliğini duyarak ona âşık olurlar. İki rakibin Gülşah'a duyduğu aşkın tesiri de kuvveden fiile geçerek birtakım olumsuz olayların cereyan etmesine sebebiyet vererek Gülşah ile Varka'nın kavuşmalarını engeller.

Timuçin Aykanat'ın mesnevilerin ve klasik aşk mesnevilerinin motif yapısını incelediği çalışmasından hareketle *Varka ve Gülşah*'ta olayı biçimlendiren diğer motifler şu şekildedir: İki aşğın beşik kertmesi yapılması “beşik kertmesi”; birlikte silahşorluk eğitimi almaları “eğitim görme”; Varka'nın Benî Amr'den Gülşah'ı kaçırmak için savaşması “mücadele”; Varka'nın hem Yemen'de hem de Benî Amr'e esir düşmesi “hapsedilme”; Varka'nın Melik Muhsin'e kendisini tacir olarak tanıtması “kılık değiştirme”; Varka'nın, Yemen şahı olan dayısına mektup yazması “haberleşme”; Hz. Peygamber'in dua ederek mezardaki iki aşğın dirilmesine vesile olması “olağanüstülük” motifleriyle örtüşmektedir (Aykanat 2012).

Olay örgüsü içinde bazı figürler olayın seyrini değiştirmede kilit role sahiptir. Olayda yer alan mektup, yüzük, koyun gibi varlıklar eylem halkaları arasındaki geçişte önemli birer köprü niteliği görmüştür. Bu objelerin entrikaların şekillenmesinde ve bozulmasında kilit rollere sahip olması günümüz dedektiflik romanlarındaki gibidir.

Olayların seyrini değiştiren etkenlerden biri de entrikalardır. Bu entrikalar bazen âşıkların lehine bazen de aleyhine olabilmektedir. Âşıkların kavuşmalarını sağlayan ve engelleyen başlıca entrikaları şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Varka'nın Benî Amr'a esir düştüğünde Gülşah'ın entrikası Varka'nın esaretten kurtulması üzerinedir ve bu entrika Benî Amr'ın öldürülmesiyle âşıkların lehine nihayete erer.
2. Melik Anter'in kurnaz vezirinin entrikası, kazılan çukurlara saklanan askerlerin aniden çıkararak Varka'nın esir alınması üzerine kurularak Varka'nın esir alınmasıyla sonuçlanır.
3. Gülşah'ın annesi onu Melik Muhsin'e vermek için bir koyun cesedini mezara gömer ve Gülşah'ın öldüğünü Varka'ya iletir. Gülşah'ın, sırdaşına bıraktığı yüzüğün Varka'ya ulaşmasıyla bu entrika bozulur.

Yukarıda sıralanan entrikalar dışında engelleyici olaylar da metnin kurgusunda etkili olmuştur. Bu engelleyici olayları şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Benî Amr'ın Gülşah'ı kaçırmaması ve Hümam'ı şehit etmesi.
2. Gülşah'ın annesinin Varka'dan süt hakkı istemesi.
3. Varka'nın dayısına mektubu götüren gulamın gaspa uğraması, mektubu ulaştıramaması ve geri dönmemesi.
4. Varka'nın Yemen'e vardığında kendisini bir çarpışma içinde bulması ve dayısının düşmanlarını mağlubiyete uğratarak Yemen'de uzun bir süre geçirmesi.
5. Gülşah'ın Melik Muhsin ile evlendirilmesi.

*Varka ve Gülşah*'ta her olay önceki olaya bağlı olarak gelişirken daha sonra yaşanacak olayı da tetikler. Rakiplerin mücadelesi ve çevrilen entrikalar yeni bir çatışmanın/mücadelenin başlangıç fişegini atar. Kahramanların mücadelesi ve iki aşığın birbirlerine kavuşmalarına ramak kala yeni engellerin baş göstermesi, okuyucuda olayların gidişatı hakkında merak uyanmasını sağlar. Aynı zamanda olayların nasıl bir nihayete ereceği yönündeki merak olaya dayalı metinlerin en önemli özelliklerinden biridir. Modern edebiyattaki vaka öykülerinde olayların çarpıcı bir sonla bitmesi beklentisi bu mesnevide görülmektedir. Gulamın geri dönmeyerek Melik Anter'in emrine girmesi, Varka'nın Melik Anter'e esir düştüğünde kurtarılmasını sağlar. Engelleyici bir olay olarak düşünülmesi de Şam yolunda Varka'nın yaralanması, onu Melik Muhsin'in bulmasını ve sarayına götürmesini yani Varka'nın Gülşah'la karşılaşmasını sağlamıştır. Kurgunun içindeki bu

ayrıntılar şu yüzden önemli olabilir: Türk-İslam toplumundaki “Şer görülen olayda bir hayır vardır.” ya da “Her şeyde bir hayır vardır.” şeklindeki geleneksel felsefenin, bu mesnevinin kurgusu üzerinde etkili olduğu söylenebilir.

## 1.2. Şahıs Kadrosu

Tahkiyeli bir metinde yer ve zaman mefhumuna bağlı olarak olayı biçimlendiren unsur şahıstır. “*Mesnevilerde zaman, mekân ve anlatıcı yanında şahıs kadrosu da tahkiyenin önemli bir birimidir. Bu kadro eserde varılmak istenen hedefe uygun planlanmıştır ve çoğu defa kadronun üstlendiği görevleri önceden tahmin etmek zor değildir. Çünkü karakterler umumiyetle düzdür. Başkahramanların nitelikleri bu kadro sayesinde belirgin ve idealize edilmiştir*” (Ece 2004: 16). Mesnevilerdeki şahıslar tek yönlü özellik göstermekle birlikte şahıslarla ilgili özellikler genel olarak şu şekildedir:

*“Klâsik mesnevilerde ‘karakter’lerden değil, ‘tip’lerden söz edilebilir. Bu tür eserlerin kahramanları, Romantizm akımının tesiriyle yazılmış romanlar gibi ya ‘iyi’ ya ‘kötü’dürler. Birbirinden ayrı düşmüş çiftin bir yanında birleşmemeleri için çaba sarf eden engelleyici ‘rakîb’ler; öte yanda, âşıklara yardım eden, onların safında yer alan ‘iyi’ler. Hem iyi hem kötü tarafları olan kahramanlara rastlamak neredeyse imkansızdır. Bu saydığımız iki tip kahramanın dışında bir de ‘ara eleman’ diyebileceğimiz tipler vardır ki, bunlar tamamıyla ‘dekoratif’ karakterde, olayın akışına bir tesiri olmayan, belki manzarayı biraz zenginleştiren, ama olmasa da fark etmeyen tiplerdir”* (Köksal 2005: 18).

Tahkiyeli bir metin olan *Varka ve Gülşah* mesnevisinin şahıs kadrosu kalabalık değildir. Bu mesnevide geçen kişiler ve onların kişilik özellikleri şu şekildedir:

**Varka:** Eserin baş kahramanıdır. Gülşah’a âşıktır ve onun beşik kertmesidir. Varka isminin verilmesi şu beyitte geçer:

*Varğa virdiler Hümâm oğluna ad*

*Çiz adı Gülşâhdı iy hōş-nihād (21)*

Varka mektebe gönderilerek ilim, ahlak ve silahşorluk eğitimi alır. Yiğitliğiyle Benî Amr’ı öldürür, Gülşah’ı kurtarır; Yemen şahı dayısına yardımcı olur ve Melik Anter’i öldürür. Varka olağanüstü özellikler taşır. Yemen yolculuğunda karşısına çıkan kırk haraminin otuz ikisini tek başına öldürür:



*Ol kavimden otuz ikisin biçer*

*Ol kalanı pây-dâr olmaz kaçar* (1241)

Varka'nın gömülmesi anını aktaran anlatıcı, Varka'yı yiğitliğinden dolayı arslan olarak tabir eder:

*Kıldılar defn ol yiğitler arslanın*

*Toprağıla örtdiler nâzûk tenin* (1590)

Gülşah, Varka'nın mezarı başında ağıt yakarken onu yiğitler şahı olarak tanımlar:

*Yaluñuz bunda koyup gitme beni*

*İy yiğitler şâhı terk itme beni* (1652)

Varka; âşık, savaşçı ve kahraman bir kişidir. Benî Amr, onun babasını şehit edince Varka yetim kalır. Varka, varlıklı bir kişi değildir, Gülşah'ın annesinin istediğini süt hakkını ilk başta karşılayamamıştır. Varka'nın savaştığı ordular da Müslüman olmayanlardan oluşur, bu yönüyle Varka İslam'ın yayılmasına yardımcı olan bir şahıstır. Aşk uğruna her türlü fedakârlığı gösterir ve canına kıyar. Onun bu âşıklığı mum etrafında dönen pervane misalidir. Kendisine kurulan entrikayı bilmediğinden Gülşah'ın mezarı başında canına kıymaya kalkar:

*Varka tartdı hançerin kim kendüzin*

*Türbe üstinde helâk ide özin* (1129)

Çift kahramanlı aşk mesnevilerinde birinci dereceden kişiler her bakımdan erişilmez, ideal kişiler olup bedeni ve ahlaki güzellikleri yanında güçlü cesur ve bilgili kişilerdir (Ünver 2017). Olumlu ve üstün özellikler göstermesinden dolayı Varka ideal bir tiptir ve iyi bir insandır. İdeal bir tip olması hasebiyle destanlardaki gibi olağanüstü özelliklere sahiptir. Aynı zamanda Varka'nın yiğitliği Melik Anter'in veziri ve Melik Muhsin tarafından da zikredilir. Varka, taşıdığı özelliklerle Türk edebiyatındaki "alp tipinden dönüşen gazi tipine" (Kaplan 2001: 112) yaklaşmaktadır. Varka, güvenilir bir kişiliğe sahiptir. Onun dürüstlüğü Melik Muhsin tarafından test edilir ve bu testten yüz akıyla çıkar. Uyanık bir kişiliğe sahiptir; Melik Muhsin'le karşılaştığında kendini bir tacir olarak tanıtır, Gülşah'a yüzüğü ulaştırmak için sarayda çalışan kadına yüzüğü yolda kendisine başka birinin verdiğini söyler.

**Gülşah:** Gülşah, Hilal'in kızıdır ve Varka'nın beşik kertesidir. Mektebe gönderilir ilim ve edep öğrenir. Varka'dan ayrı düşmemek için onunla silah eğitimi alır. Gülşah yiğit



biridir, savaşçıdır; Benî Amr'ın karşısına çıkararak onunla çarpışır. Arap kabilesinde yaşayan savaşçı Müslüman kadının bu mesnevîde yer alması şairin Türk olmasından kaynaklı kültürel bir ayrıntı olabilir: Türk-İslam toplumunda kadının savaşçı yönü tarihte birçok dönemde öne çıkmıştır. Her ne kadar ataerkil toplum düzeni hüküm sürmüş olsa da bu durum kadının sosyal hayatta güç sahibi olması açısından önemli bir ayrıntıdır. Gülşah, zekiliğiyle Benî Amr'ın Varka tarafından öldürülmesine sebep olacak entrikayı çevirir. Onun bu zekiliği yüzüğünü sırdaşına vererek bunu Varka'ya ulaştırmasını istemesinde de kendini gösterir. Varka'ya duyduğu aşk için canına kıyacağını söyleyerek Melik Muhsin'in kendisiyle gerdeğe girmesini engeller:

*Gelme yohsa hançerile ben seni*

*Urmazısam ururam uş ben beni* (1089)

Varka'nın ölümü üzerine onun mezarı başında canına kıyar. Onun bu cesareti duyduğu aşka bağlılığı açısından önemlidir. Gülşah, Varka'yı bekleyen onun aşkıyla tutuşup kendini kül eden biridir. Gülşah tek yönlü özellikleriyle bir tiptir.

Gülşah sadece zekâsı, yiğitliği ve Varka'ya duyduğu aşkla öne çıkmaz; onun güzelliği dillere destandır, bu yönü idealize edilerek anlatılır. Benî Amr de Melik Muhsin de onu görmeden sadece onun güzelliğini duyarak ona âşık olurlar. Bu güzellik; birçok belanın yaşanmasına, orduların çarpışmasına, Hümmam'ın ölümüne, Varka'nın badireler atlatmasına ve entrikalar çevrilmesine sebep olmuştur. Melik Muhsin'in huzuruna çıkan biri onun bir ay ve huri gibi olduğunu şu beyitlerle ifade ederek Melik Muhsin'in bu güzelliğin etkisi altına girmesini sağlamıştır:

*Şāha illā Mekke ilinde didi*

*Bir kavim vardur Benī Şeybe adı* (864)

*Bunlaruñ iki re'îsi var-durur*

*İkisi dahı karındaşlar-durur* (865)

*Birinüñ adı Hümām-ı nām-dār*

*Ol birisinüñ Hilāl-i Şeh-sivār* (866)

*Ol Hilāle gey arı şāhib-cemāl*

*Çız yerine hūrī virmiş Zü'l-celāl* (867)

*Çudretinden virmiş ol Rabbü'l-enām*

*Ol Hilâle şun'ıla bedr-i tamam (868)*

*Yokdur ol hürî-şifat mânendi bir*

*Ĥüsni 'âlemler içinde bî-nazîr (869)*

*Dünle evden çıkıcağ ol görkebay*

*Yire inmiş şanasın gökdeki ay (870)*

*Ķamu 'âlem gökçeği dirnağına*

*Degmez ola tâ ki bir barmağına (871)*

*Adı Gülşâh-ı nigâr ol gülşenüñ*

*Şâh-ı 'âlem lâyıkuñdur ol senüñ (872)*

*Anca öğdi tâcir anuñ görkini*

*Görmedin sevdi Melik Muhsin anı (873)*

*'Âşık oldu bir gönül biñ cân ile*

*Ter ider tahtını ĥânumân bile (874)*

**Hümam:** Varka'nın babasıdır. Kabile reisidir. Bu yönüyle gücü temsil eder. Oğlunun ahlaklı şekilde yetişmesine önem verdiğiinden onu mektebe ilim ve edep öğrenmeye yollar, yiğit bir kişi olması için de ona silahşorluk eğitimi aldırır:

*Bir şilâh-şüre virür oğlın Hümām*

*Tâ ki erlik lubın öğrene tamam (49)*

Hümam kabile reisi olan kardeşi Hilal ile iyi anlaşır. Bu anlaşmanın bir göstergesi de birbirinin çocuklarını beşik kertmesi yapmalarıdır. Hümam'ın bir diğer özelliği de zeki olmasıdır. Altmış bin askeri olan Benî Amr'e, Varka saldırmak istediğinde Hümam onu durdurur ve kendilerinin on iki bin askeri olduğunu hatırlatır. Benî Amr'ın ordusuna casuslar yollanmasını sağlar. Hümam fedakâr bir baba ve amcadır. O, oğlunun Benî Amr'ın karşısına çıkmasını istemez; Benî Amr'ın karşısına kendisi çıkar ve şehit olur:

*Ben girem meydâna gel sen fâriğ ol*

*Virmedi hergiz Hümām oğlına yol (241)*

*Ol kolu kanlu Benî 'Amr-ı pelîd*

*VarĶanuñ atasını kıldı şehîd (251)*

Hümam, itikadı sağlam bir Müslüman olarak tanıtılır. Anlatıcı tarafından onun bu özelliği şu şekilde ifade edilmiştir:

*Kıldı ol kâfir dahı üç hamlesin*

*Şavdı anı ol Hümâm-ı pāk-dîn (246)*

Hümam'ın yaşlılığı ve yiğitliği oğlu Varka tarafından Benî Amr'e şu şekilde ifade edilmiştir:

*Benüm atam yaşını sürmişidi*

*Ömri âhîr vaktine irmişidi (260)*

*Gerçi kendü sâl-ğurde pîr-idi*

*Ol yigitlikde cihānda bir idi (261)*

Hümam'ın olumlu kişiliği hem anlatıcı hem de olayın içinde yer alan kişiler tarafından yukarıdaki beyitlerde geçtiği şekliyle ifade edilmiştir.

**Hilal:** Hümam'ın kardeşi, Gülşah'ın babası, Varka'nın amcası ve kabile reisidir. Kişilik olarak zayıf ve çevresindeki insanların etkisine açık biridir. Kızının Varka'yla evlenmesi için çabalasa da eşinin entrika çevirmesine müsaade eder ve bu hilenin gizli kalması şartıyla Gülşah'ın Melik Muhsin ile evlenmesine razı olur. Hilal bu evliliğe verdiği onayla hem kardeşine hem de yeğenine verdiği sözü tutmamıştır. Bu yönüyle engelleyici bir kişidir. Kızının mutsuzluğuna yol açar. Yaptığı hatanın pişmanlığını yaşar, gerçekler ortaya çıktığında Varka'ya karşı mahcup olur.

**Benî Amr:** Benî Amr, Hayyü Benî Hayf kabilesinin beyidir. Bu kişi Gülşah'ın güzelliğini duyarak ona âşık olur, onu babasından istemek için yola çıktığında onun düğünün yapıldığını duyarak düğünü basar ve kaçıır. Bu olayda Benî Amr bir rakip tipi olarak karşımıza çıkar. Gülşah'ı kaçıır, Hümam'ı şehit eder, Varka'yı esir alır. Olumsuz özelliklere sahiptir. Eserdeki olayı oluşturan çatışmalardan ilkinin Benî Amr bu icraatleriyle şekillendirmiştir. Gülşah'ın aşkı uğrunda ölen ilk kişidir.

Benî Amr ve askerleri anlatıcı tarafından İslam karşıtı olarak gösterilir. Anlatıcı tarafından Benî Amr melun, kirli ve kafir diye zikredilir:

*Kim Benî 'Amr-ı pelîdimiş ol gelen*

*Dün içinde bunlara bu iş kılan*

*'Askeri altmış biñ er [kâfir] kamu*

*Yoğıdı anda bir sünnî iy 'amû (77, 78)*

*Ol la'îne kıldı üç hamle Hümām*

*Men kıldı hamlesin hoş şād-kām*

*Ƙıldı ol kâfir dahı üç hamlesin*

*Şavdı anı ol Hümām-ı pāk-dīn (245, 246)*

**Benî Amr'ın Silahtarı:** Varka Benî Amr'e esir düştüğünde Benî Amr, Varka'yı öldürmesi için bu silahtarı görevlendirir. Anlatıcı tarafından bu silahtarın korkunçluğu şu beyitte tasvir edilmiştir:

*Ƙan içici ƘapƘara renglüyidi*

*Didi ilet tiz bunı öldür didi (752)*

**Hilal'in Karısı:** Gülşah'ın annesidir. Engelleyci bir tiptir, sinsî ve entrikacıdır. Gülşah ve Varka'nın kavuşmasına en büyük engeli çıkaran kişidir. Önce Varka'dan süt hakkı ister, sonra Melik Muhsin'in zenginliği karşısında kendini kaybeder ve Hilal'in aklına girerek Varka'ya entrika kurar. Onun mala mülke olan tamahı iki âşğın hayatlarını tersine çevirerek ikisinin de ölümüne yol açar. Onun çevirdiği entrikayı Varka'ya anlatan Gülşah'ın kız arkadaşı tarafından bu kadın olumsuz şekilde betimlenir:

*Hile kıldı senüñile ol Hilāl*

*'Avrat ola nākes ü cāzū 'iƘāl (1194)*

**Melik Muhsin:** Şam hükümdarıdır. Gülşah'ın güzelliğini duyarak ona âşık olur. Gülşah'ı ailesinden isteyerek onunla evlenen fakat onun Varka'ya aşkı karşısında bu aşka saygı duyan bir kişidir. Melik Muhsin, bu yüzden gerdeğe girmez ve Gülşah'ı da kız kardeşi olarak kabul ettiğini beyan eder. Gülşah'a o da şehvete dayalı cismanî bir aşk duymaz. Dürüst ve yardımsever biridir: Aldığı yaraların etkisiyle baygın bir şekilde bir ağacın dibinde yatan Varka'yı bulur ve sarayında misafir ederek onu tedavi ettirir. Melik Muhsin'in cömertliği Gülşah'ı istemeye gittiğinde Gülşah'ın kabilesiyle olan ilişki üzerinden şu beyitlerde kendini gösterir:

*Her kim anı görmege varurıdı*

*ÇoƘ aña altun gümüş virürıdı*

*Ol kavimden kalmadı erkek dişi*

*Kim bulara kılmadı şâh bahşîşi (924, 925)*

Melik Muhsin bu mesnevideki en ilginç kişilerden biridir. Rakip olarak sahneye çıkar, onun dürüst kişiliği yardımcı tipe evrilmesini sağlar. En başta rakiptir, Gülşah ile evlenir. Gülşah'ın Varka'ya beslediği aşka saygı duyan Melik Muhsin; Gülşah'ı kız kardeşi, Varka'yı da oğlu olarak kabul eder ve Gülşah'ın Varka ile evlenmesi için çabalar. Nitekim, misafir ettiği Hz. Peygamber'e onların aşkını anlatıp tekrar dirilip Hz. Muhammed tarafından nikahlanmalarının yol açıcısı Melik Muhsin olmuştur. Melik Muhsin'in; Hz. Peygamber'i, halifeleri ve sahabeleri misafir etmesi onu İslam'ın yayılmasına yardımcı olan bir kişi olarak gösterir.

*Varka ve Gülşah'ta geçen diğer kişiler hakkında eserde ayrıntılı bilgi verilmez. Diğer kişiler olayların bir anında olaya müdahil olur ve sonra kaybolur. Bu kişiler olayda engelleyici ve yardımcı rollerde bulunsa da figüratifler. Bu kişileri şu şekilde sıralayabiliriz:*

**Zenci Köle:** Varka'nın mektubunu Yemen şahına götürür fakat mektubu ulaştıramadığı için Melik Anter'in hizmetine girer. Varka, Melik Anter'e esir düştüğünde zenci köle ona yardım eder. Mektubu ulaştıramadığından Varka'ya mahcup olmamak için dönmemiştir yani sadık bir kişidir. Aynı zamanda bu kişi âşıktır, efendisinin oğluna âşık olmuştur ve onu göremediği için çok üzülmemektedir.

**Selim Şah:** Melik Anter ile savaş hâlinindedir, Yemen şahıdır, Varka'nın dayısıdır. İyi ve cömert bir insandır. Varka'nın yardımlarını karşılıksız bırakmaz ve onu mükafatlandırır.

**Melik Anter:** Kiş ve Bahreyn şahıdır; Selim Şah'ı, Varka savaşa katılınca kadar, bozguna uğratan kişidir, eserde olumsuz olarak tanıtılır. Kararsız ve etkiye açık bir kişiliktir. Varka'dan üst üste yenilgi alınca geri çekilmek istese de vezirinin etkisinde kalır. Onun bu etkiye açık kişilik yapısı Varka tarafından öldürülmesine yol açmıştır.

**Melik Anter'in Veziri:** Eserde bu vezirin adı geçmez. Melik Anter başı sıkıştıkça ona danışır. Kurnazlığı ve entrikacılığıyla Melik Anter'i etkiler. Çevirdiği bir entrikayla Varka'nın esir düşmesine sebep olur. Engelleyici role sahiptir. Vezirin olumsuz kişiliği şu beyitle okuyuca aksedilir:

*'Anterüñ hod bir veziri varıdı*

*Bir cühüdıdı yüzi merd eridi (570)*

**Selim Şah'ın Veziri:** İsmi zikredilmez. İyi bir kişidir, Varka'ya Selim Şah'ı kurtarması için yardımcı olur. Varka savaşta gereken ihtiyaçları bu vezire bildirir.

**Gülşah'ın Kız Arkadaşı:** Gülşah'ın sırdaşdır. Olayların seyrini değiştiren yardımcı bir tiptir. Gülşah'ın yüzüğünü Varka'ya ulaştırır ve Gülşah'ın annesinin çevirdiği entrikayı açığa çıkarır. Bunun üzerine Varka tarafından onun kişiliğinin övülmesi şu beyitte görülebilir:

*Çün işitdi Varka ol kızun sözün*

*Düşdi ayaklarına sürdi yüzün (1196)*

*Didi şöyle kim beni şād eyledüñ*

*Göñlümi kayğudan āzād eyledüñ (1197)*

*Şöyle kim bu dem sevindürdüñ beni*

*Rahmetile Haq sevindürsüñ seni (1198)*

*Cānuma irdüñ meded iy aşl-ı pāk*

*Sen dimeseñ ben olurıdum helak (1199)*

*Varka ve Gülşah* mesnevisinin çözüm bölümünde Melik Muhsin'e misafir olan Hz. Muhammed, dört halife ve sahabeler vardır. İki aşığın dirilmesi esnasında Cebrail zuhur eder. Olaya bu kişilerin ve Cebrail'in dahil olması dinin edebiyatla olan ilişkisini güçlendirmede önem arz etmektedir. Bu kişilerin âşıkların kavuşmasına yardımcı olması şairlerin aşkı cismani değil ruhani algıladıklarını göstermektedir.

### **1.3. Zaman**

*Varka ve Gülşah*'ta olayın geçtiği zaman kozmik değildir. Olayın gerçekleştiği yıl bilinmese de tarihteki zaman aralığı bilinmektedir. Olayın yaşandığı zaman ile anlatılma zamanı arasında fark vardır. “*Anlatma zamanı ile vaka zamanı arasındaki mesafe, hikâyenin ritmini de etkiler. Vaka zamanı; kahramanların yaşadığı, olayların meydana geldiği canlı zamandır. Anlatma zamanı ise, hikâyenin anlatılması için belirlenen zamandır. Yani vaka zamanının süresi doğaldır, anlatma zamanını anlatıcı istediği şekilde düzenler*” (Narlı 2002: 96). Bu bağlamda *Varka ve Gülşah*'ta olayların Hz. Muhammed devrinde geçtiği şu beyitlerle verilmektedir:

*Muştafâ devrinde bir kavmüñ adı*

*Zâhir İbn-i Hâyy Benî Şeybe-idi*

*Mekke ilinde olurdu berrîde*

*Varmışdı çavı biliş ü yada*

*Bunlaruñ iki re'îsi varıdı*

*İkisi dahı karındaşlarıdı (14-16)*

Olayın Hz. Peygamber devrinde geçtiğine bir işaret de çözüm bölümünde verilmiştir: Hz. Muhammed, dört halife ve sahabeler bir sefer dönüşü Melik Muhsin'in misafiri olurlar.

Olayın yapılandırılmasında kullanılan zaman unsuru gün ve ay şeklindeki zaman aralıkları/birimleridir. Hilal ile karısı arasında geçen konuşmada gün ve ay gibi zaman kavramlarına rastlarız:

*Gitdi kırk günde gelem didi bize*

*Uş iki ay geçdi şimdi bu söze (949)*

Bu beyite göre Varka'nın Yemen yolculuğuna çıkmasının üzerinden iki ay geçmiştir fakat Varka kırk günde geleceğini söyleyerek Mekke'den ayrılmıştır. Kırk ve yedi sayıları ayrıca Türk anlatı geleneğindeki formel sayılara işaret etmektedir. Yine ay kavramına başka beyitlerde rastlarız. Varka ve Gülşah Melik Muhsin'in sarayında altı ay geçirmiştir:

*Varğa vü Gülşâh ol ikisi bile*

*Hōş geçerleridi arılık ile*

*Söz öküşdür çün ol iki görkebay*

*Gice gündüz bile oldı altı ay (1459, 1460)*

Varka ve Gülşah'ın düğünü yedi gün sürer ve gerdek gecesi Benî Amr tarafından baskın yapılır. Gün ve gece kavramlarına şu beyitlerde rastlarız:

*Yedi gün toy u düğün oldı müdām*

*Kıldılar hep yarağın cümle tamam (73)*

*Gerekidi gele Gülşâh ol gice*

*İşit imdi Tangrınıñuñ hükmi nice (74)*

*Ol düğün içinde Gülşâhı kapam*

*Hōş murāduma irem öpem қоçam (88)*

*Geldi leşker çünkü irişdi yakın*

*Puşıya girdi gice kıldı akın (89)*

Gün, gece ve ay gibi zaman kavramlarının kullanıldığı bu mesnevide olay doğrusal bir zaman çizgisinde ilerlemiştir; kesintisiz bir akış değil atlamalı zaman kullanımı tercih edilmiştir. Geriye dönüşler sıkça yaşanmaz. Bazı anlar “şol dem” tamlamasıyla verilir. Bazen kuşluğa değin gibi halk söyleyişleriyle zaman tarif edilir. Her olay bir sonraki olayı tetikleyerek zaman kurgulanır. Anlatıcı bu geçişleri “gece, bir gün, yedi gün, kırk gün, altı ay, imdi” gibi takvimsel birimlerle aktarır. Bu doğrusal zaman akışı içinde şüphesiz boşlukta kalan/atlanan aralıklar da mevcuttur: Gülşah ve Varka'nın doğumundan sonra beş yaşında mektebe başlamalarına ve yedi yaşından on iki yaşına eriştikleri zamana kadar geçen sürelerdeki olaylar verilmez. Bu doğrusal zaman akışındaki kesintilere, sıçramalara ve bu tip geçişlere bu mesnevide sıkça rastlanmaktadır.

Eş zamanlı yaşanan olaylar da anlatıda verilmiştir. Varka'nın Yemen'de geçirdiği savaş dönemi sona ererken o sıralarda Mekke'de yaşanan olayların anlatımına 1100. beyitte geçilir: “*Şāhıla Gülşāhi bunda koyalum/ İmdi bu kez Varka sözün diyelüm*”. Bu tarz bir anlatımın seçilmesi okuyucudaki merak duygusunu artmasını ve sonra da bu merakın giderilmesini sağlar.

#### **1.4. Mekân**

Olay anlatımına dayalı edebî türlerin yapısını oluşturan bir başka unsur da olayların geçtiği mekânlardır. Roman türünün ortaya çıkışından önce varlık gösteren anlatılarda mekân mefhumu şu şekilde işlenmektedir:

*“Roman öncesi metinlerde mekân, roman kahramanlarının hayatlarında önemli bir yer işgal etmez. Üzerinde yaşanan ve geçilen veya engel olarak görülen çevresel bir alan olarak karşımıza çıkar. Mekân unsuru, kurguyu diri bir şekilde desteklemekten uzaktır. Genellikle olay ağırlıklı olan roman öncesi türler, sürükleyicilik unsuru çerçevesinde, sanatsal kaygılardan ziyade, etkileycilik unsurunu ön plana alan bir yapıya sahip olduklarından, mekân ve mekânda bulunan nesnelere ve kişiler arasında organik bir ilişkiden söz edilemez” (Şengül 2010: 530).*

Mesnevilerde olaylar genellikle şehirler, saraylar, bahçeler, çöller gibi alanlar/mekânlardır. “*Olayların geçtiği yerler çoğunlukla hayalidir. Coğrafi konumu bilinen*



yerler pek azdır. Bu yerler kabaca gösterilir: Çin, Maçın, Hindistan, Türkistan, Medayin, Ermen, Rum (=Anadolu), Mısır ve Yemen gibi. Ülke adları yanında, şehir adları daha da belirsizdir” (Ünver 2017: 455). Bu açıklama şu örnekle güçlendirilebilir:

*Vararuz Rûm iline dahı yirden*

*Ne hâcet kim çıkavuz bunda serden* (Ünver 2017: 538)

Zaman ve mekânın birbirinden ayrılmaz mefhumlar olduğu dikkate alınırsa her fiil bir zaman-mekân birlikteliğinde gerçekleşir. Varka ve Gülşah'ın mensubu olduğu kabilenin Mekke'de yaşadığı bildirilir:

*Muştafâ devrinde bir kavmüñ adı*

*Zâhir İbn-i Hâyy Benî Şeybe-idi* (14)

*Mekke ilinde olurdu berrîde*

*Varmışdı çavı biliş ü yada* (15)

Mekke'de başlayan olaylar Yemen ilinde devam eder. Varka Gülşah'ın annesinin istediği süt hakkını temin etmek için Yemen şahı olan dayısı Selim Şah'ın yanına gider:

*Yol Yemen sınırına irdi yakın*

*Varka zârî kılurıdı tırmadın* (428)

*Gördi kim irdi Yemenden kâfile*

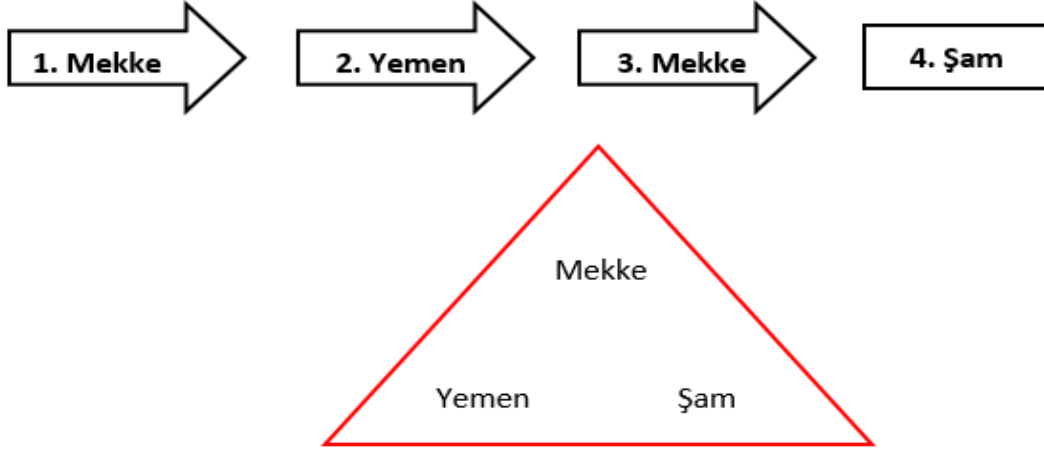
*Didi bunlara şorayım ben hele* (429)

Varka Yemen'de Melik Anter'i bozguna uğratar ve dayısının kendisine verdiği hediyelerle tekrar kabilesinin yaşadığı Mekke'ye döner. Kendisi Yemen'de iken aleyhinde kurulan entrikanın çözülmesinin ardından Varka Şam'a ulaşmak için yolculuğa çıkar. Olayın gerçekleştiği yer artık Şam'dır:

*Gitdügi Şâm ilinüñ serhaddidür*

*Çün ikindi oldu Varka ne görür* (1214)

Mekke'de başlayan olaylar Şam'da sonlanır. Olayda yer alan vilayetler bugünkü Arap coğrafyasındadır. Arap kabilesinde yaşanan bir aşk hikâyesi bu mesnevinin konusu olmasından mütevellit bu vilayetlerde olayların cereyan etmesi kaçınılmazdır. Olayın geçtiği vilayetleri şu şekilde gösterebiliriz:



Tahkiyeli metinlerde mekân olaya uygun şekilde düzenlenir. Aynı şekilde mekânların düzenlenmesi kişilerin ruh hâllerini ve kişiliklerini göstermede de önem arz eder (Aktaş 1991: 145).

*Varka ve Gülşah*'ta çarpışma sahneleri açık alanlarda gerçekleşir. Onların beş yaşına ulaşınca mektebe verilmesi, çocukken gece aynı evde uyumaları, Varka'nın hesaplaşmak için amcasının evinin önüne gitmesi, Varka'nın Selim Şah'ın sarayında, Melik Muhsin'in sarayında ve kasrında kalması, Benî Amr'ın ve askerlerinin çadırda konaklaması olayların geçtiği mekânlara örnek olarak verilebilir. Kişilerin esir olarak tutulduğu yerler çadırlardır. Bu mekânlar hakkında ayrıntılı tasvirlerle yer verilmemiştir. Ev, çadır, saray, kasır, mektep gibi yer bildiren sözcükler verilmiştir; bunlar kapalı mekânlardır. Melik Muhsin'in kasrına Varka getirildikten sonra bu yerin cennete benzetilerek yüceltilmesi şu biçimde betimlenmiştir:

*Ol aradan Varka'ı götürdiler*

*Pādişāhuñ kaşrına getürdiler (1291)*

*Ol sarāy içinde bir halyet maķām*

*Hōş müşerref uçmağa beñzer tamam (1292)*

*Varka için hōş döşekler şaldılar*

*Ol zahımların yudular sildiler (1293)*

Olayların geçtiği açık mekânlardan biri yollardır. Zenci kölenin mektup götürürken yolu kesilir, Varka Şam sınırına yaklaştığı sırada yolda Kırk Haramiler tarafından saldırıya

uğrar. Varka'nın yolda karşılaştığı yabancından bir yüzük aldığını söylemesini şu beyitte görürüz:

*Bu yüzügi yolda bir kişi baña*

*Viridi al bunı ilet didi aña (1336)*

Olayların geçtiği açık alanlar eserde sıkça zikredilmiştir. Varka, Kırk Haramiler ile çarpıştıktan sonra at sırtında perişan bir hâlde bir çayırıklar çevrili bir ağacın dibine gelir ve orada baygın yatar:

*Gitdi ol dün çün şabâh oldı yine*

*Ol at irdi bir ağacuñ dibine (1245)*

*Varıdı ağaç dibinde bir bıñar*

*Yazıydı çevresi hoş merğ-zâr (1246)*

*Gitmişidi Varkanuñ 'aklı bî-hüş*

*Ol ağacuñ gölgesinde yatdı hoş (1251)*

### **1.5. Dil ve Üslup**

Türk edebiyatında *Varka ve Gülşah* mesnevisini yazan ilk şair Yûsuf-ı Meddâh'tır. Eserde anlaşılır bir dil kullanılmıştır, rahatça anlaşılacak kelimelerden oluşan beyitler mevcuttur. Bu beyitlerden bazıları şu şekildedir:

*Bu yüzügi yolda bir kişi baña*

*Viridi al bunı ilet didi aña (1336)*

*Tangri adın işidicek 'ışkıla*

*Getüresiz evvel Allâhı dile (1180)*

*Ölmedi ol Gülşâh zînhâr ölmedi*

*Tâzedür ol gül yañağı şolmadı (1191)*

*Şöyle kim bu dem sevindürdüñ beni*

*Rahmetile Hâk sevindürsüñ seni (1198)*

*Koyunı eve getürdi sürüyü*

*Atdı evine Hilâlüñ al diyü (1204)*

Şair; Tangrı-Allah, baş-ser, uçmak-behişt, mektup-name gibi aynı anlama gelen sözcükleri çeşitli beyitlerde kullanmıştır. “Tangrı” ve “uçmak” sözcüklerinin 14. yüzyıl Türk edebiyatında varlığını koruduğu görülmektedir. Bu sözcük seçiminin olay anlatımına başka bir olumlu katkısı da hep aynı sözcükleri kullanmayarak sözcük çeşitliliğinin yakalanmasıdır. Beyti oluşturan her mısra tek başına cümle oluşturacak şekilde tasarlanmış örnekler de bu mesnevide mevcuttur:

*Varķaya cerrāhlar tīmār ider*

*Her gün eksüksüz bular gelir gider* (1294)

(Cerrahlar, Varka'yı tedavi eder. Bunlar her gün eksiksiz gelir gider.)

Gürsel Aytaç (1999: 47-48) üslubun yazma tarzı olduğunu, sahibinin kişiliğini yansıttığını savunur. Bu bağlamda *Varka ve Gülşah* mesnevisinde de dizelere yayılan üslup şairin meddahlığından kaynaklı hitabetinin etkisi göstermektedir. Şair, okuyucuya sanki dinleyicilere sesleniyormuş edasıyla söylediği “işit” sözcüğünü sıkça kullanmıştır. Şairin bu fiili seçmesindeki bir etken de onun meddahlık yeteneğinden kaynaklandığını düşündürmektedir. Her meclisi kapanışında Allah izin verirse, ömür yeterse devam edeceğini bildiren günlük konuşmaya yakın ifadeler mevcuttur. Meclisi kapatırken dinleyicilere sonraki meclise tez gelmeleri telkininde bulunulur. Okuyucunun/dinleyicinin dikkatini çekmede bu “işit” sözcüğünün önemi inkâr edilmez. Diyalog aktarımında ise “dedi” fiili sıkça kullanılmıştır:

*Didi ol kāfir ki Gülşāhum kıanı*

*Tiz getirüñ bunda göreyim anı* (279)

*Didiler kim gelmeñüz iy beg niye*

*Bil ki Gülşāhı virürler Varķaya* (84)

Şairin seçtiği anlatıcının olaya müdahale ederek kişiler ve olaylar hakkında yorum yapması onun üslubu açısından önemli bir ayrıntıdır. Bu üslubun ilk hikâye ve roman yazarlarımızdan Ahmet Mithat Efendi’de görüldüğü bilinmektedir. Bu beyitlerde bugünkü anlamıyla pis, lanetli, kafir, temiz yaradılışlı, yiğit, altın taçlı gibi sıfatlar kullanılarak sıfat tamlamaları oluşturulmuş fakat mekânlar için sıfatlar çok az kullanılmıştır. Aşk teması yanında kahramanlık teması bu mesnevide ağır bastığından yiğitlik ve güç söylemini pekiştirmek için kahramanların cümleleri emir kipinde çekimlenmiştir. Aşk teması bu metnin çekirdeğini oluşturduğundan; şair, aşkı şehvet duygusu ve cismaniyetten arındırdığı

için âşıklara çıkarılan engellerde beddualar etmesi de metnin üslup özelliklerini incelemek açısından önemlidir.

Olayı şekillendiren entrikalar, okuyucuda olayın nasıl sonuçlanacağı merakını diri tutmaktadır. Bir sonraki olay halkasında ne olacağının ve olayın nasıl neticelendirileceğinin merakı bu eserin akıcılığı yakalamasını sağlamıştır. Âşık ve maşukun kavuşmasına ramak kala çıkan her engel bu merakı şiddetlendirmektedir. Merak duygusunun zirveye çıktığı anlarda meclis sona erdirilir ve şair “Allah izin verirse” anlatımına başka bir zaman devam edeceğini bildirir.

Betimleme tekniği kişilerin, mekânların ve çeşitli durumların tasvir edilmesinde dilin sağladığı anlatım olanaklarından biridir. Bu mesnevide şairin betimlemeye başvurduğu beyitlerden birinde mekânın cennete benzetilerek şerefendirilmiş bir yer olduğu ifade edilmiştir:

*Ol sarây içinde bir halyet maķâm*

*Hōş müşerref uçmağa beñzer tamam (1292)} **betimleme***

Şair mesnevisinin sonunda didaktik yönü ağır basan beyitlere yer vermiştir. Bu beyitlerde aşkın yüceliği, edep ve doğru yolun iyiliği, Allah ve peygamber sevgisini dile getirir ve dua eder:

*Evliyâ vire saña âb-ı hayât*

*İki cihânda bulasın sen necat (1729)*

*Evliyâlar ulusı kûtb-ı cihân*

*Mevlânâdur mest-i hazret bî-gümân (1730)*

*Kim bu dervîşi du ‘âyıla aña*

*Rahmet itsün Tañgrı lutfından aña (1741)*

*Yâ ilâhî cümle imân ehline*

*Rahmet eyle bakma yavuz fi ‘line (1742)*

*Fâ ‘ilâtün fâ ‘ilâtün fâ ‘ilât*

*Muştafânuñ rûhına vir şalāvât (1743)*

## **1.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı**

Tahkiyeli metinlerde olayı okuyucuya anlatan varlık yazar/şair değildir. Çoğu zaman anlatıcı ve sanatçı birbirine karıştırılır. Sanatçı kurguladığı olaya bir anlatıcı seçer. Bu anlatıcı bazen olayın içinden biri iken bazen de olayların dışında kalan biridir. Olayın içinden birinin anlatıcı olduğu ben ve biz öznelinin anlatıcı olarak seçildiği kahraman bakış açısı modern edebiyat eserlerinde görülmektedir. Aydınlanmanın tetiklediği modernleşmeyle bireye yönelmek edebiyatta da etkisini bu bakış açısı üzerinden göstermiştir. Kahraman bakış açısında bireyin (ben) ya da olayı gerçekleştiren (biz) öznenin anlatımı etkilidir: “Birinci tekil şahıs anlatım, kişinin bireyselliğini muhafaza etme arzusunun açık bir ifadesidir” (Moretti 2005: 123). Hülâsa yazar/sanatçı metni yazan kişidir, anlatıcı ise metindeki olayı aktaran varlıktır.

Günümüzde etkisini hâlen sürdüren ve dini dönem Türk edebiyatındaki tahkiyeli metin türlerinde etkin olan anlatıcı üçüncü şahıs anlatıcıdır. “Üçüncü şahıslı kurmaca anlatıcıya ne gerçek hayatta ne de tarih yazımında geçerli olan epistemolojik bir ayrıcalık tanır: Başka insanların iç dünyalarına sınırsız erişim ayrıcalığı” (Felski 2010: 113-114). Bu anlatıcı olayın dışından biri olarak olayları aktarır. İlahi/hâkim bakış açısı olarak bilinen bu tür anlatıcıların etkin olduğu eserlerde anlatıcı kahramanların iç dünyasına kadar her şeye hâkimdir. Gözlemci bir özne gibi sadece kişilerin hareketlerini aktarmaz onların zihninden geçenleri, duygularını, iç dünyalarını da bilir:

*“Anlatma yöntemi -bir zamanlar kendisini açık ya da dolaylı hissettirmekten geri durmamış- figür dışı bir anlatıcının varlığını gerektirir. Bu yöntemin karakteristik özelliği, figür olmayan bir anlatıcı ve onu bakış açısı ile oluşturulmasıdır. Bir başka yaklaşımla anlatma, 'anlatıcı' ile ilişkisi en sıkı olan, dolayısıyla teknik kaygıları çok gerektirmeyen yöntemdir. Bu nedenle o, öykülemeli metinlerde başvurulan temel anlatım yöntemlerinin de en eskisidir”* (Sazyek 2004: 107).

Varka ve Gülşah'ın anlatıcısı üçüncü şahıstır, olayın dışında konumlandırılmıştır fakat olaylara ve kişilere hâkimdir. Bu tür anlatıcının kullanıldığı metinlerde kimi anlatım tekniklerinin kullanılması da kaçınılmazdır. Hâkim anlatıcının kullanıldığı yerde karakterin “iç monolog”u da okuyucuya aktarılmaktadır. Yaralı Varka, Melik Muhsin ile karşılaştığında onun Şam hükümdarı olabileceğini düşünerek kendisini farklı bir kişi olarak tanıtmayı “düşünür” ve plan dahilinde hükümdarla diyalog kurar. Onun “iç konuşma”sı anlatıcı tarafından şu şekilde aktarılır:

*Varka çün bildi budur sultân-ı Şâm*

*Kim budur Gülşâha hem-dem şubh u Şâm* (1272) } **hâkim bakış açısı**

*Didi şimdi bu beni bilürise*

*Bir içim şu virmeye başum kese* (1273) } **iç monolog**

*Bunlara didi ki bâzergânidüm*

*Şehrimüz Bâgdâd-durur geçeridüm* (1274)

Üçüncü şahıs anlatıcı, olaylara şahit olmuş bir aracı olarak, olayı görme şansı olmayan okuyucuya/dinleyiciye refakat eder. Bu teknikle okuyucu metinde gerçekleşen olayı anlatıcı aracılığıyla öğrenir. *Varka ve Gülşah* mesnevisinde anlatım tekniği sıkça karşımıza çıkmaktadır. Diyalog ve iç konuşmaların olmadığı beyitlerde anlatım tekniğiyle okuyucuya aktarım yapılır. Varka'nın Yemen'den ayrılmadan evvel Selim Şah ile kurduğu eğlence meclisi, ondan aldığı hediyeler ve uğurlama etkinliği şu şekilde anlatılmıştır:

*Varka ile ol Selîm Şâh-ı Yemen*

*'İyşe meşgûl-ıdı işit imdi sen* (1101) } **anlatım**

*Ta'ısından Varıkaya destûr olur*

*Pâdişâh gönderüben yoldaş virür* (1102) } **anlatım**

*Varıkayı tayusu toylamış olur*

*Pâdişâhdan gitmeye destûr alur* (1103) } **anlatım**

*'Anterüñ rahtını vü büngâhını*

*Varıkaya virmişidi külli anı* (1104) } **anlatım**

*Varka ve Gülşah*'ta anlatıcının kullandığı tekniklerinden biri de özetlemedir. Özetleme tekniğinde varlığı bilinen olaylar hakkında tekrara düşmemek için yaşanan olaylar ve kişilerin özellikleri hakkında genel bir bilgilendirme yoluna başvurulur. Uzun mesnevilerde özetleme tekniğinin kullanıma amacı, konuyu okuyucuya tekrar hatırlatmaktır. Varka Yemen'de Gülşah'la bir araya geldiğinde başından geçen olayları (Kırk Haramiler ile çarpışması, Gülşah'ın annesinin entrikası ve Varka'ya yüzüğün ulaştırılarak entrikanın bozulması) anlatmıştır. Onun başından geçen olaylar bu kısma kadar olan çok sayıda beyti kapsamaktadır. Okuyucunun bu olayları bildiği varsayıldığından özetleme tekniği kullanılarak Varka'nın Gülşah'a olan anlatımı birkaç beyitte ne konuştukları hakkında bilgi

verilerek özetlenmiştir. Ayrıca geçmiş olayların şimdiki zamanda özetlendiği bu bölümden geriye dönüş tekniği de görülmektedir. Özetlenen olaylar üzerinden belli bir süre geçmiş olaylardır:

*Her ne hîle kılduğın aña Hilâl*

*Yüzügi virdüğini ol kız 'ıyâl* (1421) } **özetleme + geriye dönüş**

*Ata binüp Şâm iline gitdügin*

*Kırk harâmîler ile hem n'itdügil* (1422) } **özetleme + geriye dönüş**

*Ser-güzeştin hasretin ne kim varın*

*Didi Gülşâha kamu birin birin* (1423) } **özetleme**

*Varğa çünkim sözünü kıldı tamâm*

*Bu kezin Gülşâh başladı kelam* (1424)

*Didi anası atası fi'lini*

*Kim nice aldı Melik Muhsin bunu* (1425) } **özetleme + geriye dönüş**

*Varka ve Gülşah* mesnevisinde dikkat çeken bir başka husus olayların sadece anlatıcının anlatımına bağlı kalarak aktarılmamasıdır. Bu tekdüzeliği devre dışı bırakan bir diğer teknik de diyalogdur. Tahkiyeli metinlerde diyalog karakterlerin karşılıklı konuşmasına dayanır. Diyalog tekniği kanalıyla okuyucu, karakterlerin duygu ve düşüncelerinin birinci ağızdan öğrenmiş olur. Doğrudan aktarımın yolu diyalog yöntemiyle açılır. Melik Muhsin'in Mekke'den Şam'a dönme arzusunu onunla Gülşah'ın yakınları arasında geçen şu diyalogdan öğreniriz:

*Ben icâzet dilerem sizden bugün*

*Salânat tahtında kim kılam düğün* (1040) } **diyalog**

*Bunlar eydür yâ Melik hâtır senüñ*

*Al revân ol kanda dilerse cānuñ* (1041) } **diyalog**

Melik Muhsin'le Şam'a gidecek olan Gülşah, sırdaşı olan kıza Varka'ya ulaştırması için bir yüzük vererek çevrilen entrikaları anlatmasını arzu eder:

*Didi Gülşâh ol kıza kim yâ nigâr*

*Şaklağıl işbu yüzügi zinhar* (1046) } **diyalog**



*Varkanıñdur bu yüzük gizle haber*

*Virme bunda gelicek gör ki n'ider* (1047) } **diyalog**

*Şöyle kim bir iki gün zārī kıla*

*Şoñ uci 'ışkı odi sākin ola* (1048) } **diyalog**

*Söylemegil tınmağıl nesne aña*

*Yoħsa şöyle kim beni dāyim aña* (1049) } **diyalog**

*'Işk odına yana dün ü gündüzin*

*Çoma anı kim yitüre kendüzin* (1050) } **diyalog**

*'Işka mağlūb olurısa göresin*

*Gālib olursa yüzügi viresin* (1051) } **diyalog**

*Bunlaruñ ol ħilesin bildür aña*

*Ĥā'in olmağıl emānetdür saña* (1052) } **diyalog**

*Ol kız eydür ben sana ħurbān olam*

*Her ne kim didünse ben anı kılam* (1053) } **diyalog**

James Wood (2013: 18) üçüncü şahıs anlatımın her şeye hâkim olma gayretiyle taraflı davrandığına dikkat çekmiştir. Bu bağlamda ilahi bakış açısının anlatıcıya tanıdığı “imkânlar”dan biri de anlatıcının olaya müdahalesidir. Daha evvel kişi çözümlemesi yapılan bölümde de görüldü ki bu mesnevide anlatıcı tıpkı Tanzimat romanları ve hikâyelerindeki gibi karakterler arasında taraf tutmuştur. Kararı okuyucunun/dinleyicinin vermesine müsaade etmeyen bir bakış açısidir bu. Klasik Türk edebiyatında anlatının edep kaidelerine uyması ve metnin örnek eser olması motivasyonu bu durumun oluşmasını sağlamış olabilir. Bu mesnevide anlatıcı Benî Amr'ı ve onun kabilesini dinsiz, lanetli, kirli ve olumsuz sıfatlarla tanıtır:

*Varıdı bir ħavm bunlara yakın*

*Cümlesi bī-dīnidi kibr ü la'ın* (75)

*Beglerinüñ adı hem küfr-i şedīd*

*Ol begüñ adı Benī 'Amr-ı pelīd* (77)

Hümam'ın Benî Amr tarafından öldürülmesini de anlatıcı yine karakterler arasında tarafa tutarak anlatmayı tercih eder:

*Ğıldı ol kâfir dahı üç hamlesin*

*Şavdı anı ol Hümâm-ı pāk-dīn (246)*

Kabile ahalsinin Varka'yı unutup Melik Muhsin ile evlenmesini öğütleyen beyitlerde anlatıcı yine kendi yorumuyla olaya müdahale etmekten geri durmamıştır:

*Çok öğüt virdi bu resme her biri*

*'Āşıkā zarrdur öğüt iy serseri (1033)*

*Kim işitdi 'aşık öğüt alduğın*

*'Işk eyitmez illā kendü bildüğün (1034)*

Anlatıcı her meclisin sonunu Hz. Peygamber için dualar ederek bitirir ve sonraki meclisi yine dualarla açar. Böyle bir yöntem izlenmesi şairin meddahlık özelliğinden kaynaklı olabilir.

## Sonuç

Yûsuf-ı Meddâh'ın yazdığı *Varka ve Gülşah* adlı mesnevinin tahkiye yapısı incelenmiş, eserin aşk ve kahramanlık teması üzerine şekillendirilirken çeşitli motifler aracılığıyla olayın katmanlı hâle getirildiği tespit edilmiştir. Olayı tekdüzelikten kurtarmak için şair; mektup, yüzük, koyun gibi varlıklara çözümlenmesi gereken gizemler yüklemiştir. Olay, iki âşığın kavuşmasına ramak kala çıkan engellerin aşılına çalışılması şeklinde ilerlemiştir. *Varka ve Gülşah* mesnevisi sonu saadete erişen bir metindir. Olay örgüsünde kopukluklara yer yoktur fakat zamansal boşluklar vardır, doğrusal zaman anlayışı takip edilmiştir. Metinde “şol dem, kuşluğa değin, gün, gece, ay” gibi zaman ifade eden sözcüklere sıkça yer verilmiştir.

Metindeki ana olaya bağlı alt olaylar Mekke, Yemen ve Şam üçgeninde geçmektedir. Mekke'den başlayan olay Şam'da nihayete ermiştir. Savaş, çarpışma ve yolculuk sahneleri açık mekânlarda geçerken diyaloglar genelde kapalı mekânda verilmiştir. Mekânlar hakkında betimleme sınırlı şekilde yapılmıştır. Çadır, saray, kasır kapalı mekânların başında gelmektedir.

*Varka ve Gülşah* mesnevisinde kişiler tip özelliği göstermektedir: İyiler hep iyiye, kötüler hep kötüdür. Bu karakterler arasında Melik Muhsin en başta rakip olarak belirse de aşka olan saygısı ve dürüst kişiliğinin etkisiyle yardımcı karaktere dönüşmüştür.

Metnin dili sadedir. Bu durumun oluşmasında şairin meddah geleneğini sürdürmesinin etkisi vardır. Tıpkı bir halk meclisinde hikâye anlatıyor gibi şiirini okumuştur. Her meclisi dualarla açıp kapatmıştır. Meddahlık geleneğinin mesnevi nazım şekline olan etkisi eserde kendini göstermiştir. Şair, metnin sonunda öğütlerle eserini bitirmiştir.

İlahi bakış açısıyla oluşturulmuş bu mesnevîde şair kahramanların iç dünyalarına kadar hükmetmiştir. Karakterler arasında taraf tutmuştur. Günümüz romancılığında kullanılan modern bilinç akışı ve gösterme tekniği dışında diyalog, iç konuşma, geriye dönüş, betimleme, anlatma ve özetleme gibi teknikler kullanılarak olay anlatımı güçlendirilmiştir.

### **Kaynakça**

- Aksoy, Hasan (2013). “Yûsuf Meddah”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, (C. 44), İstanbul: TDV Yayınları, s. 19-20.
- Aktaş, Şerif (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aykanat, Timuçin (2012). “Geleneksel Anlatı Formları Olarak Mesnevîler ve Klâsik Aşk Mesnevîlerinin Motif Yapısı”. *Turkish Studies*, C. 7, S. 4, s. 883-906.
- Aytaç, Gürsel (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Ece, Selami (2002). “Modern Öyküleme Teorileri Açısından Mesnevi”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, C. 9, S. 20, s. 99-105.
- Ece, Selami (2004). “Mesnevilerde Öyküleme Özellikleri ve Üslup”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, C. 11, S. 24, s. 11-21.
- Eren, Hulusi (29.07.2021). “Yûsuf-I Meddâh/Yûsufi/Şâzi”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/yusufi-meddah-yusufi>, Erişim Tarihi: 25.10.2021.
- Felski, Rita (2010). *Edebiyat Ne İşe Yarar?*, (Çev. Emine Ayhan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Finn, Robert (2020). *Türk Romanı: İlk Dönem 1872-1900*, (Çev. Tomris Uyar). İstanbul: Everest Yayınları.
- Forster, E. M. (1985). *Roman Sanatı*, (Çev. Ünal Aytür). İstanbul: Adam Yayınları.
- Gündüz, Osman (2009). “Geleneksel Anlatma Formlarından Çağdaş Romana”. *Electronic Turkish Studies*, C. 4, S. 1, s. 763-798.
- Kaplan, Mehmet (2001). *Tip Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kartal, Ahmet (2018). *Doğu'nun Uzun Hikâyesi: Türk Edebiyatında Mesnevi*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- Kekeç, İsmail (2017). “Türk Edebiyatında Mesnevi ve Roman İlişkisine Dair Görüşler Üzerine Bir Değerlendirme”. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı, C. 3, s. 186-194.
- Köksal, Mehmet Fatih (2005). “Tahkiyeli Bir Eser Olarak Taşlıcalı Yahya'nın Şâh u Gedâ Mesnevisi”. *Klâsik Türk Şiiri Araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yayınları. s. 29-68.
- Köktekin, Kazım (2007). *Yûsuf-ı Meddâh-Varka ve Gülşah*. Ankara: TDK Yayınları.

- Moretti, Franco (2005). *Mucizevi Göstergeler*, (Çev. Zeynep Altok). İstanbul: Metis Yayınları.
- Narlı, Mehmet (2002). "Romanda Zaman ve Mekân Kavramları". *Balikesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 5, S. 7, s. 91-106.
- Nikoosokhan Sedghi, Elham (2015). Ayyuki ile Yusuf-ı Meddah'ın Varka ve Gülşah Mesnevilerinin Karşılaştırılması. Yüksek Lisans Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sazyek, Hakan (2004). "Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma Çalışması". *Folklor/Edebiyat*, S. 37, s. 103-118.
- Şengül, Mehmet Bakır (2010). "Romanda Mekân Kavramı". *Journal of International Social Research*, C. 3, S. 11, s. 528-538.
- Ünver, İsmail (2017). "Mesnevi". *Türk Dili*, Divan Şiiri Özel Sayısı, s. 430-563.
- Wood, James (2013). *Kurmaca Nasıl İşler?* (Çev. Ekin Bodur). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yusûf-ı Meddâh (2011). *Varka ile Gülşah*, (Haz. Mehmet Kanar). İstanbul: Say Yayınları.

## SENARYOLARIN EDEBÎ AÇIDAN İNCELENMESİNDE ANLATICI UNSURU

**CAN ŞEN\***



### ARAŞTIRMA MAKALESİ

**Geliş Tarihi:** 08.10.2021

**Kabul Tarihi:** 16.10.2021

**Atıf Bilgisi:** Şen, C. (2021).  
Senaryoların Edebî Açısından  
İncelenmesinde Anlatıcı  
Unsuru. HARS AKADEMİ,  
4 (8), 604-620.

### Öz

19. yüzyılda yeni bir sanat olarak doğan sinema, kendisinden önce var olan farklı sanatların imkânlarından yararlanmış ve günümüzde de yararlanmaya devam etmektedir. Sinemanın çeşitli ölçülerde yararlandığı sanatların başında edebiyat gelmektedir ve bu sebeple sinema-edebiyat ilişkisi üzerine pek çok çalışma yapılmıştır. Daha ziyade edebiyat eserlerinden (özellikle de romanlardan) uyarlama yoluyla çekilen filmlere odaklanan bu çalışmalarda senaryonun bağımsız bir tür olup olmayacağı konusu ve senaryoların edebî boyutu büyük ölçüde ihmal edilmiştir. Makalemizde, bu doğrultuda, ilk olarak sinemanın önemli unsurlarından biri olan senaryo metninin edebiyat ve tiyatro ile olan ilişki üzerinde durarak, bu metnin edebî bir tür sayılıp sayılmayacağını tartışacağız. Bunun ardından senaryoların edebî açıdan nasıl incelenebileceği sorusuna eğileceğiz. Bu bağlamda, daha özel olarak, senaryoların edebî açıdan incelenmesinde anlatıcı unsurunun nasıl irdelenmesi gerektiğini kitap olarak yayımlanan ve aynı zamanda filme de çekilen beş senaryo örneği üzerinden göstermeye çalışacağız. Böylelikle senaryoların edebî olarak incelenebileceğini ortaya koyarak bu doğrultuda yapılacak yeni çalışmalara katkıda bulunmayı amaçlamaktayız.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, sinema-edebiyat ilişkisi, senaryo, senaryo incelemeleri, anlatıcı.

\* Doç. Dr., Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Bartın.  
[cansen20@gmail.com](mailto:cansen20@gmail.com) / ORCID: 0000-0001-7449-5112.

## THE NARRATOR ELEMENT IN THE LITERARY REVIEWS OF SCENARIOS

*CAN ŞEN\**



### RESEARCH ARTICLE

**First Received:** 08.10.2021

**Accepted:** 16.10.2021

**Citation:** Şen, C. (2021).

The Narrator Element In The  
Literary Reviews Of Scenarios  
HARS AKADEMİ, 4 (8),  
604-620.

### Abstract

Cinema, which was born as a new form of art in the 19th century, benefited from the potentials of different arts existed before it, and it continues to do so today. Literature is one of the primary arts, from which cinema benefited in various degrees, and for this reason, many studies have been conducted on the relationship between cinema and literature. In these studies, which mostly focused on the movies adapted from literary works (especially novels), whether the scenarios could be an independent genre or not and the literary aspects of the scenarios were neglected to a great extent. Accordingly, in this paper, firstly the relation of script texts, which are one of the important aspects of cinema, with literature and theatre will be emphasized on, and then whether these texts can be considered as a literary genre will be discussed. Afterwards, the question of how scenarios can be reviewed in a literary sense will be addressed. Within this context, more specifically, how the narrator element should be examined in the literary reviews of the scenarios will be tried to be shown through five scenario examples that were originally published as a book and were also filmed. Thus, it is aimed to contribute to new studies to be conducted in this direction by revealing the fact that scenarios can be reviewed in a literary sense.

**Keywords:** Cinema, cinema-literature relationship, scenario, scenario reviews, narrator.

---

\* Assoc. Prof. Bartın University, Faculty of Literature, Department of Turkish Language and Literature, Bartın.  
[cansen20@gmail.com](mailto:cansen20@gmail.com) / ORCID: 0000-0001-7449-5112.

## 1. Giriş

Pek çok sanatla doğrudan bağlantısı olan sinemanın edebiyatla ilişkisi farklı sanatçı ve araştırmacılar tarafından vurgulanmıştır (Özdemir, 2012: 217; Özcan, 2019: 101-116). Bununla birlikte Türk edebiyatında sinema-edebiyat ilişkisi üzerine yapılan akademik çalışmaların daha ziyade edebiyat eserlerinden uyarlanarak çekilen filmlere odaklandığını söylemek mümkündür (bu konuda kapsamlı bir örnek için bakınız: Kale, 2013). Sinemanın önemli unsurlarından biri olan “senaryo”nun edebî olarak incelendiği/tartışıldığı akademik çalışmalar ise oldukça azdır.<sup>1</sup> Çalışmamızda, bu bağlamda, ihmal edildiğini düşündüğümüz “senaryoların edebî bir tür olarak incelenmesi” konusu üzerinde duracak ve bu tip incelemelerde “anlatıcı” unsurunun nasıl ele alınması gerektiğini irdedeleyeceğiz.

“Senaryo” denildiğinde akla sinemanın ve televizyon dizilerinin gelmesine rağmen senaryo aslında bir tiyatro terimi olarak doğmuştur. “Senaryo” teriminin kökeni, 16. yüzyılda İtalya’da gelişen ve daha sonra diğer Avrupa ülkelerine yayılan profesyonel bir halk tiyatrosu olan “Commedia dell’Arte”ye (And, 1973: 237-239, 289-290) dayanmaktadır. Piyesten ziyade oyunculuğun ön planda olduğu Commedia dell’Arte topluluklarında oyuncular “scenario” adı verilen oyunun genel taslağını/iskeletini oluşturan metinlerden yararlanmışlardır. Diyalogların doğaçlama olduğu Commedia dell’Arte oyunlarında “scenario”lar olayların genel gelişiminden ve oyuncuların sahneye giriş çıkış anlarının belirtilmesinden oluşmaktaydı (Abrams - Harpham, 2009: 52; Taner vd., 1966: 95).

Sinemanın 19. yüzyılda yeni bir sanat olarak doğuşuyla beraber bir sinema terimine dönüşen “senaryo”lar bir filmin nasıl çekileceğine dair verileri içinde barındıran ve filmin çıkış noktası olma özelliği taşıyan metinlerdir. Bu yüzden senaryosuz film düşünülemez (Özcan, 2019: 144). “[...] bana en önemli görünen, senaryonun hazırlanmasıdır. Senaryo, filmin yapısı, iskeletidir. Yapı çok sağlamsa, rahatça görüntü eklenebilir. Hiçbir vakit dağınıklığa, gevşekliğe yol açmaz bu. Ya da, daha doğrusu, iyi bir senaryo olduğu vakit, şişirme olanaksız’dır. [...]” (Kurosawa, 1968: 436) diyen ünlü Japon yönetmen Akira Kurosawa, bu sözleriyle senaryonun sinema sanatı açısından önemini vurgulamıştır.

---

<sup>1</sup> Sayısal bir veri elde etmek için YÖK Tez Merkezi’nin <https://tez.yok.gov.tr/> veri tabanında Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nı seçerek tez adında “senaryo” kelimesini arattığımızda üniversitelerimizin bahse konu anabilim dalında bu doğrultuda sadece iki tez hazırlandığı gördük (e.t. 22/04/2021). Bu tezler, Cemile Çetin’in Bartın Üniversitesi’nde hazırladığı *Necip Fazıl Kısakürek’in Senaryo Romanları Üzerine Bir İnceleme* adlı yüksek lisans tezi (2019) ile Latife Özcan’ın Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi’nde hazırladığı *Halk Edebiyatı Nesir Ürünlerinin Elektronik Kültür Ortamına Aktarılması ve Halk Hikâyelerinin Senaryolaştırılması* başlıklı doktora tezidir (2019).



## 2. Senaryo Edebî Bir Tür Olabilir mi?

Türleri tanımlamanın kuramsal bir mayın tarlası olduğunu iddia eden Daniel Chandler'a göre türlerin sınıflandırılması nesnel ve mutlak sonuçlu bir işlem değildir (Chandler, 2018: 17-18). Bu bağlamda edebiyat biliminin temel sorunlarından birisi, hangi tür eserlerin edebî sayılacağı ve edebî eserlerin nasıl sınıflandırılacağıdır (Aytaç, 2016: 26-27, 46). Özellikle 19. yüzyıldan itibaren okuyucu kitlesinin genişlemesi ve teknolojik imkânların artmasının da bir sonucu olarak tür anlayışları ve tasnifleri büyük bir değişim geçirmiştir (Wellek-Varren, 2001: 207). Bu da yeni türleri konumlandırmayı bir sorun hâline getirmiştir.

Bu durum senaryo metinleri için de geçerlidir. Çoğunlukla sinemaya ait bir kavram olarak görülen senaryoların edebî olarak durumu, özellikle 2000'li yıllardan itibaren, kimi senaryoların kitap olarak yayımlanmasıyla tartışılmaya başlanmıştır (Özdemir, 2012: 262). Bu bağlamda çeşitli yönetmenlerin de görüş beyan ettikleri görülmektedir. Örneğin, Atıf Yılmaz senaryonun bir edebî metin olamayacağını iddia ederken (Özdemir, 2012: 227) Metin Erksan senaryonun "*kesin ve tartışmasız bir şekilde*" edebî bir tür olduğunu söylemektedir (Toprak, 2011: 36; Özcan, 2019: 148).

Burada tiyatro sanatıyla ilgili benzer tartışmaları hatırlamak konunun daha iyi anlaşılmasına yardımcı olabilir. Tiyatro uzmanları tiyatroyu edebiyattan ayrı, müstakil bir sanat olarak kabul ederlerken (Nutku, 2001: 19) edebiyat bilimciler tiyatronun yazılı boyutu olan piyesleri temele almaktadırlar:

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

Bunu sinema sanatının yazılı boyutunu oluşturan senaryolar için de söylemek mümkündür. Senaryolar yayımlandıklarında yazılı bir metin olarak okuyucuların ve incelemecilerinin karşısına çıkar ve edebî bir eser olarak incelenebilir. Senaryolar da tıpkı hikâye, roman, piyes gibi kurgusal eserlerdir ve çoğu senaryo yapısal olarak piyeslere

benzemektedir. Her ne kadar senaryoların “[...] kendi başına oturup okunacak bir tür [...]” olmadığını (Toprak, 2011: 36) düşünenler olsa da İnci Enginün’ün piyesler için ifâde ettiği düşünce senaryolar için de geçerlidir: “[...] Tiyatro eserlerinin öteki edebiyat türleri gibi okunmadığı veya okunamayacağı iddiasını çok garip ve yersiz bulduğumu özellikle belirtmeliyim. İyi bir tiyatro eserini okumanın tadı hiçbir türde yoktur. Tiyatro eserinin sahnelenmesi edebiyat dışı, ikinci bir işlemdir [...]” (Enginün, 2003: 139-140).

Bu noktada dram sanatını sadece piyeslerle sınırlı görmeyen Martin Esslin’in görüşleri önemlidir. Esslin, sinema ve televizyon senaryolarını da dram sanatının alanına dâhil etmekte (Esslin, 1996: 25) ve sinema sanatında senaryo yazarının önemsenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Ona göre “Yönetmenin işlevinin gereğinden çok yüceltilmesi yüzünden, yazarın sinemaya yaptığı katkı haksız bir biçimde küçültülmüştür.” (Esslin, 1996: 81)

Burada senaryo metnlerinin hangi yöntemle inceleneceği teknik bir mesele olarak ortaya çıkmaktadır. Bu sorun senaryoların farklı şekillerde yazılmasıyla ilişkilidir. “[...] günümüzde, tam anlamıyla gelişmiş bir senaryo yazım yöntemi yoktur ve bu konuda arayışlar henüz kesilmemiştir” (Aslanyürek, 2004: 163) diyen Semir Aslanyürek senaryo metnlerini yazılış tarzları bakımından üçe ayırmaktadır. Bunların birincisi olan “çekim senaryosu”nda çekim ve şahıslarla ilgili açıklamalar kâğıdın sol sütununa, diyaloglar sağ sütununa yazılmaktadır (Aslanyürek, 2004: 157-162, 191-209). İkincisi “piyes tipi senaryo”lardır. Bunlar tıpkı piyesler gibi diyaloglar üzerine kuruludur (Aslanyürek, 2004: 163-165) ve şahısların tavırları, hareketleri piyeslerdeki gibi parantez içi açıklamalarla “yazar anlatıcı” (Şen, 2017: 27-28) kullanılarak verilmektedir. “Öykü tipi senaryo”lar ise şekil bakımından piyes tipi senaryolara yakın olmakla beraber onlardan farklı olarak şimdiki zaman kipiyle yazılmaktadır (Aslanyürek, 2004: 165-170).

Bu senaryo yazım tarzlarının tiyatrodan, piyes yazım tekniğinden yararlandığını söylemek mümkündür. Zira sinema ortaya çıktığı andan bu yana, kendisinden önce ortaya çıkmış sanatların çeşitli yönlerinden faydalanmıştır (Toprak, 2011: 15; Kale, 2013: 52-53). Bu sanatların başında da hem oyunculuk yönteminden hem de diyalog yazım tekniğinden yararlandığı tiyatro gelmektedir (Ülkü, 2004: 139). Sinemanın doğuş zamanlarında yönetmenler, bir açıdan hazır bir senaryo sundukları için, tiyatro eserlerini filme

çekmişlerdir (Toprak, 2011: 21).<sup>2</sup> Bu tip filmler, sinema-tiyatro ilişkisini somutlaştırmaktadır.

Kitap olarak yayımlanan senaryoların metin düzleminde okur ve incelemecilerin karşısına çıkmasını ve senaryoların yazılış tarzı açısından tiyatroyla olan benzerliğini göz önüne alarak senaryoların edebî bir tür olarak değerlendirilebileceğini düşünmekteyiz. Bu doğrultuda, istisnaları olmakla birlikte, senaryoların yapısal açıdan büyük ölçüde piyeslere benzemesi sebebiyle piyes incelemelerinde kullanılan yöntemin senaryolara da uygulanması mümkündür.<sup>3</sup>

### 3. Senaryolarda Anlatıcı Unsuru

Anlatıcı, vak'aya dayalı edebî eserlerde olayları ve durumları okuyucuya aktarma görevi taşıyan yapısal bir unsurdur. Anlatıcı, şahıs kadrosundan olabileceği gibi eserde yer almayan, olayların dışındaki bir varlık da olabilir (Çetin, 2004: 105). Tiyatro eserlerinin edebî olarak incelenmesinde “anlatıcı” unsurunun yeri<sup>4</sup> üzerine hazırladığımız bir çalışmamızda tiyatrodaki “karakter anlatıcı” ve “yazar anlatıcı” olmak üzere iki tip anlatıcı olduğunu belirtmiştik (Şen, 2017: 21-22, 27-29). Senaryolarda anlatıcı unsurunun incelenmesinde de bu karakter tasnifini kullanacağız.

“Karakter anlatıcı” piyeslerde kimi zaman okuyucuyla/seyirciyle konuşan, onlara olaylar hakkında bilgi veren ve olayların gelişiminde şahıs olarak yer alan anlatıcı türüdür. Karakter anlatıcının bakış açısı kendi bilgisiyle, deneyimleriyle sınırlıdır ve öznel olabilir (Çıraklı, 2015: 45). Karakter anlatıcı, daha ziyade açık biçimli<sup>5</sup> piyeslerde yer alır. Haldun Taner’in *Fazilet Eczanesi*’nde olduğu gibi kapalı biçimde karakter anlatıcıya yer verildiği nadirdir ve bu da eseri açık biçime yaklaştırmaktadır (Şen, 2017: 22-23). Sinemada ise

<sup>2</sup> Türk sinemasında tiyatro eserlerinden çekilen filmler için bakınız: (Özdemir, 2012: 265-267).

<sup>3</sup> Bu şekilde hazırlanmış iki inceleme için bakınız: (Çetin 2019: 70-195) ve (Şen - Şahinkaya, 2021: 286-295).

<sup>4</sup> Kurmaca eserlerde en az bir anlatıcı bulunduğu düşüncesi anlatıbilim çalışmalarında genel olarak kabul edilmektedir (Oğuz, 2019: 82). Tiyatronun vak'aya dayalı kurmaca bir edebî tür olmasına rağmen, sadece sahne boyutu düşünülerek, kimi araştırmacılar tarafından bir “anlatma” sanatı değil, “gösterme” sanatı olduğu iddia edilmiş; bu yüzden piyes incelemelerinde “anlatıcı” unsuru yok sayılmıştır (Şen, 2017: 21). Aynı iddia sinema sanatı ve senaryolar için de dile getirilebilir. Bu noktada, filmde ziyade senaryo metnine odaklandığımız unutulmamalıdır. Senaryolar, sinema sanatının yazılı/edebî boyutunu oluşturmaktadırlar ve yazılı metinlerde yazar, anlatıcı unsurunun varlığını en aza indirmek istese de (Aytür, 2009: 19) anlatıcı mutlaka var olacaktır.

<sup>5</sup> Tiyatrodaki kapalı biçim (benzetmeci / dramatik yöntem) ve açık biçim (göstermeci / epik yöntem) olmak üzere yapı ve kurguyu şekillendiren iki biçim vardır. Kapalı biçimli piyeslerde olay, mekân ve zaman unsurlarında bir uyum vardır ve bu eserlerde sebep-sonuç ilişkisi sağlamdır. Bu tarz eserlerde seyircinin sahnedeki olaylarla özdeşleşmesi, olayları gerçekmiş gibi algılaması amaçlanmaktadır. Açık biçimli piyeslerde diğerinin tersine olay-mekân-zaman uyumuyla sebep-sonuç ilişkisi gevşetilmekte, böylelikle gerçeklik algısı kırılmaya çalışılmaktadır (Şen, 2017: 22).

izleyicide bir gerçeklik algısı<sup>6</sup> oluşturma amaçlandığı için senaryolar yapısal olarak kapalı biçim özelliği taşımaktadır. Bu sebeple karakter anlatıcı sinemada daha sınırlı bir kullanımla karşımıza çıkmaktadır. Karakter anlatıcının senaryolarda varlığı genellikle dış ses ya da şahıslardan birisinin iç sesiyle sağlanmaktadır (Aytekin, tarihsiz: 168, 172-173). Bu tarz eserlerde karakter anlatıcı, yerinde kullanılabilirse, gereksiz sahnelerin özetlenip kısaltılmasını sağlayacağı için işlevsel olabilmektedir (Aytekin, tarihsiz: 168, 172).

İncelediğimiz eserlerden sadece *Zehra* (1972) adıyla Yücel Çakmaklı tarafından filme çekilen<sup>7</sup> (Çetin, 2019: 43) ve Necip Fazıl Kısakürek'in piyes tipi senaryo özelliği gösteren *Sen Bana Ölümü Yendirdin* (1972) senaryosunda karakter anlatıcı görülmektedir. Necip Fazıl, "senaryo roman" adıyla yayımladığı senaryolarında karakter anlatıcıdan oldukça asgari düzeyde (Çetin, 2019: 142) ve kapalı biçimin sınırlarını zorlamayacak, eserin gerçeklik algısını bozmayacak şekilde yararlanmıştır. O, senaryolarında karakter anlatıcıya radyodan duyulan bir ses ya da topluluk karşısında konuşan bir hatip şeklinde yer vermiştir. *Sen Bana Ölümü Yendirdin*'de de karakter anlatıcı iki yerde bu şekilde karşımıza çıkmaktadır. Eserin yirmi yedinci sahnesinde bir dolmuşta radyo spikerinin sesi duyulur: " 'Dünü, bugünü ve yarınıyla Türk edebiyatı' isimli eserin yazarı, Türkiye'de san'at ve edebiyat tefekkürünün ilk temelini atmış sayılıyor. Profesörlüğe yükseltelen genç doçent şerefine Milli Türk Talebe Birliğinde bir tören tertipleniyor" (Kısakürek, 2009: 89). Burada karakter anlatıcı pozisyonunda yer alan spikerin sesi ile okuyucular/seyirciler Murat'ın eserinin başarısını, onun profesörlüğe yükseltildiğini ve onuruna bir tören düzenleneceğini öğrenmektedir. Yazar, bu bilgileri diyaloglarla vermek yerine karakter anlatıcıyla daha ekonomik bir şekilde aktarmıştır. Eserde karakter anlatıcı olarak değerlendirebileceğimiz ikinci örnek ise bahsedilen törende katılımcılara Murat'ı takdim eden ve onu sahneye davet eden sunucudur (Kısakürek, 2009: 90).

Senaryolarda "yazar anlatıcı" ise piyeslerdeki benzer bir şekilde kullanılmaktadır. Piyes ve senaryolar diyalog ve monologlar üzerine kuruludur. Yazarların şahısların hareketlerini, tavırlarını, ruh hâllerini ve bunların yanında dekor, ses, ışık gibi bilgileri diyaloglarla vermeleri imkânsızdır. Teknik olarak konuşmaların dışında verilmesi gereken

---

<sup>6</sup> Filtmsel gerçeklik ile yaşamsal gerçeklik birbirinden farklıdır (Aslanyürek, 2004: 184) lakin sinema kendi gerçekliği ile seyircileri etkilemeyi amaçlayan bir sanattır: "[...] film, izleyicide duygusal ve algısal bir katılma sürecini harekete geçirerek filme olan inancı artırmaktadır; neredeyse gerçeklik düzeyinde olan bu inanç kişiye bu böyledir de[di]r[mektedir]. [...] Bu gerçeklik havası, algılama üstünde egemenlik sağlayan bir güçle yığımları peşinden koştur[abilir]" (Çiçek, 2013: 20).

<sup>7</sup> Eserin filme çekilmesinde ana çerçeve korunmakla beraber içerik olarak Necip Fazıl'ın senaryosundan ciddi anlamda uzaklaşmıştır.

bu bilgiler için yazarlar parantez içi açıklamalardan yararlanmaktadır. Roman Ingarden diyalogların dışındaki bu kısımları “altmetin” (nebentext) olarak adlandırmakta ve basılan senaryolarda bunların piyeslere oranla daha fazla yer aldığını belirtmektedir (Esslin, 1996: 66). Ingarden’in altmetin olarak nitelediği parantez içi açıklamaları, bu kısımlarda yazarın oyuncu ya da yönetmeni doğrudan yönlendirmesi sebebiyle “yazar anlatıcı” olarak değerlendirmek mümkündür. Bu kısımlarda yazar, hâkim bakış açısına sahiptir (Şen, 2017: 27-28) ve bu bakış açısının verdiği her şeyi görme/bilme imkânıyla (Çıraklı, 2015: 45) hareket etmektedir.

İlk olarak *Sen Bana Ölümü Yendirdin*’e baktığımızda bazı sahnelerin tamamen yazar anlatıcının parantez içi açıklamalarından oluştuğunu görmekteyiz. Birinci sahneyi buna örnek olarak verebiliriz:

*“(Torosların dik bir tepesinden aşağı doğru manzara... Dümdüz ovada ve derinlerde bir köy... Tepe, çam ağaçları içinde... Kenarından geniş ve topraklı bir yol kıvrılıyor. Çıngırak sesleri... İki atın çektiği tenteli bir araba, karşılıklı üçer üçer oturmuş altı kız... Arkada ve ortada, yazlık şehirli kıyafetiyle Zehra... Arabayı yaşlı bir çiftlik yanaşması sürüyor... Kahkahalar atarak geçiyorlar... Şarkı... Kıvrak hareketler, fisiltılar, gülüşler... Araba, hafif bir meyille inen yolda bir dönemeç daha kıvrılıp kaybolur)”* (Kısakürek, 2009: 57).

Diyaloğun olmadığı bu sahnede yazar, parantez içi açıklama ile önce mekân hakkında bilgi vermiştir. Ardından arabanın ve içindekilerin hareketlerini aktarmıştır. Bu açıklamalar eseri okuyanlara şahısların hareketleri ve mekân hakkında bilgi vermektedir. Senaryonun filme çekilmesinde bu parça hareket ve görüntüye dönüşecektir. Görüldüğü üzere senaryo yazarları, yazar anlatıcı vasıtasıyla oyunculara ve yönetmene eserin filme çekimi hakkında bilgi vermektedirler.

*Sen Bana Ölümü Yendirdin*’de birinci sahnenin haricinde on altıncı ve on yedinci sahneler gibi kimi kısımların sadece yazar anlatıcıdan oluştuğu görülmektedir (Kısakürek, 2009: 79-80). Necip Fazıl, bunların dışında yazar anlatıcıdan diyalogların olduğu sahnelerde şahısların hareketlerini belirtmek için de yararlanmıştır:

*“ZEHRA – (Avaz avaz) İmdaaat!..*

*(Bir anda Murat’ın kulübesi açılır. Murat fırlar. Koşan atla arasında birkaç metre mesafe var... Atın önüne geçer.)*

*MURAT – (Haykırarak) Sıkı tutun!*

*(Murat bir sıçrayışta atın dizginlerine yapışır. Birkaç adım sürükleniş ve duran at... Eğere yapışan Zehra şiddetle sarsılmasına rağmen düşmemiştir. At durunca eğer üzerinde doğrulur.)*

*MURAT – (Elleri dizginlerde) Hiç bu tehlikeli yerlerde at koyverilir mi?*

*ZEHRA – (Heyecanlı) Ben koyvermedim, at ürküp parladı.*

*MURAT – Bu vaziyette evinize gidemezsiniz. İnin attan da... (Kulübenin önündeki kereveti, tahta sırayı gösterir) Şurada biraz istirahat edin! Hazırlanıp sizi götüreyim!” (Kısakürek, 2009: 61-62).*

Beşinci sahneden alıntıladığımız parçada parantez içi açıklamaların çıkarılması hâlinde sahne sadece konuşmalardan ibaret kalacak ve bu yüzden Zehra ile Murat'ın hareketleri bilinmeyecektir. Çekim esnasında oyuncuların hareketlerine dönüşecek bu açıklamalar ile yazar bir ölçüde oyuncuları görünmez iplerle oynatan bir kuklacıya dönüşmektedir (Şen, 2017: 28). Bunun yanında bu açıklamalar eseri okuyanların da şahısların hareketlerini öğrenmesini sağlamaktadır.

Onat Kutlar'ın Ömer Kavur tarafından filme çekilen (Kutlar, 2014: 12) *Yusuf ile Kenan* (1979) senaryosu ele aldığımız diğer senaryo metinlerinden yapısal olarak oldukça farklıdır. Metin, başka senaryolar gibi sahnelere ayrılmış olmakla birlikte yazım şekli açısından piyes tipi senaryo, öykü tipi senaryo ya da çekim senaryosu yapısına uymamaktadır. Eser, aşağıdaki örneklerde de görüleceği üzere, bir hikâye ya da romanı andıracak şekilde yazılmıştır. Karakter anlatıcının olmadığı eserde diyalogların dışındaki kısımlar yazar anlatıcının hâkim bakış açısından verilmiştir. Eserin yazılış tarzıyla alâkalı olarak yazar anlatıcının açıklamaları diğer senaryolardan farklı olarak bu eserde parantez içinde değildir.

*Sen Bana Ölümü Yendirdin*'de olduğu gibi *Yusuf ile Kenan*'da da bazı sahnelerde diyalog yoktur ve bu kısımlar yazar anlatıcının gözünden verilmiştir:

*“15. İstanbul'un arka sokakları (gündüz, dış çekim)*

*Değişik zamanlarda değişik sefalet görüntüleri.*

*Yusuf ve Kenan dar bir sokakta çöp karıştırırlar.*

*Yiyecek dükkânlarına bakarlar, Kenan çeşitli yiyecekleri Yusuf'a gösterir, Yusuf ifadesiz.*

*Üstleri başları kirlenmeye ve yıpranmaya başlamıştır.*

*Kendi yaşlıları olan ve sigara satan çocukları caddede geçerler.*

*Boş şişe toplayan bir çocuğu görürler.*

*Kendi yaşlarında ayakkabı boyacısını geçerler.*

*Annesinin elini tutmuş varlıklı bir kız çocuğu sandviç yiyerek yanlarından geçer. Kurumuş bir ekmek parçasını Yusuf duvarın kovuğunda bularak alır, kardeşiyle bölüşerek yerler” (Kutlar, 2014: 26).*

Bu sahnede sokakta kalan Yusuf ve Kenan'ın çeşitli görüntüleri aktarılmıştır. Konuşmanın olmadığı kısımda iki kardeşin yaşadığı sıkıntının görüntüler ile verilmesi amaçlanmıştır. Sahnenin başındaki “*Değişik zamanlarda değişik sefalet görüntüleri.*” cümlesi yönetmene sahnenin çekimi hakkında bilgi vermektedir.

Diyalogların olduğu sahnelerdeyse yazar anlatıcı, şahısların o anki hareket ve tavırlarını aktarmaktadır. Otuz altıncı sahneden alıntıladığımız aşağıdaki parçada anlatıcıya ait kısımları daha belirgin olması için altı çizili olarak veriyoruz:

*“Kenan ranzanın üst yatağından bacaklarını aşağıya sallandırmış, masanın çevresinde konuşan çocukları dinler.*

*16 yaşlarında bir genç ciddi bir biçimde anlatır.*

*– İkinci yakalanışım. Yarın mahkemeye...*

*Şirin yüzlü bir çocuk.*

*– Sigaradan mı?..*

*– Ha, bu defa ekip yakaladı, belediyeciler olsa kolay, onlar avanta peşinde, günde sekiz dokuz yüzü doğrultuyoruz yoksa...*

*Çocuklar dinler” (Kutlar, 2014: 47).*

Onat Kutlar'ın filmin yönetmeni Erden Kıral'la birlikte Ferit Edgü'nün *O* romanından uyarlayarak yazdıkları *Hakkâri'de Bir Mevsim* (1982) ise çekim senaryosu şeklinde yazılmıştır (Kutlar, 2014: 138). Eserde sol sütundaki açıklamalar yazar anlatıcı tarafından verilmiştir. Ayrıca sağ sütunda, diyalogların olduğu kısımlarda da yazar



anlatıcının kimi zaman parantez içi açıklamalarla yer aldığı görülmektedir. Diğer eserlerde olduğu gibi *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de de kimi sahneler sadece yazar anlatıcının açıklamalarından oluşmaktadır. On birinci sahne buna örnektir: “*Muhtarın horultusu. Zazi yatakta sırtı duvara yaslanmış. Tasalı. Bakıyor çocuklarına. Asya dalıp gitmiş, gözleri açık. Zazi, kısık lambayı söndürür*” (Kutlar, 2014: 147).

Elli beşinci sahneyi ise yazar anlatıcı ve diyalogların beraber olduğu sahnelere örnek olarak alıntılıyoruz (Kutlar, 2014: 177-178):

*“Muhtar tezgâhın önünde.  
Raflardaki kumaşları indiriyor dükkâncı.*

*Zazi... Satıcı oraya mahsus  
kumaşların isimlerini söyleyip açıyor.*

*MUHTAR: Şu... alttaki... Aha...*

*SATICI: Kehkeşan...*

*(Kumaş isimleri yerinde sorulacak)*

*Zazi ezik bakıyor. Daha çok başı  
önde. Muhtar soruyor Zazi'ye. Zazi zoraki  
başını sallıyor. İçi eriyor kıskançlıktan ve  
öfkeden. Kumaşlar tek tek açılıyor. Zazi'nin  
yüzüne sesi düşüyor satıcının. (Zazi'nin  
daha sonra yorgan yaptığı kumaşı burada  
görüyoruz. Muhtar sardırıyor onu.)*

*MUHTAR: Nasıl, gönlüncedir?*

*ZAZI: Kuma değildir, giyit değildir*

*bana gereken.”*

Kutlar'ın bu sahnede anlatıcı unsurundan oldukça işlevsel bir şekilde yararlandığı görülmektedir. Sol sütun tamamen yazar anlatıcıdan oluşurken sağdaki sütunda parantez içi açıklama ile yönetmene bir not düşülmüştür. Sol sütundaki “*İçi eriyor kıskançlıktan ve öfkeden*” cümlesi yazar anlatıcının hâkim bakış açısıyla Zazi'nin iç dünyasını da görebildiğini ortaya koymaktadır. Sahnenin sonundaki “*Zazi'nin daha sonra yorgan yaptığı...*” şeklinde başlayan açıklama ise eserin ileriki kısımlarına dair bir bilgi verdiği için bilhassa dikkat çekicidir.

*Hakkâri'de Bir Mevsim*'de yazar anlatıcının işlevsel olarak kullanımına bir başka örnek hayâl ve rüyaların aktarıldığı sahnelerdir. Yüz altıncı sahnede O'nun, Halit'in Acemleri öldürüp soyuşuna dair hayâli canlandırılmıştır (Kutlar, 2014: 204-205). Yüz yirmi



beşinci sahnede ise O'nun gördüğü rüya verilmiştir. Bu sahnenin bir kısmını örnek olarak alıntılıyoruz:

*“Dilek ağacı. Üstünden sular süzülüyor. Karanlık bir oda. Cellat. Tanık olarak O da orada. Kapının önünde tören giysileriyle köylüler.*

*Donuk bakıyorlar.*

*Muhtar, Zazi, Ramazan, diğerleri... Cellat kurbanına ipi mi yoksa boynunun vurulmasını mı istediğini soruyor. Halit korkusuz ipi gösteriyor [...]*”  
(Kutlar, 2014: 212).

Selim İleri'nin *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* adlı senaryosu 1981'de Ömer Kavur tarafından filme çekilmiştir (İleri, 1983: 4). Filmin çekiminde piyes tipi senaryo şeklinde yazılan esere büyük ölçüde bağlı kalındığı görülmektedir. Eserde dikkat çeken bir nokta İleri'nin eserini iç kapakta “film öyküsü” şeklinde sunmasıdır. Bu, bir terim sorununa yol açmaktadır. Zira, “film öyküsü” “*Sinopsisten uzun olan ve senaryonun mümkün olan en az sözcükle yapılmış özeti*”dir (Asiltürk, 2014: 346). Bu tanımda geçen “sinopsis” ise film öyküsünün en kısa şeklidir (Asiltürk, 2014: 360). Dolayısıyla “film öyküsü” sinopsisten biraz daha uzun olup senaryodan ciddi anlamda kısadır. Selim İleri'nin bu eseri yüz sayfalık bir metin olup yapısal olarak da senaryo özelliği taşımaktadır. İleri, Necip Fazıl'ın senaryolarına okunmasını da amaçlayarak “senaryo roman” adını vermesine benzer bir gayeyle bu adlandırmayı yapmış olabilir. Aynı durum Faruk Nafiz Çamlıbel'in “film romanı” şeklinde sunduğu *Mermer Beşik* senaryosunda da görülmektedir (Şen - Şahinkaya, 2021: 287-288).

Sahnelerin numaralandırılmadığı *Kırık Bir Aşk Hikâyesi*'nde yazar anlatıcının açıklamaları italik olarak verilmiş, sadece diyalogların olduğu kısımlarda parantezden yararlanılmıştır. İleri, bu senaryosunda diyalogların olmadığı sahnelere çokça yer vermiştir. Bazen pek çok diyalogsuz sahnenin art arda sıralandığı görülmektedir. Örneğin, s. 61-63 arasındaki kısımda birbirini takip eden on sahnede diyalog yoktur. Bu kısımlar sadece yazar anlatıcının aktardıklarından oluşmaktadır (başka örnekler için bakınız İleri, 1983: 71-72, 101-103). Yazarın bu tip sahnelere çokça yer vermesi onun sinema anlayışından kaynaklanmaktadır. İleri, senaryoda diyaloglara ağırlık verilmesinin görselliğin kaybına yol açacağını düşünmekte ve bunu tasvip etmemektedir (Toprak, 2011: 87). Bu düşüncesi onu eserinde yazar anlatıcıdan daha fazla ve işlevsel bir şekilde yararlanmaya yöneltmiştir. Eserdeki diyalogsuz sahnelerden birisini örnek olarak alıntılıyoruz:

*“Aysel’in bakış açısından sokağı görürüz. At arabası yola koyulmak üzeredir. Şadiye Öğretmen, İffet Hanım’la kucaklaşır. Müdürün elini sıkar. İffet Hanım bir kova su boşaltır.*

*Plan değiştiririz. Bu kez yerden bir çekimle uzaklaşan at arabası, arkasından gelen Şadiye Öğretmen ve camiin yan cephesini boydan boya saptarız. At arabası ve Şadiye, köşeyi dönerek kaybolurlar” (İleri, 1983: 20).*

Bu sahnede yazar anlatıcıyla şahısların hareketlerinin verilmesinin yanında yönetmen ve kameramana çekimle ilgili detaylar da aktarılmıştır. Eserin tamamında rastlanan bu şekildeki yönlendirmeler İleri’nin çekim konusuna vukûfiyetini ve bu konudaki hassasiyetini göstermektedir.

Yazar anlatıcının açıklamaları kimi sahnelerde şahısların kişilikleri hakkında da bazı ipuçları vermektedir. *“Aysel, gece lâmbasının ışığı altında yatağına uzanmış Sait Faik okumaktadır [...]*” (İleri, 1983: 41) cümlesi Aysel’in içinde bulunduğu eylemi göstermenin yanında onun yazar tercihini de ortaya koymaktadır. *“[...] Fuat’ın yanına gelir Belgin. Sırtında oldukça fantazi, biraz da rüküş, günün modasına uygun bir giysi vardır”* (İleri, 1983: 52) cümleleri de Belgin’in karakterini giyim tercihi üzerinden belirginleştirmektedir. İleri, diyalogların olduğu kısımlarda ise yazar anlatıcıdan şahısların tavır ve hareketlerini belirtmek için yararlanmıştır:

*“FUAT: Bunun önerdiklerinizle ne ilgisi var?*

*RECEP (sinsi bir ifade ile gülümseyerek): Para.. Bütün meseleleri çözer.*

*FUAT (Recep’in gözlerinin içine bakarak): Özür dilerim. Sizin gibi düşünmüyorum”* (İleri, 1983: 44).

İnceleyeceğimiz son eser olan Nuri Bilge Ceylan’ın yönetmenliğini yaptığı ve senaryosunu Ebru Ceylan ve Ercan Kesal’la birlikte yazdığı (Ceylan, 2012: 17) piyes tipi senaryo özelliği gösteren *Üç Maymun*’da (2008) yazar anlatıcının bilgi verdiği kısımlar çoğunlukla italik, bazı kısımlarda (özellikle diyalogların arasında) parantez içinde verilmiştir. Diğer senaryolarda olduğu gibi *Üç Maymun*’da da bazı sahnelerin sadece yazar anlatıcıdan müteşekkil olduğu görülmektedir:

*“4. Sahne: Banliyö treni geçer. Altındaki geçitten geçen Eyüp karanlık sokaktan sahile doğru yürür.*

5. Sahne: *Eyüp, Kumkapı balıkçılarının oraya yürüyerek gelir. Bakınırken Servet el eder. Birlikte kuytu bir yere doğru yönelirler*” (Ceylan, 2012: 18).

Diyaloğun olmadığı bu iki sahnede yazar anlatıcı aracılığıyla okuyucular Eyüp ve Servet’in hareketlerini öğrenmektedir. Yazar anlatıcı, diyaloglu sahnelerde de şahısların hareket ve tavırlarını belirtmektedir:

*“EYÜP: Genç miydi?*

*SERVET: (Önce anlamaz) Kim?*

*EYÜP: (Sadece başıyla küçük bir işaret yapar, ‘işte o çarptığım adam’ gibi)*

*SERVET: (Sıkıntılı, geçiştirmek ister gibi) 40-50 gibiydi galiba. O panikle bakamadım ki adama”* (Ceylan, 2012: 19).

Bir yönetmen senaryosu olan *Üç Maymun*’da yazar anlatıcıdan diğer eserlere benzer bir şekilde yararlanılmıştır.

## Sonuç

Edebiyatın antik çağlardan günümüze kadar sürekli bir değişim içinde olması edebî tür anlayışlarını ve tasniflerini de etkilemiştir. Teknolojik gelişmelere, yeni edebî anlayışların doğmasına ve okur kitlesinin genişlemesine koşut olarak zamanla yeni türler ortaya çıkmıştır. Bunlardan birisi de senaryodur. Senaryoların sinema sanatıyla ilişkili olması bu metinlerin edebî tür olarak kabul edilip edilemeyeceği tartışmasını da beraberinde getirmektedir. Buna rağmen özellikle kitap olarak yayımlanmış senaryoların metin yönünün ön plana çıkması bu eserlerin de edebî açıdan incelenebileceğini düşündürmektedir. Bu düşünceyle hareket ettiğimiz bu makalemizde senaryoların edebî eser olarak incelenmesinde anlatıcı unsurunun nasıl irdelenmesi gerektiği üzerinde durduk.

Dört yazara ait beş senaryo metnini incelediğimiz çalışmamızda ele aldığımız örneklerin, Onat Kutlar'ın *Yusuf ile Kenan*'ı hariç, ister çekim senaryosu isterse piyes tipi senaryo olsun yapısal olarak tiyatrunun piyes yazım tekniğine benzer bir şekilde yazıldığını gördük. Piyesler ile senaryolar arasındaki bu benzerlik anlatıcı unsurunun bu tarz eserlerdeki konumunda da açık bir şekilde görülmektedir. Hatta yazılış şekliyle diğerlerinden farklılaşan *Yusuf ile Kenan*'da da anlatıcının piyeslere benzer şekilde yer aldığı görülmektedir.

İncelediğimiz bu eserlerde “karakter anlatıcı” sinemanın gerçeklik algısına koşut olarak pek tercih edilmemiştir. Ele aldığımız örneklerden sadece Necip Fazıl'ın *Sen Bana Ölümü Yendirdin* senaryosunda bu anlatıcı çeşidinden yararlandığını gördük. Senaryo yazarları, “yazar anlatıcı”dan ise geniş bir şekilde yararlanmışlardır. Gerek diyalogsuz sahnelerde gerekse diyaloglar devam ederken şahısların hareketleri, ruh hâlleri, tavırları ve bunların yanında mekân, ışık gibi unsurlara ait bilgi ve yönlendirmeler yazar anlatıcı vasıtasıyla verilmiştir. Roman Ingarden'in “altmetin” olarak nitelendirdiği bu kısımları, ele aldığımız yazarların oldukça işlevsel ve başarılı bir şekilde kurguladıklarını söylemek mümkündür.

### **Kaynaklar**

- Abrams, M. H.; Harpham, Geoffrey Galt (2009). *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Wadsworth Cengage Learning.
- And, Metin (1973). *Tiyatro Kılavuzu*. Yayın yeri belirtilmemiş: Milliyet Yayınları.
- Asiltürk, Cengiz T. (2014). *Sinemada Diyalektik Kurgu (Filmin Dili)*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Aslanyürek, Semir (2004). *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aytaç, Gürsel (2016). *Genel Edebiyat Bilimi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Aytekin, Mesut (tarihsiz). *Senaryo*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi.
- Aytür, Ünal (2009). *Henry James ve Roman Sanatı*. İstanbul: YKY.
- Ceylan, Nuri Bilge (2012). *Üç Maymun*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Chandler, Daniel (2018). Tür Kuramına Giriş, (Çev: Jale Özata Dirlikyapan). *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı Temel Metinler*, (Ed: Jale Özata Dirlikyapan). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Çetin, Nurullah (2004). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: kendi yayını.
- Çetin, Cemile (2019). *Necip Fazıl Kısakürek'in Senaryo Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi. Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bartın.
- Çıraklı, Mustafa Zeki (2015). *Anlatıbilim - Kuramsal Okumalar*. Ankara: Hece Yayınları.
- Çiçek, Aziz (2013). *Sinemada Rüya Temsili ve Gerçeklik İlişkisi: Jungcu Yaklaşımla "Inception" Adlı Filmin Çözümlemesi*. Yüksek Lisans Tezi. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Enginün, İnci (2003). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Esslin, Martin (1996). *Dram Sanatının Alanı*, (Çev: Özdemir Nutku). İstanbul: YKY.
- İleri, Selim (1983). *Kırık Bir Aşk Hikâyesi*. İstanbul: Ada Yayınları.
- İnceefe, Pınar (2014). *Sofokles'in "Kral Oidipus" Adlı Dramatik Metni ile Necip Fazıl Kısakürek'in "Bir Adam Yaratmak" Adlı Dramatik Metninin Ontolojik ve*

*Epistemolojik Bakımdan Karşılaştırılması*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Kale, Özlem (2013). *Türk Edebiyatında Sinemaya Uyarlanan Romanlar ve Uyarlama Sorunu*. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kısakürek, Necip Fazıl (2009). *Kâtibim - Sen Bana Ölümü Yendirdin*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

Kurosawa, Akira (1968). Sinema Üzerine Düşünceler, (Çev: Nijat Özön). *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, (196), 435-437.

Kutlar, Onat (2014). *Senaryolar*. İstanbul: YKY.

Nutku, Özdemir (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Oğuz, Orhan (2019). *Anlatıcının Tutumu- Burhan Arpad'ın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.

Özcan, Latife (2019). *Halk Edebiyatı Nesir Ürünlerinin Elektronik Kültür Ortamına Aktarılması ve Halk Hikâyelerinin Senaryolaştırılması*. Doktora Tezi. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Özdemir, Nebi (2012). *Medya Kültür ve Edebiyat*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Şen, Can (2017). Edebî Bir Tür Olarak Tiyatroda Anlatıcı Meselesi. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2 (2), 19-39.

Şen, Can; Şahinkaya, Şeyma (2021). Faruk Nafiz Çamlıbel'in Mermer Beşik Adlı Senaryosu Üzerine Bir İnceleme. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (51), 285-298.

Şen, Can; Şahinkaya, Şeyma (2021). Faruk Nafiz Çamlıbel'in Mermer Beşik Adlı Senaryosu Üzerine Bir İnceleme. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (51), 285-298.

Taner, Haldun; And, Metin; Nutku, Özdemir (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Toprak, Seçil (2011). *Selim İleri'de Sinema ve Edebiyat*. İstanbul: MTV Yayıncılık.

Ülkü, Reha (2004). *Sinema ve Kuram*. Ankara: Orient Yayınları.

Wellek, René; Varren, Austin (2001). *Edebiyat Teorisi*, (Çev: Ömer Faruk Huyugüzel). İzmir: Akademi Kitabevi.

YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/> (e.t. 22/04/2021).

## HİLÂL KARAHAN'IN *KIRK YAMA KIRK YARA'SINDA KADIN*

**EMEL KOŞAR\***



### ARAŞTIRMA MAKALESİ

**Geliş Tarihi:** 11.09.2021

**Kabul Tarihi:** 02.10.2021

**Atf Bilgisi:** Koşar, E.  
(2021). Hilâl Karahan'ın  
*Kırk Yama Kırk Yara'sında*  
Kadın. HARS AKADEMİ, 4  
(8), 621-630.

### Öz

Şair, yazar, çevirmen ve tıp doktoru Hilâl Karahan'ın *Kırk Yama Kırk Yara*'daki şiirleri kendi bedeni, kıyafeti, eğitimi, evliliği ve geleceği hakkında söz sahibi olamayan, fiziksel ve psikolojik şiddete maruz kalan, tecavüze uğrayan kadınların sesini taşır ve dramlarını yansıtır.

Farklı coğrafya ve kültürlerden kadınların acılarına tanık/ortak olan Karahan'ın *Kırk Yama Kırk Yara*'daki anlatımcı şiirleri görseller ve haber alıntlarıyla birlikte belgesel niteliği de taşır.

Kadının toplumdaki yerinin, cinselliğinin, evliliğinin, anneliğinin sorgulandığı şiirlerde Hilâl Karahan'ın feminist duyarlılığı ve kız kardeşleşmekten yana olduğu göze çarpar.

*Kırk Yama Kırk Yara*'daki belgesel yanı öne çıkan anlatımcı şiirleri besleyen Hilâl Karahan'ın lirik tavrıdır. Şiirlerdeki duygu aktarımı fotoğraflarla perçinlenir ve kitabın tematik bütünlüğünü sağlar. Karahan'ın şiir öznelerinin hayata dair umutsuz ve karanlık bir tablo çizdikleri söylenebilir.

*Kırk Yama Kırk Yara*'nın “dul ağıdı” bölümündeki “ege denizi'nde ölüm”, “mülteci çadırı”, “boko haram”, “küçük, siyah...”, “beyaz tarak”, “dul”, “dul ağıdı”, “tahliye” ve “alaplı şiirleri” bölümündeki “kızlar bayramı”, “vajinismus tedavisi”, “tüp bağlatma”, “fındık işçileri”, “fındık çadırında gerdek”, “ensest” adlı şiirler kadının kendine ait bir odası/özgürlüğü olmadığını kanıtlar.

**Anahtar Kelimeler:** Şiir, kadın, çocuk, feminizm, biyoloji.

\* Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul. [emel.kosar@msgsu.edu.tr](mailto:emel.kosar@msgsu.edu.tr) / ORCID: 0000-0003-3178-5771.

## THE WOMEN IN *FORTY PATCHWORKS FORTY WOUNDS* OF HİLÂL KARAHAN

**EMEL KOŞAR\***



### RESEARCH ARTICLE

**First Received:** 11.09.2021

**Accepted:** 02.10.2021

**Citation:** Koşar, E. (2021).  
The Women In *Forty  
Patchworks Forty Wounds*  
Of Hilâl Karahan. HARS  
AKADEMİ, 4 (8), 621-  
630.

### Abstrece

Poet, writer, translator and medical doctor Hilal Karahan's poems in *Forty Patchworks Forty Wounds*, convey the voices of women who have no words about their own body, clothes, education, marriage and future; who are exposed to physical and psychological violence; who are raped, and reflect their drama.

Witnessing/partnering the suffering of women from different geographies and cultures, Karahan's narrative poems in *Forty Patchworks Forty Wounds* are also documentary, with visuals and news excerpts.

In the poems in which women's place in society, sexuality, marriage and motherhood are questioned, it is striking that Hilâl Karahan is in favor of feminist sensibility and sisterhood.

It is Hilâl Karahan's lyrical attitude that feed documentary featured poems in *Forty Patchworks Forty Wounds*. The transfer of emotion in the poems is riveted with photographs and provides the thematic integrity of the book. It can be said that Karahan's poetry subjects paint a hopeless and dark picture of life.

In *Forty Patchworks Forty Wounds*, in the "widow's lament" section, "death in the aegean sea", "refugee tent", "boco haram", "little, black ...", "white comb", "widow", "widow's lament", "curettage"; the poems titled "girls' feast", "vaginismus treatment", "tubal ligation", "hazelnut workers", "nuptials in a hazelnut tent", "incest" in the section of "alapl poems" prove that women do not have a room of their own/freedom.

**Keywords:** Poetry, woman, child, feminism, biology.

\* Associate Professor, Mimar Sinan Fine Arts University, Department of Turkish Language and Literature, Istanbul. [emel.kosar@msgsu.edu.tr](mailto:emel.kosar@msgsu.edu.tr) / ORCID: 0000-0003-3178-5771.



## Giriş

Şair, yazar, çevirmen ve tıp doktoru Hilâl Karahan'ın (1977, Gaziantep) şiir, deneme ve incelemeleri ulusal ve uluslararası edebiyat dergilerinde yayımlanmaktadır. Karahan, Kapital Yazarlar Vakfı (WCF) ve Dünya Şiir Festivali (WFP) network sitelerinde Türkiye direktörüdür. Her yıl Feminİstanbul Şiir Festivali'ni düzenlemektedir.

Hilâl Karahan'ın son şiir kitabı *Kırk Yama Kırk Yara*'nın (Karahan 2017) “dul ağıdı” bölümünde “ege denizi'nde ölüm”, “mülteci çadırı”, “boko haram”, “küçük, siyah...”, “beyaz tarak”, “dul”, “dul ağıdı”, “tahliye”; “alaplı şiirleri” bölümünde “kızlar bayramı”, “vajinismus tedavisi”, “tüp bağlatma”, “fındık işçileri”, “fındık çadırında gerdek”, “ensest”; “araf şiirleri” bölümünde “taş avlu”, “bu bir ağustos şiiridir”, “araf şiirleri”; “eşikte” bölümünde ise “kemik kafes”, “sümbülteber”, “eşikte” adlı şiirler yer almaktadır.

*“Feminizm kavramı kadınların cinsiyetleri nedeniyle maruz kaldıkları baskı ve kısıtlamalara karşı yaşadıkları haksızlıkları telafi etmek amacıyla mücadele ve direniş göstermelerini ifade etmektedir”* (Atan 2015: 4). Feminist bir şair olan Hilâl Karahan'ın *Kırk Yama Kırk Yara*'daki (özellikle kitabın ilk iki bölümündeki) eleştirisi özgürleşme sürecine dahil olamayan kadınların kendi hayatlarının içerisine hapsoluşlarına, şiddete maruz kalmaları ve tecavüze uğramaları karşısındaki çaresizliğine odaklanır. Söz konusu kitapta yer alan kadın üzerinden anne çocuk ilişkisini ve ailenin toplumun temel yapı taşı olduğunu yansıtan şiirlerde çocukların da şiddet mağduru oldukları vurgulanır.

Hilâl Karahan'ın *Kırk Yama Kırk Yara*'yı “*Kırk yaşına.../Kadının içindeki “Shakti” güce.../Dünyayı sarsan kadınlara...*” ifadesiyle ithafı onun kadına bakışını dile getirir. Karahan, *Kırk Yama Kırk Yara*'da edebî dünyasını, duyuş biçimini ve dili kullanım tarzını kadın üzerinden okura yansıtır. Şair, etkisi uzun süren şiirlerinde dilin olanaklarından tasarruflu bir şekilde faydalanırken kadınların kederlerinin altını çizer. Dili incelikle işleyerek sözcüklerin coğrafyasında kadınların tarihini şiirleştirir.

Virginia Woolf'a göre eğitimi, parası ve özgür bir çalışma ortamı olmayan kadından yaratıcılık beklenemez (Woolf 2012: 7). “Kendine ait bir odası” olan Hilâl Karahan, *Kırk Yama Kırk Yara*'da yaratıcılığını kadınlar odağında okura sunar.

Karahan, İbn Haldun'un dediği gibi “coğrafyanın kader olduğunu” okura hissettirir. Ayrıca “Biyoloji kaderdir” ifadesini de sorgular. Sözcüklerin değerini kadınların çektikleri acılarla tartan ve artıran şair, uzun soluklu yolculuğunda sözün büyüsunü kadınların yazgılarıyla birleştirir.

### **“dul ağdı”**

*Kırk Yama Kırk Yara*'nın “dul ağdı” bölümündeki “ege denizi'nde ölüm” şiirinde Ege Denizi'ni şişme botlarla geçmeye çalışırken ölen mültecilerden bir Suriyeli çocuğun (Aylan Kurdi) Bodrum'da kıyıya vuran cesedi karşısında sessiz kalanlar ve kapital düzen eleştirilir. Mültecilere kapılarını açmayan ve şiddet uygulayan ülkelerin acımasızlığı ifade edilir. Ortadoğu'nun bu tür trajedilere her zaman sahne oluşu vurgulanırken coğrafyanın insanların kaderlerini nasıl şekillendirdiği de gösterilir. Ölümün ateş okyanusundaki dalgalanışı resmedilirken özellikle çocuklarını kaybeden annelerin çaresizlikleri dile getirilir. Şiirin son bölümündeki “Sunu”da yer alan biri yabancı diğeri Türk iki haber alıntısı metnin umutsuz atmosferini artırır:

“2/

*Gün ağarınca*

*kıyıya vuran mülteci yavruları*

*yuvarlanır yüreğin ortasına:*

*Bakar kör, duyar sağır Avrupa*

*kapısına ulaşabilirse eğer*

*400 bin mülteciyi içeri alacak*

*gönüllü kürdan yapacak*

*kapitalizmin dişlileri arasında” (Karahan 2017: 11)*

“mülteci çadırı”nda Suriyeli mültecilerin çadırdaki yaşam mücadelesi anlatılırken kadınların edilgen konumu dikkati çeker. Dört bölümden meydana gelen “boko haram” şiirinde 16.4.2014'te Nijerya'da terörist Boko Haram grubu tarafından kaçırılan 275 Çiboklu kadın öğrencinin uğradığı zulüm resmedilir. Boko Haram'daki kadınların köleleştirilmeleri, (Kıyafetlerine karışılır, eğitim görmeleri ve meslek sahibi olmaları engellenir.), kaçırılmaları, tecavüze uğramaları ve intihar bombacısı yapılmaları karşısında umutlarını yitiren ailelerinin hükümetin kızlarını aradığına ve kızlarının katil olacağına inanmamaları vurgulanır. Şiirin dördüncü bölümündeki haber (15 Nisan 2016 06:12 Stephanie Hegarty/BBC muhabiri, Mbalala) alıntısı metnin gerçekçiliğini arttırırken fotoğraflar ise etkisini perçinler:

“1/

*Köle olmam için doğurmadı beni anam*

*on iki saat süren bir azapla*

...

*Eski bir kamyonun kasasında*

*kaçır diye koymadı adımı” (Karahan 2017: 18)*

“küçük, siyah...” şiirinde ise Mersin Tarsus'ta, yirmi yaşındaki Özgecan Aslan'ın 2015 yılında okuldan eve dönerken dolmuş şoförü tarafından kaçırılarak tecavüz edilmek istenmesi, öldürülmesi, ellerinin kesilmesi ve cesedinin yakılarak tanınmaz hâle getirilmesi *Milliyet Gazetesi*'nin 15.2.2015 tarihli haberinden alıntıyla dile getirilir. Söz konusu şiirde Özgecan Aslan'ın “küçük, siyah, kesik eller”i ve savrulan külleri karşısında ailesinin dinmeyen acısı ve çaresizliği vurgulanır:

*“Uçurumda açan güllere benzer*

*küçük, siyah, kesik eller*

*dikenlerle dağlanmış, yağmurla*

*keskinleşen akşamda parçalanmış*

*yarattığından tanrı dahi utanmış” (Karahan 2017: 22)*

“dul” şiirinde 13 Mayıs 2014'te Manisa Soma'da kömür ocağındaki patlama sonrasında dul kalan 301 kadının toplumda evli erkekler için tehlike olarak görülmesi ve onlara ödenen tazminatların gelinlerle kayınpederler arasında çatışmaya sebep olması eleştirilir. Acısı katlanan kadınların toplumdaki dışlanmışlıkları vurgulanır:

*“1/*

*Kokular ve korkular arasında*

*sabırla yürüdü ölüm*

*taşlarına basmadan akşamın*

*Eli boş döndü eve keder*

*söndü gözünde fer*

*ağzı şer koktu kasabanın” (Karahan 2017: 32)*

“dul ağdı” şiirinde ise Grizu kazaları sonrasında ölen madenci eşlerinin aldıkları tazminat sebebiyle kendi aileleri ve kocalarının aileleri arasında paylaşılabilmesi konu edilir. Madenci dula, çok genç ve çocuksuz ise kocasının küçük erkek kardeşiyle veya kayınpederiyle -imam nikâhıyla- evlendirilerek ona ödenen tazminata el konulur. Kadının aile içinde maruz kaldığı şiddet onun yetiştirdiği çocukların hayatını da olumsuz şekilde etkiler:

*“Geçsin bırak, hızla geçsin keder  
solsun teninde zaferler  
sarsın taş kollarıyla vaatler  
yatağına hayaller uzansın”* (Karahan 2017: 37)

“Ataerki, genellikle hem ekonomik hem de akrabalık bağlarıyla bağlı bir grupta, hane halkı üzerinde otoritenin babadan oğula geçen ve belirli bir kişi tarafından uygulandığı bir duruma karşılık gelir” (Güneş 2017: 247-248). Karahan, yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi ataerkinin kadınlar üzerindeki baskısının olumsuz sonuçlarını şiirlerinde işlerken eleştirel bir tavır sergiler.

“tahliye” şiirinde Çin’in Shaanxi eyaletinde bir annenin, ikinci çocuğu doğurma hakkı olmadığı için kürtaja zorlanması tasvir edilirken söz konusu kadının maruz kaldığı fiziksel (zorla hastaneye götürülüp operasyondan önce ellerinin ve kollarının bağlanması) ve psikolojik (bebeğinin ölümüne seyirci kalmak zorunda olması) şiddet ifade edilir. Eril sistem tarafından anneliğin içinin boşaltılıp sıradanlaştırılmasının ve kadının değersizleştirilmesinin sebepleri sorgulanır:

*“Ey kanımla emzirdiğim ışığın oğlu  
hangi hazine doldurabilir rahimdeki boşluğu*

*Kalp yerinden sökülürken  
nedir ki rahimden yaşamın dökülmesi*

*Benim bedenim benim parçam*

*çekin elinizi ruhumdan*

*diyebilse*" (Karahana 2017: 42)

### **"alaplı şiirleri"**

*Kırk Yama Kırk Yara*'nın diğler bölümlerindeki şiirlerin sonunda "Sunu" yoktur. "alaplı şiirleri" bölümündeki şiirler kadın doğum doktoru Hilâl Karahan'ın gözlemlerini ve tecrübelerini yansıtır. Kadınların erkeklerle eşit ve özgür olabilecekleri toplumlara özlemleri dile getirilir. Kadınların kendi bedenleri ve gelecekleri hakkında söz sahibi olabilecekleri dönemler beklenir. Ağıttan çok başkaldırı niteliğindeki şiirlerde umutsuzluk öfkeyle harmanlanır. "kızlar bayramı"nda Alaplı'da kadınların cinsel obje olarak görülüşü, "vajinismus tedavisi"nde aşağılayıcı geleneklerin kadınların cinsel hayatı üzerindeki olumsuz etkileri, "tüp bağlatma" şiirinde ise parayla alınıp satılan bir "mal" olarak görülen kadınların doğurganlıklarının sonlandırılıp sonlandırılmamasına kayınpederlerinin karar verişini eleştirilir:

*"Belki başka çocuk ister, belki yeniden evlenir;*

*yaşı genç, bağlamayalım tüplerini' diyorum.*

*'Nereye gitçeeğmiş? Kendi de, dört uşağı da*

*benim malım; parasını takır takır sayıp aldım!'*

*diyor, torununu çekeleyerek..."* (Karahana 2017: 53)

Toplumsal cinsiyeti önemseyen Hilâl Karahan, eleştirel bakış açısıyla kadının farklı kültürlerdeki/toplumlardaki konumunu gerçekçi olduğu kadar lirik bir sesle okura duyurur. Kadınlara toplum tarafından biçilen rollerin edilgen ve aşağılayıcı durumlarını resmederken çocukların gördükleri zararların da altını çizer.

Toplumsal cinsiyet kültürel olarak inşa edildiği için "Biyoloji kaderdir" yerine "Kültür kaderdir" denilebilir (Butler 2014: 53). "Kültür kaderdir" ifadesini doğrulayacak nitelikteki "fındık işçileri" şiirinde tarlada doğum yaparken ölen kadınları acısı "fındık çadırında gerdek" şiirinde henüz on üç yaşında kendilerinden yaşça büyük erkeklerle zorla - imam nikâhıyla- evlendirilen ve kumalarıyla aynı çadırda yaşamak zorunda kalan kadınların acısına karışır. "ensest"te ise annelerin çocuklarının enseste kurban oluşları karşısındaki

vurdumduymazlıkları vurgulanır:

“Oğluna değil, savcıya kızgın,

meselenin buraya taşınmasına...” (Karahan 2017: 58)

“Kişisel olan politiktir” ve “Bütün kadınlar kız kardeşidir” sloganları feminist hareketin temel unsurlarıdır (Güneş 2017: 246). Hilâl Karahan, *Kırk Yama Kırk Yara*'da kız kardeşi olarak gördüğü kadınların ezilmişliklerinin sebeplerini ve özgürleşme isteklerini dile getirerek kadın haklarını savunur.

*Kırk Yama Kırk Yara*'da dünyadaki ataerkil söylemi kıran dişil bir dil ve toplumsal cinsiyet kavramı dikkati çeker. Kadınların erkekler tarafından şiddete maruz kalmalarına inanış kadınlara gelebilecek tek kötülüğün erkeklerden olacağı fikridir. Oysa erkekler tarafından şiddete maruz kalan kadınların/çocukların durumları karşısında sessiz kalanlar ve şiddeti destekleyenler yine kadınlardır.

## **Sonuç**

Geleneksel şiirde kadın, şairin ilham perisi ve seslenilen kişidir. Güzel aşk nesnesi rolündedir, özne rolü üstlenemez. Edgar Allen Poe'nun ifadesi değiştirilirse dünyadaki en şiirsel nesne güzel bir kadının ölümüdür ve her kadın şair, yazmak için genelde ayağıyla çiğnemek zorunda olduğu bir kadın kahramanın güzel cesedinin ebediyen etkisi altındadır (Boym 2010: 252).

Şiirlerinin özneleri kadın olan Hilâl Karahan erkeksi bir role bürünmeden, dişil dille kadınların var oluş mücadelesini konu edinen şiirlerinde geleneksel anlayışı yıkararak okura yeni pencereler açar. Bu bakımdan kadın mücadelesinin bir örneği sayılabilecek *Kırk Yama Kırk Yara*, Karahan'ın feminizm anlayışını da özetler. Mücadeleci kadınlar için feminizm bir çıkış noktasıdır. Karahan, kadının toplum içindeki baskılanmasını konu edinen söz konusu şiirlerinde kadına uygun görülen kimlikleri sorgular. Farklı kültürlerden kadınları anlatımcı dille ve geniş bir yelpazede ele alır. Özelde evrenseli yakalayan şair, kadınların dramalara yer vererek onların acılarına ortak olur.

*Kırk Yama Kırk Yara*'da şiirlerin çatısı kadınların ezilmişlikleridir. Anneden kızına kalan miras dışlanmışlık, ezilmişlik ve şiddettir. Şiir öznelerinin temsil ettiği kadınlar, coğrafyaya ve kültür farklılıklarına göre kadının konumunun değişmediğini gösterir. Türkiye'de de Nijerya'da da kadınlar birbirlerine benzer konumdadırlar.

Hilâl Karahan şiirlerinde kolaj tekniğini başarıyla uygulamış ve metinlerinin çok sesliliğini, farklı ritim oluşturma yöntemini göstermiştir. İç konuşmayı, iç sesi yansıtan italik bölümler bağımsız birer metin veya şiirin diğer bölümleriyle birlikte diyalog şeklinde ilerleyen bir metin olarak okunabilir/değerlendirilebilir (Koşar 2019: 447).

Diyalog ve belgesel şiir niteliği de taşıyan anlatımcı metinler görsellerle etkisini artırır. Gazete haberlerine dayanan şiirlerin gerçeklikle bağı metinlerin gündelik hayatla ilişkilendirilmesini başka bir deyişle günceli yakalamasını sağlar. Yaşadığı dönemden ve coğrafyadan kesitlere yer veren Karahan, şiirlerinde düzyazı ve fotoğraflardan faydalanırken görselliğin sözün gücünü attıran etkisini vurgular.

Karahan sadece çağına tanıklık etmekle kalmaz. Aynı zamanda eleştirdiği meselelerin köklerine inerek kadınların ezilmişliklerinin sebeplerini sorgular. Kız kardeşleşmekten yana olan şair, kadınların acılarında derinleşir.

### **Kaynakça**

- Atan, Meltem (2015). “Radikal Feminizm: ‘Kişisel Olan Politiktir’ Söyleminde Aile”. *The Journal of Europe-Middle East Social Science Studies*. October. Volume: 1. Issue: 2. s. 1-21.
- Boym, Svetlana (2010). “Şairenin Ölümü”. *Tırnak İçinde Ölüm-Modern Şairle İlgili Kültürel Mitler*, (Çev. Emine Ayhan). İstanbul: Metis Yayınları. s. 249-309.
- Butler, Judith (2014). *Cinsiyet Belası-Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, (Çev. Başak Ertü). İstanbul: Metis Yayınları.
- Güneş, Fatime (2017). “Feminist Kuramda Ataerki Tartışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme”. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi-The Journal of International Social Sciences*. C: 27. S: 2. s. 245-256.
- Karahan, Hilâl (2017). *Kırk Yama Kırk Yara*. İstanbul: Yasak Meyve Komşu Yayınları.
- Koşar, Emel (2017). “Rakamlara İndirgenen Hayatların Şiiri”. [www.yenicikanlar.com.tr](http://www.yenicikanlar.com.tr). [Erişim: 21.12. 2017].
- Koşar, Emel (2019). “‘Herkes Kalbinin Kafesinde Yaşar, Yarasından Bakar Dünyaya’: Hilâl Karahan Şiiri”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*. C: 12. S: 26. s. 440-448.
- Woolf, Virginia (2012). *Kendine Ait Bir Oda*, (Çev. İlknur Özdemir). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.



## FEYYAZ KAYACAN'IN ŞİŞEDEKİ ADAM ADLI ESERİNDE VAROLUŞÇU UNSURLAR

**AYŞE NUR ÇIRAKLI\***



### ARAŞTIRMA MAKALESİ

**Geliş Tarihi:** 06.07.2021

**Kabul Tarihi:** 24.12.2021

**Atf Bilgisi:** Çıraklı, A. N. (2021). Feyyaz Kayacan'ın Şişedeki Adam Adlı Eserinde Varoluşçu Unsurlar. HARS AKADEMİ, 4 (8), 631-651.

### Öz

Varoluşçuluk, 19. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan; topluma ve geçmişine yabancılaşmış, umudunu ve güvenini yitirmiş huzursuz bireylerin iç dünyalarını yansıtan, özneliliğin temel ilke olarak kabul edildiği bir geleneğe başkaldırı ve arayış akımıdır. Edebiyat ise bireyi ve bireyin karakteri sayesinde var ettiği yaşantısını tasvir edebilme olanağı ile somut bireyci anlayışa sahip olan varoluşçuluk akımının iletişim yöntemlerinden biri ve şüphesiz en güçlüsü olmuştur. Türk edebiyatında varoluşçuluk akımının yoğun izleri ilk olarak 1950 Kuşağı sanatçılarında görülmüştür. Bu kuşak içerisinde yer alan ve hatta kuşağın öncü sanatçısı olan Feyyaz Kayacan; *Şişedeki Adam* (1957), *Sığınak Hikâyeleri* (1962), *Cehennemde Bir Yusuf* (1964), *Gibiciler* (1967), *Hiçoğlu'nun Serüvenleri* (1969) ve *Bir Deli Değilin Defterleri* (1987)adlı öykülerinde görülen varoluşçu etki itibarıyla dönemin edebiyat anlayışına önemli ölçüde katkıda bulunmuştur. Çalışmada; yazarın ilk öykü kitabı olan *Şişedeki Adam*, varoluşçuluk bağlamında incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Feyyaz Kayacan, Şişedeki Adam, Varoluşçuluk.

\* Yüksek Lisans Öğrencisi, Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Zonguldak, [aysenurcirakli@gmail.com](mailto:aysenurcirakli@gmail.com) / ORCID: 0000-0003-2636-8463.

## EXISTENTIALIST ELEMENTS IN FEYYAZ KAYACAN'S *ŞİŞEDEKİ ADAM*

*AYŞE NUR ÇIRAKLI\*\**



### RESEARCH ARTICLE

**First Received:** 06.07.2021

**Accepted:** 24.12.2021

**Citation:** Çıraklı, A. N.  
(2021). Existentialist  
Elements In Feyyaz  
Kayacan's Şişedeki Adam.  
HARS AKADEMİ, 4 (8),  
631-651.

### Abstract

Existentialism, emerged in Europe in the 19th century; alienated from society and its past, reflecting the inner worlds of restless individuals who have lost hope and trust, it is a movement of rebellion and search against a tradition in which subjectivity is accepted as the basic principle. Literature, on the other hand, has been one of the most powerful communication methods of the existentialism movement, which has a concrete individualistic understanding with the opportunity to describe the individual and the life created by the individual's character. Intense traces of the existentialism movement in Turkish literature were first seen in the 1950s generation artists. Feyyaz Kayacan, who is in this generation and even the leading artist of the generation, contributed significantly to the literary understanding of the period in terms of the existential influence seen in his stories called *Şişedeki Adam* (1957), *Sığınak Hikâyeleri* (1962), *Cehennemde Bir Yusuf* (1964), *Gibiciler* (1967), *Hiçoğlu'nun Serüvenleri* (1969) and *Bir Deli Değilin Defterleri* (1987). In the study; the author's first story book *Şişedeki Adam*, has been studied in the context of existentialism.

**Keywords:** Feyyaz Kayacan, Şişedeki Adam, Existentialism.

\* Graduate Student, Zonguldak Bülent Ecevit University, Institute of Social Sciences, Department of Turkish Language and Literature, Zonguldak, [aysenurcirakli@gmail.com](mailto:aysenurcirakli@gmail.com) / ORCID: 0000-0003-2636-8463.

## **Giriş**

Varoluşçu edebiyat, felsefenin edebiyat ile harmanlanmasından meydana gelen ve nitelikli eserlerini Sartre, Simone de Beauvoire, Camus, Beckett, Kafka, Dostoyevski gibi isimlerin sunduğu edebiyat akımlarından biridir. Birey ile “varoluş”un parçalanamaz birliğinden meydana gelen, her bir düşünür tarafından farklı açılardan ele alınan varoluşçuluğun ortaya çıkışı, 18. yüzyılda hayata geçirilen aydınlanma felsefesi ve modernizm ile doğrudan ilintilidir. Rönesans ile birlikte gelen rasyonalizm, natüralizm ve bireycilik bu dönemde çok daha sağlam bir zemine oturtulmuştur. Orta Çağ zihniyetinin yarattığı yaşantı ve görüşler kökünden sarsılmış; akıl ve deneyim, aydınlığın temeli olarak görülmeye başlamıştır. Sezgiye ve mistisizme yaslanarak özerk bireyliği ve maddesel olguyu inkâr eden Orta Çağ tutumuna, skolastizme, Hristiyanlıktaki akıl dışı unsurlara ve batıl inançlara karşı olan; akılcı tutumun hâkim olduğu; eski düşün ortamının sahiplendiği tüm önyargı, geleneksel kabul ve metafiziksel spekülasyonların yok sayıldığı; bilim, sanayi ve makine gücünün egemenliğinin kabul edildiği bu süreç; kapitalist toplum yaşantısının ve onun getirisi olan sahte bilinç biçimlerinin yükseliş, varoluşçuluğun ise başlangıç evresini oluşturmuştur. Varoluşçuluğun ortaya çıkışında rol oynayan kıvılcımlardan bir diğeri ise yirminci yüzyılın ilk yarım asrında gerçekleşen I. ve II. Dünya savaşları; bu savaşlarda meydana gelen katliamlar, soykırımlar ve sürgünlerdir. Manevi pek çok değer yok sayıldığı ve insan yaşamının önemsizleştirildiği bu kaos ortamında ilk filizlerini veren varoluşçuluğun can suyu; bunalım, kötümserlik ve başkaldırı olmuştur. Antisemitik ırkçılığın, cinsiyet ayrımcılığının, sömürgeciliğin; bunlara bağlı gelişen güvensizlik ve bunaltının yoğunluğunda görülen artış, baskıya baş kaldıran bireyleri meydana getirmiştir. Yine; yalnızlık, yabancılaşma, köksüzlük, kimlik arayışı, hiçlik, kaygı, uyumsuzluk, ötekiler, özgürlük, kaçış, umutsuzluk, intihar ve ölüm gibi kavramlar da varoluşçu felsefede ele alınan temalardan olmuştur. Akımın temsilcileri; Soren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Edmund Husserl, Martin Heidegger, Karl Jaspers, Albert Camus, Gabriel Marcel, Maurice Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir ve Jean-Paul Sartre'dır. Varoluşçu özellikler taşıyan, yukarıda verilen isimlerden farklı pek çok düşünürün de bulunduğunu belirtmek gerekir.

Varoluşçuluğun, sistemlerin tümünü yetersiz görerek bireye atfettiği anlam; savaşın, krizin, geleneksele ve topluma karşı güvensizliğin hâkim olduğu böyle bir dönemde elzem hale gelmiş; evrensel kaygı ve sorumlulukları ele alması bakımından önce Batı düşünce dünyasını daha sonra da Türk edebiyatını etkisi altına almıştır. Fakat akımın, Türk edebiyatındaki sonuç ve sebeplerinin Batı'daki temellerle aynı olmasını beklemek doğru

değildir. Zira Türkiye, Sanayi Devrimi ve II. Dünya Savaşı gibi mühim ve köklü dönüşümleri doğrudan yaşamamıştır. Türk edebiyatında görülen varoluşçu etkinin ülke içerisindeki olumsuz birtakım dinamiklerle ve Tanzimat döneminden itibaren süregelen kültür bunalımıyla bağlantılı olduğunu söylemek mümkündür.

Varoluşçuluğun Türk edebiyatındaki etkilerinin ağırlıklı olarak görülmeye başlaması 1950'li yıllara tekabül etmekle birlikte dönemin sosyal ve siyasi yapısı da akımın Türk edebiyatına sirayetinde etkili olmuştur. Sanatçılar, ülkenin içinde bulunduğu toplumsal kırılmayı ve kültürel dönüşümü bireyin perspektifinden ele alarak soyut imgeler ve betimlemeler ile eserlerine yansıtılmışlardır. Dış dünyayı algılamakta ve anlamlandırmakta zorlanan bireyin, iç dünyasına yönelmesi ve kendisini anlatmaya başlamasıyla özellikle 1950-1960 yıllarında, sanat ve edebiyatta bir yükselişin ve yenilenmenin meydana geldiği görülmektedir. Bu yükselişe paralel olarak dönemin sanatçıları yüzlerini Batılı kaynaklara çevirmiş, çeşitli akım ve kuramları eserlerinde uygulama yoluna gitmişlerdir. Bu akımlar içerisinde ağırlıklı olarak ele alınanlardan biri, özellikle 1940'lerden itibaren ivme kazanmaya başlayan varoluşçuluk olmuştur. Feyyaz Kayacan (1919-1993), Yusuf Atılgan (1921-1989), Bilge Karasu (1930-1995), Leyla Erbil (1931-2013), Orhan Duru (1933-2009), Adnan Özyalçınar (d. 1934), Erdal Öz (1935-2006), Demir Özlü (1935-2021), Ferit Edgü (d. 1936), Onat Kutlar (d. 1936) eserlerinde varoluşçuluğun izlerine rastlanan dönem sanatçılarıdır.

Varoluşçuluk, 50 Kuşağını anlayabilmek için önemli bir düşünce izleği oluşturur (Işık 2008:174). Varoluşçu tavrın bu kuşaktaki tutumu, eserlere alınan hiçlik, bunalım, yalnızlık, uyumsuzluk ve anlamsızlık kavramları ile kendisini gösterir. Monoton hayatlarının içerisinde, benliklerinde eksikliğini hissettikleri olumlu duyguların yoksunluğu ile kıvranan karakterler, zaman zaman çareyi kaçışta bulur. Buldukları fiziksel ya da psikolojik yerleşimi reddederek hayali evler, şehirler, mutluluklar var etmeye çabalar fakat başaramazlar. Çünkü dönem öykülerinin çoğu karakterinde hayal ettikleri yaşama ulaşacak motivasyon yoktur. Ancak Kayacan'ın eserlerinde toplumdan izole halde yaşayan, köksüzlük ve aidiyetsizlik hissiyle mücadele eden, varlığını anlamlandırmasına engel olan her türlü yapıya karşı duran, atalete kapılmayan ve başkaldıran, güçlü bir duruşla yol alan karakterlerin varlığı göze çarpar. Onda; umutsuzluk karşısında umut, karanlık karşısında aydınlık, ölüm karşısında yaşam kutsallaştırılır. Bireyin var olan potansiyelinin içerisindeki pozitif yanlarını ironi yoluyla görünür kılan Kayacan; bu ve buna benzer pek çok yönüyle "Türk Edebiyatının Şen Kirpisi" olarak anılmıştır. *Yeni Ufuklar Dergisi*'nin

“Soruşturma”sına verdiği cevapta 1919 doğumlu olması sebebiyle kendisini 1950 Kuşağı sanatçıları arasında saymanın yersiz olacağını belirtmiş, onu 1950 Kuşağına bağlayan etkinin 1950’lerde yazmaya başlaması olduğunu söylemiştir (Kayacan 1967:51). O, kendisini 1950 Kuşağı içerisinde bir yere yerleştiremeye de dönem öykülerinin yayım tarihleri dikkate alındığında, 1950 Kuşağı öykücülerine biçim ve içerik bağlamında kaynaklık ettiği söylenebilir. Denebilir ki o, kullandığı gerçeküstü ve varoluşçu öğelerle dönem öyküsünün yenilikçi yaklaşımını pek çok yönden beslemiş, avangart bir yazardır. Bu durum, *Şişedeki Adam* için de geçerlidir.

Feyyaz Kayacan’ın ilk öykü kitabı olan *Şişedeki Adam*, modern dünyanın kompleks yapısı içerisinde kaybolan bireyin varoluşuna dair problemlerini; kimi zaman hapsolunan bir şişe, kimi zaman suni değerler arasında yitirilen benlik, kimi zaman ise özlem ve boşluk hissi aracılığıyla aktarmaktadır. Yazar; dönemi içerisinde varoluşçu etki bakımından da öncü olma özelliği taşıyan bu eserinde gerçeküstü öğeler ve ironi sanatını harmanlamış; bu sayede hem alegorik bir anlatıma imza atmış hem de okuru, kendi hayal dünyası ile öykünün gerçeküstü evreni arasında konumlandırmıştır.

## **ŞİŞEDEKİ ADAM’DA VAROLUŞÇU UNSURLAR**

Dönemi içerisinde varoluşçu filozof ve yazarların eserlerinden beslenen, yine onların işlediği konu ve temaları; geçmişinden, kültüründen, kimliğinden ve deneyimlerinden faydalanarak eserlerine aktarmayı seçen Kayacan, bireyin varoluş sorgulamalarını ve maruz kaldığı açmazları *Şişedeki Adam*’a incelikle yansıtmıştır. Bu bölümde; önce bahsi geçen eser kısaca tanıtılmış, ardından varoluşçu yazarlarda görülen belli başlı konu ve temaların eser içerisindeki yansımalarına yer verilmiştir.

Yazarın modernist örnekler, varoluşsal öğeler ve öykü dilinin orijinalliği gibi unsurlar ile güçlendirdiği *Şişedeki Adam*, birbirinden farklı beş öyküden oluşmaktadır. Bu öykülerin isimleri sırasıyla; “Hiçoğlu’nun Serüvenleri”, “İstanbul Zeybeği”, “Suavi’yi Gördünüz mü?”, “Sarhoş ve Çanta” ve “Şişedeki Adam”dır.

İlk öykü “Hiçoğlu’nun Serüvenleri”; bir ismi, unvanı, evveliyatı ve hatta yüzü bulunmayan Hiçoğlu’nun bunlara sahip olma yolundaki serüvenlerini anlatır. Bir ismi olmadığı için kendisini hiçbir yere ait hissedemeyen, ayakları yerden beş santim yüksekte olduğu için arafta asılı kalan, her şeye ve her yere yakın ama hiçbir şeyle alakası olmayan bu kahraman; diğer insanlar gibi bir isme, yere sağlam basan ve dünya zeminine ayak uydurabilen ayaklara, beyaz bir kâğıttan farklı ve diğerlerine benzeyen bir yüze sahip olmayı

arzular. Ötekilerden farklı olmanın onun için bir ceza olduğunu düşünen Hiçoğlu, bir yandan da paranın ve mevkiinin gücünü kullanarak söz sahibi olan ve farklı olduğu için onu dışlayan kentlilerin olumsuz yaklaşımları ile savaşımaktadır.

Kitabın ikinci öyküsü, “İstanbul Zeybeği”dir. Öykünün başkahramanı Suavi, İstanbul üzerine bir roman yazmak için İstanbul’dan Londra’ya gider. Zihninde İstanbul’dan kalan görüntüler ve yoğun bir hasret ile Londra ve İstanbul’u karşılaştırır. İstanbul’un meşhur semtleri, Türk kültürüne ait yiyecekler, halk oyunları, İslamiyet unsurları, Türk mimarisi gibi öğeler, Londra’nın karşıt konumuna alınarak yüceltilir. Suavi’nin arkadaşları İlhan ve Lomas, tıpkı Suavi gibi Londra’ya öfke, İstanbul’a ise sevgi duyarlar.

Üçüncü öyküsü “Suavi’yi Gördünüz mü?”, ikinci öykünün devamı niteliğindedir. Suavi’nin bir ayağı İstanbul’da, bir ayağı Londra’da olan zihni; odasındaki her şeyi İstanbul’a göre ayarlar. İstanbul’un toprağına Londra’daki odasından ayak basmaya çalışır. Fiziki anlamda Londra’da olmasına rağmen, odasının camından baktığında Londra sokakları yerine İstanbul sokaklarını görür. İstanbul’a ait her şey, tıpkı bir önceki öyküde olduğu gibi, övgü, minnet ve hasretle anlatılır. İlhan ve Lomas bu öyküde de aynı konumda yerlerini almıştır.

Kitabın dördüncü öyküsü, “Sarhoş ve Çanta”dır. Öykü, sarhoş bir adam ile ismi belirtilmeyen anlatıcı kişi arasında geçen konuşmalardan oluşur. Anlatıcı, sarhoşla bir meyhanenin kapısında karşılaşır, birlikte meyhaneye girerler. Sarhoş burada, varoluşsal sıkıntılarını ve insan hayatına dair düşüncelerini metaforik unsurlarla aktarmaya koyulur.

Kitabın son öyküsü “Şişedeki Adam”; basımevinde çalışan bir memurun esrarengiz bir şekilde, bir şişenin içine hapsedilmesi üzerine kurgulanmıştır. Eserde, şişenin dışında kalan ve onu şaşkınlıkla izleyen insanlara hoş görünmenin yollarını arayan kahramanın çaresizliği aktarılır. Öyküde ağırlıklı olarak iç monolog tekniği kullanılmış; nesneleşmiş modern insanın iç dünyası gerçeküstü benzetmeler ile okura sunulmuştur.

### **Yalnızlık ve Yabancılaşma**

Varoluşçularda yabancılaşma kavramı, modern toplum düzeni karşısında bireyin kendi içerisinde ve çevresine karşı yaşadığı kimlik problemi olarak ortaya çıkmıştır. Varoluşçulara göre insan öznedir ve herhangi bir toplumun, makinenin ya da sistemin nesnesi olamaz. Rekabet, hükmetme, ezme ve taciz yoluyla öznenin sınırlarını ihlal eden ötekiler; Sartre’ın *Gizli Oturum*’unda bahsettiği gibi, cehennemi oluşturan başat unsur haline gelmiştir. Bu

durum, ezici kitlenin belirlediği değer yargılarına uyum sağlamaya çalışan öznenin yutulmasına, yalnızlaşmasına; topluma ve kendisine yabancılaşmasına zemin hazırlamıştır.

İnsan; yalnızca kendi bilincine, zihnine erişim sağlayabilir ve çevresinde gördüğü diğer insanların zihin-beden ilişkilerini, yine kendisinden yola çıkarak anlamlandırabilir. Fakat diğerlerinin zihin-beden ilişkilerinin, tıpkı kendi duyumsamalarımız gibi gerçekte var olup olmadıkları bilgisine hiçbir zaman net şekilde ulaşamaz, ancak benzetme yoluyla tahmin yürütebiliriz. Bu durum, bireyin zihinsel olarak yalnız hissetmesine bir dayanak oluşturur. Her birey, Heidegger'in deyiimiyle Dasein, başka Daseinlerle bir arada fakat zihinsel manada her daim yalnız olarak hayatını sürdürür. Varoluşçulara göre, modern dönem insanının trajedisi de tam olarak burada başlar.

Bu trajedi içerisinde bireyin sesi, varoluşçu edebiyat eserleri ile yükselmiştir. O seslerden biri de Feyyaz Kayacan olmuştur. Varoluşçu düşünürlerin itina ile üzerinde durdukları temalardan biri olan yalnızlık, Feyyaz Kayacan'ın öykülerinin hemen hepsinde görülmektedir. İlk öykü “Hiçoğlu'nun Serüvenleri”nin başkarakteri Hiçoğlu, tekilliğin tabii olarak getirdiği yalnızlığın yanı sıra diğer insanlar ile gerçekleştiremediği düşünsel temas ile birlikte daima yalnızdır. Bu teması engelleyen ise fiziki farklılıkların dışında; diğerleri gibi bir isme ve unvana sahip olmamasıdır. Bu durum, kent halkı tarafından dışlanmasına ve hor görülmesine sebep olur. Yalnızlığını yok edebilmek adına bedenine ve ruhuna ait tüm özelliklerini değiştirmeye hazır olması ve hâlihazırda hiçbir konuda birliğinin bulunmadığı bu toplumun fertlerine benzemeye çalışması; onun, benliğine ve çevresine yabancılaşmış olduğunu gösterir.

Kayacan'ın öykü kahramanlarında yalnızlığın sebep olduğu çıkmaz, yabancılaşmayı da beraberinde getirir. Bu duruma örnek olarak ikinci öykü “İstanbul Zeybeği” verilebilir. Burada okur, yurt özleminin eşlik ettiği amansız bir yalnızlıkla boğuşmaktadır. Eserde; Suavi üzerinden, modern yaşam dinamiklerinin içerisinde benliğine ait temel hislerini uyuşturan bireyin başa çıkmaya çalıştığı özlem, yalnızlığı; yalnızlık ise yabancılaşmayı tetikler.

“İstanbul Zeybeği”nde varoluşçuların eleştiri malzemelerinden modern yapılaşmanın, kalabalığın ve modern hayat düzeninin birey üzerindeki etkilerine de değinilmiştir. Kayacan bunu, ev metaforu üzerinden yapar. Her insanın ilk evi annesidir. Kişi; anneden ayrılma hali yani doğum ile birlikte, dünya yaşamına birey olma yolunda adım atarken yuvasından ebediyen ayrılmak zorunda kalır. Bu ayrılık, yaşam içerisinde çeşitli sebeplerle birlikte yalnızlık duygusu ile pekişir. Eserde, evlerin “yamalı” olarak nitelendirilmesi; bireyin dış



dünya ile arasına mesafe koymasını sağlayan, onu tehlikelerden koruyan evinin, dış dünyaya açık ve korunmasız hale geldiğini gösterir. Sanayileşme, teknoloji ve hızlı kentleşmenin etkisiyle meydana gelen metropol hayatı, dış dünyaya ayak uydurmaya çalışan bireyi tıpkı doğumunda olduğu gibi evinden, güvenli alanından çıkarıp güvensiz alana geçmeye zorlar. Bahsi geçen hayat düzeninde bireyler zamanla öznelliklerini kaybederek nesnellığe aşına olur; sahte mutluluklar ile benliklerini korumaya alırken kendilerine ve çevrelerine yabancılaşır, yalnızlaşırlar.

“Şişedeki Adam”da ise karakterin diğerlerinden korunabilmek adına etrafına ördüğü saydam duvarları, dış dünyaya olan bakış açısını ve egosunu sembolize eden şişe; aynı zamanda bireyin içine hapsediği yalnızlığın alegorik bir aktarımıdır. Bu yalnızlık halinden kurtulamayan ve hatta kurtulmak istemeyen karakterin bir süre sonra çeşitli başka şişelerin içerisine girip çıktığı görülür. Şişeler kişiden kişiye göre değişmektedir. Şişe, kabuktur ve içine giren her kişi, kabuğunun, bir anlamda yalnızlığının esiri olmaktadır.

### **Köksüzlük ve Kimlik Arayışı**

Varoluşçu düşünürler, insanın özünü ancak kendisinin oluşturabileceğini düşünürler. Yine onlara göre insan, bir girişimler zinciridir; girişimleri yaratan bağlantıların toplamı, örölüşü ve bütünüdür (Sartre 2019:55). Kayacan'ın eserlerinde de bu düşüncenin yansımalarına rastlanır. Onun öykü karakterleri, var olan olumsuz koşullar karşısında tüm güçleriyle benliklerini korumaya ve çevrelerini geliştirmeye çalışırlar.

Köksüzlüğün ve kimlik arayışının en yoğun görüldüğü öykü, “Hiçoğlu'nun Serüvenleri”dir. Hiçoğlu'nun kent halkı tarafından dışlanmasına sebep olan ayakları, dünya ile ilişki kuramayışının soyut bir ifadesidir. Her şeye yakın ama hiçbir şeyle ilinti kuramayan, mütemadiyen arafta kalan köksüz, bağısız bireyin alegorik aktarımıdır. Dünya ile ilişkisini güçlendirebilmesinin ve ötekiler'in nezdinde yer alabilmesinin tek yolu, güçlü bir unvana sahip olmasıdır. Hiçoğlu, modern dünya düzeninde eğreti kalan bireyin edebi esere yansımasıdır.

Kimlik arayışı konusunun işlendiği diğer iki öykü “İstanbul Zeybeği” ve “Suavi'yi Gördünüz mü?”dür. Birbirinin devamı niteliğinde olan bu öykülerde ağırlıklı olarak İstanbul'a ve Türk kültürünü oluşturan unsurlara övgü vardır. Suavi, öykü boyunca Türk kimliği ile Londra'yı yadsır; yurduna ve kimliğine hasret duyar. “Sarhoş ve Çanta”da kullanılan çanta metaforu ise tıpkı Hiçoğlu'nun sahip olmaya çalıştığı unvan gibi, maddi zenginliklerin bir göstergesi; aynı zamanda maddeye ait olanın yüce addedildiği kapitalist



dünya görüşünün bir yergisidir. Bireyin, bu türlü bir düzen içerisinde nesnel olanın ardında kalan benliğinin savunmasıdır.

### **Kaygı**

İnsanın, davranışlarının tek sorumlusu olduğunu ve özgürlüğe mahkûm olduğunu savunan varoluşçu düşünörlere göre, kişinin kendi doğasını anlamasının ve keşfetmesinin yegâne yolu kaygıdır. Verdiği ya da vereceği kararların ve seçtiği yolun sonucunun getirilerinden bihaber olan insan için kaygı, kaçınılmaz bir son ve aynı zamanda bir başlangıç halini alır. Bireye doğduğu andan itibaren yüklenmeye başlayan kaygı duygusu, Freud'un klasik psikanalizine göre kişinin benliğinin dünyayla psikolojik anlamda temas halinde bulunmasından meydana gelir. Kaygının en belirgin kaynağı ise benlik ile dış gerçek, alt benlik ve üst benlik arasında görölen çelişkilerdir. Psikanalitik kuramda, kaygıyı ortaya çıkaran tehditten kaçınmak için insan benliği çeşitli savunma mekanizmalarına başvurur ve aslında insanoğlunun yaşadığı tüm psikopatolojilerin kaynağında bu savunmaların aşırı kullanımı yatar (Dağ 2019:176-177). Aynı zamanda varoluşçu edebiyat eserlerinin başat ögelerinden biri olan kaygı, karakterlerin hayatının pek çok döneminde yoğun sıkıntılara sebep olan başlangıç ya da sonuç unsuru olarak karşımıza çıkar.

“Hiçoğlu'nun Serüvenleri”nde Hiçoğlu'nu kaygıya sürükleyen, yaşadığı durumun yarattığı belirsizlik halidir. Öyküde potansiyel tehlike arz eden ötekiler'in olumsuz yargıları, Hiçoğlu'nun içinde bulunduğu belirsizliği bir paradoksa dönüştürür. Hiçoğlu, hiçlik kimliğine büründükten hemen sonra sonsuz bir özgürlüğe; kaygılı halinden arınarak büyük bir hafifliğe kavuşur. Bu durum, onun asıl probleminin bir isme sahip olduğunda değil, benliğini belirsizliklerden arındırarak kendi içerisinde mutlak bir bütünlüğe ulaştığında son bulduğunun bir göstergesidir.

“İstanbul Zeybeği”nde de yine kaygı kavramının işlendiği görülür. Yeryüzünü olduğu gibi algılayan; çevresinde olup biten her şeyi mecburi bir bilinçle duyumsayan Lomas, gittiği her yere benliğinin derinliklerine işleyen sürgün havasını taşır. Onun sürgünde hissetmesinin sebebi ise tam olarak bu farkındalıktır. Ait hissetmediği bir dünyanın sujeleri karşısında yaşadığı farkındalık aidiyetten yoksunluğa; yoksunluk ise kaygıya sebebiyet verir.

“Sarhoş ve Çanta”nın sarhoşunun, hissettiği yoğun kaygı ile baş edebilmek için sarhoş olmayı seçtiği görülür. Yalnızlık hissi ve iç dünyasındaki bulantı her daim onunladır. Yanında taşıdığı duygular yalnızca bunlar değil, modern insanın sahip olduğu ve zaman zaman ötekiler'in arasında ayrıcalıklı konuma yükselmesine yarayan “çanta”sı, yani maddesel övüntüleridir. Bu doğrultuda sarhoşun hissettiği kaygının en büyük sebebi

bağımlılık, sahtelik, uyumsuzluk ve uyumsuzluğun yarattığı karamsarlık duygusudur denebilir. Bağımlılıklara karşı geliştirdiği hassasiyeti bir başka bağımlılık ile örtmeye çalışması ise, iç dünyasının açmazlarını gözler önüne serer.

“Şişedeki Adam” karakteri, kişiliğinin derinlerinde barındırdığı kaygı hissiyle okurun zihninde yer eder. Ötekiler’in, benliği üzerindeki yoğun tesiriyle karakter hem herkesten uzak hem de herkesin onu görebileceği bir yere, saydam bir şişeye hapsolür. Şişe metaforu; bireyin, kaygı unsuru haline gelen ötekiler’den kaçması için var edilmiş bir sığınak görevi görür. Aynı zamanda şişe, öykü karakterinin iç dünyasındaki çıkmazlarla baş etme yöntemidir ve şişenin içindeyken dahi kendisini ve hislerini gizleme hissiyatında olduğu görülür. Şişede geçirdiği süre boyunca benliğinin derinlerine inebilmek ve yalnızlaşarak ötekiler’in boyunduruğundan arınabilmek, onu; “*bilinç, duygu ve düşünce-öncesi bir et pıhtısına yönelmek*” (Kayacan 2018:75) özentiliğinden caydırır. Kaygı duygusuyla baş edebilmek için var edilen soyut gerçeklikler, Şişedeki Adam’ın benliğini tümüyle ele geçirmiştir.

### **Uyumsuzluk**

Uyum, organizma ya da kişinin çevresiyle olan ilişkilerinin dengesini sağlamaya yönelik çaba ya da değişkenlerin tümüne verilen addır (Cevizci2019:432). Bununla birlikte her bireyin çevresine ve olaylara karşı uyum süreci aynı hız ve güzergâhta gerçekleşmez. Kişinin benliği ya da çevresi üzerinden hissettiği uyumsuzluğu doğuran temel etmen de budur. Varoluşçu edebiyatın ana temalarından biri olan uyumsuzluk, genel itibarıyla karakterlerin dış dünya ile aralarındaki mesafeden kaynaklanmakta veya yine dış dünya ile aralarında bir mesafeye sebep olmaktadır. Bu haliyle uyumsuzluk, Kayacan’ın öykülerinde işlenen temalardan biri olmuştur.

“Hiçoğlu’nun Serüvenleri”, uyumsuzluk temasının işlendiği en güçlü örneklerden biridir. Hiçoğlu, sahip olduğu farklılıklardan ötürü içerisinde bulunduğu aykırı halden şikâyetçidir. Çevresinde gördüğü ve doğru olarak kabul ettiği varlıklarla arasındaki psikolojik ve fizyolojik farklılıklar, Hiçoğlu’nun zihnindeki olumsuz öğretileri uyandırır. Heidegger’in bakış açısına göre her Dasein, karşılaştığı ötekiler için ayrı birer Dasein’dir. Yani her biri, kişinin nasıl davranması gerektiğini belirleyen standartları empoze eden bir toplumun parçasıdır. Dasein olmak aynı zamanda kendini ve davranış standartlarını yürürlüğe koyan bir Daseinler toplumunun üyesi olmak demektir (Wartenbeg 2018:81). Üyesi olduğu toplumun özellikleri ile bağdaşamayan Hiçoğlu, toplumsal kabullere uygun davranmaya çalışarak ötekiler’in boyunduruğu altında bir yaşamı kabul etmiş olur.

Özgürlüğünü kaybetmeyi göze almasının sebebi, toplum karşısında hissettiği uyumsuzluğun yarattığı kaygıdan kurtulma arzusudur.

Hiçoğlu'nun uyumsuzluğu onu hem dış dünyaya hem de kendi iç dünyasına karşı ürkütür. Kaygıya kapılan yalnızca Hiçoğlu değildir. Heidegger'in deyimiyle her Dasein, bir diğer Dasein'in gözünden kendisine baktıkça ve onun bakışı üzerinden kendisini değerlendirdikçe başkalaşacak, özünden uzaklaşacak ve kaygıyı tadacaktır. Uyum sorunu beraberinde benliğine karşı yabancılaşma olgusunu getirir. Her birini deneyimleyen ve sonunda öteki Daseinlerin dünyasında yer edinemeyen Hiçoğlu, hiçliğe ait olduğunu hissettiği an tüm yüklerinden arınmış ve araftan kurtulmuştur.

“İstanbul Zeybeği” ve “Suavi'yi Gördünüz mü?” öykülerindeki uyumsuzluk, karakterlerin Londra ile bağdaşamama halinden ve yurt sevgisinin ağırlığından beslenir. Londra, büyük bir çöp tenekesidir. İnsanlar bu çöp tenekesinin bulanıklığında sülfürleşir, köstebekler gibi gündelik mutluluklarının içine çekilirler. Mutluluklarının somunlarını, çıkınlarını bu çöp tenekesinin içindeki evlerine götürür ve evlerini bu mutluluklarla beslerler (Kayacan 2018:31). Bu veriler ışığında bakıldığında metinde görülen bir diğer uyum sorununun, modernizmin bireyin hayatında yarattığı soyut-somut değişiklikler ve bir bakıma mana kazanan madde ile ilgili olduğu görülmektedir.

“Sarhoş ve Çanta”nın başkarakteri olan sarhoşun en belirgin özelliği; zihinsel olarak ait hissedemediği toplumla yaşadığı uyumsuzluğu, mantığını devre dışı bırakarak yenmeye çalışmasıdır. Ötekiler'in dünyasında yer edinebilmek için onlar gibi olmaya mecbur hissetse de benliğinden ve ötekiler'in, benliğini kuşatan hâkimiyetinden kurtulabilmesinin en kestirme yolu, sarhoş olmasıdır. Bireyi özerkliğinden uzaklaştıran, kalıplara sıkıştıran, özünü kabullenmesine ve kendini gerçekleştirmesine engel olan her türlü kabuk, sarhoşun uyum sorununun sebeplerini oluşturmaktadır. Ona göre bu kabuktan kurtulmak; özgürleşmek ve prangalardan sıyrılıp özüne dönmek demektir.

### **Ötekiler**

Ötekiler kavramının irdelenmesi için kuşkucu felsefenin temellerine inmek gerekir. Çünkü kuşkucu felsefe, bireyin salt kendi zihnine olan erişimi ve kendisi dışındaki varlıkların gerçekliği üzerinde durur. Daha açık bir ifade ile yalnızca kendi zihin dünyasına hâkim olan bireyin diğer insanların varlığına ve zihinsel faaliyetlerinin gerçekliğine karşı duyulan kuşkudan beslenir. Ötekiler'in zihnine ontolojik olarak erişemiyor olmak; bir anlamda bireyi, onların gerçekliği üzerine kuşku duymaya yöneltir. Kişinin kendi zihnine

olan erişiminin farkında olması, kendisine benzediğini düşündüğü diğer bilinçlerin de aynı şekilde zihinlerine olan erişimini makul gösterir. Kuşkucu düşünceye göre ise bu tür bir benzetme ilişkisi, gerçekliğinden asla emin olunamayacak bir durumu ve pek çok soru işaretini beraberinde getirir (Wartenberg2018:74-77).

Varoluşçu filozof Heidegger'e göre başkalarına ait olan bilgilerin temeli ile bireysel deneyimlerin bilgisinin birbirinden farklı olduğunu düşünmek yanlıştır. Çünkü Dasein olmanın parçası, kendimizin yanı sıra öteki Daseinlarla birlikte var olduğumuz bir dünyada var olmaktır. Diğer bir ifadeyle, Dasein'ın dünyada-olma şekli, daima birlikte-olma'dır. Öteki insanlar, içinde yaşadığımız dünyanın parçasıdır. Onların varlığının bilgisini, kendi varlığımızın bilgisinden farklı ve daha problemlili bir temele oturtmanın anlamı yoktur. Dasein'ın dünyası, basitçe ifade edilirse, başka Daseinların da yaşadığı bir birlikte dünya'dır (Wartenberg 2018:75-77). Her Dasein, Daseinlar dünyasının bir üyesi olduğuna göre, birlikte-dünyanın birtakım kuralları vardır ve bunlara toplumsal kurallar denir. Bu toplumsal kurallar özellikle Sartre'a göre bireyden birtakım davranış standartlarına uymasını bekler. Dolayısıyla her Dasein, farkında olmadan birbiri üzerinde bir hâkimiyete sahip olur. Sartre bunu, "*Bireysel edimler, bütün insanlığı bağlar*" (Sartre 2019:41) şeklinde açıklar. Fakat yine Sartre'a göre toplumsal kabullere uyum sağlama zorunluluğu bireyin özgürlüğünün ve özgünlüğünün sınırlandırılması demektir. Dasein, öteki Daseinların algısı üzerinden kendisini değerlendirmeye aldıkça, diğer Dasein'ın, yani öteki'nin nesnesi konumuna indirgenir. Bu durum ise kişi üzerinde bunaltıcı ve yorucu bir etkiye sebep olur. Varoluşçuluk, temelde bireysellikten ve bireyin özgürlüğünden beslenir. Ötekiler ise bireyi nesneleştiren kötücül etkilere sahiptir.

Kayacan'ın eserlerinde var ettiği Dasein'ın diğer Daseinlarla olan bağlantısının da tıpkı varoluşçuların ele aldığı şekliyle işlendiği görülür. "Hiçoğlu'nun Serüvenleri", ötekiler'in Hiçoğlu'nun üzerinde kurduğu hâkimiyet üzerine ilerler. Kentliler, onu ilk günden itibaren kuşku ile karşılarlar. Yerden yüksekte yürümesini yadırgar, alınırlar. Çünkü Hiçoğlu'nun onlarla alay ettiğini, onlara yüksekte bakmaya hevesli olduğunu, topraklarını beğenmediğini düşünür ve sahip olduğu farklılıkları tehdit unsuru olarak algılarlar. Hiçoğlu'nun varlık özellikleri diğerlerinin nesneleşmesine sebep olur. Kendilerine Hiçoğlu'nun gözünden bakmaya çalıştıkça özlerinden uzaklaşırlar. Daha önce de bahsedildiği gibi Hiçoğlu'nun en büyük arzusu, diğerleri gibi bir isme, unvana ve yere sağlam basan ayaklara sahip olmaktır. Ondaki bu arzuya sebep olan, ötekiler'in bünyelerinde barındırdıkları özellikler ve toplumsal kabullerdir. Kayacan'ın bu eserinde Sartre'ın

savunduğu kendinde-varlık, kendi için-varlık kavramlarına öteki için-varlık kavramının eklendiği görülür.

“İstanbul Zeybeği” ve “Suavi’yi Gördünüz mü?” adlı öykülerde Londra, İstanbul’un karşısında öteki konumundadır. “Sarhoş ve Çanta”da yine sarhoşun ötekiler ile olan iç mücadelesine tanık olunur. Sarhoş; onu yalnız bırakan, kendisine yabancılaşmasına ve zorunluluklar kıskacında mahkûm olmasına sebep olan ötekiler’den uzaklaşma mecburiyetindeki bireyin sancısını yansıtır.

“Şişedeki Adam”ın saklandığı kabuğun içinde toplumda yer edinebilmek için çareler aradığı görülür. Ötekiler ile bir arada olabilmenin; onlara benzemekten ve onların sahip olduklarını elde edebilmekten geçtiğini bilir ve buna uygun davranmaya çalışır. Dış dünyayla uyum sağlayabilmek adına benliğini kendi içerisinde eritmeye ve onların kurallarına göre yaşamaya mecbur hisseder. Öyküde geçen; “*Rahat rahat delirmeme engel olacaklar, gelip bakacaklar, ben göz göre göre delirdikçe onlar da kendini biraz daha us sahibi bulacaklar*” (Kayacan 2018:74) sözleri, Sartre’ın öne sürdüğü öteki için-varlık kavramına verilebilecek örneklerdendir. Bu, aynı zamanda Heidegger’ın birlikte-dünya kavramına da örnektir.

### **Başkaldırı**

Başkaldırı, varoluşçu çizginin önem verilen temalarından biridir. Onları başkaldırıya iten, içinde buldukları topluma, düzene ve en genelde dünyaya karşı haklı olduklarını düşündükleri duruşları ve temelde benimsedikleri “absürt” kavramıdır. En genel tanımıyla absürt, “*insanın dünyadan kopuşunun, onunla anlamlı ve özlemlerine uygun düşen bir ilişki kuramayışının bir ifadesidir*” (Gündoğan 2018:63). Dolayısıyla bilinçle doğrudan ilişkili olduğunu, hatta absürdün bilinçten doğduğunu söylemek mümkündür. “*Absürd mademki bilinçten doğmuştur, o hâlde bilinç ya da bilince sahip insanın bu absürd durum karşısında bir tavır alışı olmalıdır*” (Gündoğan 2018:63). Bu tavır, başkaldırmadır. Varoluşçulara göre başkaldırmak, absürt karşısında alınabilecek en mantıklı pozisyonudur.

Başkaldırma; çağlara, durumlara ve kişilere göre değişebilen bir olgudur. Ayrıca absürdün yıkıcı etkisinden beslenen, bilinçli ya da bilinçsiz halde bireylerin çeşitli şekillerle hayata geçirdiği bir meydan okuma hareketidir. Hiçoğlu’nun, diğerlerine benzemek konusunda sıkıntı yaşasa dahi öykünün sonunda hiçlik mertebesine yükseldiği ve bir isme sahip olduğu görülür. Bu, onun için kent halkına ve tüm ötekiler’e karşı bir başkaldırıdır. “İstanbul Zeybeği” ve “Suavi’yi Gördünüz mü?” öykülerinde sıklıkla kötülünen Londra’ya

karşı İstanbul'un hatırası da aynı şekilde bir başkaldırı olarak nitelendirilebilir. "Sarhoş ve Çanta"nın sarhoşunun, ait hissedemediği yaşamından uzaklaşabilmek için sarhoş olmayı seçtiğinden bahsedilmişti. Onun sarhoşluğu, ayık haliyle idrak ettiği gerçeklere karşı bir başkaldırıdır.

### **Bunaltı**

Bunaltı, varoluşçuların önemle üzerinde durdukları bir diğer kavramdır. Çünkü onlara göre, "İnsanlık bunaltıdır!". Bununla kastedilen; kendisini seçme eylemi sırasında bütün insanlığı seçtiğinin bilincinde olan insanın yaşadığı derin ve tümel sorumluluk hissidir. Varoluşçular, çoğu insanın bu bunaltıdan kaçtığını yahut onu maskeleymeye çalıştığını iddia ederler. Bunun sebebi ise bireyin, gerçekleştirdiği davranışların yalnızca kendisini ilgilendirdiğini düşünmesidir. Onlara göre bu düşünce; kişinin kendisini aldatmasından, kendisine yalan söylemesinden başka bir şey değildir. Yalan söylememek evrensel bir değerdir ve bu değeri maskeleyen de yine bunaltıyı içeriğinde barındırır (Sartre 2019:42). Varoluşçu filozoflardan Kierkegaard bu kavramı, *Korku ve Titreme*'de, oğlunu Tanrı emriyle öldürme kararı ile karşı karşıya kalan İbrahim'in *bunaltısı* olarak ele alır. İbrahim, Tanrı'nın seçilmişidir ve Tanrı onu sınamaktadır. Tanrı'nın buyruğu yerine gelirse; ırkın gelecekteki görkemli adı, İbrahim'in soyunun vaadi ve daha birçok şey yitip gidecektir. Yetmiş yıl boyunca büyük bir sadakatle beklediği dileğinin gerçekleşmesinin sevinci kısa sürmüştür. Bu, Tanrı'nın bir anda çakan şimşeginden başka bir şey değildir ve bunu silmek İbrahim'e düşmektedir (Kierkegaard 2020:21). Sartre'a göre ise İbrahim'in başından geçenler, ispatlanamayacak pek çok unsuru ihtiva eder. Eğer İbrahim'e bir ses gelmişse; bunun, Tanrı'nın ya da bir meleğin sesi olduğuna karar verecek olan yine İbrahim'dir. Aynı şekilde herhangi bir edimin iyi ya da kötü olduğunu iddia etmek ve seçim yapmak da yine bireye aittir (Sartre 2019:43). İbrahim, İshak'ı kurban etmeyi ve buna bağlı olarak dünya hayatına ait tüm umut ve sevinçlerini yitirmeyi göze alacak bir seçim yapmıştır. Bu seçim, yani bunaltı, onu harekete geçirmiştir. İbrahim'in bunaltısı; Tanrı'nın, omuzlarına yüklediği sorumluluktur. Varoluşçuların, bunaltı kavramı ile Hz. İbrahim'i bir potada açıklamalarının sebebi, bireysel edimlerin bir noktada tüm insanlığı etkileyecek sonuçlara sebebiyet verdiği yönündeki düşünceleridir.

Kayacan'ın öykülerinde var ettiği karakterlerin hemen hepsinin bir bunaltı içerisinde olduğu görülür. Hiçoğlu'nun bunaltısı, en başta diğerlerinden farklı olmasından kaynaklanan, varoluşa ait bir bunaltıdır. "İstanbul Zeybeği" ile "Suavi'yi Gördünüz mü?"de

bunaltının temel sebebinin yurt özlemi olduğu görülür. Yine aynı öykülerde materyalist modern yaşam düzeninin birey üzerinde yarattığı buhranlardan da söz edilmektedir. “Sarhoş ve Çanta”nın bunaltı malzemesi, boşluk hissidir. Öyküde bunaltı hissi, bireyin boşluklarını benimsemesi şeklinde zuhur eder. Bu boşluklar aynı zamanda modern çağ insanının zaaflarını gözler önüne sermektedir. Hayalini kurdukları dünyayı zihinsel evrenlerinde yaratmak, bu çağ insanının görmezden geldiği bunaltısının sonuçlarından biridir. Aksi halde, içlerindeki boşluk duygusu ile yüzleşmek zorunda kalacaklardır.

“Şişedeki Adam” başlı başına bir bunaltının öyküsüdür. Uyum sağlayamadığı çevreden izole halde yaşamaya başlayan karakterin bunaltısı, bir şişe şeklinde tezahür etmiştir. Karakter, içinde bulunduğu zorunlu kısıtlanmışlık halinin bir göstergesi olan şişeden kaçmak için yollar arar, fakat daha sonra bu isteğinden vazgeçer. Çünkü var olan bunaltıya direnmek için güçlenmesi, güçlenmek için şişedeki sesine tahammül etmesi; yani özünü duyması gerektiğinin bilincindedir.

### **Özgürlük ve Kaçış**

Sınırlandırılmak ya da kısıtlanmak her canlı için bir ihlaldir. Varoluşçulara göre insanı insan yapan; ona, özünü yaşayabilme şansını veren şey özgürlüktür. Dostoyevski, *Yeraltından Notlar* adlı romanında insanın, yalnızca bir piyano tuşu olduğu varsayımından yola çıkarak özgürlüğe olan düşkünlüğü üzerine bir örneklemede bulunmuştur. Bu varsayıma göre; insana, bir piyano tuşu olduğu matematik ve doğa bilimleri yoluyla kanıtlanırsa dahi bunu kabullenmez, nankörlük ve bilmişlik yaparak kendi bildiğini okur. Eğer bir piyano tuşu olmadığını kanıtlayamazsa bu kez de çeşitli trajediler, ortalığı kasıp kavuran fırtınalar uydurur ve sonunda insan olduğuna inanır. Tüm bu fırtınalar, karanlıklar önceden hesaplanabilir, bir çizelgeye eklenebilir; böylelikle aklın zaferi sağlanabilir diye düşünenler yanılmaktadır. Çünkü insan, bu kez de kendi bildiğini okumak için kasten delirecektir (Dostoyevski 2005:30-31). Bu örnek, insanın, özgürlüğünü hissetmek için nasıl bir çabaya girdiğini ya da girebileceğini açıkça göstermektedir. Kişisel özgürlük, varoluşçulara göre hem en gerekli olan hem de insana en ağır sorumlulukları yükleyen kavramdır. Varoluşun özden önce geldiği düşüncesi; bireyin, benliğini geliştirme ve dönüştürme eyleminin kendi tekelinde oluşunun ifadesidir. Sartre’a göre insan kendi kendini seçerken aynı zamanda bütün insanları da seçmektedir. Yani olmak istediğimiz kişiyi yaratırken, aynı zamanda diğer insanların nasıl olması gerektiğini de tasarlamış oluruz (Sartre2019:40). Bu, özgürce yapılan bir seçimdir. Dolayısıyla, özgürlüğün ve sınırları keskin olmayan seçeneklere sahip olmanın



yaratdığı sorumluluk hissiyatının, bireyin omuzlarına binen bir yük haline geldiği aşikârdır. Varoluşçuların, tarih boyunca kimi kesimlerce karamsar ve olumsuz duygulardan beslenen bir topluluk olarak anılmalarının temel sebeplerinden biri de budur.

Sartre'a göre bir Tanrı yoktur ve Tanrı yoksa her şey mubahtır. İnsan, dünya üzerinde dayanaksız bir halde, bir başına bırakılmıştır ve mutlak bir kaderin varlığından söz edilemez. Bu bağlamda insan özgürlüktür ve özgürlüğe mahkûmdur. Mahkûmdur, çünkü yaratılmamıştır. Özgürdür, çünkü ona yol gösterecek ilahi işaretlerden yoksundur. Tam da bu sebeple dünyaya atıldığından itibaren tüm yaptıklarından sorumlu haldedir (Sartre 2019:46). Varoluşçular için bu sorumluluğun ağırlığından kaçmak, bireyin en başta kendisini daha sonra da tüm insanlığı bir yalanın içerisinde eritmesi demektir.

Özgürlüğün, varoluşçuların ele aldığı şekliyle Kayacan'ın öykülerine sirayet ettiği görülür. Buradaki karakterlerin her biri, kimi zaman yüksek farkındalık seviyeleri ile çeşitli kaçış yöntemleri geliştirmiştir. Hiçoğlu'nun, özünü kabullendiği ve ötekiler'in sınırlarından arındığı anda özgürleştiğine tanık olunur. Bir isme sahip olduğunda; hep özlemine çektiği yeryüzü ile ilişik olma hayali, hiç gerçekleşmemek üzere yıkılır. Fakat bu yıkılış, bir sonu değil, hiç nihayete ermeyecek bir serüveni işaret eder. Bahsi geçen serüven, insanın kabuğundan çıkarak gerçekleştireceği özgürleşme idealini beslemektedir. “İstanbul Zeybeği” ve “Suavi'yi Gördünüz mü?” öykülerinde; bir kısır döngünün içerisinde sıkışmış modern bireyin, özgürlüğüne tercih ettiği sahte mutluluklar aracılığıyla mesuliyetlerinden kaçış yöntemleri temel savlardan birini oluşturur. “Sarhoş ve Çanta”da geçen çanta sembolünün ise bireyin özgürlüğünü kısıtlayan bir kabuk olduğu aşikârdır. Sarhoş, sınırlardan ya da kişiyi ötekileştiren kabuklardan sıyrılmamanın yalnızca bireye değil tüm insanlığa iyicil bir etkisinin olacağını düşünür. Bunu, varoluşçuların bireysel edimlerini gerçekleştirirken kendilerini diğer insanlara karşı sorumlu saymalarının “Sarhoş ve Çanta”daki yansıması olarak görmek yanlış olmayacaktır.

“Şişedeki Adam”da şişe; bireyin, benliğini olduğu haliyle kabullenmeyen topluma karşı örmek zorunda hissettiği duvarları ve bu yolla kısıtlanan özgürlüğünü temsil eder. Şişenin içinde, onu seyreden insanların karşısında küçük düşmeyeceği olanakları araştıran karakterin, kendisini diğerlerinin gözünden görmeye ya da nasıl görüldüğünü değerlendirmeye alması da yine kişisel özgürlüğüne ket vuran unsurlardan biridir. Zamanla ötekiler de Şişedeki Adam'a alışırlar. Hatta şişeler moda olmaya, kişiden kişiye değişen kılıklara bürünmeye, birbirlerini görmezden gelmeye başlar. Kent halkının, özgürlüğünü bile



isteye bir şişenin içine kapattığı ve bu durumun kimse tarafından yadırganmadığı bir evreye geçilir. Bu yeni normal, özgürlük anlayışının boyut değiştirmesine sebep olan kaçış yöntemlerinden biri haline gelmiştir.

### **Umut ve Umutsuzluk**

İnsan hayatına dair kök sorunların incelendiği varoluşçulukta düşünürler; yine insan ve dünya arasındaki bağı oluşturan en temel duygulardan umut ve umutsuzluk üzerine yorumlamalarda bulunmuşlardır. Bu düşünürlerin başında, varoluşçuluğun babası addedilen Soren Kierkegaard ve onun fikirleri yer alır.

Kierkegaard için insan; sonluluk ile sonsuzluğun, geçici ile kalıcının, özgürlük ile zorunluluğun bir sentezidir fakat bu sentez, uyumsuzluktan ziyade uyumsuzluğun bir olasılığıdır veya onu içerir (Kierkegaard 2019:23-26). Zıtlıkların sentezinde varlığı onanan; dünya yaşamına özgürlük ve zorunluluk kıskacında asılı kalan insan, mutluluğu sonlulukta, yani; dünya yaşamında ararsa, kaçınılmaz olarak büyük bir umutsuzluğun içine düşecektir. Maddesel olanı aşarak transandantal bir varlığa erişmenin tek yolu, aklın hâkimiyetinden kurtulmak ve inancı hayatın tepe noktasına konumlandırmaktır. İnsan, ancak bu şekilde zıtlıkların, paradoksların ve varlığın derinindeki gerçeğin özüne ulaşabilir.

İnsanın yakalandığı umutsuzluk hastalığı, bir bakıma özgürlüğünün bir sonucu olarak karşısına çıkar. Özgürlük ve zorunluluğun bir arada bulunduğu bu kontrast hal, varoluşçuların savunduğu *hayatın absürtlüğü* ilkesini akla getirir. Bu tabloda hayatın absürt geçekliği, umutsuzluğu kamçılayan temel etmenlerden biri haline dönüşür. Hayatın gerçek anlamda sona ermesi, absürdün; ben'in sahip olduğu hastalıklı halin sona ermesi demektir. Umutsuzluktaki ölüm ise kaçınılmaz olarak yeniden yaşama dönmek, bir bakıma ölememektir.

Esasında ölüm, Tanrı'ya inanan insan için bir sona tekabül etmez. Aksine, yeni bir yaşama geçişin yolunu ve kişinin umudunu temsil eder. Ölüm umutsa; yaşam, umudu yok eden umutsuzluktur. Umutsuzluk; insanın sonsuzluk arzusundan beslenen ölümcül bir hastalık olarak adlandırılrsa da kişiye can çekiştiren fakat öldürmeyen savaşların en güçlüsüdür. Varoluşçulara göre; yoğun acıların kol gezdiği bu savaşta, zıtlıkların bir araya gelerek oluşturduğu sentez umutsuzluğu; umutsuzluk acıyı, acı ise ben'in gelişimi için gerekli olan cevheri tetiklemektedir.

Hiçoğlu, diğerlerinin sahip olduğu standartlara uygun bir yaşam sürebilmenin yollarını arar. Kendisini kabul etmek ve kabul ettirebilmek için değişime hazırdır. Zaman zaman

umutsuzluğa kapılsa da arzuladığı değişim, taşıdığı umudun bir göstergesidir. “İstanbul Zeybeği” öyküsünde ise umut kavramının İstanbul ile özdeşleştirildiği görülür. Karakterin hatırasında yaşayan İstanbul’a dair her detay, umutsuzluğun timsali Londra’yı zorlu bir imtihan haline getirir. “Suavi’yi Gördünüz mü?”de ise Londra’ya dair daha iyimser bir bakış göze çarpar. Suavi’nin içine dolan her umut ışığının sebebinin yine İstanbul olduğu görülür. Suavi’nin gözünde ulaşılması güç bir yerde asılı duran İstanbul, umutlarını beslemekle birlikte bulunduğu ana dair umutsuzluğuna da kapı aralayarak bir paradoksa dönüşür. “Şişedeki Adam” ise şişede geçirdiği süre boyunca yaşadıklarını büyük bir umuda dönüştürmeyi başarabilen karakterlerden biridir. Okur; yaşamının anlamını, farklı şişelere hapsolmek pahasına sürdürmeyi göze alan güçlü bir iradeye tanıklık eder.

## **Sonuç**

Sanat hayatına gerçeküstü özellikler taşıyan şiirleriyle henüz on altı yaşındayken adını atan Kayacan; uzun yıllar yurtdışında yaşaması, eserlerinin bir kısmını farklı dillerde vermesi gibi sebeplerle bağlantılı olarak ismi çokça anılan ve bilinen bir sanatçı olamasa da, Türk edebiyatına kazandırdığı eserlerle pek çok bakımdan öncü olarak kabul edilmektedir. Özellikle *Şişedeki Adam*, gerek yayın tarihi gerekse içeriğindeki yoğun ironi, gerçeküstücülük ve varoluşsal öğelerle birlikte dönemi içerisinde yeni olan birçok edebi yaklaşımı barındırmakta, yazarın özgün bir tarzı olduğu düşüncesini desteklemektedir.

*Şişedeki Adam*, varoluşçu edebiyatta sıklıkla işlenen temalardan izler taşır. Yaratılan karakterlerin hepsi; dış dünya ile yaşadığı uyumsuzluk sebebiyle yoğun bir yalnızlığa mahkûm olmuştur. Bu yalnızlık, yabancılaşmayı beraberinde getiren bir duygu halini işaret eder. Bireyi yalnızlığa mahkûm eden ötekiler ise tıpkı Batı varoluşçularının eserlerinde olduğu gibi karanlık tarafta yer alırlar. Ötekilerde, ötekiler kavramının, belirli kaygı faktörlerine sebebiyet verdiği görülmektedir. Karakterlerin içine düştüğü kaygı, çevrelerine ayak uyduramayan zihinlerinde erozyona sebep olur ve hâlihazırda dış dünyanın değişkenleri ile savaşıyor bireyin bir iç savaşa girmesi kaçınılmaz hale gelir. Yine karakterlerin hayal dünyalarında var ettikleri manzara ile yaşamaya mecbur hissettikleri hayat arasındaki uçurum, *Şişedeki Adam*'da görülen kaygının temel etmenlerindedir. Ötekiler; bireyi yalnızlığa, umutsuzluğa ve mutsuzluğa sürükleyen; benliğinden uzaklaşmasına, diğerlerinin bakış açısı ve direktifleri doğrultusunda hayatına yön vermesine, dolayısıyla nesneleşmesine sebep olan varlıklar olarak anılırlar. Bu hususta Kayacan'ın, varoluşçu filozoflardan Sartre'ın yaklaşımına yakın çizgide olduğunu söylemek mümkündür.

Karakterlerin, maruz kaldıkları dünyanın absürt düzenine başkaldırmaları, varoluşçuluk bağlamında değerlendirilebilecek bir diğer unsurdur. Bahsi geçen başkaldırı; bireyin uyumsuzluklarından ve aykırı yönlerinden beslenen bir isyan halinde ortaya çıkar. Materyalist modern yaşam düzeninin birey üzerinde yarattığı hissiyat, isyanı besleyen yoğun bunaltı ve boşluk şeklinde tezahür eder. Bu boşluk, aynı zamanda modern çağ insanının zaafını gözler önüne sermektedir. Boşluklar kabuklarına, kabukları ise zamanla kişiliklerine sahip olur.

Seçtikleri ya da seçmedikleri pek çok değişkenin içerisinde yolunu kaybetmiş, kendi varoluş paradigmasını oluşturmaya çalışan ve bu yolda çoğu kez tökezleyen karakterlerin

içsel yolculukları çoğunlukla dış dünyadan izole ortamlarda gerçekleşir. Varoluşçu edebiyatta sıklıkla işlenen bu tema aynı zamanda bir kaçış temasıdır ve karakterlerin hayali gerçeklik algısı ile yaşamalarına sebep olur. Kaçış, bir anlamda özgürlüğün anahtarı haline gelir. Benliklerine dönmek; kaçınan hallerini beslemekle birlikte onlara büyük bir farkındalık kazandırmakta, yalnızlaşmalarının sebebi ya da sonucu haline gelmektedir. Umutsuzluklarını besleyen unsurların çokluğu göze çarpsa da umudun büyük oranda galip geldiği görülür. Okura; bireyin iç dünyasında meydana gelecek değişimlerle hayatın aydınlık tarafının da görünür kılınabileceği hissi aktarılır.

Denebilir ki; *Şişedeki Adam*'da, yalnızlık, yabancılaşma, uyumsuzluk, kaygı, bunaltı ve kimlik arayışı gibi varoluşçu edebiyat temaları üzerinden özgün bakış açıları sunulmuş; yoğun psikolojik tahliller yoluyla karakterlerin ruhsal dönüşümleri şiirsel bir üslupla aktarılmıştır. Eserde karamsar muhtevayı oluşturan öğelerin çoğunlukla ötekiler kaynaklı olduğu görülür. Kayacan'da ötekiler, tıpkı Sartre'daki gibi, cehennemi oluşturan yıkıcı unsurların failidir.

## **Kaynakça**

- Cevizci, Ahmet (2019). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Dağ, İhsan (2019). “Psikolojinin Işığında Kaygı”. *Doğu Batı Dergisi*, S. 6, s. 173-181.
- Dostoyevski, Fyodor (2005). *Yeraltından Notlar*. İstanbul: İskele Yayıncılık.
- Gündoğan, Ali Osman (2018). *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Işık, Hüseyin Cem (2008). *Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı ve Varoluşçuluk*. Yüksek Lisans tezi. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kayacan, Feyyaz (1967). “Soruşturma: Feyyaz Kayacan'ın Yanıtı”. *Yeni Ufuklar Dergisi*, C. 15, S. 176, s.51-53.
- Kayacan, Feyyaz (2018). *Şişedeki Adam, Hiçoğlunun Serüvenleri*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Kierkegaard, Soren (2019). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, (Çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Kierkegaard, Soren (2020). *Korku ve Titreme*, (Çev. İsmail Yerguz). İstanbul: Say Yayınları.
- Sartre, Jean-Paul (2019). *Varoluşçuluk*, (Çev. Asım Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.
- Wartenberg, Thomas E. (2018). *Yeni Başlayanlar İçin Varoluşçuluk*, İstanbul: Say Yayınları.

## ARTVİN- ARDANUÇ YÖRESİ “GELİN KAYA EFSANESİ” VARYANTLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

**MÜGE BAYRAKTAR\***



### ARAŞTIRMA MAKALESİ

**Geliş Tarihi:** 06.11.2021

**Kabul Tarihi:** 26.11.2021

**Atıf Bilgisi:** Bayraktar, M.  
(2021). Artvin-Ardanuç  
Yöresi “Gelin Kaya  
Efsanesi” Varyantları  
Üzerine Bir İnceleme.  
HARS AKADEMİ, 4 (8),  
652-676.

### Öz

Efsaneler halkın merak duygusuna cevap veren, anlaşılmayanı anlamlandırmasını sağlayan halk anlatılarıdır. Efsaneler, insan zihninde oluşan “neden?” sorusuna cevap verir. Bir taşın oluşum sebebi, bir mekânın adının nereden geldiği gibi insan zihnini meşgul eden düşünceler efsanelerle yanıtlarını bulur.

Bu çalışmada, efsaneler içerisinde Anadolu’da en yaygın olan taş kesilme efsaneleri üzerinde durulmuştur. Ardanuç yöresinde bulunan Gelin Kaya efsanesi çalışmamızın konusu olmuştur. Artvin- Ardanuç yöresi halk anlatıları ve halk gelenekleri bakımından oldukça zengin bir yöredir. Ancak bugüne kadar yapılan çalışmalarda, Ardanuç’a bağlı Güleş Köyünde bulunan Gelin Kaya efsanesi üzerine bir alan araştırmasına rastlanmamıştır.

Çalışmada, köy halkından 26 kişi ile yönlendirilmiş/yönlendirilmemiş mülakat ve gözlem yöntemiyle saha araştırması yapılmıştır. Köy halkından derlenen efsane anlatıları yazıya geçirilmiş ve anlatıların iki varyanttan oluştuğu tespit edilmiştir. Bu iki varyant çalışmada ayrı metinler halinde verilmiştir. Bu varyantların motifleri tespit edilmiş ve ortak noktanın “taş kesilme motifi” olduğu, varyantın birinde ise “beddua motifi”nin de yer aldığı görülmüştür. Alan araştırmasıyla bugüne kadar derlenmemiş bir efsanenin iki varyantının tespiti çalışmamız açısından önem taşımaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Efsane, Taş Efsanesi, Motif, Beddua, Ardanuç.

\* Bartın Üniversitesi, Türk Halk Edebiyatı Bölümü, Doktora Öğrencisi, Bartın. [mugebora@hotmail.com](mailto:mugebora@hotmail.com) / ORCID: 0000-0002-9944-1521.

## A REVIEW ON THE “BRIDE ROCK LEGEND” VARIANTS IN ARTVİN- ARDANUÇ REGION

**MÜGE BAYRAKTAR\***



### RESEARCH ARTICLE

**First Received:** 06.11.2021

**Accepted:** 26.11.2021

**Citation:** Bayraktar, M.  
(2021). A Review On The  
“Bride Rock Legend”  
Variants In Artvin- Ardanuç  
Region. HARS AKADEMİ,  
4 (8), 652-676.

### Abstract

Legends are the folk narratives that responds to people's sense of curiosity and enable them to make sense of the incomprehensible. Legends, answers the question of "why?" that are formed in the human mind. The thoughts that occupy the human mind, such as the reason for the formation of a stone or where the name of a place comes from, find their answers with legends.

In this study, the rock legend, which is the most common legend in Anatolia, is emphasized. The Bride Rock Legend in Ardanuç region has been the subject of our study. Artvin- Ardanuç region is a very rich region in terms of folk narratives and folk traditions. However, in the studies carried out to date, no field research has been found on the Bride Rock Legend in Güleş Village of Ardanuç.

In the study, field research was conducted with the 26 village people by means of guided/unguided interview and observation method. The legend narratives compiled from the village people were written down and it was determined that the narratives consisted of two variants. These two variants are given as separate texts in the study. The motifs of these variants have been determined and it has been seen that the common point is the "stone cutting motif", and the "curse motif" is also included in one of the variants. The determination of two variants of a legend that has not been compiled by field research is important for our study.

**Keywords:** Legend, Legend of Rock, Motif, Curse, Ardanuç.

\* Bartın University Department of Turkish Folk Literature, PhD student, Bartın. [mugebora@hotmail.com](mailto:mugebora@hotmail.com) / ORCID: 0000-0002-9944-1521.

## **Giriş**

Anadolu, kültürel anlamda çok renkli bir coğrafyadır. Birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olması, kültürel çeşitliliğin fazla olmasını sağlamış, bu durum hayatın hemen hemen her alanına yansımıştır. Bu çeşitliliği inceleyen halk bilimi, maddi- manevi kültürel ürünlerin hepsini konu edinmektedir. Halk edebiyatı da bu kültürel değerlerden biridir ve sözlü-yazılı anlatı geleneğiyle halk biliminin inceleme alanına dâhil olur.

Halk anlatıları bakımından Anadolu çok zengindir. Bu zenginliğin içerisinde efsaneler de yerini almaktadır. Efsaneler insanın merak duygusu ile ortaya çıkan ve inanç unsuru üzerine kurgulanan anlatılardır. Bu konuda Boratav, “*Efsanenin temel özelliği, anlatılan şeylerin doğru ve gerçek olmuş olarak kabul edilmesidir. İnanış üzerine kurulurlar. Kendine has bir anlatımı, kalıplaşmış biçimleri olmayan, sade, konuşma diliyle aktarılan anlatı türüdür*” (Boratav 2014: 11-12) şeklinde yaptığı açıklamada da efsanelerin inanış üzerine kurulduğunu vurgulamıştır.

Efsaneler halk bilimi çalışmalarında, masaldan sonra en çok dikkat çeken türlerdendir. Bu konuda Erol Çalışkan efsane için şunları söylemiştir:

*“Kendine özgü, kalıplaşmış bir biçimi olmayan, konuşma dili ile özel bir zamana gerek duymadan, herhangi bir yerde, herhangi bir kişi tarafından anlatılabilen; içeriğinde olağanüstü varlıklar ve olaylar bulunan, öğüt ve ders vermek gibi işlevleri bulunan, konusunda tarihi, dini, mitolojik ve sosyal hayata dair unsurları olan, gerçek ve kutsal olduğu kabul edilen, sözlü anlatı türleridir”* (Erol Çalışkan 2016: 280).

Alan araştırması yaptığımız bu çalışmada, kaynak kişilerle irtibata geçilmiş, “Gelin Kaya” efsanesinin varyantları tespit edilmiştir. Tespit edilen iki varyant üzerine çalışılma yapılmış ve efsane varyantlarının motifleri incelenmiştir.

## **Efsane Nedir?**

Efsaneler kısa ve özlü anlatılardır. Halk anlatılarının en eskilerindendir. Temelinde “inanma”, “merak” “bir şeyleri anlamlandırma” isteğinin olduğu efsaneler, inanç üzerine kurulu oldukları için kutsal kabul edilirler.

Birçok dilde farklı karşılığı olan efsane sözcüğü, halk anlatılarının en köklülerindendir. Çünkü “*efsane bir gerçeğin nasıl var olduğunu ve dünyaya kutsalın nasıl düştüğünü anlatır. Bu varlık hakikat olan Kozmos veya bir ada, bir bitki türü veya insani bir kurum parçası olabilir*” (Eliade 1991: 77). Eliade'nin de söylediği gibi efsane temeli geçmiş zamanlara kadar uzanan, gerçekliği anlatan kutsal anlatılardır. Benzer bir tanım veren



Seyidoğlu da, “*efsanelerin inanç çevresinde gelişen, konusunda kutsallık ve doğaüstülük olan gizemli âlemleri anlatan tür olduğunu söyler*” (Seyidoğlu 1985: 2-3). Benzer bir tanımlı yapan Sakaoğlu’na göre, “*efsane konuşma diliyle anlatılan, belirli bir biçimi olmayan, kısa, anlatılanlarda inandırıcılık özelliği bulunan, kişi, mekân ve olaylarla ilgili anlatılardır*” (Sakaoğlu 1980: 6). Efsanelerin bir nevi masal olduğunu söyleyen Elçin, “*aynı coğrafyada toplumlar arasında doğan, gelişen ve kültürel aktarımı sağlayan anlatılardır*” (Elçin 2019: 314) şeklinde yaptığı tanımda, efsanenin kültür aktarımı için önemli bir yere sahip olduğunu, kültürlerin gelecek nesiller tarafından benimsenmesinde rolünün olduğunu söylemiştir.

Efsaneler, halkın merak ettiklerinin cevap bulmasında önemli rol oynamakta, ayrıca kültürel özelliklerin kuşaktan kuşağa aktarılmasında köprü görevi görmektedir, denilebilir.

### **Efsanelerin Özellikleri Nelerdir?**

Efsane tanımlarına bakıldığında, hepsinde olan ortak özelliklerin şunlar olduğu görülmektedir: Kültürel aktarımı sağlarlar, kısa anlatılardır, kutsal kabul edilirler ve gerçeği anlatırlar. Balaban, efsanelerin özellikleriyle ilgili şunları dile getirmektedir:

*“Efsaneler tarihi olaylar üzerine anlatılabilirler. Kahraman olağan üstü özelliklere sahip olabilir, şekil bakımından kısa ve yalın anlatımları vardır. Kutsalın öyküsüdür ve aynı zamanda din, mitoloji unsurları temelinde bulunur. Aktarımı için belirli bir zamanı yoktur, icracıları sıradan insanlardır, eğitici bir rolleri vardır, olumluya yönlendirmek efsanelerin özelliklerindedir”* (Balaban 2013b: 33).

Efsaneler, insanlara ders çıkaracakları bir mesaj verebilir, merak unsurunun cevabı olabilir ve insanlar için öğretici nitelik taşıdığı söylenebilir. Bu konuyu somutlaştıran bir alıntıya bakıldığında: “*Efsaneler sözlü geleneğin kısa halk anlatıdır. İcra yeri ve bağlamında kesin sınırlar yoktur. İçinde olağanüstülükler barındırabilirler. Öğüt verme, yol gösterme, köken açıklama vb. işlevlere sahiptir*” (Dervişoğlu 2016: 30).

Efsanelerin özelliklerini en kapsamlı belirten araştırmacılardan olan Alptekin, efsanelerin özelliklerini maddeleyerek şu sonuçlara varmıştır:

*“Efsaneler yer, olay ve şahıslar üzerine yapılan anlatımlardır. Anlatılanların inandırıcılık özelliği vardır. Olağanüstü olma durumu şahıs ve olaylarda mevcuttur. Özel bir şekilleri yoktur. Gerçek oldukları kabul edilir. Efsanelerde zaman geçmiş ve şimdiki zaman arasında değişmektedir. Yaşanılan dünya efsanelerin mekânıdır. Kutsal anlatılardır. Tarihle bağı vardır. Büyük ölçüde milletlere özgüdür yani millidir. Genellikle tek motif üzerine kurulurlar”* (Alptekin 2012: 16-17).

Efsanelerin kutsalın öyküsü olma, tarihe tanıklık etme, olağanüstü kişi ve konuları içerme, gerçeği anlatma, inanış üzerine kurulma, yapı bakımından kısa, öz ve dili sade anlatılar olma gibi özelliklere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca efsanelerin kültür aktarımını sağlama ve insanlara öğüt vererek iyiye ve güzele teşvik etme gibi vasıflarının olduğu da araştırmacılar tarafından ortaya konulmuştur. Halk anlatıları arasında efsane hem en eskilerden oluşu hem de dinî ve mitolojik kökenlere sahip olması bakımından önem taşımaktadır.

### **Efsanelerin Kökeni ve Oluşumu**

Efsanelerin oluşum şekilleri birbirinden farklılık göstermektedir. Örneğin dinî ve tarihî efsanelerin oluşumları birbirinden farklılık göstermekte, farklı bir zaman ve oluşum sürecinden geçerek farklı yollarla oluşmaktadır. Benzer şekilde insanların, oluş nedenini açıklayamadığı efsanelerin temelinde mitolojik bir köken vardır. Tarihte meydana gelmiş bir olayı ilk yaşayan kişi efsaneye dönüştürmüştür. Ergun, “*Efsane tasnifini yaparken, beslendikleri kökenleri baz almış ve efsanelerin mitolojik, tarihî, dinî ve hayalî/fantastik köklere sahip olduğunu dile getirmiştir*” (Ergun 1997: 40-41).

Alptekin, efsanelerin kökeni ile ilgili olarak, “*Semavi dinlere ait kitaplarda efsane motiflerinin ilk örnekleriyle karşılaşılmaktadır. Kaynağı mitolojiktir. Gerçek hayatın artıklarıdır. Halk arasındaki gelenek ve göreneğin hikâyeleri zamanla efsaneleşmiştir, bazıları da günlük hayatın efsaneleşmiş şeklidir*” (Alptekin 2012: 18-19) şeklinde yaptığı açıklamasında efsanenin hem dinî hem mitolojik temelleri üzerinde durmuştur.

Şükrü Elçin, efsanelerin oluşumu ile ilgili şunları dile getirmiştir: “*Güçlü bir gelenek bağı ile çok eski zamanlarda hatta mitos devrinde insanlar evreni, dağı, taşı, kıyameti, meleği, şeytani vb. canlandırarak birtakım masallar kurgulamışlardır. Bu masallar zaman içerisinde tarihî gerçekliklerle beslenerek yazılı kaynaklara geçerek efsane oluşmuştur*” (Elçin 2019: 315). Elçin, masalların tarihî gerçeklerle birleşerek efsaneyi oluşturduğunu dile getirmektedir.

“*Efsanelerin kaynaklarından biri de köken mitleridir ve mitlerin millileşmesi sonucu gerçek, yaşanmış olduğuna inanılan olaylara dayanan efsaneler oluşmuştur*” (Çelik 2020: 49). Çelik bu açıklamasıyla köken mitlerinin, efsanelerin temeli olduğuna vurgu yapmıştır.

Genel anlamıyla efsanelerin oluşum şekillerinin farklılık gösterdiğini ve bunun kökeninde mitolojik unsurların olduğunu söyleyebiliriz. Zaman içerisinde halk geleneklerinin de etkisiyle, bir nevi milli kimliğe bürünen efsanelerin, gerçeği yansıttığına

inanılır ve toplumsal belleğin geleceğe aktarılmasında destek olan halk anlatıları arasında yerini aldığı söylenebilir.

### **Efsanelerin Sınıflandırılması**

Efsanelerin sınıflandırılmasıyla ilgili çeşitli görüşler vardır. Bu görüşlerin en önemlilerinden biri Boratav’a aittir. Ona göre Türk efsaneleri dünya efsanelerinde verilen tasnifle benzerlik gösteremez kendine ait bir sınıflama şarttır. Efsaneleri kendi içinde:

*“Yaratılış efsaneleri -Oluşum ve dönüşüm efsaneleri-Evrenin Sonu (Mahşer ve kıyamet günlerini) anlatan efsaneler, tarihî efsaneler, tabiatüstü şahıslar, varlıklar, güçler üzerine efsaneler, dinî efsaneler”* (Boratav 2014: 113) şeklinde sınıflandırmıştır.

Türkmen efsanelerini inceleyen Erol Çalışkan’ın efsane sınıflandırması da şu şekildedir:

*“Mekânlarla İlgili Efsaneler a. Şehirlerle İlgili Efsaneler b. Kale, Medrese, Cami ve Minarelerle İlgili Efsaneler c. Tepe, Ova ve Göllerle İlgili Efsaneler, Şahıslarla İlgili Efsaneler a. Tarihî Şahıslarla İlgili Efsaneler b. Padişahlarla (Hanlarla), Kahramanlarla İlgili Efsaneler, Şairlerle (Sanatkârlarla) İlgili Efsaneler c. Dinî Şahıslarla İlgili Efsaneler ç. Diğer Şahıslarla İlgili Efsaneler, Hayvanlarla İlgili Efsaneler, Bitkilerle İlgili Efsaneler, Gökyüzü ile İlgili Efsaneler, Atasözü ve Deyimlerle İlgili Efsaneler, Diğer Efsaneler”* (Erol Çalışkan 2018: 13-14).

Efsaneler için genel sınıflandırma çalışmalarının az olduğu, araştırmacıların daha çok inceledikleri yöre veya bölgeye göre sınıflandırmalar yaptıkları bu çalışmalardan da anlaşılmaktadır.

### **Efsanenin İşlevleri**

Efsanelerin birçok işlevi vardır. İnsanların merak duygusunu ortadan kaldırmak, anlamlandırılmayı anlamlandırmak, korkuyu ortadan kaldırmak, toplumsal bilinci oluşturmak, gelenek aktarımını sağlamak vb. gibi işlevlerle aslında bir nevi düzeni sağlayan anlatılardır, denilebilir. Bu konuda Erol Çalışkan, *“Efsanelerin uğursuzluğu açıklayarak, kargaşayı ortadan kaldırdığını ve düzenin sağlanmasında önemli rol oynadığını vurgulamaktadır”* (Erol Çalışkan 2016: 281).

Türkmen, efsanelerin işlevleriyle ilgili şunları dile getirmiştir: *“Efsanelerin halkın üzerindeki etkisi büyüktür çünkü anlatılanları kural olarak kabul edebilirler. Toplumdakilere sevgi, saygı, dürüstlük, doğruluk, yalan ve rıyanın, hırsızlığın, ahlaksızlığın*

kötü olduğunu göstererek uygun davranışların kazandırılmasını desteklerler” (Türkmen 2017: 25).

Bilge Seyidoğlu da efsanelerin işlevlerini dört madde ile izah eder:

“1. Gelenek ve görenekleri koruyucudurlar: Efsanelerin teşekkül ettiği yerlerde bazı ritüel davranışlar, uyulması gereken kurallar vardır.

2. Efsaneler topluma yön verir, onlara iyi olmayı, nelerin yapılıp nelerin yapılmayacağını telkin eder: Hastaların, zayıfların, fakirlerin korunmaları gerektiğini telkin ederek insanları iyilik yapmaya teşvik ederler.

3. Teşekkül ettikleri yere mana kazandırır: Tarihi gerçeğin dışında halkın gerçek ve kutsal olarak belli bir yer etrafında efsane yaratması, o yerle birleşmesi anlamına gelir. Böylece insanlar o yerleri kendilerinden bir parça olarak görüp sahiplenirler.

4. Koruyucu ve tedavi edici rolleri vardır: Mekânla ilgili efsanelerin hem oluştukları yerleri hem de onlara inananları koruyucu fonksiyonları vardır” (Seyidoğlu 1985: 271-273).

Toplumsal değerlere önem vermeyenlerin efsanelerde cezaya maruz bırakılması toplum için ders niteliği taşımaktadır. İnsanlara ideal insan olma özelliğini efsaneler göstermektedir. “Olumsuz davranışların toplumda sergilenmesini önlemek adına efsaneler içerisinde yer alan olumsuz davranışa yönelik gizli eleştirel düşünceler toplum için olumlu davranış modeli oluşturulmasını sağlar” (Kumartaşlıoğlu 2017:103).

Efsaneler işlevleri bakımından toplumda önemli yere sahip halk anlatılarıdır. Hem toplumun yaşayışına örnek oluşturabilecek durumları barındırmaları, hem de kötü durumlar karşısında insanlara öğütler vererek iyiye yönlentmeleri bakımından önem taşımaktadır.

Efsanelerin toplumu etkileyebilen anlatılardır ve bu anlatılar motifler üzerine kurulur. Motifler için efsane gibi halk anlatılarının temel taşı demek yanlış olmayacaktır.

### **Motif Nedir?**

Halk anlatılarının temel taşı olan motifle, özellikle efsane, masal ve halk hikâyesi gibi türlerde karşılaşılmaktadır.

Alptekin, motif ile ilgili şunları dile getirmektedir:

“Hikâyenin en küçük unsuru olan motif, sanatın birçok dalında (nakış, mimari, resim) yer almaktadır ve bu dalların temelini oluşturmaktadır. Ancak nesir alanında kullanılan motif farklılık taşımaktadır. Halk nesrinde kullanılan motif kavramının

olağanüstü özellik taşıması şarttır ve bu olağanüstülükle nesirdeki her olayda karşılaşılabilir.” (Alptekin 2021: 295).

Anadolu efsanelerinde şekil değiştirme motifi en çok karşılaşılan motiflerdendir. “*Bu motif, en çok taş kesilme olarak karşımıza çıkmaktadır. Şekil değiştirmenin bazıları cezalandırma ile ilgili olsa da bazıları utanma, korkma, sevinme gibi psikolojik temellere bağlı olabilir*” (Sakaoğlu 1976: 31).

Efsanelerin genel olarak tek motif üzerine kurulu olduğu söylenebilir. En çok karşılaşılan efsane motifinin “şekil değiştirme başlığı altında taş kesilme” motifi olması varyantlarını incelediğimiz efsanenin de temelini oluşturmaktadır.

### **Taş Kesilme Motifi**

Şekil değiştirme Türk efsanelerinde çok karşılaşılan bir unsurdur. Özellikle taş kesilme motifi, bir canlının taşa dönüşmesi Türk efsanelerinde oldukça fazla görülür.

Ergun’a göre:

“*Efsane dünyasında en çok görülen motiflerden olan şekil değiştirme, bir kayanın, taşın, ağacın, gölün veya bir hayvanın vb. köken ve oluşumunu açıklamalarda görülen bir motiftir. Efsanede yer alan canlı-cansız unsurların şekil değiştirmesinde cezalandırılması veya bir felaketten kurtarılması esastır. Genellikle değişikliğin sebebi cezadır*” (Ergun 1997: 167).

Bu motifle ilgili Sakaoğlu *Anadolu- Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin Tip Kataloğu* (1980) adlı en kapsamlı çalışmalardan birini yapmıştır. Sakaoğlu çalışmasında, motif yapısını taş kesilme nedenlerine göre sınıflandırmış ve aşk, zor durumdan kurtulma, saygısızlık, kötü huylar, Hızır ve insanlar, değişik taş kesilmeler, eksik anlatılanlar olmak üzere yedi başlıklı bir sınıflama ile taş kesilmenin nedenlerini açıklamıştır.

Alptekin, taş kesilmenin efsanelerde ortak sebeplere sahip iken anlatıldığı yöreye göre bazen değişiklikler gösterebileceğini söylemiştir ve taş kesilmeyle ilgili tasnifini şu şekilde yapmıştır; “*Nimete saygısızlık sonucu taş kesilme, adağın yerine getirilmemesi üzerine taş kesilme, âşıkların duası sonucu taş kesilme, gelin alayının taş kesilmesi, çeyiz sandığının taş kesilmesi, emre karşı gelme üzerine taş kesilme, pirin duası sonucu taş kesilme*” (Alptekin 2012: 63).

Taş kesilme ile ilgili olarak Tanyu, taş kesilmenin nedenlerini açıklamış ve şu şekilde sıralamıştır: “*Beddualar sonucu, günah işleyenlerin dilekleri sonucunda, kahramanlaşmış, efsaneleşmiş kişilerin izleri sonucu, taşın yeni bir kutsallık kazanması sonucu taş kesilme*” (Tanyu 2007: 176). Göde de, Tanyu ile benzer şekilde taş kesilme efsanelerinin nedenlerini sıralamıştır. “*Nimete saygısızlık sonucu taş kesilme, çaresizlikten ve kötü davranışlardan kurtulmak için kendi duası ile taş kesilme, yaptığı kötülüklerden kurtulmak için taş kesilme, diğer taş kesilme olarak dört başlığa ayırmıştır*” (Göde 2010: 68).

Taş kesilme motifi Türk halk edebiyatının temel taşlarından olan Dede Korkut Hikâyeleri ’nden Kam Püre’nin Oğlu Bamsı Beyrek’te de karşımıza çıkmaktadır. “*Dede Korkut’un Deli Kaçkar ile karşılaşması sonucunda İsmi Âzam duasını okuyup, Deli Kaçkar’ın elinin havada asılı kalıp taş kesilmesi buna örnektir*” (Ergin 2017:72).

Bu çalışmada ele alınan iki varyantta da taş kesilme farklı sebeplerle ortaya çıkmıştır. Birinci varyantta kurban kavramına saygısızlık edilmesi sonucu ilahi bir güç tarafından gelin alayı taşa dönüşürken, ikinci varyantta beddua sonucu taşa dönüşme söz konusudur. İlerleyen bölümlerde ayrıntılarıyla ele alınacak olan efsanelerdeki taş kesilme motiflerinin farklılığı Anadolu’nun anlatı açısından ne kadar zengin olduğunun da kanıtıdır. Balaban, yaptığı açıklamada, “*Efsaneyi oluşturan unsurların her toplumda aynı olmaması gerçeğini biriktirilenlerin aynı olmaması*” (Balaban 2013a: 1685) şeklinde açıklamıştır. Toplum aynı olsa da aslında anlatılarda farklılıklar ve çeşitlilikler görülebilmektedir. Bu da halk anlatılarının zengin içeriğe sahip olmasını sağlayabilir ve halkın anlatı üretim gücünün yüksekliğine kanıt oluşturabilir.

### **Efsanenin Anlatıldığı Yöre: Ardanuç**

Ardanuç’la ilgili önemli bilgileri veren Köse şunları söylemektedir: “*Doğu Karadeniz Bölgesinde bulunan Artvin’e bağlı bir ilçedir. Doğusunda Ardahan, batısında Artvin merkez köyleri, kuzeyinde Şavşat, güneyinde Erzurum’un Olur ilçesi yer alır. 49 köy ve ilçe merkezinden oluşmaktadır*” (Köse 2017: 1).

Özdemir de Ardanuç tarihi ile ilgili bilgileri derlemiş ve şunları aktarmıştır:

“*Ardanuç tarihi M.Ö. 4000 yılına kadar gider. Birçok medeniyete ev sahipliği yapan Ardanuç’ta milattan önce Hititlerin ve yerli halk Kolk ahalisinin egemenliği görülmektedir. Sonraları Gürcistan egemenliğine geçmiş Tavok ülkesinin yedi eyaletinden biri olmuştur. Bizans ve İran akınlarına maruz kalan bölge, 626’da Bizans yönetimine geçer. Bizans yönetiminden Arap akınları sonucu Arap egemenliğine geçen Ardanuç, uzun bir süre*



*Bagratlıların egemenliğinde kalır ve Selçuklu akınlarına karşı Bizans’la iş birliği yapar” (Özdemir 2002: 13-14, 24).*

Tarihi bilgiler ışığında geçmişi çok eskilere dayanan Ardanuç’un Türkiye topraklarına katılışını Köse şu şekilde açıklamıştır: *“Selçuklu, Moğol, Osmanlı, Rus yönetimlerini gören bölge, Kars’tan hareket eden Türk ordularının sayesinde 7 Mart 1921 yılında anavatana katılır” (Köse 2017: 2).*

Köse, “Ardanuç” adının nereden geldiği üzerine araştırmalar yapmıştır. Adı üzerine de efsane varyantları bulunan bir bölgedir. Ardanuç adının nereden geldiğine dair iki efsane varyantı mevcuttur:

*“Bunlardan ilki, Ardanuç adının sevdiğine kavuşamayan Kale Beyi’nin kendini kalenin arkasında bulunan Cehennem Deresi’ne atması ve kalenin adına “ardından uçtu” zaman içerisinde de Ardanuç Kale’si olarak bilinmeye başlamasıdır. İkinci varyant ise, kale savunmasını çok iyi yapan beyin bir hileye yenik düşerek kaleyi kaybetmeyi hazmedememesi ve utancından kendini Cehennem Deresi’ne atmasıdır. Ar’ın uçtu sözü ile ilgili olarak da zaman içerisinde Ardanuç olarak anılmaya başlanmasıdır” (Köse 2017: 79).*

İsminin üzerine bile efsane varyantları bulunan bir yörenin halk anlatıları açısından zengin olması elbette kaçınılmazdır. Ardanuç’un köyleri efsaneler bakımından zengindir, bu efsanelerden biri de Ardanuç’un Güleş Köyü’nde bulunan ve bugüne kadar literatürde yerini almadığı tespit edilen “Gelin Kaya” efsanesidir.

### **Gelin Kaya Efsanesi Varyantlarının İncelenmesi**



1. Fotoğraf Fahrettin Aksakal tarafından çekilmiştir.

“Gelin Kaya” efsanesinin ilk varyantında dikkat çeken motif “taş kesilme” motifidir. *“Thompson’ın çalışmasında taş kesilme motifi, D. Sihirler başlığı altında D.200-D.299 İnsanın Nesneye Dönüşmesi olarak literatürde yerini almaktadır” (Alptekin 2021: 302).*

Bitin kurban edilmesi sonucu ilahi bir güç tarafından taşa dönüştürülme ile karşılaşmaktadır. Bu motif, Thompson kataloğuna göre D231. “İnsan Taş Kesilir” şeklinde efsanede yer almaktadır.

*Gelin alayında bulunan biri kafasından çıkardığı biti: “Alın size kurban ettim” diyerek sunmuş. Bitin kurban olarak sunulmasıyla birlikte bu durum Allah tarafından hoş karşılanmamış ve gelin alayı ilahi bir güç tarafından taşa dönüştürülmüş (Varyant-1).*

Taş kesilme motifinin bu varyantta cezalandırma kavramına karşılık geldiği görülmektedir. Güven bu konu ile ilgili olarak şunları söyler; “*Taş kesilme motifi cezalandırma unsuru olarak efsanelerde yer alabilir. Özellikle canlı veya cansız unsurların bir üstün güç tarafından cezalandırılması şekil değiştirmelerin sebebi olabiliyor*” (Güven 2013: 1241). Söz konusu varyanttaki taş kesilme sebebine bu şekilde açıklık getirmek mümkündür.

*“Toplumsal düzeni korumak adına efsanelerde cezalandırma motifi kullanılmıştır. Bu cezalar dönüşüm şeklinde de karşımıza çıkabilmektedir. Kötü davranışları yasaklayan efsanelerde ceza bir hayvana veya nesneye dönüş olarak karşımıza çıkmaktadır”* (Erol Çalışkan ve Başaran 2017: 1721).

Bu dönüşümlerde insanlar bazen kendileri bazen de toplu şekilde taş kesilirler. “*İnsanların taş kesilmeleri sırasında beraberindeki eşyalar da taş kesilebilir, taş kesilen eşyalar günlük hayatta ve yaşamda kullanılan ve yaşamı kolaylaştıran eşyalardır*” (Sakaoğlu 1980: 38-39). *Mola verdikleri yerde gelinden su istemişler, gelinden kete yapmasını istemişler* (Varyant-1). Sulu Kaya ve Fırın Kaya’nın isimlerinin ilk efsanede bu işlevlerden ve kayaların şekilsel olarak benzediğinden geldiği söylenmektedir (K.Ş.-1, K.Ş.-3, K.Ş.-11, K.Ş.-13). Gelinin kete pişirmesi, su isteyenlere su getirmesi hem kullanılan hem de günlük hayatta yaşamı kolaylaştıran eşyaların taşa dönüşmesi, bu efsanede somut şekilde görülmektedir.

Diğer varyant incelendiğinde iki motif üzerine kurulu olduğu görülmektedir. Öncelikle beddua eden aksakallı bir dede ve onun bedduası sonrası taş kesilme durumu söz konusudur. Thompson’ın çalışmasında bu durum, “*M. Geleceğin Tayini* başlığı altında *M400-M499 Beddualar*” olarak literatürde yerini almaktadır (Alptekin 2021: 325). Ayrıca taş kesilme motifi bu efsanede de bulunmaktadır.



*Aksakallı amca yiyecek vermemeleri üzerine “bana yiyecek vermeyenler taş olsun!” diye beddua etmiş ve düğün alayı köyün karşı yamacındaki sıralı sekiz kayaya dönüşmüş (Varyant-2).*

Taş kesilme bu varyantta beddua sonucu gerçekleşmiştir ancak bedduaya sebep olan bir durum daha vardır. Güven, “*Fakire yardım etmeme durumu da taş kesilmenin sebepleri arasında görülmektedir*” (Güven 2013: 1241) şeklinde yaptığı açıklamasıyla aslında yardım isteyeninden yardımı esirgemenin de taş kesilmeye sebep olduğunu vurgulamıştır.

Dede Korkut Hikâyeleri’nde de taş kesilmenin beddua ile ilişkisi bulunmaktadır. Dirse Han Oğlu Boğaç Han hikâyesinde, Dirse Han’ın hanımı oğlunu kana bulanmış şekilde görünce Kazılık Dağı’na şu şekilde beddua etmiştir:

*“Akar senin suların Kazılık Dağı,*

*Akar iken akmaz olsun.*

*Biter senin otların Kazılık Dağı.*

*Biter iken bitmez olsun.*

*Koşar senin geyiklerin Kazılık Dağı.*

*Koşar iken koşmaz olsun, taş kesilsin.”* (Ergin 2017: 31).

Tanyu, “*İnsanların taş kesilmesinin beddua kaynaklı olabileceğini söylemiştir*” (Tanyu 2007: 166).

*“Yardıma ihtiyacı olana yardım etmeme, lanetlenme sebebidir. Pir, hızır, derviş dilenci kılığında bir ihtiyar şeklinde cisim bulur ve istediklerini vermeyenlere beddua eder, taşa dönüşmelerine sebep olur”* (Kumartaşlıoğlu 2017: 96).

İki varyant karşılaştırıldığında, taşa dönüşmenin asıl sebebinin ceza olduğu görülmektedir. Bu noktada iki varyant birbirine benzemektedir. Birinci varyantta kurban kavramı ile alay etmenin sonucunda ceza olarak ilahi güç tarafından taşa dönüştürülme, ikinci varyantta ise yaşlı ve yardım isteyen birine yardım edilmemesi sonucu edilen beddua üzerine taşa dönüşme görülmektedir. Sakaoğlu, “*Bu konuda değişikliklerin temel sebebi cezadır, efsanede yer alan canlı, cansız unsurlar bir üstün güç tarafından cezalandırıldıklarında değişim gerçekleşir*” (Sakaoğlu 1980: 29) demektedir.

İki varyantta da taş kesilme motifleri ortak olsa da sebepleri farklılık göstermektedir. Aynı köyde yaşayan insanların, farklı şekillerde efsaneyi anlatması kültürel bir zenginlik ve renktir.

Thomson’ın motif indeksi ayrıntılı incelendiğinde efsane varyantlarıyla ilgili şunlarla karşılaşılmaktadır:

D231: Allah tarafından herkes taş kesilir. (E.V.1)

M411: Bedduanın yerine getirilmesi: Yaşlı adamın bedduasıyla düğün alayı taş kesilir. (E.V.2)

M411.8: Velinin/Kutsal Şahısların (Peygamberlerin) kargışı: Yaşlı adamın aksakallı oluşu onun keramet sahibi olduğunu düşündürebilir ve kendisine yardım etmeyenlere beddua eder. (E.V.2)

P460.1. Davulcu ve Zurnacı: Davulcu ve Zurnacı da taş kesilir. Davul- Zurna Kaya efsanede taş kesilen nesnelere arasındadır. (E.V.1)

Q395. Saygısızlık cezalandırılır: Kurbanla alay edildiği için Allah tarafından cezalandırılıp taş kesilir. (E.V.1)

Q551.3.4. Taşa çevirerek cezalandırma: Allah tarafından alayın hepsi taşa dönüştürülür. (E.V.1)

Anadolu’da yaygın olarak görülen taş kesilmelere bu efsane varyantlarında da görülmektedir. Taş kesilmeler farklı sebeplerle olabilmekte bu da efsanelerin aslında içerik olarak ne kadar zengin olduğunu göstermektedir.

## **Sonuç**

Bir şeye inanmak ve onu anlamlandırmaya çalışmak insanoğlunun temel özelliğidir. Bu sebeple efsaneler, bu özelliği beslemesi ve nedenlerin ortaya çıkmasını sağlaması açısından önemlidir. Bu anlatıların Anadolu sahasında en fazla taş kesilme motifi ile literatürde yer aldığı görülmektedir. Efsanelerin genel özelliklerine bakıldığında kısa, öz, sabit kalıpları olmayan, öğüt veren ve temelinde inanış olan halk anlatıları olduğu söylenebilir.

Taş kesilme motifinin Anadolu efsanelerinde çok görüldüğünün bir kanıtı olan Ardanuç Güleş Köyü’nde anlatılan Gelin Kaya efsanesidir. Kutsal olanla alay etme ve fakire yardım etmeme sonucu beddua alma ile taş kesilme incelediğimiz efsanenin varyantlarında karşımıza çıkmıştır. Bu noktada varyantlardan iki ders çıkarılmalıdır: Kutsal olanla dalga geçilmemeli, ihtiyaç sahiplerine yardım edilmelidir. Bu bakımdan efsaneler aslında öğüt verme özelliği de taşımaktadır.

Anadolu’nun her yöresi içinde gizlediği birçok halk anlatısı barındırmaktadır. Efsaneler de bu anlatılardandır. Ardanuç Güleş Köyü’nde bulunan Gelin Kaya efsanesi bugüne kadar derlenip yazıya geçirilmemiştir. Bu çalışma ile böyle bir efsanenin var olduğu iki varyantıyla verilmiş ve efsanelerde yer alan motifler incelenmiştir. İlk varyantta tek motif üzerine kurulu olan efsanenin, ikinci varyantta iki motifle birlikte olduğu görülmüştür.

Genel yapısı ve anlatımı itibariyle sadeliğin hâkim olduğu efsanede, herhangi bir kalıplaşmış söz yoktur, anlatım kısa ve özür. Konunun genellikle tek motif üzerine verilme özelliği bu efsanelerde de, özellikle ilk varyantta korunmaktadır. Genel bir anlatım vardır ve anlatının sonunda ders niteliği taşıyan ve durumun sebebi olan olay açıklanmıştır. Anlatım yalın, herkesin anlayabileceği bir dille ve sade şekildedir.

Artvin Ardanuç yöresinde bulunan “Gelin Kaya” efsanesi, Anadolu’da yer alan taş efsanelerinin güzel bir örneğidir.

## **KAYNAKÇA**

### **Sözlü Kaynaklar**

**K. Ş. -1:** Yener BAYRAKTAR, İlkokul Mezunu, Çiftçi, 59 Yaşında, Artvin/Arnaduç/Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 04/02/2021, (Kaynak kişi efsaneyi büyükannesinden ve büyük babasından öğrendiğini beyan etmiştir).

**K. Ş. -2:** Nazlı BAYRAKTAR, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı, 57 Yaşında, Artvin/Ardanuç/Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 04/02/2021, (Kaynak kişi efsaneyi büyükbabasından öğrendiğini beyan etmiştir).

**K. Ş. -3:** Nuri BAYRAKTAR, İlkokul Mezunu, Serbest Meslek, 76 Yaşında, Artvin/Ardanuç/Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 04/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi babası ve dedesinden öğrendiğini beyan etmiştir).

**K. Ş. -4:** Kadriye BAYRAKTAR, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı, 78 Yaşında, Artvin/Ardanuç/Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 04/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi Terzi Ahmet'ten ve Hasan Kara (babası) ve Fatma Bayraktar'dan (kayınvalidesi) duyduğunu beyan etmiştir).

**K. Ş. -5:** Doğuş BAYRAKTAR, Lise Mezunu, Üniversite Öğrencisi, 22 Yaşında, Artvin/Merkez, Derleme Zamanı: 04/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi dedesinden duyduğunu beyan etmiştir).

**K. Ş. -6:** Ramazan BAYRAKTAR, Yüksek Lisans Mezunu, Öğretmen, 34 Yaşında, Artvin/Ardanuç/Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 04/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi babaannesinden duyduğunu beyan etmiştir).

**K. Ş. -7:** Sarcan DEMİR, Lisans Mezunu, Hemşire, 35 Yaşında, Artvin/Ardanuç/Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 05/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi babaannesinden duyduğunu beyan etmiştir).

**K. Ş. -8:** Âdem DEMİR, Lisans Mezunu, Polis, 37 Yaşında, Artvin/Ardanuç/ Aravet Köyü, Derleme Zamanı: 05/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi eşinden duyduğunu beyan etmiştir).

**K. Ş. -9:** Halise KARA, Okula gitmemiş, Ev Hanımı, 75 Yaşında, Artvin/Ardanuç/Bulanık Köyü, Derleme Zamanı: 06/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi Münker Çakmak ve Hüseyin Çakmak'tan duyduğunu beyan etmiştir).

**K. Ş. -10:** Köksal KARA, İlkokul Mezunu, Çiftçi, 52 Yaşında, Artvin/Ardanuç/Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 06/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi babasından duyduğunu beyan etmiştir).

**K. Ş. -11:** Gülfiyet KARA, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı, 50 Yaşında, Artvin/Ardanuç/ Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 06/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi kayınpederinden duyduğunu beyan etmiştir).

**K. Ş. -12:** Tolga KARA, Ön Lisans Mezunu, Güvenlik Görevlisi, 25 Yaşında, Artvin/Ardanuç/Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 06/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi dedesinden duyduğunu beyan etmiştir).

**K. Ş. -13:** Selçuk KARA, Ortaokul Mezunu, Çiftçi, 29 Yaşında, Artvin/Ardanuç/Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 06/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi dedesinden duyduğunu beyan etmiştir).

**K. Ş. -14:** Hacer YAZICI, Ön Lisans Mezunu, Ev Hanımı, 32 Yaşında, Artvin/Ardanuç/Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 06/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi dedesinden duyduğunu beyan etmiştir).

**K. Ş. -15:** Âdem BAYRAKTAR, Lise Mezunu, Çiftçi, 25 Yaşında, Artvin/Ardanuç/Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 07/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi dedesinden duyduğunu beyan etmiştir).

**K. Ş. -16:** Hilmi BAYRAKTAR, İlkokul Mezunu, Çiftçi, 70 Yaşında, Artvin/Ardanuç/Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 08/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi babasından duyduğunu beyan etmiştir).

**K. Ş. -17:** Şener AKSU, Yüksek Lisans Mezunu, Emekli Akademisyen, 58 Yaşında, Artvin/Arnaduç/Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 04/02/2021, (Kaynak kişi efsaneyi büyükannesinden öğrendiğini beyan etmiştir).

**K. Ş. -18:** Medine KARA, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı, 72 Yaşında, Artvin/Ardanuç/Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 05/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi dedesinden öğrendiğini beyan etmiştir).

**K. Ş. -19:** Mehmet KARA, İlkokul Mezunu, Çiftçi, 69 Yaşında, Artvin/Ardanuç/Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 06/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi babasından öğrendiğini beyan etmiştir).

**K. Ş. -20:** Pervin ARAS, Üniversite Mezunu, Öğretmen, 43 Yaşında, Artvin/Ardanuç/Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 08/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi babasından öğrendiğini beyan etmiştir).

**K. Ş. - 21:** Coşkun KARA, Lise Mezunu, Çiftçi 39 Yaşında, Artvin/ Ardanuç/ Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 06/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi dedesinden öğrendiğini beyan etmiştir).

**K. Ş. -22:** Âdem KARA, Lise Mezunu, İşçi, 45 Yaşında, Artvin/Ardanuç/Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 06/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi dedesinden öğrendiğini beyan etmiştir).

**K. Ş. - 23:** Tecriye GÜNDÜZ, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı, 55 Yaşında, Artvin/Ardanuç/ Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 07/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi babaannesinden öğrendiğini beyan etmiştir).

**K. Ş. -24:** Çağdaş GÜNDÜZ, Lisans Mezunu, İcra Müdür Yardımcısı, 34 Yaşında, , Artvin/Ardanuç/Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 08/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi dedesinden öğrendiğini beyan etmiştir).

**K. Ş. -25:** Gülsün GÜNDÜZ, Lisans Mezunu, Öğretmen 28 Yaşında, Artvin/Ardanuç/Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 08/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi babaannesinden öğrendiğini beyan etmiştir).

**K. Ş. -26:** Sakip GÜNDÜZ, Lise Mezunu, Çiftçi, 58 Yaşında, Artvin/Ardanuç/Güleş Köyü, Derleme Zamanı: 06/02/2021 (Kaynak kişi efsaneyi dedesinden öğrendiğini beyan etmiştir).

### **Yazılı Kaynaklar**

Alptekin, Ali Berat (1993). *Fırat Havzası Efsaneleri*. Ankara: Kültür Ofset.

Alptekin, Ali Berat (2012). *Efsane ve Motifleri Üzerine*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Alptekin, Ali Berat (2021). *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Balaban, Tuğrul (Yaz, 2013a). “Amasya Taş Kesilme Efsaneleri ve Motifleri”, *Turkish Studies*, S. 8/8, s. 1671-1686.

Balaban, Tuğrul (2013b). Erzurum Amasya Efsane, Menkabe ve Memoratları (Derleme – İnceleme – Metin). Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Boratav, Pertev Naili (2014). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. Ankara: Bilgesu Yayınları.
- Çelik, Türkan (2020). Uşak'tan Derlenen Efsaneler Üzerine Bir İnceleme. Doktora Tezi. Uşak: Uşak Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dervişoğlu, Mehmet (2016). Edirne Efsaneleri. Doktora Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Elçin, Şükrü (2019). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Eliade, Mircea (1991). *Kutsal ve Din Dışı*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: Gece Yayınları.
- Ergin, Muharrem (2017). *Dede Korkut Kitabı*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Ergun, Metin (1997). *Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi*. 1 Cilt. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Erol Çalışkan, Şerife Seher (28-30 Nisan 2016). “Türkmen Efsanelerindeki Cezalandırmaların Toplumsal İşlevleri”. Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu'nda Sunulmuş Bildiri, Bartın Üniversitesi: Bartın.
- Erol Ç. , Şerife Seher (2018). *Türkmen Efsaneleri (Türkmenistan Türkçesi ve Türkiye Türkçesi ile)*. Ankara: Gece Akademi.
- Göde, Halil Altay (2002). Isparta Efsaneleri Üzerine Bir Araştırma. Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erol Çalışkan, Şerife Seher ve Başaran, Cihan Barış (Yaz 2017). “Türkmen Efsanelerinde Vatana İhanet ve Cezası”. *İdil*, S. 6 (34), s. 1715-1733.
- Güven, Fatih Feyzullah (26-28 Eylül 2013). “Gelin Kayası Efsanesi ve Türk Kültüründeki Yeri”. “13. Uluslararası Dil, Yazın ve Deyişbilim” Sempozyumu: Basit Üslup'ta Sunulmuş Bildiri, Kars: Kafkas Üniversitesi.
- Köse, Elif (2017). Ardanuç'ta Türk Halk İnançları. Yüksek Lisans Tezi. Artvin: Artvin Çoruh Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kumartaşlıoğlu, Satı (Kış, 2017). “Şekil Değiştirme Motifli Efsanelerde Lanet”, *Ekev Akademi Dergisi*, S. 21/ 69, s.89-104.
- Özdemir, Halit (2002). *Artvin Tarihi*. Ankara: Egem Matbaacılık.
- Sakaoğlu, Saim (1976). *101 Anadolu Efsanesi*. İstanbul: Damla Yayınevi.

[Müge Bayraktar, Artvin-Ardanuç Yöresi “Gelin Kaya Efsanesi” Varyantları Üzerine Bir İnceleme, Aralık 2021 / 8. 652-676](#)

Sakaoğlu, Saim (1980). *Anadolu - Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin Tip Kataloğu*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Sakaoğlu, Saim (2009). *Efsane Araştırmaları*. Konya: Kömen Yayınları.

Seyidoğlu, Bilge (1985). *Erzurum’da Belli Yerlere Bağlı Olarak Derlenmiş Efsaneler Üzerinde Bir İnceleme*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Tanyu, Hikmet (2007). *Türklerde Taşla İlgili İnançlar*. Ankara: Elips Kitap.

Türkmen, Osman (2017). *Alaşehir Yöresindeki Efsane ve Memoratlar*. Yüksek Lisans Tezi. Denizli: Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.



### **EK-1: Metinler**

**Varyant-1:** Bir gelin makarı (alayı) gelin aldıkları köyden geri dönüyormuş. Mola vermişler. Mola verdikleri yer, şimdi kayaların olduğu yerdir. Kayalar da 8 tanedir. Bunlara biz Tepir kaya, Deli kaya, Fırın Kaya, Sulu kaya, Gelin kaya, Çatal kaya, Eyer kaya ve Davul-Zurna kaya deriz. Gelin burada makardakilere hizmet eder, su getirir kete pişirir. Sonra gelinin yakınları gelir makarın yanına. Onlardan kurban isterler, biz gelin verdik siz de bize kurban verin derler. Makardakilerden biri üzerindeki biti çıkarır ve kurban ediyorum alın der. Bu Allah’ın gücüne gider ve orada gelin makarı taşa dönüşür. Köyde bununla ilgili türkü de söylenir:

“Mendilim kayada asılı kaldı,

Nişanım sılada küsülü kaldı.

Çeyizim sandıkta basılı kaldı,

Ağlama anam ağlama, karalar bağlama” (K.Ş.-1)

Bir gelini köyden almışlar, kendi köylerine götürüyorlarmış, yolda makarın önünü gelinin akrabaları kesmiş ve makardan kurban istemişler, kurban verin geçirelim sizi demişler. Bunun üzerine makardaki biri tamam size kurban vereyim demiş ve o zamanlar insanlar yollarda bit kaparmış, üstündeki biti kırarak alın size kurban ettim demiş, makardaki kişiler ve davul- zurna gibi şeyler taş olmuş. Allah’ın gücüne gitmiş bu durum. Karşıdaki 8 kaya o makarın sıralı halidir (K.Ş.-2).

Biz küçükken köyde bir türkü söylenirdi:

“Mendilim kayada asılı kaldı,

Nişanım sılada küsülü kaldı,

Çeyizim sandıkta basılı kaldı,

Ağlama anam ağlama, karalar bağlama” diye. Bu türkünün hikâyesini evdeki büyüklerimden duymuştum. Bizim köyde karşiki dağlarda kayalar vardır. 8 tane art arda dizilmiştir. Ben zurnaya benzeyenini, fırına benzeyenini çok benzettim. Vakti zamanında bir gelin alayı yola koyulmuş, gelin alayında bulunanların yolu gelinin yakınları tarafından kesilmiş, öyle olunca neden yolumuzu kestiniz diye sormuşlar. Onlar da biz size gelin verdik, siz de bize kurban vereceksiniz demişler. Bunun üzerine gelin alayından biri çıkıp

üzerinden çıkardığı biti kurban etmiş, bu durum Allah’ın gücüne gitmiş, hepsi taş olmuş (K.Ş.-3).

Ah karşiki kayalar... Bir gelin makarı hareket eder ve yollarına iki genç çıkar. Bu gençler biz size gelin verdik siz de bize kurban vereceksiniz diye söylenirler. Sonra geline eziyet ederler, her şeyi ona yaptırırlar. Alaydakilerden biri üzerinden çıkardığı bir biti kurban olarak sunmuş ve Allah’ın gücüne gitmiştir (K.Ş.-4).

Babaannem evde küçükken anlatırdı. Bir gelin makarı yolda ilerlerken önlerini gelinin akrabaları kesmiş ve kurban istemişler. Gelin makarındakilerden biri de üzerindeki bitlerden tekini çıkarıp alın size kurban demiş, bu Allah tarafından hoş karşılanmamış ve hepsini taşa dönüştürmüştü. Davul- zurna kaya, gelin kaya, damat kaya gibi kayalar oluşmuştur. Babaannem türküsünü de söylerdi:

“Mendilim kayada asılı kaldı,

Nişanım sılada küsülü kaldı.

Çeyizim sandıkta basılı kaldı,

Ağlama anam ağlama, karalar bağlama”(K.Ş.-5).

Gelin almaktan giden bir gelin alayı yolda ilerlerken önlerini kesmişler ve onlardan kurban istemişler. Kurban olarak biri sırtındaki biti çıkarıp sunmuş, bunun üzerine Allah tarafından taşa dönüştürülmüşlerdir. Karşiki dağların yamacında bulunan kayalar bir gelin alayı şeklindedir (K.Ş.-6).

Bir gelin makarı dağda ilerlerken karşılarında gelini aldıkları köyden tanıdıkları dikilir, biz kurban isteriz derler. Bunun üzerine kurban verelim size derler ve bir biti kurban ederler. Bunun üzerine Allah onları taşa çevirir. Gelin kaya, damat kaya, davul-zurna kaya... gibi kayalar olarak dizilmiş halde kalırlar (K.Ş.-7).

Düğünden dönen makarın karşısına kurban isteyenler çıkar. Onlar da sinirlenir ve alın size kurban olarak bit veriyorum der ve biti kırar. Bunun üzerine Allah düğün makarını taşa dönüştürür (K.Ş.-8).

Bir makar gelin alıp kendi köylerine dönerken, yolda önlerini kesenlerle karşılaşır. Ve kurban vermeden geçemeyeceklerini söylerler. Bunun üzerine makardan biri kafasından bit çıkarır ve alın size kurban diyip biti kırar. Bunun üzerine gelinin kete pişirdiği fırından su verdiği sulak yere kadar her şey bir anda Allah tarafından taş kesilir (K.Ş.-9).

Düğün sonrası kendi köylerine dönen düğün alayı dağlarda gelinin tanıdıklarıyla karşılaşmış, onlardan kurban istemişler. Bunun üzerine alaydakilerden biri sırtındaki biti çıkarıp kurban eder, bu durum Allah’ın hoşuna gitmez ve bir anda bütün makar taş kesilir. Nenemden duyduğum bir türküsü vardır:

“Mendilim kayada asılı kaldı,

Nişanım sılada küsülü kaldı.

Çeyizim sandıkta basılı kaldı,

Ağlama anam ağlama, karalar bağlama” (K.Ş.-10).

Efsaneye göre köyün karşı yamacındaki taşlar şöyle oluşmuş, bir düğün alayı köyden çıkmıştır. Yamaca gelince mola vermiş, gelinden hizmet istemişler. Fırında kete pişirmiş, su vermiş derken gelinin akrabaları alaya yaklaşmış. Biz kurban isteriz demişler, sonra gelin alayındakiler vermek istememiş. İçlerinden biri üstündeki biti alıp kırmış, alın size kurban demiş. Bunun üzerine durum Allah’ın gücüne gitmiş ve Allah cezalandırmış hepsini taşa çevirmiş (K.Ş.-11).

Düğün alayı, yamaçta durmuş, dinlenirken yanlarına iki adam gelmiş. Gelini aldınız bize de kurban verin demişler. Bunun üzerine vermek istememiş gelin alayındakiler. İçlerinden teki üzerindeki biti verip alın size kurban demiş, bu duruma sinirlenmişler ve Allah da taşa çevirmiş düğün alayında bulunan insan ve fırın, zurna, davul gibi varlıkları (K.Ş.-12).

Bir düğün alayı gelin aldıkları köyden çıkmış, yol alırken iki adam durdurmuş ve kurban istemişler onlar da çıkarıp bit vermişler. Allah bu duruma kızıp onları taşa dönüştürmüş. Türküsü de köyde söylenir. Sözlerini tam anımsayamadım (K.Ş.-13).

Gelin alan makar kendi köylerine giderken yollarını kesen kişiler onlardan kurban ister. Vermek istemezler. Bunun üzerine içlerinden biri bit çıkarıp üstünden onu kırıp alın size kurban diye verir. Allah da onları taşa çevirir (K.Ş.-14).

Bir makar gelin aldıkları köyden çıkarken, gelinin akrabaları durdurup bize kurban vermeden bu yamaçtan çıkamazsınız der. Bunun üzerine:

“Mendilim kayada asılı kaldı,

Nişanım sılada küsülü kaldı.

Çeyizim sandıkta basılı kaldı,

Ağlama anam ağlama, karalar bağlama” bu türkü hep söylenegelmiştir (K.Ş.-15).

Karşı yamaçta 8 kaya bulunmaktadır. Damat Kaya, Gelin Kaya, Fırın Kaya, Sulu Kaya, Davul- Zurna Kaya, Deli Kaya, Tepir Kaya, Çatal Kaya, Eyer Kaya adları. Bu kayalar aslında bir düğün makarıdır. İlerlerlerken karşılarına adamlar çıkar ve kurban isterler. Adamlar veremeyeceklerini söylerken arkadan biri üzerindeki biti verip sona erdirir (K-Ş-16).

**Varyant-2:** Ben bu efsaneyi Peri ninemden duymuştum. Bir düğün alayı gelin aldıktan sonra yola çıkmış, konaklamak için bir yerde mola vermiş. Bu sırada aksakallı bir amca yanlarına yaklaşmış ve onlardan yiyecek bir şeyler istemiş. Düğün sahipleri bu durumdan hoşlanmamış ve ona yiyecek vermemişler. Geline gitmiş vermemiş, damada gitmiş vermemiş, gelin alayının önündeki atlılar bu durumdan rahatsız olmuşlar, adamı kovmuşlar yanlarından. Aksakallı amca yiyecek vermemeleri üzerine “Bana yiyecek vermeyenler taş olsun!” diye beddua etmiş ve düğün alayı taş dönmüş. Kayalar da şekil olarak fırına, geline, damada, davula, zurnaya, eyere benzer. İsimler de böyle sırayla konulmuştur (K.Ş.-17).

Karşiki yamaçta olan kayalar beddua sonucu oluşmuş. Bir düğün kervanı yolda giderken bir adam yanlarına gelip yardım istemiş. “Adam aksakallı saçlıymış, bana yiyecek verir misiniz?” demiş. Ama kervandakiler adamı yanlarından kovmuş, yardım etmemişler böyle olunca aksakallı adam onlara beddua etmiş ve düğün kervanı taş kesilmiş (K.Ş.-18).

Yaşlı, aksakallı bir adam düğün alayının önünü kesmiş, onlardan yiyecek istemiş ama onu kovup hor görmüşler. Böyle olunca adam da onlara beddua etmiş, hepiniz taş olun inşallah demiş, hepsi orada taş kesilmişler. Taşlar düğün alayını andırıyor bakınca (K.Ş.-19).

Yaşlı bir adam bir makarla dağda karşılaşmış. Aksakallı adam çok açmış. Makardakilerden yiyecek bir şeyler istemiş ama vermemişler, bunun üstüne adam da taş olun demiş, makardakilerin hepsi gelininden zurnasına kadar taş kesilmiş (K.Ş.-20).

Aksakallı, nur yüzlü bir ihtiyar karşıdaki yamaçta karnı çok acıkmış. Yürürken bir düğün makarı geliyormuş. Onlardan yardım istemiş, onlar da yardım etmeyince taş olun diye beddua etmiş, herkes taş kesilmiş (K.Ş.-21).

Düğün alayı ilerlerken karşılarına bir aksakalı çıkar. Onlardan yardım ister. Açım der, inanmaz ve yardım etmezler. Bunun üzerine yaşlı adam beddua eder ve taş olun der, hepsi taş olur (K.Ş.-22).

Yaşlı, aksakallı bir adam düğüncülerin önünü keser ve yardım ister. Yardım etmezler, adama kötü davranırlar. Adam onlara beddua eder. Taş kesilirler (K.Ş.- 23).

Düğün makarı ilerlerken yaşlı, düşkün bir adam önlerini keser bana yardım edin açım der. Yardım etmezler adama yiyecek vermezler. Sonra adam da bunlara beddua eder, taş olun der taş kesilirler hepsi (K.Ş.-24).

Aksakallı bir adam, düğün alayının önünü keser yardım ister. Adama yardım etmez ve kovarlar, o da beddua eder ve düğün alayı taş kesilir (K.Ş.-25).

Düğün makarı gelin aldıkları köyden dönerken yamaçta yaşlı bir ihtiyar önlerini keser ve onlardan yardım ister. Adama kötü davranıp yardım etmeyince, aksakallıymış bu adam onlara beddua eder ve taş olurlar (K.Ş.-26).

## **EK-2: Fotoğraflar**



2. Fotoğraf Fahrettin Aksakal tarafından çekilmiştir.



3. Fotoğraf Şener Aksu tarafından çekilmiştir.





4. Fotoğraf Fahrettin Aksakal tarafından çekilmiştir.



5. Fotoğraf Fahrettin Aksakal tarafından çekilmiştir.

## ORDU HALKEVİ DERGİLERİNDE ORDU ŞİİRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

**CANSU BAŞ\***

“Halkevleri milletin kitle halinde irfanını, bilgisini artıracak yegâne bir yuvadır”  
(Karlıbel 1 Mart 1948: 1).



### ARAŞTIRMA MAKALESİ

**Geliş Tarihi:** 02.11.2021

**Kabul Tarihi:** 05.12.2021

**Atıf Bilgisi:** Baş, C. (2021).  
Ordu Halkevi Dergilerinde  
Ordu Şiirleri Üzerine Bir  
İnceleme. HARS AKADEMİ,  
4 (8), 677-708.

### Öz

Cumhuriyet döneminin halka açılma hamlesi sayılabilecek halkevleri oluşumu, pek çok yönüyle dikkate değerdir. Bu hareket Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin en temel prensiplerinden olan halkçılık ilkesinin işlevselliğini de göstermektedir. Tam anlamıyla bir halk okulu olan halkevleri, nüfusun büyük bir çoğunluğu kırsalda bulunan Türk toplumunu sağlıktan eğitime, ziraattan sanat ve edebiyata, iktisattan yabancı kültür ve edebiyatlarına dek hemen her alanda eğitmeyi amaçlamıştır. Halkevlerinin çok yönlü eğitim hamleleri, bünyesinde kurulan dergilerle ülkenin diğer şehirlerine de yansıtılmıştır. Bu dergilerin bir işlevi de ait oldukları yörenin halk kültürü unsurlarıyla ilgili derlemeler, araştırmalar yapıp o yöreyle ilgili değerleri kamuoyuyla paylaşmak, halk kültürünü tanıtmaktır. Böylece Türk aydını, halka doğru eğilerek hem bilgi birikimini topluma ulaştırmayı hem de halk kültürü değerlerine vakıf olmak suretiyle toplumu geliştirmeyi hedeflemiştir. Ülkedeki halkevlerinden biri de Ordu'dadır. Buradaki *Ordu* ve *Yeşil Ordu* dergileri, halkevinin faaliyetlerini yürüttüğü süreli yayınlardır. Bu dergiler de ülkedeki benzerleri gibi devletin ideolojik aygıtı işlevini sürdürmüştür. Dergilerdeki yazın çalışmaları ülke geneline yayılarak şehrin tanınmasına katkı sunmuştur.

Bu çalışmada Türkiye'deki halkevleri üzerinde durulmuş, Ordu Halkevi kısaca anlatılmıştır. *Ordu* ve *Yeşil Ordu* dergilerinden de bahsedildikten sonra bu dergilerdeki Ordu şehriyle ilgili şiirler ele alınmıştır. Dergilerde yayımlanan şiirlerin Ordu'nun coğrafi, kültürel ve insan özelliklerine ışık tuttuğu görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Halkevleri, Ordu, Yeşil Ordu.

\* Giresun Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Lisans Öğrencisi, Giresun.  
[Cansubas3443@gmail.com](mailto:Cansubas3443@gmail.com) / ORCID: 0000-0002-2029-4232.

## A REVIEW ON THE POEMS OF ORDU IN THE COMMUNITY CENTER OF ORDU

**CANSU BAŞ\***

“Community houses are the only home that will increase the knowledge and wisdom of the nation”  
(Karlıbel 1st March 1948: 1)



### RESEARCH ARTICLE

**First Received:** 02.11.2021

**Accepted:** 05.12.2021

**Citation:** Baş, C. (2021).

A Review On The Poems Of  
Ordu In The Community  
Center Of Ordu. HARS  
AKADEMİ, 4 (8), 677-708.

### Abstract

The movement of the community houses, that can be considered as the opening move of the Republic Era to the nation, is valuable in many ways. The movement also shows the functionality of the populist movement, which is the most basic principles of the Republic of Turkey. The community centers, that are literally a public school, have aimed to educate the population of Turkish people, who have been in rural mostly, in almost every field from health to education, from agriculture to art and literature, from economics to foreign culture and their literature. The miscellaneous educational moves of the community centers, have reflected to other cities of the country with the magazines, established in-house. Another feature of the magazines is that collecting the values related to the region and converting the values to works. So that Turkish intellectuals have reflected their knowledge by leaning towards to the society and increased their development by handling the values of the society. One of the community centers of the country has been located at Ordu. Ordu and Yeşil Ordu magazines have worked as publication area for activities of community centers. This magazines, like its counterparts in the country, carried out the function of the ideological apparatus of the state. The literature studies of the magazines have increased the recognition of the cities by spreading across the country.

In this study, community houses in Turkey are emphasized and Ordu community center is briefly explained. After the Ordu and Yeşil Ordu magazines are explained, the poems about the city of Ordu in these magazines are discussed. It has been seen that the poems, that have been processed, have shed light on the geographical, cultural and human characteristics of Ordu.

**Key Words:** Community Centers, Ordu, Yeşil Ordu.

\* Giresun University, Department of Turkish Language and Literature, Undergraduate Student Giresun.  
[Cansubas3443@gmail.com](mailto:Cansubas3443@gmail.com) / ORCID: 0000-0002-2029-4232.



## **Giriş**

Cumhuriyet tarihinin en köklü kalkındırma projelerinin başında halkevleri gelmektedir. Halkevleri Türkiye Cumhuriyeti'nin sağlık, kültür, spor, eğitim, ziraat, iktisat gibi her alanda yenileşip gelişim sağlanması amacıyla kurulmuş halk eğitim kurumlarıdır. Bu kurumlar Atatürk ilkelerinden olan "halkçılık" üzerine tasarlanmıştır. Yurdun dört bir tarafına yayılarak faaliyet gösteren bu kurumlar, kısa sürede büyük ilgi toplamıştır. Gösterilen bu ilgi doğrultusunda halkevi faaliyetleri artmış, zamanla her halkevi kendine ait bir dergi yayımlamaya başlamıştır. Bu kalkındırma seferberliğinde halkevleri toplumda oluşan köylü-şehirli gibi ayrışmanın da önüne geçmeyi ve okur- yazar kitlesini artırmayı hedeflemiştir.

Türk siyasal, sosyal hayatında halkçılık veya halka yönelme fikri Tanzimat yıllarına dayanmaktadır. Bu fikrinin temelleri 21 Ekim 1860 tarihinde Şinasi'nin *Tercüman-ı Ahval* gazetesinde yazdığı bir yazısında "*halkın yükümlülükleri varsa, fikirlerini bildirme hakkının da bulunduğu ve gazetede bütün halkın kolaylıkla anlayabileceği bir dille yazmak gerektiğinin, yani halk için yazmak fikrinin savunulduğu [...]*" (Odabaşı 2015: 22) sözlerine dayanmaktadır. Bunun yanı sıra Ziya Gökalp'in konuyla ilgili "*halkçılık ile Türkcülüğü (ulusçuluğu/milletçiliği) birbirini bütünleyen olmazsa olmazlar olarak değerlendirmiştir*" (Gökalp'ten akt. Haspolat 2011: 567-568) sözleri de aynı anlayışa bağlıdır. Bu anlayış zamanla kökleşmiş olup II. Meşrutiyetten sonra programlı olarak ülke gündemine girmiştir. Bu anlamda ilk olarak Türk Derneği, daha sonra ise Türk Ocakları kurulmuştur. Burada Türk halkının tarih ve kültürünü bilimsel olarak ele alıp tezler oluşturmak amaçlanmıştır. Bu amaçla belli bir olgunluğa erişen "halka doğru" fikri, Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişte de işlev sahibi olmuştur. Halkçılık, yeni devletin "halkçılık anlayışı" olarak 18 Eylül 1920'de Mustafa Kemal Atatürk tarafından meclise sunulan ve anayasa niteliği olan halkçılık programında belgelenmiş ve program 20 Ocak 1921'de Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk anayasası olarak kabul edilmiştir. (Özkaya 2018: 20).

Türk Ocağı'nın gözden düşmesinin ardından bu boşluğu dolduracak fikir arayışları sürerken Vildan Aşir Savaşır, yurt dışı gezileri ve incelemeleri sırasında "*Çekoslavakya'nın örgütlenmesi olan Sokollar üzerine çalışmalarını yoğunlaştırmıştır. Gözlemlerini ve Sokolların sistemini 1931'de düzenlenen bir konferansta anlatmıştır*" (Çeçen 1990: 108-109). Bu konferans sonucunda Mustafa Kemal Atatürk kendisini bizzat

arayıp tebrik etmiş ve var olan boşluğun bu düşünce sistemiyle doldurulmasını istemiştir. “Yapılan çalışmalar sonucunda, Cumhuriyet Halk Fırkası’nın 10-18 Mayıs 1931’de toplanan üçüncü büyük kongresinde halkevlerinin açılmasına karar verilir” (Özkaya 2018: 26). İlk aşama olarak belirlenen on dört ilde açılan halkevleri zaman içerisinde yurdun dört bir yanında da kurularak ülke geneline yayılmıştır. Faaliyete geçen bu kurumlar 9 kolda örgütlenmiştir. Bunlar: Dil ve Edebiyat Kolu, Güzel Sanatlar Kolu, Temsil (Gösteri) Kolu, Spor Kolu, Sosyal (İçtimaî) Yardım Kolu, Halk Dershaneleri ve Kursları Kolu, Kütüphane ve Yayıncılık Kolu, Köycülük (Köycüler) Kolu ve Tarih ve Müze Kolu şeklindedir. Yurdun birçok yerinde açılan bu halkevlerinin biri de Ordu’da bulunmaktadır.

### **Ordu Halkevi ve Ordu-Yeşil Ordu Dergisi**

19 Şubat 1932 tarihinde resmî olarak açılan halkevleri hızlı bir şekilde faaliyet gösterirken, bir yandan da ülkenin çeşitli yerlerinde yeni halkevlerinin açılmasına devam edilmektedir. Bunlardan biri de Ordu Halkevi’dir. Ordu Halkevi 24 Şubat 1932’de kurulmuştur. “Ordu Halkevinin ilk başkanı Hamdi Uzman’dır. Sonraki yıllarda ise Vahap Bucak, Şükrü Kaymaz, Arif Hikmet Onat, Dr. Zeki Mesut Sezer, Yekta Karamustafa ve Muhsin Karlıbel bu halkevine başkanlık yapan kişilerdir” (Topçuoğlu 2004: 47). Halkevleri faaliyetlerini toplamda dokuz kol (şube) halinde sürdüren kurumlardır. Ancak “ilk açıldığı tarihte Ordu Halkevi, Halk Dershaneleri ve Kurslar şubesi ile Sergi şubesini oluşturamamıştır. Daha sonra bu iki şube de açılmış ve Ordu Halkevi’nin şube sayısı 9’a çıkmıştır” (Pala 2006: 70). Halkevleri çalışmalarını somutlaştırmak ve birikimlerini ortak bir alanda birleştirmek istemişlerdir. Bu nedenle açıldıklarından kısa bir süre sonra her halkevi kendi bünyesinde bir süreli yayın çıkarmaya başlamıştır. Ankara, Giresun, Adana, Eskişehir, İzmir, Konya, Manisa, Trabzon, Sivas, Ordu gibi iller de kendi bünyesinde halkevi dergisi çıkararak illerdendir. Ancak Ordu’da çıkan halkevi dergisi, diğerlerine göre daha geç çıkmış dolayısıyla basım-yayın faaliyetlerine daha geç başlamıştır. Çeşitli sebeplerden dolayı geç açılan derginin yayın süreci iki dönemden oluşmaktadır. Birinci dönemine 19 Şubat 1944’te başlamış olup “Ordu” ismiyle okuyucunun karşısına çıkmıştır. Derginin ilk sayısı Sadri Us’un da başkanlığını yaptığı Dil ve Edebiyat Şubesinde çıkarılmıştır ve yine yazı ve abone işleri sorumluluğunu Sadri Us üstlenmiştir. İlk sayısından son sayısına değin “[...] Cumhuriyet’in kazanımları olan halk, tarih, memleket, Batı değerleri, folklor, sanat, halkevi gibi kavramlar ön planda olmuştur. Derginin yayın politikası genellikle değişmemiş benzer konular aynı duyarlılıkla pek çok sanatçı ve yazar tarafından işlenmiştir (Türk, Yılmaz 2018: 47). Dergide yoğun bir sanatçı kadrosu bulursa

da bunları net bir sayıyla ve net bir isimle ifade etmek mümkün değildir. Bu durumu Hatem Türk ve Onur Yılmaz şu şekilde açıklamıştır:

*“Cumhuriyetle birlikte kasabadan şehre doğru çevrilen Ordu’nun farklı alanlarda yetiştirdiği isimlerin yanı sıra, memuriyetleri sebebiyle Ordu’da görev yapanların da şehir kültür ve sanat yaşamına önemli katkılar sunduğu söylenebilir. Dergide farklı yazar ve şairlerin çalışmalarının yanı sıra İmzasız olarak da birçok yazı mevcuttur. Bu durum, kesin bir rakamla yazar sayısının belirlenmesine engel teşkil etmektedir. Dergide aynı zamanda tek bir kişinin farklı müstearlarla da yazıları paylaştığı tespit edilmiştir. Bunlardan hangi müstearların kime ait olduğu belirlenmeye çalışılmış ancak tamamına ulaşılamamıştır” (Türk, Yılmaz 2018: 55).*

24 Şubat 1946’ya kadar toplamda sekiz sayı yayımlanan *Ordu* dergisi, 30 Ağustos 1947’de yerini *Yeşil Ordu* dergisine bırakmıştır. *Ordu* dergisinin devamı konumunda olan *Yeşil Ordu*, Ordu halkevi dergilerinin ikinci dönemini oluşturmaktadır. *Yeşil Ordu* dergisi Mayıs 1950’ye kadar aralıklarla on üç sayı yayımlanmıştır. Derginin ikinci döneminde isminin değişmesinin yanı sıra yazı işleri sorumluluğu Sadri Us’tan Muhsin Karlıbel’e geçmiştir. İçerik olarak pek bir değişim göze çarpmamakla birlikte yine *Yeşil Ordu*’da da eğitim, kültür, ilim, sağlık, spor, sanat gibi konular ön planda tutulmuştur. *“Ülke ve şehir kalkınmasına önem veren derginin şehirdeki tarımdan eğitime, sağlıktan kültüre bütün gelişmeleri heyecanla takip ettiği ve sayfalarına taşıdığı görülür” (Türk, Yılmaz 2018: 50).* Ancak *Ordu*’dan farklı olarak *Yeşil Ordu*’da daha çok şehir özelinde eserler verilmiştir. Gerek *Ordu*’nun coğrafyası gerek doğal güzellikleri gerek kültürel birikimleri olmak üzere pek çok konu işlenmiştir.

### **Ordu ve Yeşil Ordu Dergilerinde Ordu Şiirleri**

Ordu halkevinin iki süreli yayın organı olan *Ordu* ve *Yeşil Ordu* dergileri, ülkedeki diğer pek çok halkevi yayın organına göre daha geç yayımlanmaya başlamıştır. Bununla birlikte bu dergiler de diğer halkevi dergileri gibi yörenin kültürel birikimini bir araya getirip kamuoyuyla paylaşmış, pek çok konu ve türle okuyucunun karşısına çıkmıştır. Şiir, hikâye, gezi yazısı, deneme, konferans, hitabe, çeviri, makale ve haberler bu türlerdendir.

*Ordu* ve *Yeşil Ordu* dergilerinin içindeki en belirgin türlerden biri şiidir. İki dergide toplam yüz dokuz şiir bulunmaktadır. Bu şiirler çeşitli konulardan oluşmaktadır. Ordu halkevi dergilerindeki şiirlerde devrimlerin yüceltilmesi, halka umut aşılması,

bölgenin coğrafi ve kültürel değerlerinin tanıtılması söz konusudur. Bu dergilerde yer alan şiirlerden bazıları da Ordu'nun tarihi, coğrafyası ve genel olarak güzelliğini işlemektedir. Bu şiirler halkevlerinin genel anlayışına uygun olarak bölgenin değerlerini ülke sathına yaymayı amaçlamıştır.

Ordu halkevi dergilerindeki şiirlerin on sekiz tanesi tamamen Ordu ile ilgili yazılmış olup, sekizi *Ordu* dergisinde, onu *Yeşil Ordu* dergisindedir. Bu şiirler; Sıtkı Can, Cem Havzanlı (mahlas), N. Ökmen, Murat Sükûti Karaca, Behçet Kemâl Çağlar, Yusuf Ziya Ortaç, Rifat Gökçen, Halit Benli, Selim Samim Erdoğan ve Yusuf Kenan Çolakoğlu isimli şairler tarafından kaleme alınmıştır.

Bu şiirlere bakıldığında şairlerin yörenin güzelliklerini tasvir ettikleri görülmektedir. Örneğin *Ordu* dergisinin birinci cildinin, ilk sayısında yer alan “Ordu’muz” şiiri bunlardan biridir. Şiir, Karadeniz’le birlikte şehir manzaralı bir fotoğrafın altına yerleştirilmiştir. Kenar süslemeleriyle çerçevelenen şiir, tek sayfada yer almıştır. Şiir beş dörtlükten oluşmakta olup on dörtlü hece ölçüsüyle yazılmıştır. Kafiye düzeni abab/cccb/dddb/... şeklindedir. Şiirde halk edebiyatı şekil ve ses özellikleri vardır:

*“Boztepe’ye yaslanmış, bulutlar ona duvak,*

*Saçları koyu yeşil, yükseklerde tek tel ak,*

*Tatmadan sarhoş olur ona uzanan dudak,*

*Güzellikler yatağı dile destan Ordu’muz”* (Can 19 Şubat 1944: 4).

Sıtkı Can<sup>1</sup> Ordu’da uzun süre ikamet etmiş ve şehre bağlılığını şiirlerine yansıtmıştır. Bu durum yukarıdaki şiirde de görülmektedir. Şair, Ordu’nun güzelliklerinden bahsetmiş ve bunu yaparken de Ordu’ya olan sevgisini okuyucuya aktarmıştır. Şair şehri Boztepe’ye yaslandırmıştır. Boztepe’ye yaslanan şehir, gökyüzüne bakınca beyaz bulutları, saçlarına bakınca ağaçların yeşil dallarını ve yüksekere bakınca da beyaz karlı dağları görmektedir. Böylelikle de Ordu huzurun merkezi haline gelerek büyüleyici bir yer olmuştur. Nitekim son mısırda da duygu ve anlam bütünlüğünü devam ettiren şair Ordu’nun güzelliklerle dolu olduğunu söylemiştir.

---

<sup>1</sup>Sıtkı Can, “1904 yılında Ordu’nun Kirazlımanı Mahallesi’nde doğmuştur” (Türk- Yılmaz 2018: 60). Yine burada aldığı eğitimler sonucunda öğretmen olan şair, “Ordu Ortaokulu’nda Türkçe öğretmeni olarak 1936 yılından 1957 yılı arasında kesintisiz 21 yıl görev yaptı. Bir ara Ordu Lisesi edebiyat öğretmenliği ve aynı kurumda müdür vekaleti görevine bulundu” (Seydi 2018: 75).

Ordu sevgisine şiirlerinde konu edinen bir başka şair ise Selim Samim Erdoğan'dır. "Ordu'da Bir Yaz Gecesi"<sup>2</sup> başlıklı şiir, toplam dokuz beyitten oluşmaktadır. Şiir, aruzun Mefûlü / mefâilü/ mefâilü/ feûlün kalıbıyla kaleme alınmıştır. aa/bb/cc/... kafiye şemasıyla, Divan edebiyatı şekil özellikleriyle kaleme alınsa da olabildiğince sade bir Türkçeye yazılmıştır. Nedim ve Yahya Kemal Beyatlı'nın İstanbul manzaralarını anlattıkları şiirleri andıran bu metinde Ordu'nun güzellikleri söz konusu edilmiştir.

*"Ey Ordu! yanan gönlümü sevginle avuttum,  
Cânân gibi ruhumdaki cânânı unuttum.*

*Cennet arıyan varsa sınırlar ötesinde*

*Seyretmelidir Ordu'yu bir yaz gecesinde"* (Erdoğan Ekim 1949: 10).

*Yeşil Ordu* dergisinin ikinci cildinin, onuncu sayısında yer alan "Ordu'da Bir Yaz Gecesi" başlıklı şiirde şairin Ordu'ya seslendiği görülmektedir. Gönlünde biriken sıkıntıları şehre olan sevgisiyle gideren şair, bu noktada Ordu'yu bir sevgili gibi düşünmüş ve onun sevgisiyle avunmuştur. Ardından gelen dizelerde ise bu duyguyu okuyucularıyla da paylaşmıştır. Ordu'yu cennete benzetmiş ve cennet arayanları Ordu'yu bir yaz gecesinde izlemeye davet etmiştir.

Dergide yer alan bir başka şair olan Yusuf Ziya Ortaç'ın "Yeşil Ordu" başlıklı şiiri de şairin şehre olan sevgisinin ve şehir tasvirinin görülebildiği metinlerdendir. Tek sayfada yer alan ve toplamda dört kıtadan oluşan şiirin, ilk kıtasının hemen altında şehrin güzelliklerinden bir görüntü yer almaktadır. Şiir sekizli hece ölçüsü ile yazılmış olup kafiye düzeni aaba/aaba... şeklindedir. Ordu'nun güzelliklerinin yeşilliğiyle ele alındığı bu eserde toplam on iki kez yeşil ifadesi geçmektedir:

*"Ordu'da gördüm yeşili,  
En koyusu, en ıslı,  
Toprak ermiş muradına:  
Her yer yeşille döşeli!*

<sup>2</sup>Aynı şiir Murat Sükûti Karaca tarafınca yazılan "Şairlerin Dilinde Ordu" isimli kitapta da yer almaktadır. Bk. Murat Sükûti Karaca (Tarihsiz), Şairlerin Dilinde Ordu, (Belirsiz), s. 33-34.

*Dağlar birer yeşil miraç;*

*Yeşil binbir derde ilâç;*

*Çayır, yeşil bir kadife;*

*Yeşil bir fıskiye ağaç!” (Ortaç 1 Mart 1948: 3).*

Derginin en önemli sanatçılarından olan Yusuf Ziya Ortaç, şair kimliğinin yanı sıra 1950-54 arasında Ordu Milletvekilliği yapmıştır. “*Hecenin Beş Şairi’nden biri olarak yalın ve akıcı şiirleriyle tanın(mıştır)*” (Türk-Yılmaz 2018: 36). Şair Ortaç, Ordu’yu sevmiş ve bunu şiirlerinde göstermiştir. *Yeşil Ordu* dergisinin birinci cildinin, dördüncü sayısında yer alan “Yeşil Ordu” şiiri de bunlardan biridir. Şiirde Ordu’nun ormanları, çayırları, dağları gibi unsurlar vurgulanmıştır. Her tarafın yeşille kaplı olduğunu belirten şair, bu yeşilliklerin gerek insanın ruhuna gerekse bedensel sağlığına iyi geldiğini söylemektedir. Bundan ötürü de bu yeşilliklerin bin bir derde ilaç olarak nitelendirmiştir.

Ordu’ya olan sevgisini ve ilgisini şiirlerinde işleyen şairlerden bir diğeri ise Rifat Gökçen’dir. Şairin Ordu’ya” başlıklı şiir, iki dörtlükten oluşmakta olup on birli hece ölçüsüyle yazılmıştır ve aaba/ aabb kafiye düzenine göre kaleme alınmıştır.

*“Severek bağlandım güzel Ordu’ya,*

*Isındı gönlüm bu havaya suya.*

*Tasalanma anam, bura da bizim*

*Kal Gökçen Ordu’da kal doya doya!*

*İrmakları coşkun akar buranın,*

*Candan dostu olur dostu soranın.*

*Aşk, masal buradadır, başlasın rüya,*

*Ne yelken ne kürek, dal akıntıya! ...” (Gökçen 1 Ocak 1948: 14).*

*Yeşil Ordu* dergisinin birinci cildinin, üçüncü sayısında yer alan bu şiirde şair, şehre olan güzel duygu ve düşüncelerini dile getirmektedir. Ordu’nun havasına, suyuna, insan ilişkilerine hayran kalan şair, şiirde kendi ismini de kullanarak burada kalması gerektiğini söylemiştir.

Ordu'ya olan sevgisini şiirlerine yansıtan bir başka şair ise Yusuf Kenan Çolakoğlu'dur.<sup>3</sup> "Vonalı halk şairi Yusuf Kenan'ın Ordu Destanından Parçalar"<sup>4</sup> başlığıyla yayımlanan şiirinin dergide toplamda üç kıtasına yer verilmiştir. On birli hece ölçüsüyle yazılan şiir aaab/bbbb/cccb kafiye düzenine göre oluşturulmuştur:

*"Ordu oldun şerefini saçarsın  
Kumru gibi havalarda uçarsın  
Boztepe'ye kanadını açarsın  
Pek şirin yersin ey güzel Ordu*

*Sokakları muntazam parke taşından  
Bir ay gibi görünür Taşbaşı'ndan  
Ayrılmış dünyanın öz kardeşinden  
Pek şirin yersin sen güzel Ordu" (Çolakoğlu Mart 1950: 15).*

*Yeşil Ordu* dergisinin, ikinci cildinin, on ikinci sayısında bulunan şiirde görüldüğü gibi şair şehre olan sevgisini okuyucuyla paylaşmaktadır. Şehrin mimarisi ve çevresel faktörleri de ön planda tutulan şiirde şair Ordulu olmanın şerefli bir durum olduğunu ifade etmektedir.

*Ordu ve Yeşil Ordu* dergilerinde şairler Ordu'ya olan sevgilerini ön planda tutarak pek çok şiir yazmışlardır. Bunların yanı sıra, şehrin kültürel mirasına katkı sunan şiirler de yazdıkları gözlemlenmektedir. Bu şiirlerde şehrin doğal güzellikleri ve bazı semtleri konu edilmiştir. Cem Havzanlı'nın<sup>5</sup> "Ordu" başlıklı şiiri de bunlardandır. Beş dörtlükten oluşan

<sup>3</sup> "Yusuf Kenan 316 yılında doğmuştur. Ahmet usta isminde bir fırıncının oğludur" (Karaca 1 Mayıs 1948: 14).

<sup>4</sup> Aynı şiir, Murat Sükûti Karaca'nın "Şairlerin Dilinde Ordu" isimli kitabında "Güzel Ordu" başlığıyla yer almaktadır. a.g.e., s. 34-35.

<sup>5</sup> Temel Uzlu'nun "Ordu'lu Ozanlar" adlı eserinde, Murat Sükûti Karaca ile ilgili detaylı bilgilere ulaşmak mümkündür. Bu bilgiler arasında "1940 yılında memur olarak geldiği Ordu'da, ödevi dışında daha çok vakit bularak şiir yazmağa ve Tarihi araştırmalar yapmağa devam etmiş, geliştirdiği araştırmaları sırası geldikçe Gürses ve Güzelordu gazetelerinde yayımlamıştır. Aynı zamanda bu gazetelerde birçok şiirleri de çıkmıştır. Yazdığı şiirlerine adından başka 'Cem Havzanlı', 'Karaozan', 'Karaca', 'Ordu'lu Feryadi' gibi değişik isimler kordu" (Uzlu 1972: 103) bilgisi mevcuttur. Bu duruma göre Cem Havzanlı'nın asıl ismi Murat Sükûti Karaca olup, gazeteler dışında Ordu ve Yeşil Ordu dergilerinde de şiirleri bulunmaktadır. Hikmet Pala da Murat Sükûti Karaca ile ilgili yazmış olduğu "Ordu'nun İlk Yasaklı Yazarı Tarihiçi Murat Sükûti Karaca, Bir Kentin Tarihi isimli eserinde aynı durumu bir kez daha işlemiştir. Ayrıca Bk. Hikmet Pala (2013). Ordu'nun İlk Yasaklı Yazarı Tarihiçi Murat Sükûti Karaca, Bir Kentin Tarihi, Altınpost Yayınları: Ordu.



şiiir, şehirden bir görüntünün altına yerleştirilmiştir. Ayrıca on birli hece ölçüsüyle yazılmış ve abab/cccb/dddb/... kafiye düzenine göre oluşturulmuştur:

*“Ses versin rüzgârın yanık sesime,  
Ortak olsun **CİVİL** sonsuz ye’sime,  
**MELET**’in rahmedip son nefesime,  
İçli mersiyeler söylesin **ORDU!***

...  
*Hüsnünden şiirler sezen aşık’ın,  
Göz yaşı hâkine sızan aşık’ın,  
Sazı kucığına gezen aşık’ın*

***BOZTEPE**’n ahiyle çınlasın **ORDU!**” (Havzanlı 19 Nisan 1944: 5)*

*Ordu* dergisinin birinci cildinin, üçüncü sayısında yer alan “Ordu” başlıklı bu şiir “Şehrine hitap” alt başlığıyla yayımlanmıştır. Şairin bu şiirinde Ordu’nun doğal güzelliklerinden olan Melet ve Civil ırmağının yanı sıra yine Ordu’nun en önemli mekânlarından olan Boztepe’yi işlediği görülmektedir.

Murat Sükûti Karaca’nın “Ordu’ya Tahassür” başlıklı şiirinde yine yöre güzellmelerini görmek mümkündür. Ordu’nun şehir manzaralı fotoğraflarının altına yerleştirilen şiir, toplamda bir sayfadan ve altı dörtlükten oluşmaktadır. Şiir on birli hece ölçüsüyle ve abab/cccb/dddb... kafiye düzenine göre kaleme alınmıştır:

*“İlân-ı aşkedip Karadeniz’e  
**Boztepe** vecdile gelir mi dize?  
Mahmur gözlerini gün süze süze,  
Guruplar hicranla yanar mı Ordu?*

***Çambaşı**’nda dernek kuruluyor mu?  
Çehreni görenler vuruluyor mu?  
Koyunda murada eriliyor mu?  
Âşıklar koylarda yanar mı Ordu?*

***Melet** köpürmez mi **Civil** taşmaz mı?  
Dağlar yıldızlarla kucaklaşmaz mı?*



*Aşıklar bellerden artık aşmaz mı?*

*Yürekler sitemle kanar mı Ordu?”* (Karaca 19 II. Teşrin 1944:8).

*Ordu* dergisinin birinci cildinin, beşinci sayısında yer alan bu şiir, “Murad Karaca” imzasıyla yayımlanmıştır fakat şairin asıl ismi Murat Sükûti Karaca’dır.<sup>6</sup> Bu şiirde de *Ordu*’yu kişileştiren şair, istifham yoluyla şehre sorular sormaktadır. Yine Boztepe, Çambaşı Yaylası, Civil ve Melet ırmakları *Ordu*’nun güzellikleri olarak şâirin şiirinde yer almaktadır. Yine Murat Sükûti Karaca’nın “*Ordu’ya Mektup*” başlıklı şiiri de şehrin güzelliklerinin bir arada yer aldığı metinlerdendir. Şiir toplamda bir sayfadan ve beş dörtlükten oluşmaktadır. Sekizli hece ölçüsüyle yazılmıştır ve abab/aaab/aaab... kafiye düzenine göre kaleme alınmıştır:

*“Uğrasın Yoroz dağına,  
Girsin Aşıklar bağına,  
Karışıp dost ırmağına,  
Sellenip gelsin sellenip...*

*Melet’te mehtapla yunsun,  
Varsın Çambaşı’nda konsun,  
Burca borca kekik sunsun,  
Güllenip gelsin güllenip”* (Karaca, 1 Mart 1948: 11).

Şairin *Ordu*’ya olan sevgisini kentin güzellikleriyle bağdaştırıp işlediği görülmektedir. *Yeşil Ordu* dergisinin birinci cildinin, dördüncü sayısında bulunan şiirde Murat Sükûti Karaca “*Ordu’ya Tahassür*” şiirinde olduğu gibi yine şehre olan sevgisini ve hayranlığını dile getirmiştir. Bu sevgi ve hayranlığı kentin doğal güzellikleriyle harmanlayan şair, Yoroz Tepesi, Melet Irmağı ve Çambaşı Yaylasını eserinde kullanmıştır.

*Ordu*’nun doğal güzelliklerini şiirlerine konu edinen bir başka şair ise Rifat Gökçen’dir. “*Tuzlu Suların Şiiri*”nde şehrin güzelliklerini görmek mümkündür. Şiir serbest ölçüyle yazılmıştır.

---

<sup>6</sup>“Aruz ve hece vezniyle yazdığı her konudaki şiirleri zevkle okunan ve okuyucuyu doyuran Murat Sükûti Karaca, 1916 yılında (o zamanlar) Konya iline bağlı Aksaray ilinde doğmuştur” (Türk, Yılmaz 2018: 62). *Ordu*’da yetişip olgunlaşmış ve şehri her alanda ele alan şiirler yazmıştır.

*“Yosun kokulu rüyalarına dalmış  
Mavnalar, gemiler uyurken  
Parkın ağaçları.  
Koyu karanlığına uzanmış gevdeliklerin*

*Masalını dinleyecekler...  
**Sahil Palas**’ın balkonu  
Keyifliydi: bu akşam biraz,  
Esrarına dalmış feleğin...*

***Melet** serin,  
Kumsal serin  
Ayaklarım çıplak.*

*Sular: ben geliyorum, ürkmeyin [...]” (Gökçen 1 Mart 1948: 11).*

Rifat Gökçen imzalı bu şiir, *Yeşil Ordu* dergisinin birinci cildinin, dördüncü sayısında bulunmaktadır. Şiirde şair, şehre o tarihlerde Ordu’nun meşhur otellerinden olan Sahil Palas’ın balkonundan seslenmektedir. Huzurun mekânı olan balkonda şair, karşıdan denizi izlerken yosun kokularıyla, sahilden esen rüzgârla ve bir köşede Melet Irmağı’nın görünen tarafıyla mest olmuştur. Şiirde geçen; Sahil Palas ve Melet Irmağı yine şehri anlatan ve şehre güzellikler katan yerlerdendir. Şair bu şiirinde şehre karşı düşüncelerini dile getirmektedir.

Yine Rifat Gökçen’e ait “Ordu’yu Ziyaret” başlıklı şiir de şehrin simgesel mekânlarını ve önemli konularını işleme açısından dikkate değerdir. Şiir toplamda bir sayfadan ve altı dörtlükten oluşmaktadır. On birli hece ölçüsüyle yazılmıştır ve abab/cccb/dddb... kafiye düzeniyle kaleme alınmıştır:

*“[...] Gezdirin dostlarım bana Ordu’yu  
Nerden çıkıyor **Nazif Bey** suyu?  
Bahçelerden kokan taze kokuyu  
Gönül tellerime sermeğe geldim.*

*Boztepe karşıma boş çıkma, aman*

*Benim için sakla başında duman*

*Eteğine dökülen inci suların*

*Beyaz zambakları dermeğe geldim” (Gökçen 1 Mayıs 1948: 11).*

“Ordu’yu Ziyaret” adlı bu şiir, *Yeşil Ordu* dergisinin birinci cildinin, beşinci sayısında bulunmaktadır. Şiirde şair, Ordu’nun en güzel manzaraya sahip yerlerinden olan Boztepe’nin yanı sıra, şehrin su sıkıntısı çektiği döneme de atıf yapmıştır. Birinci kıtanın ikinci dizesinde geçen “Nazif Bey Suyu” ifadesindeki Nazif Bey,<sup>7</sup> Ordu’nun eski valilerindendir. İlk görev yeri Ordu olan genç vali, 1931’de göreve başlamış ve ilk icraatı Ordu’da hali hazırda bulunan su sıkıntısına el atmak olmuştur. Akobuz<sup>8</sup> suyu olarak da bilinen Nazif Bey suyu, pek çok eserin içinde yer almasının yanı sıra haberlere de konu olmuştur. Bu durum Ordu Kent gazetesinde “Ordu’nun (Nazif Bey) Suyu” başlıklı haberinde şu ifadelerle geçmektedir:

*“Su yaşamaktır. O yüzden suya duyulan ihtiyaç bir anlamda yaşamaya duyulan ihtiyaçtır. Özellikle yoğun yaşam alanları olan şehirlerde bir gün dahi su olmamasının sıkıntılarını yaşayanlarımız bilir. Bir zamanlar suya kavuşabilmek için bileziklerini bile bağışlayan Ordulu kadınlar gibi. 1932 yılına kadar Ordu şehrinde su sıkıntısı had safhadaydı. Bırakınız musluklardan su akmasını, şehirde özellikle içilecek su bulmak çok zordu. Halk içme suyu ihtiyacını Keçiköy’de bulunan bir çeşmeden sağlanan su ile gidermeye çalışıyordu. Bu suyun tenekesi ise özellikle yaz aylarında 25 kuruşa kadar satılmaktaydı. Üstelik pek sağlıklı da değildi. Bu yüzden bazı aileler daha uzak yerlerden büyük masraflarla daha iyi su temin etmeye çalışıyordu. Çünkü susuzluktan dolayı bağırsak ve mide hastalıklarından birçok insan hayatını kaybediyordu. Bu yıllara kadar Ordu şehrine su getirmek için birçok girişimde bulunulmuştu. Ancak başarılı olunamamıştı. Mesela, Osmanlı Arşivlerinde bulunan bir*

<sup>7</sup> “Ordu’nun sekizinci valisi olan Nazif Ergin, Ordu şehrinde ad bırakan ender idarecilerden biridir. 1893 yılında Tokat’ta doğdu. 1914 yılında Mülkiyeyi bitirdikten sonra, Kaymakamlık ve Mahalli İdareler Genel Müdürlüğü yaptı. 18 Ekim 1931 tarihinde Ordu Valiliği vazifesine başladı. 1933 yılı 26 Haziran’ında Antalya Valiliğine tayin edilerek Ordu’dan ayrıldı. Emekli olduktan sonra bazı kuruluşların İdare Meclisleri’nde üyelik ve Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde Mebusluk yaptı. 1965 yılı Eylül’ünde İstanbul’da vefat etti” (Çebi 2000: 433).

<sup>8</sup> Ayrıca Bk. Sıtkı Çebi (2000). Ordu Şehri Hakkında Derlemeler ve Hatıralar, Ordu: Orsev Yayınları. s. 426-429. Bk. Sıtkı Çebi (2001). Çeşmelerimiz: Ordu’dan Görüntüler, Ordu: Ordu Çevre Vakfı Kültür Yayınları. s. 82-86.

belgeden 1904 yılında böyle bir girişimde bulunulduğunu öğrenebilmekteyiz. Belgede, şehre yaya dört saat mesafede bulunan sağlıklı bir suyun getirilmesi için tahsisat istenmektedir. Bu girişimlerin gerçekleşmediğini ise 1932 yılına kadar çekilen susuzluktan anlamaktayız. Artık Orduluların dayanacak gücünün kalmadığı bu yıllarda, 20.09.1931 tarihinde Ordu'ya Nazif Ergin adlı genç bir vali atanmış ve Ekim ayında da göreve başlamıştı. Ordu valiliği, Nazif Ergin'in vali olarak ilk görev yeri idi. Nazif Ergin'in ilk işi ise şehre su getirme çalışmalarını başlatmak olmuştu. Getirilmesi düşünülen su, şehre 18 km mesafede Akobuz mevkiinde bulunan ve daha sonra 1 Nisan 1942 tarihli belediye meclisi kararıyla adı Nazif Bey konulacak olan suydur"[http://www.ordukentgazetesi.com/news\\_detail.php?id=18325&un iq\\_id=1634995219](http://www.ordukentgazetesi.com/news_detail.php?id=18325&un iq_id=1634995219)).

Bu şiirde Ordu'nun doğal güzelliklerinin yanı sıra sosyal tarihini de işlendiği görülmektedir. Şair Nazif Bey suyuna gönderme yaparak Ordu'nun güzelliklerinin içine burayı da koymuştur. Böylelikle de şehri farklı bir yönüyle tanıtmıştır. Dergide yer alan Selim Samim Erdoğan'ın "Perşembe Güzeline" başlıklı şiiri yine Ordu'nun Perşembe ilçesini konu edinmiştir. Şiir toplamda bir sayfadan ve beş dörtlükten oluşmaktadır. Sekizli hece ölçüsüyle yazılmıştır ve aaab/cccb/dddb... kafiye düzenine göre kaleme alınmıştır:

*"Perşembe'de bir kız gördüm*

*Yavaşlan yanına vardım*

*Birinin evini sordum.*

*Düştü önüme önüme...*

...

*Gözü mâvi, yüzü penbe*

*Beli nâzik, teni körpe*

*Başına döndü Perşembe*

*Kıydı canıma, canıma...*

*Eynine dal-basma geymiş*

*Saçını omzuna yaymış,*

*Gökten yere yıldız kaymış*

*Düşmüş yanıma, yanıma... [...]” (Erdoğan Şubat 1950: 10).*

Salim Samim Erdoğan tarafından yazılan bu şiir, *Yeşil Ordu* dergisinin ikinci cildinin, on birinci sayısında yer almaktadır. Şair şiirinde Perşembeli olan sevgiliye olan aşkını dile getirmiştir. Bunu yaparken yörenin ağız özelliklerini de kullanmıştır. Örneğin dizelerde geçen “yavaşlan”, “vardım”, “penbe”, “eynine”, “dal-basma” ve “geymiş” kelimeleri bölge halkının ağız özelliklerini göstermektedir. Şair şiirinde bu detayları kullanarak hem Perşembe yöresini okuyucuya tanıtmış hem de şehrin kültürel özelliklerini ortaya koymuştur.

Perşembe ilçesini şiirlerine yansıtan derginin bir başka şairi de Yusuf Kenan Çolakoğlu’dur. “Vona Yangısı” isimli şiirinde bu yansımaları görmek mümkündür. Şiir “Ordu’lu Halkşairlerinden Deyişler” başlığının altında yer almıştır ve toplamda bir sayfadır. Ayrıca beş dörtlükten ve on birli hece ölçüsünden oluşan şiir, aaaa/bbba/ccca... kafiye düzenine göre kaleme alınmıştır:

*[...] Saf suları durmaz, her zaman çağlar,*

*Vona'nın şevkinden yanıyor dağlar,*

*Bir tavus olmuş, o güzel bağlar*

*Kızılca elması pek meşhur olmuş.*

...

*Denizin mavi, o güzel rengi,*

*Yoktur Vona'mızın bu yerde dengi,*

*Yaz gecesinde hoştur ahengi,*

*Limanı içinde münevver olmuş*

*Bu Yusuf Kenan-ın Vona'dır yurdu*

*Çıkıp tepelerin üzerinde durdu,*

*Uçan kuşlardan haberler sordu,*

*Dediler Vona'mız bir gülşen olmuş” (Çolakoğlu Şubat 1950: 19).*

*Yeşil Ordu* dergisinin ikinci cildinin, on birinci sayısında yer alan “Vona Yangısı”nda Yusuf Kenan Çolakoğlu, Perşembe ilçesini konu edinmiştir. Bunu yaparken de Perşembe'nin eski ismi olan Vona'yı kullanmıştır. Şiirin ilk dizesinden son dizesine değin ilçenin özelliklerinden bahseden şair, sularının berrak oluşu, elmasıyla meşhur oluşu, yaz gecelerindeki havasının eşsiz oluşundan söz etmektedir. Şair, bu şiirinde

Perşembe'nin, muhtemelen Cumhuriyet'in aydınlanmasıyla, "münevver ol"duğunu söylemektedir. Şair, şiirin son dörtlüğünde kendinin de Vonalı bir şair olduğunu söyler.

Dergide yer alan şiirlerde Perşembe'nin yanı sıra şehrin Güngörmez, Keçiköyü gibi yerlerinin de konu edildiği gözlemlenmiştir. Bunlardan biri N. Ökmen'in "Eskisi Gibi" başlıklı şiiridir. Serbest ölçü ile yazılan şiirde kâfiye ve redif kaygısı güdülmemiştir:

*"[...] Hâtıralar yosun tutmuş **Güngörmez**'de;*

*Sularında hep eski hayaller...*

*Bahtiyarlık gezinir yollarında **Keçiköy**'ün*

*Bir saadet gibi eser yosun kokulu rüzgâr.*

*Fındık bahçelerinde*

*Eskisi gibi..." (Ökmen 19 Mayıs 1944: 14).*

*Yeşil Ordu* dergisinin birinci cildinin, dördüncü sayısında bulunan "Eskisi Gibi", adından da anlaşılacağı üzere eskiye, eski anılara duyulan özlemin şiiridir. Şair burada Ordu'nun yerleşim yerlerinden olan Güngörmez<sup>9</sup> ve Keçiköy'e<sup>10</sup> atıflarda bulunmuştur. Tıpkı yıllar sonra bu yerlere gelen biri gibi bakmaktadır artık oralara. Yabancı kalmış gibidir. Bu durumu da 'hatıralar yosun tutmuş' dizesiyle açıklamaktadır. Fındık bahçelerine rüzgârın bile eserken huzuru getirdiği görülmektedir. Keçiköy'ün yollarında da mutluluk, neşe olduğunu dile getiren şair, bütün bunlara özlem duymaktadır denilebilir.

Murat Sükûti Karaca'nın da "Ordu'ya Tahassür" şiirinde yine Keçiköyü'nü görmek mümkündür:

*"Baharda çeşmeler kevserleşti mi?*

*Bağların güllerle dilberleşti mi?*

*Yine **Keçiköyü** mahşerleşti mi?*

*Gönüller sevgini arar mı Ordu?" (Karaca 19 II. Teşrin 1944).*

"Ordu'ya Tahassür" şiiri, *Ordu* dergisinin birinci cildinin, beşinci sayısında yer almaktadır. Şiirin üçüncü dizesinde geçen "Keçiköyü" ibaresi, yine bu yer hakkında

<sup>9</sup> "Güngörmez, adına uygun; ufak fakat sabah güneşinin dışında gün ışığına hasret, bir koy'un adıdır. Sahil yolu yapılmadan önceki yıllarda, burası gerek denizin temizliğiyle gerekse dalmak için elverişli kayalarla çevrili oluşu bakımından, gençler arasında bir yarış yeri gibiydi" (Çebi 2000: 44).

<sup>10</sup> "Ordu'nun yeşili en bol, en zengin semti Keçiköyü'dür. Denizin maviliği ile yeşil ağaçların dantel dantel kaynaştığı, çakıl dipli koylar buradadır. Keçiköyü'nde ta.. kıyından başlayarak Boztepe'nin yayvan tepesine kadar yeşilin her tonunu görmek mümkündür. Buna görmek değil de yeşili yudum yudum tatmak ve adeta yeşil içinde boğulmak denir" (Çebi 2000: 31-32).

ipuçları vermektedir. Dizeye bakıldığında buranın sık sık âşıklara zindan olan bir yer olarak işlendiği görülmektedir.

Dergilerde yer alan şiirlerde Ordu'nun ana simgesi olan fındığın da işlendiği görülmektedir. Fındık, yörenin en önemli geçim kaynaklarından olması nedeniyle yöre halk kültüründe de azımsanamayacak bir değere sahiptir. Bu anlamda Halit Benli “Fındığa Mânî'ler” başlığıyla fındıkla ilgili mânileri ortaya koymuştur. *Yeşil Ordu* dergisinin birinci cildinin, yedinci sayısında yer alan mânilerde fındık değişik özellikleriyle ifade edilmiştir. Toplamda sekiz mâniden oluşan sayfanın ortasında fındığın çotanak halinin fotoğrafı yer almaktadır:<sup>11</sup>

*“Gel sen ol benim payım,  
Sultan diye tapayım  
**Fındık** yapraklarından  
Başına taç yapayım.*

*Hasretinle yanarım  
Durmaz seni anarım,  
Bana misafir gelsen  
**Fındıkiçi** sunarım.*

*Fındığı pek severler  
Kırıp içini yerler  
Yar üstüne yar sevme  
Sana **fındıkçı** derler*

*Bahçeye sardım çeper  
Mehtap bahçeyi öper  
Gel kolkola gezelim,*

---

<sup>11</sup> Aynı mâniler komşu şehir Giresun'da da tespit edilmiştir. Bk. Kemal Peker (1955). *Fındıknâme*, İstanbul: Maarif Kitaphanesi Matbaası, s. 44. Aynı mâniler Erden Menteşoğlu'nun *Giresun Halk Bilimi* (yayımlanmamış) isimli kitabında da yer almaktadır. Giresun'un halkevi dergisine yansıyan maniler için de bk. Mehmet Özdemir (Bahar 2014), “Aksu Dergisinden Hareketle Giresun Mânileri Üzerine Bir İnceleme” KSBD, Karadeniz Özel Sayısı, Y. 5, s. 57-74.

*Fındık dalları siper [...]” (Benli 1 Eylül 1948: 11).*

Bilindiği üzere fındık Türkiye ekonomisine katkıda bulunan en önemli tarımsal ürünlerinden biridir.<sup>12</sup> Özellikle Ordu ve Giresun şehirlerinde üretilen fındık, bu illerin meşhur ürünü konumundadır. Bunun için de yörenin sembolü haline gelerek üzerine şiir, hikâye, makale gibi pek çok türde eserler yazılmıştır. Yukarıdaki şiir de bunlardan biridir. Şair şiirin ilk kıtasında sevdiğinin başına fındık yapraklarından taç yapmak<sup>13</sup> istediğini belirtmiştir. Bu süsün, değişik kültürlerde papatya, defne yaprağı vb. gibi bitkilerle yapılırken burada fındık yapraklarıyla yapılmak istenmesi dikkat çekicidir. Hemen ardından gelen kıtada ise gelen misafirlere ‘fındıkiçi’ ikram edildiğinden bahsedilmiştir. Burada ikram edilen ürünün, kabuklu fındıktan ziyade iç fındık olması, misafire olan ilginin gösterilmesi açısından oldukça önemlidir. Şiirin sonraki kıtalarında geçen “fındıkçı” ifadesinde, yöre insanına dair ipuçlarını da görmek mümkündür. Ordu’da şahsına ait fındık bahçeleri çok olan ve fındık yetiştiriciliğinde önde gelen isimlere “fındıkçı” tabiri kullanılır.

Dergide fındık kavramını kullanan bir diğer şair ise Behçet Kemâl Çağlar’dır. “Bir Karadeniz Sabahında” başlıklı şiir toplamda bir sayfadan ve dört dördlükten oluşmaktadır. Şiir on dördü hece ölçüsüyle yazılmış ve abab/cdcd/efef/gggg... kafiyeye düzenine göre kaleme alınmıştır:

*“Enginde safra gibi dökülebilse tasam*

*Rüzgârda gömleklerim yelken olsa bu sabah.*

*Ruhumu testi gibi çalkalasam, boşaltsam,*

*Bir fındık kabuğunu doldurmaz dertlerden ah.. [...]” (Çağlar 1 Kasım 1947: 3).*

<sup>12</sup> “Fındık, Ordu topraklarında da yetiştirilmeğe başlandıktan hemen sonra, bir dış pazar ürünü haline gelmiştir. Günümüzde, bu önemli özelliğin yanında, bir ‘Sanayi Ürünü’ olmuş, bu suretle iç tüketimi de arttırmış bulunmaktadır” (Çebi 1996: 52).

<sup>13</sup> Gündelik hayatta taç, yüceliğin, değer, baş üstünde tutulacak olana verilen önemin bir sembolüdür. Bu kimi zaman papatya gibi bitkilerden kimi zaman da altın, gümüş gibi madenlerden yapılmaktadır. Şiirde geçen “fındık yapraklarından başına taç yapayım” dizesi ise yine bu önemin bir işaretidir. Öyle ki bu konu “fındık başımızın tacı” sloganıyla fındığın en önemli iki şehri Giresun- Ordu arasında tartışmalara neden olmuştur. Sonucunda Giresun Atatürk Meydanı’nda yer alan “Fındık Başımızın Tacı” heykelinin dikilmesine sebebiyet veren tartışma siyasi boyuta da taşımış mecliste gündeme gelmiştir. Bunun yanı sıra bu durum pek çok habere de yansımıştır. Bk. <https://www.haberturk.com/giresun-haberleri/74165410-giresundan-orduya-findigi-duvara-degil-basimiza-tac-yaptik-cevabi>, <https://www.haber61.net/giresun/giresun-ordu-arasinda-findik-tartismasi-h366733.html>.



Behçet Kemal Çağlar,<sup>14</sup> *Yeşil Ordu* dergisinin birinci cildinin, ikinci sayısında bulunan şiirinde, Ordu'ya seslenir. Şiirde bunalmış, yorgun düşmüş bir kişi portresi çizen şair, bir Karadeniz sabahında bu dertlerden arınmak ister. Yine şiirde geçen “*Bir fındık kabuğunu doldurmaz dertlerden ah..*” ifadesinde de şair dertlerinin büyüklüğünü fındık metaforunu kullanarak aktarmaktadır.

Dergilerdeki şiirlere bakıldığında sıklıkla karşılaşılan bir başka unsur ise aşk kahramanlarıdır. Leyla-Mecnun, Kerem-Aslı gibi önemli âşıklar toplum nazarında çoğu zaman efsaneleştirilmiştir. Bunun yanı sıra sanatçılar da bu konuyu edebi türler aracılığı ile ele almışlardır. Dergilere bakıldığında ise Cem Havzanlı'nın “Ordu” başlıklı şiirinde bu unsurları görmek mümkündür:

*“Füsunkâr çehrenin hüsnü sevdası*

*Beni de gönülden bağlasın ORDU!*

*Gel ey bu yerlerin nazlı **Leylâsı!***

***Mecnunun** dizinde ağlasın ORDU! [...]*” (Havzanlı 19 Nisan 1944: 5)

Leyla ve asıl ismi Kays olan Mecnun, birbirini çok seven ama bir türlü kavuşamayan aşk hikâyesi kahramanlarındandır. Bu âşıkların hikâyesi, efsaneleşmiş bir klasik edebiyat motifi haline gelmiştir. *Ordu* dergisinin birinci cildinin, üçüncü sayısında yer alan bu şiirde de şair, Leyla-Mecnun motifini Ordu ile birleştirmiştir demek mümkündür. Aynı unsuru şair yine “Keçiköyü'nde” ismini verdiği şiirinde de kullanmıştır. Şiir şehrin denize kıyısı olan bir tarafının üstten çekilmiş bir fotoğrafının altına yerleştirilmiş olup “Niyazi Doğu'ya” alt başlığını taşımaktadır. Toplamda bir sayfadan ve altı kıtadan oluşan şiir, on birli hece ölçüsüyle yazılmış olup abab/aaab/aaab... kafiye düzenine uygun olarak kaleme alınmıştır:

*“[...] Boztepe hüsnünün derdiyle yanmış,*

*Onu Karadeniz tek **Leylâ** sanmış,*

*Dertli mâşûkalar burda yıkanmış,*

*Her koy bir sır taşır Keçiköyü'nde... [...]*” (Havzanlı 19 Mayıs 1944: 9).

<sup>14</sup> Erzincan'da dünyaya gelmiştir. Babası Şaban Hamdi Bey'dir. Çağlar, babasının çok kere değişen görev yeri dolayısıyla yurdun pek çok şehrinde eğitim görmüştür. 1939'da Zonguldak'tan maden mühendisi olarak mezun olan şair, Ankara'da göreve başlamıştır. Bu süreçte Türk ocağı ve Halkevleri ile ilgilenen şair, Atatürk'ün dikkatini çekmiştir. Yine Atatürk'ün isteği üzerine Londra'ya gitmiş ve millî edebiyat-millî şiir konularında eğitim almıştır. Daha sonra halkevlerinde müfettiş olarak çalışmış ve 1943 yılında Erzincan milletvekili seçilmiştir. Kısa süre sonra görevinden ayrılmış olup 24 Ekim 1969 olan vefat tarihine değin öğretmenlik ve yazarlık yapmıştır (Karakaş, <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/behcet-kemal-caglar>).

*Ordu* dergisinin birinci cildinin dördüncü sayısından bulunan bu şiire bakıldığında sevgilinin Leylâ olarak nitelendirildiği görülmektedir. Şair Keçiköyü’nde yaşayan Leyla’nın güzelliğiyle Boztepe’yi yaktığını ve Karadeniz’in de ondan başka kimseyi sevgili olarak görmediğini belirtmektedir. Yine Cem Havzanlı’nın “Sadri Us’a” hitaben yazdığı “Boztepe” şiirinde de aşk kahramanlarını görmek mümkündür. Şiir, Ordu’ya ait bir manzara fotoğrafının altına yerleştirilmiş olup toplamda bir sayfadan ve beş dörtlükten oluşmaktadır. On birli hece ölçüsüyle yazılmasının yanı sıra abab/ccdb/eeee/fffe... kafiye düzenine uygun olarak kaleme alınmıştır:

*“[...] Bilmem ne söylersin Karadenize,  
Hürmetle gelmişsin uğrunda dize,  
Yoksa vurgun musun bu mavi kıza?  
O kız ki Aslı’nın eşine benzer!..*

*Çevrende dilrûba bir güzellik var,  
Leylâ haymesini burda mı kurar?  
Derinden köpürüp coşan pınarlar,  
Mecnun’un gözünün yaşına benzer!.. [...]” (Havzanlı 19 Şubat 1945: 12).*

*Ordu* dergisinin birinci cildinin altıncı sayısında bulunan şiirde; Aslı, Leylâ ve Mecnun gibi aşk kahramanlarının şiir içeriğine dâhil edildiği görülmektedir. Burada şair sevgiliyi Aslı’ya benzetmektedir. Ancak şiirin üçüncü dizesinde geçen ‘bir mavi kıza’ ifadesi, şairin sevgilisinin Karadeniz olduğunu göstermektedir.

Yine dergideki şiirlerinde aşk kahramanlarına yer veren bir başka şair ise Murad Sükûti Karaca’dır. “Havzanlı’dan” başlığını taşıyan şiir, bir sayfadan ve on dörtlükten oluşmaktadır. On birli hece ölçüsüyle yazılmış olup abab/cccb/dddb... kafiye düzenine uygun olarak kaleme alınmıştır:

*“[...] Âşıklar diyarı illerde gezdim,  
Yunus’un tozduğu yollarda gezdim,  
Kerem’in yandığı bellerde gezdim,  
Kalmamış o ahla zar Taflandağlı [...]” (Karaca, 19 II. Teşrin 1944: 8).*

“Havzanlı’dan” şiiri, *Ordu* dergisinin birinci cildinin, altıncı sayısında yayımlanmıştır. Murad Sükûti Karaca imzasını taşımasının yanı sıra “Taflandağlı’ya”

hitabıyla yazılmıştır. Şiirde yine aşk kahramanlarından olan Aslı ve Kerem unsurunu görmek mümkündür. Bunun yanı sıra şiirin ikinci dizesinde geçen ‘Yunus’ motifi de âşık edebiyatının şahsiyetlerindedir. Aslı ile Kerem’de olduğu gibi Yunus Emre de pek çok kişi tarafınca bilinmektedir.

*Ordu* ve *Yeşil Ordu* dergilerinde geçen bir başka unsur ise halk şairleridir. Dergideki şiirler incelendiğinde yurdun farklı şehirlerden halk şairlerinin şiirlerde yer alması göze çarpmaktadır. Bu şairler arasında özellikle Ordulu olanlar daha fazladır. Murad Sükûti Karaca’nın “Ordu’ya Veda” başlıklı şiirinde bu unsurlar dikkat çekmektedir. Şiir toplamda bir sayfadan ve yedi dörtlükten oluşmaktadır. Bunun yanı sıra on birli hece ölçüsüyle yazılan şiir, abab/cccb... kafiye düzenine uygun olarak kaleme alınmıştır.

“[...] Ufkunda **Çeşmî**’nin yankısı çınlar,  
Sende **Karari**’den ölmez bir iz var,  
**Seyranî**’nin ruhu suyunda çağlar,  
Hakka ısmarladık sevgili Ordu...

*Füsunlu koylardan Tıflı ses verir,  
Fitnat dalgalarla selâm gönderir,  
Sevgin dolan kalpte gam, kasvet erir,  
Hakka ısmarladık sevgili Ordu... [...]”* (Karaca 19 Şubat 1944: 13).

*Ordu* dergisinin birinci cildinin, birinci sayısında yer alan “Ordu’ya Veda” başlıklı şiirde şairin, halk şairlerinden birkaçını kullandığı görülmektedir. Şiirde yer alan Çeşmî Erzurumlu, Kararî Trabzonlu, Seyranî Ispartalı ve Tıflı<sup>15</sup> Ordulu bir halk şairidir. Bunun yanı sıra yine şiirin ikinci kıtasının ikinci dizesinde geçen Fitnat’ın<sup>16</sup> ise Ordulu bir şair olduğu bilinmektedir. Şiirde şair, yurdun birkaç yerinden ve Ordu’dan çeşitli şairleri ararak şehre olan duygularını kuvvetli bir anlatımla desteklemiştir. Şiirlerinde halk şairlerini işleyen bir başka şair ise Cem Havzanlı’dır.

<sup>15</sup> “Tıflı, 1265 senesi recep ayının yirminci günü pederinin naip bulunduğu (Mudurnu) kasabasında doğmuştur. Asıl ismi Hasan Tahsin Tıflı, babasının adı Hasan Sıtkı olup Hasan Paşa oğlu diye anılır” (Can, Tarihsiz: 6). Ayrıca “Tıflı, Ordu’nun yetiştirdiği büyüklerdendir. Renkli gazel ve şarkıları; zarif nükte ve hicviyeleriyle edebiyat tarihimizde yer alan bu değerli şairimiz yalnız sevgi ve iç yanıklığından bahsetmemiş, yaşadığı devrin önemli olaylarını da şiirleştirmiştir” (Can 1 Temmuz 1948: 8).

<sup>16</sup> “Fitnat, Ordu’nun Aybastı nahiyesinden ve Canikli Haznedar zade Süleyman Paşa’nın sülâlesindedir. Uzun zaman Trabzon valiliğinde bulunmuş olan Haznedar zade Abdullah Paşa’nın Kızı olup (23 Şevval 1258) de Trabzon’da doğdu” (Can 1939: 8-9).

“[...] İştittim senin de bir **Tıflı**’n varmış,  
Kuytu yerlerinde **Fıtnat** ağlarmış,  
Âşıkların sana hep dert yanarmış,  
Yeşil göğsün sabır taşına benzer!... [...]” (Havzanlı 19 Şubat 1945: 12).

Cem Havzanlı’nın Sadri Us’a hitaben yazmış olduğu “Boztepe” şiiri, *Ordu* dergisinin birinci cildinin altıncı sayfasında yer almaktadır. Şiirde şair, Ordu’nun gözde mekânlarından biri olan Boztepe’ye seslenmektedir. Şiirde Ordulu şairlerden Tıflı ve Fıtnat isimli sanatçılar dikkat çekmektedir. Tıflı, Murad Sükûti Karaca’nın “Şair Arkadaşlarının Dilinde: Ordu’lu Tıflı” başlıklı araştırma yazısında şu ifadelerle tanıtılmaktadır:

“[...] muhitinde: Nüktedan, açık düşünceli ve hazırcevap bir sima olarak tanınmıştır. Zamana ve zemine uygun bir şekilde söylediği tekerlemelerle fıkraları, bugün gün görmüş Orduluların hafızalarını tatlı birer hatıra halinde süslemektedir. Ordu çevresinde engin bir şöhrete sahip olan şair, komşu illerimizde, bilhassa Trabzon’da çağdaşı bulunan şairler arasında da büyük bir ün yaratmıştır. Külliyyatı arasında gördüğümüz yazılar, şair arkadaşlarının Tıflı’ya karşı besledikleri sevgi ve muhabbetlerin en canlı birer örnekleridir [...]” (Karaca 1 Haziran 1949: 6).

Cem Havzanlı, bu şiirde Boztepe’nin bütün güzelliklerini gelenekle birleştirerek söz konusu etmiştir. Öyle ki daha ilk dörtlükte Boztepe’yi “Türk’ün eğilmeyen başı”na benzeten şair, burayı kutsallaştırmaktadır. Bununla birlikte şair Leyla ve Aslı’nın uğrak yerleri olarak ifade ettiği burasının aşk öykülerindeki yerine işaret etmektedir. Şair son olarak Tıflı ve Fıtnat’ın da buraları mesken tuttuğunu söyleyerek Boztepe’nin bu zamanın da gözde mekânı olduğunu ifade etmektedir.

## **Sonuç**

Halkevleri, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ni muasır medeniyetler seviyesine yükseltme amacıyla kurulmuştur. Bu kurum Mustafa Kemal Atatürk'ün "Halkçılık" ilkesi ışığında gelişmiş ve işlevlerini bu doğrultuda yerine getirmiştir. Devlet ve halk arasında köprü görevi üstlenen halkevleri, Türk milletinin gerek ekonomide gerek eğitimde ve gerekse sanatta olmak üzere daha birçok alanda ileriye taşımayı hedeflemiştir. İlk olarak birkaç ilde açılan halkevleri, sonralarda sayısını arttırmış olup ülke geneline yayılmıştır. Halkevlerinden biri de Ordu'da açılmıştır. Ordu halkevi basım yayın faaliyetlerine geç başlamıştır. Bir süre sonra ilk olarak *Ordu* adını verdikleri bir dergi çıkaran halkevi aydınları, bu dergiyi toplamda sekiz sayı yayımlamışlardır. İlk dönemini bu şekilde tamamlayan dergi, ikinci döneminde adını *Yeşil Ordu* olarak yenilemiştir. Yalnız adı değil derginin içeriğinde de değişiklikler olmuştur.

Dergilere bakıldığında eğitimden siyasete, ekonomiden sağlığa değin pek çok alanda ve pek çok türde eserler verildiği görülmektedir. *Ordu* dergisinde ele alınan konular biraz daha yurt genelini kapsarken, *Yeşil Ordu* dergisinin içeriği daha çok şehir özelinde tutulmuştur. Özellikle şiir türünde yazılan eserlere bakıldığında sanatçıların Ordu'nun; kültürü, coğrafyası, eğitimi ve daha pek çok unsuru hakkında bilgiler verdiği görülmüştür. Bunun yanı sıra şairler şehre olan sevgilerini şiirlerinde belirtmiş olup yörenin halk şairlerine dair de değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Bütün bunlar bir araya geldiğinde halkevlerinin şehir ve şehrin insanı üzerindeki etkileri açıkça görülmektedir. Gerek yörenin farklı kişiler ve iller açısından tanınmasına olanak sağlaması, gerek insanların sosyalleşerek kişisel gelişimlerine katkı sağlaması açısından oldukça önemlidir. Buna ek olarak yöre insanının ilgili eserlerde kendini okuyup tanınması ve böylelikle de gelişerek değişmesi başta şehir ve sonrasında ülke genelinde halkevlerinin önemini bir kez daha ortaya çıkarmıştır.

Ordu halkevi dergilerindeki Ordu ile ilgili şiirler halk edebiyatı, Divan edebiyatı ve serbest şiirin özelliklerini göstermektedir. Bu şiirlerin ortak özelliği, Ordu ve yöresinin coğrafi, kültürel özelliklerini arz etmesidir. Bu şiirlerle gerek Ordu, dergilerin diğer şehirlere ulaştırılması sayesinde, gerekse ülkenin diğer şehirleri şehrin güzelliklerinden haberdar edilmiştir.

*Ordu* ve *Yeşil Ordu* dergilerinde yer alan Ordu iliyle ilgili şiirlere bakıldığında herhangi bir tarz ya da anlayışa bağlı kalındığını söylemek zordur. Bu şiirler Halk

edebiyatı özellikleri gösterdiği gibi Divan edebiyatı ya da çağdaş Şiir özellikleri de göstermektedir. Ancak genel anlamda Şiirlerin zamanın üslup, yapı ve Şekil özelliklerini arz ettiği söylenebilir. Bu da olabildiğince sade dil, halkın zevk ve estetiğine uyma çabası ile özetlenebilir.

### **Kaynakça**

- Benli, Halit (1 Eylül 1948). “Fındığa Maniler”, *Yeşil Ordu*, S. 7, s. 11.
- Can, Sıtkı (1939), *Ordu’lu Şair Fıtnat Hayatı ve Şiirleri*. Ordu: Gürses Basımevi (Ordu Kent Arşivi).
- Can, Sıtkı (19 Şubat 1944). “Ordumuz”, *Ordu*, S. 1, s. 14.
- Can, Sıtkı. “Tifli’nin Yayınlanmamış Şiirlerinden: Yunan Destanı”, *Yeşil Ordu*, S. 6, (1 Temmuz 1948), s. 8/16.
- Çağlar, Behçet Kemâl (1 Kasım 1947). “Bir Karadeniz Sabahında”, *Yeşil Ordu*, S. 2, s. 3.
- Çebi, Sıtkı (1996). *Bütün Yönleriyle Baştaçı Ürünümüz Fındık*, (Basılmamış), Ordu Kent Arşivi.
- Çebi, Sıtkı (2000), *Ordu Şehri Hakkında Derlemeler ve Hatıralar*, (1. Baskı). Ordu: Orsev Yayınları.
- Çebi, Sıtkı (2001) *Çeşmelerimiz: Ordu’dan Görüntüler*, Ordu: Ordu Çevre Vakfı Kültür Yayınları.
- Çeçen, Anıl (1990). *Halkevleri*. Ankara: Gündoğan Yay.
- Çolakoğlu, Yusuf Kenan (Mart 1950). “Ordu Destanından Parçalar”, *Yeşil Ordu*, S. 12, s. 15.
- Çolakoğlu, Yusuf Kenan (Şubat 1950). “Vona Yangısı”, *Yeşil Ordu*, S. 11, s. 19.
- Erdoğan, Salim Samim, (Ekim 1949). “Ordu’da Bir Yaz Gecesi”, *Yeşil Ordu*, S. 10, s. 10.
- Erdoğan, Salim Samim (Şubat 1950). “Perşembe Güzeline”, *Yeşil Ordu*, S. 11, s. 10.
- Gökçen, Rifat, (1 Mart 1948). “Tuzlu Suların Şiiri”, *Yeşil Ordu*, S. 4, s. 11.
- Gökçen, Rifat (1 Ocak 1948). “Ordu’ya”, *Yeşil Ordu*, S. 3, s. 14.
- Gökçen, Rifat (1 Mayıs 1948). “Ordu’yu Ziyaret”, *Yeşil Ordu*, S. 5, s. 11.
- Haspolat, Evren, (2011). “Meşrutiyet’in Üç Halkçılığı ve Kemalist Halkçılığa Etkileri”, *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, S. 47 (Bahar 2011), s. 557 – 584.
- Havzanlı, Cem (19 Şubat 1945). “Boztepe”, *Ordu*, S. 6, s. 12.

Havzanlı, Cem (19 Mayıs 1944). “Keçiköyü’nde”, *Ordu*, S. 4, s. 9.

Havzanlı, Cem (19 Nisan 1944). “Ordu”, *Ordu*, S. 3, s. 5.

[http://www.ordukentgazetesi.com/news\\_detail.php?id=18325&uniq\\_id=1635347008](http://www.ordukentgazetesi.com/news_detail.php?id=18325&uniq_id=1635347008)

[Erişim Tarihi: 19.10.2021].

<https://www.haber61.net/giresun/giresun-ordu-arasinda-findik-tartismasi-h366733.html>

[Erişim Tarihi: 27.10.2021].

<https://www.haberturk.com/giresun-haberleri/74165410-giresundan-orduya-findigi-duvara-degil-basimiza-tac-yaptik-cevabi> [Erişim Tarihi: 27.20.2021].

Karaca, Murad Sükûti (1 Mayıs 1948). “Halkşâiri Vonalı Yusuf Kenan”, *Yeşil Ordu*, S. 5, s. 14.

Karaca, Murad Sükûti (19 II. Teşrin 1944). “Havzanlı’dan”, *Ordu*, S. 6, s. 8.

Karaca, Murad Sükûti (19 II. Teşrin 1944). “Ordu’ya Tahassür”, *Ordu*, S. 5, s. 8.

Karaca, Murad Sükûti (19 Şubat 1944). “Ordu’ya Veda”, *Ordu*, S. 1, s. 13.

Karaca, Murad Sükûti (1 Haziran 1949). “Şair Arkadaşlarının Dilinde Ordu’lu Tıflı”, *Yeşil Ordu*, S. 8, s. 6.

Karaca, Murad Sükûti (1 Mart 1948). “Ordu’ya Mektup”, *Yeşil Ordu*, S. 4, s. 11.

Karakaş, Elmas. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/behcet-kemal-caglar> [Erişim Tarihi: 29.10.2021].

Karlıbel, Muhsin (1 Mart 1948). “Halkevlerinin Yıldönümü”, *Yeşil Ordu*, S. 4, s. 1.

Murat Sükûti Karaca (Tarihsiz), *Şairlerin Dilinde Ordu*.

Odabaşı, İ. Arda, (2015). *II. Meşrutiyet Basınında Halkçılık Köycülük Sosyalizm*. İstanbul: Dergâh Yay.

Ortaç, Yusuf Ziya (1 Mart 1948). “Yeşil Ordu”, *Yeşil Ordu*, S. 4, s. 3.

Ökmen, N (19 Mayıs 1944). “Eskisi Gibi”, *Ordu*, S. 4, s. 14.

Özdemir, Mehmet (Bahar 2014). “Aksu Dergisinden Hareketle Giresun Mânileri Üzerine Bir İnceleme” *KSBD*, Karadeniz Özel Sayısı, Y. 5, s. 57-74.

Özkaya, Hilal (2018). *Giresun Halkevi ve Bilgi Irmağı Aksu Dergisi*, (Ed. Hatem Türk), (1. Baskı), İstanbul: Arı Sanat Yayınları.



- Pala, Hikmet (2006). Cumhuriyet Modernleşmesi Projesinin Bir Aracı Olarak Ordu Halkevi ve Çalışmaları, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Pala, Hikmet (2013). *Ordu'nun İlk Yasaklı Yazarı Tarihçi Murat Sükûti Karaca, Bir Kentin Tarihi*, Ordu: Altınpost Yayınları.
- Peker, Kemal (1955). *Fındıknâme*. İstanbul: Maarif Kitaphanesi Matbaası.
- Seydi, Mehmet (2018). *Ordu İlinin Meşhur Simaları*. İstanbul: Matsis Matbaa.
- Sıtkı, Can (Tarihsiz). *Ordu'lu Şair Tıflı'nın Hayatı ve Eserleri*. Ordu: Köy Basımevi.
- Toğçuoğlu Hatice (2004). 1932-1951 Yılları Arasında Ordu Halkevinde Yapılan Halkbilim Çalışmaları, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, KTÜ, Trabzon.
- Türk, Hatem; Yılmaz, Onur (2018). *Cumhuriyet'in Aydınlik Yüzleri Ordu ve Yeşil Ordu Dergileri*, (1. Baskı), İstanbul: Arı Sanat Yayınevi.
- Uzlu, Temel (1972). *Ordu'lu Ozanlar, Ordulu Ozanlar*, Ordu: İl Basımevi.

**Ekler**

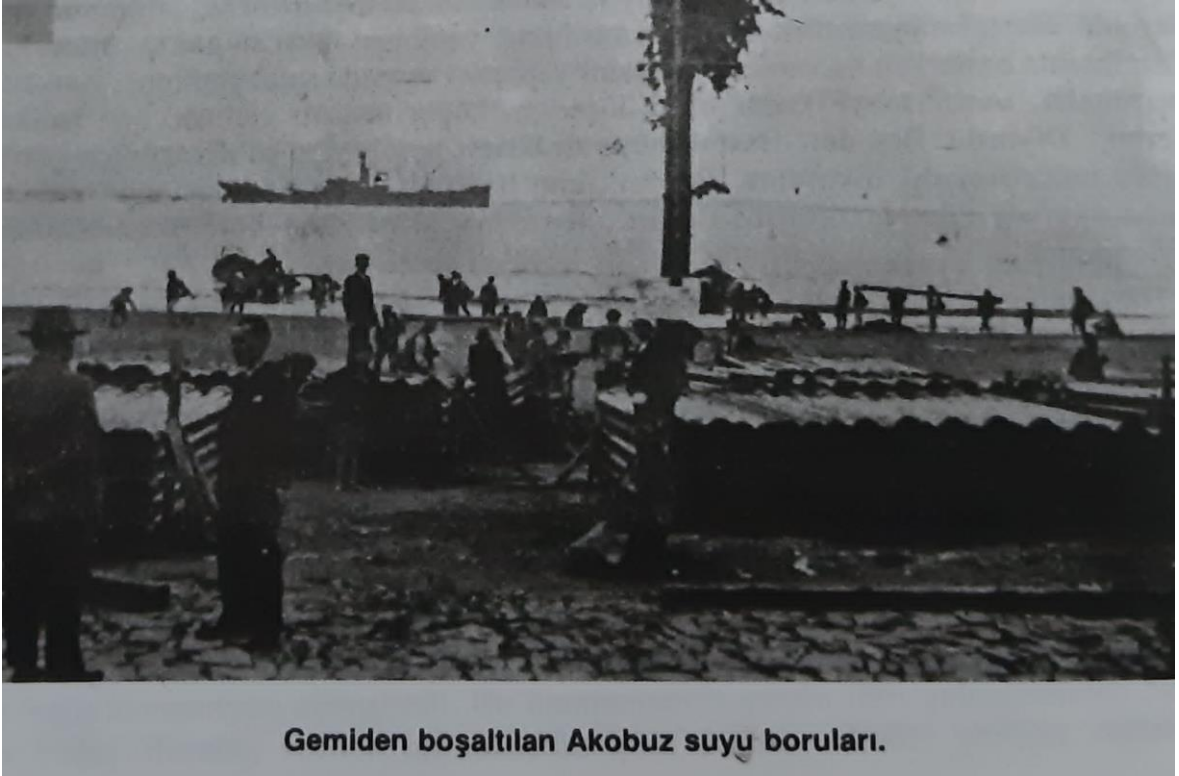


Murat Sükûti Karaca'ya ait bu fotoğraflar Hikmet Pala'nın arşiv dosyalarından alınmıştır.



Murat Sükûti Karaca'ya ait bu fotoğraf araştırmacı yazar H. Naim Güney'in arşiv dosyalarından alınmıştır.





Akobuz Suyu diye de bilinen Nazif Bey suyunun yapım aşamasındaki yürütülen çalışmaların fotoğrafları. Fotoğraflar: "Sıtkı Çebi (2000), Ordu Şehri Hakkında Derlemeler ve Hatıralar, (1. Baskı), (Ordu Kent Arşivi) Ordu: Orsev Yayınları. s. 426-427"den alınmıştır.



**Keçiköyü etekleriyle Kirazlımanı'nın 1930'lu yıllara ait görünümü.**

Ordu Keçiköyü'nden bir görünüm yansıtan bu fotoğraf: "Sıtkı Çebi (2000), Ordu Şehri Hakkında Derlemeler ve Hatıralar, (1. Baskı), (Ordu Kent Arşivi), Ordu: Orsev Yayınları. s. 31"den alınmıştır.



*Şairin ailesile ilgili Aybastı Kamununun bağlı bulunduğ  
Gölköyü İlçesinden bir görü*

Ordu'lu Şair Fitnat Hanım'ın bir dönem yaşadığı Ordu'ya bağlı Gölköy ilçesini yansıtan bu fotoğraf: "Can, Sıtkı (1939), Ordu'lu Şair Fitnat Hayatı ve Şiirleri, (Ordu Kent Arşivi), Ordu: Gürses Basımevi, s. 4"den alınmıştır.



**Ordulu Tıflı Efendi (Hasan Tahsin Tıflı)**

Ordu'lu Őair Tıflı'ya ait bu fotoğraf: "Sıtkı Ćebi (2000),  
Ordu Şehri Hakkında Derlemeler ve Hatıralar, (1. Baskı),  
(Ordu Kent Arşivi), Ordu: Orsev Yayınları'ndan  
alınmıştır.

## SİNİDEN MASAYA TÜRK ROMANINDA SOFRA KİTAP TANITIMI-DEĞERLENDİRME

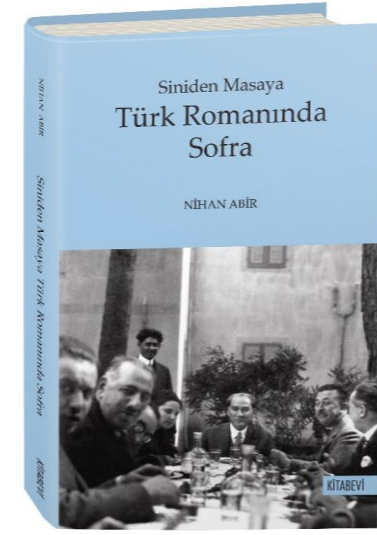
Nihan Abir, **Siniden Masaya Türk Romanında Sofra**,  
İstanbul: Kitabevi Yayınları, 296 s. 2021, ISBN: 978-605-70730-0-6.

### **SÜMEYYE ÖZDEMİR\***

*“Kız anadan görmeyince öğüt almaz,  
Oğul atadan görmeyince sofraya çekmez”*

Dede Korkut

İnsanın yaşamsal ihtiyaçlarından biri olan beslenme, sadece öğün veya sağlık alanının incelediği bir konu değildir. Beslenme, temelde mutfak bilimi olarak gıdaların temininden onların yemeğe dönüştürülme süreçlerine ve sunum biçimlerine kadar olan kültürel, sosyolojik,



sanatsal vb. birçok disiplinin üzerinde çalıştığı geniş bir alandır. Bu alanda ortaya çıkan bütün unsurların “yemek” olarak adlandırılması dışında pek çok açıdan incelenmesi, bilimsel bir merakın ve tartışmanın konusu yapılması, özellikle son dönemde dikkat çekici ölçüde artmıştır.

Bilim dünyasında her geçen gün artış gösteren disiplinler arası çalışmalar farklı alanları bir araya getirerek yeni çalışmalara kaynak olmaktadır. Bu çalışmanın konusu olan Nihan Abir’in doktora tezi, *Siniden Masaya Türk Romanında*



#### KİTAP İNCELEMESİ

**Geliş Tarihi:** 30.11.2021

**Kabul Tarihi:** 10.12.2021

**Atf Bilgisi:** Özdemir, S.  
(2021). Siniden Masaya Türk  
Romanında Sofra. HARS  
AKADEMİ, 4 (8), 709-714.



\* Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Doktora Öğrencisi, Giresun.  
[Sumeyyee@outlook.com.tr](mailto:Sumeyyee@outlook.com.tr) / ORCID: 0000-0002-6221-4210.



*Sofra* adlı kitap, gastronomi ve edebiyatı bir araya getirirken sosyoloji, tarih, psikoloji vb. birçok alandan faydalanmıştır. 2021 yılında Kitabevi Yayınları tarafından yayımlanan eser, iki ana başlıktan oluşmakta ve toplamda otuz yedi sofraya çeşidi üzerinden şekillenmektedir. Eserin kapağında kullanılan fotoğraf Atatürk'ün ege manevralarında konakladığı tesisten bir görüntüdür.

Yemek kültürünü birleştirici bir unsur olarak gören Abir, “*En büyük şans, sofraların mutlulukla kurulduğu bir aile İsmail, Ümran ve Furkan Abir için...*” diyerek eserini ailesine ithaf etmiştir. Kitap, ön sözün ardından iki bölümden oluşmaktadır. Ön sözde Tanzimat döneminden 2010 yılına kadar geçen sürede yazılan 76 romana ve birçok yazarın yemek kültürü konusundaki görüşlerine yer verilmiştir. Farklı tarihlerdeki romanların seçilme sebebi ise kültür değişmelerine bağlı yemek kültürünün dönüşümü ve bunun hangi açılardan romanlara yansıtıldığıdır.

“Lezzetin Tarihi” adını taşıyan birinci bölümde, “*Besin, Savaş ve İktidar Sofraları*”, “*Dinler ve Yemek*”, “*Yemek, Kimlik ve Kültür*”, “*Batılama Döneminde Yemek ve Sofra Kültürü*”, “*Türk Kültür Tarihinde Yemek Kitaplarına Dair*” başlıkları yer almaktadır. Lezzetin tarihsel süreçlerine değinilirken ateşin bulunmasıyla oluşan yeni bir kültüre, tarımsal faaliyetlerdeki değişimlere ve coğrafi keşiflerle yaşanan farklılıklara değinilmiştir. Tarih boyunca yaşanan savaşlar ve beraberindeki toprak kayıpları sadece toplumu değil aynı zamanda mutfak kültürünü de etkilemiştir. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e sofraya kültüründe yaşanan değişimler gözlemlenmiştir. Saraylarda kurulan padişah sofraları devletin varlığını, gücünü simgelerken; Mustafa Kemal Atatürk'ün Çankaya Sofraları sadece yemek yenen bir mekân değil aynı zamanda toplumsal kararların alındığı bir mektep özelliği göstermiştir. Yine yemeğin din ile ilişkisini ele alan yazar *Âdem ile Havva*'ya telmihte bulunmakta ve cennetten kovulma hadisesiyle yemek arasında bir bağlantı kurmaktadır. Musevilik, Hristiyanlık ve Müslümanlık'ta yasaklanan yiyecekler hakkında bilgiler verilirken, farklı kültürlere ait ibadet ve bayramların yemek anlayışları ortaya konulmuştur.

Her yemeğin ait olduğu bir kültür ve coğrafya bulunmaktadır. Geçmişten bugüne Türk milleti için beslenme, sadece bir doyum süreci değildir. Yemek aynı zamanda toplumsal bir dayanışma ve yardımlaşma sembolüdür. Orhun Abideleri'nde hakanın halkın karnını doyurmayı kendine görev olarak tanımlaması, farklı dönemlerde düzenlenen toylar ve şenlikler insanları bir araya getiren etkin bir güçtür. Tarihsel süreçlerde yemek kültürüne değinen yazar birçok padişahın beslenmesini, saray mutfağının gerekliliklerini, sofraya düzenlerinin nasıl olduğunu, şehzadelerin sünnet törenlerinin nasıl gerçekleştiğini geniş bir yelpazede ele alır.



Sofranın arka planında var olan statü, saygınlık, güç, devletin varlığı gibi ekonomik ve sosyal hayat hakkında bilgi verilirken farklı dönemlere değinilmiştir. Batılılaşmayla birlikte toplum hayatının değişmesi yemek kültürüne ve sofraya da yansımıştır. II. Mahmut dönemiyle siniden sofraya geçilmiş ve çatal bıçak kullanılmaya başlanmıştır. Abdülaziz dönemiyle sini etrafında yerleştirilen minderler ve elle yemenin zorlukları üzerinde duran Refik Halid, Abdülhamit dönemiyle kişilerin ayrı masa, sandalye, tabak, çatal ve bıçak kullanmaya başladığını belirtir. Karay'a göre aynı zamanda evlerin yavaş yavaş şahsiyetini kaybederek Frenkleşmesi de bu dönemdedir. (Abir 2021: 47). Yazar ilk bölümün son konu başlığında ise yemek kitaplarına dair bilgilere yer vermektedir. Osmanlı coğrafyasında Mehmed Kâmil tarafından yazılan *Melceü't-Tabbâhîn* adlı eserin ilk yemek kitabı olmasına ve dönemin yemek kültürüne değinilmiştir.

*Siniden Masaya Türk Romanında Sofra* adlı eserde, yemek kültürü edebî bir tür olan roman üzerinden değerlendirilmiştir. Bu bakımdan "*Türk Romanını Sofralar Üzerine Okumak*" adlı ikinci bölüm üç başlıkta incelenmiştir: "*Bireysel Gösterge Olarak Sofra*", "*Toplumsal Gösterge Olarak Sofra*", "*Kültürel Gösterge Olarak Sofra*". İnceleme yapılırken farklı dönemlerden romanların seçilmesi, her dönemin yemek kültürünü, gelenek unsurlarını ve sofranın düzenini göstermeyi ve okuyucunun karşılaştırma yapmasını sağlamaktır.

"*Bireysel Bir Gösterge Olarak Sofra*" bölümünde Brillant-Savarin'in "Bana ne yediğini söyle sana kim olduğunu söyleyeyim" sözünden hareketle yemek, birey ve aidiyet arasındaki ilişki değerlendirilmiştir. Sofralar romanlarda kişilerin tanıtılmasında, karakterler arası duygu aktarımlarında, geçmişin anımsatılmasında, karakterin psikolojik sürecini anlatabilmede, iç hesaplaşmaların yaşanmasında, ekonomik durumun yansıtılmasında katkıda bulunmaktadır. Sofralar, kimi zaman dert ortağı, kimi zaman şikâyetlerin yapıldığı bir mekân olurken hayatın farklı pencerelerden görülebilmesine kapı aralamaktadır. Heyecanlı roman sayfalarında entrikalara ve intikam duygusuna şahitlik eden sofralar, olay örgüsüne de yön vermektedir. İnsanların toplum içerisinde yaşadığı aksaklıklar sebebiyle gücünü kaybederek kurduğu düşüş sofraları ile roman kahramanın ruh hali arasında önemli bağlar kurulmaktadır. Yazarlar romanlarında kullandıkları bu sofralarla devrin yemek kültürüne dair bilgiler sunmakla kalmamış aynı zamanda dönemin ekonomik, siyasi, kültürel ve sosyal hayatına da yer vermiştir. Bu bakımdan bireysel sofralar kişilerin farklı yönlerini ortaya koymada ve anıların canlandırılmasında en büyük araç konumundadır.

"*Toplumsal Gösterge Olarak Sofra*" bölümünde yemeğin sosyal hayatın vazgeçilmez bir parçası olduğu dile getirilmiştir. Yemek, kimi zaman insanları bir arayan getiren bir kültürü oluştururken kimi zaman da ayrıştırıcı bir etkiye sahiptir. Türk toplumu tarih boyunca birçok

farklı kültürle etkileşime girmiş ve değişim göstermiştir. Göçebelikten yerleşik hayata geçme, imparatorluk sınırlarının değişmesi, Batılılaşma gibi tarihsel süreçler, mutfak kültürünü etkilemekte ve değişen beslenme kültürü de romanlara yansımaktadır. Bu bakımdan sofralar Batılılaşmayı temsil eden, toplumsal eleştiriye mekân olan, aile bağlarının sorgulandığı, uyumsuzluk ve problemlerin yansıtıldığı alanlardır. Sofralar, statü, eğlence, fikir tartışmaları, siyaset, rüşvet, ödül, eziyet, eşkıyalık, dilencilik, çöpçatanlık konuları etrafında kurulmaktadır.

“*Kültürel Bir Gösterge Olarak Sofra*” lar kendi içerisinde ikiye ayrılmaktadır. İlk olarak “*Sosyal ve Kültürel Öğeleri Yansıtan Sofralar*” bölümünde “*Dini İnanışlar ve Ramazan Sofraları*” dikkat çekmektedir. Birçok kültürde yemeğin bir işlevini de kutlamalar oluşturmaktadır. Bu bakımdan bayramlarda, düğünlerde, hamilelik ve doğumla birlikte birçok kutlama sofrasıyla karşılaşmaktadır. Kutlamaların gerçekleştiği sofralar kimi zaman şölen ve ziyafet sırasında, kimi zaman da dem ve tekke sofralarında kurulmaktadır. “*Batıl İnanışla İlgili Sofralar*” ise romanlarda ön plana alınan diğer bir gruptur. İkinci olarak ele alınan “*Dil ve Edebiyat Meselelerin Konuşulduğu Sofralar*” ise devrin edebiyat anlayışına dair bilgiler içermektedir. Geçmişe duyulan özlemler bazen Osmanlı’nın yemek kültürünü ve âdetlerini hatırlatmaktadır. Yemeğe dair görgü ve adabının sınındığı sofralarda ise roman kahramanları kendisini yeni bir kültürle karşı karşıya bulmaktadır.

Eserde örnek seçilen romanlarda çeşitli şekillerde karşımıza çıkan sofralar farklı roller üstlenmektedir. *Kürk Mantolu Madonna*’da Maria Puder ve Raif Efendi’nin yediği bir akşam yemeği vasıtasıyla karakterler birbirlerinin ruh dünyalarını anlamışlardır. *Küçük Paşa* romanında Salih’in Batılı bir yaşamdan sonra köye dönmesiyle alışamayacağı yemekler, sinide yeme kültürü ve sofranın kirliliği roman kahramanı için eziyettir. *Çalikuşu*’nda Feride ile İhsan Bey’in yakınlaşması için çöpçatanlık sofrası kurulmaktadır. Dil ve edebiyat meselelerinin konuşulduğu sofralar kendisine *Mai ve Siyah* romanında yer bulurken Bektaşiler’de kurulan dem sofraları *Nur Baba* romanıyla okuyucuya sunulmaktadır.

Yazar, genel bir değerlendirme olarak ele aldığı “*Kendini Gerçekleştirme Basamağından Beslenmeye Bakış: Neden Kurulur, Ne İşe Yarar Bu Sofralar? Sonuç Niteliğinde Notlar*” bölümünde kitabının özünü anlatmaktadır. Yemeğin modern hayatla oluşan bağıni irdelerken Türklerin tarih boyunca sahip olduğu mutfak kültüründeki değişimlere dair bilgiler vermektedir. Çalışmada varılan sonuçların ilki yemek ve medeniyet-kültür ilişkisinin eserlerde sıklıkla vurgulanmasıdır. Tarihsel süreçlerde siniden masaya geçilmesi, insanların statü anlayışlarının değişmesiyle desteklemektedir. Osmanlı’da masa zenginlik ve alafrangalığın

temsili olurken, sini geleneksel yaşantıyı temsil etmektedir. Aynı zamanda sininin yuvarlaklığı yan yana oturan herkesin eşit bir durumda olması hiyerarşiye imkân tanımamaktadır.

Romanlardaki sofraların işlevleri ise dönemlere göre farklılık göstermektedir. Romanlarda kişiler tanıtılırken, ilerleyen sayfalarda neler olabileceği okuyucuya hissettirilir. Batı'yı temsil eden sofralar, Millî Mücadele yıllarında İstanbul'un zengin evlerinde gerçekleşen çay davetleri ve balolarla ahlaki düşüşün sembolü olmuştur. Cumhuriyetle birlikte devletin kalkınmasına dair sorunların görüşüldüğü yer olarak sofralar karşımıza çıkmaktadır. II. Dünya Savaşı yıllarında Türkiye'de yaşanan ekonomik sorunlar sebebiyle tüketilemeyen gıdalar romanlarda kendisine yer bulmuştur. Modern yaşamla yemek kültüründe hızlı bir değişim meydana gelmiştir. Yabancılaşan insan, bireysel bir yemek kültürünü benimsemiş ve kalabalık ailelerle yenen yemeklerin yerini insanların yalnızlaştığı sofralar almıştır. Bu bakımdan mutfak kimi zaman ailelerin dağılmasına seyirci olan bir mekân hüviyeti taşımıştır.

Nihan Abir'in aynı zamanda doktora tezi olan bu eser, sofraya kültürü ve romanları bir araya getiren oldukça özgün bir çalışmadır. Yemeğin sadece fizyolojik bir ihtiyaç olmadığı aynı zamanda insanı tanımlayan, toplumun yaşadığı devri yansıtan, medeniyet unsurlarını içerdiği vurgulanmaktadır. Yazarın umduğu gibi bu eserin sofraya kültürü açısından yeni çalışmalara kaynak oluşturacağı düşünülmektedir. Savarin'in söylemiyle "Yeni bir yemeğin keşfi, insan ırkının mutluluğuna, bir yıldızın keşfinden daha çok katkıda bulunur" (Savarin-Brillant 2018: 15). Bu bakımdan yemek kültürünün diğer türlerle gelişerek, yenilerek ve lezzetlendirilerek okuyucu karşısına sunulması da insanlık için başka bir mutluluk kaynağı olacaktır.

**Kaynakça**

Abir, Nihan (2021). *Siniden Masaya Türk Romanında Sofra*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Savarin-Birillant, J. A. (2018). *Lezzetin Fizyolojisi*, (Çev. Heval Bucak). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

## TÜRKÇE’DE BATI ŞİİRİ KİTAP TANITIMI-DEĞERLENDİRME

**MELTEM BAKIR\***

Ali İhsan KOLCU, **Türkçe’de Batı Şiiri**, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1999, s. 796,  
ISBN:975-520-174-2.

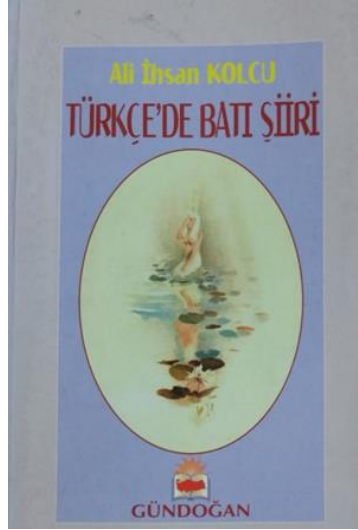


### KİTAP İNCELEMESİ

**Geliş Tarihi:** 26.10.2021

**Kabul Tarihi:** 09.12.2021

**Atıf Bilgisi:** Bakır, M. (2021).  
Türkçe’de Batı Şiiri, Kitap  
Tanıtımı-Değerlendirme.  
HARS AKADEMİ, 4 (8), 715-  
720.



Bir sanat formu olarak edebiyat, kaynak ve tesir alanlarıyla doludur. Bir sanatkârın, yaratım faaliyeti sırasında ferdî duyguları en üst seviyede olsa dahi eserin yaradılışını teşkil eden birtakım özellikler mevcuttur. Bu hususta en belirgin nitelik millîliktir. Eserin millî yönünü aşır beşeriyete geçmesi ise büyük bir hadisedir. Çünkü

edebiyatın malzemesi olan dil, bu süreçte siyasî, coğrafi ve kültürel farklılıklar gibi pek çok engellerle karşılaşır. Bu durum bir yana bir edebî eserin millet sınırlarını aşarak başka coğrafya ve kültürlerle kaynaşması gereklidir. Bu tablonun gerçekleşmesinin tek yolu vardır: Tercüme. İlim dünyasında ise bu durum hiç farklı değildir. Eser tercümesinin büyük rol üstlendiği bu alan, medeniyeti temsil etmesi yönüyle durmaksızın aydınlatılmaya gereksinim duyar. Bu yönüyle “*Tercümenin bu rolüne bizde ilk defa işaret eden Hilmi Ziya Ülken [...]*” (Kolcu 1999: 11) dir.

\* Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Doktora Öğrencisi, Giresun.  
[meltmbkr@gmail.com](mailto:meltmbkr@gmail.com) / ORCID: 0000-0001-9196-8284.

Dünya medeniyet ve kültür tarihi birtakım rönesans hareketleriyle var olmuştur. Bunlardan biri de tercüme faaliyetleridir. Bir başka deyişle “*Dünya medeniyet ve kültür tarihi bir ‘tercümeler tarihi’dir*” (Kolcu 1999: 19).

Tercüme, insanlığın ortak mirasını başka coğrafyalara ya da başka dillere taşıyan önemli bir araçtır. Bunun en büyük ispatı dünya medeniyet tarihinde adından sıkça söz ettiren toplumlardır. Bu toplumların tarih sahnesindeki varoluşu, tercüme hareketlerini kavramalarıyla mümkün kılınmıştır.

Avrupa’da tercüme faaliyetlerinden sonuna kadar faydalanan millet Fransızlardır. 16. yüzyıldan itibaren başlayan bu furya, Latin ve Yunan klasiklerinin tercüme edilmesinin ardından Molière’in komedi alanında ilerlemesine tanık olur. Tercüme konusunda kendini ilerleten diğer milletler ise İngilizler ve Almanlardır. Rusya ise Osmanlılarda olduğu gibi tercüme hareketlerine daha geç başlamıştır. Osmanlı toplumunda bu duruma sebep olarak dinî, edebî ve estetik zihniyetin Batı toplumunkinden çok farklı oluşu gösterilebilir. İlk tercümelerin hikemîye ve terbiyeye ait eserlerden seçilmesi bundandır. “*Yani başlangıçta şuursuz bir tercüme faaliyeti cereyan etmiştir. Bunun yansımasını özellikle romanda ikinci sınıf yazarların [...] eserleri seçilmiş, ilk tercüme dalgası atıldıktan sonra daha edebî kıymeti haiz eserler tercüme yoluyla dilimize kazandırılmıştır*” (Kolcu 1999: 23).

Türkler, ciddi olarak tercüme faaliyetlerini ancak 19. yy. içerisinde gerçekleştirir. “*1821’de Yunan isyanı sonucu Fenerli Rumların devlet hizmetlerinden uzaklaştırılmaları üzerine tercüman yetiştirilmek maksadıyla, II. Mahmud tarafından kurulan ‘Tercüme Odası’ [...]*” (Kolcu 1999: 24) Osmanlı Devleti’nin ilk resmi tercüme kurumu olma özelliğini taşır. İkinci büyük teşebbüs Abdülmecit devrinde 1851’de kurulan Encümen-i Dâniştir. Mekteplerde okutulmak maksadıyla telif ve tercüme kitap hazırlayan kurumun faaliyetlerine on bir yılın ardından son verilir. Tıbbiye dilini Türkçeleştirmek arzusuyla 1865’te kurulan “Cemiyet-i Tıbbiye-i Osmaniye” de yine amacına ulaşmadan kapatılır. Abdülaziz devrindeki bir diğer girişim “Maârif Nezareti Nizâmnamesi”dir. Sultan II. Abdülhamid’in kurduğu “Mütercimîn Cemiyeti”, içinde Nâmık Kemal, Ziya Paşa ve Ali Süavi gibi devrin tanınmış simâlarını barındırır. Cemiyet, Nâmık Kemal ve Ziya Paşa’nın Ali Süavi’yle olan fikir ayrılıkları sebebiyle kapanır. Sultan II. Abdülhamid devrinde kurulan bir diğer kurum olan “Mabeyn Mütercimliği Dairesi”dir. Sadece saraya –padişaha- özgü olan bu kurum Türk matbuatında yer edinememiştir. Meşrutiyet devrine gelindiğinde “Te’lif ve Tercüme Heyeti”ni TBMM’nin aynı adla kurduğu heyet takip eder. 1938’de kurulan “Tercüme Bürosu” ise Türk maarif tercüme

tarihinin en kapsamlı kurumu olur. Tercüme faaliyetlerinin yanı sıra yayımladığı *Tercüme* adlı dergiyle de halkın, ortak görüş ve fikir birliği oluşturulmaya çalışılmıştır. 1940-1966 yılları arası 87 sayı çıkan dergide Fransızcadan, Almancadan, İngilizceden, Latince ve Yunanca’dan çevrilen pek çok tercüme yer verilmiştir.

Tanzimat’la birlikte Türk edebiyatı Batı’dan tiyatro, roman, hikâye ve tenkit tercümeleriyle baş başadır. “*Bu bakımdan bu ilk devreye ‘Tercüme devri’ [...]*” (Kolcu 1999: 27) demek yanlış olmayacaktır. Öyle ki bu devirden sonra “taklit” devri baş gösterecektir. Bu devrin aşılmasından sonra ise te’lif eserlerin vücuda getirilme düşüncesi doğar. Bu anlayış yerini daha sonra terkibe bırakarak yeni türlerin Türk düşünce dünyasında yer edinmesini sağlar.<sup>1</sup>

Bu çalışmada Ali İhsan Kolcu tarafından kaleme alınan *Türkçe’de Batı Şiiri (Tanzimat ve Servet-i Fünûn Devirlerinde Batı Edebiyatından Yapılan Şiir Tercüme Üzerinde Bir Araştırma [1859-1901])* adlı kitap incelenecektir.

Kitap, 13,5 × 19 cm ebatında ve 796 sayfadır. İlk baskısı Eylül 1999’da Gündoğan Yayınları tarafından yapılır. Eserin, bir doktora tezinden meydana gelişi ve alanında bibliyografya örneği teşkil etmesi ayrıca dikkate değer bir noktadır. Eserin kapağında Yunan edebiyatında aşk ve güzellik tanrısı olarak kabul edilen Aphrodite’in su kenarında oturur bir haldeki resmi mevcuttur.<sup>2</sup> Yapıt, “Hocam, Prof. Dr. M. Orhan Okay’a” ithaf cümlesiyle başlar. Ardından “İçindekiler” bölümüne yer verilir. Eser, “Takriz”, “Ön söz” ve “Giriş” bölümleri dışında 7 ana bölüm ve alt başlıklar, “Sonuç”, “Kaynakça”, ve “Dizin”den ibarettir. Takriz yazısı Prof. Dr. M. Orhan Okay imzasını taşır. Okay, “Tercüme Edebiyatı” başlıklı yazısında tercümenin edebiyattaki rolüne değinir. Ali İhsan Kolcu ise ön sözde, Batı edebiyatının Türk edebiyatına tesirinin daha çok araştırılması gerektiği konusunda adeta uyarıcı bir metin ele alır. Yazar, bu konu üzerinde yapılan araştırmalardan örnekler sunmayı da ihmal etmez. Öyle ki ilk

<sup>1</sup>Bu bilgilere incelenen kitabın “Giriş” bölümünde yer alan “Tercüme Faaliyetlerinin Medeniyetlerin Gelişmesindeki Rolü” ve “Türkiye’de Tercüme Faaliyetleri” adlı alt başlıklardan ulaşılmıştır. Bk. Ali İhsan Kolcu(1999). *Türkçe’de Batı Şiiri (Tanzimat ve Servet-i Fünûn Devirlerinde Batı Edebiyatından Yapılan Şiir Tercüme Üzerinde Bir Araştırma [1859-1901]*, Ankara: Gündoğan Yayınları, s. 19-23.

<sup>2</sup>Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü* adlı eserinde Anadyomene maddesi üzerinden şunları söyler: “Anadyomene: Tanrıça Aphrodite’ye verilen bir sıfat. ‘Su yüzüne çıkan, dalgardan doğan’ anlamına gelir. Tanrıçanın, Uranus’un denize savrulan atığıyla meydana gelmiş köpüklü köpüklü dalgardan doğduğunu belirtir (Uranos, Aphrodite)” (Erhat Ağustos 1996: 171). Ayrıca Erhat, Aphrodite’in kişiliği üzerine bilgiler verdiği bölümde “Altın Aphrodite der Homeros bu tanrıçaya, altın bir değer ölçüsü olmak üzere. Daha başka sıfatlarla niteler onu şairler: Bu güzeller güzeli tanrıça hep ‘gülümser’dir, işveli, cilveli ve gönül alıcıdır. Bunun sırrını Homeros, tanrıçanın ak köpüklerden olma bedeninde taşıdığı bir büyü mümemelikte görür” (Erhat 1996: 206-207).



ciddi araştırmanın Mehmet Kaplan tarafından başlatıldığını ifade eder.<sup>3</sup> Son olarak ise çalışmanın geniş çaplı bir araştırma aşamasından geçmesi ve aşama aşama vücut bulması aktarılır.

Birinci bölüm, “Tanzimat ve Servet-i Fünûn Devirlerinde Batı Edebiyatından Yapılan Şiir Tercüme Repertuarı” başlığını taşır. Bu başlık altında Fransız, İngiliz, Alman, Rus, İtalyan, Lâtin, Leh, Flander (Belçika), Danimarka, Amerikan ve Yunan-Rum edebiyatından 1859-1901 yılları arasında yapılan şiir tercümelerinin bibliyografik bir künyesi mevcuttur.

İkinci bölüm, “Tanzimat ve Servet-i Fünûn Devirlerinde Şiir Tercümesi Problemi ve Tercüme Usûlü Hakkında Görüşler”dir. Bu kısım dört başlık altında verilir. Birinci alt başlıkta tercüme hadisesine ılımlı yaklaşanların görüşlerine yer verilirken ikinci alt başlıkta Osmanlı ediplerinin Avrupa’ya gitmeleriyle birlikte metin mukayeselerinin gelişmesi sonucu bir metnin manasını yeterince yansıtamayacağı tartışmalarına değinilir. Yazar, bu konu üzerinde Ahmed Cevdet,’in Necip Âsım’ın ve Hüseyin Dâniş’in görüşleri üzerinde durur. Üçüncü alt başlık tercüme usûlü hakkındadır. Konu hakkında fikirleri ve eserleri konu edilen şahsiyetler şunlardır: Saffet Nezîhi, Kemal Paşazâde Said, Ahmed Cevdet Bey, Manastırlı Rif’at, Bolulu H. Talat, Ali Kemal, Mehmet Celâl, Mehmed Halid Bey, Mustafa Fatin İhsan ve Ali Kemâlî Aksüt. Son bölümde ise mütercimlerin meslekî yetersizliği üzerinde durulurken Kemâl Paşazâde Said’in, Manastırlı Rif’at’ın, Bolulu H. Talat’ın, Ali Kemal’in, Mehmed Celal’in ve Saffet Nezihî’nin mütercimlerin sahip olması gerektiği nitelikler üzerine düşüncelerine yer verilir.

Üçüncü bölüm, “Tercümelerin Şekil Özellikleri” başlığını taşır. Burada manzum, mensur ve manzum-mensur tercümeleriyle birlikte birtakım yeni şiir tercüme metotlarına değinilir.

Dördüncü bölüm, “Tercümelerin Muhtevâ Özellikleri”ne ayrılmıştır. Yazar bu kısımda tercümeleri tabiat, aşk, hayat, aile, çocuk, ölüm, merhamet, sanat, hiciv, nostalji, talihten şikâyet, kahramanlık, egzotizm, fabller ve cülûsiler olarak tasnifini oluşturur. Tasniflerin her biri tercüme örnekleriyle de desteklenmiştir.

---

<sup>3</sup>“İnci Enginün’ün, *Tanzimat Devrinde Shakespeare Tercüme ve Tesirleri* adlı doktora tezi, bu araştırmaların kapısını aralamıştır. İngiliz edebiyatının Türk edebiyatına tesirini Shakespeare kanalıyla inceleyen bu araştırmadan sonra, Zeynep Kerman’ın hazırladığı, *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo’dan Türkçe’ye Yapılan Tercüme Üzerinde Bir Araştırma* adlı doktora tezinde bu tesirin Fransız ciheti ele alınmıştır. Bu yolda yapılmış üçüncü araştırma yine Mehmet Kaplan tarafından başlatılıp onun vefatından sonra Zeynep Kerman’ın yönettiği ve Nedret Pınar’ın hazırladığı *1900-1983 Yılları Arasında Türkçe’de Goethe ve Faust Tercüme Üzerinde Bir İnceleme* adlı doktora tezidir” (Kolcu 1999: 13-14).



Beşinci bölüm, “Mukayese” başlığını taşır. Bu bölümde aynı mütercim tarafından iki kere tercüme edilen manzumeler, farklı mütercimler tarafından iki kere tercüme edilen manzumeler ve ikiden fazla tercüme edilen manzume örnekleri üzerinde durulur. Buradaki gaye, mütercimlerin tercüme anlayışlarını tespit edip manzumelerin dil, üslûp ve muhtevâ açısından geçirdikleri evrelere şahit olmaktır.

Altıncı bölüm, “Tanzimat ve Servet-i Fünûn Devirlerinde Batı Edebiyatından Yapılan Şiir Tercümelerinin Tesirleri” başlığını taşır. Sekiz alt başlıktan oluşan bölümde şiir tercümelerinin Türk şiirindeki nazım şekillerine, mensur şiir türünün ortaya çıkmasına, konu zenginliğinin artmasına, verem edebiyatının başlamasına gibi önemli noktalara değinilir.

Yedinci bölüm, “Sayılarla Şiir Tercümeleri”dir. Bu kısımda şiir tercümelerinin mütercimlere, şairlere, milletlere, yıllara, gazetelere, mecmualara ve kitaplara göre dağılımı ele alınmıştır. Çalışmanın sonlanmasının ardından “Sonuç” “Kaynakça”, “Taranan Periyodikler” ve “Dizin” bölümlerine yer verilmiştir.

Batı edebiyatından yapılan şiir tercümeleri Türk şairlerini etkisi altında bırakarak gerek şekil gerek muhteva açısından yeni başlangıçları beraberinde getirmiştir. Her ne kadar şiir tercümeleri birtakım problemler doğurduysa da devrin ediplerince ilgiyle karşılanmıştır. Muallim Nâci, Ahmed Rasim, Recâizâde Mahmud Ekrem, Abdullah Cevdet, Şinasi, Nâbizâde Nâzım, Kemal Paşazâde Said, Mehmed Ziver, Halil Edip, Ahmed Refik, Süleyman Vehbi, Alişanzâde İsmail Hakkı, Ali Ulvî ve Ali Rıza Seyfi gibi isimler mütercim kimlikleriyle ön plana çıkan bireylerdir. Söz konusu eserde Fransız edebiyatından yapılan şiir tercümelerinin sayıca diğer milletlerden fazla oluşu vurgulanırken en fazla şiiri tercüme edilen şairin Lamartine olduğu tespit edilir. Lamartine’yi Musset, La Fontaine, Victor Hugo, Prudhomme ve Gilbert takip eder.

1859-1901 yılları arasında Batı edebiyatından yapılan şiir tercümelerinin Türk edebiyatındaki tesirini gösteren eser, tercüme edebiyatı noktasında önemli bir kaynaktır. Nitekim 19. yy. ın ikinci yarısıyla birlikte Türk edebiyatı, Batı edebiyatını takibi altına alır. Bu noktada Tanzimat ve Servet-i Fünûn edebiyatı yeni edebiyat anlayışının edebî devirleri olarak kabul edilir. Batı edebiyatlarından Türkçeye çevrilen şiirlerin şekil, konu ve temalarına göre tasnif edildiği eserde hem tercüme şiirlerin varlığı hem de bu şiirlerin çeşitli bakımdan analizi yapılarak tercüme faaliyetlerinin medeniyetlerin gelişmesindeki rolü böylelikle kanıtlanmış olur.

**Kaynakça**

Erhat, Azra (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kolcu, Ali İhsan (1999). *Türkçe'de Batı Şiiri (Tanzimat ve Servet-i Fünûn Devirlerinde Batı Edebiyatından Yapılan Şiir Tercümelere Üzerinde Bir Araştırma [1859-1901])*. Ankara: Gündoğan Yayınları.

## OSMANLI'NIN BATI'DAKİ GÖZÜ BABİÂLİ TERCÜME ODASI KİTAP TANITIMI-DEĞERLENDİRME

Sezai BALCI, *Babiâli Tercüme Odası*, İstanbul: Libra Kitapçılık ve  
Yayıncılık, 2013, s., 460, ISBN: 978-605-4326-83-9.

**HAKAN PEKDEMİR\***



### KİTAP İNCELEMESİ

**Geliş Tarihi:** 26.10.2021

**Kabul Tarihi:** 09.12.2021

**Atıf Bilgisi:** Pekdemir, H.  
(2021). Osmanlı'nın Batı'daki  
Gözü Babiâli Tercüme Odası,  
Kitap Tanıtımı-Değerlendirme.  
HARS AKADEMİ, 4 (8), 721-  
725.



Babiâli Tercüme Odası, Osmanlı Devleti'nin diğer ülkelerden gelen belgelerin Osmanlı Türkçesi'ne aktarılmasını sağlayan bir kurumdur. Bunun yanı sıra Tercüme Odası devletin gençlerine yabancı dil eğitimi veren de bir kurumdur. Yabancı dil öğrenen bu gençler Avrupa'ya gönderilerek

ülke adına diplomatik ilişkiler yürütür. Osmanlı Devleti'nin yıkılışına kadar varlığını sürdüren kurum, ülkenin iç ve dış siyasette kendini kanıtlamasında önemli bir görev üstlenir.

Bu çalışmada Sezai Balcı tarafından hazırlanan "Osmanlı Devleti'nde Tercümanlık ve Babiâli Tercüme Odası" başlıklı doktora tezinin yeniden gözden geçirilip yeni belgelerle genişletilmiş hali olan "Babiâli Tercüme Odası" isimli kitap incelenecektir.

\* Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Doktora Öğrencisi, Giresun.  
[hakanpekdemir5@gmail.com](mailto:hakanpekdemir5@gmail.com) / ORCID: 0000-0001-9548-8106.

Kitap, 13,5 x 21 cm ebatlarındadır ve 460 sayfadan oluşur. Aralık 2013'te Libra Kitapçılık ve Yayıncılık tarafından basılır. Sarı renkteki ön kapakta Osmanlı Türkçesi ile kaleme alınmış bir metin, Reisülküttap yani Hariciye Nazırı'nın çalışma ortamını gösteren fotoğraf, yazarın ve kitabın adı bulunur. Arka kapak ise bordo bir zemin üzerinde çalışma hakkında iki paragraftan oluşan kısa bir bilgilendirme yazısı bulunur. Kitap, “Özgeçmiş”, “İçindekiler”, “Kısaltmalar”, “Ön söz”, “Konu ve Kaynaklar”, “Giriş”, “Sonuç ve Değerlendirme”, “Kaynakça”, “Ekler”, “Resimler” ve “Dizin” başlıkları dışında beş ana bölümden oluşmaktadır.

Yazar, Ön Söz’ de Babiâli Tercüme Odasının dönemin hangi şartları altında kurulduğuna “Osmanlı'nın zamanla askeri gücünü yitirmesi ve artık topraklarını ordusu marifetiyle koruyamaması sonucunda devrin şartlarına göre yetişmiş Hariciye kadrosuna olan ihtiyacı daha da artmıştır. Ancak devlet için çok gerekli olan yeni kuşak Müslüman Türk memur kadrosu nasıl yetiştirilecektir? Babiâli Tercüme Odası böyle bir endişe ile Rum isyanının başladığı günlerde 1821 ilkbaharında kurulmuştur” (Balcı 2013: 17) ifadeleriyle anlatır. Sonrasında çalışmanın nasıl yapıldığı ve bölümleri hakkında kısa bilgiler verilir.

Konu ve Kaynaklar bölümünde çalışmanın neden yapıldığı, çalışma yapılırken yararlanılan arşiv belgeleri ve eserler hakkında bilgi verilir. Giriş bölümü “Tercüman Kelimesi”, “İslam Devletlerinde Tercümanlık”, “Türklerde Dil Öğrenme(me) Geleneği” ve “Avrupa Devletlerinde Tercümanlık” olmak üzere dört başlıktan oluşur. “Avrupa Devletlerinde Tercümanlık” başlığında “Venedik”, “Fransa”, “Avusturya” ve “Diğer Ülkeler” alt başlığı bulunur. Bu bölümde çalışmanın ana bölümlerine geçmeden asıl konu hakkında okuyucunun bilgilendirilmesi amaçlanmıştır.

Beş bölümden oluşan eserin ilk bölümü “Osmanlı Devleti'nde Tercümanlık” adını taşımaktadır. Bu bölüm “Eyalet Tercümanları”, “Donanma Tercümanlığı” ve “Yabancı Elçi ve Konsolosluk Tercümanlığı” olmak üzere üç bölüme ayrılır. “Eyalet Tercümanları” ise “Eyalet Divân Tercümanları” ve “Eyalet Mahkeme Tercümanları” olmak üzere iki alt başlıkta incelenir. Osmanlı İmparatorluğu halk ile olan ilişkilerinde yerel eyalet tercümanlarını kullanır. Devletin resmi dili Türkçe olduğundan mahkemelerde dil bilmeyen halkın sorunlarını rahatlıkla anlatması için eyalet mahkeme tercümanlarına ihtiyaç duyulur. Eserde tercümanların kimler olduğu, imparatorluğun hangi vilayetlerine atandıkları ne gibi görevlerde kullanıldıkları ne kadar maaş aldıkları ne gibi durumlarda azl edildikleri ve idam edildikleri, yıllara göre sayılarının ne durumda olduğu hakkında bilgiler bulunur.

“Divân-ı Hümayûn Tercümanlığı” adını taşıyan ikinci bölümü “Divân-ı Hümayûn Tercümanlığı (Devşirmeler Devri)”, “Yahudiler”, “Tercümanlığın Fenerli Rumlara Geçışı”, “Ali Ufkî Bey”, “Panayot/Panaiotis Nikoussios Mamonas”, “Aleksander Mavrokordato (1641 – 1709)”, “Fenerli Aileler”, “Divân-ı Hümayûn Tercümanlarının Atanması”, “Divân-ı Hümayûn Tercümanının Görevleri”, “Divân-ı Hümayûn Tercümanlığı Dairesi”, “Divân-ı Hümayûn Tercümanlarının Gelirleri”, “Divân-ı Hümayûn Tercümanlarının Osmanlı Bilim Hayatına Katkıları” ve “Fenerli Rumların Zararlı Faaliyetleri” başlıklarından oluşur. “Osmanlılar kuruluştan itibaren çeşitli Avrupa ülkeleriyle temaslarda bulunmuştur. Bu temaslarda yabancı dil bilen memur/ tercümanların kullanıldığı bilinmektedir” (Balcı 2013: 83). Osmanlı’da Müslüman olup yabancı dil bilen vatandaş sayısı yok denecek kadar azdır. İlk başlarda bu eksiklik esir düşen ailelerin çocukları yetiştirilerek giderilir. Eserde tercümanların nasıl işe alındığı, ahlaki özellikleri, çıkarları doğrultusunda ne yaptıkları, hangi millete mensup oldukları, tercümanlığın yanında yaptığı işler, mesleklerindeki başarıları, hataları, yaptıkları çeviriler ve yazdıkları kitaplar hakkında belgelere dayanarak bilgiler sunulur.

Kitabın en geniş bölümü olan üçüncü kısım “Babiâli Tercüme Odası” adını taşır. Kitabın adını da taşıyan bu bölümde “Babiâli Tercüme Odası’nın Kuruluşu”, “Yahya Naci Efendi”, “Başhoca İshak Efendi”, “Halil Esrar Efendi ve Babiâli Tercüme Odası’nın Gelişmesi”, “Mehmet Tecelli Efendi”, “Tanzimat Devrinde Babiâli Tercüme Odası”, “Kırım Savaşı’ndan Sonra Babiâli Tercüme Odası”, “Bir Okul Olarak Babiâli Tercüme Odası”, “Babiâli Tercüme Odası Kütüphanesi” ve “I. Meşrutiyet Devrinde Babiâli Tercüme Odası” başlıklarından oluşur. “I. Meşrutiyet Döneminde Babiâli Tercüme Odası” başlığını taşıyan kısım ise “Divân-ı Hümayûn Tercümanı”, “Tahrirât-ı Ecnebîye Müdürlüğü”, “Mabeyn-i Hümayûn Mütercimliği”, “Davud Molho”, “1876-1908 Yılları Arasında Babiâli Tercüme Odası” ve “II. Meşrutiyet Devrinde Babiâli Tercüme Odası” alt başlıklarına ayrılır.

1821’de çıkan Yunan İsyanı’nı Divân ve Donanma tercümanlıkları, Eflak ve Boğdan voyvodalığı yapan bazı Fenerli aileler destekler. Bunun üzerine Divân-ı Hümayûn Tercümanlığında önemli değişikliklere gidilir. Daha önceden bu görevi gayrimüslim kişiler yaparken bundan sonra alınan kararlarla göreve tamamen Müslüman ve Türk aileler geçer. Yahya Naci Efendi’nin önderliğinde tercüme odasının faaliyetleri anlatılır. Babiâli Tercüme Odasının asıl amacı “Osmanlı memurlarına Fransızca öğretmeyi hedefleyen eski tarz bir devlet dairesi olmaktı” (Balcı 2013: 142) cümlesiyle açıklanır. Yahya Naci Efendi’den sonra

sırasıyla Başhoca İshak Efendi, Halil Esrar Efendi, Mehmet Tecelli Efendi, Ali Efendi, Sadullah Paşa, Mahmut Münir Efendi, İbrahim Rasih Paşa, Mehmet Galip Paşa, Davut Molho-Ömer Ferit, Süleyman Faik ve Mehmet Sadık Tercüme Odasının idaresinde görev yapar.

1821-1908 yılları arasını kapsayan dönemde bir okul olan Tercüme Odasından yetişen önemli isimler Avrupa'ya eğitim almak için gönderilir. Babiâli Tercüme Odası *“kısa sürede amacına uygun olarak hem iç hem de dış siyasette etkili olacak reformcu bürokratların yetişmelerine zemin hazırlamıştır”* (Balcı 2013: 198). Tercüme Odasında eğitim alan ve veren kişilerin yanı sıra halkın da yararlanabileceği zengin bir kütüphanesi vardır.

*“Babiâli Tercüme Odası'nın Görev ve İşleyişi”* adını taşıyan dördüncü bölümde *“Babiâli Tercüme Odası'nın İşleyişi ve Yapılan Çeviriler”*, *“Takvim-i Vekâyi'in Fransızca'ya Çevrilmesi”*, *“Türk Telgrafçılığının Gelişmesinde Babiâli Tercüme Odası'nın Rolü”*, *“Babiâli Tercüme Odası'nda Yapılan Görevlendirmeler”* ve *“Babiâli Tercüme Odası Memurlarının Kariyerleri”* başlıkları mevcuttur. Bu konular hakkında belgeler ışığında bilgilendirmeler bulunur.

Son ana bölüm ise *“Babiâli Tercüme Odası'nın Osmanlı Bilim Hayatına Katkısı”* başlığını taşımaktadır. *“Giriş”*, *“Bilimsel Kuruluşlarda Babiâli Tercüme Odası'nın Rolü”* ve *“Babiâli Tercüme Odası Mensuplarının Bilimsel Faaliyetleri”* adındaki alt başlıktan oluşur. Tercüme Odasında çalışanların sözlük, gramer, Fransızca, roman, hikâye, tiyatro, tarih, iktisat, coğrafya, gazete, dergi, felsefe, hukuk, askeri, moda, tıp ve ziraat alanındaki çalışmaları hakkında bilgiler mevcuttur.

Çalışmada Babiâli Tercüme Odası belgelere dayanarak değerlendirmeye alınır. Babiâli Tercüme Odasının Osmanlı Devleti'nin gelişmesinde, yükselmesinde, diğer milletlerle olan ilişkilerinde çok önemli bir rolü vardır. Ülkenin Batılı anlamda ilk aydınlanma hareketinin olduğu görülür. Aynı zamanda Osmanlı Devleti ve diğer ülkelere mensup gençlerin kariyerinin oluşmasında döneminin en önemli okullarından olduğu anlatılır. Büyük bir titizlik ve emekle hazırlanan bu eser, konu hakkında araştırma yapacaklar için kapsamlı bir araştırma-inceleme kaynağı ve bir ansiklopedi görevi üstlenir.

**Kaynakça**

Balcı, Sezai (2013). *Babîali Tercüme Odası*. İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.



## MUKADDİMELER ZAVİYESİNDEN TANZİMAT DÖNEMİ GAZETELERİ KİTAP TANITIMI – DEĞERLENDİRME

Dinçer ÖZTÜRK, **Mukaddimeler Zaviyesinden Tanzimat Dönemi Gazeteleri**, İstanbul: Hiper Yayınevi, 2020, 1. Baskı, 186 s., ISBN:978-605-281-939-5.

**MEHMET KARKIN\***



### KİTAP İNCELEMESİ

**Geliş Tarihi:** 05.07.2021

**Kabul Tarihi:** 11.09.2021

**Atıf Bilgisi:** Karkin, M. (2021). Mukaddimeler Zaviyesinden Tanzimat Dönemi Gazeteleri, Kitap Tanıtımı-Değerlendirme. HARS AKADEMİ, 4 (8), 726-728.



Osmanlı Devleti'nin en kritik yüzyılı kabul edilen 19. yüzyılda Batılılaşma hareketi iyiden iyiye kendini göstermiş ve Tanzimat Dönemi ile birlikte Osmanlı Devleti yüzünü artık Batı'ya dönmüştür. Avrupa'ya eğitim amacıyla gönderilen gençler orada Batı'nın sadece bilimini değil edebiyatını, kültürünü, sanatını ve sosyal hayatını da zihinlerine kaydetmiştir. Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu

çıkmaza dair kafa yoran, halkın bilgi ve görgü seviyesinin artmasını arzulayan bu gençler, ülkelerine döndüklerinde Avrupa'da gördükleri yenilikleri, gelişmeleri ve değişimleri halka anlatma yolunu seçmişlerdir. Bu noktada gazeteler önemli bir araç olarak görülmüş ve ülkede gazetecilik faaliyetleri yaygınlaşmaya başlamıştır. Gazetecilik faaliyetlerinin başlamasında ve yaygınlaşmasında dönemin edebiyatçıları oldukça etkili olmuştur. Resmî gazetelerle başlayan ve özel gazetelerin de dahil olmasıyla iyice yaygınlaşan gazetecilik aydın tabaka ile halk arasında adeta bir köprü vazifesi görmüştür. Önemli olaylara, savaflara, anlaşmalara, yenilik ve gelişmelere sayfalarında

\* Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni, Abdülkadir Aksu Anadolu Lisesi, İstanbul. [mehmet@hotmail.com](mailto:mehmet@hotmail.com) / ORCID: 0000-0002-4306-873X.

yer veren gazeteler, dönemin fotoğrafını çekmiş, bugün bilgi edinmemiz noktasında önemli bir kaynak vazifesi görmüştür. Yazar *Diñçer Öztürk*, *Mukaddimeler Zaviyesinden Tanzimat Dönemi Gazeteleri* kitabıyla bu önemli kaynakları bir araya getirerek edebiyat sahasına sunmuştur.

*Mukaddimeler Zaviyesinden Tanzimat Dönemi Gazeteleri* kitabı, Tanzimat Dönemi gazetelerini mukaddimeler üzerinden ele alıp incelemiştir. Mukaddimeler gazetelerin ön sözleridir ve gazetelerin amaçları, yöntem ve teknikleri, yayın politikaları, hangi konuları işleyecekleri ve gazetenin günlük mü yoksa haftalık mı olacağına dair çeşitli bilgiler içerir. Bu açıdan gazeteler hakkında bilgi sahibi olmak için mukaddimleri incelemek gerekmektedir. Eser, Tanzimat Dönemi gazeteleri üzerinde çalışan araştırmacılar için akademik bir kaynak özelliği taşımaktadır.

Eserin giriş bölümünde, Osmanlı'daki gazetecilik faaliyetlerinin nasıl başladığı, ilk gazetelerin hangileri olduğu, hangi dillerde çıkarıldığı, gazetelerin işlevleri, kimlerin hangi gazeteleri çıkardığına dair geniş bilgiler verilmiştir.

Kitap, esas itibariyle üç bölümden oluşmaktadır. Her bölümde, gazeteler basıldıkları tarihlere göre sıralanmıştır. Gazetelerin nüshalarından en okunaklı ve sağlam olanları tercih edilmiştir. Mukaddimeler içerisinde yırtık veya okunmayan bölümler ayrıca belirtilmiştir. Her gazete dört ayrı başlıkta incelenmiştir. Gazetelerin transkripti yapılırken kelimeler, günümüz telaffuzuna uygun şekilde yazılmıştır. Gazetelerin üzerinde yer alan Hicri ve Rumi tarihler Türk Tarih Kurumunun Miladi takvimine göre çevrilmiş ve her iki tarih de gösterilmiştir. Gazetelerin sayı ve sayfa numaraları da eserde verilmiştir. Gazeteler hakkında genel bilgiler verilirken, bu alanda çalışan kişilerin ilgisini çekebilecek çarpıcı bilgilere de eserde yer verilmiştir. Her bölümde gazete başlıklarının yanına, o gazetenin küçük bir fotoğrafı da koyulmuştur. Okurlar bu eserde, sansüre uğrayan ilk gazeteden resimli basılan ilk gazeteye, ilk defa kadın eki ve çocuk eki yayımlayan gazetelerden yabancı ülkeden yardım alan ilk gazeteye kadar daha birçok önemli bilgiyi bulabilecektir.

Birinci bölüm “Resmî / Yarı Resmî Osmanlı Gazeteleri” başlığını taşımaktadır. Bu bölümde: *Takvim-i Vekâyi ve Cerîde-i Havâdis* gazeteleri hakkında genel bilgiler verilmiş, gazetelerin mukaddimelerine, mukaddimelerin transkriptine ve günümüz Türkçesiyle özetine yer verilmiştir.

İkinci bölüme “Osmanlı'da Gazeteciliğin Gelişimi ve Özel Gazeteler” başlığı verilmiştir. Bu bölümde: *Tercüman-ı Ahvâl, Tasvir-i Efkâr, Muhibir, Âyine-i Vatan, Hürriyet,*

*Terakki, Mümeyyiz, Basiret, Hadika, Hakayikü'l- Vekâyi, İbret, Devir, Bedir, Sirac, Vakıf ve İstikbal Gazetesi* ele alınmıştır. Bu gazeteler hakkında genel bilgiler verilmiş ve bu gazetelerin mukaddimelerine dair bazı kısa bilgiler aktarılmıştır.

Kitabın üçüncü bölümüne ise “Tanzimat Edebiyatında Sona Doğru” başlığı verilmiştir. Bu bölümde, Tanzimat edebiyatının son dönemlerinde çıkarılan gazetelere yer verilmiştir. *Sabah, Tercüman-ı Hakikat, Mizan ve İkdam* gazeteleri hakkında genel bilgiler verildikten sonra diğer bölümlerde olduğu gibi gazetelerin mukaddimelerine, mukaddimelerin transkriptine ve günümüz Türkçesiyle özetine yer verilmiştir.

Eserin sonuç bölümünde Tanzimat Dönemi gazeteleriyle ilgili verilen önemli bilgiler ortaya koyulmuştur. Gazeteciliğin öneminden, gazetelerin toplum üzerindeki etkilerinden ve gazetelerin sayfalarında hangi konulara yer verildiğinden bahsedilmiştir. Eserin yazımında yararlanılan kaynaklar dipnotlarla gösterilmiş, ayrıca kitabın sonuna “Kaynaklar” başlığıyla bir bölüm eklenmiş ve okuyucuların faydalanabileceği bir “İndeks” bölümü de kitaba dahil edilmiştir.

Tanzimat Dönemi, bugün hâlâ incelenmeye muhtaç birçok konu ve başlığıyla karşımızda durmaktadır. O dönemin olaylarına, gelişmelerine, savaşlarına, anlaşmalarına, edebiyatına, sanatına, eğitimine ve politikasına sayfalarında yer vermesi yönüyle en büyük tanıklarından biri gazetelerdir. Yazar *Diñçer Öztürk*, o dönemde yaşananlara ışık tutacak bir konuya eğilmiş, *Mukaddimeler Zaviyesinden Tanzimat Dönemi Gazeteleri* kitabıyla bu alanda ufuk açıcı bilgiler vermiş ve akademik dünyaya önemli bir eser kazandırmıştır.

## SANALDAN ESTETİĞE TÜRK EDEBİYATINDA SOSYAL MEDYA KİTAP TANITIMI – DEĞERLENDİRME

**RUGEŞ DEMİR\***

Bilgin GÜNGÖR, **Sanaldan Estetiğe Türk Edebiyatında Sosyal Medya**, Çanakkale: Paradigma Yayınları, 2021, 80 s., ISBN: 978-625-7686-08-2.

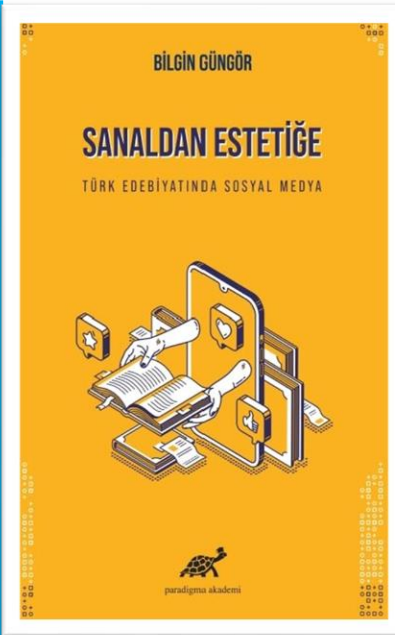


### KİTAP İNCELEMESİ

**Geliş Tarihi:** 03.11.2021

**Kabul Tarihi:** 09.11.2021

**Atıf Bilgisi:** Demir, R. (2021). Sanaldan Estetiğe Türk Edebiyatında Sosyal Medya, Kitap Tanıtımı-Değerlendirme. HARS AKADEMİ, 4 (8), 729-736.



Eser, “Ön söz”, “Giriş” ve “Türk Edebiyatında Sosyal Medyanın Varlığı” adlı üç bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümü, yedi alt başlıktan oluşmaktadır. Bunlar; “Fiziksel Gerçeklikten Sanal Gerçekliğe, Geleneksel Medyadan Sosyal Medyaya”, “Sanal-Kurgusal Birey, Sanal Kurgusal Dünya”, “Yabancılaşmayı Telafi ve

Keskinleştirme”, “Sosyal Medya, Birey ve Toplum: Gözetim Genişlemesi”, “Sosyal Medya Dili”, “Küreselleşmeden Sosyal Medyaya, Sosyal Medyadan Küreselleşmeye” ve “Son Dikkatler”dir. Eserin, “Türk Edebiyatında Sosyal Medyanın Varlığı” bölümü “Çift Yönlü İlişki” ve “Türk Edebiyatına Yansıyan Sosyal Medya” adlı iki alt başlıktan oluşur. “Türk Edebiyatına Yansıyan Sosyal Medya” bölümü de kendi içinde iki alt başlığa ayrılmaktadır.

\* Kastamonu Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi. [demirruş@gmail.com](mailto:demirruş@gmail.com) / ORCID: 0000-0003-3262-1867

Bunlar: “Tematik Düzleme Bakış: İletişim, İz Sürüm, Sahtelik ve Ötesi” ile “Teknik Düzleme Bakış: Sanal İletişim Tekniği”dir. “Tematik Düzleme Bakış: İletişim, İz Sürüm, Sahtelik ve Ötesi” bölümü de kendi içinde altı alt başlık altında değerlendirilmektedir. Bunlar da “İletişim Ortamı Olarak Sosyal Medya”, “İz Sürüm Ortamı Olarak Sosyal Medya”, “Sahtelik Ortamı Olarak Sosyal Medya”, “Gösteriş Ortamı Olarak Sosyal Medya”, “Fenomenlik Ortamı Olarak Sosyal Medya” ve “Farklı Görünümler, Farklı Ortamlar” adlı bölümlerdir. Çalışmanın sonunda ise Sonuç, Kaynakça ve Özgeçmiş bölümleri yer almaktadır.

Eserin Giriş bölümü, aynı zamanda birinci bölümü, *Fiziksel Gerçeklikten Sanal Gerçekliğe, Geleneksel Medyadan Sosyal Medyaya* başlığını taşımaktadır. Bu bölümde internete bağlı olarak gelişen, hayatımıza yerleşen sosyal ağlara ve sosyal medya kanallarına temas edilmektedir. Bu kanalların haberleşme, sosyalleşme, eğlence, gruplaşma, ticaret gibi pek çok etkinliğe fırsat oluşturduğuna vurgu yapılmaktadır. Bu da internetin “kendi içerisinde bir dünya” olarak tanımlanmaya sebep olduğu belirtilmektedir. Sosyal medyanın ortaya çıkıp gelişmesiyle birlikte geleneksel medyada alışlageldik gönderici-alıcı modelinin yıkılması, bunun da bireyler üzerinde farklı etkiler yaratması yazarın önemli bir tespiti olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel gönderici-alıcı modelinde gönderici kısmını oluşturan gazete, televizyon ve radyo etkinliğini kaybetmiş; bu üçlü mutlak gönderici, kitleler ise mutlak alıcı olmaktan sıyrılmıştır. Böylelikle gönderim tekeli kurumların elinden çıkmıştır. Sosyal medyayla birlikte her bir kullanıcıya hem gönderici hem de alıcı olma şansı yüklenmiştir. Bu bakımdan yazar, iletişimin demokratik bir medya devrimini temsil etmeye başladığını vurgulamıştır. Bölüm sonlandırılırken tespit edilen üç nokta yine sosyal medyanın getirdiği yenilikleri görme açısından önemli olmuştur. Bu üç tespit şunlardır: Birincisi, sosyal medyayla birlikte kamuoyu öncesinde hiç olmadığı kadar önemli bir güç kazanmış; ülkelerin siyasi ve sosyal meselelerinde daha etkin bir noktaya gelmiştir; ikincisi, sosyal medyayla birlikte geleneksel medyanın etkisi daralmıştır. Ayrıca bu durum zamanla sosyal medyada yer alan içeriklere “güvensizliği” de beraberinde getirmiştir; üçüncüsü ise kullanıcıların oluşturduğu ve yaydığı içerikler günümüz kültürel uğrağı ile son derece uyumlu olmuştur.

*Sanal-Kurgusal Birey, Sanal-Kurgusal Dünya* adlı bölümde sosyal medya kullanıcılarının her paylaşımı istediği gibi kurgulaması anlatılmaktadır. Yazar bu bölümde sadece paylaşımların değil aslında kişilerin de sosyal medyada bir dereceye kadar sanal olduğundan bahseder ve bu kişileri “sanal-kurgusal birey” olarak adlandırır. Sanal-kurgusal

bireylerin oluşturduğu medya ortamı da yine yazar tarafından “sanal-kurgusal dünya” olarak adlandırılır. Yazar ayrıca bu bölümde sosyal medyanın kurgusal olduğu kabul edilse de tamamen sahtecilik ve aldatmalarla dolu bir ortam olmadığını vurgulamaktadır. Bunu da sosyal medyanın, çağın kullanmayı gerektirdiği ve içeriğini yine çağdaş olay ve haberlerin süslediği bir mecra olmasına bağlamaktadır.

Kitabın *Yabancılaşmayı Telafi ve Keskinleştirme* adlı bölümünde sosyal medyanın insan ilişkilerinde bir yandan ilerletici diğer yandan ise geriletici bir rol alabildiği vurgulanmaktadır. Facebook, Twitter, Instagram gibi ağların oluşturduğu sosyal medyanın ana prensibi etkileşimdir. Modern şehir hayatında kendisinden ve çevresinden yabancılaşmış, uzaklaşmış bireyler sosyal medya aracılığıyla diğer insanlarla iletişim kurarlar, sosyalleşirler, belli gruplara dâhil olabilirler. Bu durum bir yandan sosyal medyanın yabancılaşmayı telafi edici yönünü ortaya koyarken bir yandan da sosyal medyanın keskinleştirme özelliğini ön plana çıkarır. Her iki durumda da sosyal medya hayatımızda önemli değişikliklere neden olur. Yazara göre bu değişikliklerden fayda ya da zarar görmek çoğu zaman kişinin kendi tercihi olamayabilir.

*Sosyal Medya, Birey ve Toplum: Gözetim Genişlemesi* adlı bölümde yazar, sosyal medyanın kullanıcılara sunduğu gözetim imkânına vurgu yapmaktadır. Sosyal medya vasıtasıyla her bireyin istediği an başka bir bireyi gözetlemesi ve aynı şekilde gözetlenmesi bu başlığın içeriğini oluşturmuştur. Gözetim yalnızca bireysel amaçlar için değil çoğu zaman da devletin istihbarat faaliyetlerine yardımcı olan bir faaliyet olarak ortaya çıkmıştır. Sanal alemde sosyal medya kullanıcıları, çeşitli uygulama ve programlarla birbirlerini gözetir. Bunun altında daha çok eğlence, merak ve kişi hakkında bilgi edinmeye yöneliktir. Yazar buna “gözetim genişlemesi” adını vererek konunun önem ve mahiyetini tek bir tanımlamada toplamayı başarmıştır.

Eserin *Sosyal Medya Dili* adlı beşinci bölümünde yazar, sosyal medya ve etkilerine dair bir giriş yaptıktan sonra dilin, sosyal medya ortamında nasıl şekillendiği, ne şekilde değiştiği ve bunların sebepleri üzerinde durmaktadır. Her yaştan ve her meslek grubundan bireyleri bir araya toplayan bu ortak medyalarda dile gösterilen hassasiyetin az olmasının yanı sıra bireyler üzerindeki tek tipleştirme amacı, bireylerin kendi kimliklerinden vazgeçip herkes gibi olma düşüncesi, dile duyulan hassasiyeti azaltmaktadır. Bu da doğal olarak sosyal medyada kullanılan dili özensiz bir duruma koymuştur. Kitapta dilin özensiz kullanımı ile ilgili pek çok örnek verilmiştir. Güngör ayrıca bu bölümde sosyal medyada hem ‘birinci söylemler’ adı verilen basit dil birimleri ile hem de ‘ikincil söylemler’ adı



verilen karmaşık dil birimlerinin kullanıldığını belirtir. Bu durumun hem kullanıcıların hem de gönderilerin çeşitliliğinden kaynaklandığını ileri sürer. Kitapta sosyal medya diliyle ilgili olarak emoji kelimesine de değinilir. Sosyal medya ile birlikte emojnin, günlük hayattaki yazılarda kendine yer bulabildiği ve takviye kuvveti işlevi gördüğü ifade edilir. Ayrıca bu bölümde sohbetlerde ve paylaşımlarda sık kullanılan “knk”, “nbr” , “yoo”, “yaa” gibi ifadelerle değinilir.

Eserin, *Küreselleşmeden Sosyal Medyaya, Sosyal Medyadan Küreselleşmeye* adlı bölümünde sosyal medya alanlarının dünyanın küreselleşmesinde önemli bir rol oynadığı anlatılmaktadır. Yazar, üzerinde yaşadığımız gezegenin özellikle son 20-30 yıl içerisinde hızla küreselleşmeye doğru gitmesinde sosyal medyanın büyük payı olduğunu vurgulamıştır. Ayrıca bu durumun aksi düşünülduğünde küreselleşmenin de sosyal medyayı güçlendirdiği üzerinde durulmuştur. Yazarın da ifade ettiği gibi küreselleşme ve sosyal medya arasındaki ilişkiyi iki yönlü “kazanım” ilişkisi olarak düşünmek gayet doğru ve kabul edilebilirdir. Eserin “Son Dikkatler” bölümünde de önceki bölümde verilen bilgilerin özeti verilir.

Eserin Giriş bölümünün ardından gelen bölüm *Türk Edebiyatında Sosyal Medyanın Varlığı* başlığını taşımaktadır. Bu bölüm alt başlıklarla zenginleştirilmiştir. Bölümün ilk alt başlığı *Çift Yönlü İlişki*’dir. Burada sosyal medya ile edebiyat arasındaki çift yönlü ilişkinin varlığına vurgu yapılmaktadır. Sosyal medyada yer alan paylaşım ve etkileşimlerde çoğu zaman edebiyat alanından faydalandığı görülmektedir. Bu da edebiyatın bir moda haline gelmesini ve sürekli gündemde kalmasını yani güncel olmasını sağlamaktadır. Edebî söylemlerin diğer söylem çeşitlerine göre daha çok beğeni alması kişileri bu kanala odaklamaktadır. Bu durum edebiyatın sosyal medya üzerindeki etkileri üzerine iyi bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Edebiyatla böylesine sıkı bir ilişki içerisinde olan sanal-dijital ortam bir diğer başlıkta *Türk Edebiyatına Yansıyan Sosyal Medya* şeklinde ele alınmıştır. Yazarın tespitine göre sosyal medyanın Türk edebiyatına girmesi şimdilik az sayıdaki eserde izlenebilir. Özellikle de son 5-6 sene içerisinde yayımlanan eserler dışında sosyal medyanın Türk edebiyatındaki varlığına şahit olmamızın olanaksız olduğunu belirten yazar, bunun nedenini sosyal medyanın bir evrimsel olgu olmasına ve toplum nezdinde evrensel olguların ancak uzun vadede belirginlik kazanıp gelişmesine bağlar. Ayrıca yazar, Türk şair ve yazarların henüz bu süreci teğet geçmekten tam olarak kurtulamadığını ve sosyal medyanın edebiyatta işlenebilmesi için gerekli olan olgunluğunu henüz tamamlayamadığını ifade eder. Konuyla ilgili örnekler Tanzimat ve Milli edebiyat sanatçıları üzerinden verilmiştir.



Eserin, *İletişim Ortamı Olarak Sosyal Medya* bölümünde de yazar, Türk şair ve yazarlarının eserlerinden yola çıkarak, tematik düzlemde sosyal medyanın en çok iletişim ortamı olarak karşımıza çıktığını ortaya koyar. Her ne kadar sosyal medya çok yönlü bir sanal hayat imkânı sunsa da onun iletişime dair yönü her zaman ağır basmaktadır. Ayrıca bu bölümde yazar, Julcenan Nadir Ulusoy'un *Sol Köşedeki Kırmızı*, Necdet Karasevda'nın *Facebook'tan Sevgiliye Mektuplar*, Ayşe Balıbey Tanıl'ın *Her Şeyin Başı Merkür*, Recep Varol'un *Facebook'ta Belalı Sohbet*, Mehmet Binboğa'nın *Efelya* ve Zülfü Livaneli'nin *Konstantiniyye Oteli* romanlarından örnekler vererek sosyal medyanın iletişim ortamı olarak kullanıldığına vurgu yapar.

Sosyal medyanın olanak verdiği herkesin herkesi gözetleme imkânı kişilere dönük bir iz sürüm faaliyetini de beraberinde getirmiştir. Bu durum yazar tarafından güzel bir benzetmeyle şöyle ifade edilir; günümüz insanı sosyal medya sayesinde birer sanal Sherlock Holmes konumuna yükselme fırsatı elde eder. Sosyal medyanın iletişim ortamı olarak kullanılmasını ele alan bölümden sonra bu bölümde yazar *İz Sürüm Ortamı Olarak Sosyal Medya* başlığını inceler. Bir önceki bölümde verilen eserlerden bu bölümde de faydalanılır ve konu böylece eserlerde yer alan örneklerle açıklığa kavuşturulur.

Eserin *Sahtelik Ortamı Olarak Sosyal Medya* adlı bölümünde yazar, sosyal medyanın sahtelik yönünü ortaya koymaktadır. Bu platform bir sanal-kurgusal dünya olarak belirginlik kazanır. Doğal olarak bu durum gerçek olanla sahte olanı bir araya getirmeyi sağlar. Sosyal medya temalı eserlerde zaman zaman bu “sahte olan”ın özellikle de kurgu kişilerinde gizlenmesi, farklı bir dijital kimlik kurgulanması üzerinden somutluk kazanır. Bu başlık altında özellikle Emine Batar'ın *Süleyman'ın Ölümü* adlı hikâyesi vurgulanır. Çünkü bu hikâyede sosyal medya baştan başa sahtelikle anılabilecek bir ortam şeklinde somutlaşır. Yine Ulusoy'un, Karasevda'nın, Varol'un ve Binboğa'nın bahsi geçen eserlerinde verilen örneklerle konu pekiştirilir.

Sosyal medyanın gösterişçilik noktasında oldukça cazip bir ortam olması gösterişçilik pratiğinin burada sık sık sergilenmesine yol açmıştır. Bu durum yazarların da dikkatini çekmiş ve eserlerinde sık sık yer vermiştir. Bu bağlamda yazar sıradaki bölümü *Gösteriş Ortamı Olarak Sosyal Medya* konusuna ayırmıştır. Bu konuda özellikle Eren Safi'nin *Twitter Tepesindeki Okçular* adlı romanı örnek verilmiştir. Yine Cemal Şakar'ın *The Mahrem Place* adlı hikâyesi bu bağlamda incelenmiştir. Tanıl'ın *Her Şeyin Başı Merkür* ve Abdullah Harmancı'nın *Behçet Bey Neden Gülümsedi?* kitaplarında da yazarlar tarafından sosyal medyanın bir gösteriş ortamı olarak kullanılmasının örnekleri verilmiştir.

Eserin “*Fenomenlik Ortamı Olarak Sosyal Medya*” bölümünde yazar, sosyal medyanın fenomenlik yönünü ortaya koyar. Sosyal medyanın sunduğu bazı imkanlar kimi kullanıcıları “fenomen” seviyesine çıkartmıştır. Bu fenomenler sosyal medyada kitlelerin belki de en çok ilgi gösterdiği kimseler olmuştur. Hal böyle olunca sosyal medyayı konu edinen eserlerin bir kısmında sosyal medyanın fenomenlik yönü ortaya konulur. Yazar, bahsi geçen bu örnekleri Tanıl’ın *Her Şeyin Başu Merkür* ve Murat Uyrkulak’ın *Delibo* romanlarında tespit edip okuyucuya sunmuştur.

Yazar, sosyal medyanın Türk edebiyatında iletişim, iz sürüm, sahtelik, gösteriş ve fenomenlik ortamı olarak kullanıldığını tespit etmiş ve bunu çeşitli eserlerden örneklerle açıklamıştır. Bunlarla yetinmemiş olacak ki meseleye bir bakış açısı daha kazandırmış ve *Farklı Görünümler, Farklı Ortamlar* başlığını açmıştır. Harmancı’nın *Behçet Bey Neden Gülümsedi?* kitabındaki iki hikayede sosyal medyanın bir fırsat ortamı olarak kullanıldığını tespit edilmiştir. Livaneli tarafından yazılan *Konstatiniyye Oteli* başlığını taşıyan eserde ise sosyal medyanın bir açıdan yoz/popüler edebiyat ortamı olarak görünürlük kazandığına şahit oluruz. Yine aynı eserde sosyal medya bir de bağımlılık ortamı olarak resmedilir.

Yazar, *Teknik Düzleme Bakış: Sanal İletişim Tekniğı* adlı başlıkta ise sanal iletişim tekniğinin ne olduğunu ve nerelerde daha çok kullanıldığını hakkında bilgi vermektedir. Yazara göre Sanal İletişim Tekniğı, Facebook, Instagram, Twitter gibi sosyal medya platformlarında; Gmail, Hotmail gibi e-posta uygulamalarında gerçekleşen diyalogların hem dilsel hem de görsel olarak doğrudan kurguya geçmesine dayalı bir anlatım tekniğidir. Bu anlatım tekniğini son dönem eserlerinde görmem mümkündür. Konuyla ilgili olarak Michael Hübner’in *Dürtü’sü*, Liane Moriarty’nin *Küçük Ama Büyük Yalanlar*’ı, Elif Şafak’ın *Aşk*’ı gibi eserler örnek gösterilmiştir. Yazar, Sanal İletişim Tekniğini, postmodern anlatılarda kullanılan kolaja benzetmiştir. Kolajda ilan, afiş, tabela ve fotoğraf gibi unsurlar kurguya eklenmesiyle somutluk kazanır, sanal iletişim tekniğı de sanal ortam diyaloglarının kurguda resmedilmesiyle somutluk kazanır. Yazar sanal iletişim tekniğinin sosyal medya iletişimi üzerinden görünürlük kazandığı kimi eserleri örnek olarak vermiştir. Bu örneklerden biri Nadir Ulusoy’un *Sol Köşedeki Kırmızı* adlı romanıdır. Yazar olayı somutlaştırmak adına eserden örnekler vermiştir.

Bilgin Güngör, sanal iletişim tekniğinin somut bir şekilde işlendiğı diğer eserlerin başında Necdet Karasevda’nın *Facebooktan Sevgiliye Mektuplar*’ı geldiğini ifade etmektedir. “Eser, tamamen Facebook vasıtasıyla gerçekleşen iletişim ve gönderiler vasıtasıyla kurgulanır. Eserin şahısları olan Nisan ve Eylül’ün yazışmaları eserde yer yer

örnek olarak verilmiştir. Yazar bu yazışmaların Türkçenin kurallarına son derece dikkat edildiğini fakat ister istemez emoji, klavye sürçmesi, ya da şahsa özel jargonlar kullanıldığını belirtir. Yazar, sanal iletişim tekniğini kullanma noktasında örnek verdiği kişilerden biri de Cemal Şakar'dır. Güngör, Cemal Şakar'ın günümüz Türk yazarları içerisinde sanal iletişim tekniğini en fazla kullananlar arasında olduğunu ileri sürmüştür. Özellikle *The Mahrem Palace* hikâyesinde anlatıcı, sosyal medyada gönderi paylaştığı anı sanal iletişim tekniği üzerinden net bir şekilde sunar. Örneğin hikâyede Deniz isimli kişi, Instagram'a bir fotoğraf yükler ve arkadaşlarıyla bu fotoğraf üzerinden yorumlaşarak iletişim kurmaya çalışır. Ayrıca bu bölümde Şakar'ın, bu eser dışında *Adı Leyla Olsun* kitabındaki pek çok hikâyesinde yine aynı tekniğe sık sık başvurduğu anlatılmaktadır. Yazar konuyla ilgili örneklerle Tanıl'ın *Her Şeyin Başı Merkür*, Varol'un *Facebook'ta Belalı Sohbet*, Kahraman'ın *Babamı Öldüren Şeyler* adlı eserlerini de eklemiştir. Bu eserlerde sanal iletişim tekniğinin sık sık kullanıldığı belirtilmiş ve eserin içinden pek çok örnek yazışma ve görsel materyal okuyucuya sunulmuştur.

Bilgin Güngör, bu çalışmasıyla sosyal medyanın edebiyatı, edebiyatın da sosyal medyayı nasıl ve ne şekilde etkilediğini pek çok örnek üzerinden verir. Sosyal medya-edebiyat ilişkisini ortaya koyan kitap, kanaatimizce oldukça çözümleyici bir incelemeye dayanmaktadır. Sosyal medyanın bilinen yönlerini farklı bir şekilde aktaran yazar, okuyucuda merak duygusu da uyandırmaktadır. Özellikle sosyal medyanın iletişim, iz sürüm, sahtelik, gösteriş, fenomenlik ortamı olarak kullanılması, farklı görünümde karşımıza çıkması ve sanal iletişim tekniğini geliştirmesi gibi özellikler okuyucu tarafından ilgiyle karşılanabilecek tespitlerdir. Ayrıca her başlık için çeşitli roman ve hikâyelerden verilen örnekler çalışmayı zengin kılmıştır.

**Kaynakça**

Güngör, Bilgin (2021). *Sanaldan Estetiğe Türk Edebiyatında Sosyal Medya*. Çanakkale: Paradigma Yayınları.

## CÜCE KİTABI KİTAP TANITIMI-DEĞERLENDİRME

Emine Gürsoy NASKALİ, **Cüce Kitabı**, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2021,  
208 s., ISBN: 978-605-7819-84-0

**RUMEYSA NUR KARAGÖZ ARAS\***

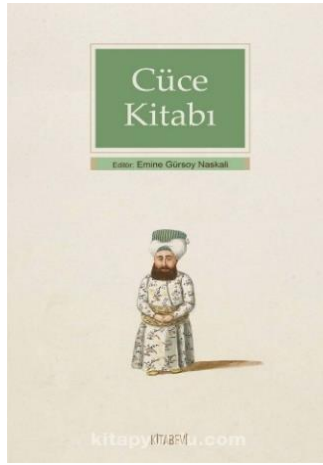


### KİTAP İNCELEMESİ

**Geliş Tarihi:** 21.08.2021

**Kabul Tarihi:**21.09.2021

**Atf Bilgisi:** Karagöz Aras, R.  
N. (2021). Cüce Kitabı, Kitap  
Tanıtımı-Değerlendirme.  
HARS AKADEMİ, 4 (8),  
737-745.



“Bana nisbet diş budak  
Penbe gibi yumuşak  
Boyumu ölç işte bak  
Bir buçuk endazeyim”\*

2020 ve 2021 yılında arka arkaya iki tane cüce kitabı çıkmıştır. İlki Kürşat Efe imzalı kitapta yazar, Emine Naskali Gürsoy’un yönlendirmeleri ile çalışmasını kitaba dönüştürdüğünü

anlatıyor ve bir editörlük yayını olan burada söz edilecek ikinci kitabın basımını da bir yandan haber veriyordu. Şimdi cüce kavramına münhasır iki eser, Türk edebiyatı kaynakları arasına girmiş bulunmaktadır. Ramazanlarda kültürün önemli bir parçası da Hacivat ve Karagöz’dür. Bu gölge oyununda yer alan Hacivat ve Karagöz gibi birçok tipten birinin de Beberuhi olduğu biliniyor muydu? Kendi deyimiyle boyu bir buçuk endaze olan bu cücenin, değeri de boyu kadar mıdır dense “Hayır, dev gibidir” cevabını duyacak gibi kulaklar. Peki, sadece Beberuhi mi? Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalındaki cüceler gibi daha nice si...

\* Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Öğrencisi, Trabzon.  
[rumiedebiyat@gmail.com](mailto:rumiedebiyat@gmail.com) / ORCID: 0000-0001-6858-1671

\* Çeşme, Kanlı Nigâr ve Şairlik/Aşıklık oyununda söylenen şarkı; (Kudret 2013: 337, 583, 981).

İşte bu küçük insan, büyütle bakıp onun hakkında bilgi sahibi olmak isteyenler için Kitabevi yayınlarından çıkan Emine Gürsoy Naskali'nin editörlüğünü yaptığı *Cüce Kitabı* dikkat çekici bilgiler içermektedir.

Üç bölümden oluşan bu kitabın ilk sayfalarında Emine Gürsoy Naskali tarafından kaleme alınmış kısa bir "Giriş" bölümü yer almaktadır.

Kitabın ilk bölümü olan "Tarihte Cüceler" başlığı altında üç alt başlığa yer verilmiştir. Bu başlıklar sırasıyla; "Eski Yakındoğu'da Cücelik ve Cüceler: Mısır ve Mezopotamya", "Eski Yunan ve Roma Dünyasında Cücelik" ve "Türk Kültüründe Cüceler" şeklindedir.

Her algı toplumdan topluma değişiklikler gösterir. Birinin iyi bildiği diğeri için kötülük arz edebilir. Bazı fiziksel engel durumları bu durumu örneklendirmektedir. Bazı toplumlar için bu engeller ilahi bir cezalandırma sayılırken bazı toplumlar için ise kutsaldır. Bu gibi durumları "Eski Yakındoğu'da Cücelik ve Cüceler; Mısır ve Mezopotamya" (s. 5-29) adlı yazısında Gökhan Kağnıcı kaleme almıştır.

Eski Mısır'ın anıtsal yapılara olan düşkünlüğünün bu araştırma için bol malzeme sağladığından söz eden yazar, o zamanlarda cücelerin toplumun doğal bir parçası olduğunu ifade eder. Diğer insanlar tarafından ötekileştirilmemiş olan cücelerin, bir yandan da toplumsal statü olarak daha "aşağıda/düşük olma" kimlikleri de vardır. Şu bir gerçektir ki ne kadar ayrıştırılmamış olsalar da yönetme gibi yüksek makamlarda bulunmaları uygun olmayan varlıklar olarak görülmüşlerdir. Bu çıkarımlara da yazar, metaforlarda yer alan benzetmeler, kinayeler aracılığıyla vardığını ifade etmektedir. Ardından da akıllara gelebilecek olan "peki, bu cüceler Eski Mısır'da hangi konumdaydılar?" sorusuna cevap vermektedir. Cüceler; yeteneklerine, cinsiyetlerine ve yaş durumlarına göre çeşitli görevlerde bulunmuşlardır. Cüceler, sadece eğlence aracı olarak görülmemişlerdir. Hastabakıcı, ebe, evcil hayvan bakıcısı, kuş avcısı, taşımacı, dokumacı hatta önemli mevkilerden olan rahiplik gibi şaşılacak görevlerde buldukları paragraflar arasında yer almıştır.

Yukarıdaki bilgilerin yanı sıra cücelerin de normal insanlar gibi hatta kendilerinden boy bakımından daha uzun kişilerle evlendiği ve kendilerinden daha uzun çocuklara sahip olduğu bilgisi de verilmiştir. Bu yazıdaki dikkat çekici mesele ise bazı cücelerin cenazelerine yoğun katılım olduğudur. Bu da daha çok beraber defnedildikleri seçkin kimseler sebebiyledir. Yeri gelmişken önemli bir ayrıntı da burada yer almıştır ki bu ayrıntı, bu seçkin kişiler için cücelerin çok değerli bir hazine gibi oldukları ve onlara büyük bir merak duyulduğudur.

Bu merakın kaynağı da cücelerin ilahi özelliklere sahip olduğunu düşündüren dini bir inanıştır. Bir Firavun ve valisi arasında bu hususta geçen konuşmayı merak edenler, bu yazıyı gözden geçirmelidir.

Mısır'a karşılık olarak Eski Mezopotamya'da cücelerin akıbeti nasıldır? Mezopotamya'da da tıpkı Mısır'daki gibi cüceler toplum tarafından dışlanmamış hatta ilahi bir işaret taşıdıkları düşünülmüştür. Bu işarete örnek olarak da yazar, Şumma İzbu serisindeki "Eğer bir kadın, erkek bir cüce doğurursa, adamın evi dağılacaktır" ifadesini vermiştir.

Eski Mezopotamyalılar fiziksel ve zihinsel açıdan farklı olan insanları toplumdan dışlamaz, onları yalnızlaştırıp ötekileştirmez ve hatta ölüme terk etmezler. Bu yazının sonuç bölümünde yazar, Mısır ve Mezopotamya yazılı ve ikonografik kaynaklardaki cücelerle ilgili kayıtlar ve betimlemelerin bu insanların Eski Yakındoğu'da özellikle saraylarda ve kamusal alanlarda yalnızca eğlence kültürünün vazgeçilmez bireyleri olarak görülmediklerini gösterdiğini ifade etmiştir. Yazı, tarihteki cücelerin meraklısı olanlara bilgilendirici bir metin olma özelliği taşımaktadır.

"Tarihte Cüce" konusunda yazılmış olan ikinci makale, "Eski Yunan ve Roma Dünyasında Cücelik" (s. 31-43)tir. Ümran Ozan Karahan tarafından kaleme alınan bu makale Eski Yunan ve Roma'da cücelik algısından bahsetmektedir. Yazar, cüceler hakkındaki bilgilere tiyatro ve mezar kabartmaları, vazo resimleri, mozaikler ve heykeller aracılığıyla ulaşılabildiğini belirtmektedir.

Bu makalede diğer makaleden farklı olarak Eski Yunan'da cüce kadın az rastlanan bir figür olarak dikkatlere sunulur. Bunun da kadın vücudunun anormalliğinin erkek anormalliğinden daha rahatsız edici olarak görülmesinden kaynaklanabileceğine dikkat çekilir.

Eski Yunan'da cüceler; sakallı, bıyıklı ve kel kafalı olarak tasvir edilmiştir. Bunun nedeninin onları çocuklardan ayırt etmek olabileceği ifade edilmiştir. Bu medeniyette, cücelere karşı bir saygı söz konusudur.

Cüceler, Eski Roma'da eğlence dünyasının figürlerindedir. Yazar, kaynakların cücelerin büyümesinin engellenmesi için kafeslerde tutulduklarına işaret eden "Ucube Pazar" adlı bir yerde satıldıkları bilgisini de vermektedir.



Makalenin devamında ise, Eski Roma’da cücelerin evlerde bulundurulmasının üst seviyede bir statüyü ifade ettiğinden söz edilmektedir. Yazar, yazılı kaynaklardan yola çıkarak bu kültürlerin büyüme bozukluklarını her zaman dikkat çekici bulduğunu ve bu sınırlı büyümeyi bir handikap olarak görmediklerini ifade etmiştir.

“Tarihte Cüce” bölümünün üçüncü ve son başlığı İrfan Polat’ın kaleme aldığı “Türk Kültüründe Cüceler” (s. 45-65) adlı makalesidir. Bu makalenin giriş bölümünde yazar, Türk dilinin bilinen ilk sözlüğü *Dîvânü Lugâti’t-Türk*’te cüce kavramına yer vermiştir. *Dîvânü Lugâti’t-Türk*’te bu kavram için kısa boylu anlamında “çöküt” kelimesinin kullanıldığını ifade eden yazar, Türk dünyasında cüce kavramına verilen farklı adlandırmalara da yer vermiştir. Yazar, cüce kavramının tanımı ile makalesindeki dört başlıktan ilkinde geçiş yapmıştır. Bu başlık “Cüceler ve Cücelik, Olağanüstü Bir Varlık Olarak Cüce” adını taşımaktadır.

Bu bölümde elfler, dwarflar, gnomeler ve cücelerden bahsedilmektedir. Elf adını taşıyan varlıkların şehirli ve kırsal olarak iki gruba ayrıldığından söz edilen makalede, bu varlıkların birçok olağanüstü özelliğe sahip olduğu ifade edilerek bu minvalde iyi ve kötü özellikleri olduğu da eklenmiştir.

Dwarfların ise kökeninin İskandinavya olduğu ve mitolojiye göre Dev Ymir’in ölü bedenindeki kurtçuklardan yaratıldıkları ifade edilmiştir. Bu varlıkların görünüşlerine ve görüldükleri yere göre adlandırıldıklarından söz edilmekle birlikte bu adlandırmalara; “kilerin küçük adamı, fırının küçük adamı, küçük gri adam, kırmızı ceket, parmak, kalın kafa, küçük oğlan” gibi örnekler verilmiştir.

Gnomelerin halk kültürünün bir parçası olmadığını ifade eden yazar, onların Kuzey Avrupa mitolojisinde cüceye benzeyen, özel hazinelerin bekçiliğini yapan ve dünyanın iç kısımlarında yaşayan küçük şeytanlar olduğu bilgisini dikkatlere sunmuştur.

Çin’in eski metinlerinde de söz edilen cücelerin yaşadığı özel toprakların bulunduğu, bu toprakların ya en güneyde ya da en kuzeyde yer aldığı, Çin’in içinde de cücelerin bir ülkesinin bulunduğu ve bu ülkeden saray soytarılarının geldiğine inanıldığı gibi bilgilere yer verilmiştir.

Makalenin ikinci başlığı dikkat çekici bir ada sahiptir: “Ye’cûc ve Me’cûc – Cücelik İlişkisi”. Bilindiği üzere Kur’an’ı Kerim’de Ye’cûc ve Me’cûc adlı insan cinsinden iki kabile olduğundan ve kıyamet zamanı gökte açılacak olan set ile ortaya çıkacaklarından söz edilir.

Bu konu zaman zaman insanların ilgisini çekmiştir. İşte bu merakı az da olsa gidermek adına ele alınmış dikkate değer bu başlık, konunun cücelikle ilişkisine değinmektedir.

Zülkarneyn ile zikredilen bu iki kavram, “ecic” kökünden türemiş olup “ateş”, “kıvılcım” manalarına gelmektedir. Yazar, bu başlıkta Fahreddîn Er-Razî’nin Kehf sûresine yapmış olduğu tefsirde Ye’cüc ve Me’cüc ile ilgili iki görüşünü de ele almıştır.

Yazar, makalenin devamında cücelere ait farklı görüşlere yer vermiştir. Bu görüşlerin bazısına göre tüm bilgiler uydurma yani İsrailiyat bazısına göre ise hadislerle tespit edilmiştir. Makalede, Ebu Sa’id radiyallahu anhin anlatmış olduğu Rasullahın “Kıyamet günü Aziz ve Celil olan Allah: ‘Ey Âdem!’ diye seslenir. Âdem: ‘Ey Rabbim buyur, emrindeyim, bütün hayırlar senin elindedir!’ der. Şöyle bir nidada bulunulur: ‘Allah sana, cehennem hey’etini çıkarmanı emrediyor!’ Âdem sorar: ‘Ey Rabbim, cehennem hey’eti ne kadardır?’ ‘Her binden dokuz yüz doksan dokuzu!’

İşte ‘hamilelerin çocuğunu düşürdüğü, çocukların ihtiyarladığı, insanların sarhoş olmadıkları halde azabın şiddetinden sarhoşa döneceklerini göreceğin zaman bu zamandır.’ Bu haber ashaba çok ağır geldi. Öyle ki yüzlerinin rengi değişti:

‘Ey Allah’ın Resulü! dediler, bu binde bir içine hangimiz gireceğiz?’

‘Ye’cüc ve Me’cüc’den binde dokuz yüz doksan dokuz, sizden ise bir olacak. Şunu da bilin: Siz insanlar arasında, beyaz bir öküzde siyah bir kıl veya siyah bir öküzde beyaz bir kıl durumundasınız.’”<sup>2</sup> şeklinde buyurduğu gibi hadislere yer verilmiştir.

Yazarın makalesinde kaynakların yer verdiği ölçüde değinmiş olduğu üçüncü başlık, “Türk Kültüründe Cüceler” adını taşımaktadır. Osmanlı Devleti’nin 15. yüzyıldan itibaren padişahları eğlendirmek amacıyla soytarılık yapan, çoğu zaman “ağa” unvanı verilen, padişahın öldürülmesini emrettiği şehzadeler ile bazı paşaları boğma görevi üstlenen, kamusal bir görünürlük kazanmak amacıyla başta çeşme olmak üzere mimari eserler yaptıran cücelerin işlevinin temelde hükümdarların olağanüstü niteliklerini vurgulamak olduğu da makalede dile getirilmiştir.

Yazarın yer verdiği son başlık “Türk Masal ve Efsanelerinde Cücelik”tir. Bu başlık altında yazar, birçok ilden derlenen masallarda cücelerin yer aldığından bahseder. Bu masalların çoğunda cücelerin boyunun bir, sakalının iki karış olduğundan ve sözleriyle

<sup>2</sup> Buhârî, Tefsir, Hac 1, Enbiya 7, Rikak 46, Tevhid 32; Müslim, İman 379.

insanları taşa çevirebildiklerinden söz edilmiştir. Bu cücelere de “Berbürüçığaz, Alkarısı, Talaz” gibi masal tiplerinden örnekler vermiştir.

Makalenin “Sonuç” bölümünde ise yazar, Türk dünyasında cücelik anlayışının kutsal bir mana taşıdığına buna nazaran da Türkiye sahasında bu kutsallığın bozulduğu görüşünü dile getirmiştir.

*Cüce Kitabı*nda yer alan ikinci bölüm, “Edebiyatta Cüce” hakkında incelemelerin yapıldığı altı makaleden oluşmaktadır.

Bu bölümün ilk makalesi, Cihan Tatlıkatık’ın kaleme aldığı, “Osmanlı Şiirinde Cüce” (s. 69-84)dir. Yazara göre, cüceler edebiyatta çok önemli bir yere sahiptir. Yazar, makalesinde ilk olarak Osmanlı sarayındaki cüceleri ele almıştır. Sarayda soytarı/cüce bulundurma geleneğini Yıldırım Bayezid’in başlattığı ve cücelerin zaman zaman padişahların sohbet arkadaşları olduklarına dair bilgiler vardır. Osmanlı sarayında cücelerin konumu için denilebilir ki sarayda bulunmaları padişahların hayra çok önem vermeleri ve cücelerin de bu hayrın müsebbibi olmaları nedeniyledir. Kimi zaman cücelerin, sarayın nazarlığı olarak görüldüklerine dair bilgiler makalede yer almıştır.

İkinci konu olarak yazar, Osmanlı şiirindeki cüceleri ele almıştır. Divan ve mesnevileri taramış ve yedi şiirde cücelerden bahsedildiğini görmüştür. Bu şiirlerin ilki Nabî’nin bir cücenin ağzından yazdığı “Ez Lisân-ı Cüce” adlı şiirdir. Bu şiirde padişahın düşmanlarına kendi bedeninin kusurlarına sahip olmaları için beddualar edilir:

*“Kim eylemezse pâdişehüm sana ser-fürû*

*Olsun vücûdı mesh benüm hilkatüm gibi”<sup>3</sup>*

İkinci örnek ise, İzzet Ali Paşa’nın divanında yer alan bir lugazdır. Lugazlar, bilindiği üzere manzum bilmece olup “Nedür ol”, “Nedür kim”, “Ol nedür” gibi kalıp ifadelerden oluşur. Şairin “Nedür ol” suret-i ‘acib ü garîb” sorusuyla başlayan bu lugazlarda verilen ipuçları genellikle dış görünüş ile alakalıdır.

Bu bölümde sırasıyla Vahyî’nin cevabı ‘ağaç’ olan cüceye benzettiği bilmececi, Keçecizade İzzet Molla’nın sürgünde kaldığı yerde ancak cücelerin yaşayabileceğini kinayeli bir dille anlattığı beyiti, Nevîzade Atâyî’nin fitnecilerin kısa boylu insanlar olduğunu anlattığı bir hikayesi, Gelibolulu Mustafa Alî’nin kaleme almış olduğu

<sup>3</sup> “Padişahım kim sana boyun eğmezse ve sana itaat etmezse, onun vücudu da benim yaratılışında olduğu gibi değişikliğe uğrasın, yani vücudu çarpık çurpuk olsun.” (Nabi Divanı Cilt. II, s. 1134, 7. Kıt’a).

cülusiyyesinde sarayın cücelerden temizlenmesinin faydalarından bahsetmesi ve Kelâmî'nin Cüce Abdüllatif'in vefatı için yazdığı bir kıt'a gibi örnekler dikkatlere sunulmuştur.

Tüm bunlara ek olarak bu makalede bir de atasözlerine yer verilmiştir. Tarih boyunca kısa boylu insanların fitneci olduğunun düşünüldüğüne ve bu inanışın birçok milletin atasözlerinde yer bulduğuna değinen yazar, “Boydan kesat, içi fesat”, “Yere yakın olandan kork”, “Bacak kadar boyu var türlü türlü huyu var” gibi örnekleri vermiştir.

“Edebiyatta Cüce” başlığında yer alan ikinci makale, Dursun Ali Tökel'in kaleme aldığı “Nabi'nin İmgesel Cücesi” (s. 85- 96) başlığını taşır. Yazar, kendi ifadeleriyle de makalesinde uçsuz bucaksız bir ummana dalar ve sonsuz bir hazinenin kapağını aralar. Bu hazineden bazı imgeleri gözler önüne sermeye gayret gösterir. Şiirin dilinden, cücenin şairin nesi olduğundan, saray ve cücelerden söz eden yazar, cücenin cüce olmaktan çıktığını ve fiziki yapısı ve görünümüyle bir methiye ve zemmiyenin aracı olduğunu vurgular.

Makalede cücelerin kusurlarının kıt'alara yansıdığı dünyanın kapılarının aralanabileceği makaledir.

Üçüncü ve Elif Şebnem Demirci'nin “Grimm Masallarında Cüce İmgesi” (s. 97- 111) adını taşıyan makalesi okuyucuyu büyük Kaf Dağlarına, sihirli değneklerin hayallerimizi süsleyen gücüne, lezzetli şekerlemelere ve en önemlisi bu kadar maceranın sonunda çok değerli dersler alınacak çocukluğa götürmekle birlikte dikkate değer bilgileri de paragraflar arasında okuyucuya sunmaktadır. Burada yer alan masalarda cücelerin küçüklüğüne nazaran nasıl devleştikleri ve büyük bir anlam ifade ettikleri görülmektedir. Bu cüceler masalarda hangi işlevlerde kullanılır? Cüceler; dilekleri gerçekleştirme, en küçük kardeşe yardım etme, kahramana yardım etme, cezalandırma gibi işlevlere sahiptir. Bu çalışma, cücelerin masallara olan etkisini ele almaktadır.

Bu bölümde yer alan dördüncü makale, Emine Varışoğlu Sarpkaya'nın “Hayal Perdesinin Cücesi: Bebe Ruhi” (s. 113-130) adını taşır ve okuru büyük bir karnavala davet eder. Bu da elbette ki çok sevilen “Hacivat ve Karagöz” adını taşıyan tipler karnavalıdır. Adı üstünde tipler karnavalı olma özelliğini taşıyan “Hacivat ve Karagöz” gölge oyununda birçok tip yer almaktadır ancak bu defa bu makalede sahnede “Beberuhi” vardır. İsmi duyunca hemen akla gelen, dedikoducu, laf taşıyıcı, bazı sesleri farklı telaffuz eden, peltek diliyle izleyiciyi güldüren cüce “Beberuhi” vardır.

Kitapta yer alan bu makalede Beberuhi'nin hayal perdesindeki yerine, sosyal ilişkilerine, onun müzikle olan alakasına, tasvirlerdeki görünümüne yer verilmiştir. Bu tür incelemelerde de “Kanlı Nigâr” ve “Ödüllü / Karagöz’ün Pehlivanlığı” adlarını taşıyan iki oyun üzerinden örnekler verilmiştir. Bu makalede, hayal perdesindeki cüce tipinin olumsuz bakışlara ve söylemlere maruz kaldığı görülmekle birlikte cüce tipine karşı bir ötekileştirme olmadığı gibi aksine cücelere sahip çıkıldığı ifade edilir.

Kulağına nareke eşliğinde “İndim Haleb’e bindim dolaba / Paraları verdim rakı şaraba / Yalelli yalelli yalelli yallelli / İhna ihna Bebe Ruhi” sözlü Beberuhi türküsü çalınсын isteyenler için bu makale okunmalıdır.

Beşinci makale, Bünyamin Tan’ın kaleme aldığı “Cüce Jeffrey” (s. 131-137) adlı yazısıdır. Bu çalışmada, *Maarif* mecmuasının V. cildinin 118. sayısının 224. sayfasında yer alan Mustafa Rauf adlı şahsın yazdığı “Cüce Cifri” adlı makaleye yer verilmiştir.

Altıncı ve son makale ise Yunus Alıcı’nın kaleme aldığı “Tanpınar’ın Çizdiği ‘Dev Yükünü Yüklenmiş Bir Cüce’ Portresi: Behçet Bey” (s. 139-180) adını taşımaktadır. Bilindiği gibi Behçet Bey, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın nehir roman tekniğiyle kaleme aldığı “Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler ve Huzur” adlı romanlarının üçünde de var olan bir şahsiyettir. Yazar, bu şahsiyeti inceleme merceğine almış ve “Mendebur Cüce” olarak şahsiyetini, mizacını, halini, tavrını, aşkını, arka planını, psikolojisini çok yönlü olarak incelemiştir. Bunlara ek olarak da ailesi ve çevresinin gözünden Behçet Bey’i yansıtmıştır. Evlat, damat, eş olarak Behçet Bey, hep dışlanmaya maruz kalmıştır. Bu sınırlarını cüceliğin çizdiği itibarsız hayata sahip, yalpalayarak da olsa onu sürdürmeye çalışan, her cüceye “sevimli” yakıştırması yapılırken bundan mahrum kalan Behçet Bey ile tanışmak isteyenler için Ahmet Hamdi Tanpınar’ın başta zikredilen üç eseri ve bu eserlerde Behçet Bey’e dikkatli bir bakışı okumak isteyenler için de bu makale ilgi çekici özellikler taşımaktadır.

Kitabın son bölümü “Söz Varlığında Cüce” başlığını taşımaktadır ve bu konuda kaleme alınmış iki makaleye yer verilmiştir. Bu makalelerin ilki Ceren Selvi’nin “Anadolu Ağzlarında Boy Kavramı ile İlgili Söz Varlığı” (s. 183-202) adını taşıyan makalesidir. Halk ağzı söz varlığından oluşan, Türk Dil Kurumu tarafından hazırlanan ve basılan *Derleme Sözlüğü*’nde geçen boy kavramı ile ilgili tüm sözcükler bu çalışmaya alınmıştır. Yazar, bu sözcükleri sınıflandırma yoluna gitmiştir. Bu sınıflandırma sırasıyla; boy ölçülerini ifade edenler, tür ismi ifade edenler ve olumlu/olumsuz anlam ifade edenler şeklindedir. Bu sınıflandırmaların içinde ise kısa boy, uzun boy, orta boyu ifade eden tüm sözcüklere ve aynı

zamanda eylem şeklinde sözcükler, boy terimini karşılayan sözcükler, aynı boyda olmayı ifade eden sözcüklere de yer verilmiştir.

Türkçenin zengin söz varlığını gösteren bu makale; küçükler, ada leylekleri, çekerekler, irişenler, cimcimeler, ibişler, yumurcaklar ve daha niceleri için ilgi çekici ve bilgilendirici bir çalışmadır.

Bu bölümün ikinci ve kitabın son makalesi, Emin Oba'nın kaleme aldığı "Kazakçada Ergejeyli 'Cüce' Sözcüğü" (s. 203-208) adını taşımaktadır. Yazar, "Ergejeyli" kelimesi ile Kazakçada günlük hayatta, deyimlerde, atasözlerinde, kalıplaşmış ifadelerde oldukça çok karşılaşıldığını ifade ederek bu sözcüğün "cüce" anlamına geldiğini dikkatlere sunmuştur.

Eski Türkçedeki ernek "parmak" sözcüğüne dayanmakta olan bu kelimenin Kazakçadaki kullanımlarını görmek için makale, önem arz etmektedir.

Bu kitap bizi kapağını açtığımız an belki de bir yerlerde var olan cüceler ülkesine bir yolculuğa sürüklemektedir. Bilgilendirici ve bir o kadar da güldürücü bu kitap; tarih, edebiyat alanında çalışma yapanlar için önemli bir kaynaktır.

Pireyi deve yapanlar, deveyi cüceden âlâ görenler, cüceye gülüp cücelikten çıkanlar, cüceleri görmek için gölge oyununa koşanlar, cücenin devleşen dağarcığına aşına olanlar için Türk kültürünün cüceye bakışını ele alan bu kitap kavram dünyasının çeşitlerini ortaya koyması bakımından dikkate değerdir. Prof. Dr. Emine Gürsoy Naskali'nin uzun zamandır yürüttüğü kavram çalışmalarına eklenmiş önemli bir parça olarak yine 2020 yılında yayınlanan Kürşat Efe imzalı Cüce Kitabı ile birlikte kavram çalışmalarının önemi de belirginleştirmektedir.