

# TURAS 2021 TURAS studies

• 2022 June • Vol 3. Num 1.

Open Access Refereed E-Journal



International Journal of  
Turkish Academic Studies

ISSN: 2757-7511





International Journal Of  
Turkish Academic Studies

**CİLT / VOLUME: 3**

**SAYI / ISSUE: 1**

**HAZİRAN/ JUNE 2022**

**TARANDIĞIMIZ İNDEKSLER**





TURAS 2021  
TURAS studies

TURKISH ACADEMIC STUDIES  
INTERNATIONAL JOURNAL OF



Vol 3. • Num.1. • June 2022

**Kurucu / Founder**

**Doç. Dr. Veysel ŞAHİN**

**Editör / Editor**

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

**Editör Yardımcıları / Editorial Assistants**

**Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK/ Doç. Dr. Etem YEŞİLYURT**  
(Fırat Üniversitesi, Elazığ)/ (Akdeniz Üniversitesi, Antalya)

**Yabancı Dil Editörü / Foreign Language Editor**

**İngilizce**

**Doç. Dr. F. Gül KOÇSOY/ Doç. Dr. Seçil TÜMEN AKYILDIZ**  
(Fırat Üniversitesi, Elazığ)/ (Fırat Üniversitesi, Elazığ)

**Almanca**

**Prof. Dr. Fatih TEPEBAŞILI/ Prof. Dr. Bülent KIRMIZI**  
(Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya)/(Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Osmaniye)

**Fransızca**

**Prof. Dr. Abdulhalim AYDIN/Prof. Dr. Hanife Nalan GENÇ**  
(Fırat Üniversitesi, Elazığ) / (Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun)

**Sekretarya / Secretariat**

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

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

**Dergi iletişim / Journal Contact**

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



TURAS 2021  
TURAS studies

TURKISH ACADEMIC STUDIES  
INTERNATIONAL JOURNAL OF



Vol 3. • Num. 1. • June 2022

YAYIN VE DANIŞMA KURULU / SCIENTIFIC ADVISORY BOARD  
Yayın Kurulu / Editorial Board

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

Bilimsel Danışma Kurulu / Scientific Advisory Board

- Prof. Dr. Nurettin DEMİR  
**Kurum:** Hacettepe Üniversitesi
- Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH  
**Kurum:** Erciyes Üniversitesi
- Prof. Dr. Mustafa ARGUNŞAH  
**Kurum:** Erciyes Üniversitesi
- Prof. Dr. Ahat ÜSTÜNER  
**Kurum:** Fırat Üniversitesi
- Prof. Dr. Hakan SAZYEK  
**Kurum:** Kocaeli Üniversitesi
- Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK  
**Kurum:** Fırat Üniversitesi
- Prof. Dr. Ahmet DOĞAN  
**Kurum:** Ahi Evran Üniversitesi
- Prof. Dr. Zeki TAŞTAN  
**Kurum:** Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
- Prof. Dr. Mustafa KARABULUT  
**Kurum:** Adıyaman Üniversitesi
- Doç. Dr. Etem YEŞİLYURT  
**Kurum:** Akdeniz Üniversitesi



TURAS 2021  
TURAS studies

TURKISH ACADEMIC STUDIES  
INTERNATIONAL JOURNAL OF



Vol 3. • Num.1. • June 2022

### Bu Sayının Hakem Kurulu / Referees of This Issue

- |   |  |
|---|--|
| <b>Prof. Dr. Zeki TAŞTAN</b><br>( <i>Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi</i> )           | <b>Doç Dr. Esra SAZYEK</b><br>( <i>Kocaeli Üniversitesi</i> )                    |
| <b>Prof. Dr. Beyhan KANTER</b><br>( <i>Mardin Artuklu Üniversitesi</i> )          | <b>Doç. Dr. Nesrin MENĞİ</b><br>( <i>Mersin Üniversitesi</i> )                   |
| <b>Prof. Dr. Rahmi ÇİÇEK</b><br>( <i>Karadeniz Teknik Üniversitesi</i> )          | <b>Doç. Dr. Fatma Binnur ERDAĞI</b><br>( <i>Hacettepe Üniversitesi</i> )         |
| <b>Prof. Dr. Mustafa APAYDIN</b><br>( <i>Çukurova Üniversitesi</i> )              | <b>Doç. Dr. Selçuk ATAY</b><br>( <i>Karabük Üniversitesi</i> )                   |
| <b>Prof. Dr. Naciye YILDIZ</b><br>( <i>Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi</i> ) | <b>Doç. Dr. Gökhan TUNÇ</b><br>( <i>Anadolu Üniversitesi</i> )                   |
| <b>Prof. Dr. Fatih ARSLAN</b><br>( <i>Fırat Üniversitesi</i> )                    | <b>Doç. Dr. Can ŞEN</b><br>( <i>Bartın Üniversitesi</i> )                        |
| <b>Prof. Dr. M. Fatih KANTER</b><br>( <i>Kilis 7 Aralık Üniversitesi</i> )        | <b>Dr. Öğr. Üyesi Yavuz Sinan ULU</b><br>( <i>Gaziantep Üniversitesi</i> )       |
|   | <b>Dr. Öğr. Üyesi İsa KALAYCI</b><br>( <i>Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi</i> ) |

Turkish Academic Studies (TURAS-2757-7511) yılda bir cilt ve iki sayı olarak (Haziran ve Aralık) yayımlanan, çift-körleme hakemlik süreci yürüten, uluslararası akademik bir dergidir. Dergide yayınlanan yazıların her türlü içerik sorumluluğu yazarlarına aittir. Yazılar yayıncı kuruluştan izin alınmadan kısmen veya tamamen bir başka yerde yayınlanamaz.

Turkish Academic Studies (TURAS-2757-7511) is published as one volume and two issues per year (June and December) is a National academic publication, which runs a double-blind peer-review process. is a magazine. All content responsibility of the articles published in the journal belongs to the authors. Articles cannot be partially or completely published elsewhere without permission from the publisher.



---

# MAKALELER

## ARTICLES

---



TURAS 2021  
**TURAS** studies

International  
Journal Of  
Turkish  
Academic  
Studies

- Vol 3.
- Num. 1.
- June 2022



İ  
Ç  
İ  
N  
D  
E  
K  
İ  
L  
E  
R

1-19

**BİLİNMEYEN BİR ROMANCI: ORHAN MİDHAT BARBAROS**

- Betül KORKMAZ

20-29

**HÜSEYİN CÖNTÜRK'ÜN TURGUT UYAR İNCELEMESİNİ YENİ ELEŞTİRİ KURAMI BAĞLAMINDA OKUMA**

- Sema ÇETİN BAYCANLAR

30-52

**TÜRK MİLLİYETÇİLİĞİNİN KADIN ALGISI: MİLLÎ EDEBİYAT DÖNEMİ**

- Farız YILDIRIM

53-67

**KİMLİK AYNASINDAKİ KIRILMA: FARUK DUMAN ÖYKÜSÜ**

- Fatih ARSLAN – Aybüke GÜÇLÜ DEMİR

68-87

**TEVFİK FİKRET'İN ŞİİRLERİNDE "GİZLİ TAHKİYE**

- Hakan Behçet SAZYEK

88-102

**BABUR-NÂME'DE ÖLÜM KAVRAMI**

- Ahmet KARATAŞ

103-134

**HALİT FAHRİ OZANSOY'UN SON POSTA  
GAZETESİNDEKİ ŞİİR ÜZERİNE YAZILARI  
(1937-1951)**

**- Abdurrahman EKİN**

135-155

**MİLLİ MÜCADELE'YE KARŞI YÜRÜTÜLEN  
KARA PROPAGANDA VE OLUŞTURULMAK  
İSTENEN MUSTAFA KEMAL - KUVAYİMİLLİYE  
İMAJI-**

**Rahmi DOĞANAY – Gül YILMAZ**

156-159

**ŞAİRİN SAHNEYE VURAN GÖLGESİ: AHMET  
MUHİP DIRANAS TİYATROSU ÜZERİNE (KİTAP  
İNCELEME)**

**- Sefa TOPRAK**

İ  
Ç  
İ  
N  
D  
E  
K  
L  
E  
R



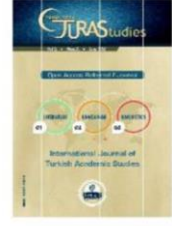
TURAS 2021  
**TURAS** studies

International  
Journal Of  
Turkish  
Academic  
Studies

- Vol 3.
- Num. 1
- June2022







**Tür:** Araştırma Makalesi

**Kabul Tarihi:** 19 Nisan 2022


**Gönderim Tarihi:** 20 Kasım 2021

**Yayımlanma Tarihi:** 16 Haziran 2022

**Atf Künyesi:** SOLMAZ, Betül (2022), “Bilinmeyen Bir Romancı: Orhan Midhat Barbaros”,  
**International Journal Of Turkish Academic Studies (TURAS)**, C. 3, S. 1, s.1-19

## BİLİNMEYEN BİR ROMANCI: ORHAN MİDHAT BARBAROS<sup>1</sup>

Betül SOLMAZ<sup>2</sup>

 10.54566/turas.1026433

### ÖZ

Avukat Orhan Midhat Barbaros (1894-1964), yirminci yüzyıl Türk edebiyatının ilk romancılarındandır. Yazın hayatına süreli yayımlarla başlayan sanatçı, toplumsal konularda kaleme aldığı köşe yazılarıyla tanınır. 1914'ten itibaren geçim kaygısıyla çeviri alanına yoğunlaşarak -otuz dokuzu Nat Pinkerton külliyyatına ait olmak üzere- edebiyatımıza kırk çeviri kazandırır. Bunun yanında kendi de romanlar, öyküler; hukuk, toplum ve iktisatla ilgili kitaplar kaleme alır. Ürettiği eserlerin çeşitliliğine karşın edebî kişiliğini romancı olarak kuran Orhan Midhat, 1917-1925 yılları arasında romancılık faaliyeti gösterir. Birinci Dünya Savaşı'ndan Cumhuriyet'e uzanan bu kısa fakat değişken devrenin izlerini, onun eserlerinde

<sup>1</sup> Bu makale, 2018 yılında yayımlanmış olan “Orhan Midhat Barbaros’un Romancılığı” isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

<sup>2</sup> Öğr. Gör., Piri Reis Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, E-posta: bsolmaz@pirireis.edu.tr [ORCID0000-0002-0970-3541](https://orcid.org/0000-0002-0970-3541)

bulmak mümkündür. Romancılığını okuyucusunu her bakımdan eğitmek için kullanan sanatçı, eserlerinin tümünde, millî duygulara sahip, ahlak bakımından gelişmiş, toplum için ideal bir insan tipine ulaşmayı hedefler. Bu nedenle millî duyguları önceleyerek başladığı romancılığını daha bireysel konularla devam ettirir. Toplumun en küçük birimi olan aile kurumuna eğilerek onun aksayan yönlerine işaret eder. Görücü usulü evlilik, nesiller arası çatışma, ahlaki düşkünlük, yanlış Batılılaşma gibi konuları aşk zemininde işler ve figürlerini bir ibret unsuru olarak kullanır. Ayrıca konak yaşamı, dönemin âdetleri, İstanbul'un çeşitli semtleri ve mekânları olay örgüsü içinde yer alır. Son romanı *Meçhul Kan*, içerik bakımından romancılığının bütününe temsil etmesi ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında kaleme alınmış bir Osmanlı eleştirisi olması bakımından son derece kıymetlidir. Ne var ki Orhan Midhat, bugüne ulaşan yedi romanı ve farklı türdeki üretimlerine karşılık literatürde kendine yer edinemez. Bu çalışma 2000'li yıllara dek *kayıp* sayılan, günümüzde çok kısıtlı bir çevrece tanınan Orhan Midhat'a ve eserlerine bilinirlik kazandırmayı amaçlamaktadır. Öncelikle sanatçının hayatı, edebî kişiliği ve eserlerinden söz edilecek; ardından romanlarından hareketle romancı kimliği üzerinde durulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan Midhat Barbaros, Avukat, Roman, Romancı, Cumhuriyet Dönemi.

## AN UNKNOWN NOVELIST: ORHAN MİDHAT BARBAROS

### ABSTRACT

Orhan Midhat Barbaros (1894-1964), a lawyer by profession, was one of the first novelists of the twentieth century Turkish Literature. The writer, who started to his writing career with periodicals, was best known for his articles on social issues. Starting from 1914, he focused on the field of translation in his struggle to earn a living and he contributed to our literature by translating forty written works of fiction thirty-nine of which belongs to the collected works of Nat Pinkerton. In addition to this, he wrote novels, short stories and books on law, society, and economics. In spite of the diversity of his works, he primarily built his literary identity on being a novelist and between the years 1917-1925 he carried on as a novelist. It is possible to find the traces of this ever-changing period, which extends from the First World War to the founding of the Republic, in his works. The artist, who uses his craft of writing novels to educate his reader from all aspects in all his works, aims to reach a human being who has strong national feelings, being developed from the point of view of ethics, and an ideal specimen for society. His career which started prioritising national feelings for this purpose continued with rather individual subjects later. He focuses on the family which is the smallest unit of society and points at the failing sides of it. On the basis of love he studies subjects like arranged marriages, conflicts between generations, moral corrosion, and faulty westernization, and he prefers to use his character as object lessons. Besides this, life in the

mansion, customs of that period, and various districts and places of Istanbul take place in the plot of his novels. His last novel, *Meçhul Kan*, is really very valuable from the point of view that it represents the whole of his career as a novelist in terms of content and that it was written as a criticism of the Ottoman period in the early years of the Republic. Despite all this, Orhan Midhat could not get a foothold for himself in the Turkish Literature although we have seven of his novels and various works in different fields that reach us today. This study aims to make Orhan Midhat and his works which had been assumed to be missing and only been known by a very limited audience until the 2000s become known by the public. His life, his literary persona and works will be mentioned and then his personality from the perspective of his novels will be dealt with.

**Keywords:** Orhan Midhat Barbaros, Barrister, Novel, Novelist, Republic Period.

## **GİRİŞ**

Edebî eserler onu meydana getiren sanatçıdan, sanatçı ise içinde bulunduğu zaman ve mekândan kimi izler taşır. Özellikle roman türündeki eserlerin edebiyatımızdaki ilk örnekleri, kaleme alındıkları döneme ayna tutar ve dış gerçeklikten fazlasıyla beslenirler.

İçinde yaşadığı dönemin gerçekliğinden beslenen ve bunları eserlerine yansıtan yazarlardan biri de Orhan Midhat Barbaros'tur. Yetmiş senelik ömrü boyunca İstibdat Devri, İkinci Meşrutiyet'in ilanı, İttihat ve Terakki'nin iktidarı, Birinci Dünya Savaşı, Osmanlı Devleti'nin yıkılışı, Cumhuriyet'in doğuşu, modernleşme yolunda atılan adımlar, İkinci Dünya Savaşı, çok partili hayata geçiş ve Demokrat Parti dönemi gibi Türk toplumunu derinden etkileyen sosyal, siyasi pek çok olaya ve bu olayların yarattığı toplumsal değişime tanıklık eder. Kişiliği, düşünce yapısı ve ilintili olarak yazarlığı bu bağlamda şekillenir. Dolayısıyla ilk olarak onun hayatı, edebî kişiliği ve eserlerinden söz edilmelidir.

## **1. ORHAN MİDHAT BARBAROS'UN HAYATI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ**

### **1.1. Hayatı**

Ali Mahir Bey (Oktay, 1959: 62) ve Ayşe Şaziye Hanım'ın ("Vefat", 1964: 7) oğlu Orhan Midhat Barbaros, 1894'te (Çalışlar, 2011: 260) İstanbul'da dünyaya gelir (Oktay, 1959: 62). Kasımpaşa Bahriyesinde başkâtip olan babası, inşaat, arsa satışı, hamam işletmeciliği gibi ek işler yaparak ailesinin geçimini sağlar (Barbaros Gürel, 2008: 18).

Sekiz kardeşinin en büyüğü olan Orhan Midhat (Bucak, 2003: 6), Bedreka-i İrfân ve Şişli Fransız Mektebinde gördüğü eğitimin ardından 1904'te Kabataş Lisesinden mezun olur. 1905-1914 yılları arasında öğretmenlik yapar<sup>3</sup>. Eş zamanlı olarak İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesinde eğitimine devam eder. 1914'ten itibaren lisan, edebiyat ve coğrafya dersleri verdiği Deniz Harp Okulundan 1919'da ayrılır. Bir süre yalnızca avukatlık ve yazarlıkla meşgul olur (Oktay, 1959: 62). 1923'te Darülfünun Hukuk Medresesinde hukûk-ı esâsiye öğretmenliği yapar (Durkheim, 1339 [1923]: 1). 1930'lu yıllarda ise Serbest Fırka'nın İstanbul Vilayet İdare Heyetinde genel sekreter/kâtip (Yetkin, 1982: 104) ve reis vekili sıfatlarıyla yer alır ("Yeni Fırkada İzmir Hadisesi Hakkında Ne Diyolar", 1930: 4). 27 Temmuz 1964'te (Çalışlar, 2011: 260) kalp krizi nedeniyle vefat eder (s.264).

## **1.2. Edebî Kişiliği ve Eserleri**

Orhan Midhat, öykü, deneme, makale, çeviri gibi türlerdeki çalışmalarına karşın edebî kişiliğini romancı olarak kurar. İstanbul Barosuna gönderdiği mektubunda kendini bir edebiyatçı olarak değerlendirir ve edebiyat sahasında verimli olamadığını, edebiyat için kullanmak istediği kalemiyle tahliye, hakaret, boşanma davası arzuhâli yazdığı için duyduğu üzüntüyü anlatır ([Barbaros], 2005: 197). Kendini topluma karşı sorumlu gören yazar, aydın bilinciyle hareket eder. Okuyucusunu her bakımdan eğiterek toplumsal bir dönüşüm gerçekleştirmeyi hedefler. İdeal topluma ulaşmanın yolunun bireyden geçtiğini düşünür. Bu yüzden eserlerinde kişilik, ahlak, yaşayış, inanış, düşünüş yönleriyle ideal insan vurgusu vardır. Kurmaca metinlerinde bu vurguyu figüratif kadro aracılığıyla yapar. Yanlışı seçen kişilerin başından geçen ibret verici olayları işler. Makale, deneme gibi çalışmalarında çok daha açık bir biçimde okuyucusunu yönlendirir.

Eserleri, Türk toplumu için değişim yılları olarak kabul edilebilecek bir devrede yazılmaları, yazıldıkları döneme, dönemin sorunlarına ve zihniyetine ışık tutmaları bakımından bugün oldukça kıymetlidir. Bu nedenle yirminci yüzyılın, dolayısıyla Cumhuriyet döneminin ilk romancılarından Orhan Midhat'ın eserlerini incelemek gerekir.

---

<sup>3</sup> Orhan Midhat'ın doğum tarihi dikkate alındığında eğitim/iş hayatıyla ilgili tarihsel bir tutarsızlığın söz konusu olduğu görülecektir. Bu hususu aydınlatacak bir belgeye ne yazık ki ulaşamamıştır.

### 1.2.1. Süreli Yayınlarda Kalan Yazıları

Orhan Midhat'ın yazın hayatı 1911'de Hukuk Fakültesi öğrencisiyken *Mütâlaa* mecmuasında kaleme aldığı köşe yazısıyla başlar ([Barbaros], 327 [1911]: 61-62). Bunu, *Büyük Duygu*, *Musavver Malûmât-ı Nâfia*, *Müstecir*, *İzdivaç*, *Donanma*, *Türkiye Edebiyat Mecmuası*, *Resimli Ay*, *Resimli Yıl*, *Modern Türkiye Mecmuası* gibi farklı süreli yayınlardaki çalışmaları takip eder. 1938'e kadar yazar, çevirmen ve mesul müdür sıfatıyla dergilerde yer alır (Solmaz, 2018: 18-24). Yazılarında eğitim amacı güderek modernleşme, güncel sorunlar, tarih, hukuk, aile hayatı, ahlak ve terbiye gibi toplumsal konuları işler. Sosyal adaletsizlik, toplumun geneline hâkim olan duyarsızlık gibi meseleleri irdeler. Millî duygularla kaleme aldığı, şehitlere ve ailelerine dikkat çektiği, Mustafa Kemal'in başarılarından söz ettiği kimi yazıları da vardır.

Orhan Midhat, süreli yayın çalışmalarında didaktik bir tavır sergiler ve toplumsal yararı gözetir. Bu yüzden güncel ile bağını koparmaz, hayata dair her konuyu ele alır. Onun ideale ulaşma çabasının izlerini diğer çalışmalarında da bulmak mümkündür. Bunun tek istisnası çevirileridir.

### 1.2.2. Çevirileri

Orhan Midhat'ın nicelik bakımından süreli yayınlar kadar üretken olduğu diğer bir alan çeviridir. 1914'ten 1923'e dek kırk çeviri yayımlar. Bunların *İçtimai Taksîm-i A'mâl* hariç hepsi polisiye türündedir ve dedektif Nat Pinkerton külliyyatına aittir (s.24-26). Bu nedenle *Türk edebiyatında en çok Pinkerton öyküsü çeviren kişi* unvanını kazanır (Üyepazarcı, 2008: 558).

Orhan Midhat, çevirilerinde tekdüze bir yol izler. Bunu, geçim kaygısıyla (Barbaros Gürel, 2008: 23) ve polisiyenin popülerliğiyle açıklamak mümkündür. Ancak diğer edebî çalışmalarında, çok yönlü kişiliğinin etkisiyle farklı tür ve alanlara yönelir.

### 1.2.3. Romanları Dışındaki Eserleri

Orhan Midhat, avukat, öğretmen, edebiyatçı kimliklerini ve kişisel meraklarını eserlerine yansıtır. Yedi romanı, *Hıyanet* (1920)<sup>4</sup> ve *Kızlarımızın Katilleri Gangsterler* (1945)<sup>5</sup> isimli iki

---

<sup>4</sup> [Barbaros], Orhan Midhat (1336) [1920], *Hıyanet*, İtimat Kütüphanesi, Kader Matbaası, İstanbul.

öyküsü vardır. Öykülerinde okuyucusunu ahlaki çözümlere karşı uyarır. Hukuk, toplum ve iktisatla ilgili üç çalışma yayımlar. Bunlar *İçtimai İnkılaplar: İslamiyet'in Mazi, Hâl ve İstikbali* (1916)<sup>6</sup>, *İktisadi İletlerimiz* (1924)<sup>7</sup> ve *Kırmızı Kitap* (1924)<sup>8</sup>'tir. 1927'de Mustafa Kemal'e dair düşüncelerini içeren *Büyük Gazi'nin Karşısında Hisler ve Fikirler*'i<sup>9</sup> kitaplaştırır. Avukat kimliğiyle kaleme aldığı *Mahkeme Röportajları* ise bugüne ulaşmamıştır (Solmaz, 2018: 28).

Romanları dışındaki eserlerinde de ülkenin çıkarlarını gözeten Orhan Midhat, ilgi alanlarını genişleterek çeşitli sorunlara çözümler arar, öneriler getirir. Bütün bu çalışmalarının yanında, edebî cephedeki en ciddi ürünlerini romancı kimliğiyle verir. Dolayısıyla onun romanları üzerinde daha ayrıntılı durulmalıdır.

#### **1.2.4. Romanları**

##### **1.2.4.1. Kahraman Türk Kızı**

Orhan Midhat'ın ilk romanı 1917'de yayımlanan *Kahraman Türk Kızı*'dır. Birinci Dünya Savaşı atmosferinde kaleme alınan eserde, millî duygular ön plandadır. Bu roman, Vecdi isimli bir gencin aşk ve vatan sevgisi çemberinde yaşadığı bocalamayı ele alır.

Vecdi; ülkesinin mevcut durumuna ve savaşta ölen insanlara karşı kayıtsız, yalnızca kendi hayatıyla meşgul, varlıklı bir gençtir. Yan köşkte yaşayan Vicdan'ı görür görmez âşık olur ([Barbaros], 1333a [1917]: 4-5) ve aşkına karşılık bulur (s.31). Fakat Vicdan'ın evlenmek için bir şart koşar. Vecdi, vatani için savaşmalı yani Birinci Dünya Savaşı'na katılmalıdır (s.38-39). Bedelli askerlik yapan genç adam, vatanına borcunu ödediğini söylese de (s.36) Vicdan'ı ikna edemez (s.39). Durumu kabullenmeye mecbur kalır ve askere gider. Çok geçmeden Vicdan'a bir mektup gelir. Yaralanan Vecdi, son anlarında bu mektubu yazmıştır. Savaşta gördükleri onu derinden etkiler ve değiştirir. Bu bilinçle bir kahraman olarak ölür (s.45-48).

##### **1.2.4.2. Kanlı Muaşaka**

---

<sup>5</sup> Barbaros, Orhan Midhat (1945), *Kızlarımızın Katilleri Gangsterler*, Zigomala Basımevi, İstanbul.

<sup>6</sup> [Barbaros], Orhan Midhat (1332) [1916], *İçtimai İnkılaplar: İslamiyet'in Mazi, Hâl ve İstikbali*, Cemiyet Kütüphanesi, Resimli Kitap Matbaası, İstanbul.

<sup>7</sup> [Barbaros], Orhan Midhat (1340) [1924], *İktisadi İletlerimiz*, Kütübhâne-i Sûdî, Orhaniye Matbaası, İstanbul.

<sup>8</sup> [Barbaros], Orhan Midhat (1340) [1924], *Kırmızı Kitap*, Kütübhâne-i Sûdî, Orhaniye Matbaası, İstanbul.

<sup>9</sup> [Barbaros], Orhan Midhat (1927), *Büyük Gazi'nin Karşısında Hisler ve Fikirler*, Matbaa-i Osmaniye, İstanbul.

Orhan Midhat'ın ikinci romanı, *Kahraman Türk Kızı*'yla içerik ve tertip bakımından pek çok ortaklık barındıran ve bu romanla aynı külliyyatın parçası olan (s.49) *Kanlı Muaşaka*'dır. 1917'de yayımlanan eser, yine millî duyguları önceleyerek vatan, aile ve aşk çemberinde sıkışan Seyfettin'i konu edinir. Bu kez olay örgüsü 1897 Osmanlı-Yunan Savaşı atmosferinde seyreder.

Tek hayali nişanlısı Saliha'yla evlenmek olan yirmi yaşındaki Seyfettin ([Barbaros], 1333b [1917]: 2-3), seferberlik ilan edilince askere çağrılır (s.15). Ailesi ve Saliha bu haberi sevinçle karşılar. Onu bir kahraman olarak görmek hepsi için gurur kaynağıdır. Ölmekten ve Saliha'nın onu unutmamasından korkan Seyfettin ise derin bir mahzunluk içindedir (s.4-7). Askere gitmemek için intihara bile teşebbüs eder (s.10). Sonunda Saliha için askere gitmeye razı olur (s.23). Mektuplarında askere uyum gösteremediğinden sıklıkla söz eden Seyfettin, nişanlısının ayrılığına dayanamayarak ilk çatışmada kaçar (s.32-33). Evine döndüğünde annesi ve Saliha onu saklamayı reddeder (s.37). Çaresiz hâlde yollara düşen genç adam, terk edilmiş bir konakta düşman askerleriyle karşılaşır. Kaybedecek hiçbir şeyi kalmamasının verdiği cesaretle düşmanlara saldırır ve pek çok kişinin ölümüyle sonuçlanacak bir planı bozguna uğratar. Ele geçirdiği evrakları kendi karargâhına ulaştırırken çıkan çatışmada yaralanarak ölür (s.48).

#### **1.2.4.3. Genç ve Güzel**

Orhan Midhat, millî duygularla kaleme aldığı ilk iki romanının ardından daha bireysel konuları ele aldığı eserler yazmaya başlar.

1918'de yayımladığı *Genç ve Güzel*'in konusu, Saime'nin, genç ve güzel bir erkekle evlenme arzusuyla boşanması ve felakete sürüklenişidir. Bu eksende, evliliğin tekdüze bir hâl alışı, dönemin aile ilişkileri, gelenekleri ve konak yaşayışı gibi meselelere değinir (Gündüz, 2013: 31).

Saime, varlıklı bir aileye mensup, eğitilmiş, yeni evli genç bir kadındır ([Barbaros], 1334a [1918]: 4). Ailesinin isteğiyle Tayyar Bey'le görücü usulü bir evlilik gerçekleştirdiği için son derece mutsuzdur. O, evleneceği kişiyi önceden tanımayı ve okuduğu romanlardaki gibi âşik

olmayı ister. Henüz otuzlarında, zengin, ikbal sahibi ve iyi kalpli eşi Tayyar Bey, Saime'nin aşkını kazanabilmek için sürekli çabalar fakat başarılı olamaz (s.6-7). Çift, Saime'nin nefrete varan davranışları dolayısıyla kısa zamanda boşanır (s.24). Ailesi, yeniden evlenmek isteyen Saime'ye bu kez genç ve güzel Recai Bey'i uygun bulur. Recai Bey, yirmi bir yaşında, hiçbir kazancı olmayan, büyükbabasının himayesinde yaşayan bir gençtir (s.40). Mutlu başlayan evlilikleri, Recai Bey'in değişen tavırları ve hesapsız harcamaları (s.64-66), ebeveyn olmanın getirdiği sorumluluk gibi nedenlerle bozulur (s.93-94). Yıllar içinde eve uğramaz olan Recai Bey'in hayatında başka bir kadın vardır (s.106). Bir tartışma sırasında Saime'yi hiçbir zaman beğenmediği söyler. Bu yüzleşmenin ardından Saime'nin pırlanta kolyesini çalarak köşkü terk eder (s.120-122).

#### **1.2.4.4. Küçük Gelin**

Orhan Midhat'ın evlilik ekseninde şekillenen diğer bir romanı, ilk yetmiş dokuz sayfası 1918'de *İzdivaç*'ta tefrika edilen *Küçük Gelin*'dir ([Barbaros], 1334b [1918]: 15). Mecmuanın kapanışı üzerine kitaplaştırılan eserin yayım yılına dair kesin bir bilgi yoktur. Romanda, on yedi-on sekiz yaşlarındaki Suat'ın, babasının makam ve zenginlik ihtirası nedeniyle seksen yaşında bir adamla evlendirilmesini anlatır. Dönemin evlilik anlayışı, aile kurumu, kadının erkek karşısındaki konumu, genç ve yaşlılar arasındaki fikirsiz uçurum gibi meseleler olay örgüsünde kendine yer bulur.

Varlıklı bir ailenin kızı olan Suat ([Barbaros], t.y.: 12), günlerini edebiyat ve musikiyle meşgul olarak geçirir (s.8-9). Ailesinin bütün sevgi ve ilgisine karşın kalbinde büyük bir mahrumiyet ve yalnızlık duyar. Zihninde sürekli aşk düşüncesi vardır. Sevmek, sevilmek için yaşadığını düşünen genç kız, güzelliği son derece önemser. Ona göre güzel olmanın ilk şartı gençliktir (s.11-13). Okuduğu romanlardan öğrendiği gibi bir aşk yaşamayı ve evlenmeyi ister (s.51). Bu yüzden kendine görücü geldiğini öğrendiğinde sıkılır. Görücülüğü son derece aşağılayıcı bulur hatta esir ticaretine benzetir (s.49). Üstelik damat adayının, makam sahibi fakat yaşlı ve çocuklu bir adam olduğundan habersizdir (s.52). Suat'ın annesi, bunu öğrenir öğrenmez görücüleri uğurlar (s.55-56). Fakat babası Zekai Bey, başta eşi gibi tepki vermişse de adayın kimliğini öğrenince fikir değiştirir (s.70). Karısının ve kızının rızası olmaksızın bu evliliği



onaylar (s.94).

#### 1.2.4.5. Şişli Hayatı

*Küçük Gelin*'in ardından Orhan Midhat, teknik ve içerik bakımından romancılığının *olgunluk dönemine* erişir. *Şişli Hayatı*, Orhan Midhat'ın bu dönem romanlarından ilkidir. 1914'te *Musavver Malûmât-ı Nâfiâ*'daki tefrikası yarım kalan eserini (Yıldırım, 2007: 33), 1923'te tamamlayarak kitaplaştırır. Romanda, Halim isimli bir gencin aşk uğruna sürüklendiği felaketi işler. Bu felaketin arka planında, Doğu-Batı ikilemindeki toplumun panoramik tablosunu resmeder.

Darülfünunda Fransızca ve Arapça tahsili gören ([Barbaros], 1339 [1923]: 74), çevresince daima sakin ve ciddi tavırlarıyla tanınan Halim, muhafazakâr ve varlıklı bir ailenin oğludur ([Barbaros], 2005: 63). Beyoğlu'nda rastladığı (s.22) genç bir kadına görür görmez âşık olunca (s.27), aşktaki tecrübesine güvendiği arkadaşı Nazif'ten yardım ister. Nazif, onu aşkın acı neticelerine, kadınlara dair uyarır (s.59) ve bu aşktan vazgeçirmeye çalışır (s.72). Halim onu dinlemez (s.70). Sevdiği kadın düşkün bir hayat yaşamaktadır. Üstelik evlidir (s.159). Çift buna rağmen kaçarak Avrupa'ya gider (s.179). Yıllar sonra Nazif'le karşılaşan Halim, başından geçenleri anlatmaya başlar. Sevgilisi, Avrupa'da Halim'in bütün servetini hesapsızca harcar, ellerindeki son parayla Şişli'ye döndüklerinde sosyete hayatına dâhil olarak cemiyetlere katılır. Nihayet Halim'in bütün parasını alarak yeni sevgilisiyle kaçır. Elinde hiçbir şey kalmayan, ailesinin dön tekliflerini reddeden Halim ise gazete satarak geçinir (s.188-190). Roman, onun intiharıyla son bulur ([Barbaros], 1339 [1923]: 246).

#### 1.2.4.6. Aşk İhtiyacı

Orhan Midhat'ın olgunluk dönemi romanlarından ikincisi 1924'te yayımlanan *Aşk İhtiyacı*'dır. Eser, Saadet isimli bir genç kızın, tıpkı Halim gibi aşkı ararken uğradığı felaketi anlatır. Yazar, bu arayışın arka planında dönemin toplumundaki ahlaki çözülmeye, Batı hayranlığının değerler üzerindeki tahribatı gibi meseleleri işler. Ayrıca romanın başkişisi Saadet olmasına rağmen tıpkı onun gibi aşkı arayan diğer figürlerin yaşantılarına yer verir.

Saadet, yirmi iki yaşında, son derece güzel ve güzelliğinin farkında olan bir genç kızdır. Her

istediğine sahip olmasına karşın hiçbir şeyden zevk almaz ve hiçbir şeye önem vermez. Tek ihtiyacı aşktır ([Barbaros], 2002: 8). Ailesi, onunla evlenmek isteyen pek çok genç (s.16) arasından Vehbi'yi uygun bulur (s.28). Bu evliliğe razı olan Saadet'in aklı ise bir gezinti sırasında görüp beğendiği Macit'tedir (s.21). Bu yüzden evliliğinde mutluluğu bulamaz (s.82). Vehbi de onu bütün güzelliğine karşın beğenmemektedir (s.61). Aradığı aşkı Saadet'in piyano öğretmeni Firusi'de bulur ([Barbaros], 1340: 106-107). Saadet ise kim olduğunu bilmediği Macit'in, amcasının kızı Semiha'yla evlendiğini öğrenir ([Barbaros], 2002: 85). İkilinin bakışmalarla başlayan ilişkileri kısa zamanda söze dökülür (s.109). Vehbi ve Firusi arasındaki yasak aşkın ortaya çıkmasıyla (s.75) Saadet eşinden ayrılır (s.116). Vehbi, barışmak için çabalasa da bir cevap alamaz (s.166) ve Firusi'ye döner (s.175). Fakat Firusi tarafından aldatılır (s.178) ve onu öldürür (s.180). Hapiste, hasta bir hâlde geçen ayların sonunda serbest kaldıysa da Saadet'e karşı duyduğu vicdan azabı peşini bir türlü bırakmaz (s.182-183). Benzer şekilde Semiha da Macit ve Saadet'i yakalar (s.129) fakat eşini affeder (s.157). Bu olayın ardından bir yıl kadar Paris'te kalan Saadet döndüğünde yeniden Macit'le görüşmeye başlar. Kendi tabiriyle tamamıyla bir *Avrupa kadını* olmuştur. Bu yüzden ilişkisini kimseden saklamaz (s.186-187). Fakat Macit, eşinden ayrılmaz ve onu terk eder. Hamile olduğunu fark eden Saadet üzüntüden hastalanır (s.191). Çok geçmeden çocuğunu düşürür ve ölür (s.194). Ölüm haberi alan Macit ise çektiği azap yüzünden aklını yitirir (s.195-200).

#### **1.2.4.7. Meçhul Kan**

Orhan Midhat'ın son ve en gelişkin romanı ise 1925'te yayımlanan *Meçhul Kan*'dır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında kaleme alınmış bir Osmanlı eleştirisi olan bu eser, makam âşığı, jurnalci bir paşanın oğlu Celil ile II. Abdülhamit'in kızı Sultan Mahinur'un aşkını konu edinir. *Büyük inkılabın muzaffer mübdi'alarına* ithaf ettiği romanında ([Barbaros], 1341 [1925]: 1), saray kadınlarının yaşantısını, halkın çektiği sıkıntıları, padişahın ve devlet erkânının duyarsızlığını, gün geçtikçe artan ahlaki tahribat gibi meseleleri hem başkişiler hem de figüratif kadronun diğer üyeleriyle resmeder. Ayrıca Mahinur aracılığıyla harem usullerini, cariye ve kalfaların öykülerini, hanedan mensuplarının yaşayışlarını Sultan Abdülmecit'ten II. Abdülhamit dönemine dek gerçekleşen tarihsel olaylarla ilişkilendirerek ele alır.

Paşa oğlu olan Celil, varlıklı ve iyi eğitilmiş bir gençtir. Elindeki imkânlarla rağmen içinde yaşadığı toplumun içler acısı durumuna kayıtsız kalmaz ve padişah aleyhtarlığını bulduğu her fırsatta dile getirir (s.40-43). Erdemli duruşu ve kişiliğiyle öne çıkan genç adam, bir mevlit alayı (s.38) sırasında padişahın kızı olduğunu bilmediği Mahinur'a âşık olur (s.79). Üstelik bu aşk karşılıklıdır (s.229). Ancak Celil ve ailesi bir bahaneyle (s.336) Fizan'a sürülür. Yıllar sonra istibdadın yıkılışıyla İstanbul'a döner (s.343) ve Mahinur'la evlenir. Fakat zaman, ikisini de değiştirmiştir (s.360-361). Celil, eşinin hem evin şoförüyle (s.365) hem de bir İngiliz miralayıyla ilişki yaşadığını öğrenir (s.366). Her şeye rağmen Mahinur'u hâlâ sevdiği için kendine duyduğu nefretle intihar eder. Ölümü sırasında başucunda yalnızca babası vardır (s.371). Mahinur, İngiliz miralayıyla Avrupa'ya kaçar. Kısa zamanda aldatılır ve terk edilir. Düşlediği ihtişamlı hayat yerini sefalete bırakır (s.375-376). Bir cinnet hâli sırasında babasının padişah olmadığı öğrenen genç kadın, annesini ve ardından kendini öldürür. Roman, kimliği meçhul kalan Mahinur'un intihar haberiyle son bulur (s.379-380).

Edebî kimliğine ve eserlerinin içeriğine dair verilen bu bilgiler ışığında Orhan Midhat'ın romancılığını ayrıntılı incelemek gerekir.

## **2. ORHAN MİDHAT BARBAROS'UN ROMANCILIĞI**

1917-1925 yılları arasında romancılık faaliyeti gösteren Orhan Midhat Barbaros, yansıtmacı roman sisteminin parçası olan *popüler romanlar* kaleme alır. Eserlerinin kuruluşunda ve içerik öğelerinde Tanzimat romanlarından beslenir. Onun romanlarında büyük tesadüflere, ölümle sonuçlanan aşk maceralarına, günlük yaşamla ve tarihî olaylarla harmanlanmış ibret verici konulara, İstanbul'un çeşitli semtlerine, mekânlarına, zıtlıklarla şekillenmiş şahıs kadrosuna ve bir değeri temsil eden figürlere rastlamak mümkündür. Bu bağlamda aşk, vatan sevgisi, görücü usulü evlilik, nesiller arası çatışması, ahlaki yozlaşma gibi konuları ele alır. Toplumsal değişimin çarpık yönlerine ayna tutmayı amaçladığı için sade ve anlaşılır bir dil kullanır. Buna karşın teknik bir kusur olarak kabul edilen yazar anlatıcıya eserlerinde yer vermez; her romanında öncekini aşarak kişilerin iç dünyasını, mekân unsurlarını, figüratif kadroyu, fon figürleri ve yan hikâyecikleri zenginleştirir.

Orhan Midhat'ın ilk romanlarından *Kahraman Türk Kızı*, *Kanlı Muaşaka* ve *Küçük Gelin* teknik bakımdan zayıf eserlerdir. Bu romanlarda figürlerin şahsiyeti, olayların gelişimi, kurgu gibi unsurlar daha yüzeysel ve kusurludur. Örneğin askere gitmek istemeyen Vecdi ve Seyfettin'in iç dünyalarından neredeyse hiç söz etmez. Dolayısıyla onların kahramana dönüşüm süreçlerindeki motivasyon yeterli biçimde açıklamaz. *Küçük Gelin*'in giriş ve gelişme bölümlerinde başkişi Suat'ı ayrıntılı bir biçimde tanıtır. Babasının onu yaşlı bir adamla evlendirmeye karar verdiği sonuç bölümünde ise Suat'a yer vermez. Bu bakımdan roman ani bir biçimde sone erer ve ilk iki bölümde anlatılanlar ile sonuç arasında bağ kurmak güçleşir.

*Genç ve Güzel*'le bu kusurları gidermeye başlar. Teknik açıdan bir geçiş sürecinin ürünü olan bu eserde figüratif kadroyu daha ayrıntılı tanıtır ve onlara kişiliklerine uygun biçimde olay örgüsünde yer verir. Ayrıca nedensellik bağını güçlendirir ve gereksiz ayrıntılardan kaçınır. Romancılığa beş yıl kadar ara verdikten sonra art arda yayımladığı *Şişli Hayatı*, *Aşk İhtiyacı* ve *Meçhul Kan* bu bakımdan daha gelişkin eserlerdir. Özellikle *Meçhul Kan*, içerik öğelerindeki başarısıyla, yazar için bir zirve kabul edilebilir. Üç romanda fon figürlerin öykülerini olay örgüsüne dâhil ederek içeriği zenginleştirir. Kişilerin iç dünyalarına ciddi bir derinlik kazandırır. Bu bağlamda onun roman kişilerinden de söz etmek gerekir.

Orhan Midhat, figüratif kadrosunu yüksek zümreye mensup, varlıklı, güzel görünüşlü gençler ve onların çevreleriyle kurar. Erkek figürleri, kişilikleri bakımından Tanzimat Dönemi'ndeki alafranga züppe tipinden izler taşır. Özellikle Halim, Batılı bir düşünce yapısını benimseyerek çabucak eski hâlden sıyrılmaya, süs düşkünlüğü ve saatler süren kıyafet denemeleriyle bu hususta anılacak ilk isimdir. Yine bu tipe uygun olarak erkek figürlerin çoğu mirasyedidir. İçgüveyi olarak eşlerinin evine yerleşir ve hiçbir yerde çalışmazlar. İstisnai olarak Recai Bey bir işte çalışıyorsa da Saime'den ve ailesinden sık sık para alır. Maddi hiçbir kaygısı bulunmayan bu erkekler, bütün hayatlarını aşk ile şekillendirir ve aşk yüzünden felakete sürüklenirler. Nazik ve duygusal yapıları dolayısıyla sık sık ağlar ve hastalanırlar. Bu açıdan histerik bir yanları vardır. Yine de onları Tanzimat Dönemi'nin saf ve budala tipiyle de özdeşleştirmek mümkün değildir. Görünüşleri ile öne çıkan, bilindiği kadarıyla belirli bir kültürel birikimi olan bu züppeler kendilerini komik durumlara düşürmezler (Solmaz, 2018:

139-140). İmkânları dolayısıyla kendilerini bilinçli olarak dış dünyanın gerçeklerinden uzak tutarlar. Bu duyarsızlığın görülmediği tek figür Celil'dir. Orhan Midhat onu içinde bulunduğu sınıfın karşısında duran, ideal bir kişi olarak resmeder ve yüceltir (s.141). Figürler arasındaki bu çatışma unsurunu sıklıkla kullanır, Seyfettin'in ile Haydar Paşa'yı, Recai Bey ile Tayyar Bey'i, Halim ile Nazif'i, Saadet ile Semiha'yı, Celil ile Behzat Bey'i kıyaslar.

Orhan Midhat, erkek figürleri ile kıyaslandığında kadın figürlerini özellikle fiziki açıdan çok daha ayrıntılı bir şekilde işler. Bu varlıklı genç kadınlar hem fiziken hem de duygu ve düşünce dünyalarıyla kimi benzerlikler taşırlar. Saime dışındaki bütün kadın figürler çok güzel ve bunun bilincinde kişilerdir. Güzelliklerini bir övünç kaynağı gören bu kadınlar mutlaka ayna karşısında resmedilir. Örneğin bir Türk kızı olarak idealize edilen Vicdan, sabah uyanır uyanmaz ayna karşısına geçerek vücudunun güzelliğini hayranlıkla seyreder. Saliha, Seyfettin'in yanındayken birdenbire salonun gösterişli aynasında kendini izlemeye başlar ve anlatıcı, genç kızın güzelliğini vurgular. Aynı şekilde Suat da sık sık ayna karşısında giyinip soyunarak kendi güzelliği ile gurur duyar. Sultan Mahinur'da ayna karşısında kendi güzelliğini seyreden bir başka figürdür. Özellikle Saadet, güzelliğiyle dikkat çekmekten gurur duyar ve ayna karşısında bolca vakit geçirir. Pek de güzel olmadığı belirtilen Saime de Tayyar Bey'den ayrılmakla iyi bir karar verip vermediği kısa bir an için sorguladıktan sonra ayna karşısına geçerek bütün düşüncelerinden sıyrılır. Orhan Midhat, kadın figürlerindeki narsistik yanı, ayna ile pekiştirir (s.149-150). Bu tutumun onları sığlaştırdığını ve duyarsız yanlarına dikkat çektiğini de söylemek mümkündür. Yazarın bir kadında belirlediği güzellik ölçütleri ise beyaz ten, ince bel, dolgun vücut, sarı ya da kumral saçlar, kırmızı dudaklar, küçük burun ve ufak ayaklardır (s.150). Aynı şekilde kırmızı dudaklı, beyaz tenli, çoğunlukla sarı ve bazen kumral renkli saçları olan erkekleri de yakışıklı bulur. Esmer figürlerin hiçbirini güzel kabul etmez. Çoğunlukla halayıklar, ağalar ve köleler gibi alt sınıf mensupları esmer tenleriyle öne çıkar (s.142). Bu açıdan Orhan Midhat'ın romanlarında beyaz ten dönemin toplumsal bir algısını temsil eder. Beyazlık yüksek sosyal sınıfa mensubiyetin bir göstergesidir. Esmerliği ise çalışan, dolayısıyla güneşe maruz kalan halka atfeder (s.150).

Fiziki özelliklerindeki ortaklığın yanında, Orhan Midhat'ın kadın figürleri yetişme tarzları ve

yaşayışlarıyla da birbirlerine benzerler. Eğitilmiş oldukları mutlaka vurgulanan bu figürlerin düşünce dünyasında, eğitimin yansımalarını bulmak güçtür. Müzik ve edebiyata merakları, yalnızca görücü merasimlerinde dile getirilen bir detay olarak kalır. Sanatı bir süs olmaktan çıkararak önemseyen tek kişi *Küçük Gelin*'deki Suat'tır. Edebiyat ve müziğe meraklı bu genç kız, okumayı yemek içmek kadar önemli bulur. Fakat yazar, onun edebiyata olan tutkusu bir bilinç zemini üzerine oturtmaz. Bu bakımdan o, erken romanın örneklerinde bir arketip ısrarlılığıyla tekrar tekrar karşımıza çıkan *roman okuyan kadındır*. Erken romanların neredeyse hepsinde kadınlar, bir köşede roman ya da şiir okur ve okuduklarına fazlasıyla kapılırlar (Gürbilek, 2014: 20). Saime ve Suat da romanlarda okudukları aşkın hayalini kurarak gerçeklikten uzaklaşır ve mutlu olamazlar.

Orhan Midhat'ın figürleri ortak paydada buluşturan diğer bir unsur mekândır. Özel mekânlar, kişilerin hayat standartlarına uygun olarak köşkler, konaklar ve saraylardır. Saadet ile Celil, bütün ev halkıyla birlikte kış aylarını konakta geçirirken yaz aylarında köşkte kalır. Saime, okuyucunun karşısına ilk kez köşkün korusunda çıkar. Benzer şekilde Suat, bahçeye çıkmak üzere köşkün kapısında belirir. Halim Bey ve ailesinin pembe konağı da sık sık komşuların dedikodu malzemesi olur. Özel mekânlar, hem dekoratif bir unsur olmaları hem de figürlerin şahsiyetlerini belirginleştirmeleri bakımından oldukça önemlidir. Yazar, ilk iki romanındaki mekân ve eşya tasvirlerinin azlığına karşılık, Vecdi ve Seyfettin'in güzel eşyalarla donatılmış, zengin bir evde yaşadıklarına dikkat çeker. Diğer yanda ise savaşın yarattığı manzaralara yer verir. Böylece iki figürün duyarsızlığını zıt mekânlar aracılığıyla imler (Solmaz, 2018: 107). Saime, Suat, Halim, Saadet ve Mahinur'u da benzer şekilde ihtişamlı mekânlarda resmeder. Bulunduğu mekân ile uyum sağlayamayan tek kişi ise Celil'dir. Yazar, onun aracılığıyla mekânı eleştiri malzemesi olarak kullanır. Bir mezar yeri, bir enkaz gibi resmettiği Anadolu'ya karşılık, son derece detaylı bir saray tasviri yapar (s.108). Romanlarında özel mekânlara belirli bir amaç doğrultusunda yer verir. İstisnasız her romanda, özel mekânlar özellikle başkişilerin kişiliklerinin birer pekiştiricisi konumundadır. Ne var ki ilk iki romanında, mekân ve figür arasındaki bağı yeterince kuramaz. Figürleri; diyaloglar, olay ve durumlar içinde tanıtır fakat buldukları mekânı ve eşyaları birkaç

cümleye sığdırır. *Genç ve Güzel*'den itibaren mekân ve figür bağıını, detaylı tasvirlerle sağlamlaştırır. Özellikle son üç romanında mekân ve mekânı oluşturan eşyaları ayrıntılarıyla verir (s.109).

Orhan Midhat'ın romanlarında sosyal mekânlar, özel mekânlar kadar olmasa da figürlerin kişiliklerini pekiştirici niteliktedir. Tüm romanlar İstanbul'da geçer. Pek çok semt ve mekânı dış gerçekliğe uygun olarak kurmaca yapıya ekler. Ancak onları çoğunlukla dekoratif bir unsur olarak kullanır. Örneğin Tanzimat romanlarında da sıkça karşımıza çıkan, hatta Tanzimat edebiyatının bir sembolü hâline gelen Çamlıca'yı, mesire olarak ya da yazın konaklamak için tercih edilmesiyle anar. Fakat Beyoğlu ve Şişli'yi bu noktada ayırmak gerekir. Yazar, özellikle Beyoğlu'nu ışıltılı dükkânları ve hızlı yaşayışıyla Batıyla özdeşleştirir. Şişli'yi de tıpkı Beyoğlu gibi yoz kişilerin sıklıkla tercih ettiği bir semt olarak resmeder. Halim, âşık olduğu genç kadını ilk kez Karlmann'ın önünden geçerken görür ve onu takip ederek Lebon'a gider. Aynı günün akşamı buluşmaya giderken çapkınlarca Paris Bahçesi diye anılan gazinonun önünde iner ve Kır Sokağı'nın yolunu tutar. Bir başka buluşmaya giderken Taksim Bahçesi'nde dolaşır. Ayrıca Halim'in annesi, oğlunun süs düşkünlüğünden dert yanarken odasının Farukî'nin lavanta dükkânına benzetir ve oğlunun kıyafetlerinin İpekçi Kanı'de bile olmadığını söyler. Bu mekânları da tıpkı semtler gibi çoğunlukla detaylandırılmadan, dekoratif birer unsur olarak kullanır. Saime doğum yaptıktan sonra eve Hacı Bekir'den paket paket şeker, çikolata, kurabiye ve pasta geldiğinden söz eder (s.101-102). Bu mekânlar dönemin sosyal hayatına dair kimi izler taşımaları bakımından önemlidir (s.113-114).

Teknik açıdan yapılan bu sınıflamanın yanında konuları bakımından incelendiğinde Orhan Midhat'ın romanlarını üç döneme ayırmak mümkündür. Buna göre, millî duygularla savaş yıllarında kaleme aldığı *Kahraman Türk Kızı* ve *Kanlı Muaşaka* birinci döneme; toplumu evlilik, aile hayatı gibi bireysel konularda ve ahlak bakımından eğitime amacı güttüğü *Genç ve Güzel*, *Küçük Gelin*, *Şişli Hayatı* ve *Aşk İhtiyacı* ikinci döneme; ilk iki dönemin konularını ortak bir olay örgüsünde işlediği siyasi bir eleştiri niteliğindeki *Meçhul Kan* ise üçüncü döneme aittir.

Millî duygulara hitap eden ilk dönem romanlarının tezi, vatan sevgisinden daha kutsal hiçbir şey olmadığıdır. Yazar, karşıt figürler aracılığıyla çatışma unsuru yaratarak okuyucusuna

millî bir bilinç kazandırmak ister.

*Genç ve Güzel* ve *Küçük Gelin* ise yazarın kendi sesini bulmaya başladığı, bireysel ve ahlaki konulara eğildiği, okuyucusunu bu yönde bilinçlendirmeyi hedeflediği bir dönemi başlatır. Bu romanlarda görücü usulü evliliğin yol açtığı yıkıma dikkat çeker; eski ve yeni nesil arasındaki çatışmayı ve düşünsel farklılıkları işaret eder. *Şişli Hayatı* ve *Aşk İhtiyacı* bu dönemin gelişkin ürünleridir. Ahlaki çöküntüyü; aile kurumunun yıkılışı ve gayrimeşru cinsellik ekseninde okuyucunun dikkatine sunar. Yazarın evlilik ve aşk konusundaki tespitlerinde, figürlerin düşünce yapısında ve fiziki özelliklerinde biyografik izler bulmak mümkündür.

Orhan Midhat'ın son romanı *Meçhul Kan*, her bakımdan diğer romanlarından ayrı bir yerde tutulmalıdır. *Geçmişle hesaplaşan* bu eserde, Cumhuriyet'in kazandırdıkları Osmanlı'ya yönelik olumsuz bir bakışla dolaylı olarak işler. Onu kıymetli kılan diğer bir unsur, içeriği bakımından yazarın romancılık serüvenini bir bütün olarak resmetmesidir. Millî duygular, ahlaki eğitim, toplum ve aile kurumlarındaki çürümüşlük yeni bir bakışla sentezlenir ve bu romanda yer bulur.

## SONUÇ

Orhan Midhat'ın romancılık faaliyeti gösterdiği 1917-1925 yılları, Türk tarihindeki büyük dönüşümleri kapsayan kısa bir zaman dilimidir. Bu dar zamana yedi roman sığdırmayı başaran sanatçının eserlerinde, bahsi geçen dönüşümden izler bulmak mümkündür.

Dört sene süren ve milyonlarca insanın ölümüyle neticelenen Birinci Dünya Savaşı'nın gölgesindeki İstanbul'da, ilk romanını kaleme alan yazar, eserlerinde tarihten ve dış gerçeklikten beslenir. Bu bağlamda *Kahraman Türk Kızı*'nin iç zamanının Birinci Dünya Savaşı olması tesadüf değildir. *Kanlı Muaşaka*'da da benzer olayları, 1897 Osmanlı-Yunan Savaşı'nı fon olarak işler. Savaşın etkisinde günlük hayatı, toplumun durumunu, askerlerin ruh hâlini, savaşın çetin yüzünü başkişilerin tecrübeleri aracılığıyla okuyucuya aktarır.

*Meçhul Kan* Orhan Midhat'ın dış gerçeklikten en çok beslendiği eseridir. Romanda, Sultan Abdülmecit dönemindeki Yemen, Konya, Bosna, Tuna isyanları ve Sinop Baskını, II. Abdülhamit döneminde Yemen'e asker gönderilmesi, istibdadın yıkılışı gibi pek çok olayı



eleştiri amacıyla kullanır.

Daha bireysel ve ahlaki konuları irdelediği, evlilik ve aile kurumunun kusurlarıyla ilgilendiği romanlarında ise İstanbul'un pek çok semt ve mekânını dış gerçekliğe uygun olarak olay örgüsüne ekler. Konak yaşamı, dönemin âdetleri, nesiller arasındaki farklılıklar, ahlaki yozlaşma gibi pek çok konuyu kişi ve mekânlar aracılığıyla işler.

Yazar, bütün romanlarını aşk motivasyonu üzerine kurarak İstanbul'un yüksek zümresinden figürlerin yaşayışlarını ele alır. Tanzimat romanından beri tanıyageldiğimiz tiplerin izlerini taşıyan bu figürleri, çoğunlukla olumsuz yanlarıyla resmederek okuyucuyu eğitmede bir araç olarak kullanır. Onların hataları işaret ederken toplum için ideal insanın tanımını yapar.

Bu bağlamda Orhan Midhat Barbaros, pek çok sanatçı ve eserle tanıdığımız dönemlere sosyal, düşünsel ve siyasi bakımdan yeni pencereler açmış olması dolayısıyla Türk edebiyatının bilinirlik kazandırılması gereken isimlerindedir.

#### KAYNAKÇA

- [BARBAROS], Orhan Midhat (1333b) [1917], **Kanlı Muaşaka**, Cemiyet Kütüphanesi, Dersaadet Çavuşoğlu Matbaası, İstanbul.
- [BARBAROS], Orhan Midhat (1333a) [1917], **Kahraman Türk Kızı**, Cemiyet Kütüphanesi, Dersaadet Çavuşoğlu Matbaası, İstanbul.
- [BARBAROS], Orhan Midhat (1334a) [1918], **Genç ve Güzeli**, Kütüphane-i Sudi, Kader Matbaası, İstanbul.
- [BARBAROS], Orhan Midhat (1339) [1923], **Şişli Hayatı**, Kütüphane-i Sudi, Orhaniye Matbaası, İstanbul.
- [BARBAROS], Orhan Midhat (1340) [1924], **Aşk İhtiyacı**, İkbali Kütüphanesi, Cihan Biraderler Matbaası, İstanbul.
- [BARBAROS], Orhan Midhat (1341) [1925], **Meçhul Kan**, İkbali Kütüphanesi, Orhaniye Matbaası, İstanbul.
- [BARBAROS], Orhan Midhat (4 Nisan 327) [17 Nisan 1911], "Saâ'det-i Beşeriyyede Unsur Esası", **Mütâlaa Mecmuası**, s.61-62.
- [BARBAROS], Orhan Midhat (6 Haziran 1334b) [6 Haziran 1918], "Küçük Gelin", **İzdivaç Mecmuası**, S.1, s.15-16.

- [BARBAROS], Orhan Midhat (t.y.), **Küçük Gelin**, Kütüphane-i Sudi, Orhaniye Matbaası, İstanbul.
- [BARBAROS], Orhan Mithat (2002), **Aşk İhtiyacı**, (Çev. İsmet Nadir Atasoy), Berfin Yay., İstanbul.
- [BARBAROS], Orhan Mithat (2005), **Şişli Hayatı**, (Çev. İsmet Nadir Atasoy), Berfin Yay., İstanbul. "Vefat" (28.07.1964), **Milliyet Gazetesi**, s.7.
- "Yeni Fırkada İzmir Hadisesi Hakkında Ne Diyorlar" (08.09.1930), **Cumhuriyet Gazetesi**, s.1.
- BARBAROS GÜREL İnci (2008), **Bir Yaşamdan**, Berfin Yay., İstanbul.
- BUCAK, Nevra (9 Kasım 2003), "Büyükdâyım Orhan Mithat...", **Cumhuriyet Gazetesi Dergi Eki**, S.920, s.6-7.
- ÇALIŞLAR, Oral (2011), **Portreler**, Everest Yay., İstanbul.
- DURKHEİM, Emile (1339) [1923], **İçtimai Taksîm-i A'mâl**, (Çev. O.M. [Barbaros]), Matbaa-i Amire, İstanbul.
- GÜNDÜZ, Osman (2013), **İkinci Meşrutiyet Romanı 1908-1918 Yapısal ve Tematik İnceleme**, Dergâh Yay., İstanbul.
- GÜRBİLEK, Nurdan (2014), **Kör Ayna, Kayıp Şark**, Metis Yay., İstanbul.
- OKTAY, Afşin (1958), **Biyografiler Ansiklopedisi**, Bereket Matbaası, Ankara.
- SOLMAZ, Betül (2018), "Orhan Midhat Barbaros'un Romancılığı", **Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli.
- ÜYEPAZARCI, Erol (2008), **Korkmayınız Mister Sherlock Holmes! Türkiye'de Polisiye Romanın 125 Yıllık Öyküsü (1881-2006)**, Oğlak Yay., c.1-2., İstanbul.
- YETKİN, Çetin (1982), **Serbest Cumhuriyet Fırkası Olayı**, Karacan Yay., [İstanbul?].
- YILDIRIM, Berrin (2007), "Haftalık Musavver Malûmat-ı Nafia Mecmuası (Tahlilî Dizin ve İnceleme)", **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yüksek Lisans Tezi), Kayseri.



## International Journal Of Turkish Academic Studies



Vol 3. • Num.1. • June 2022



**Tür:** Araştırma Makalesi

**Kabul Tarihi:** 24 Mayıs 2022

**Gönderim Tarihi:** 7 Nisan 2022

**Yayımlanma Tarihi:** 16 Haziran 2022

**Atıf Künyesi:** ÇETİN BAYCANLAR, Sema (2022), “Hüseyin Cöntürk’ün Turgut Uyar İncelemesini Yeni Eleştiri Kuramı Bağlamında Okuma”, **International Journal Of Turkish Academic Studies (TURAS)**, C. 3, S. 1, s. 20-29

### HÜSEYİN CÖNTÜRK’ÜN TURGUT UYAR İNCELEMESİNİ YENİ ELEŞTİRİ KURAMI BAĞLAMINDA OKUMA

Sema ÇETİN BAYCANLAR



10.54566/turas.1099847

#### ÖZ

İngiliz ve Amerikan edebiyatlarında 20. yüzyılın ilk yarısında baskın, biçimci bir eleştiri eğilimi olan Yeni Eleştiri özellikle yakın okuma tekniğini kullanmasıyla ön plana çıkar ve bu eleştirel yöntem, metnin kendisine sadık kalarak metnin dışı kaynakları göz ardı eder. Bu haliyle literatürde nesnel eleştirinin gelişmesinde ciddi katkıları olan bir eleştiri eğilimi olarak anılır.

Metni biyografi, tarih, sosyoloji, psikoloji ve siyasi öğretilerden bağımsız bir anlayışla değerlendirmeyi hedefleyen bu eleştiri anlayışını, Türk edebiyatında 1950’li yıllarda Hüseyin Cöntürk’ün çevirilerinde ve eleştiri metinlerinde görmek mümkündür. İzlenimci eleştiri anlayışına karşı tutumuyla da bilinen Cöntürk’ün çalışmalarında özellikle sayısal veriler ve

<sup>1</sup> Doç. Dr., Çukurova Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, smctnb@gmail.com, ORCID 0000-0003-1244-2829

analizlerden yararlanması, nesnelliğe yaptığı vurgu, şiirde sembol, imge, imaj ve yaratılan dünya üzerine görüşleri eleştiride farklı bir alanın açılmasına katkıda bulunmakla birlikte eleştirilere de hedef olmuştur.

Hüseyin Cöntürk'ün, İkinci Yeni Hareketinin önemli şairlerinden biri olan Turgut Uyar'ın şiir dünyasını, bu hareketten bağımsız olarak ele aldığı "Turgut Uyar" başlıklı çalışması pek çok açıdan Yeni Eleştiri ile yöntem açısından paralellik taşımakla birlikte birtakım unsurlar dâhilinde bu anlayıştan uzak bir içerik barındırır. Cöntürk'ün Garip şairleri ile Uyar arasında kurduğu ilişki, sanatçının şiir dünyası dışında ele alınması gereken duygu durumu (psikolojisi) gibi unsurlardan bahsetmesi tartışmaya açık tespitlerdir. Bu çalışmada Cöntürk'ün Yeni Eleştiri anlayışıyla olan organik ilişkisi ve hangi içerikle bu anlayıştan ayrıldığı tespit edilmeye ve değerlendirilmeye çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Yeni Eleştiri, Hüseyin Cöntürk, Turgut Uyar.

## READING HÜSEYİN CÖNTÜRK'S REVIEW OF TURGUT UYAR IN THE CONTEXT OF NEW CRITICAL THEORY

### ABSTRACT

New Criticism, which is a dominant and formalist criticism trend in English and American literatures in the first half of the 20th century, comes to the fore with its close reading technique, and this critical method ignores non-textual sources by staying true to the text itself. As such, it is referred to as a critical tendency in the literature, which has made serious contributions to the development of objective criticism.

It is possible to see this understanding of criticism, which aims to evaluate the text with an understanding independent of biography, history, sociology, psychology and political teachings, in the translations and criticism texts of Hüseyin Cöntürk in Turkish literature in the 1950s. Known for his attitude towards the Impressionist criticism, Cöntürk's use of numerical data and analysis in his works, his emphasis on objectivity, his views on symbols, images, images and the created world in poetry, contributed to the opening of a different field in criticism, but also became the target of criticism.

Hüseyin Cöntürk, one of the important poets of the Second New Movement, Turgut Uyar's work titled "Turgut Uyar", in which he deals with the world of poetry independently of this movement, has parallels with New Criticism in many ways in terms of method, but contains a content that is far from this understanding within some elements. The relationship between Cöntürk's Garip poets and Uyar, and the fact that the artist talks about factors such as emotional state (psychology) that should be handled outside the world of poetry are debatable findings. In

this study, it will be tried to determine and evaluate the organic relationship of Cöntürk with the New Criticism understanding and the content in which he differs from this understanding.

**Keywords:** New Criticism, Hüseyin Cöntürk, Turgut Uyar.

## GİRİŞ

Yeni Eleştiri pek çok edebiyat ve eleştiri kuramı gibi kendisinden önce var olan eleştiri anlayışlarına bir tepki olarak ortaya çıkan, esere dönük bir eleştiri kuramıdır ve Rus Biçimciliği, Yapısalcılık gibi biçimcidir. Anlatımcı kuramcılar, eleştirmenler sanatçının özel dünyasını, eserin kaleme alındığı zamanın tarihsel özelliklerini, toplumsal koşullarını veya diğer öğretileri dikkate almalarına karşın biçimci bir eleştiri yöntemini benimseyen Yeni Eleştiri sadece metni dikkate alan ve bu dikkatle eseri değerlendiren bir anlayış geliştirir.

20. yüzyılın ilk yarısında -özellikle 1. Dünya Savaşı sonrasında- Amerikan ve İngiliz edebiyatında ağırlıklı olarak varlığını hissettiren bu eleştiri yöntemi-hareketi adını ve kaynağını Amerikalı eleştirmen, şair John Crowe Ransom'ın *The New Criticism* (1941) adlı eserinden alır. Ransom'dan önce alana T. S. Eliot'ın "Gelenek ve Bireysel Yetenek" (Tradition and the Individual Talent 1917), "Hamlet ve Sorunları" (Hamlet and His Problems 1919), I. A. Richards'ın "Pratik Eleştiri" (Practical Criticism 1929) ve William Empson'ın "Yedi Tür Belirsizlik" (Seven Types of Ambiguity 1930) adlı eleştirel makaleleriyle katkıda bulunduğu bilinmektedir (Cain, 1984).

Yeni Eleştirinin çıkışında en etkili eserin I. A. Richards'ın "Pratik Eleştiri"si olduğu düşünülür. Eserde eleştirel okuma konusunda yaptığı bir deneyi aktaran yazar, öğrencilerine başlıklarını ve şairlerini vermeden birtakım şiirler verir. Bu metinleri inceleyen öğrencilerden kısaca yorumlarını yazmaları istenir. Öğrencilerin metinlerinde eleştiriden kaçındıkları daha çok düşünsel ve diğer bağlılıklar üzerinden değerlendirmeler yaptıkları duyu, duygu, ton ve niyet üzerine yoğunlaştıkları görülür. Bu sonuç Richards ve sonrasında diğerlerini, *okuyucular nasıl okumalı, şiirden ne anlıyorlar veya neyi anlamakta başarısızlar* gibi soruların cevaplarını aramaya yöneltir. Richards'ın öğrencisi olan Empson, "Yedi Tür Belirsizlik"te bu soruları sistematik bir halde değerlendirir ve yakın okuma tekniklerini sınıflandırmaya çalışır ve okuyucunun dikkatinden kaçabilecek hususlar üzerine değerlendirmelerde bulunur (Searle, 2005).

Yeni Eleştirinin öncelendiği "yakın okuma" tekniğinin Aristoteles'in *Poetika'sı* kadar eski olduğuna dair görüş çalışmalarda sık sık dillendirilir. Yeni eleştiriye göre şiir, özel bir açıklama türü, başka hiçbir dilde ifade edilmeyen duygu ve düşünce iletme aracıdır. Aynı zamanda edebî metin, kendi kendine yeten bir bütündür ve edebî metni diğerlerinden ayıran yegâne şey biricik ya da benzersiz oluşudur. Bu anlamda Yeni Eleştiri, edebî deneyimi şekillendiren ya da şekillendirmesi muhtemel olan tarihi, siyaseti, ideolojiyi, felsefeyi, psikolojiyi dikkate almaz.

1920'li 30'lu yıllarda gelişen 50'li yıllardan 60'lı yıllara kadar yaygın bir etki kazanan Yeni Eleştiri, metin odaklı bir okumayı öncelerken metnin kendine yettiği vurgusuyla başta biyografi olmak üzere metnin dışında kalan unsurlara dayalı eleştiriye reddeder. Metin eleştirisini bir bütün olarak düşünen bu eleştiri anlayışı, yapı ve anlamı diğer söyleyişle biçim ve içeriği bir arada ele alan bir eleştiri anlayışını savunur. Yeni Eleştiri bir eserin içsel değerini dikkate alan, tarihi ve biyografik verileri göz ardı eden yöntemiyle, nesnellüğün önünü açmakla birlikte zaman içinde güçlü eleştirilerin de hedefi haline gelmiştir. Yeni eleştiriye yöneltilen eleştiriler daha çok yazarın-şairin niyetini, eserin tarihi ve sosyal meselelerle ilişkisini, okurun tepkisini dikkate almaması yönünde olmuştur. Berna Moran, Yeni Eleştiri'nin yansıtmacı ve anlatımcı eleştirel anlayışlara verdiği cevabı şu cümlelerle özetler:

“Bir edebiyat eseri, yazarından okurundan ve yazıldığı tarihin toplumsal ve tarihsel koşullarından bağımsız, kendi başına yeterli olan, kapalı ve dilsel bir düzendir. Görüldüğü gibi biçimci bir düzendir Yeni Eleştiri'nin önerdiği. [...] her eserin rolü diğer öğelerle ve dolayısıyla eserin bütünüyle sıkı sıkıya bağlıdır. Organik bir varlığa benzetilir eser” (Moran, 1994 : 145-147).

Zaman içinde Yeni Eleştiri, Amerikan ve İngiliz edebiyatlarında hızla yükselen bir eğilim haline gelmiş, I. ve II. Dünya Savaşı arasındaki bu yükseliş II. Dünya Savaşı sonrasında da bir süre devam etmiştir. 1940'lı yıllarda ise lirik şiire aşırı bağlılıkları sebebiyle sert eleştirilere hedef olmuşlardır. Ayrıca yapısalcı eleştiriyle olan benzerlikleri üzerine de çalışmalar yapılmıştır. Yeni Eleştirmenler kullandıkları yöntemler açısından zaman zaman ayrılık gösterebilirler de eleştirel romantizmden kaçış, Fransız sembolizminin şiire getirdiği yenilikler-katkılar konusunda hemfikirdirler. Ayrıca yeni eleştirmenler, şiirin ahlaki bir içeriğe sahip olmasına ya da sanatçı odaklı okunmasına, siyasetin, tarihin bir parçası olarak görülmesine karşı çıkarlar. Eliot'un “Gelenek ve Bireysel Yetenek” çalışmasıyla dikkati çeken Yeni Eleştirinin modern şiir algısı da herhangi bir edebî dönemin, eserin kendisinden önceki dönemle ilişkisini reddeden ya da ona cevap niteliği taşıyabilmesi gerçeğini görmezden gelişmiş olmuştur (Searle, 2005).

Türk edebiyatında bir edebî tür olarak eleştiri Batı'ya göre daha yeni bir türdür ve eleştirel yöntemler açısından özellikle 1950'li yıllara kadar daha çok öznel eleştiri çerçevesinde metinler kaleme alınır. 1950'li yıllar ve sonrasında özellikle süreli yayınların desteğiyle eleştiri ve eleştirmen sayısında ciddi bir artış göze çarpar. Eleştiri metodlarının tanınması ve eleştiride nesnellik ölçütleri eleştirmenleri farklı metodlar kullanmaya ve Batı literatürünü daha yakından takip etmeye yönlendirir. Bu anlamda Yeni Eleştirinin Türk edebiyatında nesnel eleştirinin önünü açan bir kazanım olduğu görüşü sıklıkla dillendirilir ve bunun Cöntürk'ün öncülüğünde gerçekleştiği de aşikârdır. Özellikle 1950'li yıllardan önce daha çok Nurullah Ataç'ın ve onun izinden gidenlerin, izlenimci eleştiriyle olan ilişkisi eleştiriye, deneme ya da eleştirel-denemeye

yakınlaştırır. Yeni Eleştirinin “yakın okuma” tekniğinin Cöntürk’ün öncülüğünde hızla yayılması izlenimciliğe karşı olan tutumun bir göstergesidir (Ünal, 2003: 291).

### 1. Hüseyin Cöntürk ve Yeni Eleştiri

Resmî kayıtlar ve kaynaklarda 1921 olarak belirtilse de yakın çevresinin aktardığına göre Hüseyin Cöntürk 1918 yılında İzmir’de doğmuş, ilk ve orta öğrenimini aynı şehirde tamamladıktan sonra İstanbul Teknik Üniversitesi İnşaat Mühendisliği bölümünü bitirmiştir (Evis, 2020: 64). Kısa bir süre mesleki kariyeri için Amerika’da bulunan Cöntürk’ün edebî faaliyetleri, yurda dönüşünün ardından başlar. Cöntürk, 1950-1960 döneminde *Değişim*, *Forum*, *Pazar Postası*, *Türk Dili*, *Ufuklar/Yeni Ufuklar*, *Varlık*, *Yenilik*, *Yeditepe* dergilerinde yazar. Bu yıllarda özellikle İkinci Yeni şiiri üzerine yazdığı “Soyuttan Somuta”, “Şiirimizde Karıştırım”, “Şiirimizde Değiştirim”, “Hatırlanabilen Saçma” ile “Edebiyat Eleştirmesi ve Matematik İstatistik” gibi yazıları dikkat çekicidir (Çetin Baycanlar, 2007).

60’lı yıllarda Asım Bezirci ile birlikte *Dönem* dergisini ardından tek başına *Yordam*’ı çıkarır. Yaklaşık iki yıl süren *Yordam* serüveninden sonra edebiyat çevrelerinden en azından yazar-eleştirmen olarak uzaklaşır. 1950’li yıllardan 1970’li yıllara kadar aktif olarak eleştirmen, incelemeci, araştırmacı olarak edebiyat dünyasına katkılarını sürdüren Cöntürk, 22 Haziran 2003’te Ankara’da vefat etmiştir. Cöntürk’ün ölümünün ardından bütün yazıları *Çağının Eleştirisi I-II* (2006) yayımlanmıştır. Yazarın ölümünün ardından yayımlanan diğer eserleri ise *Divan Şiir Üstüne Denemeler* (2012) ve *Mektuplar*’dır (2014). Yazarın ayrıca *Eleştirmeden Önce* (1958), *Çağının Şairi* (1960), *Turgut Uyar* (1961), *Behçet Necatigil ve Edip Cansever Üstüne* (1964); Asım Bezirci ile birlikte hazırladığı *Turgut Uyar, Edip Cansever* (1961) *Günlerin Götürdüğü Getirdiği* (1962) başlıklı eserleri bulunmaktadır. Cöntürk’ün kendisine has üslubu ve yöntemiyle hazırladığı ancak bağımsız birer eser olarak bastır(a)madığı *Eleştirme Sözlüğü* ve *Şairler Sözlüğü* ise *Çağının Eleştirisi II*’de yer almaktadır.

Türk edebiyatında nesnel eleştirinin gelişmesinde akla gelen ilk isimlerden biri olan Cöntürk’ün eleştirel yöntemi kaynaklarda -kendisi yazdığı metinlerin yöntemi dışında bu yakınlıkla ilgili herhangi bir değerlendirme yapmamasına rağmen- daha çok Yeni Eleştiri ile birlikte anılır. Dönemin bazı eleştirmenlerinde olduğu gibi Cöntürk’ün “Eleştirmede Ölçü” gibi birtakım yazılarında özellikle Eliot’un “Kusursuz Eleştirici” (1920), “Eleştirinin Görevi” (1923), “Eleştirinin Sınırları” (1956) (bu makalelerin bir kısmını da Cöntürk Türkçe’ye çevirmiştir) makalelerinin etkisini de göz ardı etmemek gerekir (Çetin Baycanlar, 2007: 66). Eleştirinin nesnelleşmesinde veri ve analizi ön plana çıkaran Cöntürk, bir yandan da bu yöntemiyle eleştirilerin hedefi olmuştur. Sezai Karakoç’un bir yazısında “Mösyö İstatistik” olarak bahsettiği Cöntürk’ün bu şekilde anılmasında “Edebiyat Eleştirmesi ve Matematik İstatistik” gibi

yazılarının katkısı olduğu söylenebilir (Karakoç, 1958: 7-8).

Edebiyatımızda kullandığı eleştirel yöntem dolayısıyla Yeni Eleştiri kuramı ile ilgisi sıklıkla ifade edilen Hüseyin Cöntürk'ün *Çağının Eleştirisi* (2006) adlı iki ciltlik eserinin en hacimli yazılarından biri "Turgut Uyar" başlıklı incelemesidir. Bu çalışma daha önce Asım Bezirci ile birlikte yayımladıkları *Turgut Uyar, Edip Cansever* (1961) çalışmasında da yer alır ve Cöntürk'ün Yeni Eleştiri ile olan ilişkisini kavramak açısından önemli bir metindir. 55 sayfalık bir çalışma olan Turgut Uyar incelemesi, giriş ve sonuç bölümleri dâhil olmak üzere 26 alt başlıktan oluşur. Alt başlıkların hayli yoğun olduğu incelemenin esas itibariyle giriş, içerik, üslup ve sonuç bölümü olarak tasarlandığı, 20. bölüme kadar içerik diğer bölümlerde ise üslupla ilgili meselelerin ele alındığı görülür. Cöntürk'ün metnin sonuna [...] *şiiri hakkında Turgut Uyar'dan aydınlatıcı bilgi istenmiş değildir* (Cöntürk, 2006: 258) şeklinde düştüğü not, şiir eleştirisine, yorumuna ve daha genel anlamda eleştiriye bakış açısını anlamayı kolaylaştırır. Ona göre eleştiri, metin odaklıdır ve diğer dış unsurlardan arınmış bir halde kendi yolunu bulabilir. Bu ve benzer nedenlerle metinde Turgut Uyar'ın İkinci Yeni şairi olduğuna dair ima dahi yoktur.

Çalışma her ne kadar giriş bölümüyle başlasa da bu bölümün, altı maddelik bir sonuç içerir ve Cöntürk, Uyar'la ilgili değerlendirmelerini giriş bölümünde ilan eder. Bu altı madde dışında "Giriş" bölümünde yer alan ifadeler, izlenimci eleştirinin kişisel zevke yer açan dünyasına karşı Cöntürk'ün eleştirel bakış açısının özeti niteliğindedir.

Bilindiği gibi Turgut Uyar'ı edebiyat dünyasına tanıtan eleştirmen Nurullah Ataç'tır. Cöntürk, Ataç'ın Uyar üzerine değerlendirmelerine çalışmasının "Giriş" bölümünde yer verir ve Ataç'la aynı fikirde olmadığını duyurur. Yeni Eleştirinin metni kendi bağlamı içinde değerlendirme ve dış referanslara büyük ölçüde kendini kapatma ilkesi bu satırlarla ihlal edilmiş olur. Ayrıca Cöntürk, güzellik gibi göreceli bir değerlendirme üzerinden de Ataç'ı eleştirmekten geri durmaz:

"Bugün *Türkiyem*'i okumak bana iki bakımdan faydalı oldu. Biri Uyar'ı daha iyi tanımama yaradığı için, öbürü, şiirimizin o zamandan (1952) bu zamana, ne kadar geliştiğini gösterdiği için Ataç'ın Uyar'ı öven "önsöz"ünü okurken gülümsemeden edemedim: demek o dönemde Uyar'ın şiiri beğenilebilecek bir şiirdi. Başkalarını bilmem ama ben bu kitapta "güzellik" namına pek bir şey bulamadım. Bu, belki de *Türkiyem*'de O. Veli (-O. Rifat-M.Cevdet) devrimlerini henüz henüz sindirmeye başlamış, bir ayağı henüz onların gerisinde olan bir şiir zevki yarattığı içindi" ( Cöntürk, 2006: 203).

Cöntürk bazı yazılarında, beğenilerdeki göreceliği kabul eder ve saf nesnelliğin mümkün olmadığını savunur (Kadıızade, 2011: 196). Bu anlamda Ataç'ın beğenisine yaptığı eleştiriye



öznellik ve nesnellik bağlamından çok yöntem ve üslup açısından değerlendirdiği gözlemler. Yeni Eleştirinin herhangi bir dış kaynağı referans olarak görmediği pratiğinden yola çıkarak Cöntürk'ün Garip şairleri ile Uyar arasındaki ilişkiye değinmesi de düşündürücüdür. Ayrıca bu durum W.K. Wimsatt'ın "The Verbal Icon" adlı eserinde sözünü ettiği "kasıtlı yanılğı". "duygusal yanılğı" kavramlarının eleştiride oynadığı rolü de hatırlatır (Wimsat, Beardsley 1954).

Yeni Eleştiri anlayışı, şiiri diğer edebî türlerden ayrıcalıklı görür ve şiirin kurtarıcılığına dair bir öngörüye sahiptir. Haliyle şiirle diğer edebî türlerden daha fazla ya da yakından ilgilendikleri söylenebilir. Cöntürk'ün eleştiri metinleri içinde de şiire özel bir önem verdiği dikkatten kaçmaz ama şiirin kurtarıcılığı ya da şiire sığınma gibi bir pratik öne çıkmaz. Cöntürk'ün asıl dikkate aldığı nokta şairin şiirde yaratmaya çalıştığı "özel dünya"ya yaptığı vurgudur. Şiirin yarattığı dünyanın özel bir dünya olduğu ve biricikleştirildiği Yeni Eleştiride, şairin özel dünyası şiirsel olarak önemsenirken bir birey olarak şair değerlendirilmez. Asıl olan, onun yarattığı şiirsel dünya üzerinden bir sonuca ulaşmaktır. Bu yüzden dış dünyanın referansları dikkate alınmaz. Oysa Cöntürk, yazısının tamamında şair ile şiiri organik bir bütün olarak görür ve şiirdeki tematik açılımları yaparken şiiri, şairin dünyası olarak ele almaktan geri durmaz. "Uyar'ın dünyada alışamadığı birçok kötü şey var" (s.226), "Bu yüzden "akşam" şair için her zaman mutlu duyguların bir sembolü oluyor" (s.231), "Burada da şair, mutsuzluğunu "ölü kadınları" sevmekten gelen duygulara eşit tutuyor" (s.220), "Sulardan, çayırlardan uzak olmak" da Uyar için mutsuzluğu temsil eden somut durumlar" (s.220) gibi örneklerini daha da çoğaltabileceğimiz cümlelerde Cöntürk, Uyar'ın ruhsal durumunu, beğenilerini, istek ve arzularını şiirden bağımsız düşünmez aksine şiirine dâhil eder. Şiirlerdeki sembol, imge vb. gibi unsurların kaynağını şairin iç dünyasında aramaya çalışır. Metin; sembol, imge gibi Yeni Eleştirinin önemseddiği birçok içeriği barındırmakla Yeni Eleştiriye yaklaşırken sanatçının psikolojik durumunu incelemeye başlamasıyla da yöntemsel olarak Yeni Eleştiriden uzaklaşır.

Uyar'ın mutsuzluğa ve kötülüğe karşı başa çıkma yöntemleri "Ablukadan Kurtulmak" alt başlığında sistematik bir biçimde ele alınır ve şairin her çabası, mutsuzluğa karşı direnme olarak betimlenir. Tematik bir inceleme içinde böyle bir tespitin yerinde olduğu düşünülebilir ancak bütüne bakıldığında metnin giriş bölümündeki "Uyar'ın yaşamında baskın olan öğeler mutsuz öğelerdir. Mutlu öğeler bol bol varsa da bunlar mutsuzlar tarafından gölgelenmekte, abluka edilmektedir" gibi cümleler, kaynağını şairin kişisel alanının içinden alan tespitlerdir. Cöntürk, bu ifadeyle de yetinmeyip "Uyar mutsuzlukları mutsuzlaştırmak çabasında bir şairdir" tespitiyle yorumunu destekleyen bir sonuca varır. Bu değerlendirmelerin Yeni Eleştirinin metin dışında, biyografik veya psikolojik bağlamları dikkate alan yaklaşımları reddeden anlayışıyla uyum sağlamadığı dikkati çeker ve bireyin mutluluğunun kişisel alana ait olduğu gerçeğini göz ardı

eder (Bertens, 2019: 22). Metnin biyografik yorumunu reddeden Yeni Eleştiri, duyguların şiirde dile getirilmesine karşı olmamakla birlikte referansların şairin biyografisine, psikolojisine ait unsurlardan elde edilmesini bir yöntem olarak benimsemez.

Yeni Eleştiri değişen dünya düzeni içinde şiiri *metalaşmaya ve yüzeyselliğe* karşı bir direniş aracı olarak görürken şiiri ve şairi bir varoluş hali olarak görmeyi tercih eder (Bertens, 2019: 30-31). Bu durumda şaire ve onun şiir dünyasına atfedilen önem de keskinleşir. Bu durum Cöntürk'ün de yanlıgısı haline gelir. Şairin dünyası ile kastedilen onun bireysel dünyası, ruh hali vb. değildir ancak Cöntürk, bu noktada Uyar'ı "özel bir dünyası" olmasıyla dikkate değer bulur (Cöntürk, 2006: 204-205). Ayrıca Cöntürk "dış dünya", "reel dünya", "iç dünya" ayrımı yapar, bu dünyaları birbirinden ayrı ayrı sınıflandırarak aralarındaki ve içlerindeki zıtlıklardan bahsedip birbirini şekillendiren yapılar olarak değerlendirir. Bu çıkarımlar doğal olarak eleştirmenin şairin ruhsal durumu ile şiir dünyası arasındaki ilişkiyi kabul ettiğini gösterir. Metinde yer alan "Kuşatılmış Şair", "Tam Abluka", "Tek Şiirli Şair" başlıkları, içerikleriyle birlikte bu iki dünya arasındaki ilişkinin gücüne ve ayrılmazlığına işaret eder. Bu anlamda *şiirdeki özneyi var eden yine şairdir* yargısı kabul edilmiş olur. Başlıklarda sürekli şaire vurgu yapılması okuyucuyu şiirden çok şaire yönlendirme, onun üzerinde düşünme ya da düşündürme işlevi yüklenmiş bir görüntü çizer:

"O, kendi yaşantısını, kendi özel dünyasını getiriyor asıl. Bu dünyanın başlıca özellikleri de şöyle özetlenebilir: mutlu ve mutsuz ardı kesilmeksizin yer alıyor orada. Mutlu öğeler şairin reel yaşamına, ya da hayal evrenine ilişkilidir. Reel yaşamında hem mutlu hem mutsuz öğeler var" (Cöntürk, 2006: 236).

"İğreti Şair" başlığında daha önce mutsuz bir şair olarak nitelendirdiği Uyar'ın reel dünyaya karşı tavrının ikircikliliğinden bahsedilir. Bu tespitlerin şairin ruhsal durumuyla ilişkisi, otobiyografik göndermeler içermesi kaçınılmazdır. Şiirin öznesini şair olarak düşündüğünüzde sanatçıyı, yaşadığı dönemi ya da içinde bulunduğu edebî hareketliliği ne kadar görmezden gelirsiniz gelin tıpkı Cöntürk gibi şiirden çok şairi değerlendirme yoluna istemeden de olsa girmiş olursunuz. Cöntürk'ü ve Yeni Eleştiriye bu durumdan bağımsız görmek ya da anlamak da pek mümkün görünmüyor.

Semboller, imge-imaj, ironi, nükte vb. konular Yeni Eleştirinin şiirde dikkatle üzerinde durduğu, önemseddiği unsurlardır. Cöntürk'ü Yeni Eleştiriye en çok yaklaştıran da bu başlıklar olmuştur. Uyar'ın sembol dünyasını sınıflandırması, imajlar üzerinde durması üstelik Uyar'ı "Eliot'vari" olarak nitelendirmesi, Türk şiirinde onun bu tutumunun diğer şairlerce örneksendiğini belirtmesi ilginçtir (Cöntürk, 2006: 217-220).

Yeni Eleştirinin edebî eserin "kutsallığını" reddederek eseri bir bütün ya da bir bütünün parçası

olarak görme eğilimine karşı duruşunu ve diğer yandan “yakın okuma” olarak adlandırılan tahlil yöntemini Cöntürk’ün eleştirisinde de görmek mümkündür (Ünal, 2003: 286-287). Cöntürk, özellikle metni parçalara ayırma ve herhangi bir parçasını da bütün kadar değerli ve tartışabilir sayma görüşünü Turgut Uyar incelemesinde bazen bir dize bazen şiirden bir bölüm alıntılarla sıkça somut bir hale getirir.

## SONUÇ

20. yüzyılın ilk yarısında Batı’da etkin bir eleştiri yöntemi olarak benimsenmiş olan Yeni Eleştiri, edebiyatımızda Hüseyin Cöntürk’ün kuramsal yazıları, çevirileri ve pratik uygulamalarıyla tanınmıştır. Modern eleştiri çalışmaları özellikle izlenimci eleştirinin etkisinden kurtulmak isteyen edebiyat dünyası için oldukça değerli ve önemli çalışmalar olarak dikkate değerdir. Bu anlamda kuramsal bilginin paylaşımının çeviriler yoluyla artması Batı’daki çalışmaları nispeten daha yakından takip etme şansını arttırmış farklı metotlar ve kuramlar eleştiri sahasındaki gelişmelere katkıda bulunmuştur.

Bugün Cöntürk’ün eleştirel yöntemini tanımak ve değerlendirmek için Yeni Eleştiri önemli bir başlık olsa da Hüseyin Cöntürk’ün ele aldığımız “Turgut Uyar” çalışmasında olduğu gibi bu eleştiri anlayışıyla Cöntürk’ün çalışmalarının her zaman organik bir bütünlük taşımadığı da ileri sürülebilir. Bunun yanında birtakım eleştirilere hedef olmakla birlikte Cöntürk’ün mesleki formasyonu, veri ve analize verdiği önem nesnel eleştiri anlayışının gelişmesinde önemli bir kazanım olarak değerlendirilebilir. Cöntürk’ün ele aldığı metinde sembol, imge-ima vb. gibi unsurlara verdiği önem, şiiri bir bütünden ziyade parçaları dikkate alan çözümleme yöntemi, metni yorumlarken dış kaynaklar ve edebiyat tarihi ile çok sınırlı ya da hiç kurmadığı ilişki dikkate değerdir. Ancak tespit ve tahlilden sonuca gitmek yerine önce sonucu açıklayıp sonra sonuçtaki verileri esas alan bir yöntemi izlemesi zaman zaman öznel değerlendirmeler yapmasına sebep olur.

Sonuç olarak Cöntürk’ün eleştirel kimliğini tanımlamakta nesnellüğün önemli bir sonuç olduğunu ancak Yeni Eleştiri ile ilişkisinin sadece nesnellikle tanımlanamayacağını da belirtmek gerekir. Metni ve yazarı/şairi bir bütün olarak gören anlayışın aksine Cöntürk’ün metni öne çıkaran, onu dış referanslardan olabildiğince bağımsız düşünen ve bütünden ziyade parçayı önceleyen anlayışı, bir yenilik olmakla birlikte bütün unsurlarıyla Yeni Eleştirinin içinde çıkmış saf bir uygulama olmaktan ziyade Cöntürk’e özgü bir nitelik kazanır.

**KAYNAKÇA**

BERTENS, Hans (2019), **Edebî Teori**, (Çev. Abdurrahman Aydın), Sel Yayıncılık, İstanbul.

CÖNTÜRK, Hüseyin (2006), **Çağının Eleştirisi (Birinci Kitap)**, YKY, İstanbul.

ÇETİN BAYCANLAR, Sema (2007), "Türk Edebiyatında 1951-1961 Yıllarında Edebî Eleştiri (Kültür-Sanat ve Edebiyat Dergileri)", **Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Adana.

DUMANLI KADIZADE, Esmâ (2011), "Hüseyin Cöntürk ve Yeni Eleştiri", **TÜBAR**, 29, s.188-199.

EVİS, Ahmet (2020), **Hüseyin Cöntürk ve Eleştirmenliği**, Libra Yayıncılık, İstanbul.

KARAKOÇ, Sezai (1958), "Mösyö İstatistik", **Pazar Postası**, 19 Ekim 1958, s.7-8.

LEROY, Searle (2005), "New Criticism", **The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism**, (ed. Michael Groden, Martin Kreiswirth, & Imre Szeman), The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 691-698.

MORAN, Berna (1994), **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yayınevi, İstanbul.

ÜNAL, Hayriye (2003), "Yeni Eleştiri", **Hece Eleştiri Özel Sayısı**, 7 (77-78-79), s.283-292.

WILLIAM, E. Cain (1984), **The Crisis in Criticism: Theory, Literature and Reform in English Studies**, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

WIMSATT, William- BEARDSLEY, Monroe (1954), **The Verbal Icon**, University Press of Kentucky, Kentucky.



## International Journal Of Turkish Academic Studies



Vol 3. • Num.1. • June 2022



**Tür:** Araştırma Makalesi

**Kabul Tarihi:** 24 Mayıs 2022

**Gönderim Tarihi:** 25 Şubat 2022

**Yayımlanma Tarihi:** 16 Haziran 2022

**Atf Künyesi:** YILDIRIM, Farız (2022), “Türk Milliyetçiliğinin Kadın Algısı: Millî Edebiyat Dönemi”, **International Journal Of Turkish Academic Studies (TURAS)**, C. 3, S. 1, s. 30-52

### TÜRK MİLLİYETÇİLİĞİNİN KADIN ALGISI: MİLLÎ EDEBİYAT DÖNEMİ

Farız YILDIRIM



10.54566/turas.1079327

#### ÖZ

Bu çalışma Millî Edebiyat hareketinin kimlik inşa stratejisinde kadının yeri ve önemini tespit etme ve inceleme amacı gütmektedir.

Nüfusun cinsiyet ve yaş kategorileri, potansiyel ve becerilerine göre önceki egemenlik sistemlerine nazaran hiç olmadığı kadar önem kazanması, milliyetçilikle olmuştur. Bu anlamda özellikle kadın ve çocuklar konusunda ihmal edilmiş bir potansiyelin farkına varan öncü elitler, nüfusun kitlesel mobilizasyonu ve verimliliği konusunda stratejiler geliştirmiştir. Propaganda bu anlamda başvurulan en önemli araç, sanat ve edebiyat da ideolojik muhtevanın aktarımına en elverişli aygıt durumuna gelmiştir.

<sup>1</sup> Bu çalışma, “Millî Edebiyat Döneminde Ulusal Bilincin İnşası” adlı doktora tezinden üretilmiştir.

<sup>2</sup> Arş. Gör. Dr., Bingöl Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, farizyildirim@hotmail.com, ORCID 0000-0002-6194-1862

Türk milliyetçileri bu potansiyelden en verimli şekilde istifade edebilmek için ilkin kadının mahremiyetini sorunsallaştırarak onu kamusal alanda görünür hâle getirmeye çalışmışlardır. Millî mesaideki etkinliklerinin arttırılmasına yönelik kampanya bunun bir nevi tatbikatı gibidir. Bu tatbikat aynı zamanda toplumsal cinsiyeti ifşa ederek kadını mahrem bir nesne olarak kurgulayan geleneksel algıyla da mücadele etme imkânı yaratmıştır.

Geleneksel düzende, kadının kamusal alandan uzak tutulmak suretiyle sağlanan beden denetimi, modern milliyetçi tasavvurun onu sokağa çıkarması, erkekle yan yana konumlandırması ile nispeten kontrol dışı kalmıştır. Millî Edebiyat sanatkarı, bu noktada devreye girerek mahremiyet anlayışı değişen toplumun yeni davranış envanterini, ideolojik önceliklerle yeniden üretmeye başlamıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Millî Edebiyat, Kadın, Millî Kimlik.

## WOMEN PERCEPTION OF TURKISH NATIONALISM: THE PERIOD OF NATIONAL LITERATURE

### ABSTRACT

This study aims to identify and examine the place and importance of women in the identity building strategy of the National Literature movement.

It is with nationalism that the population gains more importance and legitimacy than ever before, according to gender and age categories, potential and skills. In this sense, the upper mind, which realizes a neglected potential especially in women and children, develops strategies for mass mobilization and efficiency of the population. In this sense, propaganda is the most important tool, art and literature, which becomes the most suitable device for the transfer of ideological content.

In order to utilize this potential in the most efficient way, Turkish nationalists try to problematize women's privacy first and make it visible in the public sphere. The campaign to increase their activities in the national shift is a kind of exercise. This exercise also creates the opportunity to combat traditional perception, which reveals gender as a private object, by revealing gender.

In the traditional order, the body control provided by keeping the woman away from the public sphere is relatively out of control with the modern nationalist imagination taking her to the street, positioning it side by side with the man. At this point, National Literature begins to reproduce the new behavioral inventory of the society whose understanding of privacy has

changed, with ideological references.

**Keywords:** National Literature, Woman, National Identity.

### 1. Millî Edebiyat Kavramı

Millî edebiyat, edebiyatın imkân ve potansiyelinin ulus kimliğinin inşasına hasredilmesi yahut bu alanda kullanılmasıyla ortaya çıkan yazın tür ve akımını ifade eder. Fikri yönü ağır basan bu edebiyatın ortaya çıkışı da doğal olarak milliyetçiliğin ortaya çıkışı ve gelişimiyle paraleldir.

Millî estetiğin kültürel arka planı, büyük oranda erken Avrupa ulusçuluklarını da formüle eden aydınlanma ve romantizme dayanır. Millî anlatıların üretim programı, aydınlanmanın akılcı, yenilikçi perspektifiyle birlikte Herder'in millî ruha ilişkin öncü çalışmalarıyla gün yüzüne çıkan politik bir romantizm yorumu ve buna ilişkin kültürel üretim biçimi olan millî romantizmle şekillenir. İlgi ve dikkatleri toplumların geçmişi ve kültürel mirasına çeken millî romantizm, bu arkeolojiden yeni bir topluluk ruhunun yaratılmasına ön ayak olan otantik bir şuur çıkarır. Romantizmin bu yönüyle "uluslara yerel renklerine uygun edebiyat oluşturmaları için imkân tanı(dığı)" (Tokiz, 2018: 149) söylenebilir. Millî benliği yaratmaya yönelik bu temayül, bütünüyle geçmişin keşf ve ihya edilme planı üzerine kurgulanır. Bu yönüyle bireysel duyarlılıkla kolektif tecrübenin kökensel kaynaklarını birleştirme (Korkmaz, 1999: 249) ilkesi üzerine konumlandığı açıktır. Halk estetiği ve kültürü ise bu duyarlılığın temel ilgi alanını oluşturur.

Millî edebiyat, siyasi erk yahut bunu üretmeye yönelmiş temayülün kültürel alana müdahalesi ile ortaya çıkar. İktidarın sanat üzerindeki kontrolünü yansıtan bu durum literatürde zaman zaman bir ekonomi terimi olan dirijizm tabiriyle de karşılanır. Sanatın belli amaçlar doğrultusunda araçsallaştırılması yahut ulus devletin bu konudaki uzmanlığının "dirijizm kavramıyla çok daha kuşatıcı ve doyurucu olarak anlatılabilece"ği öngörülür (Aydemir, 2017: 12).

### 2. Türk Edebiyatında Millî Edebiyat Dönemi

Türk edebiyat tarihi ve teorisi sahasında, millî edebiyat terimi hakkında hem karşıladığı dönem (başlama-bitiş) hem de ifade ettiği nitelikler (bütün-parça) bazında belirgin bir ihtilaf söz konusudur. Millî edebiyat tabirinin spesifik anlamdaki kullanımının bundan önceki ve sonraki yazının gayrimillî olarak tarif edilmesine sebebiyet vereceği gerekçe ve çekincesiyle, Türk edebiyatı içinde ortaya çıkan bu özgün edebî hareketi "miliyetçi, Türkçü, milliyetperver" vs. gibi daha farklı tabirlerle karşılayıp "millî edebiyat" tabirini ulusların kendi dili ve kültürüyle şekillendirdikleri edebiyatlarının butünü için kullanma yoluna giden birçok araştırmacı vardır.

Millî edebiyat fikrini yürürlüğe koyan Yeni Lisancılar dışında kimilerinin Mehmet Emin'le,

kimilerinin II. Meşrutiyet'in ilanı, kimilerinin de 1911 tarihli Yeni Lisan beyannamesiyle başlattığı muayyen dönem öncesini gayrimillî ilan eden edebiyat tarihçisi ve teorisyeni yok gibidir. Benzer bir sorun ve ihtilaf da bu özgün dönemin bitiş tarihi konusunda yaşanır. Kimileri Cumhuriyet'in ilanı ile sona erdiğini, kimileri de Cumhuriyet Dönemi'nde de bir süre daha devam edip bittiğini söyler. Bu durum esas itibariyle milliyetçiliğin Türk düşün ve yazın hayatında baş göstermesinden önceki kültürel bakiyenin nasıl konumlandırılacağıyla alakalı bir sorun olup, milliyetçilik ve millî edebiyat perspektifiyle ilişkili ortak ve genel bir sorundur. Millî edebiyatı butüne atfetmek ise esasında millî romantik bir bakış açısı olup doğru ve bilimsel bir yaklaşım değildir.

Köprülü'nün de söylediği gibi "Türkler, ne Islamdan önceki iptidaî bir edebiyatı dile getirdikleri dönemlerinde, ne Islamlaştıktan sonra meydana getirdikleri ümmet edebiyatı içerisinde, ne de Avrupa medeniyeti tesiri altındaki yıllarda millet olamadıkları için millî bir edebiyat meydana getirebilmişlerdir." (akt. Argunşah, 2005: 176). Tıpkı millet gibi yeni bir telakki olan millî edebiyat (Köprülüzade Mehmet Fuat, 1924: 11), romantizmin şekillenmesine yardımcı olduğu millî romantik bakış açısının milliyetçi söylem üzerinde belirleyici olmasıyla teşekkül etmiş bir türdür. Toplumların uluslaşma temayülü ile doğar, ulusun yaratılması ve yeniden üretimini esas alan ideolojik kültür politikasının bir mahsulü olarak da kesintiye uğramadan devam eder. Zira ulus devlet ve buna zemin hazırlayan sosyokültürel homojenlik, sağlandıktan yahut başarıldıktan sonra kendi hâline bırakılan ya da kendi kendine yeten bir süreç değildir.

Unutma, yeni nesiller vs. gibi mütemadi şekilde millî kimliği aşındıran iç ve dış tehditler, bu şuurun sürekli beslenmesi ve müteyakkız tutulmasını gerektirir. Bilig'in banal milliyetçilik şeklinde formüle ettiği sistematik (2002: 49-72), millî edebiyatın da dahlinin olduğu yeniden üretim döngüsünün hem aktif olduğunu hem de milliyetçiliğin bu anlamda sürekli hazır ve nazır tutulduğunu belgeler niteliktedir. Türk milliyetçiliği ve estetik kültürü arasında da böyle bir korelasyon vardır. Korkmaz ve Özcan'ın da söylediği ve gösterdiği üzere "...millî romantik açılım etrafında şekillenen edebî hareketler, edebiyatımızın her döneminde cazibesini yitirmeyerek varlığını koruyan en uzun vadeli hareketler" olmuşlardır (2005: 250).

Millî Edebiyat'ın mahiyeti ve sonu gibi başlangıcı da ihtilafli bir konudur. Argunşah'ın aktardığı bilgilere bakılırsa Bilge Ercilasun, Şerif Aktaş ve Kazım Yetiş'in 1911; Kenan Akyüz, Orhan Okay ve Sadık Tural'ın ise 1908 yılını baz aldıkları görülür (2005: 179). Türk edebiyatında gerçek anlamda sistemli bir ulus estetiği ve Türklük anlatısının Meşrutiyet'in getirdiği fikrî serbestlik ortamı içerisinde neşet edip olgunlaşıyor olması, soyopolitik ilkeyi bu hareketin başına koymayı gerekli kılar. Tanzimat'taki fikrî ve kültürel yenileşme hamlesi gibi II. Meşrutiyet Dönemi'nin kültürel devriminin fitilini de yine sosyopolitik bir gelişme ateşler. Bu



nedenle Millî Edebiyat Dönemi ve ifade ettiği kültürel bağlamın kronolojisini II. Meşrutiyet'in ilan ettiği yeni düzen ve koşullarla eş zamanlı olarak yürürlüğe giren Türkçülüğün ideolojik deklarasyonu ve kültürel üretimiyle başlatmak daha doğru olur. Üstelik bunun için Yeni Lisan'ı beklemeye de gerek yoktur. Zira daha sonra Yeni Lisan ve Millî Edebiyat fikrine tam destek verecek Türkçü bir yazı kadrosu, Türk Derneği (1908) ve Dergisi ile söz konusu beyan ve üretime Meşrutiyet'in ilanını müteakip başlamışlardır.

### 3. Millî Edebiyat Yazını ve Kadrosu

Türk milliyetçiliğinde millî kültür üretim süreci, millî devlet öncesi ve sonrası itibariyle farklılıklar arz eder. Söz gelimi Cumhuriyet öncesi kültürel üretim, siyasi inkırazdan çıkışa ve millî devletin sosyopolitik zeminin inşasına yönelirken Cumhuriyet kurulduktan sonra daha çok öngörülen bu modelin temel niteliklerinin yerleştirilmesi ve millî kimliğin yeniden üretimine odaklanır. Kurtarıcı ve kurucu nitelikteki başlangıç stratejisi kollayıcı bir hüviyete bürünür. Hâl böyleyken Türk milliyetçiliğini ulus devlet öncesi ve sonrası olarak taksim etmek, buna hizmet eden kültürel üretimi de bu bağlam içinde değerlendirmek sürecin anlaşılması adına daha yararlı ve işlevsel olacaktır.

Konjonktürel farklılığa rağmen Millî Edebiyat yazınının ulusun temel dinamikleri ve repertuarına ilişkin vurgularda Cumhuriyet Türkçülüğüyle örtüşmesinin tespit ve tasnif noktasında sorun yarattığını da itiraf etmek gerekir. Bu mesele ise eserlerin yayın tarihleri baz alınmak, II. Meşrutiyet'in ilanından Cumhuriyet'in ilanına, yani ulus devlet kuruluncaya değin yayınlanmış metin örnekleri referans alınmak suretiyle aşlmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte söz konusu yazın örneklerinde aranacak vasıflar Yeni Lisan'ın edebiyat ve sanat ilkelerine göre belirlendiği için kısaca buna değinmekte de yarar var.

Yeni Lisan'ın şekillenmesine etki ettiği Millî Edebiyat düsturlarının başında şüphesiz ki terkipsiz ve yabancı dil kaidelerinden arındırılmış konuşma dili yahut halk ağzına dayanan Türkçe gelir. Mevcut konjonktürde devlet-toplum-vatan vs. gibi millî aktörlerin sorunları ve çözümüne yönelik konu repertuarı, ferdiyetçiliğe karşı toplumculuk düsturuyula cazip kılınmaya ve yaygınlaştırmaya çalışılan bir başka ilkedir. Millî estetiğin önemli parametrelerinden birisi de hece ölçüsüdür. Öncelenen halk kültür ve estetiğinin ve millî kültürün göstereni olarak kabul edilen hece, aynı zamanda sade lisan fikrinin tatbiki ve yaygınlaştırılmasında da stratejik bir rol oynar. Bu çerçeveden Millî Edebiyat Dönemi'nde (1908-1923) yapılan kültürel üretim ve niteliğine bakıldığında şu isimlerin ön plana çıktığı görülür:

Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Aka Gündüz, Ali Canip Yöntem, Ali Ekrem Bolayır, Ali Mümtaz Arolat, Ebubekir Hazım Tepeyran, Emine Semiye, Enis Behiç Koryürek, Ercüment Ekrem Talu,

Ethem İzzet Benice, Faik Ali Ozansoy, Falih Rıfkı Atay, Faruk Nafiz Çamlıbel, Filibeli Ahmet Hilmi, Güzide Sabri, Halide Edip Adıvar, Halide Nusret Zorlutuna, Halit Fahri Ozansoy, Hamdullah Suphi Tanrıöver, İbrahim Alaattin Gövsa, Mehmet Emin Yurdakul, Mehmet Fuat Köprülü, Mithat Cemal Kuntay, Müfide Ferit Tek, Moiz Kohen, Necmettin Halil Onan, Orhan Seyfi Orhon, Ömer Seyfettin, Peyami Safa, Reşat Nuri Güntekin, Ruşen Eşref, Selahattin Enis Atabeyoğlu, Süleyman Nazif, Şahabettin Süleyman, Şükûfe Nihal Başar, Yakup Kadri, Yusuf Ziya Ortaç, Ziya Gökalp.<sup>3</sup>

Dağılma tehlikesiyle karşı karşıya kalan imparatorluk için Türkçülük, kurtuluşu örgütleyen temel fikir olarak temayüz eder. Balkan Harbi, I. Dünya Savaşı gibi siyasal hezimetlerin neticesinde kurtuluşçu retoriğin rüzgarını da arkasına alan Türk milliyetçiliği sosyokültürel alanda hegomonik bir söylem yakalamayı başarır. Bu nedenle gerek II. Meşrutiyet öncesi gerekse de Cumhuriyet'ten sonra farklı edebi ve ideolojik ekoller içerisinde yer alan birçok sanatkar, beka endişesi ve kurtuluşçu dinamik doğrultusunda Yeni Lisan'ın başını çektiği propaganda faaliyetlerine doğrudan ya da dolaylı olarak destek vermiştir. Bu bağlamda Türk milliyetçiliği fikrine angaje olmayan, Yeni Lisan'ın ilke ve prensipleriyle yazmayan, hatta onlara muhalefet eden bazı isimleri de Türk toplumunun ıslah ve yeniden tanzim projesine yaptıkları fikri ve edebî katkı dolayısıyla Millî Edebiyat yazını içerisinde konumlandırmak gerekir. Bunların en önemlisi meselelerin çözümünde İslam'ı referans alan Mehmet Akif'tir. Bununla birlikte aydınlanma ve kurtuluş projesini daha çok Batıcı bir perspektifle yorumlayan Celal Nuri'yi; Yahya Kemal, Hüseyin Rahmi gibi Türk edebiyatının önemli isimlerini; Rıza Nur, Refik Halit gibi ITC ile ters düşmüş, muhalif isim ve söylemleri, Abdülhak Hamit, Nigar Hanım gibi eski dil ve kültür çevresine mensup şair ve yazarları, hatta çocuklar için heceyle yazdığı şiirler dolayısıyla Servet-i Fünûn şairlerinden Tefik Fikret'i de bu kadroya dâhil edebiliriz.<sup>4</sup>

#### 4. Millî Edebiyat Yazınında Kadın

Ulus devletin siyasi ve toplumsal temellerinin II. Meşrutiyet Dönemi'nde atılması, bu dönem fikir hareketleri ve kültürel üretimine büyük önem atfeder. Cumhuriyet'in kadın ve cinsiyet konusundaki inkılapçı yaklaşımının fikri temellerini de Tanzimat'ın modernist vizyonunun ulus bilinciyle sentezlendiği bu döneme dayandırmak mümkündür. Eldeki çalışma Millî

---

<sup>3</sup> Daha geniş bir yazar ve şair kadrosu ile bunların Millî Edebiyat içerisinde değerlendirilmesine gerekçe olarak gösterilen eserleri için bu çalışmanın alındığı teze bakılabilir.

<sup>4</sup> Nüzhet Haşim, şairler ve nasirler şeklinde iki cilt olarak planladığı, 1918 yılında sadece ilk cildini yayınlayabildiği *Millî Edebiyata Doğru* adlı çalışmasında dil, şekil, konu vs. yönünden Millî Edebiyat düsturlarıyla hareket eden edebiyatçıların bir listesini yaparken benzer bir anlayışla hareket etmiştir. Söz gelimi Tefik Fikret, Süleyman Nazif, Ali Ekrem'in hece ile şiir örnekleri vermelerini millî edebiyata intisap ettiklerinin ve aruzun öldüğünün işareti saymıştır (1918: 169). Bu eser söz konusu dönemde Millî Edebiyat fikri etrafındaki topluşmayı ve kanon oluşumunu belgeleyen bir yapıttır.

Edebiyat yazınından hareketle milliyetçi modernist söylemin kadın ve cinsiyet kurgusunu ortaya çıkarmaya çalışacaktır. Bu bağlamda öncelikle kadını işleyen yazarlar, sonrasında ise bu üretimde ön plana çıkan bazı ortak söylem biçimleri ele alınacaktır.

#### 4. 1. Kadını Yazanlar ve Kadın Yazarlar

Millî Edebiyat yazarları içerisinde kadından en çok bahseden, onun önemi ve sorunları üzerinde en çok kafa yoran kişi Halide Edip'tir. O, "Milliyetçiliğin merkezine kadın sorununu yerleştiren" (Sancar, 2014: 168) yazarların da başında gelir. Sadece anlatı isimlerinden hareketle bile bu kanaate ulaşmak mümkündür. Romanları gibi *Dağa Çıkan Kurt*'taki öyküleri de kadın ekseninde, onların sorunları ve kahramanlıkları etrafında döner. *Zeynebim Zeynebim*, *Çakır Beyaz Ayşe*, *Aziz'in Karısı*, *Fadime Nine ile Kerem Dede*, *Vurma Fatma*, *Şebben'in Kara Hüseyin'i*, *Emine'nin Şehadeti*, *Bayrağımızın Altında* (Hatice Nine'nin hikâyesini anlatır), *Beyazlı Kadın*, *Kalaba'nın Cadısı* kadın konusunun muhtevadan başlığa taşan tezahürleridir. Millî görev ve sorumlulukların bilincindeki kadın imajı konusunda adeta uzmanlaşan yazarın, *Emine'nin Şehadeti* hikâyesinde, Türk-İslam kadınına şu payeyi verdiği görülür: "Senin kuvvetli omuzların bu mukaddes harbin yükünü taşıdı, senin küçük ellerin kurtuluş ordusunu doyurdu, kurtarıcılarını emziren mübarek göğsünden sevgililerini kopardın, ateşe attın, kurtuluş günü senindir Fadime!" (1974: 18-19). Vatan fikrinin ilhamı olmakla müşerref olan kadın, ayrıca ulus için hayati öneme sahip savaş azmini de yeşerten ve besleyen bir etkiye sahiptir. Halide Edip, yukarıdaki sözlerin devamında şunları söyler: "Hep senin yurdun, senin namusun, senin kurtuluşun ve senin istikbalin için kanlar aktı, şehitler, seni hür ve mesut görmek hayaliyle gözlerini kapadılar." (s. 19).

Halide Edip, ulus için savaşın ilham ve kaynağı olan kadının aynı zamanda sonuçlarının da ilk elden muhatabı olduğunu ise *Şebben'in Kara Hüseyin'i* hikâyesinde dile getirir: "Hep şarkılar Çanakkale'ye Kanallı'ya (Kanal seferi) aitti. Anadolu harbi hep Ankara'yla ifade ediliyordu. Fakat yarın mutlaka Sakarya'nın türküsü olacaktı. Çünkü türküyü Anadolu'da kadınlar yapar." (1976: 82). Türkü yakmayı, sadece başarının sevincini tescil etmeye yönelik bir girişim olarak değerlendirmemek gerekir. Çünkü fedakârlıkla büyüyen bir olgu olan başarı, savaş söz konusu olduğunda öncelikli olarak bedensel ve psikolojik zayıflar anlamına gelir. Cephedeki niceliğin üreticisi ve terbiyecisi konumundaki kadın, aynı zamanda kendi rahminden kopan bu varlıkların akıbetine de ortak olur. Eş, kardeş, çocuk vs. gibi birçok birinci ve ikinci derece yakınlık ilişkisiyle kurulan bu serencama sahip çıkma ya da katılma ediminin kadın için dayandığı temel gerekçe ve baskın güdü ise esas itibarıyla anneliktir. Halide Edip'in türkü yakmakla dikkat çektiği bu manevi mesai ortaklığı, kadının ulus katındaki takdire şayan hizmetlerine ahde vefa prensibiyle yaklaşılması ve onun yükseltilmesini talep eder.

*Yeni Turan* romanı, ütöpik yönüyle Halide Edip'in kadın konusundaki beklentilerinin projeksiyonu gibidir. Yazarın kurgu vasıtasıyla "Kadını, iyi bir eş, iyi bir anne, iyi bir Müslüman ve iyi bir vatandaş olarak biçimlendirmeye çalış"tığı görülür (Şahin, 2014: 331). Romanda Oğuz, ulusun terakki ve aydınlanma projesinin merkezine kadını koyar: "(...)ocağımızı ısıtacak sıcaklığın menbai, yurdumuzu yeşertecek bayındırlığın vasıtası, hepsi bu kadın meselesinden ibarettir." (1967: 55). Halide Edip, Kurtuluş Savaşı'na fiilen katılmış, cephe gerisinde görevler icra etmiş, yazarlık mesleğinin gereği olarak da birçok gözlem yaparak bunu eserlerinde kullanmış bir yazardır. Ayrıca Yunan Mezalimi Tetkik Heyeti içindeki görevi icabı dolaştığı Batı Anadolu'da yıkımı yakından görme imkânı bulmuş, gerek cephe gerisindeki sivil halk gerekse de cephede savaşan askerlerden savaşın seyri ve mezalimle alakalı birçok bilgi toplamıştır. Anılarında hem bu gözlemlerin hem de birçok hikâyesine ilham kaynağı olan halktan dinlediği bu olayların izlerini bulmak mümkündür. *Türkün Ateşle İmtihanı*'nda şahitlik ettiği ve duyduğu kadın kahramanlıklarından şöyle söz eder:

"Yalnız geri hizmetlerinde değil, bizzat savaşta dövüşmüş kadınlar olduğunu da söylemeyi vazife sayarım. Bir tanesi Osmaniye'de Raziyeler Köyü'nden Rahime adlı bir kadındı. (...) Çevikliğinden dolayı ona ordu Tayyar adını vermişti. 1920 Haziranı'nda Osmaniye'de, Fransız istihkamlarına hücumla o önderlik etmiş ve bu karargahın önünde vurularak ölmüştü." (2014: 204-205).

Halide Edip, başka bir yerde Batı cephesinde Yunanlılarla savaşmak için evini bırakıp cepheye gelen Gül Hanım adlı bir kadın gördüğünü söyler (277). Yazar, savaşı idare eden komutanların kadınların rollerine ilişkin itiraflarına da tanıklık eder: "Erkân-ı Harbiye'nin başında Fevzi Paşa da, ordunun zaferini, insan ve mühimmat bakımından Refet Paşa'ya borçlu olduğumuzu söylediler. Fakat, Refet Paşa'nın kendisi, bütün bu zaferin köylü kadınların marifeti olduğunu, yayan yürüyerek orduya yardım ettiklerini söylediler." (2014: 240).

Duyarlılığı dolayısıyla ulusçuluk serüveni içerisindeki kadın hareketliliğini ayıklayan ve öne çıkaran Halide Edip'in bu izlenimleri, eserlerindeki Millî Mücadele'ye katılan ve yararlılık gösteren kadın tiplerinin de ilham kaynağıdır.

Ziya Gökalp'in "yeni hayat" ifadesiyle özetlediği yenileşme sistematığında önemli bir pay da kadına aittir. Esasında Gökalp'in kadına biçtiği roller, öncü ve teorisyen kimliği dolayısıyla dönemin aydın ve yazarlarının da alıntılacağı ve Türk milliyetçiliği içerisinde prensipleşme temayülü gösteren düsturlardır. Gökalp, bu anlayışı kadıncı ya da feminist bir halkçılık gerekçesine dayandırır ve geçmişten referanslarla besler: "Türkçülerin hem halkçı, hem de kadıncı olmaları, yalnız bu asrın, bu iki ülkeye değer vermesinden dolayı değildir; eski Türk yaşayışında demokrasi ile feminizmin iki başlıca esas olması da bu konularda büyük bir

etmendir.” (2012: 148). Gökalp’in kendi asrının bir gereği olarak gördüğü düstur, o dillendirmese de milliyetçiliktir. Nüfusa hem siyasi meşruiyet hem de millî mesainin kaynağı olarak yaklaşan milliyetçilik, bireyin demokratik olmayan düzenlerde temel hak ve hürriyet ihlaline maruz kaldığı varsayımından hareketle onu gücünü üretmeye ve istikrarını sağlamaya çağırdığı devletin başköşesine oturtmaya çalışır. Bireyselleşmenin esas alındığı bu düzen, özellikle de cinsiyet ayrımcılığına uğradığı düşünülen kadın için cazip kılınır.

Eril düzen içerisinde bir özgürlük ve bireysellik açılımı olarak ortaya çıkan ulus hareketleri, kadına ayrıcalık ve önem atfetmede adeta birbirleriyle yarış içerisine girer. Kadının erkeğe göre eşit olan hatta ayrıcalıklı kılınan statüsü bir medeniyet, gelişmişlik ölçüsü olarak algılanır. Ziya Gökalp’in hem milliyetçilik ilkelerinin doğallaştırılması hem de kendi ulusuna kadın kulvarında üstünlük tanıma konusundaki çabasının temel gerekçesi budur.

Kadın konusundaki düşüncelerini büyük oranda *Kadın, Ev Kadını, Meslek Kadını, Küçük Hemşire, Aile, Mektepli Hanım Kızların Marşı* gibi şiirlerde toplayan Gökalp, önceki dönemlerde de dile getirilen kadın ile terakki arasındaki paralellik fikrini savunmaya devam eder. Bununla birlikte genellikle medeniyet ve insanlık ülküsüne bağlanan sorunu milliyetle ilişkilendirdiği görülür: “Kadın yükselmezse alçalır vatan,/Samimi olamaz onsuz bir irfan;” (1989: 115). *Ev Kadını* şiirinde; ev kadınlığı, çocuklara ve eşe hizmet övülür. *Meslek Kadını* şiirinde ise harpten sonra kadınların kocasız ve savunmasız kalması, ayrıca boşanma, tembel koca ya da dul kalma olasılıklarına karşı geçim için çalışabilecekleri ve çalışmaları gerektiği vurgulanır.

Kadının ilerleme vasıtası olarak öne çıkarılması fikri, siyaseti, halkı ve entelektüeli bu konuda ikna etme ve harekete geçirme noktasında en işlevsel dayanaktır. Bu nedenle kadın konusunda fikir ileri sürenlerin en sık tekrar ettikleri gerekçelerin başında gelir. “Halide Hanımefendiye” ithafını taşıyan *Hanımlarımız İçin* şiirinde bu retoriğe katkı yapanlardan biri de İbrahim Alaattin’dir: “Eder suud ve teali kadınlar ile beşer. / Bu memleket bize muhtaç iken niçin duralım/ Kadınlık âlemini cehd edip uyandıralım.” (1913: 58).

Barış fikrinin savunulduğu ve telkin edilmeye çalışıldığı *Sulh ve Harp* tiyatrosunda kadın konusuna farklı bir açıdan yaklaşan İbrahim Alaattin, kahramanına bu fikrin dünyaya egemen olması için öncelikle kadınların şuuruna yerleştirilmesi gerektiğini söyler. Bu anlayış, esasında dolaylı olarak kadının çocuk, dolayısıyla da nesiller üzerindeki etkisini anlatmaya yönelik bir mesajdır:

“Hamurunu insanlığın

Kadın eli yoğuruyor

Her cihetiyle demek kadın

İstikbali doğuruyor.” (1922: 29).

Kadın rahminin kutsanması ve mürebbi vasfının öne çıkarılması dışında, kadının vatan savunmasına katıldığı örneklerin de toplumun kadın idrakinin güncellenmesine katkısı büyüktür. Muhyittin Mekki'nin *Güzel Rumeli* tiyatrosunda Hena, Rumeli'nin elden çıkması karşısında fedai yazılıp askere gitmek ister (1915: 40). Bununla birlikte Halide Edip anlatısı başta olmak üzere erkeği dönüştürücü, ona yol gösterici düzeyde millî olgunluk seviyesini yakalamış kadın tiplerine de sıklıkla tesadüf etmek mümkündür. Bu imajlar da tıpkı kadının diğer yararlılıkları gibi onun toplumsal saygınlığına ve görüntüsüne ciddi katkılar yapar.

Kadın iş gücünü harekete geçirmek için kadın duyarlılığının daha işlevsel olduğunu düşünen Millî Edebiyat kanonu, Türk milliyetçiliği saflarına önemli isimler eklemeyi ya da bu kalemlerden istifade etmeyi başarabilmiştir. Halide Edip başta olmak üzere, Emine Semiye, Müfide Ferit, Nezihe Muhiddin, Şukufe Nihal hatta Tanzimat Dönemi'nin önemli kadın şairlerden Nigar Hanım'ı da bu kapsamda değerlendirebiliriz.

Tarihçi Ahmet Cevdet Paşa'nın kızı ve ilk Türk kadın roman yazarı Fatma Aliye Hanım'ın kardeşi olan Emine Semiye Hanım'ın kadın sorunları konusundaki çabası dikkate şayandır. Ön sözünde “(...) fakir genç kadınların ayakları çıplak zenciyelerin, değneğine yaslanarak düşe kalka yürümeye uğraşan ihtiyarların (...) sefilane hâlleri”nin (2010: 8) yazmasına ilham kaynağı olduğunu söylediği *Sefalet* romanı; akrabalarının ihanetine uğrayan, miras hakkı çalınan, yoksulluk çeken, açlıktan ölmek üzereyken bile gururundan ve iffetinden taviz vermeyen Sabite'nin öyküsünü anlatır.

Ahmet Mithat tarzı toplumsal fayda gözetken yazarlık anlayışını devam ettiren Emine Semiye, daha öncesinde yazdığı; fakat yayınlamadığı eserlerini II. Meşrutiyet'in serbesti ortamı içerisinde yayınlar. İttihat Terakki üyeliğinden Balkan Harbi esnasındaki hasta bakıcılığına, Cemal Paşa'nın Suriye'deki eğitim faaliyetlerine katkı yapmaktan (Çelikel, 2013: 39) gazete ve dergilerde millî duygular uyandırmaya yönelik hikâye yazarlığına kadar birçok etkin faaliyeti gözlemlenen Emine Semiye'nin en önemli rolü, Türkçülüğün millî kimlik kurgusunun bileşenlerinden olan kadın konusundaki çalışmalarıdır. Onun kadın hassasiyeti, dönemin diğer kadın yazarlarından daha öndedir. *Dersaadet Gazetesi*'nde 1920 yılında tefrika edilen *Gayya Kuyusu* romanı da tıpkı *Sefalet* gibi, kadın sorunlarına odaklanmış, dönemin şartları bağlamında cesurca sayılabilecek bir hamleyle, bedenini geçim vasıtasına dönüştürmüş ya da böyle bir zorunlulukla karşı karşıya kalmış kadınların hikâyesini anlatır.

Hüseyin Rahmi, Mehmet Emin, Refik Halit, Reşat Nuri, Ercüment Ekrem, Mahmut Sadık, Ömer Seyfettin, Celal Nuri gibi birçok ismin daha kadın konusunda toplumsal duyarlılık oluşturmaya yönelik propaganda faaliyetlerine katkı yaptığı görülür.

## 4. 2. Millî Edebiyat'ın Kadın Algısı

II. Meşrutiyet Dönemi'nde kadın imajı, erkek bakış açısı ve milliyetçi önceliklerle sorunsallaştırılır. Kadın mahremiyetinin ön plana çıkmasını, mesleki olarak sınırlandırılmasını sağlayan eril bakış açısı, milliyetçi perspektifin de belirleyicisi konumundadır. Kadın hak ve özgürlükleriyle ilgili çıkışlar bile nihayetinde eril ve milliyetçi saiklerle ilişkilendirilir. Halide Edip'in *Yeni Turan* ütopyasında kadın emeği, bir özgürlük açılımından ziyade ulusun harp stratejisini destekleyen bir nitelik arz eder:

“Yeni Turan kadınlarını da okutuyor, kadınlarını erkeklerinin yanbaşında çalıştırıyordu. (...) Yeni Turan'ın öğretmenlik eden, ağırbaşlı, karakterli hasta bakıcı yetişen, bir muharebe olur olmaz arap savaşçıları gibi mehmetçiklerin yaralarını sarmaya giden, ordunun dikişini dikmek için kadın çalışma yurtlarında çalışan, eski Türk işleme sanatlarını Yeni Turan'a uygulamak için ekonomik, insancıl, bilimsel ve bilmem daha bir sürü yönlerde çalışan, akın akın kadınları vardı.” (1967: 17-18).

Erkeğin yanı başında çalışmak, uzağında olamamak, çalışmaya bir özgürlük açılımı olarak bakılmadığının göstergesidir. Diğer taraftan kadının her işte çalışamayacağına yönelik normun da devam ettiği, tıpkı Tanzimat aydınları gibi kadın için uygun mesleklerin seçildiği görülür. Öğretmenlik ve ağırbaşlı olmak koşuluna bağlanan hasta bakıcılık, benzer şekilde kadın çalışma yurtlarında yapılabilen dikiş-nakış, kadınlar için ideal meslekler olarak sunulur. Bu bilgilerden hareketle, kadını erkeğin himaye ve gözetiminden çıkarmayan, karşı cinsle tehlikeli olabilecek yakınlaşmalara imkân verebilecek her türlü mekân ortaklığından özenle kaçınılan geleneksel yaklaşımın devam ettiği sonucunu çıkarmak mümkündür.

Yeni Turan düzeninde kadına layık görülen mesleklerin dikkat çekici bir özelliği ise ulus hizmetini esas alıyor olmalarıdır. Öğretmen; millet, vatan sevgisi ile mücehhez neslin yetiştirilmesi, hasta bakıcılık ve terzilik ise doğrudan harp imkânlarını takviye etmeye yönelik iş kolları olarak öngörülmüştür. Halide Edip anlatısı başta olmak üzere, dönemin muvazzaf kadınlarının genellikle bu tür vazifeleri icra ettiği söylenebilir. *Çalılıkusu*'nda öğretmenlik yapan Feride, savaş çıktığında cephe gerisinde askerlerin tedavisi için hasta bakıcılığa soyunur. *Vurun Kahpeye*'de (1983b) Aliye, Cumhuriyet sonrasında daha sık tekrar edecek aydınlık öğretmen tipinin en dikkat çekici örneklerinden biridir.

Kadının ideal eş ve anne rolüyle yer aldığı geleneksel konumunda erkeğe yönelen hizmeti, milliyetçilikte ulus için saçını süpürge etmeye evrilir. Dikkat çekici olan erkek bakış açısının tezahürü olan bu anlayışın, Halide Edip gibi kadın yazarlar tarafından da tekrar ediliyor olmasıdır. Şunu ilave etmek gerekir ki, Millî Edebiyat yazınında kadın yazarların erkeklerden

ayrışan belirgin ve kanonik bir dili yoktur. Özellikle de milliyetçiliğin ferdiyetçiliği şiddetle reddeden konumu ortadayken, millî menfaatlere taalluk etmeyen bir kadın retoriği geliştirmek imkânsızdır. Hâl böyleyken kadın hak ve değerlerine yönelik çıkışlar Türk milliyetçiliğiyle örtüştüğü oranda yayılma zemini bulmuştur. Kaldı ki gerek Tanzimat gerekse de II. Meşrutiyet Dönemlerinin her ikisinde de kadın sorunu, Batılılaşma ve milliyetçilik gibi ana konuların tali izleği olarak ortaya çıkmıştır.

Milliyetçi edebiyatın kadın için öngördüğü önemli mesleklerden biri yazarlıktır. Yazarlık, hem kadının kendi hakkında fikir ve yaklaşım ortaya koyması, hem de kadın nüfusunun ideolojik seferberliğe katkı yapması anlamında stratejik bir meslektir. Ayrıca yeni neslin mürebbisi sıfatıyla da kadının ideolojik saf tutuşu oldukça hayatidir. Bu durum karşısında milliyetçi öncülerin kadın yazını konusunda pozitif ayrımcılık yaptıkları, kadın yazarları övdükleri hatta kadınları düşün ve yazın alanına teşvik etmek, cesaretlerini arttırmak için kadın müstear adlarıyla yazı yazdıkları bile görülür. Bunların başında Ömer Seyfettin gelir. 1 Aralık 1919 tarihli *İnkılaplarda Kadın* adlı yazısında, *Yeni Turan* dolayısıyla Halide Edip'i, *Aydemir* romanı dolayısıyla da Müfide Ferit'i över (2001b: 237). Ömer Seyfettin'in bu konudaki hassasiyetinin önemli göstergelerinden biri de sıklıkla kullandığı Perviz müstear adıdır. *Genç Kalemler*'de ve dönemin kadın matbuatında bu isimle birçok yazı yazmıştır. 27 Nisan 1911'de *Kadın* mecmuasında yayınlanan *Bir Teklif* adlı yazısında Perviz müstear adıyla hemcinslerine, kadının toplumun kalkınmasındaki yeri ve önemini hatırlatıcı, eğitimini teşvik edici telkinlerde bulunduğu görülür. Perviz'e göre bu önemli konuda her şeyin hükümetten beklenmemesi, kadınların da bu konuda çaba sarf etmeleri ve fedakârlık yapmaları gerekmektedir (2001a: 127-129).

Kadın müstearıyla yazanlardan biri de Celal Nuri'dir. Kadın konusunda dikkat çekici teorik yazılar ve eserler ortaya koyan, kadının ihmal edilmiş sosyal statüsünün yeniden tanzim edilmesini savunan yazar, 1918 yılında yazdığı *Ahir Zaman* romanını Afife Fikret adıyla yayımlar. Dönemin İstanbul'unda harp vurgunculuğu ve ahlaksızlık cereyanlarını ele aldığı eserinde, kadın müstearı hem gerçeklik izlenimi hem de verilmek istenen mesajların telkin gücünü takviye eden bir tekniktir. Yazar, anlatının sonunda "Afife Fikret Hanım'ın tevkifi maalesef bu romanı yarıda bırakmıştır." diyerek hikaye ve yazarına gerçeklik intibası verir.

### 4. 3. Kadın Konusunda Ön Plana Çıkan Söylem Biçimleri ve İzlekler

#### 4. 3. 1. Mağduriyet Söylemi ve Ajitasyon

Kadın sorunu, Millî Edebiyat yazınında genellikle kadının ihmal edilmiş sosyal statüsünün hatırlatılması ve buna yönelik eleştiri ile kadının aile ve toplum açısından öneminin vurgulanması şekillerinde tezahür eder. Bununla birlikte ölümcül ya da felakete sebep olan



yıkıcı ve yozlaştırıcı kadın imajlarını (femme fatale) ihmale, fedakârlık örneklerini ise kadının önemine yönelik göstergeler olarak değerlendirmek mümkündür.

Edebiyatta fikir ya da davranış yerleştirmeye yönelik imaj çalışmaları, öncelikle statükonun bütün sakıncaları ve muzır yönleriyle hatırlatılması, sonra sebep olduğu başarısızlık ve vahametinin abartılarak ondan sakınmaya yönelik distopik bir algı yaratılması, nihayetinde ise ajite edilerek karşıt bir davranış pratiği geliştirilmesi klişelerine dayanır. Hüseyin Rahmi'nin *Sevda Peşinde* romanında başvurduğu imajlar tam anlamıyla böyledir. Seza Hanım, eşi Sermet Bey'e şu serzenişte bulunur:

“Bizde erkek bu hususta birçok özel ayrıcalıklara sahiptir. Önce istediği kadar evlenebilir. İkincisi, kadından bıktığı zaman avucuna nikah bedelini koyarak: ‘Haydi iraden elinde olsun’ diyerek kapı dışarı atar. Üçüncüsü, karısını boşamakta bir sakınca görüyorsa onun ayağını köstekli bırakarak üzerine birkaç tanesini daha getirir. Dördüncüsü, servetinin elverdiği ölçüde odalık, metres, mantinota, kapatma adlarıyla de istediği kadar kadın kiralayabilir. Beşincisi, altıncısı say sayabildiği kadar... Kadınlara karşı erkeklerin haiz oldukları hukuk ve ayrıcalıklara son yoktur. Meşru düzeninden çıkan gönül kadına aitse o zaman aman Allahım ne felaket... Ne dehşet... O mutsuz kadın bu cinayetini gizli tutmazsa artık bu hayatta onun için sığınacak bir yer yoktur. Ölmeli. Gebermeli.” (1984: 38).

Sonraları Sermet Bey'in, eşinin isyanında haklı olduğunu itiraf ettiği, toplumsal cinsiyeti onayladığı ve eleştirdiği görülür:

“Ben karımı çıldırması sevdiğim hâlde evlendiğimizden beri kendisini defalarca aldattım. Bu hyanetlerimden birkaçını belki o da sezmiştir. Ama beni öldürmek gibi vahşi bir harekete kalkışmadı. Onun delice intikam alma fikrini aklından bile geçirmedigine eminim. Eminim ama kendisine cesaret vermek için başka türlü düşünmek gerekiyordu. O kadındır. Ben erkeğim. Böyle bir suçtan ötürü o beni öldüremez fakat ben onu öldürmeliyim. Atalarımız böyle bir kanun koymuşlar. Buna aykırı hareket alçaklıktır, cinayettir, dedim.” (1984: 80).

Sermet Bey, cinsiyet konusundaki ayrımcılığın müsebbibi olarak “ataların kanunu” şeklinde nitelediği örf taassubunu göstermektedir.

Mağduriyet ve haklılığı onamak her zaman için bir güven sahası açar. Bu da telkin edilmek istenen fikir ve öneriler için ideal koşullar üretir. Mehmet Emin'in *Zavallılar* ve *Ahretlik* şiirlerindeki yürek burkucu tasvirler, bu güveni tesis etmek için fazlasıyla işlevseldir. *Zavallılar*'da oğlunu askerden kurtarmak isteyen muhtar, yetim bir kız bulup evlendirir. Askere

alınma endişesi sona erdikten sonra ise kızın dövülüp çocuğuyla birlikte sokağa atıldığı görülür. Kız, sığındığı ninesinin evinde hastalanıp ölür. *Ahretlik* şiirinde ise bir babanın geçim için kızını satması konu edilir. Şairin “Bir çift öküz uğrunda bir kız kurban oluyor.” (1989: 53) dediği şiirde kadının bir nesne gibi el değiştirmesi olağan bir eylemiş gibi sunulur.

Mehmet Emin’in *Zavallılar* şiirinde yetim kızın başına gelen şeylerin bir benzeri, Halide Edip’in *Mev’ut Hüküm* romanında Necibe Molla’nın torununun başına da gelir:

“Necibe Molla öldükten sonra, torunu Hafız Paşalara hizmetçiliğe gitmişti. Ve orada felakete uğramıştı. Kızın felaketini okula giden oğullarına mal etmek istemeyen Paşalar, kızı, oğullarına iftiracı olarak dövmüşler, sokağa atmışlardı. Bütün kabahat aşçı yamağında olduğunu büyük hanımefendi cümleye söylemişti. Fakat Necibe Molla’nın torunu, başına yıkılmağa yüz tutan eski evinde bütün komşuların korumasından yoksun,(...) şimdi tamamen hasta ve anne olmasına iki ay kalmıştı.” (1983a: 99).

Tecavüzün cinsiyet konusundaki taassupla aklanması ve kadının kısıtlı olan sosyal imkânlardan tamamen izole edilmesi, adeta recm mekanizmasını andırır. Refik Halit’in, kadın ve cinsellik konusundaki düşünce çarpıklığının bir ifadesi olarak yarattığı bilindik tiplmesi Yatik Emine’nin uğradığı şiddet de Necibe Molla’nın torunununkinden pek farklı değildir. Emine’nin bedeni arzulanana, elde edildikten sonra ise ortadan kaldırılmak istenen bir suç delili gibi görülür. Necibe Molla’nın torununun karnındaki çocuk, henüz bu vebali üstlenecek yeterliliğe gelmese de doğduktan sonra muhtemelen ya *Çalığışu*’nda Munise gibi annesinin ukubetini paylaşacak şekilde damgalanacak ya da Hüseyin Rahmi’nin *Hayattan Sayfalar* romanındaki Hürmüz ile Peyami Safa’nın *Sözde Kızlar* romanındaki Hatice’nin gayrimeşru çocukları gibi boğulup gömülecektir.

*Çalığışu* romanında Feride’nin uğradığı ayrımcılık ve şiddet de kadın trajedisi bağlamında hatırlatılması gereken önemli konu başlıklarından biridir. Bekâr ve güzel bir kadın olan Feride, uğradığı taciz ve baskı nedeniyle hiçbir yerde uzun süre görev yapamaz. Son görev yeri olan Kuşadası’nda evlatlığı Munise’yi kaybetmesi üzerine hastalanması ve Doktor Hayrullah’ın uzun süren hastalık ve nekahet döneminde onu kendi evinde misafir etmesi, meslekten atılmasına varacak derecede büyük bir dedikodu furyası ve linç kampanyasına sebebiyet verir. Öyle ki yaşça kendisinden çok büyük olan Hayrullah’ın durumu kurtarmak için formaliteden evlilik önerisini bile kabul etmek zorunda kalır. Bireysel yaşamları kontrol eden bir mikro gözetim biçimi olarak (Çabuklu, 2007: 40) dedikodu, Feride’nin cinsel kimliğine ayrımcı ve taraflı bir sınırlama getirir. Tek yaşam dayanağı olan Munise’yi de kaybetmesiyle birlikte, bedensel ve fikrî bir çözümlüş içine giren Feride’nin benlik tekamülünü sekteye uğratan

etkenlerin başında dedikodu ve fitne gelir. Üstelik kıskançlık ve diğer bazı çıkarların etkisiyle bu yadırganma sürecine hemcinslerinin de katıldığı görülür.

Kadının problem yitimine<sup>5</sup> uğradığı bu tür bir durumu anlatısının eksenine taşıyanlardan birisi de Ercüment Ekrem Talu'dur. *Sabir Efendi'nin Gelini* romanında, aldığı Batılı terbiyeyle geleneksel kadın imajının dışında, erkeklerle gönül ilişkisi haricinde de arkadaşlık geliştirebilen, bu yönüyle çevresinin dikkatli gözlem ve uyarılarına maruz kalan Belkıs'ın samimi tavırları bir ahlaki düşüklük alameti olarak değerlendirilir. Öyle ki kocasını aldatan Huriye'nin kendi ihanetini gizlemek, kıskançlık ve diğer amaçları doğrultusunda Belkıs'ı kocasına ihanetle itham ettiği ve eşi dâhil bütün aile çevresini ona karşı kışkırttığı görülür. Şark kadını terbiye zafiyeti içerisinde gören, kadına yönelik şiddeti büyük bir kabahat olarak değerlendiren Belkıs, Huriye'ye şu telkinde bulunur:

“Size samimiyeti, safiyeti bir cürm gibi göstermişler, her üryanlık sizi ürkütmüş... Çıplak bir kalp, çıplak bir fikir size çıplak bir vücuttan farksız gösterilmiş. Hepsini aynı suretle takip etmeyi öğrenmişsiniz. Siz her şeyi, aldığımız terbiye iktizası, örtülü, sınıksız, kapalı görmek istiyorsunuz, aksi olursa çirkin bulursunuz. Sizin terbiye telakki ettiğiniz şeyler bütün sahteliktir.” (1922: 115).

Belkıs, tabiaten zayıf olan insan nesli içerisinde kadınların daha da geride kaldığı, bu zayıflığın terbiye zafiyetiyle de birleşince Doğu için ciddi bir tehlike arz ettiğini düşünür.

Kadın bedeninin hem arzu hem de egemenlik ilkesinin uygulama sahası olması, bu iki yönelişin çatışmasına sebebiyet verir. İktidarın beden konusundaki sınırlayıcılığına arzunun direnişi çeşitli sosyal ve hukuki yaptırımlarla kontrol altında tutulmaya çalışıldığı için, ihlalleri gerçekleştirenler eylemlerini bu yaptırımlardan kurtarmak amacıyla görünmez kılmaya çalışır. *Sabir Efendi'nin Gelini* romanında kendi suçunu Belkıs'a atan Huriye'nin davranışı böylesi bir savunma mekanizmasını yansıtır.

Kadının aşağı görülmüş, sınırlanmış, yer yer tahkir edilmiş gerçeklikleriyle uyandırılan mağduriyet algısı, kadın aydınlanmasının yanı sıra esas itibarıyla eril düzenin vicdan ve muhasebesine seslenir. Genellikle mağduriyet söylemi üzerinden gerçekleştirilen bu çift yönlü sesleniş, kadının önem ve imkânlarını ortaya koyan imajlarla daha da güçlü kılınır. Hamdullah Suphi kadının geniş ve övgüye değer bu yararlılıkları arasından vatan için asker yetiştirmeyi seçer: “Her işin başında endamı eğilmiş bir iş kahramanı, bir kadın vardı. Sapları o devşiriyor, inekleri o döndürüyor, odun taşıyor, ekmek pişiriyor, bez dokuyor, tezekleri o yoğuruyor, o

---

<sup>5</sup> “Problem yitimi” tabiri, kişi ya da grupların kendi sorunlarının bilincinde olmamasını ifade etmek amaçlı kullanılmıştır.

kurutuyor, bir de muharebeler için, oyuncak yerine ellerine tohuma kaçmış bir kabak verdiği, saç güneşte olgun başak rengine girmiş çocukları o yetiştiriyordu. (1987: 7).

“Yurdumun Dişi Arslanları’na” ithafını taşıyan *Ya Gazi Ol Ya Şehit* şiirinde “Eğer erkek demirse kadın dahi ateştir;/ Onu aşkla, ümidle ısıtıcı güneştir. (...) Kılıçların yanında iğneler de parıldar.” (1989: 156) diyen Mehmet Emin, kadınların savaşa ikna ettikleri erkekleri (eş, çocuk, kardeş vs.) konusundaki fedakârlığını bir kadının ağzından nakleder. Yine, *Ninni* şiirinin epigrafi “Turan’ın Aziz Kızları’na” şeklindedir. *Hasta Bakıcı Hanımlar* ve *Aydın Kızları* adında müstakil şiir kitapları da yayınlayan Mehmet Emin’in kadın konusunda duyarlılık taşıdığı ve bu anlamda bir aydınlanma sağlamaya çalıştığı açıktır.

#### 4. 3. 2. Ahlaksızlık Söylemi

Menfi tiplerin, kabahatler ve kötülükler konusunda ahlak havariliğine soyunması sıklıkla tesadüf edilen bir aklanma çeşididir. Bu davranışların yaygınlaşması, toplum gözlemcilerinde sahtelik ve iki yüzlülük kanaati uyandırarak bu tür fikirler etrafında kurgular üretmelerine önayak olur. Refik Halit’in *Yatık Emine* hikâyesi bu türden iki yüzlü davranışın eleştirildiği en dikkat çekici kurgu örneklerinden biridir.

Toplumun çarpık cinsellik algısının kadın mağduriyetine taalluk eden yönü ise erkek egemen düzenle ilişkilendirilmesi ve cinsel ihlalin bu sürecin devamını sağlayacak şekilde yeniden üretiliyor olmasıdır. Yani sahtelik ve ikiyüzlülük, kadın bedeninin sömürüsü ekseninde esas itibariyle erkek bakış açısını tanımlar.

Kadın algısı konusunda irrasyonellik ve mağduriyet söylemi, bu ihlalin sonlandırılmasına yönelik bir vurgu ve motivasyon taşır. Bu durum, meselenin çözümüne yönelik görüş ve önerilerin de üretilmesini sağlar. Söz gelimi *Sabir Efendi’nin Gelini*’nde kadına tanınan özgürlüğün ölçüt ve sınırları toplumsal meşruiyet olarak gösterilirken Mahmut Sadık’ın *Tekamül* romanında arzu ve isteklerdir.

*Tekamül*’de Cesi Clifford’un kendi toplumunun kadın anlayışından aldığı yetkiyle sergilediği davranış repertuarını, Şefik’le yaşadığı evlilik dışı ilişkiye indirgememek gerekir. Zira kadın başına Doğu gezisine çıkıyor olması, iktisadi yetkinliğini de ima edecek derecede önemli bir ayrıntıdır. Şefik, Batılı kadının özgürlüğünün sınırlarına bizzat şahitlik etmiş olmanın şaşkınlığı içerisinde gösterilir (1912: 21). Çünkü mensubu olduğu kültürde evli bir kadının tek başına seyahate çıkması, erkeklerle flört etmeye varıncaya kadar çeşitli dostluk, arkadaşlık şekilleri geliştirebilmesinin herhangi bir sosyal meşruiyeti yoktur. Kaldı ki kadının iktisadi özgürlüğüyle mümkün olabilecek bu serbestlik ortamının Osmanlı kadının gerçekliği göz önüne alındığında ütöpik kaçtığı dahi söylenebilir. Ziya Gökalp, bu gerçekliği şu şekilde tarif eder:

“Kadın tamam olmadıkça eksik kalır bu hayat,  
Ailenin adle uygun olmak için binası  
Nikah, talak, miras: Bu üç işde gerek müsavat.  
Bir kız irste yarım erkek, izdivaçta dörtte-bir  
Buldukça ne aile, ne memleket yükselir..” (1989: 116).

Temel haklar konusunda bile konumu ikincil kalan kadının, kamusal alanda görünür olmasını sağlayacak hayati şey çalışmaktır. Çünkü çalışmakla elde edilen iktisadi güç, maddi bağımsızlığının yanı sıra kadının toplumsal hayata iştirakiyle sosyokültürel anlamda da yeni bir hukuk zemini oluşturur. Tekamül romanında Cesi Clifford’un “kadın başına Doğu gezisine çıkıyor olmasını” sağlayan iktisadi bağımsızlığın bu anlamda Gökalp’in kendi toplumunda gördüğü eşitsizlik tasavvurunda da etkili olduğu açıktır.

Kadının aile ve evlilik kurumunun meşru düzeni dışında<sup>6</sup> fert ve toplum için de ifsat edici bir role büründüğü görülür. Meşru zeminde, koca ve çocuk için potansiyel bir tehdit olabilen kadın, evlilik dışı ilişkilerde ise daha şümüllü bir kötülük düzeni üretir. Fert ve toplum için ihanet, kınanma, dağılma vs. gibi birçok olumsuzluk ihtimali barındıran gayrimeşru münasebet, özellikle de bilincin millî mesaiden alıkonulması, hatta şuur dayanakları ve göstergelerinin tahrip edilmesine neden olması dolayısıyla daha da ciddiye alınır. Ethem İzzet’in *Çıldırın Kadın* romanı, tam da böylesi bir tahribata sebep olan kadın tipini öne çıkarır. Kadının erkekleri baştan çıkararak, yozlaştıran ve sömüren bir güç olarak sunulduğu romanın naklettiği vaka şu şekildedir:

Mualla, bir Osmanlı paşasının ahlaki yönden düşük karısıdır. Paşa, durumundan şüphelendiği karısını takip etmesi için yaveri Necdet’i görevlendirir. Fakat Necdet gayrimeşru ilişkisini öğrendiği Mualla’ya şantaj yaparak onunla birlikte olmaya başlar. Paşa bu esnada durumun ağırlaşması üzerine cepheye gitmiştir. Geri döndüğünde ise yaveri ile karısı arasındaki ilişkiyi öğrenir ve intihar eder. Paşa’nın ölümünden sonra Necdet’i terk eden Mualla, Seyfi adında bir başka askerle evlenir; fakat çok geçmeden onu da aldatmaya başlar. Mualla, Necla adındaki arkadaşıyla birlikte randevulaştıkları erkeklerle buluştukları bir gün gaspa uğrar. Cinayete de sebep olan bu trajik olay basına yansınca hem Necla hem de Mualla’nın kötü şöhreti herkesçe öğrenilmiş olur. İkisi de kocaları tarafından boşanır. Necla bir şekilde Necdet’in metresliğiyle konumunu korumayı başarır da Mualla uyuşturucu ve sefahat âlemlerinde ilk kocası Paşa’dan kalan serveti ve sağlığını tamamıyla tüketir. Kimseden yardım görmeyen, geçmiş ve günahlarıyla vicdani muhasebeye giren Mualla en sonunda aklını yitirir.

---

<sup>6</sup> Bu zarar, alafangalık başlığı altında ele alınmıştır.

Mualla, ilk kocası Paşa, sevgilisi Necdet ve ikinci kocası Seyfi gibi münasebet kurduğu her erkeğin felaketine sebep olan fethan kadın tipidir. Baştan ve yoldan çıkarıcı gücüyle entrikaya kaynaklık eden bu meşum kadın tipine, milliyetçiliğin makbul davranış belirleme stratejisinin bir gereği olarak başvurulur. Ölümcül kadın, millî şuuru örseleyen yahut engelleyen aktörlerin başında gelir. Necdet'in Mualla ya da cinsellik tarafından baskılanan bilinci, tam da bu senaryonun tatbikatına yöneliktir: "İnhilal, mağlubiyet, içtimalar, münakaşalar, yorgunluk, usanç, ümitsizlik hepsi 'vız' geliyor. Mualla, hepsinin dışında ve hepsinin üstünde bir meşguliyetti! Muallaya tutkunluk onu ne kadar bozmuş, ne kadar vatansız, hissiz yapmıştı. Eskiden dürüst, fedakâr, temiz bir askerdi." (1946: 18). Millî kıymetlere karşı işlenen kabahatlerin cezası ise eserin romantik-ironik anlatıcısı tarafından nakledilir:

"Paşa, bir kişinin, bin kişinin değil, bir milletin hayatını kurban edenlerle bir olduğu için ihanetine mukabil en alçakça bir ihanetle çarpıldı. İhtimal bu da ihanetinin, ihtirasının, çılgınlığının kuduz hilkatinin, bedduasını aldığı aç ve harap, yaralı ve kahırlı bir milletin sızısı içten koştukça hayalen olsun günahını böyle ödeyecek, gençliğine hakim olan delice nazariyelerin ifasını böyle görecek." (1946: 86).

Kadının bir imha aygıtına dönüştüğü bu süreç, Yakup Kadri'nin *Kadın ve Ukubet* adlı hikâyesinde şu şekilde gerekçelendirilmiştir:

"Huzuzda (zevklerde) bizim şerikimizken ukubette (cezada) daima yalnız başlarına kalıyorlar. En hakiki gözyaşları bizim görmediklerimiz, en yürekten feryatları bizim işitmediklerimiz. Biraz evvel yola çıkan kadının ıstırabını yalnız gece bilecek, hâlbuki gündüzün tattığı zevke herkes aşına idi, herkes onu kıskandı. Bütün köy halkı bir cehennem zebanileri gibi onun üzerine hücum etti, derisinin biraz evvelki tatlı ürperişlerini dişleri ve tırnaklarıyla ondan nez'e (koparmaya) kalkıştı. Cemiyetler, kanunlar, görenekler, dinler ve mezhepler gibi tabiat da dişinin düşmanıdır. Onun tatlı etinden, arzu denilen hayvana parça parça veren, nahif vücuduna validiyetin (analığın) mehip (koskoca) yükünü yükleten tabiattır. İşte kadın bunun içindir ki fena bir mahluk oldu. Cins takdirinin bu sert çehresi karşısında yegâne melcei yalanda, riyada ve hıyanette buldu ve yegâne silahı olan güzelliğini mekr u hile (kurnazlık ve hile) ateşinden şeytani bir unsur hâline koydu, o vakitten beri bakışı bir hançer, tebessümü bir zehirdir. Kadın en büyük zevki şer ihanetle karışmış sevgilerde buluyor, pençesine düşenlere karşı zalim, zabunkuş ve müntakim oluyor." (2012: 133).

Hikâyede bahsi edilen intikamcı perspektifi, üzerindeki baskı mekanizmaları dolayısıyla

kadının uğradığı ayrımcılığın bilinç dışı yansımaları olarak değerlendirmek gerekir.

*Çıldırın Kadın'* da beden ihlallerinin “femme fatale” rolünde de olsa bir Türk-İslam kadını olan Mualla'nın yanına bırakılmaması, akıbetinin trajik bir şekilde kurgulanması, kadın konusundaki taassubun milliyetçilikte de kısmen devam ettiğinin bir göstergesidir. Benzer suç ve ceza döngüsüne Halide Edip anlatısında da tesadüf edilir.

*Son Eseri'*nde Kamuran'ın evli bir adama âşık olması; Seviye Talip'te, Seviye'nin boşanmadan başka bir adamla yaşamaya başlaması; *Heyula'*da Selma'nın evli iken gayrimeşru bir ilişkiden hamile kalması, yazarın Türk-İslam kadınına, romanın Türk anlatı sahnesine çıktığı Tanzimat'tan beri ve Ahmet Mithat'ın yerli bir kadının cinsel kaçamağından bahsettiği, bu nedenle de eleştirildiği *Yeryüzünde Bir Melek'*ten sonra atfettiği belki de ilk beden suçlarıdır. Fakat ilk bakışta kadın için bir özgürlük tasarısı gibi duran ve erkekten geri kalmayan bu bedensel pratiklerin, sistematik bir şekilde trajik akıbetlerle cezalandırılması, yazarın kafasında olmasa bile edebî üretiminde zinanın Türk-İslam kadınının bir gerçekliği olarak görülmek istenmemesine yönelik algının devam ettiğini gösterir. Nitekim gayrimeşru ilişkilerin aktörlerinden Selma ve Kamuran adlı kadınların ölümü, erkeğin yolundan gitse de kadının erkeğin kınanmaktan ya da sınırlanmaktan tenzih edilmiş cinsel ayrıcalıklarına henüz çok uzak olduğunun bir göstergesidir.

Gerek mağduriyet gerekse de yararlılık söylemiyle gerçekleştirilen propagandanın amacı, kadına başıboşluk ve amaçsız bir serbesti ortamı oluşturmak değildir. Milliyetçi yazın, kadına ulus fikriyle uyumlu bir hareket alanı belirlemeye çalışır. Bunun içine başta beden denetimi olmak üzere kadın mesaisine bir dizi sınırlama getirerek bu kapsamın dışındaki davranışları gayrimeşru ilan eder. Kadının eril bilinci dölleyen, nüfus ve zenginlik üreten fonksiyonlarına karşılık ifsat edici ve yozlaştırıcı bir dinamiğe de dönüşebileceğine yönelik uyarı mahiyetindeki kurgular bu amaca hizmet eder.

#### 4. 3. 3. Alafrangalık

Alafrangalık, erkeklerde olduğu gibi kadınlarda da bir şüursuzluk hâli olarak tanımlanır. Kadının bu kültürel sapması, çocuğun mürebbsi sıfatı ve erkeği yönlendirici konumu nedeniyle erkek alafrangalığından daha muzır bir faaliyet olarak damgalanır. Aka Gündüz'ün *Yarım Türkler* tiyatrosu, doğru kadını seçememiş Türk erkeğinin sosyal ve biyolojik statüsünü “yarım” olarak niteler. *Yarım Türkler*, bu noksanlığa vurgu yapan sembolik bir adlandırmadır. Millî şuuru aydınlık Cemil, eşi Süheyla ile kültürel ve ideolojik çatışma içerisine girer. Çocuk terbiyesine de sirayet eden bu ikilem, millî terbiyeyle geçirilmesi gereken en hassas dönemin verimli bir şekilde kullanılamamasına sebep olur.

Topluma eş ve aile bilgisi konusunda uyarıda bulunan önemli metinlerden biri de Ömer

Seyfettin'in kendi hayatından da izler taşıyan *Primo Türk Çocuğu* adlı hikâyesidir. Oğlu Primo'nun yaşadığı kimlik ikilemi, Kenan'ın kendi mutsuzluğuna da sebep olan eş seçiminden kaynaklanır. Alafranga ve levanten muhitlerinde tanıştığı İtalyan bir kadınla evlenen Kenan, gördüğü Avrupa eğitiminin etkisiyle zaten şüpheyle bakmaya başladığı ve yer yer aşağıladığı kendi kültürel mirasını bu evliliğin de etkisiyle inkâr etme noktasına gelir. Daha trajik olanı ise Kenan'da tükenişe doğru giden kültürel belleğin oğlu Primo için de es geçiliyor olmasıdır.

Ömer Seyfettin, alafrangalık iptilasının Türk-İslam ailesine zararları konusunu anlatısının öncelikleri arasına almış bir yazardır. Alafrangalık konusunda daha çok kadını zafiyet içerisinde gören Ömer Seyfettin'in bu bağlamda seçme ayıklama konusunda eril bakış açısını şekillendirmeye çalıştığı görülür:

“Muhitimizde millî Türk kadını yok! Alaturkalar ile alafrangalar var. Alaturkalar hayatta geri kalmış, hâla ümmet devrinin zihniyetiyle yaşayan zavallılar. Bunlar model Türk kadını olamazlar. Medeniyete giren, Avrupalılaşırlarsa, onlar da millî değil; kimi Fransız, kimi İngiliz terbiyesi almış kuklalar. Evlenmek isteyen bir genç kendisine karı ararken bu kuklaları görecektir! Bir türlü halis Türk enmuzeci bulamayacak.” (2000: 253).

Görüldüğü üzere Ömer Seyfettin için, alafranga kadınla birlikte milliyetçi ve modernist özümsemeleri yapamamış alaturka tipler de ideal eş tipolojisinin dışında yer alır. Öte yandan Ömer Seyfettin'in Türk milletinin ikbali için yoğunlaştığı aile ve evlilik konusundaki bu hassasiyetin, tam da bahsini ettiği gerekçelerle sonlandırmak zorunda kaldığı kendi evliliğinden de etki ve izler taşıması kuvvetle muhtemeldir.

## SONUÇ

Ulus fikri etrafında kitlesel örgütlenme sağlamaya çalışan Millî Edebiyat sanatkârı, cinsiyet ayrımcılığı konusunda ihtiyatlıdır. Bu nedenle statüko ya da eril düzenin bekçiliğini yapmaz. Nüfus içinde kategorik ayrımlar yapmaktan ziyade, onun en etkili şekilde sevk ve idaresiyle ilgilenir. Bununla birlikte kadın hakları konusunda önde olmanın medeniliğe gönderme yapan, övgüye ve özgünlüğe değer bir haslet olarak tekrar edildiği görülür.

Edebî kurgularda erkek emeği daha muteber bir iş gücü olarak ön plana çıkmakla birlikte, kadına da onu fiziksel ve zihinsel olarak doğurma ayrıcalığı tanınmıştır. Millî Edebiyat sanatkârı bu potansiyelden en verimli şekilde istifade edebilmek için ilkin kadının mahremiyetini sorunsallaştırarak onu kamusal alanda görünür hâle getirmeye çalışır. Millî mesaideki etkinliklerinin arttırılmasına yönelik kampanya bunun bir nevi tatbikatı gibidir. Bu tatbikat aynı zamanda toplumsal cinsiyeti ifşa ederek kadını mahrem bir nesne olarak kurgulayan geleneksel algıyla da mücadele etme imkânı yaratır.



Millî Edebiyat yazınında kadına yönelik baskı mekanizmalarının edebiyat vasıtası ile deşifre edilmesi, eleştirisi, ayrıca kadının bu baskı karşısında yaşadığı varsayılan trajedinin canlandırılması millî bilinç inşasının bir parçasıdır. Öte yandan bir cinsin öteki üzerinde kurduğu tahakkümü ortaya çıkararak ya da ötekinin bu durum karşısındaki mağduriyetini ajite ederek hak talebinde bulunulması, ideolojik bir yanılsama yaratır. Çünkü bu çaba, esas itibarıyla milliyetçi bir tasarruf olup salt bir özgürlük açılımı yahut feminist bir yönelim olmaktan uzaktır.

Türk düşün hayatında kadın sorununun ilk defa Tanzimat ve özellikle de II. Meşrutiyet Dönemi'nin olağanüstü koşullarında gecikmişlik vurgusuyla dile getiriliyor olması, bu meselenin ferdî gerekliliklerden ziyade toplumsal ve siyasal bir içeriğe/önceliğe sahip olduğunu gösterir. Tanzimat ve II. Meşrutiyet gibi kriz dönemlerinde kadının, özgürlüğü acilen temin edilmesi gereken bir azınlık olarak hatırlanmış olması pek olası değildir. Bilakis ideolojik geçişlerin olduğu bu dönemlerde, egemenlik kurma ve istikrarı sağlamaya yönelik gerekçelerle tahayyül edildiği açıktır. Kadın sorununun bu yönüyle önce modernleşme sonra da milliyetçilik için bir hamle vasıtası olduğu iddia edilebilir.

Millî Edebiyat Dönemi'nin kriz ve çatışma ortamı, cephe savaşları erkeği daha verim alınabilecek bir kategori olarak gerekli kılmaya devam ederken özellikle de I. Dünya Savaşı'nda topyekûn savaş düsturuyla önemli hâle gelen cephe gerisi, kadın iş gücünün değerlendirilmesini zorunlu hâle getirir. Gelecek nesillerin annesi ve mürebbisi olmanın dışında, gerçek anlamda nüfusun yarısını teşkil eden hatta savaşlar nedeniyle azalan erkek nüfusunun sayısal anlamda önüne geçen kadın, emeğinin acilen ekonomiye ve hizmet sektörüne kazandırılması gereken büyük, fakat atıl bir iş gücü olarak hatırlanır.

Millî Edebiyat anlatısında kadın hakları konusundaki gecikmişlik, gelenekle bağdaştırılmak suretiyle eleştirilebilir hâle gelir. Ziya Gökalp'in feminist ve demokrat olarak nitelediği eski Türklerin kadın algısının yabancı kültür yorumlarıyla değiştiğine yönelik ısrarı, meseleye bahsi edilen eleştiri yeterliliği kazandırma çabasının bir neticesidir. "İran ve Yunan uygarlıklarının etkisiyle kadınlar, tutsaklığa düşmüşler, hukukça aşağı bir dereceye inmişlerdir." (2012: 148) diyen Gökalp, eleştirinin yöneltilebileceği meşru bir zemin bulma konusunda örnek olmuştur.

Tanzimat Dönemi'ne kadar kadının kamusal alandan uzak tutulmak suretiyle sağlanan beden denetimi, modern milliyetçi tasavvurun onu sokağa çıkarması, erkekle yan yana konumlandırması ile nispeten kontrol dışı kalır. Millî Edebiyat sanatkarı mahremiyet anlayışı değişmeye başlayan toplumun yeni davranış envanterini, ideolojik önceliklerle yeniden üretmeye başlar. Kapatılma ya da tecrit edilmenin zihinsel bir hadıma dönüştüğünden şikâyetle, erkeğin kendi himayesinde zannettiği namus düsturunun esasında kadının zihinsel

olgunluğu ve terbiyesiyle kendi iradesine tevdi edilebilecek bir sorumluluk olabileceği hatırlanır.

#### KAYNAKÇA

ADIVAR, Halide Edip (1967), **Yeni Turan**, Atlas Kitabevi, İstanbul.

ADIVAR, Halide Edip vd. (1974), **İzmir'den Bursa'ya**, Atlas Kitabevi, İstanbul.

ADIVAR, Halide Edip (1976), **Dağa Çıkan Kurt**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

ADIVAR, Halide Edip (1983a), **Mev'ut Hüküm**, Atlas Kitabevi, İstanbul.

ADIVAR, Halide Edip (1983b), **Vurun Kahpeye**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

ADIVAR, Halide Edip (2014), **Türk'ün Ateşle İmtihanı**, Can Yay., İstanbul.

AKA Gündüz (1919), **Yarım Türkler**, Dersaadet: Kanaat Matbaası.

ARGUNŞAH, Hülya (2005), "Millî Edebiyat", **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı** (Ed. Ramazan Korkmaz), Grafiker Yay., Ankara. s.171-122.

AYDEMİR, Bünyamin (2017), **Sanatta Dirijizm**, Mitos-Boyut Tiyatro Yay., İstanbul.

BENİCE, Ethem İzzet (1946), **Çıldırın Kadın**, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

BILIG, Michael (2002), **Banal Milliyetçilik** (Çev. Cem Şişkolar), Gelenek Yayıncılık, İstanbul.

ÇABUKLU, Yaşar (2007), **Toplumsal Kurgular ve Cinsiyetçilik**, Everest Yayınları, İstanbul.

ÇELİKEL, Zeynep (2013), "İki Ülke, İki Kadın Yazar: Juana Manso, Emine Semiye" **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü** (Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

Emine Semiye (2010), **Sefalet**, Antik Türk Klasikleri Lacivert Yayıncılık, İstanbul.

Ercüment Ekrem (1922), **Sabir Efendi'nin Gelini**, Orhaniye Matbaası, İstanbul.

GÜNTEKİN, Reşat Nuri (2015), **Çalıkuşu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi (1984), **Sevda Peşinde**, Atlas Kitabevi, İstanbul.

İbrahim Alaattin (1913/ 1329), **Güft u Gu**, İkbâl Matbaası, Trabzon.

İbrahim Alaattin (1922/ 1338), **Sulh ve Harp**, Orhaniye Matbaası, İstanbul.

İLERİ, Celal Nuri (2012), **Ahir Zaman**, Kurgan Edebiyat Yay., Ankara.

KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri (2012), **Hikâyeler**, İletişim Yay., İstanbul.

KARAY, Refik Halit (2016), **Memleket Hikâyeleri**, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

- KORKMAZ, Ramazan (1999), “Millî Romantik Duyuş Tarzı ve Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu”, **Dünü ve Bugünüyle Harput II** (Haz. Fikret Karaman), Türkiye Diyanet Vakfı Elazığ Şubesi Yay., Elazığ, s. 249-253.
- KORKMAZ, Ramazan & ÖZCAN, Tarık (2005), “Cumhuriyet Dönmei Türk Şiiri”, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı** (Editör: Ramazan Korkmaz), Grafiker Yay., Ankara, s. 223-319.
- Köprülüzade Mehmet Fuat (1924), **Bugünkü Edebiyat**, Cihan Biraderler Matbaası, İstanbul.
- Mahmut Sadık (1912/ 1328), **Tekamül**, Matbaa-i Hayriye ve Şürekası, İstanbul.
- Muhyittin Mekki (1915/ 1331), **Güzel Rumeli**, Mamuratü'l-Aziz Vilayet Matbaası, Elazığ.
- Nüzhet Haşim (1918), **Millî Edebiyata Doğru**, Cemiyet Kütüphanesi, İstanbul.
- Ömer Seyfettin (2000), **Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar** (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yay., İstanbul.
- Ömer Seyfettin (2001a), **Makaleler-1** (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yay., İstanbul.
- Ömer Seyfettin (2001b), **Makaleler-2** (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yay., İstanbul.
- Ömer Seyfettin (2007), **Hikâyeler-1** (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yay., İstanbul.
- Peyami Safa (2016), **Sözde Kızlar**, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- SANCAR, Serpil (2014), **Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti**, İletişim Yay., İstanbul.
- ŞAHİN, Veysel (2014), **Bilge Kadının Aynadaki Yüzü Halide Edip Adıvar**, Akçağ Yay. Ankara.
- TANRIÖVER, Hamdullah Suphi (1987), **Günebakan**, İstikbal Matbaası, İzmir.
- TOKİZ, Onur (2018), “Tanzimat ve Servet-i Fünun Romanlarında Edebî Akımlar”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü** (Doktora Tezi), Elazığ.
- YURDAKUL, Mehmet Emin (1989), **Şiirler** (Haz. Fevziye Abdullah Tansel), Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara.
- Ziya Gökalp (1989), **Şiirler ve Halk Masalları**, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara.
- Ziya Gökalp (2012), **Türkçülüğün Esasları**, İnkılap Yay., İstanbul.



## International Journal Of Turkish Academic Studies



Vol 3. • Num.1. • June 2022



**Tür:** Araştırma Makalesi

**Kabul Tarihi:** 6 Haziran 2022

**Gönderim Tarihi:** 29 Mart 2022

**Yayımlanma Tarihi:** 16 Haziran 2022

**Atıf Künyesi:** ARSLAN, Fatih & GÜÇLÜ DEMİR Aybüke (2022), “Kimlik Aynasındaki Kırılma: Faruk Duman Öyküsü...”, **International Journal Of Turkish Academic Studies (TURAS)**, C. 3, S. 1, s. 53-67

### KİMLİK AYNASINDAKİ KIRILMA: FARUK DUMAN ÖYKÜSÜ...

Fatih ARSLAN<sup>1</sup>

Aybüke GÜÇLÜ DEMİR<sup>2</sup>



10.54566/turas.1095172

#### ÖZ

Son yıllarda bireysel ve toplumsal alanların geçirdiği siyasi, ekonomik, psikolojik, bilimsel ve kültürel değişimlerin etkisiyle sosyal bilimlerde içerisindedeki açıklayıcı bir konum kazanan kimlik, kişilerin bireysel özelliklerini ve yaşam alanlarındaki yerlerini belirlemede önemli bir kavram haline gelmiştir. Bu sebeple insanın yeryüzündeki yerini sorgulayan veya yansıtan her bilimsel alan, kimlik kavramından yararlanmaya başlamıştır.

Bu çalışmada da kimlik kavramını oluşturan bireysel ve toplumsal etkilerin, insanı temel ölçütleri arasında sıralayan edebiyat dünyasındaki yansımalarının genel çerçevesini çizmek ve bu

<sup>1</sup> Prof. Dr., Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: farslan@firat.edu.tr , ORCID 0000-0002-9231-1820

<sup>2</sup> Fırat Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Doktora Öğrencisi, E-Posta: aybukeguclu21@gmail.com, ORCID 0000-0002-5356-6505

yansımının görüldüğü edebi türler içinde yer alan öykünün varlık alanı olan kişilerdeki kimlik oluşununun nasıl gerçekleştiğini ortaya çıkarmak amaçlamaktadır. Bu bağlamda çalışmamızın başlangıcında kimlik kavramının tanımlanması yapılarak, son dönemin önemli yazarlarından olan Faruk Duman'ın öyküleri üzerinden edebi metinlerde yer alan kimlik yansımalarının modellenmesinin yapılması amalanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Kimlik Kavramı, Bireysel ve Sosyal (Kolektif) Kimlik, Faruk Duman,  yk .

## BREAKTHROUGH THE IDENTITY MIRROR: THE STORY OF FARUK DUMAN...

### ABSTRACT

Identity, which has gained an explanatory position in social sciences due to the political, economic, psychological, scientific and cultural changes that individual and social fields have undergone in recent years, has become an important concept in determining the individual characteristics of people and their place in their living spaces. For this reason, every scientific field that questions or reflects the place of man on earth has started to benefit from the concept of identity.

In this study, it is aimed to draw the general framework of the reflection of the individual and social effects that make up the concept of identity in the world of literature, which ranks the human among its basic criteria, and to reveal how the identity formation occurs in the people who are the field of existence of the story, which is among the literary genres in which this reflection is seen. In this context, by defining the concept of identity at the beginning of our study, it is aimed to model the reflections of identity in literary texts through the stories of Faruk Duman, one of the important writers of the last period.

**Keywords:** Concept of Identity, Individual and Social (Collective) Identity, Faruk Duman, Story.

### GİRİŞ

Yirminci y zyıldan sonra psikoloji, sosyoloji, edebiyat, felsefe, antropoloji gibi bilimsel alanlardaki değişimler ve yeni oluşumlar sosyal bilimlerin varlık alanını ve etkisini genişletmiştir. Özellikle siyasi, sosyal, ekonomik, dini, teknolojik ve kültürel alanların geçirdiği değişimlerin etkisiyle birlikte sosyal bilimler kapsamında yeni kavramlar ortaya çıkmıştır. Bu yeni kavramlardan biri de "kimlik"tir. Bu kavrama yönelik ilk tanımı aslında 17. ve 18. yüzyıllar arasında John Locke yapmıştır. Locke, kimliği "hatırlatma, idrak ve şuurluluk hali olarak tanımlamıştır. Bu yaklaşıma göre kimlik, insanların düşünme, kendilerini ifade etme ve geliştirme biçimlerinin asli ve değişmez karakteri olarak tanımlanmıştır. (...) Leibnitz, Kant ve Kierkegaard da kimliği genelde Locke ile aynı paralelde yorumlamıştır." ( zt rk, 2007: 5). Dilsel bir terim olarak ise kimlik, süreklilik ve aynılık içeren Latince "idem" kökünden

oluşmaktadır. İngilizce’de Latince olan “identites” kelimesinden gelen “identity” ile karşılık bulan kimliğin, Türkçe’de karşılığı ise “hüviyyet”tir. Kimliğin adlandırması “uzun bir tarihi serüvene sahip olmakla birlikte popüler olarak yirminci yüzyılda kullanılmaya başlanmıştır.” (Marshall, 2005: 405). Modernleşmeyle birlikte insanın kendi içindeki kabuğunu kırarak varlığının kendine has özelliklerini topluma anlatmasını sağlayan kimlik kavramı, bugün psikoloji, sosyoloji, felsefe, edebiyat gibi birçok alanın konusu olmaktadır. Çünkü kimlik, insanlığın zihninde ve dil dünyasında açıklanması beklenen bir konudur.

Kuramsal olarak felsefe alanında kimlik, varlığın varoluşsal yapısının epistemolojik, etik, ontolojik ve estetik gibi unsurların etkisi sonucu oluşmuş gerçekliğidir. Sosyoloji alanının kimlik bakışını ortaya çıkaran ise; “Tarihten, coğrafyadan, biyolojiden, üreten ve üretmeye yönelik kurumlardan, kolektif hafızadan, kişisel fantezilerden, iktidar aygıtlarından ve dinsel vahiylerden etkilenecek oluşturulur ve insanın kendisini kendi gözünde, diğerlerinin aynasında nasıl gördüğünü” (Göktolga, 2012: 79) yansıtan kavramlar üzerinde durulması gerektiğini savunan görüştür.

Psikolojide ise araştırmacılar, benliği ve kişiliği temele yerleştirerek bu bağlamda kimliği çözümlemeye ve adlandırmaya çalışırlar. Böylece kimlik, bireyi diğer bireylerden farklılaştıran ve ayrı konumlandıran tutarlı ve yapılanmış göstergeler haline gelmektedir.

İnsanı temel alan sosyal bilimlerde dünyasında kimliğe dair yapılan tanımlamaların ardından, kimliği merkeze alan birçok kuram teorisi üretilmiştir. Psiko-sosyal alanda kimlik üzerine çalışanların başında gelen Erik Erikson’un “insanın olmak isteği şey ile dünyanın olmasına izin verdiği şeyin buluşma noktası” (Anık, 2012: 31) diye tanımladığı kimlik üzerine, Freud’un psikanaliz kuramının etkisi altında sekiz evreli bir kuram oluşturur; Marcia’nın da “bireyin dürtülerinin, inançlarının ve kişisel geçmişinin dinamik bir örgütlemesi” (Atak, 2011: 164) diye tanımladığı kimliği, statülere (dağınık, ipotekli, moratoryum) ayırarak açıkladığı kimlik kuramı vardır; Berzonsky’nin ise bilişsel süreçler altında açıkladığı kimlik stilleri (bilgi yönelimli, kaçınma yönelimli, norm yönelimli) adı altında adlandırdığı kimlik kuramı bulunmaktadır.

1970’lere gelindiğinde ise sosyoloji alanında, psikolojinin bireyi temel alan kimlik kuramlarına karşı çıkan Henri Tajvel ve öğrencisi John Turner sosyal kimlik teorisini kuramlaştırdılar. Bu kuramda, bireyin kendini topluluğa göre tanımladığını ve bu şekilde özdeşim kurarak sosyal bir kimlik oluşturduğunu savunur. Sosyolojik gelenek içinde var olan diğer bir kimlik kuramcısı da George Herbert Mead’dır. Sembolik etkileşim çevresinde kuramını şekillendiren Mead, “Chicago Sosyoloji Okulu” temsilcileri Ernest Burgess, Isaac Thomas ve Robert Park’ın bireysel sembolik etkileşim görüşlerini toplulukların çevrelerindeki nesnelere, sembollere ve insanlara verdiği yeni anlamlandırma ile birleştirerek kimliğin inşa edildiğini savunmaktadır.

Anthony Giddens'in "Yapılaşma" kuramı, sosyolojik bakış açısıyla kimlik üzerinde etkinliği olan bir kuramdır. Çünkü Giddens'in düşüncesi; yapısalcılık-postyapısalcılık, fenomolojik, hermenötik gibi yaklaşımlardaki sorunlar olan "insan eyleminin niteliğine ve eylemde bulunulan benliğe (özneye), (birey ve toplum arasındaki) etkileşimin nasıl kavramlaştırılması gerektiğine ve bu etkileşimin toplumsal kurumlarla olan ilişkisine yöneliktir." (Anık, 2012: 36). Böylelikle bireyi ve toplumu yansıtan kimlikler ortaya çıktığını savunan bir görüş ortaya çıkmıştır.

Çeşitli alanlarda ortaya çıkan ve sıralanan kimlik kuramları, bireysel kimlik ve sosyal kimlik (kolektif kimlik) tasnifleri üzerine oluşturulduğu görülmektedir. Bireysel kimlik, "bir bireyi diğer herkesten ayırt eden derin varlığıdır, onu kendisine en çok benzeyenlerden bile tümüyle farklı kılan şeyi, kendisinin hem merkezi hem de kapsayıcı hususiyetidir." (Goffman, 2014: 96). Kolektif kimlik ise, "bir kültürün taşıdığı norm, değer, sosyal kontrol vb. gibi topluma has özelliklerin benimsenmesi ve bunlara benzeşmek suretiyle edinilen toplumsal kimlik anlamına gelmektedir." (Tural, 1988: 62). Bu iki temel unsur üzerine şekillenen kimlik kuramları, bugün insanın en büyük hazine kabul edildiği edebiyat biliminde de önemli bir yer edinmektedir. Özellikle kimlik kavramı daha bilimsel bir şekil haline gelmeden, modern edebiyatın kurucusu olarak yer alan ve döneminin gerçeklerini yansıtan Cervantes'in ilk modern roman olarak kabul edilen eseri *Don Kısot*, var olan eski kimlik yani hayali kimliği eleştirilirken yerine yeni kimlik olan realist kimliğin inşasında geçen evreleri ortaya koymaktadır. Bu durum edebiyatın kurguladığı kişiler dünyasının temelini, gerçek insan kimliğinin özelliklerine dayandırdığını göstermektedir. İnsan kimliği, "başına buyruk aidiyetlerin birbirine eklemeleri anlamına gelmez; kimlik bir 'yamalı bohça' değildir, gergin bir tuval üzerine çizilen bir desendir; tek bir aidiyete dokunulmaya görsün, sarsılan bütün bir kişilik olacaktır." (Maalouf, 2015: 27). Bu görüş ışığında edebiyatta kurmaca dünyasının tuvaline yansıttığı gerçek hayattan karakterleri ve tipleri, toplumsal hayattaki değişimlerle ortaya çıkan bireysel ve kolektif kimlik kuramlarına göre oluşturmaktadır. Özellikle modernizm ve postmodernizm etkileri ile edebiyat dünyasında bireyin temel alınması ve insanın toplum içindeki yansımaya yönelik, kurmaca metinlerde kimlik kavramının önemini artırmıştır.

Türk edebiyatında da yazarlar tarafından metin içindeki kişilerin özellikleri oluşturulurken, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde kimliğin kuramsal çerçevesinden yararlanılmıştır. Çalışmamızın temel amacı da edebiyatımızda farklı disiplinlerden yararlanarak oluşturulan kişi kimliklerinin kuramsal tespitini yapmak için, son dönemin güçlü kalemlerinden olan Faruk Duman'ın öyküleri ele alınmıştır. Bu amaçla Duman'ın öykülerinin merkezi olan kişiler dünyasının sahip olduğu kimlik yayılımını, bireysel ve sosyal yani kolektif kimlik özelliklerine göre adlandırması ve kuramsal çerçevede açıklanmasını gerçekleştirmeye çalışacağız.

## 1. Kimlik Kuyusundaki Kanca: Faruk Duman

Yazın hayatına öykü türü ile başlayan Faruk Duman, türe dair bakışını şöyle açıklamaktadır:

“Öykü, bıçak sırtıdır. Bir şiiri belki unutulmaz bir dizeyle kurtarabilirsiniz; ama öykü olması dileği ile yazdığınız bir metin öyledir ki, o fikirden öykü ya olur ya olmaz. Bu nedenle aceleye gelmiyor, sabır ve çalışma istiyor. Öyküyü, beklemeniz gerekir.” (Öztunç, 2012: 31).

Bu düşünceler dahilinde öykülerini oluşturan Duman, kendine özgü kurgu dünyasını oluşturarak iç konuşma, ruh çözümlenmeleri ve doğa unsurlarının yansıtma gibi kurgulama tekniklerinden yararlanmaktadır. Yarattığı kurgusal alanda var olan öykülerinde; geçmişe, özellikle de çocukluğa özlem, kıskançlık, üzüntü, aşk, sınırsız mutluluk, sevgi gibi insani durumları işlerken öznelliğini vurgulayan bir dil yaratmaktadır. Özellikle eserlerinde tek kelimeden oluşan cümlelerin varlığı ve yarım bırakılan ifadelerin oluşturduğu cümle yapısı oyunları ile öykü yazımını oluştururken farklı bir patikadan ilerleyerek, öykü dünyasında yol almaya devam etmektedir.

Yarattığı öykü dünyasında yol alama eylemini daha çok öykü kişileri üzerinde yoğunlaşarak okura aktaran Duman, insanı sahip olduğu akıl denilen var oluş üstünlüğü, hisleri ve yaşadığı hadiseleri birleştirerek yaşamının her döneminde farklı bir şekilde bulunabilen bir ırk pozisyonunu şeklinde öykülerinde ele almıştır. Bu yapılaşma şekli aslında gerçek hayatta da insanın var olduğundan beri akıl-his ve yaşam üçgeninde geçirdiği üç evreden oluşur:

“1. İnsan kendini yitirmiş, çevresindeki şeylere gömülüp batmış gibi duyar; ötekileştirme’dir bu. 2. İnsan güçlü bir çabayla kendi iç dünyasına çekilerek çevresindeki şeyler ve onlara egemen olma olasılığı üstüne fikirler oluşturur; bu benliğe dalma’dır. Romalıların düşünsel yaşam dedikleri, Yunanlıların theoretikos bios’u, theoria’sı. 3. İnsan yeniden dünyada belirerek önceden tasarlanmış bir plana göre harekete geçer; bu da eylem, aktif yaşam, praxis’tir.” (Gasset, 2019: 40-41).

Bu oluşumu gerçekleştiren insan, kimlik kuyusunda çıkardığı iyi ya da kötü bir kimlikle toplum içerisinde kendini temsil edecektir. Faruk Duman da öykü dünyasında ön plana çıkardığı kişilerin yansıttığı kimlikleri oluştururken “ötekileştirme, benliğe dalma ve eyleme geçme” aşamalarından geçirecek kimlik kazanma eyleminin gerçekleşmesini sağlamaktadır. Özellikle toplum içerisinde orta ya da alt sınıfa ait olan insanların yansıttığı özellikleri, okuyucuya ötekileştirerek sunması ve öykü anlatıcısını kahramanlarından seçmesi ile benliğe dalmayı ve eyleme geçmeyi gerçekleştirmesi öykülerinde kimlikleşmenin yaşandığının göstergesidir. Böylelikle Duman, öykü dünyasını kurgularken kişilerin kendi benliğinde ve toplum



içerisindeki algılanış şeklini anımsatarak bu insanların kimliklerini tasvir eder. Bu durum öykülerinde var olan bu kimlik şekillenmesini hem bireysel hem de sosyal (kolektif) özellikleri taşıyan kişiler üzerinden yapmasını sağlamaktadır. Çünkü insan, “zihinsel ve fiziksel olarak hayatta kalma gereksiniminden” (Fromm, 2018: 20) dolayı bir kimliğe bürünmek zorundadır. Faruk Duman’ın öykülerinde de bu zorunluluğu sağlayan bireysel ve sosyal etmenlerin yansıdığı birçok karakter bulunmaktadır. Öykülerinde hâkim olan kahraman anlatıcının varlığı ve bu kahramanların aile yapılanmasının içindeki ergenlik sürecindeki çocuklar olması bu etmenlerin varlığını daha çok hissettirmektedir. Psikolojide Erik Erikson başta olmak üzere kimlik üzerine çalışan birçok bilim insanı, kimliğin oluşumunun ergenlik döneminde başladığını vurgulamıştır. Çünkü, “bu bağlamda kimlik keşfi süresi, kendini ve toplumu kabul etmeyi içermektedir. Yaşamın her döneminde ‘ben kimim?’ sorusu sorulmakla birlikte bu soru ergenlikte yoğunluk kazanmaktadır.” (Atak, 2011: 166). Bu nedenle yazarın, özellikle ergenlik döneminde ve kendini keşfetme sürecindeki karakterleri anlatıcı olarak seçmesi, kurgu dünyasında var olan kimlikleşme evresinin başlangıcına dikkat çekmektedir.

Duman’ın *Islık Çeşitlemeleri* adlı öyküsünde kahraman anlatıcının “Erginliğimde, parmaklarımı ağzıma götürerek ıslık çalma düşüncesini bırakmam gerektiğine karar verdim.” (Duman, 2019a: 29) demesi ve *Gömü* öyküsünde yer alan bölümde anlatıcının erginleşme sürecine dair açıklamaları:

“Aklımdan türlü düşünceler geçiyordu. Hep olduğu gibi. Hep olduğu gibi. Bende, gözümü bu dünyaya açtım açalı. Şimdi daha iyi anımsıyorum. Annemle babamın beni bırakıp gidecekleri korkusu vardı. O zaman da bundan kurtulamamıştım. Ama artık bıyıklarım da terlemeye başladığına göre, dünyayı değiştirmenin yolunu kendimi değiştirmekten geçtiğini kavramaya başlamıştım.” (Duman, 2019a: 68).

Kimlikleşmenin başlangıcı olan ötekileşme ve benliğe dalma eylemlerinin en çok erginleşme döneminde ortaya çıktığını göstermektedir. *Gömü* adlı öykünün devamında ise babasının sakladığı silahın yerini söyleyerek türlü işkencelere maruz kalan anlatıcının, yaşadıkları sonrası hayatın acı yönüyle yüzleşmesinin ardından başlayan kimlik kazanımının ilk adımı şu şekilde anlatılmaktadır:

“Bir an önce eve gidecek ve babama. Baba, ben ölmedim, bana neler ettiler de tabancanın yerini söyletmediler, diyecektim. O zaman babam benimle kuşkusuz gurur duyacaktı. Duyunca da bundan böyle bana daha farklı davranacaktı. Belki, keyfi yerinde olduğu zaman benim için de bir rakı kadehi çıkaracaktı masaya. Gel bakalım, diyecekti. Seninle artık birlikte içebiliriz. Neden dersen,

oğlum, sen de artık yaşamın değerini anladın da onun için. Evet, baba diyecektim, ben artık çocuk değilim, hem konuşmadım, gömümüzün yerini de onlara söylemedim.” (Duman, 2019b: 88).

Böylece yazar, anlatıcının yaşadıkları zorlukları aştığı için artık babasının gözünde kazanacağı bireysel kimliğine atıfta bulunmaktadır. Burada anlatıcının aslında Marcia'nın kimlik statüleri kavramlarından, kimliğini belirlemek için bir statüsüne son verip diğerine geçerek bireysel kimlik oluşumunu gerçekleştireceğini desteklemektedir. Çünkü öyküdeki anlatıcı, çocukluk döneminin özelliklerini yansıtan “İpotekli kimlik” statüsü içinde yani aileye sıkı bir şekilde bağlı olan ve bu yüzden hayata dair gerçek keşifler yapamama halinden “başarılı kimlik” statüsüne geçişini anlatmıştır.

Yazarın, erginlik çağını kimlik kazanma eyleminin başlangıcı olarak gördüğü bir diğer öyküsü ise *Kaptan Kanca'nın Bir Macerası*'dır. Ülkede askeri darbenin yaşandığı bir dönemin anlatıldığı bu öyküdeki anlatıcı, memur bir ailenin yaşadığı siyasi-sosyal hayata dair çatışmalarına şahit olan ergenlik dönemindeki çocuklarıdır. Kimikleşme sürecindeki çocuk, hayal dünyasında annesinin oya işlediği tığdan esinlenerek yarattığı Kaptan Kanca'nın (siyasi olarak suçlu görülen dayısı) Murat'ın kendisini ve komşularını tanımlayamadığı karanlık kişilerden kurtarmasını fantastik bir kurgu düzeninde okura anlatmaktadır. Bu olay düzlemi içinde, insanın erginlik çağında yaşadığı gerçek ya da hayali bireysel ve sosyal olayların kimlik oluşumunu nasıl etkilediği kimikleşme sürecinde olan anlatıcı tarafından şu şekilde açıklanmıştır:

“Biz durup dururken akıl almaz bir maceranın içine düşmüşüz. Hem de heyecanlı, sürükleyici bir maceranın. Bildiğiniz gibi, böyle maceralar bizim her şeyimizdir. İnsan bir kere olsun bir maceraya karışmalı ondan sonra artık eski olmanın olanağı var mı?” (Duman, 2019b: 24)

Faruk Duman'ın anlatıcı yani başkişi ile başlayan öykülerindeki kimikleştirme süreci, kişilerin yaşadığı bireysel algılama ve sosyal yaşantının etkisi ile farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır. Öykü kişileri, bu farklı kimlik oluşumlarıyla toplum içerisinde değişik şekillerde var olan kimlik modellenmelerine bürünürler.

### 1.1. Nesneleşen-Simgeleşen Kimlik Modeli

Faruk Duman, öykülerinin esin kaynağı olan kişiler dünyasının bireysel alan ve toplumsal yapı içinde kimlik modellemelerini gerçekleştirirken; karakterlerin kendi benliklerini somutlayacak nesne ve simgesel kavramlardan yararlanmaktadır. Bu kavramların kişilerle özdeşleştirmesini ise bireyin içinde yaşadığı sosyal (kolektif) ortamın, dış dünyadaki kavramlara yüklediği anlamlardan yola çıkarak yapmaktadır.

Psikiyatrist Masterson'a göre kişilerin kimliklerini temsil eden kavramların olduğunu belirtir. Bu kavramların, "kişiye haz veren, rahatlık veren duyguların oluşturduğu birimle kişiye huzursuzluk, sıkıntı, acı, boşluk, değersizlik duyguları veren" (Özakkaş, 2013: 183) birimlerden oluştuğunu belirtir. Faruk Duman da öykü kişilerinde var olan bu birimler ışığında, kimlik yansımalarını nesnelere ya da simgelere yüklemiştir.

*Nar* öyküsünde yazar, zenne rolünde anlattığı Memet'in dış dünyaya yansıyan kimliğini Şahmeran ile özdeşleştirir.

"Güçsüz, hüzünlü bir Şahmeran gibi dolaşırdı evin içinde. Annesinin suretinde onu ele geçirmiş dolaşırdı. Odadan odaya süzülürdü sessiz, duvarların dibinde birikirdi. Siyah-beyaz fotoğrafların, bismillahirrahmanirrahimlerin, peyzajlarını. Mavi-beyaz gemi suretlerinin. Taşların. Koltukların içinde yuvarlanırdı, kışı bekleyen hüzünlü sobaların. Yatak dolabından geçer, koridorda uzardı. Uzun, upuzun bir koridor olup giderdi böyle zamanlarda. Kaygısız bir yolluk gibi akıp giderdi. (...) Sonra bu hüzünlü Şahmeran, konuklara hizmeti de eksik etmezdi. Ellerini yukarı kaldırarak kahkahalarla güler, yeni ikramlar için süzülüp giderdi." (Duman, 2019a: 218-219).

Sosyal (kolektif) bilincin simgesi olan Şahmeran, Memet'in kimliğini yansıtmaktadır. Memet'in bireysel seçimi olan zenne rolünün, toplum içindeki yansımalarının olumsuz şekilde alması ve bu durumun onun ruh dünyasında kaos ortamı oluşturması, okuyucuya Şahmeran simge sayesinde aktarılmaktadır.

*Bıyıklarına Ağlayanın Öyküsü* adlı anlatısında yazar, toplum içerisinde bıyık nesnesi ile popülerleşen ve ilgi gören bir babanın kimliğini çocuğunun gözünden anlatmaktadır. Anlatıcı olan çocuk babasını şu şekilde betimlemektedir:

"Babam doğalı; bıyıklarını kesmemiş hiç; her gün kolalamış; devasa bir kılıç gibi, ağzının üstünden iki yana uzanan dehşetli bıyıklar. Yıkandıktan sonra uzun, upuzun sarkan. Sarkıp babamın kucağında duran; zeytin tanelerinden yapılmış bir tespihi andıran." (Duman, 2019a: 33).

Çocuk için var olan baba figürünü, kendi dünyasında özel kılan ve toplumda kabul görmesini sağlayan bu bıyıklardır. Bir gün borçları yüzünden alacaklılar tarafından bıyıklar kesilince, babanın kimliği de aniden yok olmuştur. Bu yok oluştan sonra çocuk babasının ruh halinin yansımalarını "Günlerce yemedi, içmedi. Elinden ne gelir ki! Hiç. Oturup uzun uzun ağlayabildi yalnızca. Öyle de yaptı. Böğürdü böğürdü, evin duvarları sarsıldı böğürtüsünden. Ağlama yöntemlerinin en görkemlisiydi bu onun." (Duman, 2019a: 35) diye betimleyerek anlatmıştır. Nesneleşen kimlik, var oluşu nesnesinin yok olmasıyla birlikte ortadan kalkmaktadır. Çünkü

birey, ruh alemindeki duygularını nesnelere somutlaştırarak ilahileştirmiştir. Bu ilahilik ortadan kalkınca, birey kimliğini yitirmiş olacaktır. Kimliksizleşen birey, toplum içinde silikleştğini düşünerek hayatla olan tüm bağını kesip, kimliksizlik gayyasında debelenmektedir. Tıpkı öyküdeki babanın, ağlaması ile debelenmesi gibi.

Göz adlı öyküde ise uzun bir süre sonra ailesinin yanına dönen kişinin, yıllar önce doğduğu yerde edindiği kimliği ile yeni oluşmaya başlayan kimliği arasındaki çatışmayı konu edinir. Çünkü insan hem bireysel hem de toplumsal hayatın ona sunduklarıyla var olan kimliğine farklı özellikler ekleyerek hayatta yer edinmeye çalışır. Nitekim kendi kimliğini oluşturma ve ispatlama sürecinde, kimlik bunalımları yaşayabilmektedir. Öykü kişisi de yaşadığı bu kimlik bunalımını bazı kavramalar üzerinden somutlayarak anlatmaktadır.

Öykü içerisinde kimlik bunalımının kavramlaştığı en önemli an rüya halidir:

“Rüya gördüm yine. Yalnızdım. Kuyuya doğru yürüyordum, otların üzerinde. Rüzgâr vardı, kuyunun uğultusunu işitiyordum. Kuyunun öğüdünü dinliyordum. Bununla birlikte, gözlerimin önünde kederli bir boynuz belirmişti. Bir salyangoz. Ne yana dönsem bu salyangozu taşıyordum. Bir şeyler değişiyordu, yenilenen bir şey vardı. Derken, gözle görünür bir rüzgâr, kuyunun başında burkaçlanmaya başladı. (...) Kuyunun başına çoktan gelmiştim. Rüzgârın salyangozu tepemde döndürüyordu, ben de kuyuya bakıyordum. Kaynayan su, kabarcıklar oluşmuştu. Damlalardı, havada asılı kalmış. Hepsinde suretimi görüyordum. Ezilen, çürüyen suretimi.” (Duman, 2019a: 255-256)

Bu rüya hali ile kişi, tecrübeleriyle oluşturduğu yeni değerlerini mevcut kimliği ile birleştirirken bilinçaltında çektiği sancıları rüya ile açığa çıkarmaktadır. Bu sancuların yansımaları rüyasındaki “kuyu, salyangoz ve rüzgâr” nesnelere ile özdeşleştirmektedir. Kişi, kendi kimliğini yansıtan kuyu nesnesine, iyileştirici özelliği ile bilinen salyangoz ile ulaşacaktır. Bu varış yolculuğunu zorlaştırmak için ortaya çıkan rüzgâr, hayatındaki değişiklikleri simgelemektedir. Bu simgenin belirmesi ile iç dünyasında yaşadığı kimlik bunalımını ortaya çıkmıştır. Rüya sonunda rüzgâr eşliğinde kuyuya ulaşan kişi, yaşadığı bunalımının yansımalarını ezilen ve çürüyen bir suret olarak göstermektedir.

Yazar, “Emanet” adlı öyküsünde köyünde ebelik yapan ve atalarına dair Ermeni olduğu düşünülen yaşlı Ebe Zeliha’nın, toplumsal baskınlardan çekindiğinden yalnız başınayken kendine ait dilde konuşan ve şarkı söyleyen sırlar dolu bir karakteri kurgu dünyasında işler. Öykünü anlatıcısı ve başkişisi çocuk, annesinin doğumuna başlamasıyla babasıyla Ebe Zeliha’yı getirmek için yola çıkarlar ve dönüş yolunda Ebe Zeliha’nın toplumdaki kimliğini sürekli yanında taşıdığı “sandık” nesnesiyle özdeşleştirmektedir.

Anadolu'daki sandık kavramına bakış, öyküde şu şekilde anlatılmıştır:

“Bazı kadında bir sandık bulunur. Kiminde ceviz. Kiminde kestane. Böyle açıldığı vakit içinde bu meyvelerin kokusu çıkar. Öyleyse bu sandıkları arada sevmek lazımdır. Hem artık ağaç olmayanı. Hem de o eski ağaçlığın kokusunu taşıyan nice sevsen az değil midir? (...) Yine de sandığı öyle orta malı bir nesne zannetmek olmaz. Bunun açılışı gibi, kapanışı da törenle yapılmalı ki, her sandık bir devlet demektir. Sır saklar, nice keder biriktirir. Yine de, her kadında ayrı, başkalarına hiç benzemeyen bir sandık bulunur.” (Duman, 2019a: 453).

Anadolu'da bir gelenek halini alan hatta her kadının simgesi haline gelen sandık, Ebe Zeliha içinde çok önemlidir. Onun sandıkla özdeşleşen kimliğini çocuk şu şekilde anlatır:

“Ebe Zeliha'nunki, böylesi bir şeydi. İriceydi, cevizle yontulmuştu. Açıldığını gören olmamıştı. Ebe Zeliha'nın ağır, eski dualara benzeyen sözleri gizli saklı dinleyen bulunurdu elbet. Ama sandık törenine şahit olunmamıştı. Oysa, herkes bilirdi; ebeydi, üstüne titrerdi sandığının. Bunu alır. Koynunda saklayarak uyur. Bahçede çalışması tuttuysa yanında taşır. Bir gölgelik kurularak korurdu. Sanırsın hazine var; Ebe Zeliha nereye, sandık oraya. Bu yaşlı kadın bu çileli sandığın içinde ne taşır, neyi korurdu?” (Duman, 2019a: 453).

Ebe Zeliha'nın sakladığı bu sandık ve içindeki emanetler, yıllarca toplum içerisinde dışlanma korkusu yüzünden kendilerini var eden inançlarını ve değerlerini saklayan bireylerin, üzerlerine toprak attıkları gerçek kimliklerini simgelemektedir.

## 1.2. Anonimleşen Kimlik Modeli

Zimbardo'nun kimlik kuramına getirdiği kimliksizleşme teorisinde, bireyin bir büyük topluluk içine girdikten sonra zamanla kendi kimliğini kaybettiğini belirtir. Çünkü “büyük bir grupta bulunmak ona anonimlik sağlar ve hareketlerinin sonuçlarına ait sorumluluğunu zayıflatır.” (Arkonaç, 2016: 271). Bu durum, anonimleşen yeni bir kimliğin oluşmasına neden olmaktadır.

Faruk Duman'da *Kaptan Kanca'nın Bir Macerası* adlı öyküsünde, anonimleşen kimlik modellerine yer vermiştir. Bu kimliklerin öyküdeki temsilleri, askeri yönetimin belirlediği kitlesel psikoloji ile donanmış olan askerlerdir. Darbe döneminin anlatıldığı bu öyküde, alınan sıkı tedbirlere karşı askerlerin kendi öznel kimliklerini yok saydığı ve tamamen kitlenin belirlediği kimliğe bürünerek sorumluluk almadan hareket ettiği görülmektedir. Kitlenin oluşturduğu emirlere uyan askerler, küçük bir çocuğun günlerce işkence çekmesine neden olmuş bir güce sahiptir.

“Bireyin kitle içinde karşı konulmaz bir güce sahip olduğu duygusuna kapılması

ve böylelikle bir duyguyla kendini birtakım içgüdüsel isteklerin eline teslim etmesidir; oysa normalde çaresiz dizginleyip frenleyeceği içgüdülerdir bunlar. Anonimlikte, dolayısıyla kitlesel sorumsuzlukta bireyleri geride tutan sorumluluk duygusu tümüyle silinip gider.” (Freud, 2021: 30).

Öyküde de anlatılan bu işkence sahneleri, askerlerin sahip olduğu kitlesel güçle bireysel kimliklerinde var olan sorumluluk duygusunun tamamen yok ettiğini göstermektedir.

### 1.3. Damgalı Kimlik Modeli

Kişilerin belirli özelliklerine göre çeşitli kimliklendirme sınıflandırılması yapılabilmektedir. Bu sınıflandırma modellerinden biri de “*Damgalı Kimlik*” kavramıdır. Bu kavramı Goffman şu şekilde açıklamıştır:

“Birbirinden oldukça farklı üç damga tipinden bahsedilebilir. Öncelikle (1) beden korkunçlukları – muhtelif fiziki deformasyonları- gelir. Sonra (2) zayıf irade, baskıya müstahak ya da doğal olmayan tutkular, sapkın ve katı inançlar ve ahlaksızlık olarak algılanan bireysel karakter bozuklukları gelir. (...) Son olarak da (3) ırk, ulus ve din gibi etnolojik damgalar vardır; bunlar, soy bağıyla aktarılabilir.” (Goffman, 2014: 31).

Bu sınıflandırma ile kişi, bireysel ve toplumsal yaşamında iyi ya da kötü bir kimlik edinimini gerçekleştirmektedir. Faruk Duman’da öykülerinde, damgalı kimliği temsil eden birçok karakterin anlatımına yer vermiştir. Goffman’ın belirttiği damgalı kimliği dair belirlediği ilk maddeyi karşılayan öykülerinden biri “*Ormanda Kederle Kayıp*”tır. Bu öyküsünde yer alan ve “Burunsuz” olarak tanınan Nusret adlı gencin babası ile tartıştığı sırada, babası tarafından hançerle burnunun kesilmesi sonucunda ortaya çıkan damgalı kimliği anlatılmaktadır. Bu kimliğin tasviri öyküde anlatıcı kardeşi tarafından “Gözlerimi uzatıp izlerdim burunsuz Nusret’i. Burnu yoktu. Burunsuz yüz, babamın bir andacıydı ona. Yüz hanı, evvel zaman yolcusunu unutamamış. Öyle ya, hançer, konuktur. Kim bir hançeri sonsuza kadar buyur edebilmiş?” (Duman, 2010: 76) bu şekilde yapılmaktadır. Bu kimliği ile Nusret, toplumda ve ailesinde burunsuz olarak damgalanan ve yaşama dair tek gayesi, ona bu hale getiren babasından intikam almak isteyen bir kişi kimliğine bürünür.

Duman’ın Goffman’ın belirttiği damgalı kimliği dair belirlediği ikinci maddeyi karşılayan öykülerinden biri “*Dere*” öyküsündeki Nuran karakteridir. Bu karakter, düzgün bir aile ortamında büyümeyen ve küçük yaşlarda ailesinin kötü yaşam koşullarından kaçıp evlenen fakat sonradan kendisi de evliyken giriştiği birden çok yasak aşk ile toplumda kötü kadın damgasıyla adlandırılmaya başlamıştır. Bu durumu duyan abileri tarafından öldürülen Nuran’ın, böylelikle damgalı kimliği sonlanmıştır.

#### 1.4. Modern Kurgunun İlk Kimlik Modeli: Don Kişotlaşmış Kimlik

Modern edebiyatın öncüsü olan Cervantes'in Don Kişot adlı romanı, anlatı dünyasında kimlik oluşumunun ilk örneklerinden sayılmaktadır. Jale Parla, Don Kişot'u şu şekilde tanımlamaktadır:

"Don Kişot, varoluşçu kahramanların öncüsüydü, çünkü kimliğini ve eylemini kendi seçimiyle ve sürekli yeniden tanımlayarak belirliyordu; böylece özgün değil varoluşun geçerliliğini savunuyordu. (...) Don Kişot'un deliliğinin genel geçer delilik tanımlamalarıyla resmedilmesi ve sonra bu tanımın karakter üzerin de değil de, karakterin girdiği durumlar, ilişkiler, katıldığı söylemler yoluyla sorgulamasıdır. Yani, Don Kişot birkaç istisna dışında hep delice davranacaktır, ama yarattığı durumlardan çıkan soru ve sorular ancak akıllıların hesaplaşabileceği, baş etmeye çalışıp pek de baş edemedikleri sorular olarak kalacaktır." (Parla, 2017: 34-35).

Kısacası delilik adı altında ve klasikleşmiş kalıbın dışına çıkılarak farklı bir şekilde karakterize edilen Don Kişot'un, eser içinde romantik bir kimlik yapısından gerçekçi bir kimlik yapısına geçerken yaşadığı olayların, kendisinde gerçekleştiği kimlik değişikliğini anlatmaktadır.

Faruk Duman'da birçok öyküsünde şövalye kılığına bürünmüş ve hayal dünyasında yaşayan delilik adı altında gerçekliği sorgulayan Don Kişot'un kimliği etrafında biçimlendirdiği, "*Don Kişotlaşmış kimlik*" olarak adlandırılacak karakterler yaratmıştır. Bu kimliğe sahip karakterlerden biri de "*Sarmaşık*" adlı öyküsünde yer almaktadır. Öyküde, hayal dünyasında yaşayan kimliğin bir andacı ve zarif bir kılıçla kent ortasında yürürken, yaşadığı toplumun aksaklıkları ile karşılaşır.

"Ayaktakımı vardı her yerde, işsiz güçsüzlerle hakkı yenmişler. Miskinler de vardı elbette, ev kadınları da. Bunlar yaz günlerini gölgeliklere geçirirlerdi. Akşamüzeriyse, evlerin duvarlarında görünmez birer suret imişler de, çalışma saatlerini tamamlamışlar gibi usulca kıpırdayıp çıkaralardı yerlerinden. Böylece sokaklar ansızın kalabalıklaşır, kent binlerce insanın derdiyle inlemeye başlardı." (Duman, 2019a: 321).

Bu durumdan sorumlu olarak gördüğü Kaymakam'ın binasına gerçekleştirdiği hayal ve gerçekle harmanlanmış saldırısı anlatılmaktadır. Kendisini şövalye olarak adlandıran karakter, Kaymakamın binasının önünden geçerken binayı saran "eski bir cine benziyordu sarmaşık. İki yanından uç vermişti, iki kurnaz kulağa benziyordu bu uçlar. Başına buyruk kulaklardı,

yukarıdaki pencerelere uzanmışlardı. İçeriye dinliyor olmalıydı; huzursuz bir cindi bu.” (Duman, 2019a: 322). Don Kışotlaşan karakter, bu cinle kaplanım adını verdiği kılıcıyla savaşmaya kalkar. Sarmaşıkların ardında oturan devasa kuyruk olarak tanımlanan Kaymakam ile karşılaşması bu savaşı daha çetin hale getirmiştir.

“ ‘Sokulma’ dedi. Penceresinden başını uzatarak. ‘Hadi Defol!’ kuyruğunu penceresinden sarkıtmış oturuyordu makamında kaymakam, anlamıştım, ama daha işimi bitirememiştim onunla. Kaplanımın ensesine tutunarak doğrudum, böylece sarmaşığın derinliklerine doğru hücumla kalktım. Yine de, kaymakamın çevremi saran adamlarıyla dövüşemedim tabii, arı kılığına girmiş yüzlerce soysuzla kim başa çıkabilir?” (Duman, 2019a: 323).

Don Kışotlaşan karakter, böylelikle gücünü yetersizliğini fark eder ve durumu kabullenerek gerçek dünyanın gerçekleriyle donanmış yaşamına geri döner. Faruk Duman da bu öyküsünde, tıpkı Cervantes’in yaptığı gibi, hayal dünyasında yaşayan bireyin var olan gerçeklikle yüzleşmesi sonucunda, gerçek hayatta var olan realist kimliğine geri dönüşü vurgulanmıştır.

## SONUÇ

Modern insanın dış dünya temsili olan kimlik kavramı, bugün birçok bilim dünyasının incelediği bir alan olmuştur. Kimlik, kişilerin bireysel varlık ve sosyal (kolektif) alanların birleşimi ile ortaya çıkmaktadır. Sosyal bilimlerde felsefe, psikoloji, sosyoloji gibi bireyi sorgulayan ve toplum içerisindeki yerini belirleyen alanlar, kimlik kavramına ya bireysel ya da toplumsal değerler açısından incelemiştir. Edebiyat biliminde ise anlatı metinlerinin kurgu dünyasında ya bireyin ya da toplumun gelişimsel aşamalarına yer verilmesi, kimlik kavramının önemini artırmıştır. Çünkü bireyin ve toplumun dış dünyadaki yansıması kimlik sayesinde olacak ve sanatçılarda bu yansımaları kurgu eserlerinde böylelikle yansıtılabilecektir. Bunun için sanatçı iyi bir birey ve toplum gözlemcisi olmalıdır. Ayrıca kişilerin hayatlarındaki gelişmeleri ve yansımalarını kurgu dünyasında doğru bir şekilde bir aktaracaksa psikoloji bilimindeki bireysel kimlik gelişimi ve sosyolojideki sosyal (kolektif) kimlik gelişimi hakkında bilgi sahibi olmak zorundadır.

Bu çalışmada da Türk edebiyatında bireydeki kimlik gelişiminin öykü dünyasına nasıl yansıtıldığını göstermek için, son dönemin öykü yazarlarından olan Faruk Duman’ın öykülerinde var olan kimliklere ve bunların oluşum şeklinin dahil oldukları kimlik modellerindeki yansıtma durumlarına değinildi. Böylelikle modern insanla daha da önemi artan kimlik kavramının edebiyat bilimi ile ilişkisi ortaya konulmaya çalışılarak, Türk edebiyatında bu alanı daha kapsamlı bir şekilde ele alacak çalışmalara öncü olmak amaçlanmaktadır. Ortaya çıkacak yeni çalışmalar hem kimlik kavramına hem de edebiyat



alanına önemli katkılar sunacaktır.

#### KAYNAKÇA

- ANIK, Mehmet (2012), **Kimlik ve Çokkültürcülük Sosyolojisi**, Açılım Kitap Yayınları, İstanbul.
- ARKONAÇ, Sibel A. (2016), **Ana Akım ve Eleştirel Sosyal Psikoloji- İnsan İnsan İçinde-**, Hiperlink Yayınları, İstanbul.
- ATAK, Hasan (2011), “Kimlik Gelişimi ve Kimlik Biçimlenmesi: Kuramsal Bir Değerlendirme”, **Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar-Current Approaches İn Psychiatry**, S. 3, s. 163-213.
- DUMAN, Faruk (2010), **Kedi’çi Masallar**, Notos Kitap Yayınevi, İstanbul.
- DUMAN, Faruk (2019a), **Zeytin Taneleri Birbirine Vuruyor-Toplu Öyküler-**, Hep Kitap Yayınları, İstanbul.
- DUMAN, Faruk (2019b), **Kaptan Kanca’nın Bir Macerası ve Öbür Yeni Öyküleri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- FREUD, Sigmund (2021), **Kitle Psikolojisi**, (Çev. Kamuran Şipal), Say Yayınları, İstanbul.
- FROMM, Erich (2018), **Psikanalize Yeni Bir Bakış**, (Çev. F. Sezer), Say Yayınları, İstanbul.
- GASSET, Ortega (2019), **İnsan ve Herkes**, (Çev. Gül Işık), Metis Yayınları, İstanbul.
- GOFFMAN, Erving (2014), **Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar**, Heretik Yayınları, Ankara.
- GÖKTOLGA, Oğuzhan (2012), **Postmodernite ve Siyasal Kimlikler**, Bilsam Yayınları, Malatya.
- MAALOUF, Amin (2015), **Ölümcül Kimlikler**, (Çev. Aysel Bora), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- MARSHALL, Gordon (2005), **Sosyoloji Sözlüğü**, (Çev. Osman Akınhay - Derya Kömürcü), Bilim Ve Sanat Yayınları, Ankara.
- ÖZAKKAŞ, Tahir (2013), **Kimlik-Kendilik Ego Durumları ve Çoklu Kişilik**, Psikoterapi Enstitüsü Eğitim Yayınları, İstanbul.
- ÖZTUNÇ, Mehmet (2013), “Faruk Duman ile Söyleşi”, **Türk Dili**, C. 104, S. 738.
- ÖZTÜRK, Yücel (2007), “Tarih ve Kimlik”, **Sakarya Üniversitesi Akademik İncelemeler Dergisi**, C. 2, S. 1, Sakarya, s. 1-25.
- PARLA, Jale (2017), **Don Kişot -Yorum, Bağlam, Kuram-**, İletişim Yayınları, İstanbul.

TURAL, Sadık (1988), **Kültürel Kimlik  zerine Düşünceler**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.



## International Journal Of Turkish Academic Studies



Vol 3. • Num.1. • June 2022



**Tür:** Araştırma Makalesi

**Kabul Tarihi:** 19 Nisan 2022

**Gönderim Tarihi:** 24 Şubat 2022

**Yayımlanma Tarihi:** 16 Haziran 2022

**Atf Künyesi:** SAZYEK, Hakan Behçet (2022), “Tevfik Fikret’in Şiirlerinde ‘Gizli Tahkiye’”,  
**International Journal Of Turkish Academic Studies (TURAS)**, C. 3, S. 1, s.68-87

### TEVFİK FİKRET’İN ŞİİRLERİNDE ‘GİZLİ TAHKİYE’

Hakan Behçet SAZYEK<sup>1</sup>



10.54566/turas.1078516

#### ÖZ

Modern Türk şiirinin öncü isimlerinden olan Tevfik Fikret (1867-1915), şiirlerinde çok değişik biçimler, yapılar kullanmıştır. Bunlardan biri tahkiyedir. Türk edebiyatında ‘manzum hikâye’ tarzının ilk örneğini vermiş olan Fikret’in bu tarzda kaleme aldığı metinlerin sayısı onbeş civarında kabul edilmektedir. Oysa şairin, tahkiyenin çeşitli öğelerini kullandığı şiirlerinin sayısı, bu konuda yapılmış çalışmaların tespit ettiği sayının çok üstündedir.

Tevfik Fikret, ressam olmasının da etkisiyle, şiirlerinde içeriğe somut, görsel bir eda kazandırmayı çok önemsemiştir. Bu görselliği sağlayan en öncelikli gereç, tahkiyedir. Şair, seksene yakın şiirinde, ‘manzum hikâye’ tarzındakiler kadar belirgin olmamakla birlikte, olay örgüsü, kişi kadrosu, zaman gibi tahkiyenin iç öğelerini kullanmıştır. Ayrıca, diyalog, tasvir, özetleme, zaman atlama gibi tahkiye teknikleri de barındıran bu şiirleri ‘gizli tahkiyeli’ olarak

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

adlandırmak isabetli olacaktır. Çünkü bu şiirlerde tahkiye öğeleri, metnin içine bir silüet gibi dolaylı ve belirsiz bir şekilde yerleştirilmiştir.

Bu silüet, “belirli bir zaman kesitinde, iki veya daha çok figür çevresinde başlayıp gelişen bir sürecin aksiyon ve yorumlarla birlikte anlatılması”; “belirli bir kesitteki sürecin tek figür çevresinde yürütülmesi”; “anlık veya çok kısa bir süre tanık olma sonucundaki izlenimin kaleme alınması ya da şiire bir ‘olay’ ile başlanması”; “konuşma cümlelerine yer verilmesi”; “kurmaca içerikte bulunan bir muhataba seslenilmesi ve bu hitap temelinde oluşan ifadelerde konuşma edasına dayanılması”; “sürecin içinde tasvir yapılması” şeklinde altı ölçüte ayrıştırılabilmektedir. İlk üç ölçüt, birer form; diğer üç ölçüt ise birer lokal tekniktir. Tevfik Fikret, okur imgeleminde görsel sahneler yaratan bu uygulama ile şiirinde devingen bir kurmaca ortam sağlamıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Tevfik Fikret, Gizli Tahkiye, Manzum Hikâye, Şiir.

## ‘HIDDEN NARRATION’ IN TEVFIK FIKRET’S POEMS

### ABSTRACT

Tevfik Fikret (1867-1915), one of the pioneers of modern Turkish poetry, used very different forms and structures in his poems. One of them is the narrative. The number of texts by Fikret, who provided the first example of the ‘narrative in verse’ style in Turkish literature, is estimated at about fifteen. However, the the number of poet’s poems in which he uses various narrative elements far exceed the number of studies on this subject.

As a painter, Tevfik Fikret attached great importance to giving a concrete and visual touch to the content of his poems. The most important means that make this visualization possible is narration. In his nearly eighty poems, the poet uses internal narrative elements such as plot, cast, and time, although not as clearly as in a verse-style narrative. Moreover, calling these poems, which contain narrative techniques such as dialogue, description, summary, and time leap, ‘secret narrative’ would be appropriate. This is because, in these poems, the narrative elements are placed in the text indirectly and ambiguously, like a silhouette.

This silhouette in question can be broken down into six criteria, namely “the description of a process that began and developed in a certain period around two or more figures, along with actions and comments”; “the execution of the process in a certain section around a single figure”; “the writing of the impression as a result of a momentary or very brief witnessing or beginning the poem with an ‘event’”; “the inclusion of speech phrases”; “the calling of an interlocutor with a fictional content and relying on the tone of voice in the expressions formed

based on that address"; "the representation in the process." The first three criteria are forms, and the other three criteria are local techniques. With this application, Tevfik Fikret has created a dynamic fictional environment in his poems that creates visual scenes in the reader's imagination.

**Keywords:** Tevfik Fikret, Hidden Narration, Narrative in Verse, Poem.

## GİRİŞ

Modern Türk şiirinin önemli şairlerinden Tevfik Fikret (1867-1915), yaklaşık otuz yıllık edebî hayatında kaleme aldığı şiirlerle edebiyatımıza büyük bir külliyat bırakmıştır. Bu birikim, sadece nicelik açısından değil; kendi içinde dönüşümlü, dolayısıyla devingen bir süreç barındırması bakımından da çok zengindir. Fikret, hayata ve sanata bakışındaki değişimleri şiirlerine yansıtmıştır. Edebî hayatının ilk yıllarındaki muhafazakâr tavrını yüzyılın sonlarına doğru bırakıp yeni bir arayışa giren şair, Servet-i Fünun hareketinin (1896-1901) eşliğinde, şiirini biçimde ve içerikte pek çok yenilikle tanıştırmış bulunuyordu. Edebiyat-ı Cedide yıllarında, çeşitli temalara dağıtarak zenginleştirdiği şiir evrenini, genelde bireysel bir tema dağarcığıyla sınırlandıran Fikret, 1901'de kaleme aldığı "Sis"le birlikte, söz konusu tematik repertuarın kapsamını<sup>1</sup>, sosyopolitik ve beşerî meseleleri başat temalar haline getirerek genişletir.

Tevfik Fikret, zengin içerikli şiirlerini yazarken -doğal olarak- çeşitli biçim gereçleri kullanmıştır. Geleneksel ve modern nazım teknikleri, bu gereçlerin başında gelir. Vezin, kafiye, nazım biçimi gibi yapı bağlamında yerleşik öğeleri sürekli kullanmış olan şair, yeni ve farklı biçim uygulamalarına da sıkça başvurmuştur. Onun şiirlerindeki önemli yapı gereçlerinden biri de tahkiyedir. Fikret, pek çok şiirinde, sahneleme, anlatma, özetleme gibi öyküleme yöntemlerinden ve bunlara bağlı tekniklerden yararlanarak belirgin bir olay örgüsüne sahip, dolayısıyla somut bir yaşantıyı barındıran koşuk yapılar kurmuştur. Metni içerik bakımından hikâyeye yakınlaştırma, dolayısıyla manzum bir yapı içinde bir yaşantı sürecini ya da günlük yaşam kesitini bir anlatıcının bakış açısından öyküleme tarzıdır bu. Literatüre "manzum hikâye" terimiyle giren bu yapının Türk edebiyatındaki ilk örneğini "Hasta Çocuk"<sup>2</sup> manzumesiyle Tevfik Fikret vermiştir (Kaplan, 1987, 143; Güneş, 2016: 25). Bu ilk örnekteki tahkiye, sekiz gündür ateşler içinde yatan çocuğun bir gecesinden kısa bir kesiti barındırmaktadır. Anne ile doktorun, hastanın başında -kısa çizgi ile başlatılan- konuşmaları, çocuğun aralarda sayıklarcasına söylenmeleri, bir şairden çok ilâhî anlatıcı gibi konuşan sesin anlatımı romanesk bir ortam ve söylem oluşturur. Bu gecenin yıllar sonrasını yansıtan "*Çocuk, o şimdi kavî bir civân; fakat mâder, / Zavallı, üstüne hâlâ çocuk gibi titrer.*" (Tevfik Fikret, 1984b: 51)

---

<sup>1</sup> Tevfik Fikret'in şiirlerinin tematik dağılımı için bkz.: Kaplan, 1987: 104-192.

<sup>2</sup> *Servet-i Fünun*, S.257, 13 Şubat 1896, s.354.

şeklindeki son iki dize ise yine tahkiyeye özgü zaman atlaması tekniğinin ürünüdür. Dolayısıyla, bu manzume, okur algısında öykülemeli bir kurmaca metnin yaratabileceği somut bir sahneyi canlandırmakta, bunu da yine bu tür bir metne özgü başat aktarma yöntemi olan anlatma ile gerçekleştirmektedir. “Hasta Çocuk”, ilk ürünü olduğu ‘manzum hikâye’ tarzına ait yapısal özelliklerin büyük bir kısmını bünyesinde barındırmaktadır.

Tevfik Fikret’in başlattığı ‘manzum hikâye’ tarzının, daha sonra başka şairlerce de pek çok örneği verilmiştir. Bu manzumeler üzerine yapılan çalışmalarda Fikret’in ‘manzum hikâye’ tarzında kaleme aldığı eserler de belirlenmiş bulunmaktadır<sup>3</sup>. Bu bağlamda, ilgili metinler üzerinde çalışan akademisyenler arasında, Tevfik Fikret’in ‘manzum hikâye’ olarak en çok onbeş manzumesinin olduğu üzerinde -ufak farklılıklarla- görüş birliği vardır.

Tevfik Fikret’in, tahkiye ögelerini barındıran manzumelerinin sayısı çok daha fazladır. Dolayısıyla, onun -‘manzum hikâye’ tarzındaki onbeş manzumesindeki gibi- tahkiyeyi oluşturan teknik ögelerle örülü başka şiirleri de bulunmaktadır. Bu manzumeler, Fikret’in, tahkiyeyi koşuk metin kurma bağlamında sıkça kullandığını göstermektedir. Onun -‘manzum hikâye’lerinin dışında- yetmişdokuz şiirinin de her biri bir ya da birkaç tahkiye ögesine dayanmaktadır. Bununla birlikte, ‘manzum hikâye’lerinden farklı olarak, öyküleme bu şiirlerde daha örtülü bir şekilde bulunmakta, dolayısıyla bu koşuk metinler, şiirselliğe çok daha yakın durmaktadır. Bu manzumelerin genel özelliği, ‘manzum hikâye’ olmamalarına rağmen, hem yapı ve içerik hem de -özellikle- okurdaki görsel algı bağlamında olay örgüsü, mekân ve zaman gibi temel tahkiye ögelerini belirginleştirmeleridir. Anılan temel ögelerin üzerinde hareket eden, düşünen, hisseden ve konuşan insanlardan oluşan bir figüratif kadronun varlığı, söz konusu yetmişdokuz şiiri de tahkiye bağlamında irdelemeyi gerekli kılmaktadır.

### 1.Tevfik Fikret’in Şiirinde ‘Gizli Tahkiye’nin Tarihçesi<sup>4</sup>

Tevfik Fikret manzumelerinde ‘gizli tahkiye’ ögelerine yer vermeye 1890’lu yılların başında yönelmiştir. *Mirsad* dergisinde arka arkaya çıkan ve yenilikçi arayışlarının ürünü olan şiirlerle

---

<sup>3</sup> Şehnaz Aliş, doktora tezinde Fikret’in manzum hikâyelerini beş gruba ayırarak tespit etmiştir. Buna göre onun, a) Sosyal meseleleri işleyen “Hasta Çocuk”, “Balıkçılar”, “Bir Hatıracık”, “Nesrin”; b) Aileyi işleyen “Küçük Aile”, “Tecdîd-i İzdivâc”; c) Savaşı ve kahramanlığı işleyen “Kenan”, “Hasan’ın Gazası”; ç) Hayal-gerçek karşıtlığını işleyen “Süha ve Pervin”, “Seza”; d) Dinî konuları işleyen “Kamıys-ı Yusuf” olmak üzere onbir manzum hikâyesi vardır (Aliş, 1994: 333). Aliş’ten onsekiz yıl sonra, manzum hikâye üzerine çalışan Mehmet Güneş’e göre de şairin külliyatında oniki manzum hikâye bulunmaktadır. Güneş, Aliş’in listesindeki “Süha ve Pervin” ile “Kamıys-ı Yusuf”u almamış; onun listesinde olmayan “Öksüz”, “Ramazan Sadakası”, “Ezan” adlı manzumeleri ise manzum hikâye olarak kabul etmiştir (Güneş, 2016). Tevfik Fikret’in hikâye külliyatını İsmail Parlatur’un (Tevfik Fikret, 1987) ve Erol Gökşen’in (Tevfik Fikret, 2020a) ardından- yeniden hazırlayan Seval Şahin de Aliş’in listesine “Bir Manzum Hikâyenin Mukaddimesi”, “Tesadüf”, “İkinci Tesadüf” ile “Son Tesadüf”ü eklemiştir (Tevfik Fikret, 2021), ki bu manzumelerin bazıları, bizim çalışmamızın da kapsamına girmektedir.

tahkiye ögelerinden yararlanmaya yönelmesi, şiirdeki olgunlaşma dönemiyle birlikte başlamıştır. O, *Mirsad*'da çıkanlardan başka kaleme aldığı beş şiirle birlikte Servet-i Fünun öncesine ait dokuz şiirinde 'gizli tahkiye' ögelerinden yararlanmıştır. Servet-i Fünun hareketi yıllarındaki şiirleri içinde 'gizli tahkiyeli' olanların sayısı otuzaltıdır. Bu toplam, anılan döneme ait şiirlerinin neredeyse üçte birine karşılık gelmektedir. Edebiyat-ı Cedide sonrasında, İkinci Meşrutiyet'in ilânına kadar üç şiirinde 'gizli tahkiye' yapısı kuran Fikret, Mayıs 1911'de yayımlanan ikinci kitabı *Halûk'un Defteri*'ndeki yirmüç şiirin onikisinde yine 'gizli tahkiye'ye dayalı bir yapı kurmuştur. Buna benzer bir oransal durum, 1914'te çıkan son kitabı *Şermin*'deki manzumelerde de söz konusudur. Anaokulu çağındaki çocuklar için yazdığı yirmibir manzumenin onikisi 'gizli tahkiye' barındırmaktadır. Şair, ayrıca İkinci Meşrutiyet yıllarında yazdığı diğer yedi manzumede de 'gizli tahkiye'ye yer vermiştir. 1884-1915 arasındaki otuz yıllık şiir faaliyetine sayılamalı yaklaşımın ortaya koyduğu tablonun da gösterdiği üzere, Tevfik Fikret, tahkiyeyi -açık bir biçimde kullandığı ve 'manzum hikâyeye' olarak bilinen onbeş metnin dışında da- sıklıkla kullanmıştır. Anılan süreçteki kullanım sayısı da zamanla birlikte artmıştır. Dolayısıyla Fikret'in şairliğinde 'gizli tahkiye' ögelerinin konumu azımsanamayacak bir yer tutmaktadır.

## 2.Tevfik Fikret'in Şiirinde 'Gizli Tahkiye' Ögelerinin Konumu

Roman ve hikâyeye gibi tahkiyeli kurmaca metinler, içeriklerini okura anlatarak aktarır. Bir anlatıcı, belli bir bakış açısından kişisel bir yaşantıyı, süreci ya da durumu öyküleme sisteminin -örneğin sahneleme, monolog/diyalog, tasvir, geriye dönüş, zaman atlaması gibi- çeşitli yöntem ve tekniklerinden yararlanarak sunar okura. Tahkiyeli edebî türlerde söz konusu metodik yapı aracılığıyla sunulan içeriğin de dört temel ögesi vardır. Bunlar figüratif kadro, olay örgüsü, zaman ve mekândır. Şiirde ise bunların hemen hepsi alabildiğine silikleşir. İçeriğini çağrıştırmaya yoluyla okura aktaran şiir, sözcükleri gerçekliği yansıtmaya işlevinden sıyrıldığı, dolayısıyla metaforik bir bağlama taşıdığı için, tahkiyenin gereçlerini de epeyce gereksizleştirir. Öyle ki, bir şair mekânsız, eylemsiz ve/ya zamansız sözcüklerle, dizelerle kurabilir şiirini. Bunlardan sadece kişi/insan büyük ölçüde şiirde gerekliliğini korur; o da romanesk özelliklerini yitirerek. Bir şiir öznesi olan figür, artık bir hikâyenin ya da bir romanın başkişisi, anlatıcı figürü değildir. Şiirin müphem, gizemli ortamı onu da kendi sarmalına çekerek belirsizleştirir.

Şiirin gerçeklik karşısındaki söz konusu özgürlüğü Tevfik Fikret'in şiirlerinde de kendini gösterir. Bununla birlikte tahkiyenin, yukarıda anılan, yapı ve içerik öğeleri, bu çalışmanın sonunda listelenen şiirlerin hepsinde, değişik sayıda ve ölçekte olmak üzere, mevcuttur. Ancak bu mevcudiyet, manzum hikâyelerdeki netlikte olmayıp, okur algısında oluşan bir sahne görseliği hâlinde oluşur. Bir başka deyişle, gizli tahkiye, metnin kendisiyle birlikte; okurun zihninde belirginleşerek varlık kazanan görsel bir yapıdır. Dolayısıyla, şiirin bütününe yayılan

bir tahkiye yapısının somutluğundan çok, metnin çoğunlukla başına; bazan da başka yerlerine - asıl belirginleşmesini okur algısında gerçekleştirmek üzere- âdeta silüet gibi yerleştirilmiş bir tahkiye ögesinin okurda oluşturduğu algı hâlinde görünür. Tahkiyenin silüetleşmesini sağlayan en önemli etmen, -‘manzum hikâye’lerde çok ön plânda olan- ‘olay’ın ve konuşma pasajlarının dolaylı kılınmasıdır. Böylelikle şiirselliği daha baskın kılan tasvirî kısımlar ile duygu ve düşünce içlemler dizeler yoğunlaştırılır.

Söz konusu silüet, “belirli bir zaman kesitinde, iki veya daha çok figür çevresinde başlayıp gelişen bir sürecin aksiyon ve yorumlarla birlikte anlatılması”; “belirli bir kesitteki sürecin tek figür çevresinde yürütülmesi”; “anlık veya çok kısa bir süre tanık olma sonucundaki izlenimin kaleme alınması ya da şiire bir ‘olay’ ile başlanması”; “konuşma cümlelerine yer verilmesi”; “kurmaca içerikte bulunan bir muhabata seslenilmesi ve bu hitap temelinde oluşan ifadelerde konuşma edasına dayanılması”; “sürecin içinde tasvir yapılması” şeklinde altı ölçüt barındırır bünyesinde. İlk üç ölçüt -bu çalışma kapsamındaki şiirler özelinde- başlı başına birer ‘gizli tahkiye’ formudur. Diğer üçü ise şiirlerin içinde birer lokal teknik olarak işlev görmektedir.

Bunlardan birkaçının, Fikret’in ‘manzum hikâye’ tarzındaki eserlerinde de başat ölçütler olduğu düşünülebilirse de burada irdelenecek örneklerin silüet tarzında olduğunu, dolayısıyla metnin içinde çok net bir görünümde olmadığını, böylelikle onlardan bu ölçütle ayrıldığını da yine vurgulamak gerekir. Bütün bu ölçütler, Fikret’in şiirini içerikte dış gerçekliğe, iç yapıda ise nesre yönlendiren birer özelliğe sahiptir. Şairin ya da şiir öznesinin aynı zamanda figür anlatıcı ya da figür olmayan anlatıcı gibi davrandığı; dolayısıyla, romanesk bir aktarıcının söylemini yansıtan böylesi manzumelerin içinde -paradoksal biçimde- ‘fantastik hikâye’ niteliğinde olanlar bile vardır<sup>5</sup>.

## 2.1. Belirli Bir Zaman Kesitinde, İki veya Daha Çok Figür Çevresinde Başlayıp Gelişen Bir Sürecin Aksiyon ve Yorumlarla Birlikte Anlatılması

Tevfik Fikret’in, bu alt tarzda kurduğu ‘gizli tahkiye’ yapısı, diğerlerine oranla, ‘manzum hikâye’ tarzına en yakın olanıdır. Çünkü, bu tarzda, başta olay örgüsü olmak üzere, tahkiye öğeleri koşuk metnin neredeyse bütününe -bir silüet silikliğiyle de olsa- yayılmış durumdadır. Fikret’in şiirleri içinde bu alt tarzın ilk örneği, “Bir Subh-ı Safâ İdi”<sup>6</sup> (1891) başlıklı manzumedir.

---

<sup>5</sup> Tevfik Fikret’in ‘gizli tahkiye’ yapısına sahip bütün şiirlerini tek tek ele almayı her bir başlığa birkaç örnek vererek incelemeyi yeğledim. Böylece, niceliksel bir kabarıklık oluşturmak yerine, makalenin çerçevesini, farklı dönemlerde yazılmış ve tarzının olgun temsilcisi konumunda olan şiirlerden hareketle sınırlandırmayı tercih ettim [Bu tercihe rağmen yirmüç daktilo sayfası tutan çalışmadaki her bir kısmın ve sözcüğün, gerekli olduğu için kullanıldığını da belirtmeliyim]. Yalnız, ‘fantastik hikâye’lerin hepsine değindim. Fikret’in bütün ‘gizli tahkiyeli’ şiirlerinin adlarını, kronolojik seyrini, dönemsal dağılımını ve sayısal toplamını çalışmanın sonunda bir liste hâlinde verdim.

<sup>6</sup> Adı geçen şiirlerin yayım bilgileri ek’teki listede verilmiştir.



Metnin barındırdığı olay örgüsü şöyle özetlenebilir: Ferah bir sabah, bahçede gezintiye çıkan anlatıcı figür, alımlı bir kadın görür. Kadın çok güzeldir ve iç açıcı bakışlarıyla sabahı, güneşi ve gül bahçesini okşamaktadır. Bir bülbül âşıkça öterken figür bir anda âşık olmaktan kaynaklanan titreyiş ve ağlayışla kadına doğru koşmaya başlar, o da uzaklaşmayı bekler. Bir anda bakışları karşılaşır. Figür, kadının ok gibi bakışıyla düşer ama kadın ilgisiz kalır. Yirmidört dizelik şiirin son dörtlüğü, figürün bu “olay”dan çok uzun zaman sonraki duygularını aktarmaktadır. Hikâyenin sonunda, yaşanmış o ânın uzun zaman sonraya bıraktığı duygusal tortunun verilmesi, “Hasta Çocuk”ta olduğu gibi, “*Hâlâ o nigâh ile harâbım!/ Hâlâ o sukût ile türâbım./ Şâd-âb-ı visâl rûhum ammâ/ Bâkî yüreğimde iltihâbım!*” (Tevfik Fikret, 1984a: 102) dizelerinde varlığı hissedilen, ‘zaman atlaması’ tekniği aracılığıyla sağlanır. Ancak, iki eser arasındaki benzerliğe karşılık, “Bir Subh-ı Safâ İdi”yi ondan farklı kılan, şiirselliğindeki yoğunluktur. “Hasta Çocuk” ne kadar hikâyeye yakınsa “Bir Subh-ı Safâ İdi” o kadar şiirseldir. Özellikle kadın figürün “*parlaktı yüzü doğan güneşten/ bir matla’-ı nûr idi o gerden*” (100) dizelerindeki gibi abartılı tasviri, “*tîr-i nigehiyle ben vuruldum*”, “*bir kuş ötüyordu âşıkâne*” dizelerindeki gibi Divan şiirinin imge gereçlerine başvurulması, koşuk metnin barındırdığı tahkiyeyi oldukça örtülü hâle getirir.

Servet-i Fünun dönemine ait “Zavallı ‘Evet’” (1896) başlıklı şiirdeki ‘gizli tahkiye’ yapısı metnin geneline yayılmakla birlikte hikâyenin süresi dakikalarla ölçülebilecek denli kısadır. Şiirdeki “olay”, gerçekten yaşanmıştır. Ruşen Eşref’in aktardığına göre, bir gün Fikret yolda yürürken yanına bir kişi yaklaşır ve ona Divan şiirinin övgüsünü yapar. Bununla yetinmez, şiirdeki yenilikçi girişimleri küçümser. Şair ise bir an önce ondan kurtulmak için görüşlerini onaylamış gibi davranır (Ünaydın, 2002: 55). “Zavallı ‘Evet’”, bu gerçek olayı, öykünün<sup>7</sup> kronolojik düzenine göre değil; şairin algılayışına göre anlatmaktadır. Fikret’in pek çok ‘gizli tahkiyeli’ şiirinde uyguladığı bir yöntemdir bu: Bir roman yazarının, olay örgüsünü öykünün gerçeklikteki hâline koşut bir kronolojik düzenle yürütmek yerine, kurmacanın tanıdığı imkânla, istediği gibi bir kronolojik düzen oluşturması... Adam, -şiir başlamadan- Fikret’in yanına gelmiş, sözlerini söylemiştir. Şiirin “*Evet! Muhababımın fikri pek musarrahtı:*” şeklindeki ilk dizesinde kullanılan belirli geçmiş kipi, şiirdeki olay örgüsünün öyküden farklı bir kronolojiye sahip olduğunu gösterir. Şairin, son iki dizeyi oluşturan, “*O boş lâkırdıları dinledim de bir müddet,/ Sonunda boynumu büktüm, dedim ki: “Öyle, evet!”*” (Tevfik Fikret, 1984b: 300) sözleri ise, öykü ile ‘gizli tahkiye’ yapısını finalde -kronolojik bağlamda- birleştirir.

Fikret, kızkardeşi Sıdika Hanım için iki şiir yazmıştır. Bunların ilki, Sıdika Hanımın, Ahmet Hikmet’in ağabeyi Refik Bey ile olan evliliğindeki mutsuzluğu üzerine inşa edilmiş olan “Hemşirem İçin”dir. Şiir, anılan ilişkiye yönelik barındırdığı bütün önyargılı ve duygusal

<sup>7</sup> ‘Öykü’ terimi bu çalışmada, metinde kurgulanan olay örgüsünün realitedeki olağan kronolojik düzeni için kullanılmaktadır.

tutumuna rağmen, kadın hakları konusunda Türk edebiyatının öncü düşüncelerini barındıran bir eserdir. Kırksekiz dizelik uzun bir manzume olan ve ölüm gibi bir dış sebebe dayanmadan yazılmış olmasıyla, diğer şiiirden farklı bir yerde duran “Sevgili Hemşireme” (1894<sup>8</sup>) ise “belirli bir zaman kesitinde, iki veya daha çok figür çevresinde başlayıp gelişen bir sürecin aksiyon ve yorumlarla birlikte anlatılması” alt tarzının Servet-i Fünun döneminden dikkat çekici bir örneğidir. Bir gezinti temelinde kurulan tahkiye içinde, Fikret bizzat figürdür. Şair, bülbüllerin sevinçle öttüğü, doğanın her parçasının gülümsediği güzel bir bahar sabahı yürüyerek yola çıkar. Şarkılarla, ezgilerle cennetten bir parça olan bu doğal ortamda yürürken etrafı birden dokunaklı bir yas ağlayışı doldurur. Her şeye korku hakim olur. İnleyen, bir kumrudur. Şair ona “derdin ne?” diye sorar. Kumru derin bir ah çektikten sonra cevap verir. Sevdiğini kaybetmiştir. Fikret’in bütün sevinci bitmiş tükenmiştir. Yola devam eder ve bir mezarlığa gelir. Ağlayan bir genç görür, aynı soruyu ona da sorar. Genç ona “sen de kimsin” dercesine tiksintiyle bakar. Şairin, “ölmüşlere ağlanır mı, boşuna?” şeklindeki avutucu sözüne “hayır o yaşamakta” cevabını veren genç, “Kalbim ki neşîmen-i vefâdır/ Hemşîreme lâne-i bekâdır” sözlerini de ekler. Fikret’in şiiiri bitiren yanıtı, aynı zamanda bu örtülü hikâyenin âdeta anafikrini de iletmektedir: “Öyleyse -dedim- sezâ bu hicran!/ Hemşîredir en güzîde hilkat/ Yoktur nazarımda bir muhabbet/ Hemşîre muhabbetiyle seyyân” (Tevfik Fikret, 1984a: 264). Aksiyonu, figürleri, ortamı, metne serpiştirilen “dedim/dedi” eklemeleriyle iyice belirginleştirilen konuşma cümleleri ve kompoze edilmiş öyküsü ile “Sevgili Hemşireme”, içinde tahkiyenin pek çok ögesini saklayan bir şiiirdir.

‘Gizli tahkiye’yi olabildiğince girişik bir yapıda barındıran “Hayavata”, Fikret’in sosyopolitik ve beşerî meseleleri işlediği *Halûk’un Defteri*’nde farklı bir yere sahiptir. 1911 Mayıs’ında yayımlanan kitap, Fikret’in topluma yön gösterme niyetiyle kaleme aldığı ve bu yolda Halûk’u örnek insan olarak işlediği şiiirlerden oluşur. Dolayısıyla, şair, eserinin adından başlayıp neredeyse tamamında, evlâdını fikren idealize bir figür yaparak kamuoyunun yararına adanmıştır âdeta. “Hayavata” ise, kitapta, Halûk’un sadece bir çocuk olarak figürleştiği yegâne şiiirdir. Manzumedeki hikâyede, baba oğlun Boğaziçi’nde sandalla yaptıkları bir mehtap gezintisi anlatılmaktadır. Ne var ki tahkiye, öykünün olağan düzenine uygun bir aktarımla kurulmamaktadır. Bir parça deforme edilmiş, iç monolog -“Ne oldun Halûk? Titredin gizlice...” (Tevfik Fikret, 1984c: 22)- gibi, iç çözümleme -“Kanatlandı şâir mizâcın yine;” (24)- gibi psikolojik çözümleme teknikleriyle bezenmiş bu olay örgüsünde anlatım, kürek çekerek sandalı yüzdüren Halûk’u izleyen şairin iç(inden) konuşması şeklinde yürütülmektedir. Fikret bu iç(ten)

---

<sup>8</sup> İlk kez, Fikret’in ölümünden sonra, 1918’de *Düşünce* dergisinde yayımlanan bu şiiirin yazılış tarihini Mehmet Kaplan “1895’ten önce” şeklinde belirtmiştir (1987: 135).

konuşmayı yaparken sadece oğlunun hareketlerini izlememekte; aynı zamanda bakışlarını çevreye de yönelterek -“Sükûnetle Bosfor bu ulvî gece/ Bir âgûş-ı takdîse pek benziyor” (22)- gibi tasvirlerle romanesk ortamı ve yapıyı da pekiştirmektedir. Özellikle bu anlatım modeli, “Hayavata”daki tahkiyeyi hem gizlemekte hem de kendi içinde katmanlaştırmaktadır.

## 2.2. Belirli Bir Zaman Kesitinde, Tek Bir Figür Çevresinde Başlayıp Gelişen Bir Sürecin Aksiyon ve Yorumlarla Birlikte Anlatılması

Önceki alt tarzla aynı özellikleri taşıyan bu başlığın ondan farkı, figüratif kadronun bir kişiden oluşmasıdır. Başkişi de diyebileceğimiz şiir öznesinin çevresinde yine başka insanlar vardır; ancak bunlar, ilk gruptakilerin aksine, kılıcı/eyleyici özelliklerinden sıyrılmış, sadece görüntü veya fon olarak bırakılmıştır.

“Giry-e Mâtem” (1891), annesinin cenazesine -dönemin sosyoteolojik koşulları yüzünden katılamayan bir genç kızın, cenaze alayını evin pencerelerinden izlemek zorunda kalışını işlemektedir. *Mirsad*'da, başlığa iliştilmiş “Bir muhaddere lisanından” [Örtülü bir kadının dilinden] dipnotuyla çıkmış olan yetmişdört dizeli şiir, genç kızın yaşadığı kısa ve acılı süreyi, onun anlatıcılığından aktarır. Cenaze evin önünden kaldırılmakta, genç kız ise dışına çıkamadığı evin içinde “pencereden pencereye” koşarak tabutu görmeye çalışmaktadır. O, acılı telâşi içinde, dışarı çıkamayışının sebebini de sorgular: “Çıkamam, kaldım odamda mahbûs,/ Zâr u giryende.. melûl ü me'yûs./ Çıkamam ortaya, iffet mâni!/ Bu kadınlık.. bu kabâhat mâni” (Tevfik Fikret, 1984a: 158) dizeleri, aynı zamanda, Türk şiirinde kadınların toplumsal sorunlarına dikkat çeken ilk örneklerdendir. Bu sorun, genç kızın, annesine uzaktan, daha doğrusu içeriden veda etmek zorunda kalış hikâyesinin temel belirleyicisidir. Cenazenin tekbirlerle götürülmeye başlamasıyla birlikte, genç kız feryat ederek “Gidiyor anneciğim, âh! İmdâd/ Geliniz.. rahmediniz, dâd ediniz./ Gittim elden bana imdâd ediniz” (158) sözleriyle belirsiz kişilerden yardım isterse de “Kim gelecek? Beyhûde/ Ettiğim velvele pek beyhûde” (158) diyerek gerçeği kabullenir ve susar. Şiirin ilk onbeş dizesine sıkıştırılan tahkiyeli kısmı izleyen dizelerde, genç kız kalakaldığı yerde düşüncelere dalar. Bu dalışın “Ne için şimdi ya sustum böyle?” sözleriyle başlaması, ilk kısımdaki ‘gizli tahkiye’yi daha da örtülü hâle getirir. Hayat, ölüm, metafizik kavramları etrafında gelişen bu içsel ve düşünsel kısım, genç kızın, oturduğu yerde yaptığı “iç konuşma”yı gösteren bir sahnedir âdeta. Dolayısıyla, bu sahneyle birlikte tahkiyenin ilk onbeş dizede barındırdığı devingen olay örgüsü birden durağanlaşır. Yukarıda belirtildiği üzere, ‘gizli tahkiye’, özellikle okurda güçlü bir görsel sahne algısı yaratarak oluşur. Bu bağlamda, genç kızın evin içinde camdan cama koşturması şeklinde oldukça hareketli başlayan olay örgüsü birden durur ve bu sahne, okur imgeleminde sağladığı sinematografik görsellikte, dakikalarca genç kızın hareketsiz hâliyle sürerek tamamlanır.

Tevfik Fikret'in Servet-i Fünun döneminin başlarında kaleme aldığı "Âşiyân-ı Dil" (1896), metaforik içlemine 'gizli tahkiye' yapısıyla birlikte sunan bir şiidir. Bu manzumenin aktardığı hikâyeye, uzun bir zaman kesitine yayılmış oluşuyla dikkati çeker. Fikret'in -açık ya da gizli tahkiye barındıran koşuk eserlerinin pek çoğu, kısa süreçler içinde olup biten hikâyelerden oluşuyorken burada belirsiz ancak uzun bir süreç söz konusudur. Geçmiş zamanın hikâyesi kipiyle kurulan cümleler ve dört bölümlük şiirin ikinci ve üçüncü bölümlerinin başındaki "bazan" sözcükleri aracılığıyla uzun bir süreci kapsadığı vurgulanan kurgusal yapı, "Bir Subh-ı Safâ İdi" ve "Hasta Çocuk" adlı manzumelerin son dizelerinde varlığı anlaşılan, 'olay zamanı' ile 'anlatma zamanı' arasındaki somut farkı da hikâyenin geneline yayar. Figür, "Bir i'tinâ-yı aşk ile, bir zevk-ı şî'r ile/ Yaptımdı kendi kendime bir lâne-i huzûr;/ Ezhâr-ı hâtrât ile, pür-şemme-i visâl, Âmâl-i zindegî, o müzehheb tuyûr-ı nûr,/Etmîşti hep o lânedede teşkîl-i âile." (Tevfik Fikret, 1984b: 98) sözleriyle, içindeki arzuları, anıları, umutları canlı tutma çabasını bir yuva kurma ve o yuvada duygulardan bir aile oluşturma şeklinde, dışavurumcu bir tutumla, tahkiye ederek somutlaştırır. Figür, bu çabasında zamanla başarılı olsa da yuvada beslediği kuşların, "bir gün" uçup bahçedeki çiçekleri dağıtmasıyla, hikâyesinde "Artık sükûnu yok dil-i sevdâ-nişânımın" (98) diye vurgulayacağı, mutsuz bir sona varır.

### 2.3. Anlık veya Çok Kısa Bir Süre Yaşama ya da Tanık Olma Sonucundaki İzlenimin Anlatılması ya da Şiire Bir 'Olay' ile Başlanması

Bu tür 'gizli tahkiyeli' şiirlerde, aktarılan hikâyeye çok kısa bir sürede biter. Şiirin ilk birkaç dizesini kapsayan hikâyenin ardından ya figüre ait psikolojik boyut aktarımı yapılır ya da hikâyenin tematik özü ekseninde anlatıcının izlenimleri, yorumları devreye sokulur. Genellikle tesadüfen görülen bir kişi ya da tanık olunan anlık bir olay ve buna ilişkin değerlendirmelerden ibaret olan bu şiirler, daha çok Servet-i Fünun yıllarında yazılmıştır. Mehmet Kaplan hocamızın "merhamet şiirleri" adıyla terimleştirdiği manzumelerin (1987: 140-147) hemen tamamı bu gruba girmektedir. Bununla birlikte, Fikret, söz konusu başlığın ilk örneğini hareket öncesinde, "Âşiyân-ı Peder"le vermiştir. Şair, Ağustos 1890'da Nazıma Hanım ile evlenip dayı evine içgüveyi olarak yerleşir. Dolayısıyla, çocukluğunu ve ilk gençliğini geçirdiği, Aksaray Ağayokuşu'ndaki baba evinden ayrılır. Yaklaşık beş yıl sonra yazdığı "Âşiyân-ı Peder"de, şairin, önünden geçerken durup eve bakması ve o anda içinden geçirdiği düşünceler, duygular ve yorumlar anlatılmaktadır. Şiirdeki 'gizli tahkiye', "Yine dün geçtim, âh bin hasret,/ Âşiyân-ı peder civarından../ Kaldı cismim önünde bî-hareket" (Tevfik Fikret, 1984a: 400) şeklindeki ilk üç dizenin barındırdığı devingenlikte yoğunlaşmaktadır.

"Yine" sözcüğünden hareketle, daha önce de baba evinin önünden geçtiği anlaşılan şair, bu kez evin karşısında hareketsiz durur ve evi seyretmeye başlar. Ev, metruktür artık. Duvarlarının rengi solmuş, otlarla bağlanan çatısı kuşlara yuva olmuş, bahçesindeki ağaçlar kurumuştur. Bu

tasvirlerle birlikte, şairin dikkati evin görünümünden çok kendi içine dönüktür. Bu romanesk sahnede kıpırdamadan duran genç adam, bu evde yaşadığı sevinçlerini, üzüntülerini, hatıralarını geçirmektedir zihninden, belleğinden.

Servet-i Fünun dönemi şiirlerinden “Kendi Kendime” (1897), “bir buçuk saat” hakkında kaleme alınmış bir şiirdir. Şair, net bir şekilde verdiği bu zaman içinde bir şey yaşamıştır. Sone biçiminde olan şiirin ilk bölümündeki “*Bir buçuk, işte bir buçuk sâat/ Bir küçük, ruhsuz neşîde için;/ Bu kadar sa’y, i’tinâ, zahmet/ Topu bir kıt’a, yâ kaside için.*” (Tevfik Fikret, 1984b, 100) dizeleri, bir buçuk saatte özenle ve meşakkatle çalışarak bir manzume yazıldığı bilgisini vermektedir. Dolayısıyla, bir eser meydana getirmenin güçlüğü işlenmektedir sanki. Nitekim Mehmet Kaplan da bu manzumeyi Fikret’in “sanatla ilgili şiirler”i arasında değerlendirmiştir (1987: 109). Fikret’i yakından tanıyan Ruşen Eşref’in bu şiire ilişkin olarak aktardığı satırlarda ise daha farklı bir durum ortaya çıkıyor. Buna göre, şairi bir gün “*Gabriel Noradonkyan<sup>9</sup> Efendi çağırmış. Fakat o esnada ev sahibi başka bir misafirle meşgul bulunmuş. Şair, bir buçuk saat müddet yapayalnız bir odada beklemeğe mecbur kalmış. İntizarın sinirletici sıkıntısını defetmek için, bir buçuk saatin hayatta ne kadar kıymetli olduğunu düşünerek, hemen orada o soneyi*” (Ünaydın, 2002: 56) kaleme almış. Yukarıda verdiğimiz, ilk dörtlükte “bir buçuk saat” ekseninde oluşturulan ‘gizli tahkiye’ yapısı, izleyen dizelerde, şairin yorumlarına evrilecektir.

#### 2.4. Fikret’in Şiirlerinde Gizli Tahkiyenin Oluşmasında Kullanılan Lokal Teknikler

Tevfik Fikret’in şiirlerinde ‘gizli tahkiye’, varlığını sadece yukarıda değinilen üç form aracılığıyla oluşmaz. Metne lokal olarak yerleştirilen kimi uygulamalar da onun varlığını hissettiren önemli ölçütlerdir. Bunlardan biri, metne serpiştirilmiş **konuşma cümleleridir**. Fikret, pek çok şiirinde konuşma cümlelerine yer verir. Üstelik, ‘manzum hikâye’lerinde de başat tekniklerden biri olan bu cümleleri, ‘gizli tahkiyelî’ şiirlerinde de -roman ve hikâyede olduğu gibi- “-” işaretiyle başlatır. Bu tekniğin uç bir örneği, “Bir Muhâvere-i Edebiyye” (1898) adlı şiirdir. Okur imgeleminde, iki kişi arasındaki sanat ve şiir konulu bir sohbet sahnesini canlandıran kırküç dizelik şiir, tamamen konuşma cümleleriyle, daha doğrusu pasajlarıyla kurulmuştur. Ancak bu pasajların sayısı sadece yedidir. Dolayısıyla, “-” işareti yedi kez kullanılmıştır. Bir başka deyişle, sohbette iki kişi de uzun ve sıralı cümleler kurarak konuşurlar. Şunu da vurgulamak gerekir ki, konuşma cümlelerinin/ pasajlarının sonunda “dedim”, “dedi” gibi bir figür ya da anlatıcı ek ifadesi de yoktur. Böylelikle, kendisini iyice silikleştiren, geri

---

<sup>9</sup> Gabriel Noradonkyan (1852-1936), Osmanlı Devletinde uzun yıllar çeşitli görevlerde bulunmuş Ermeni bürokrat. Fikret, yanına gittiğinde Hariciye Nazırlığı Hukuk Müşaviridir. Sonraki yıllarda Osmanlı Devletine ve Türk milletine karşı oldukça zararlı faaliyetlere girişecektir. Hakkında geniş bilgi için bkz.: Cengiz Mutlu, *Osmanlı’da Bir Ermeni Hariciye Nazırı Gabriel Noradonkyan Efendi*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 2014.

plâna iten bir realist roman yazarı gibi iki figürün sadece kendilerine ait konuşmalarını vermektedir şair.

Fikret'in çokça işlediği evlilik ya da aile temasının güzel bir örneği olan "Bir Hicrân-ı Muvakkatten Sonra" (1900), çiftin -anlatıcı figür tarafından dolaylı kılınmış- soru-cevap tarzı konuşmalarıyla başlar. "Sâkin soruyordun bana "Giryân ne demektir?"/ "Giryân... Onu geç, anlamadım ben de!" diyordum;/ İnkâr ediyordum.// Dalgın, soruyordum sana: "Hicrân ne demektir?"/ "Hicrân... Onu hiç bilmiyorum işte!" diyordun;/ Isrâr ediyordun." (Tevfik Fikret, 1984b: 190) dizelerini izleyen ve şiirin ağırlıklı bir kısmını oluşturan dizelerde erkeğin, geçici bir ayrılığın sonrasında, ilişkilerini sorgulayıcı ve âdeta bir iç konuşma izlenimi veren yorumlarının ardından şiir yine konuşma cümleleriyle bitirilir.

"Bir İçim Su" (1912), şairin, İkinci Meşrutiyet yıllarındaki toplumsal tutumunun dışında kalan bir manzumedir. Tevfik Fikret, hep uzak durduğu halk şiirinin bir formundan beslenerek kurar gibidir şiirini. "Karşılıklı konuşma biçiminde yazılmış koşmalar"ı (Dilçin, 1983, 307) andırır bir tarzda iki kişinin karşılıklı sözleri düzenli bir sıra hâlinde birbirini izler. Fikret, bu geleneksel formdan esinlenirken ona, her cümle başına konuşma çizgisi ekleyerek küçük çapta modernize edilmiş bir görüntü vermeyi ihmal etmez. Okurun zihninde oluşan görüntü de söz konusu çizgilerle pekişen romanesk bir sahnede iki figürün karşılıklı duruşları ve sözleridir. Bir çobanla bir genç kıızı gösteren bu sahne, şiirin biçimiyle çok örtüşen, kırsal bir ortama aittir.

Tevfik Fikret, bazı şiirlerinde konuşma cümlelerinin sahiplerini belirsizleştirir. Böylelikle, onları bir düşüncenin simgesi hâline dönüştürür. "Bir Ayyaşın Karşısında" (1898), bu tavrın güzel bir örneğidir. Bir alkoliğin tasvirine dayanan şiir, "Bırak, diyorsunuz, elbet cezasıdır, çekecek;/ "Cezâsı, mest-i müdâmın humâr-ı zillettir!..." (Tevfik Fikret, 1984b: 106) sözleriyle başlar. Şair, alkoliğe ilişkin kendi düşüncelerini belirtmeden önce sahibi belli bir figür olmayan bu sözlere yer verir. Fikret, toplumun alkoliklere yönelik olumsuz genel tavrını "bırak, diyorsunuz" ifadesindeki çoğullukla simgeler. Dolayısıyla, kolektivitedeki genel bir tutumu âdeta figürleştirir ve konuşturur.

**Kurmaca içerikte bulunan bir kişiye seslenmek ve bu hitap temelindeki ifadelerde konuşma edasına dayanmak**, Fikret'in 'gizli tahkiye' oluşturmada sıkça başvurduğu bir gereçtir. Bu şekilde kurulan şiirlerde, artık konuşma cümleleri netliğini yitirir ve dolaylı bir seslenme eylemine dönüşür. Muhatap figür de artık sadece bir dinleyendir. Galatasaray Sultanîsinde Türkçe öğretmeni olarak görev yaptığı 1894-1896 yılları arasında yazılmış olan "\*\*\*\*" başlıklı otobiyografik manzumesini böylesi bir temel üzerinde yükseltir. Kendi hayatının önemli gördüğü kesitlerinden söz etmeyi bir nedensellik bağına dayandırmak için mantikî bir gerektir bu: Hayatından bir soruya cevap olarak söz etmek. İlk iki dizede "Bana kimsin diye

*sorma meleğim/ Pek güzel dinle de îzâh edeyim*" (Tevfik Fikret, 1984a: 312) diyen şair, bir figür anlatıcı edasıyla, izleyen ondört dizede hayatını okuyucuya değil; sorusuna karşılık verdiği meçhul, kurmaca figüre hitap ederek anlatır. Ayrıca bıçkın ve mizahî bir söyleyiş kullanması da konuşma edasını alabildiğine belirginleştirir.

Yukarıdaki manzume ile aynı döneme ait "Bir Sabah İdi" (1896) klâsik nazım gereçleriyle yazılmakla birlikte, içeriğin aktarılması bağlamında yenidir. Sevgiliyle sahilde yaşanmış bir sabahı işleyen şiirin ilk beyti, anlatıcı figürün, bütün bir manzumeyi okuyucuya değil; -sürekli "sen" dediği ve sadece dinleyen- kurmaca sevgiliye anlattığı algısını yaratmaktadır: "*Lâtîf bir sabâh idi, tahattur eyliyor musun?/ Kenâr-ı bahre gizlice seninle eyleyip şitâb,*" (Tevfik Fikret, 1984a: 422). Buna çok benzeyen bir başlangıç, "Sabah Olursa"da (1905) vardır. Şairin dinleyicisi, "*Bu memlekette de bir gün sabah olursa, Halûk*" (Tevfik Fikret, 1984b: 342) dizesinin sonunda adı geçtiği üzere, bizzat oğludur. Fikret, erken toplumsalçı eserlerinden olan bu şiirde Halûk'u da gençliğin prototipi olarak çizmeye başlamaktadır. Halûk, babasını dinlemeye, dolayısıyla Fikret de oğluna anlatmaya "Halûk'un Vedâi"nda da devam eder. Manzumenin ana öyküsü, Fikret'in Glasgow'a mühendislik öğrenimi için giden oğlunu Sirkeci Garından uğurlamasıdır. Fikret, oğlu yanındaymış ve onu dinliyormuş gibi kurar şiirini. Anlattıklarını dinleyenin, oğlu olduğuna dair vurgu, bu kez uzun şiirin onaltı ilâ onsekizinci dizelerine yerleştirilmiştir. Dolayısıyla, "*Acı şeyler, Halûk fakat gerçek*";/ *Hani bir gün seninle Topkapı'dan/ Geliyorduk; yol üstü bir meydan,/ Bir çınar gördük; (...)*" (Tevfik Fikret, 1984c: 42) hitaplarının muhatabı, okuyucudan önce Halûk'tur.

Tevfik Fikret'in şiirlerinde bu uygulamanın daha pek çok örneği vardır. Ayrıca, şunu da vurgulamak gerekir ki, onun özellikle uzun şiirlerinde bu tür lokal uygulamalar, metinde kapladıkları kısmî hacimlerle 'gizli tahkiye'yi tek başına sağlamak için, elbette, yeterli değildir. Ancak, buldukları dizelerden okur algısına yaydıkları hâleler, onları metne hakim kılar. Okur, bu dizelerdeki görsel sahneleri zihninde canlı tutarak okuma eylemini sürdürür ve manzumedeki 'gizli tahkiye'yi hisseder.

Tevfik Fikret'in manzumelerinde **tasvir** çok önemli yer tutar. Bunda onun ressam oluşunun da büyük payı vardır. Mehmet Kaplan'ın "*resim onu hem dış âlemi bir ressam gözü ile temâşâyâ sevk ediyor, hem de ona gerçeğe uygunluk ve ölçü duygusu veriyordu*" (1987, 82) ve "*şekle, gözle görülen manzaraya karşı pek hassas olan Fikret, artık kâinatı tablolar hâlinde görüyordu*" (83) şeklindeki tespitleri çok yerindedir. Şair, 1894'ten itibaren kaleme aldığı şiirlerinde kafiye, mazmun, duygu gibi öğeler yerine hayalinde oluşturduğu görsel imgeleri önceleyecektir (83). Mekân ve sosyal çevre tasvirlerini çok seven ve sıkça uygulayan Fikret, kişi tasvirlerinde de çok yetkin örnekler vücuda getirmiştir. Bu bağlamda sadece "Âveng-i Tesâvir" kapsamındaki altı şiir bile başlı başına birer tasvir anıtı gibidir. Türk şiirinin altı önemli şairinin kişilik portrelerini çizen bu

şiiirlerin özellikle başlarında yaptığı yüz tasvirleri, ortaya koyacağı portrelerin eşiği olma gibi önemli işleve sahiptir. Tevfik Fikret, tasviri -roman sanatındaki gibi- şiirde dekoratif bir öge olarak görmüş, açık ve gizli bütün tahkiyeli şiirlerinde bu vazgeçilmez gereci sıkça kullanmıştır.

1897’de vuku bulan Osmanlı-Yunan Savaşı, şiirimizde çok geniş yankılar uyandırmıştır. Tevfik Fikret de bu savaşa dair birkaç manzume kaleme almıştır. Bunlardan biri -İsmail Safa ile ortaklaşa yazdığı- “Teşyiden Avdette”dir. Kahramanlık temalı bu uzun şiir, trenle cepheye gidecek askerlerle ve onları uğurlamaya gelmiş yüzlerce insanla mahşerî bir gün yaşayan garın tasviriyle başlar. Kameranın, uzak plân ve yukarıdan genel çekimini andıran bu sosyal mekân tasviri, sonraki dizelerde yapılacak olan yorumları somut bir temele, görsel bir coşku kaynağına dayanma işlevi görür: “*Gârib güneş, azîmete âmâde bir tren/ Bir mahmil-i revân-ı emel zanneder gören// Her yanda bir hurûş u temevvüç, bir izdihâm;/ Her yüzde, her nazarda hüveydâ hulûs-ı tâm.// Pür-mefharet revîşleri kol kol gidenlerin,/ Pür mahmedet bakışları teşyî’ edenlerin.// Gülbankler kulûba neşât-âver-i nüvîd,/ Alkış, dua, bükâ-yı safâ, hande-i ümîd*” (Tevfik Fikret, 1984a: 300). Bu tasvirin başındaki “batan güneş”, daha geniş açılı bir görüntü algısı oluşturmanın yanısıra, bu romanesk ortama bir de zaman boyutu eklemek gibi bir işlev görür.

“Şehrayin”de (1911), tasvir hikâyenin neredeyse tamamına yayılır. Boğaziçi’nde bir yaz gecesidir. Deniz, değişik teknelerle doludur. Kayıklardaki, çatanalardaki, sahillerdeki insanlar alkışlarla, bağırışlarla, sevinçlerle kutlama yapmaktadır. Rengârenk sandallar süslerle donanmıştır. Bütün bu renkler denizde bir gökkuşağı yaratmaktadır âdetâ. Ortalıkta bir düşün havası vardır. Yalılardan taşan ışık seli gökyüzüne ağmaktadır. Sanki yer gökle evlenmektedir. Bu coşkulu ortam içinde sadece bir yer karanlık ve sessizdir: Âşiyân<sup>10</sup>. Fikret, manzume boyunca bir tablo gibi Boğaziçi tasviri yaparken olay örgüsünü de bu tasvirin içine yerleştirir. Tasvir, bu iki örneğin de açıkça gösterdiği gibi, Fikret’in ‘gizli tahkiyeli’ şiirlerinde romanesk ortamı algıda görselleştirerek hikâyenin kurmaca gerçekliğini tamamlayıcı bir rol oynar.

### 3. Ve Manzum Fantastik Hikâyeler<sup>11</sup>

Tevfik Fikret’in şiirlerinin hemen tamamında dış dünya ve onunla ilişki hâlinde bulunan insan profili, gerçekçi bir nitelik taşır. Onun kötümser ruh haliyle bile kaleme aldığı kaçış şiirlerinde mimetik bir gerçeklik algısı hakimdir. Hatta, gerçeklikten kaçıp sığındığı hayal âlemi bile ussal bir zemin üzerinde yükselir. Bununla birlikte, şairin külliyatında nesnel gerçeklikle örtüşmeyen, dolayısıyla olağanüstü öğelerle örülmüş dört manzume bulunmaktadır. Bunlar “Timsâl-i Cehâlet”, “Hande-i Bûm”, “Devenin Başı” ve “Gökten Yere”dir. İlk iki manzume, Servet-i Fünun hareketi sırasında kaleme alınmıştır. Diğer ikisi ise İkinci Meşrutiyet döneminde

---

<sup>10</sup> Bu karanlığın nedeni ve şiirin bu açıdan tahlili için bkz.: Esra Sazyek, “Tevfik Fikret’in Kişi Şiirleri”, *Turkish Studies*, 15 (2), 2020, s.976-977.



yazılmış; *Halûk'un Defteri*'nde yayımlanmıştır.

“Timsâl-i Cehâlet” (1897) gece vakti, ürkütücü ve kaotik bir doğa kesitinin tasviriyle başlar. Tasalı ufuklarla çevrilmiş olan karanlık, ıssız dağlar ve dereler ölümlerin toplantı yeri gibidir. Her yerde derin bir sessizlik egemendir. Bu kasvetli doğa parçasında sadece mağaraya benzeyen kocaman bir ağız ve devasa bir adam boş, anlamsız sesler çıkararak bağırılmaktadır. Adam ağırlık ve korku verecek kadar çirkindir. Doğanın derin boşluğuna nutuk çekercesine gönderdiği sesler dağlara çarparak kendisine geri döner. Çevresindeki her şey bu anlamsız bağırımdan titrer. O ise bağırma devam etmektedir. Bu haliyle o, bir insandan çok anlattıcı öznenin nezdinde tiksintiyle karışık kara bir korkudan başka bir şey değildir.

“Hande-i Bûm” da (1898) da benzer bir ortam vardır. Ancak ilk şiirden farklı olarak burada silik de olsa figüratif bir kadronun varlığı hissedilir. Mahşerî bir kalabalık toplanmış, yeryüzüne inmiş olan ayı seyretmektedir. Gündüz olmasına rağmen her yer karanlıktır. Herkes birbirine, bu işi, bu büyüü kimin yaptığını sormaktadır. Birden uzaklarda bir sesin güldüğü işitilir. Şimşek çaktıran, toprağı titreten, kızgın bir devin kükremesi gibi gülen bir sestir bu. Sesin etkisiyle her şey susar, ay yok olur, onun bulunduğu yerde böcekler, çyanlar, akrepler, yılanlar ortaya çıkar ve her biri yaşamak için öfkeyle yiyecek arar. Şiirin bölünmüş son sekiz dizesi, bu fantastik içeriğin, aslında, şairin kurduğu bir hayal olduğunu gösterir birden. Ama hikâyeye ve gerçek iç içe geçmektedir. Şair, “*bu hayâlât içinde (...)/ Sanki cidden o hârikât-ı ukûl/ Geliyormuş bütün vücuda gibi titriyor*”ken (Tevfik Fikret, 1984b: 320) birdenbire hikâyedeki sınırlı gülüş, başucundan yere yansır, sonra kötü yüzlü bir baykuş, uğursuz çırpınışlarla uçup gider. Mehmet Kaplan, bu kısmını dikkate almaksızın, şiirin “bir rüya tasviri” olmasını “muhtemel” (1987, 127) bulur.

“Devenin Başı”, (1911) gerek içlemi gerekse söylemi açısından geleneksel kökenli bir fantastik metindir. Fikret, bu manzumede tahkiyeyi masal formunda kurar. Masalın olağanüstü dünyasında olağan olduğu üzere, hikâyenin kahramanı bir devedir. Beyinsiz, çürük bir başı olan devenin gövdesi, bu başa uymak zorunda kalmış. Çekmediği sıkıntı kalmayan gövde sonunda bir çukura inip başını uzatıp kendisini geri çekip baştan kurtulmuş. Manzumedeki masalın söyleminden çok farklı olan “*Haksızlık eden başları bir gün... koparırlar*” (Tevfik Fikret, 1984c: 35) şeklindeki son dize, metnin anafikrini barındırmasının yanında Fikret’in de kamusal iletisini taşımaktadır.

“Gökten Yere” (1911) başlıklı şiir de gizemli bir olayla başlar. Birden dünyanın bütün gürültüsü kesilir ve kaynağı belirsiz büyük bir ses yükselir. Sesin gücüyle yeryüzündeki her şey derinden sarsılır. Gök kubbe sonsuz bir tapınak görkemine dönüşmüş, barındırdığı yeryüzü sakinlerinin bu tehlike karşısındaki çaresiz duruşunu görüp yalvarırcasına beklemektedir. Bir kükreyişe

benzeyen kızgın ses birden diner ve her yeri yine derin bir sessizlik kaplar. Ve ses bu kez konuşmaya, daha doğrusu söylev çekmeye başlar: Ölümsüz Tanrı, insanoğlunu sayısız kere denemiştir. İnsan da yeryüzündeki macerası boyunca sayısız işler başarmış, sayısız eserler meydana getirmiştir. Artık bundan sonra insanoğlu, imkânlar âleminin tanrısıdır. Bu, Mehmet Kaplan'ın "yeni insan" olarak nitelediği (1987, 172) insan profilidir. İkinci Meşrutiyet yıllarında dinî inançtan uzaklaşan Fikret, hayata dönük yeni bakış açısını, şiirdeki meçhul sesin uzun söyleviyle aracılaştırarak deklare etmektedir.

Bu dört manzume de tipik birer 'gizli tahkiye' örneğidir. Fikret, "Devenin Başı" dışındaki üç fantastik hikâyesinde "ses" imgesini olağanüstü hikâyenin başlatıcısı ya da temel ögesi olarak işler. Bu, çok güçlü, normal ötesi ve rahatsız edici bir sestir. İki şiirdeki yüzeysel ve derin anlam katmanları -Hande-i Bûm'un son kısmı dışında- bütünüyle fantastik bir düzlemde kalmaktadır. Dolayısıyla, ikisinin de içeriğinde nesnel gerçekliğe yönelik toplumsal, dünyevî ve kavramsal göndermeler, çağrışımlar bulunmaz. Ancak, metin dışı bilgiler ışığında bunların realiteyle arasında ilinti kurulabilmektedir. Bu bağlamda, kabul edilen yaygın görüş, ilk iki şiirin yergi amaçlı yazıldığıdır. Fikret'i yakından tanıyan Ruşen Eşref'in 1919'da belirttiğine göre bu manzumelerdeki yerginin hedefi Ahmet Midhat ve İkinci Abdülhamit'tir (Ünaydın, 2002: 55; 60). "Gökten Yere", Fikret'in o yıllarda hemen her şiirinde yer verdiği görüşlerini tekrar eder. Şiirdeki tahkiye yapısının üzerinde yükselen fantastik kısım, düşünce ögesinin ön plânda olduğu uzun bölümün üzerine geçirilmiş bir ambalaj katmanı gibidir ve biraz da eğreti durur. Zira, Fikret'in bu tür ek hikâyelere gerek duymadan düşüncelerini manzumeleştirdiği -aynı kitaptaki "Halûk'un Amentüsü" gibi- çok şiiri vardır.

## SONUÇ

Tahkiye, Tefik Fikret'in çok sık kullandığı bir gereçtir. 'Manzum hikâye' tarzının edebiyatımızdaki öncülüğünü yapmış olan şair, yaklaşık onbeş manzumesiyle bu tarzın en çok örneğini de vermiştir. Fikret'in şiir külliyatı daha dikkatli incelendiğinde onun tahkiye gereçlerinden daha çok eserinde yararlanmış olduğu görülür. Şairin 'manzum hikâye' örnekleri dışındaki 'gizli tahkiyeli' manzum eserleri, irili ufaklı ürünleriyle yaklaşık üçyüzellidokuz metinlik<sup>12</sup> külliyatı içinde hatırı sayılır bir orana, belirleyebildiğimiz kadarıyla yetmişdokuz<sup>13</sup> adetlik bir toplama ulaşmaktadır.

---

<sup>12</sup> Bu toplam, şairin külliyatının ulaştığı son nicelik durumuna (Tefik Fikret, 2020b) dayanmaktadır.

<sup>13</sup> Sayılar, kendilerini oluşturan rakamların ötesinde yeni anlamlar barındırır. Birleşik sözcüklerdeki birimlerin anlam kaymasına uğradığı gibi rakamlar da bir sayıda buluşunca kendileri olmaktan çıkarlar. Bu yüzden, sayıları oluşturan rakamlar nasıl bitişirse harfler de bitiş(melid)ir. Çalışmanın konusu dışında olmakla birlikte, bu ve yazdığım her metinde harfli sayıları bitişik yazışımın gerekçesini açıklamayı gerekli gördüm.

'Manzum hikâye' tarzında oldukça belirgin ve metne yayılmış konumda olan tahkiye ögeleri, bu şiirlerde belirginliklerini yitirir, silikleşir ya da metnin sadece bir kısmında görünür. Dolayısıyla, '-ek'te adları ve künyeleri verilen- bu şiirlerin 'gizli tahkiyeli' şeklinde nitelendirilmesi isabetli olacaktır. Bu sayısal durum, onun şiirini kurarken, harekete, figüratif anlamda insana, aksiyona, görselliğe çok önem verdiğini gösterir. Bu şiirlerindeki insanlar, okur imgeleminde birer hikâye figürüne dönüşürler âdetâ. Konuşurlar, hareket ederler, seslenirler, bir olay örgüsünün eyleyeni olurlar. Şiirin aktarıcısı da -ki bu bazan şairin kendisidir, bazan da bir şiir öznesidir- bir hikâye anlatıcısı olur. İçeriği ya dışından ya da içinden aktarır okura.

Fikret'in, şiirlerindeki kurmaca ortamı örtük de olsa tahkiye ögeleriyle bezemesinde ressam oluşunun çok büyük payı vardır. Nitekim şiirde, kurmaca kişiler bağlamında hareket etme, konuşma, bir başkasına hitap etme, çevreyi gözleme ve tasvir etme gibi ögeler, metindeki kurmaca ortamı somutlaştırır, görsellik dozunu oldukça artırır. Onun, şiirini kurarken içeriği - bir ressam olarak da- görselleştirme eğilimini güçlü bir biçimde devreye sokuşu, şiirde devingen, somut ve görsel bir kurmaca ortam oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Tevfik Fikret'in şiir etkinliğinin süreci durağan ve tek yönlü değildir. Onun hayat anlayışındaki değişimler şiirine de yansımıştır. Servet-i Fünun hareketi sonrasında bireysel duyuştan toplumsal düşünüşe yönelmiş olan Fikret, şiirlerinde de estetik bir bireyden didaktik bir kanaat önderi konumuna geçmiştir. Bu bağlamda o, şiirindeki tematik dalgalanma ve genişleme çok köklü olmakla birlikte tahkiyeye başvurma tutumunu yitirmemiştir. Dolayısıyla, 'gizli tahkiye' ögelerinin kullanımı, onun şiir etkinliğinin sadece belli bir dönemiyle sınırlı kalmamış; her evresine yayılmıştır.

#### KAYNAKÇA

ALİŞ, Şehnaz (1994), "Servet-i Fünun'da Küçük Hikâye, Mensur Şiir ve Manzum Hikâye", Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.

DİLÇİN, Cem (1983), **Örnekleriyle Türk Şiir Bilgisi**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

GÜNEŞ, Mehmet (2016), **Türk Edebiyatında Manzum Hikâye**, Hece Yayınları, Ankara.

KAPLAN, Mehmet (1946), **Tevfik Fikret ve Şiiri**, Türkiye Yayınları, İstanbul.

SAZYEK, Esra (2020), "Tevfik Fikret'in Kişi Şiirleri", *Turkish Studies*, 15 (2), s.963-985.

Tevfik Fikret (1984a), **Bütün Şiirleri: 1 Geçmişten Gelen**, (Haz. Asım Bezirci), Can Yayınları, İstanbul.

Tevfik Fikret (1984b), **Bütün Şiirleri: 2 Rûbab-ı Şikeste**, (Haz. Asım Bezirci), Can Yayınları,

İstanbul.

Tevfik Fikret (1984c), **Bütün Şiirleri: 3 Halûk'un Defteri-Şermin ve Son Şiirler**, (Haz. Asım Bezirci), Can Yayınları, İstanbul.

Tevfik Fikret (1987), **Dil ve Edebiyat Yazıları**, (Haz. İsmail Parlatır), TDK Yayınları, Ankara.

Tevfik Fikret (2020a), **Senin İçin-Toplu Hikâyeleri**, (Haz. Erol Gökşen), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Tevfik Fikret (2020b), **Bütün Şiirleri**, (Haz. İsmail Parlatır-Nurullah Çetin), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Tevfik Fikret (2021), **Küçük Aile Hikâyeler**, (Haz. Seval Şahin), Can Yayınları, İstanbul.

ÜNAYDIN, Ruşen Eşref (2002), "Tevfik Fikret Hayatına Dair Hatıralar", **Bütün Eserleri-C.4** (Haz. Necat Birinci-Nuri Sağlam), TDK Yayınları, Ankara.

#### EK: TEVFIK FİKRET'İN 'GİZLİ TAHKİYELİ' ŞİİRLERİ

##### Servet-i Fünun öncesi:

1. "Ah Bilsen Ne Afet Olmuşsun" *Mirsad*, S.11, 4 Haziran 1891, s.81.
2. "Bir Subh-ı Safâ İdi" *Mirsad*, S.12, 11 Haziran 1891, s.90.
3. "Uzletgeh-i Mâderi Ziyaret" *Mirsad*, S.17, 16 Temmuz 1891, s.131-132.
4. "Girye-i Mâtem" *Mirsad*, S.20, 6 Ağustos 1891, s.153-155.
5. "Dedim ki" *Malûmat*, 6 Eylül 1894, s.218.
6. "Hücre-i Şâir" *Maarif*, 9 Mayıs 1895, s.193.
7. "Âşiyân-ı Peder" *Maarif*, S.183, 23 Mayıs 1895, s.210-211.
8. "Sevgili Hemşireme" Yazılışı: 1894; *Düşünce*, Nüsha-i Mahsûsa, 1918, s.4-6.
9. "\*\*\*\*" Tahminî yaz.:1894-1896; *Düşünce*, 1918, s.178-179.

##### Servet-i Fünun dönemi:

10. "Kitabe 1" *Düşünce*, 1918, s.9-10.
11. "Zavallı 'Evet!'" *Servet-i Fünun*, S.276, 25 Haziran 1896, s.246.
12. "Musâhabe-i Edebiyye" *SF*, S.277, 2 Temmuz 1896, s.258.
13. "Eski Bir Nağme" *Mektep*, S.47, 19 Ağustos 1896, s.738.
14. "Aşiyân-ı Dil" *SF*, S.295, 5 Kasım 1896, s.135.
15. "Halûk'un Sesi" *SF*, S.300, 10 Aralık 1896, s.214.
16. "Belki, Hayır!..." Yaz.:20 Ocak 1897, *Mütalâa*, S.29.
17. "Vagonda" *SF*, S.314, 18 Mart 1897, s.23.
18. "Sarhoş" *SF*, S.318, 15 Nisan 1897, s.87.

19. "Teşyiden Avdette" SF, S.320, 29 Nisan 1897, s.114.
20. "Timsâl-i Cehâlet" *Mütalâa*, 25 Mayıs 1897, s.3.
21. "Halûk'a" SF, S.325, 3 Haziran 1897, s.194.
22. "Kendi Kendime" SF, S.329, 1 Temmuz 1897, s.262.
23. "Resim Yaparken" SF, S.332, 22 Temmuz 1897, s.103.
24. "Fırsat (Yolunda)" SF, S.336, 19 Ağustos 1897, s.370.
25. "Zerrişte" SF, S.337, 26 Ağustos 1897, s.390.
26. "Ninni" SF, S.345, 21 Ekim 1897, s.104.
27. "Halûk'un Bayramı" SF, S.363, 24 Şubat 1898, s.363.
28. "Tasadüf" SF, S.364, 3 Mart 1898, s.406.
29. "Bir Muhâvere-i Edebiyye" SF, S.366, 12 Mart 1898, s.25.
30. "İkinci Tesadüf" SF, S. 367, 24 Mart 1898, s.38.
31. "Zekâ" SF, S.375, 19 Mayıs 1898, s.167.
32. "Son Tesadüf" SF, S.376, 26 Mayıs 1898, s.180.
33. "Aveng-i Şühûr-5" SF, S.391, 8 Eylül 1898, s.1.
34. "Yine Halûk" SF, S.393, 22 Eylül 1898, s.43.
35. "Hâb-ı Girizân" SF, S.394, 29 Eylül 1898, s.52
36. "Hande-i Bûm" SF, S.400, 10 Kasım 1898, s.447.
37. "Bir Ayyaşın Karşısında" SF, S.405, 15 Aralık 1898, s.230.
38. "Köyün Mezarlığında" SF, S.438, 3 Ağustos 1899, s.344.
39. "Şehitlikte" SF, S.440, 17 Ağustos 1899, s.376.
40. "Çeşme Başında" SF, S.452, 9 Kasım 1899, s.148.
41. "Para ve Hayat" *Rübâb-ı Şikeste*, [28 Mart] 1900, 2.b., s.254.
42. "Hayâl-i Zâir" RŞ, 1900, 2.b., s. 349.
43. "Sükûn İçinde" RŞ, 1911, 3.b., s.154-156.
44. "Bir Tablo" RŞ, 1911, 3.b., s.409-410.
45. "Bir Hicrân-ı Muvakkatten Sonra" *İrtika*, S54, 6 Nisan 1900, s.2.

**1901-1908 arası:**

46. "Hemşirem İçin" Yazılışı: 30 Ekim 1902; *Rübâb-ı Şikeste*, 1911, 3.b., s.287-291.
47. "Sabah Olursa" Yaz.: 21 Eylül 1905; RŞ,1911, s.278-279.
48. "Cevap" Yaz.: 20 Ocak 1906; RŞ, 1911, s.282-283.

**İkinci Meşrutiyet dönemi:**

49. "Halûk'un Defteri" *Halûk'un Defteri*, Mayıs 1911.
50. "Ümit Ölmez!" *HD*, Mayıs 1911.

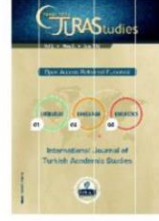
51. "Bir Tasvir Önünde" *HD*, Mayıs 1911.  
52. "Zelzele" *HD*, Mayıs 1911.  
53. "Hayavata" *HD*, Mayıs 1911.  
54. "Şehrayin" *HD*, Mayıs 1911.  
55. "Promete" *HD*, Mayıs 1911.  
56. "Halûk'un Vedar" *HD*, Mayıs 1911.  
57. "Hakikatin Yıldızı" *HD*, Mayıs 1911.  
58. "Sultani'ye" *HD*, Mayıs 1911.  
59. "Ferda" *HD*, Mayıs 1911.  
60. "Gökten Yere" *HD*, Mayıs 1911.  
61. "Revzen-i Mehlû" *Rûbab*, S.1 18 Şubat 912, s.1.  
62. "Hân-ı Yağma" Yaz.: Haziran 1912, *Düşünce*, 1918. s.213-214.  
63. "Bir İçim Su" *Rûbab*, S.26, 18 Temmuz 1912, s.1.  
64. "Yegâne Feylesofumuz" *Vazife*, S.14, 28 Mart 1912.  
65. "Hakikat Her Zaman Hakikattir" *Vazife*, S.19, 5 Mayıs 1912.  
66. "Şermin'in Elifbası" *Şermin*, 1914, s.5-6.  
67. "Hediye" *Ş*, 1914, s.7-8.  
68. "Umacı" *Ş*, 1914, s.9-11.  
69. "Keman" *Ş*, 1914, s.16-17.  
70. "Rüya" *Ş*, 1914, s.21-23.  
71. "İş Salonunda" *Ş*, 1914, s.52-54.  
72. "Marangoz" *Ş*, 1914, s.55-56.  
73. "Kırık At" *Ş*, 1914, s.57-60.  
74. "Ezan" *Ş*, 1914, s.68-72.  
75. "İki Yolcu" *Ş*, 1914, s.79-82.  
76. "Oldu, Bitti!" *Ş*, 1914, s.83-84.  
77. "Veli Baba" *Ş*, 1914, s.86-91.  
78. "Tarih-i Kadîme Zeyl" Yaz.: 14 Kasım 1914; *İctihad*, S.170, 1 Teşrinievvel 1924,.  
s.3434 ["Fikret'in Mukabelesi" başlığıyla].  
79. "Hey Teres!" *Ayda Bir*, S.18, Aralık 1953, s.14.



## International Journal Of Turkish Academic Studies



Vol 3. • Num.1. • June 2022



**Tür:** Araştırma Makalesi

**Kabul Tarihi:** 23 Mayıs 2022

**Gönderim Tarihi:** 13 Nisan 2022

**Yayımlanma Tarihi:** 16 Haziran 2022

**Atıf Künyesi:** KARATAŞ, Ahmet (2022), “Babur-Nâme’de Ölüm Kavramı”, **International Journal Of Turkish Academic Studies (TURAS)**, C. 3, S. 1, s.88-102

### BABUR-NÂME’DE ÖLÜM KAVRAMI

Ahmet KARATAŞ<sup>1</sup>



10.54566/turas.1102637

#### ÖZ

Türk edebiyatının hatırat türünde ilk örneği olan Babur-nâme, Babur’un on iki yaşında Fergana tahtına çıkması ile başlayıp, ölümünden bir yıl öncesine kadar olan zaman içindeki maceralarını anlatmaktadır. Ömrü taht mücadeleleri ve savaşlarla geçen Babur, bu eserinde başından geçenleri sade ve akıcı bir üslup benimseyerek her yönüyle gözler önüne sermiştir. Fergana, Kabil ve Hindistan olmak üzere üç ana bölümde kaleme alınan eser, zamanının iyi belgelenmiş coğrafi, idari, diplomatik ve sosyo-kültürel konularına dair bir bilgi kaynağı olarak kabul edilmiştir. Eserde aynı zamanda Babur’un da şahit olduğu ölüm hadiseleri bulunmaktadır.

Tarih boyunca insanların algılamaya çalıştığı ölüm olgusunun Babur-nâme’de ilgi çekici örneklerine rastlanmıştır. Bu çalışmada, tarihsel süreç içerisinde Gök Tanrı inancı çevresindeki

<sup>1</sup> Doktora Öğrencisi, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 10ahmetkaratas@gmail.com, ORCID 0000-0001-6698-8371

yazıtların oluşturduğu Orhun Türkçesi döneminden, Manihaist, Budist çevrede oluşan Eski Uygur Türkçesi döneminden ve İslami Türk çevresinin ilk eserlerini içeren Karahanlı Türkçesinden ölüm kavramını karşılayan bazı ifadelere yer verilmiştir. Daha sonra ise çalışmamızın temelini oluşturan Babur-nâme metnindeki ölüm kavramı gruplandırılarak açıklanmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Babur, Babur-nâme, Ölüm, Çağatay, Fergana, Kâbil, Hindistan.

## THE CONCEPT OF DEATH IN BABUR-NAME

### ABSTRACT

Babur-name is the first work of Turkish literature in the category of memoirs, and it relates the story of Babur's life from his succession to the throne of Fergana at the age of twelve to his death a year later. Babur, whose life has been marked by throne battles and wars, has used a simple and flowing approach to convey all parts of his experiences in this book. The work has been considered as a source of information on well-documented geographical, administrative, diplomatic, and socio-cultural issues of the time, written in three main sections: Fergana, Kabul, and India. Babur is also witness to a number of death scenes in the work.

Interesting examples of the phenomenon of death that people are trying to perceive throughout history have been found in Babur-name. In this study, the historical process created by the belief in the God of the skies in the Orkhon inscriptions from around the Turkish period, Manihaist a Buddhist environment, including works from the period of Turkish and Islamic old Uyghur Turkish environment that meets the concept of death, the first karakhanid Turkish from some statements made. Later, the concept of death in the Babur-name text, which is the basis of our study, was tried to be explained by grouping it.

**Keywords:** Babur, Babur-nama, Death, Chagatai, Ferghana, Kabul, İndia.

### GİRİŞ

Arapçada mevt, vefat, helak gibi kelimelerle ifade edilen ölüm, hayatın karşıtı olup sözlükte "hayatın sona ermesi" anlamına gelir. Genellikle "ruhun bedenden ayrılması suretiyle kişinin maddi hayat kaynağını yitirmesi" şeklinde tanımlanan ölüm ve ölüm sonrası hakkındaki algılama, inanış ve uygulamalar kültürden kültüre, devirden devire değişmektedir (Gürkan, 2007: 32).

Her toplumun kendilerine özgü bir kültürel değerleri vardır. Dinin ve inanç sisteminin de etkili olduğu bu kültürel değerler, toplumların ölümü algılayış biçimleri açısından farklılık gösterir. Kimi toplumlar için ölüm bir son iken, kimi toplumlar için de yeni bir hayat veya yeni bir



başlangıçtır.

Her toplumda olduğu gibi, Türklerde de ölüm kavramı dinî inanç gereği, devirlere göre farklılık göstermektedir. İslamiyet'ten önce, VI. ve VIII. yüzyıllar arasında varlığı sürdüren ve Gök Tanrı inancını benimseyen Göktürk İmparatorluğu'nda ölüm, bir son olmaktan ziyade, yeni bir yaşamın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Eski Türk dinlerinden biri olarak kabul edilen Gök-Tanrı inancına göre Tanrı ve Gök kelimeleri aynı anlamda kullanılmaktadır. Gök-Tanrı inancına göre insanlar, insanın beden ve ruh olarak iki temel yapıdan oluştuğuna inanmışlar; öldükten sonra ise ruhun gökyüzüne yükseleceği, bir kuş gibi uçacağı inancını benimsemişlerdir (Kavallı, 2020: 2088). VIII. ve XI. yüzyıllar arasında varlığını sürdüren, Manihaizm ve Budizm'i benimseyen Uygur Kağanlığı'nda da ölüm bir son değildir. Budizme göre ölüm, hiçbir canlı için bir son değildir. Aksine, Karma felsefesine göre ruh tekrar tekrar vücut bulur. Kişi Nirvana'ya ulaşana kadar bu ıstırap döngüsü sürüp gitmektedir (Tokyürek, 2009: 169). Manihaizmde ölüm kavramı, ruhun beden hapishanesinden kurtulması şeklinde tasavvur edilmiştir. Gnostiklere göre, ilahi âlemin bir parçası olan ruh ölümsüzdür. Ölüm, ancak süflî olan maddi varlıklar ve insan söz konusu olduğunda beden için geçerlidir (Sarıkcıoğlu, 2000: 128). Türkler, Abbasiler döneminde kitleler halinde İslamiyet'i benimseyerek, farklı bir dinî kültür ortamı ile tanışmışlardır. İslam dininde insanın ölüm vasıtasıyla varoluşu dünyanın ötesine, aşkın bir boyuta uzanır. Bu aşkınlığın kaynağı Allah'tır. Bu aşkınlık ile ölüm ve son, bir anda sonsuzluk anlamı kazanmaktadır (Altaytaş, 2009: 15).

Eski Türklerde ölmek fiilinin anlamını belirtmek için Orhun Türkçesinde uçmak fiilinin törensel durumlarda ve istatistiksel olarak diğer sözcüklerden çok daha fazla kullanıldığı görülmektedir (Roux, 1999: 157). Barthold'a göre, Orhun yazıtlarında, Türk halkının inancı doğrultusunda insan ruhu, öldükten sonra kuş veyahut böcek suretine tenasüh edermiş. Vefat eden kişi hakkında "uçtu" deniliyor. Malumdur ki Garbî Türklerde hatta İslamiyeti kabul ettiklerinden sonra "öldü" yerine "şonkar boldu" yani "şahin oldu" deyimini kullanılıyordu (Barthold, 2015: 26). Bunun hemen hemen hiç değişmemiş şekli Müslüman Türklerin eski metinlerinde bulunmaktadır. Öldü demek yerine , Umur Paşa Destanı'nda şöyle denir: saf ruhuyla uçtu (Roux, 1999: 157). Orhun Türkçesi döneminde ölmek fiilini karşılayan uçmak fiilinin yanı sıra adırıl- "ayrılmak (ölmek)", öl- "ölmek", fiilleri ile kergek bol- "gerekli olmak (ölmek)" uç- bar- "uçup varmak (ölmek)" birleşik fiilleri kullanılmıştır.

Eski Uygurların ölüm kavramı ile ilgili oluşturdukları söz varlığı Budist ve Manihaist çevrede şekillenmiştir. Uygurlar da ölüm kavramı ile ilgili ifadelerde hem doğrudan söyleme yolunu seçmiş hem de çeşitli benzetme ve metaforlardan faydalanmışlardır (Tokyürek, 2009: 171). Manihaist ve Budist Uygur Türkçesinde ölümü karşılayan öl- "ölmek", çok- "öldürmek", yokad- "ölmek", tınlıgsız "cansız, ölü", ölmäk ämgäk "ölüm, can çekişmek" tınsıra- "nefesi kesilmek, ölmek"

gibi sözlerin yanı sıra adın ajunka bar- “öbür dünyaya gitmek, ölmek”, ajundın bar- “dünyadan gitmek, ölmek”, et’öz kod- “ölmek”, tını üzül- “nefesi kesilmek, ölmek” gibi söz öbekleri de kullanılmıştır.

İlk İslami Türk yazı dili olan Karahanlı Türkçesi XI. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Köktürk ve eski Uygur Türkçesinin devamı olan Karahanlı Türkçesinde, İslami kaidelerin benimsenmesiyle birlikte, söz varlığı Arapça ve Farsça’nın etkisine girmeye başlamıştır. Karahanlı Türkçesinde ölmek fiilini karşılayan öl-“ölmek”, bud- “donarak ölmek”, kaçd- “tipiden ölmek”, keç- “ölmek”, yutuğ- “ölüm haline gelmek”, mevt “ölüm” ve kara yér bol- “kara toprak olmak, ölmek”, āhiretka bar- “öbür dünyaya göç etmek”, emr-i Hağ “Allah’ın emri, ölüm” gibi söz ve söz öbekleri kullanılmıştır.

Türkler, ölümü doğrudan hatırlatan kelimeler karşısında çekingen kalmışlar ve ölüm olayını anlatmak için birçok farklı ifade kullanmışlardır (Kavallı, 2020: 2089). Türklerin ölüm kavramını ifade ediş biçimlerinde, çeşitli dinî kaideleri benimsemesi de etkili olmuştur.

Çalışmamızın bu bölümünde, Gök Tanrı inancı çevresinde oluşan Orhun Türkçesi metinlerinden, Manihaist, Budist ve Hristiyan inanç çevresinde oluşmuş Eski Uygur Türkçesi metinlerinden ve Türklerin İslamiyeti benimsemesiyle oluşmuş, ilk İslami Türk yazı dili olan Karahanlı Türkçesi metinlerinden “ölüm” kavramını karşılayan bazı örneklere yer verilmiştir.

Orhun Türkçesi dönemine ait metinlerden bazı örnekler şunlardır:

**uç-** “uçmak, vefat etmek” (BK D 14)

“[Kaşım] kagan uçdukda özüm sekiz yaşda kaltım. Ol törüde üze eçim kagan olurtı. Olurupan Türk bodunug yiçe itdi, yiçe igit(t)i. Çıgañıg bay kıldı; azıg üküş kıldı. Eçim kagan olurtuk[d]a özüm tigin erk ? (...) iy)” “Babam kağan vefat ettiğinde ben sekiz yaşında idim. Yasalara göre amcam, kağan oldu. Kağan olup Türk milletini tekrar örgütledi, tekrar besledi. Yoksulu zenginleştirdi; azı çoğalttı. Amcam kağan olduğu zaman ben şehzade i(dim?)” (Ercilasun, 2016: 564).

**kergek bol-** “vefat etmek” (KT D 30)

“[Tört bulundaki] bodunug kop baz kaltım, yağısız kaltım. Kop maña körti; işig küçüg birür. Bunça törüg kazganıp inim Köl Tigin özi ança kergek boltı. Kaşım kagan uçdukda inim Köl Tigin yi(i yaşda kaltı ...)” “Dört bir yandaki milletleri hep tâbi kıldım, düşmansız hâle getirdim. Hepsi bana tâbi oldu; işlerini güçlerini veriyorlar. Bunca devletleri kazandıktan sonra kardeşim Köl Tigin vefat etti. Babam kağan uçtuğunda {vefat ettiğinde} kardeşim Köl Tigin yedi (yaşında kalmıştı ...)” (Ercilasun, 2016: 524).

**adırıl-** “ayrılmak, vefat etmek” (Ç. I.)

“kadaşım adırıldım iyi kuyda konçuyım adırıldım sekiz oğlum adırıldım iyi .....m.....kanım elimkâ tapdım elğä öğüm tapdım kadaşım tapdım erdemim” “Arkadaşım[dan] ayrıldım; ey ! kuydaki prensesim(den) ayrıldım. Sekiz oğlum(dan) ayrıldım; ey! ..... hanım; elime tapdım (= hizmet ettim);

ele (=eldeki) anneme tapdım. Arkadaşıma tapdım. Faziletim” (Orkun, 2011: 525).

Eski Uygur Türkçesine ait metinlerden bazı örnekler şunlardır:

**öl-** “ölmek” (IB 57)

*“Kanığı ölmüş, köneki toñmiş. Kañı nelük ölgey ol? Beglig ol. Köneki nelük toñgay? Küneşke olurur ol. Ança biliñler: Bu ırk başında āz emgeki bar; kin yana edgü bolur.”*“(Kızın) gözde sevgilisi ölmüş, kovası (da) donmuş. Gözde sevgilisi niçin ölsün? Beydir o. Kovası niçin donsun? Güneşte duruyor. Öylece biliniz: Bu fal(ın) başında biraz acı var; (ama) sonra yine iyi olur.” (Tekin, 2019: 25).

**ät’öz kod-** “ölmek” (AYS VI. 0190)

*“munğa ät’öz kodsarlar üküşi barça t(ä)ñri yerintä tugup, t(ä)ñrilär kuvragı asılur üştälür”*“Burada ölüp (bedenlerini terk ettiklerinde) pek çoğu gökyüzünde doğar (böylelikle) Tanrılar topluluğu çoğalır.” (Ayazlı, 2012: 79).

**adın ajunka ıd-** “(Öbür dünyaya göndermek) öldürmek”

*“hatunı ağır igke tuşup adın ajunka bardı”*“...Öldürüp öteki dünyaya gönderin.” (U IV: A [10]; DKPAM Elmalı: 3529 [181]) (Şen, 2017: 65).

Karahanlı Türkçesi ait metinlerden bazı örnekler şunlardır:

**keç-** “geçmek, ölmek” (DLT II)

*“er keçti.”*“adam geçti, öldü” (Atalay, 1985: II, 5).

**bud-** “donarak ölmek” (DLT III)

*“er tumluğka budtı.”*“adam soğukta buydu, dondu ve öldü.” (Atalay, 1985: III, 439).

**emr-i haq** “Hakk’ın emri, ölüm” (DH, 49B)

*“emr-i haqqa barçalar boyun sunup boluñ rızā*

*ol haqīkat bendeler dāyim rızādur dostlarım”*

“Hakk’ın emrine (ölüme) herkes boyun eğerek rıza göstersiz, kullar daima o gerçeğe rıza gösterir dostlarım.”

**öl-** “ölmek” (KB 1093)

*“usanma ölür sen meniñde basa*

*inanma bu dünyāka bütme usa”*

“Gāfil olma, benden sonra sen de öleceksin, bu dünyaya inanma, elinden gelirse, ona güvenme” (Arat, 1959: 89).

**ğara yir bol-** “kara toprak olmak, ölmek” (KB 1540)

*“ısız edğü ħalmaz neçe tüz ölü*

*uluğ ya kiçig tut ħara yir bolur”*

“İyi veya kötü, hiç biri kalmaz, hepsi de ölü; büyük veya küçük, hepsi kara toprak olur.” (Arat, 1959: 119)

### 1. Babur-nâme

Gazi Zahîrüddîn Muhammed’in ya da bilinen ismiyle Babur’un kaleme aldığı Babur-nâme, Vekâyi, Vâkıanâme, Vâkıât-ı Bâbüri, Bâbüriyye ve Tüzük-i Bâbüri isimleri ile de anılmaktadır.

Nevâyî ile, şiir alanında klâsik şeklini bulan Çağatayca, Babur’un Vekayi’i ile, nesir alanında en yüksek seviyesine ulaşmıştır. Sadece Çağatayca’nın değil, bütün Türk edebiyatının en güzel mensur örnekleri arasında sayabileceğimiz bu eser, otobiyografik özelliği yanısıra, on beşinci yüzyıl sonu ile on altıncı yüzyıl başlarındaki Orta-Asya, Afganistan ve Hindistan hakkında son derece önemli bilgilerin kaynağı niteliğindedir (Yücel, 1995: 16).

Gazi Zahîrüddîn Muhammed Babur, Vekâyi’inde hayatını, düşüncelerini, maceralarını, savaşlarını, bireysel gözlemlerini ve daha pek çok hususiyeti, akıcı ve sade bir üslupla anlatmıştır. Yücel (1995) konu ile ilgili olarak şunları belirtmektedir;

“Gezip gördüğü yerlerin medeniyetini, ekonomik ve beşerî coğrafyasını, insanların âdet, gelenek, duygu ve düşüncelerini, bölgenin bitki ve hayvanlarını yazarken iyi bir gözlemci; - Şeybânî ile Moğollar hariç- siyasî ve edebî şahsiyetleri yazarken, tarafsız bir eliştirmendir. Başarılarını naklederken son derece alçakgönüllü olan Babur, yenilgilerini, hatalarını, hatta zaaflarını naklederken gerçekçi ve akılda soru bırakmayacak kadar üslûp sahibi’dir.” (Yücel, 1995: 16).

Babur-nâme adeta XV. ve XVI yüzyılların vesikası olması nedeniyle farklı bilim dallarınca da araştırma konusu yapılmış, eser Almanca, İngilizce, Rusça, Hintçe gibi pek çok dile çevrilmiştir.

### 2. Babur-nâme’de Ölüm Kavramı

Gazi Zahîrüddîn Muhammed Babur’un on iki yaşında Fergana tahtına çıkması ile başlayan Babur-nâme, Babur’un ölümünden bir yıl öncesine kadar olan zaman içindeki hayat macerasını anlatmaktadır. Babur, eserinde samimi ve akıcı bir üslubu benimseyerek, dönemin tarihî, coğrafi, idari, diplomatik ve sosyo kültürel konularını kaleme almıştır.

Babur-nâme dönemin askerî çatışmaları, savaşları, taht mücadeleleri, doğa olayları, salgın hastalıkları gibi nedenlerle pek çok ölüm olayına sahne olmuştur. Bu çalışmada, Babur-nâme’deki ölüm kavramı

“Ölümün Gerçekleştiğini Tasvir Eden Fiiller”, “Öldürme Eyleminin Gerçekleştiğini Tasvir Eden Fiiller” ve “Öldürmek/Ölmek Yerine Kullanılan Deyimler” şeklinde gruplandırılarak değerlendirilmiştir. Bu gruplandırma yapılırken Gulkaiyr Kanzharbek Kyzy tarafından hazırlanan “Çağdaş Türk Lehçelerinde Ölüm Kavramı” adlı yüksek lisans tezinde kullanılan gruplandırma esas alınmıştır.

## 2.1. Ölümün Gerçekleştiğini Tasvir Eden Fiiller

### 2.1.1. fevt “ölüm” (B 30a/4)

“Maḥmūd Barlas Hıṣārı bérmeý yaḥşı saḥladı. Şā‘ir édi, dīvān tertīb qılıp édi. Sultān Maḥmūd Mīrzānıñ fevtidin soñra Hüsrev Şāh bu vāqi‘anı éldin yaşurup ḥazīne[ğa] dest-endāzlıq qıldı.” (Koca, 2013; 57). “Mahmud Barlas, Hisar’ı vermeden iyi bir şekilde savundu. Şair idi, divan tertip etmiş idi. Sultan Mahmud Mirza’nın ölümünden sonra Hüsrev Şah bu olayı halktan gizleyerek hazineye sahip çıktı.”

### 2.1.2. fevt bol- “ölmek” (B 301b/14)

“Yana rāy munqalib bolup İbrāhīmniñ çerigidin ayrılıp Gücerāt sarı müteveccih boldı. Uşbu furşatlarda atası Sultān Muzaffer fevt bolup ağası Sikender Şāh kim Sultān Muzaffer’niñ uluq oğlu bolğay atası ornığa Gücerāt’ta pād-şāh boldı.” (Terzioğlu, 2016: 131). “Yine fikir değiştirip İbrahim’in askerinden ayrılıp Gücerat tarafına yöneldi. İşte bu fırsatlarda atası Sultan Muzaffer ölüp, Sultan Muzaffer’in büyük oğlu olan Sikender Şah, babası yerine Gücerat’ta padişah oldu.”

### 2.1.3. fevt qıl- “ölmek” (B 96b/1)

“Ura Teped[e] ḥanımgā ve maña eşittürdiler. Méniñ atamniñ anası hem Andicān’da fevt qılğan ékendür. Anı hem munda eşittürdiler.” (Mutlu, 2017: 78). “Ura Tepe’de hanım ve bana duyurdular. Benim atamın anası da Andican’da ölmüştür. Onu da burada (bana) duyurdular.”

### 2.1.4. ğarq bol- “boğulmak, ölmek” (B 328b/10)

“Hüseýin Ḥān fil minip bir neçe kişisi bile deryāğa kirer. Cūn’da ğarq bolur.” (Kavallı, 2016: 43). “Hüseýin Han file binip, adamları ile birlikte deryaya girer. Cun’da gark olur.”

### 2.1.5. maqtül bol- “öldürülmek” (B 354b/6)

“Küçüm Ḥān, Ubeyd Ḥān, Ebū Sa‘īd Sultān başlıq toquz sultān giriftār bolur. Bir Ebū Sa‘īd Sultān tirig émiş. Özge sekiz sultān maqtül bolur.” (Kavallı, 2016: 89). “Küçüm Han, Ubeyd Han, Ebu Sultan Said Sultan ile birlikte dokuz sultan tutsak olur. Bir Ebu Said Sultan diri imiş. Diğer sekiz sultan öldürülür.”

### 2.1.6. öl- “ölmek” (B 10a/9)

“Şīrāzda Şāhruḥ Mīrzānıñ ikinçi oğlu İbrāhīm Sultān Mīrzā édi. Beş-altı aydın soñ İbrāhīm Sultān Mīrzā ölüp oğlu ‘Abdullāh Mīrzānıñ yeride olturdı.” (Koca, 2013; 28). “Şiraz’da Şahruh Mirza’nın ikinci oğlu İbrahim Sultan Mirza idi. Beş altı aydan sonra İbrahim Sultan Mirza ölüp, oğlu Abdullah Mirza’nın

yerine oturdu.”

### 2.1.7. taş zahmı bile öl- “taş yarası ile ölmek” (B 158b/4)

“Bir ékki kúndin kéyin Qalat’ını algandın soñ uşbu yere bile bardı. Kiçik Bāqī Dīvāne Şīr ‘Alī bile qaçadurğamıda tutturulup édi. Munda ol qabāhatınıñ tedārükige dervāzede faşıl qoyıda kirgende taş zahmı bile öldi.” (Şirin, 2017: 83). “Bir iki günden sonra Qalat’ı aldıktan sonra işte buraya vardı. Kiçik Baki, Divane Şir Ali ile kaçıyorken yakalanmış idi. Burada o suçunun cezasına (karşılık) kapıdan girerken taş yarası ile öldü.”

## 2.2. Öldürme Eyleminin Gerçekleştiğini Tasvir Eden Füller

### 2.2.1. ‘azāb u ‘uqūbet bile öltür- “acı ve eziyet ile öldürmek” (B 210b/7)

“Muhammed Hüseyn Mīrā kim mundaq zışt ü şenī‘ hareketqa iqdām qıldı ve bu nev‘ şūr u fitne-engīz ü bünyādığa ihtimām éyledi, eger pāre pāre qılsam yeri bar édi. Törlüg törlüg ‘azāb u ‘uqūbet bile ölmekke sezā-vār édi.” (Çevik, 2014: 58). “Muhammed Hüseyin Mirza ki böyle kötü ve çirkin hareketlerde bulundu, bu türlü gürültü ve fitne koparan işlere meyletti. Eğer onu parça parça ederek öldürsem yeri var idi. Türlü türlü acı ve eziyet ile ölmeye layık (biri) idi.”

### 2.2.2. ‘azāblar bile öltür- “acılar içerisinde öldürmek” (B 43b/2)

“Yana şehr yetimlerin Dīvāne Cāmebāfını ve Kél Qaşuqını keltürdiler kim ceng-i señde ve yetimliklerde ħire ü serāmed dēdiler. Gār-ı ‘Āşiqānda ölgen piyādelerniñ qışāşığa buyuruldı kim ‘azāblar bile öltürdiler.” (Koca, 2013; 76). “Yine şehrin ayak takımlarından Dīvāne Cāmebāf’ı ve Kel Kaşuk’u getirdiler ki (bunlar) sokak kavgasında ve ayak takımı (arasında) ileri gelenlendendi. Gār-ı Āşikān’da ölen askerlere karşılık (bunlar) acılar içerisinde öldürüldü.”

### 2.2.3. as- “asmak, öldürmek” (B 53b/14)

“Andicānnı algandın soñ méniñ Hocend kélgenimni eşitip Hāce Mevlānā Qāđini erk dervāzeside bī‘izzetāne asıp şehīd qıldılar.” (Koca, 2013; 91). “Andican’ı aldıktan sonra benim Hocend’[e] geldiğimi işitip Hacı Mevlana Qadi’yi kale kapısında alçakça bir şekilde asıp şehit ettiler.”

### 2.2.4. baş kēs- “baş kesmek, öldürmek” (B 35b/2)

“Muhibb ‘Alī Qorçı bir pāre ebdān yigitlerni alıp kélip Hutlān suyınıñ yaqasıda bularnıñ kişisige uçrap basıp bir pāre kişi tüşürüp bir néçe baş kēsip bardı.” (Koca, 2013; 64). “Muhibb Ali Korçı bir bölük asker alıp Hutlan deresinin yakasında bunların askerleri ile karşılaşmış basarak bir takım askeri öldürüp bir kısmının da başını kesmiş gitti.”

### 2.2.5. başı uç- “baş kesmek, öldürmek” (B 199b/2)

“Mén yétip birige qılıç saldı. Andaq yumalanıp bardı kim taşavvur qıldım kim meger başı uçup kitti.”

(Çevik, 2014: 41). “Ben yetişip birine kılıç (ile) vurdum. Öylece yuvarlandı ki başının uçtuğunu tasavvur ettim.”

**2.2.6. başını keltür-** “baş getirmek, öldürmek” (B 147a/12)

“Özge çerig élige tā fermān boldı kim ol yüzdin bu yüzdin tuşluq tuşdın yörügen bile uruşa hem almadılar, bir zamānda yüz yüz éllig Afgān’ni çapqulap alıp, ba’zısını tiriğ, ekşerniğ başını keltürdiler.” (Şirin, 2017: 65). “Diğer askerlere her iki taraftan, yürümelemleri emredildi. Kısa sürede yüz, yüz elli Afgan’ı esir edip, bazılarımlı diri olarak, fakat çoğunun başını (keserek) getirdiler.”

**2.2.7. boğ- öltür-** “boğarak öldürmek” (B 302a/3)

“Sikender Şāh kim Sultān Muzaffer’niñ uluq oğlı bolğay atası ornığa Gücerāt’ta pād-şāh boldı. Ma’āşınıñ yamanlığının ‘İmādu’l-mülk atlıq qulı cem’i bile hem cihet bolup Sikender Şāh’ni boğup öltürüp Bahādur Hān’ni kim henüz yolda édi tilep keltürüp atasınıñ ornığa olturguzdı.” (Terzioğlu, 2016: 131). “Sultan Muzaffer’in büyük oğlu olan Sikender Şah, babasının yerine Gücerat’ta padişah oldu. Maaşının kötülüğünden İmadül Mülk adlı hizmetçisi ile anlaşıp Sikender Şah’ı boğarak öldürüp, henüz yolda olan Bahadır Han’ı getirtip babasının yerine (padişah) oturttu.”

**2.2.8. boynını ur-** “boynunu vurmak” (B 30b/9)

“Qalın Moğol kişisi qırıldı. Baysungur Mīrzā öz alıda hem qalın kişiniñ boynını urduruptur.” (Koca, 2013; 58). “Pek çok Moğol askeri katledildi. Baysungur Mirza kendi huzurunda da pek çok askerin boynunu vurdurmuştur.”

**2.2.9. çapqula- öltür-** “(kılıç ile) vurarak öldürmek” (B 62b/8)

“Biziñ çerig ve Moğul çerigi tuş tuşdın at yalañaçlap kire başladılar. Kémedekiler hıç uruşa almadılar. Qarluğaç Bahşı Moğul Béğ oğlanlarıdın birni tilep éligini tutup çapqulap öltürdi.” (Mutlu, 2017; 19). “Bizim asker ve Moğol askeri göğüs göğse atları (ile birlikte) (suya) girmeye başladılar. Gemidekiler hiç karşılık veremediler. Karlugaç Bahşı, Moğol Bey’in oğlanlarından birini isteyerek elini tutup vurarak öldürdü.”

**2.2.10. fil astığa saldur-** “fil altına atmak” (B 306b/9)

“Ol hātūnlarnıñ birisini fil astığa saldurdum. Ol hem öz ‘āmālığa giriftār bolup cezā’sığa yétküsidür.” (Kavallı, 2016: 22). “O kadınlardan birisini fil altına attırdım. O da kendi emellerine tutsak olup cezasına ulaşacaktır.”

**2.2.11. qatl qıl-** “öldürmek” (138a/12)

“Kābul ve Ğaznī’ni alğan yılı kim Kūhet ve Bennū ve Deşt ve Afgānistān’ni çapıp galebe qatl qılıp Dükī bile ötüp Āb-ı İstāde’niñ yanı bile Ğaznī’ğe keldim.” (Şirin, 2017: 50). “Kabil ve Gazne alındığı yıl

Kühet, Bennû, Deşt ve Afganistan'ı yağmalayıp birçok insanı öldürdükten sonra Düki'den geçerek, Âb-ı İstâde'nin yanından Gazne'ye geldim.”

**2.2.12. öltür-** “öldürmek” (B 14b/9)

“Sultân Ahmed Mîrzâ Andicānga çérig tartqanda Sultân Ahmed Mîrzâğa kirip Ura Tépeni bérđi. Sultân Maǵmûd Mîrzâdın soǵ Semerqandın qaçıp kéledürgende Ura Tépedin Sultân ‘Alî Mîrzâ çıqıp uruşup basıp öltürdi.” (Koca, 2013; 34). “Sultan Ahmed Mirza, Andican’a asker gönderince Sultan Ahmed Mirza’ya Ura Tepe’yi teslim ederek ona katıldı. Sultan Mahmud Mirza’dan sonra kaçıp gelirken Ura Tepe’den Sultan Ali Mirza çıkıp basıp öldürdü.”

**2.2.13. ölümge buyur-** “ölüm emri vermek” (B 32b/6)

“Hocenddin ötüp ara yolğa yétkende Halîfeni Şayh Zünnünga risālet tarîqi bile yiberildi, ol bî-hoş merdek cevāb-ı şāfî bérmeý Halîfeni tutturup ölümge buyurdi.” (Koca, 2013; 60). “Hocend’ten göçüp ara yola ulaşıldığında Halife Şayh Zünnun’a elçilik görevi ile gönderildi, o sersem adamcağız halis cevap vermeden, Halife’yi yakalattırıp ölüm emrini verdi.”

**2.2.14. päre päre qıl-** “parça parça kestirmek, öldürmek” (B 39b/7)

“Qara Bulaqqa tüşkende ba’zı kirgen ként-késekke başsızlıq qılğan Moǵolları tutup kéltürdiler. Qāsım Bég siyāset üçün iki üçüni päre päre qıldurdi.” (Koca, 2013; 71). “Kara Bulak’a girdiğimizde, bazı şehre girerek serkeşlik eden Moğolları tutup getirdiler. Kasım Bey siyaset gereği iki üç (tanesini) parça parça kestirdi.”

**2.2.15. şehîd qıl-** “şehit etmek” (B 19b/13)

“Barıdın uluq Rābi’a Sultân Béǵim édi, Qaraköz Béǵim derler édi. Sultân Maǵmûd Hānga özi hayātıda çıqarıp édi. Hāndın bir oǵlı bolup édi, Bābā Hān atlıq. Haylî maqbûlgına oǵlan édi. Özbekler hānnı Hocendte şehîd qılğanda anı ve yana andaq neçe [nāra]sīdamı zāyi‘ qıldılar.” (Koca, 2013; 42). “Hepsinden büyüğü Rabia Sultan Begim idi, Karagöz Begim derler idi. Onu kendisi sağken Sultan Mahmud Han’a vermiş idi. Han’dan Baba Han adında bir oğlu olmuş idi. Oldukça makbul bir çocuk idi. Özbekler hanı Hocend’te şehit ettiklerinde onu ve onun gibi birkaç küçüğü de katlettiler.”

**2.2.16. térisini soydur-** “derisini soydurmak” (B 306b/8)

“Dü-şenbe küni dīvān küni buyurdum kim ekābir ü eşraf ü ümerā ü vüzerā dīvānda hāzır bolǵaylar. Ol iki ér kişisini ve iki hātūn kişisini kéltürüp sorgaylar. Beyān-ı vāqi’ni şerh ü baştı bile ayttılar. Ol çāšnġġrni päre päre qıldurdum. Bavurçını tirigley térisini soydurdum.” (Kavallı, 2016: 22). “Pazartesi günü divan günü buyurdum ki rütbeliler ve ileri gelenler ve emirler ve vezirler divanda hazır olacaklar. O iki adamı ve iki kadını getirip sorgulayacaklar. Vuku bulan olayı ayrıntılarıyla açıkladılar. O çeşnicibaşını parça parça ettirdim. Aşçının diri bir şekilde derisini soydurdum.”



### 2.3. “Öldürmek/Ölmek” Anlamında Kullanılan Deyimler

#### 2.3.1. ‘ālemdin bar- “dünyadan gitmek, ölmek” (B 27b/12)

“Kābilni alganda anam Qutluq Nigār Hanımınñ sa‘yı bile aldım. Haylī sāzvārlıq bolmadı. İki üç yıldın soñ abla zaḥmeti bile ‘ālemdin bardı.” (Koca, 2013; 53). “Kabil’i aldığımında annem Kutluk Nigar Hanım’ın çabaları ile evlendim. İyi geçinemedik. İki üç yıldan sonra kardeş sıkıntısı ile dünyadan gitti.”

#### 2.3.2. ‘ālemdin kéc- “dünyadan geçmek, ölmek” (B 25b/2)

“Rebī‘ü’l-āḥir ayıda Sulṭān Maḥmūd Mīrzāğa qavī ‘arıza yüzlenip altı künde ‘ālemdin kécı.” (Koca, 2013; 50). “Rebiül Ahir ayında Sultan Mahmud Mirza kuvvetli hastalığa yakalanıp altı günde dünyadan geçti.”

#### 2.3.3. ‘ālemdin naql qıl- “dünyadan göç etmek, ölmek” (B 138a/8)

“Mollā Abdurrahmān Ğaznī’niñ ekābiridin édi. Dānişmend kişi édi. Hemīşe ders aytur édi, bisyār mütedeyyin ü muttaqī vü perhīzkār kişi édi. Naşır Mīrzā ölgen yılı ‘ālemdin naql qıldı. Sulṭān Maḥmūd’niñ qabrı Ğaznī’niñ maḥallātıdadur kim sulṭān qabrı anda üçün Ravza dérler.” (Şirin, 2017: 50). “Molla Abdurrahman Gazni’nin ileri gelenlerinden idi. Alim (bir) kişi idi. Aynı zamanda ders verir idi, daima dinine bağlı ve dindar ve dinin yasaklarından kaçınan (bir) kişi idi. Nasır Mirza’nın öldüğü yıl dünyadan göç etti. Sultan Mahmud’un kabri Gazni’nin mahallelerindedir ki sultan kabri orada olduğu için (oraya) Ravza derler.”

#### 2.3.4. ‘ālem-i fānīni vedā’ qıl- “fani dünyaya veda etmek, ölmek” (B 18a/9)

“Çün Sulṭān Aḥmed Mīrzā mūrāca‘at qıldı, iki-üç menzildin soñ mizācı i‘tidāl nehcidin münḥarif bolup muḥriq ısıtma teb ṭārī boldı. Ura Tépe nevāḥīsi Aq Suğa yétkende şevvāl ayınıñ evāsıṭıda tāriḥ sekiz yüz toqsan toquzda qırq dört yaşıda ‘ālem-i fānīni vedā’ qıldı.” (Koca, 2013; 40). “Çünkü Sultan Ahmed Mirza yöneldi, iki üç konak arası mesafe (kat ettikten) sonra aniden tabiatı değişip bozularak yakıcı sıtma hastalığı (belirtileri) ortaya çıktı. Ura Tepe bölgesi Ak Su ile birleştiğinde şevval ayının ortasında 899 tarihinde, (Sultan Ahmed Mirza) 44 yaşında fani âleme veda etti.”

#### 2.3.5. cān tart- “can vermek” (B 17b/4)

“Hān Aḥsī yavuğığa kélip néçe qatla uruş saldı. Hiç iş qıla almadı. Aḥsīdağı bégler ve yigitler yaḥşı cānlar tarttılar.” (Koca, 2013; 39). “Han, Ahsi yakınına gelerek çok kez çarpıştı. Hiç başarılı olamadı. Ahsi’deki beyler ve askerler pek çok can verdiler.”

#### 2.3.6. cān teslīm qıl- “can teslim etmek, ölmek” (B 161a/3)

“Muḥammed ‘Alī Mübeşşir Bég méniñ yañı ri‘āyet qılğan béglerimdin édi. Haylī merdāne vü qābil-i ri‘āyet yaḥşı yigit édi. Cébesi yoq ilgerirek şāh salğan yolğa mütveccih boldı. Yaqınığa oqladılar. Uşol

*zamān cān teslīm qıldı.*” (Şirin, 2017: 87). “Muhammed Ali Mübeşşir Bey, benim yeni saygınlık kazanmış beylerimden idi. Oldukça yiğit ve saygı kazanan iyi (bir) yiğit idi. Zırhı olmadan daha ileride çatallanan yola girdi. Yanını okladılar. İşte o zaman can(ını) teslim etti.”

**2.3.7. cānı ayrıl-** “canı ayrılmak, ölmek” (B 315a/2)

*“Ölgen şehīd öltürgen gāzī. Barça Téhrinin kelāmı bile ant içmek kérek kim hiç kim bu qıtāldın yüz yandurur. Qılmağay tā bedendin cānı ayrılmağınça bu muhārebe ve muqāteledin ayrılmağay. Béğ ve nöker uluq küçük barça rağbet bile muşhafnı éligge alıp uşbu maẓmūn bile ‘ahd u şart qıldılar.”* (Kavallı, 2016: 35). “Ölen şehit, öldüren gazi. Hepsinin Allah’ın sözü ile ant içmesi gerekir ki (hepsi) bu savaştan yüz çevirir. Can bedenden çıkmadıkça (kimse) bu savaştan ve dövüşten ayrılmayacak. Bey ve hizmetçi, büyük, küçük herkes istekle Kuran-ı Kerim’i eline alıp işte bu söz ile yemin ettiler.”

**2.3.8. cānı çık-** “canı çıkmak, ölmek” (B 126a/5)

*“Āhīr Seydim ‘Alī Derbān’nuñ bir ābdān nökeri birevniñ bir kūze yağını tartıp alğan üçün eşikke kéltürtüp tayağlattım. Tayağ astıda oq cānı çıqtı.”* (Şirin, 2017: 29). “Sonra Seydim Ali Derban’ın önde gelen bir hizmetçisi, birisinin bir çanak yağını çekip aldığı için eşiğe getirtip dayak attırdım. Dayak altında da canı çıktı.”

**2.3.9. dünyādın rihlet qıl-** “dünyadan göç etmek, ölmek” (B 167b/6)

*“Yana Ferruh Hüseyin Mīrzā édi. Mīrzādın burunraq bu dünyādın rihlet qıldı.”* (Şirin, 2017: 99). “Yine (biri) Ferruh Hüseyin Mirza idi. Mirzadan daha önce bu dünyadan göç etti.”

**2.3.10. dünyā-yı fānīni vedā’ qıl-** “fani dünyaya veda etmek, ölmek” (B 11a/3)

*“Qal’a-i Zaferğa tilegende Ebā Bekir Kāşğarīniñ çapqunığa yoluqup Şāh Béğim ve Mihr Nigār Hānım ve cemī’ élniñ ehl ü ‘iyāli esīrlıqqa tüşti. Ol zālīm bed-kirdārniñ habside dünyā-yı fānīni vedā’ qıldılar.”* (Koca, 2013; 29). “Kala-i Zafer’e (varmayı) dilerlerken, Eba Bekir Kaşğari’nin akını ile karşılaşp Şah Begim ve Mihr Nigar Hanım ve tüm halk, kadın, çocuk (olmak üzere hepsi) esir oldu. O zalim, kötü davranışının tutsaklığında fani dünyaya veda ettiler.”

**2.3.11. ecel yét-** “ecelin gelmesi, ölmek” (B 80b/4)

*“Sulţān ‘Alī Mīrzā hem öz işke hayrān u çıqqanıdın bī-ħad peşīmān édi. Bā’zı yavuqları keyfiyyetni anlap Mīrzā’nu alıp qaçmaq hayāli qıldılar. Sulţān ‘Alī Mīrzā rızā bolmadı. Çün ecel yétip édi, qutulmadı.”* (Mutlu, 2017: 50). “Sultan Ali Mirza da (Şiban Han’ın) işine şaşırılmış ve dışarı çıktığı için çok pişman idi. Bazı yakınları durumu anlayarak Mirza’yı kaçırmayı düşündüler. (Ancak) Sultan Ali Mirza (bunu) kabul etmedi. Eceli geldiği için kurtulamadı (öldü).”

**2.3.12. naql qıl-** “göç etmek, ölmek” (B 178b/11)

“Mén Horāsān bargānda Mollā ‘Abdü’l Ğafūr marīz édi. Mollā’nıñ mezārını tavāf qılğanda Mollā ‘Abdü’l Ğafūr’nıñ iyādetiğa barıp édim. Mollā’nın medresesinde édi. Néçe kündin soñ uşol marāz bile oq naql qıldı.” (Şirin, 2017: 121). “Ben Horasan’a varınca Molla Abdul Gafur hasta idi. Molla’nın mezarını ziyaret ederken Molla Abdul Gafur’un ziyaretine gitmiş idim. Molla medresesinde idi. Günler sonra işte o illet ile göç etti.”

### 2.3.13. ölümge bar- “ölüme varmak” (B 62b/9)

“Qarluğaç Bahşı Moğul Béğ oğlanlarındın birni tilep éligini tutup çapqulap öltürdi. Né fāyide ? kim iş andın ötüp édi. Ekşer kémedekilerin ölümge barmağığa bu hareket sebep boldı.” (Koca, 2013; 19). “Karlugaç Bahşı, Moğol Bey oğlanlarından birini dileyerek elini tutup vurarak öldürdü. (Ama) ne fayda ? İş ondan geçmiş idi. Gemidekilerin ölüme varmasına bu hareket sebep oldu.”

### 2.3.14. şunqar bol- “şahin olmak, ölmek” (B 6b/3)

“... Ahsī qurğanı bülend cer üstide vāqi‘ boluptur ‘imāretleri cer yaqasıda érđi uşbu tārīhde düşenbih küni ramazān ayınıñ törtide ‘Ömer Şeyh Mīrzā cerdin kebüter ve kebüter-hāne bile uçup şunqar boldı.” (Koca, 2013; 23). “Ahsi kalesi yüksek (bir) uçurum üzerinde inşa edilmiştir. Binaları uçurum ucunda idi. Ramazan ayının dördünde pazartesi günü, Ömer Şeyh Mirza güvercin(ler) (ve) güvercinlik ile uçup şahin oldu (öldü).”

### 2.3.15. téñri rahmetiğa bar- “Allah’ın rahmetine varmak, ölmek” (B 9a/1)

“Ol fetrette Hānzāde Béğim Muhammed Şeybānī Hānğa tüşüp édi. Bir oğlı bolup édi. Hurrem Şāh atlıq. Maqbūl oğlan édi. Belh vilāyetini aña bérıp édi. Atası ölgendin bir iki yıl soñra Téñri rahmetiğa bardı.” (Koca, 2013; 26). “O fetret döneminde Hanzade Begim, Muhammed Şeybani Han’a tutsak olmuş idi. Hurrem Şah adında bir oğlu olmuş idi. Hoş bir çocuk idi. (Babası) Belh vilayetini ona vermiş idi. Babası öldükten bir iki yıl sonra (Hurrem Şah) Allah’ın rahmetine vardı.”

## SONUÇ

Tarihî süreç içerisinde toplumların “ölüm” olgusuna yükledikleri anlam dinî, kültürel, sosyolojik sebeplerden ötürü farklılık göstermiştir. Bu çalışmada, Babur-nâme’nin kaleme alındığı XV. ve XVI. yüzyıl Asya ve Hindistan Müslüman Türk toplumundaki “ölüm” anlayışı ve “ölüm” için kullanılan kullanılan ifadeler tespit edilmiştir. Babur-nâme’de ölmek/öldürmek eylemi anlatılırken “‘azāblar bile öltür-, baş kes-, baş ketir-, kelle qopar-, öltür-” gibi ifadeler kullanılırken, “‘ālem-i fānīni vedā‘ qıl-, cān teslīm qıl-, dünyādın rihlet qıl-, ecel yét-, şunqar bol-” gibi metaforik söz kalıpları da kullanılmıştır. Babur-nâme’de ölüm kavramı ise, geçici dünyadan kalıcı âleme göç etme ve Allah’a kavuşma şeklinde algılanmıştır. Metinde geçen bu söz ve söz kalıpları, XV.-XVI. yüzyıl Asya ve Hindistan Müslüman Türk toplumundaki ölüm kavramını yansıtmaları bakımından dikkat çekicidir.

## KISALTMALAR

AYS VI. : Altun Yaruk Sudur VI. Kitap

B : Babur-nâme

BK D : Bilge Kağan Yazıtı Doğu Yüzü

Ç.I. : Çakul I. Yazıtı

DH : Divân-ı Hikmet

DLT : Divanü Lûgat-it-Türk

IB : Irk Bitig

KB : Kutadgu Bilig

## KAYNAKÇA

- ALTAYTAŞ, Muhammet (2009), "Varoluşsal Açıdan İslam İnancında Ölüm", **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul.
- ARAT, Reşit Rahmeti (2018), **Kutadgu Bilig**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- ATALAY, Besim (2018), **Divanü Lûgat-it-Türk**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- AYAZLI, Özlem (2012), **Altun Yaruk Sudur VI. Kitap**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- ÇEVİK, Gökhan (2014), "Babur-nâme'nin [184a-244b] Arasındaki Bölümü (Metin, Gramatikal Dizin ve Sözlük)", **Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli.
- ERCİLASUN, Ahmet Bican (2016), **Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları**, Dergâh Yayınları, İSTANBUL.
- GÜRKAN, Salime Leyla (2007), "Ölüm", **İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul, C.34, s. 32-34.
- KANZHARBEK KYZY, Gulkaiyr (2018), "Çağdaş Türk Lehçelerinde Ölüm Kavramı", **İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- KAVALLI, Seda (2016), "Babur-nâme'nin [304a-382a] Arasındaki Bölümü (Metin, Gramatikal Dizin ve Sözlük)", **Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli.
- KAVALLI, Seda (2020), "Şecere-i Harezmsâhî'de Ölüm Kavramı" **Journal Of Social, Humanities and Administrative Sciences**, 6(34), s. 2086-2096.
- KOCA, Duygu (2013), "Babur-nâme'nin [1b-60b] Arasındaki Bölümünün Gramatikal Dizin ve Sözlüğü", **Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli.

- MUTLU, Kemal (2017), "Babur-nâme'nin [61a-120a] Arasındaki Bölümü (Metin, Gramatikal Dizin ve Sözlük)", **Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli.
- ORKUN, Hüseyin Namık (2011), **Eski Türk Yazıtları**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- ROUX, Jean-Paul (1999), **Altay Türklerinde Ölüm**, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- SARIKÇIOĞLU, Ekrem (2000), **Başlangıcından Günümüze Dinler Tarihi**, Isparta.
- ŞEN, Serkan (2017), **Eski Türkçenin Deyim Varlığı**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- ŞİRİN, Bilal İsmail (2017), "Babur-nâme'nin [120a-183a] Arasındaki Bölümü (Metin, Gramatikal Dizin ve Sözlük)", **Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli.
- TEKİN, Talat (2019), **Irak Bitig**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- TERZİOĞLU, Hakan (2016), "Babur-nâme'nin [245a-304b] Arasındaki Bölümü (Metin, Gramatikal Dizin ve Sözlük)", **Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli.
- TOKYÜREK, Hacer (2009), "Eski Uygur Türkçesinde "Ölüm" Kavramı ile İlgili İfadeler", **Bilig**, 50, s. 169-198.
- YÜCEL, Bilal (1995), **Bâbü'r Dîvânı**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.



## International Journal Of Turkish Academic Studies



Vol 3. • Num.1. • June 2022



**Tür:** Araştırma Makalesi

**Kabul Tarihi:** 24 Mayıs 2022

**Gönderim Tarihi:** 6 Mart 2022

**Yayımlanma Tarihi:** 16 Haziran 2022

**Atıf Künyesi:** EKİN, Abdurrahman (2022), “Halit Fahri Ozansoy’un Son Posta Gazetesindeki Şiir Üzerine Yazıları (1937-1951)”, **International Journal Of Turkish Academic Studies (TURAS)**, C. 3, S. 1, s.103-134

### HALİT FAHRİ OZANSOY’UN SON POSTA GAZETESİNDEKİ

### ŞİİR ÜZERİNE YAZILARI (1937-1951)

Abdurrahman EKİN<sup>1</sup>



[10.54566/turas.1083706](https://doi.org/10.54566/turas.1083706)

#### ÖZ

Çalışmamızın amacı, Halit Fahri Ozansoy’un *Son Posta* gazetesindeki 1937 ila 1951 yılları arasında şiir hakkında yazdığı yazılara değinmektir. Bu tarihler arasında ele alınan konu ya da kişilere bakarak, Halit Fahri’nin poetik dünyasını değerlendirmek ve edebiyat tarihine katkılarını ortaya çıkarmak hedeflenmiştir. Oldukça verimli bir yazı hayatı geçiren Halit Fahri, *Son Posta* gazetesinde edebiyatın hemen her türlü meselesi hakkında çeşitli yazılar yazmıştır. Edebiyat tarihimizde daha çok şairliği ve anı türüne olan katkıları ile bilinen Ozansoy’un gazete yazarlığı ise pek de önemsenmemiştir. *Son Posta* gazetesinde şiir üzerine yazıların derli toplu olmayışı, güncel edebi meselelere dair tekrar eden görüşler bu yazıların ciddi şekilde ele

<sup>1</sup> Doktora Öğrencisi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, E-Posta: abdurrahmanekin@gmail.com, ORCID 0000-0002-5979-2239

alınmamasına neden olmuş olabilir. Makalemiz; şairin edebiyat tarihindeki yeri ve önemini ele alan kısa bir değerlendirme yazısı ile başlar. Ardından *Son Posta* gazetesindeki yazılara değinilir. Bu gazetede yazıların çeşitliliği tam bir alt başlık oluşturulmasına imkân vermezken konular arasındaki yakın ilişkilerden yola çıkarak bir yol haritası oluşturulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Son Posta Gazetesi, Halit Fahri Ozansoy, Hece'nin Beş Şairi, Süreli Yayınlar, Şiir.

IN THE SON POSTA NEWSPAPER OF HALİT FAHRİ OZANSOY  
ARTICLES ON POETRY (1937 – 1951)

ABSTRACT

The aim of our study is to refer to the articles written by Halit Fahri Ozansoy about poetry in Son Posta newspaper between 1937 and 1951. By looking at the subjects or people discussed between these dates, it is aimed to evaluate the poetic world of Halit Fahri and to reveal his contributions to the history of literature. Halit Fahri, who had a very productive writing life, wrote various articles on almost every issue of literature in the newspaper Son Posta. Newspaper writing of Ozansoy, who is mostly known for his poetry and contributions to the genre of memoirs in our literary history, has not been given much importance. The lack of orderliness of articles on poetry in Son Posta newspaper and the repetitive views on current literary issues may have caused these articles not to be taken seriously. Our article; It starts with a short evaluation article that deals with the place and importance of the poet in the history of literature. Then, the articles in the Son Posta newspaper are mentioned. While the diversity of the articles in this newspaper does not allow for a full subtitle, a road map has been created based on the close relations between the subjects.

**Keywords:** Son Posta Newspaper, Halit Fahri Ozansoy, The Five Poets of the Syllable, Poem.

GİRİŞ

Milliyetçilik akımının doğduğu yıllarda hece ve aruz vezni şairler tarafından şiire uygulanıyordu. Ancak; aruzun geçmişten gelen etkisi ve şairlerin pek çoğunun aruz veznine olan ilgisi, hece vezninin yeterince önemsenmemesine neden olur. Milliyetçilik akımı ise dil ve edebiyatta yeni bir dava ortaya koyar. Şiirde halkın konuştuğu dili ve zihniyeti yansıtmak asıl amaca dönüşür. 1897 yılında Türk ordusunun Yunan ordusu karşısındaki zaferi aydınlar arasında bir hareketlenmeye sebep olur. Türk şair ve yazarları oldukça etkileyen bu zafer, Mehmet Emin Yurdakul'a "Cenge Giderken" adlı şiiri yazdırır. Selanik'te yayınlanan *Asır* gazetesinde basılan bu tür şiirler, dönemin şairlerini millî bir duyuş ve söyleyişle şiir yazmaya teşvik eder (Kocahanoğlu, 1987: 51). Divan edebiyatında pek de rağbet görmeyen hece vezni,

Tanzimat'tan sonra ilgi odağı olmaya başlar. Bunda Mehmet Emin'den önce Âkif Paşa'nın küçük yaşta ölen torunu için yazdığı koşma tarzındaki mersiyelerin önemli bir etkisi olduğu söylenebilir (Karataş, 2019: 143). *Hazine-i Fünûn* dergisinde Hece'nin yaygınlaşması için yazılan yazılar da, bu vezne dikkat çeker. Milliyetçilik düşüncesinin güçlü isimlerinden Ziya Gökalp ile Rıza Tevfik Bölükbaşı'nın şiirleri de, yirminci yüzyılın başlarında hece vezninin edebiyat camiasında giderek kullanılmasında etkili olur. Özellikle Birinci Dünya Savaşı yıllarında hece vezni, şairler arasında kendini kabul ettirir ve 1940'lı yıllara kadar yaygın olarak kullanılır.

Mehmet Emin Yurdakul'un "Cenge Giderken" adlı şiiri de, hece vezninin rağbet görmesinde önemli bir etkiye sahiptir. 1898 yılında yayınlanan *Türkçe Şiirler* adlı eser, Şemsettin Sami, Recaizade Mahmut Ekrem, Halit Ziya, Rıza Tevfik gibi isimlerin dikkatini çekmiş, bu edipler eser hakkında övgü dolu yazılar kaleme almıştır (Kocahanoğlu, 1987: 52). *Türkçe Şiirler*'in ilk sayfalarında, Abdülhak Hamit, Recaizade Mahmut, Şemsettin Sami, Fazlı Necip ve Rıza Tevfik'in bu şiirlerle ilgili görüşleri de yer alır. Bu da Mehmet Emin Yurdakul'un eseri yayımlamadan önce eseri hakkında fikir alış verişinde bulunmuş olduğunu göstermektedir (Gözler, 1980: 26).

Balkan Savaşları (1912-1913) ve sonrasında I. Dünya Savaşı (1914 – 1918) yıllarında hece ile söyleme ve sade bir dil kullanma geniş bir kesim tarafından benimsenir. Önceleri aruz ile şiir yazarlar, dönemin etkisiyle hamasi duyguları dile getiren hece ile söylenmiş şiirler kaleme almışlardır. Bu dönemde, destan tarzı şiirlerin yaygınlaştığı ve savaşların konu edildiği bir tarz gelişir. I. Dünya Savaşı ile Cumhuriyet'in ilk yıllarında oldukça revaçta olan bu şiirlerde kahramanlık duygusu, yurt sevgisi, tarihin ışıltılı dönem ve şahsiyetleri sıkça işlenen temalar arasındadır (Emiroğlu, 2019: 87). Eski edebiyatta ise aruz vezni aydınların, yüksek zümrenin vezni olarak kabul ediliyordu. Hece vezni ise halkın terennüm ettiği bir vezin olarak kabul görmüştür. Milliyetçilik anlayışıyla dilin başka şekilde yorumlanması, hece vezninin de başka türlü değerlendirilmesine neden olur. Terkipli dil aruzdan, aruz vezni de terkipli dilden ayrıldığı için, dönemin şairleri sade dil ve hece veznini aruz ve terkipli dilin yerine koymayı düşündüler (Gözler 1980, 43). Divan şairlerinin hece veznine itibar etmemesine karşın Millî edebiyat anlayışına bağlananlar halkın da anlayabileceği bir dil ile işlenmiş hece veznine yöneldiler. Ancak bazı şairler Avrupa'dan çeşitli hece ölçülerini denediler. Örneğin bu yıllarda, Fransızların *Alexandrin* dedikleri 6+6 vezinli şiirler yazılmıştır. Bu tür ölçülere karşın halk, hecenin geçmişten beri halk arasında kullanılan vezinlerini daha çok beğenir. Halkın beğendiği hece ölçüsü kalıplarının millî bir vezin algısının oluşmasında öncü olduğu düşünülebilir (Gözler, 1980: 44).

13 Kasım 1943 tarihli *Çınaraltı* dergisinin 112. sayısında Erdoğan Meto adlı bir kişi tarafından "Aruzun Müdafaası" adlı bir yazı yayınlanır. Beraberinde bu yazı, 'Aruz mu hece mi?'



çerçevesinde bir ankete neden olur. Bir sonraki sayıda bu anket sorularına Orhan Seyfi Orhon şu şekilde cevap verir:

Sanatta veznin ne ehemmiyeti var? sözü pek de doğru değildir. Çünkü aruz sevenlerin ekseriyetle heceden hoşlanmadıkları, heceyi sevenlerin de aruza yan baktıkları meydandadır. Ergeç bir kızılca kıyamet kopacak. Bunu bilmiyormuşuz gibi davranmak, her iki veznin de edebiyatımızda saltanat ve hâkimiyetini kabul etmek manasızdır. Bir milletin edebiyatında aynı zamanda iki ayrı sistemde vezin ya odur, ya bu. Ancak Halk Edebiyatı'yle Divan Edebiyatı gibi ayrı ayrı zümrelerin edebiyatı bunu kullanabilir. Fakat bütün kütleye hitap eden millî dil teessüs ettikten sonra bu iki vezin sisteminden birisini benimsememiz gerekir. Dilimiz ya ona uygundur, ya buna. Böyle olunca ya hece vezninin hayatı sonra ermiştir, yahut ta aruz vezni «sürviran» halinde devam etmektedir (Gözler, 1980: 115).

Ankete Ali Canip, Rıza Tevfik, Edip Ayel gibi isimlerin de katıldığı görülür. *Çınaraltı*'nın 130. sayısında Orhon Seyfi Orhon tartışmaya tekrar katılır. Yeni çıkan *Barış Dünyası* adlı bir mecmuada ise *Çınaraltı* dergisinin gülünç bir meseleye yöneldiği iddia edilmiştir. *Barış Dünyası* adlı dergide, 'Hece mi aruz mu?' tartışmasından aruzun galip çıkacağı söylenir. Orhon Seyfi Orhon buna cevaben: "Fakat, ne kadar yan yana getirmeye çalışılırsa çalışılsın, Türkçülüğün, Marksizmi kekeleyen insancılığa yerini terkedemeyeceği gibi, hece vezni de Anadolu kelimesini bile telâffuz edemeyen aruz veznine yerini bırakmayacaktır. Barış Dünyası bundan emin olsun!" demiştir (Gözler, 1980: 135). Bu yazılardan anlaşılacağı gibi şiirde ölçü meselesi uzun yıllar edebiyat dünyasının gündeminden düşmemiştir. Bununla birlikte hece vezni oldukça rağbet görmüş, yeni pek çok şair tarafından işlenmiştir. Hece vezninin giderek yaygınlaşmasını Osman Selim Kocahanoğlu şu şekilde açıklamıştır:

- 1- 1911'den sonra milliyet cereyanlarının güçlenmesi.
- 2- Dilde sadeleşme başlayınca Türkçenin aruza uyma imkânlarının azalması.
- 3- Hece vezninden sonra da şiirimizin serbest vezin doğrultusunda bir gelişim göstermesi (Kocahanoğlu, 1987: 55).

Şiirimizin İstanbul ve onun etrafındaki hayal çevresinden Anadolu'ya yönelişi; sosyal, kültürel ve düşünce dünyasındaki değişimle anlaşılabilir. Cumhuriyet fikri, gösteriştan uzak yalın ve sade bir dille halka ulaşma, mütareke yılları, Batı ile olan etkileşim, dünyanın ve coğrafyanın başka şekilde okunması, kayıplar ile başarılar gibi pek çok durum başka bir şiir dilinin oluşmasına neden olmuştur. XIX. yüzyılın sonunda Mehmet Emin Yurdakul ile yaygınlaşıp Rıza Tevfik ve Genç Kalemler ile devam eden hece ile şiir yazma anlayışı kendilerine Beş

Hececiler yakıştırması yapılmış beş genç şairle hız kazanmıştır. “Beş Hececiler” yakıştırması ise ilk kez İsmail Habip Sevük tarafından *Edebî Yeniliğimiz* kitabında kullanılmıştır. Tanpınar ise “Türk Edebiyatında Cereyanlar” adlı makalesinde bu beş şairden “ilk hececiler grubu” olarak bahsetmiştir (Tanpınar, 2016: 113). Kenan Akyüz’e göre de onlara “Beş Hececiler” yerine, “Hecenin Beş Şairi” demek daha doğrudur. “İlk şiirlerinde Osmanlıca’yı ve Arûz’u kullanıp konuşulan Türkçe’ye ve Hece’ye sonradan bağlananlar çoğunlukta olduğu için, bu devrin şairlerinin şiirlerindeki dil ve vezin ikiliği belirli ve ortak vasıf halindedir. Ancak, bazı Servet-i Fünun şairlerinin açık ve inatçı muhalefetlerinden başka, Türkçe’ye ve Hece’ye muhalefet eden hiçbir edebî eğilimin görülmediği 1917 tarihinden sonra” hece vezninin en güzel örneklerini veren bu beş genç şair ortaya çıkmıştır (Akyüz, 2015: 171). Kısa sürede beklenen kıvrak söyleyiş ve inceliğe erişen bu beş şair içinde önce Orhan Seyfi Orhon, Enis Behiç Koryürek ve Yusuf Ziya Ortaç hece ile şiirler kaleme almıştır. Daha sonra bunlara ilk eserlerini, ilk piyeslerini aruzla yazan Halit Fahri Ozansoy, sonra da şiirlerini hem aruz hem hece ile söyleyen Faruk Nafiz Çamlıbel eklenir. Cumhuriyet’ten önce doğup Balkan ve I. Dünya Harbi yılları arasında şiire başlayan bu şairler gerçek ünlerine ve kuvvetlerine Cumhuriyet döneminde kavuşmuşlardır. “*Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*” adlı eserde Beş Hececiler ile ilgili şu bilgilere yer verilmiştir: Bu dönem şairlerinin “hececiler” diye bilinmesinin en önemli nedeni, bu şairlerin şiirlerini hece vezniyle yazıp hece vezninin ilgi odağı olduğu bir dönemde yaşamış olmalarıdır. Aynı yıllarda etkin bir dergi olan *Yeni Mecmua* da bu beş şairin hece veznine yönelmesinde önemli bir etkiye sahiptir. *Yeni Mecmua*, dergide yayınlanacak yazılarda Türkçe ve hece ile şiir söyleme şartını aramış, dönemin edebiyat gündeminin belirlenmesinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Turan Karataş, Beş Hececiler maddesinde bu şairlerin belirgin özelliklerini şöyle sıralar: “... şiirlerinde daha çok 11’li hece kalıbını kullansalar da yeni kalıpları denemişler; hece ölçüsünün duraklarında bazı değişiklikler yapmışlardır. Hecenin çok yaygın nazım birimi olan ‘dörtlük’e bağlı kalmayıp yeni şekil arayışı içinde oldukları görülür” (Karataş, 2019: 55-56). Buna ek olarak yine aynı maddede bu beş şaire, ‘Beş Hececiler’ denilmesi, “... daha önce Fransa’da kurulmuş olan “Beş Yazarlar Derneği” etkisine bağlanmıştır (Karataş, 2019: 56 ). Bu durum Karataş’a göre, Batı heveskârlığı olarak değerlendirilir.

Beş Hececiler, hece veznini “*parmak hesabı*”, “*köylü vezni*”, “*vezn-i benan*” olmaktan çıkarmışlar, özellikle diğer şairlerin takdirini ve ilgisini kazanmışlardır (Özcan, 2010: 95). Halit Fahri ve diğer Hecenin beş şairi, hece ölçüsüne verdikleri değerle ön plana çıkmış şairlerdir. Hece vezninin inceliklerini şiirlerine başarılı şekilde uygulayan şairlerin şiirlerinde şu özelliklerin öne çıktığı görülür: Sibel Yılmaz’a göre bu beş şair, şiire bir mekân arama çabası içerisindedir. Türk şiirini Anadolu’ya taşımak, Anadolu halkının yaşamını şiirin konusu yapmak ve bunu yaparken realist kalmaya çalışmak ilk dikkat çeken özelliklerdendir. “Anadolu coğrafyası bu

şairlerin şiirlerinde idealize edilir ve gerçeğe yakın olmaktan çok, hayalî bir mekândır” (Yılmaz, 2021: 22). Hece veznine işlerlik kazandıran bu beş şair, hece vezniyle şiir dilinin sadeleştirilmesini amaçlamıştır. Ebubekir Eroğlu aruz vezninden kopmayı şu şekilde açıklar: “Aruz vezninden koparken hece veznine yönelmenin bir sebebi, muhayyilenin vezinlere akortlu ve elden ele dolaşan modern şiir örneklerinin kıt’a düzenini korumakta oluşu ise, bir başka sebep de yüksek tabaka şiirine sırt çevirirken halk şiirine ve onun veznine bakma isteğinin uyanmasıdır” (Eroğlu, 2018: 30). Bununla birlikte bu yönelişte ideolojik bir yaklaşım da vardır. Hece ve öz Türkçe ile şiir söylemenin yaygınlaştığı bir dönemde Hecenin beş şairinin pek çok niteliksiz şiire karşın daha sağlam şiirler yazdığı da söylenebilir. Nitekim bu durum, halka doğru ve halka yakın bir söyleyiş ve şiirin millîleştirilmesi anlamında Türkçülük anlayışının güç kazanması ile alakalıdır. Bu açıdan Mehmet Can Doğan: “Beş Hececiler” adlandırması, ideolojinin öne çıkardığı biçimsel bir ortaklığı gösterdiği kadar içerikte ve dilin kullanılışında da belli bir tercihin işareti olmuştur” değerlendirmesinde bulunmuştur (Doğan, 2018: 188).

Çeşitli mecmualarda şiir ve yazılar yayınlayan Halit Fahri ise, ilk şöhretini *Rûbab* dergisindeki şiir ve nesirleri ile elde eder. Dönemin diğer şair ve yazarlarıyla da ahbaplık kuran, “Balkan Harbi yıllarında Yahya Kemal’i Beşiktaş’taki evinde geceler boyu misafir eden H. Fahri, aynı sıralarda sık sık hem Abdülhak Hamid’in Maçka’daki apartman dairesini, hem Şehabeddin Süleyman’ın Osmanbey’deki Raif Paşa Apartmanı’ndaki katını ziyaret etmekte; hem Halid Ziya’nın Yeşilköy’deki köşkünde, hem de Abdullah Cevdet’in İctihad Yurdu Apartmanı’nda edebi sohbetlerin müdavimi olmaktadır” (Özgül, 1986: 13). Bir dönem *Servoet-i Fünun* dergisinde de yazılar yayınlayan Halit Fahri, aynı zamanda 1926-1947 yılları arasında bu dergiyi yönetmiş, yine bu dergide 1933-1941 yılları arasında 52 şiir yayınlamıştır (Yılmaz, 2021: 25). Halit Fahri Ozansoy, Meşrutiyet sonrası akımları arasında yer alan “*Nâyîler*” grubuna da katılmıştır. Fecr-i Âti’ye karşı, “yalnız estetik değil, millî değerlerin de şiirde konu edinilmesini ileri süren Nâyîler’in ömrü kısa sürmüştür” (Okay, 2016: 69), buradaki bazı sanatçılar sonradan Millî Edebiyat katılmıştır. “*Arûz’a Veda*” adlı şiiri ile aruzu bırakan Ozansoy da, Millî Edebiyat hareketine katılanlar arasındadır. Hece veznini ve konuşulan Türkçeyi benimseyen Halit Fahri, şiirlerinde ferdiyetçi bir anlayış göstermiştir. Osmanlı’nın yıkılışı ve Cumhuriyet’in kuruluşundaki olaylar ve ideolojik yaklaşımlar şiirlerinin konuları arasındadır. Bunun yanında Ozansoy ve arkadaşları, toplumsal meselelere önem vermişlerdir.

Metin Kayahan Özgül, Halit Fahri’nin sanat anlayışının değişkenliğine vurgu yapar.

Halit Fahri Ozansoy’un sanat ve dolayısıyla edebiyat hakkındaki fikir, hüküm, karar ve tatbikatlarını, içinde bulunduğu devrin umumi psikolojisine ayak uydurarak sıkça değiştirdiği görülür. Dolayısıyla bir müddet önce doğru veya

güzel bulduğu bir fikri, bir zaman sonra reddetmesi, hatta yanlış ve çirkin bulması H. Fahri'nin edebi şahsiyetinin değişkenliğiyle tefsir edilebilir (Özgül, 1986: 20).

Halit Fahri'nin *Rûbab* dergisinde yazdığı dönemde, onun yazılarında Fecr-i Âti etkisini görebiliriz. Bu yazılarda, Fecr-i Âti'nin kelime motifleri ve tekrarları göze çarpar. Bu açıdan "Baykuş" adlı piyesi de Fecr-i Âti'yi yansıtan bir eser olarak değerlendirilebilir. Bu eserde ölüm, karanlık, yalnızlık, masalsı motifler sıkça karşımıza çıkar. Bir dönem *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisine de gidip gelmeye başlayan şair, başka şairlerle Fecr-i Âti'ye rakip *Nâyîler* adlı bir ekol oluşturmaya niyet eder. *Nâyî*'ler için, "Sadelikteki güzel "havza medeniyeti"nin, "aheng-i deruni" de tekke ve tasavvuf edebiyatının karakteristigidir. Bu konuda Mevlana'dan "ahz-i nefsi meslek" edilecektir" (Özgül, 1986: 23). Daha sonra Ömer Seyfettin ve Ziya Gökalp'in etkisiyle Hece veznine yönelen şair, Türkçülük akımının etkisiyle şiirler yazar. Çeşitli dergi ve gazetelerde yazan Halit Fahri, poetik meselelere de değinir. Bu açıdan makalemizin asıl konusu olan şairin *Son Posta* gazetesinde makaleler, onun poetik meselelerinin özetlenebilmesi açısından iyi örnekler olarak değerlendirilebilir. Bu konuda Turan Karataş bir yazısında, "şiir hususunda yazdıkları görmezden gelinen ya da dikkate alınmayan bir ismi özellikle hatırlatmak istiyoruz: Halit Fahri Ozansoy. 1937'den 1965'e kadar aralıklarla *Son Posta* gazetesinde 29 ve *Tercüman*'da 2 yazısı çıkan Ozansoy'un söz konusu yazılarının poetik bağlamda dikkate alınmayışını yahut önemsenmeyişini, gazete yazısı olma özelliğine, temel meseleler etrafında değil de günün getirdiği güncel sorunlar çerçevesinde yazılmış olmasına bağlayabiliriz" değerlendirmesinde bulunur (Karataş, 2010: 41).

Halit Fahri Ozansoy, 1937 ila 1951 yılları arasında bu gazetede neredeyse her hafta köşe yazıları yazmıştır. Şair; *Son Posta*'da edebî türler, dönemin edebiyatçıları, edebiyat tarihini ilgilendiren tartışmalar, eski edebiyatımız ve yeni edebiyat hareketleri, Batı edebiyatı ve düşüncesi, dönemin sanatkârları ve edebiyatçıları ile sosyal ve siyasi kimi meselelerin edebiyata olan etkisi hakkında onlarca yazı yayımlar. Pek çok yazısı edebiyatın güncel meseleleriyle alakalı olan bu yazılara bakarak öncelikle Halit Fahri'nin edebiyat ve sanat hakkındaki görüşleri yakinen takip edilebilir, onun fikir dünyasındaki değişimleri izlenebilir. Bununla birlikte güncelle ve güncel edebî meseleler hakkındaki bu yazılarla şairin poetik dünyasına bakılabilir. Ancak, bu kısa yazıların kimi zaman beklenen etkiyi veremeyen, vasat yazılar olduğunu da görülür.

## 1. Halit Fahri Ozansoy'un *Son Posta* Gazetesindeki Şiir Üzerine Yazıları (1937-1951)

### 1.1. Şiir, Şair ve Ahenk Meselesi

Halit Fahri Ozansoy, *Son Posta* gazetesinde uzun yıllar çeşitli konular hakkında yazılar yazmıştır. 1937 yılından 1951 yılına kadar neredeyse her hafta edebiyat, sanat ve çeşitli güncel

konuları ele alan bu yazılar, nitelik açısından bir gazete yazısını aşan bir etkiye sahip değildir. Sanat ve edebiyat yazılarında değindiği meseleler derinlemesine ele alınamazken pek çok yazısında da benzer meseleleri tekrar tekrar dile getirmiştir. Şair; edebiyat ve sanat dünyasının nabzını tutmaya çalışmış; şiir, hikâye, roman ve tiyatro gibi türler hakkında bilgi vermiş; güncel olaylar ve toplumsal meseleler üzerine eğilmiştir.

Halit Fahri Ozansoy, Milliyetçilik akımının etkisini güçlü bir şekilde hissettirdiği bir dönemde Hece vezni ile şiir yazmanın önemi üzerinde durmuş bir şairdir. Millî bir şiir ve şair olma meselesine kafa yormuş, şiirde ahenk ve öz şiir anlayışına dair açıklamalarda bulunmuştur. Edebiyatın yerli ve millî konulara değinmesi gerektiğine işaret ederken aynı zamanda Batı tarzı anlayışlara da dikkat çekmiştir. Batılı sanat anlayışlarından dem vurduğu yazılarında kendi sanatımız için bir yol aramıştır. Şairin kimliği, değinmesi gereken meseleler, eski-yeni tartışması, güncel edebî münakaşalar, şiirler, eserler, öz şiir, Divan edebiyatı, Hece-Aruz meselesi, genç şairlere tavsiyeler, dilde sadeleşme gibi pek çok konuda yazılar yazan Halit Fahri, özellikle millî bir sanat anlayışı üzerinde durmuştur.

Halit Fahri'nin *Son Posta* gazetesindeki şiir ile ilgili yazılarının önemli bir kısmı şiirde ölçü, anlam ve öz şiir meseleleri hakkındadır. "Aruz ve hece vezinlerine dair" adlı yazısında Aruz vezninin önemine işaret eder. Ozansoy bu makalede, "Arapların «ilmül'aruz» diye yadettikleri şiirde ahenk ölçüsünün bizim edebiyatımızda asırlarca saltanatına rağmen artık «ilmi simya» gibi kıymetten düştüğünü sanırdım" demiştir (Ozansoy, 1939a: 7). 1939 yılında yazılan bu makalede o yıllarda yazılmış birkaç eserde aruz parçalarının yanlış iktibasının yapıldığına dikkat çekilir. İsmail Habib'in de bu durumu eleştirirken Halit Fahri gibi birkaç şairin şahitliğine başvurduğu belirtilir. Kendisinin meseleye dâhil edilmesinden rahatsızlık duyan Halit Fahri, aruz vezni ve tarihi hakkında değerlendirmelerde bulunur. Bir zamanlar öğrencilerine bu "zor" veznin tüm inceliklerini öğretmek zorunda kaldığından bahseden Halit Fahri, öğrencilerinin tüm bu çabaya rağmen yine de vezni yeterince kavrayamadıklarını gördüğünü ifade eder. Zamanla aruz veznini öğrenciye bir fikir vermek için ve hece vezni ile olan farklarını göstermek için anlattığını söyler. Hakikaten bu veznin öğrenilmesi bu kadar zor mudur, sorusunu şair şu şekilde cevaplamıştır: "İhtimal değildir, yalnız insan zekâsına inen bir tokmaktır" (Ozansoy, 1939a: 7). Yazar, klasik bir şiirde Aruz ile söylemenin, bunu bir kalıba uydurmanın ve nihayetinde bir sembol ile göstermenin ne denli zor olduğuna dikkat çeker. Ozansoy'a göre, bu açık ve kapalı hece anlayışının şairin şiirine istediği gibi başlayamamasına neden olmaktadır. Son dönem şairlerinin ise Hece veznine yöneldiğine dikkat çeker. Ardından aruz ve hece vezni arasındaki farklara değinen şair, Aruz vezninin bugün bile saltanatının yıkıldığını söylemenin abes olacağını dile getirir. Zira, eski edebiyatımızda pek çok sağlam şiirin bu vezinle söylendiğini ifade eder.

Halit Fahri'ye göre Aruz vezni his ve hayal konusundaki biçarelikleri kapayan bir vezindir. Ozansoy için "Aruz dolu bir plâktır. Döndüğü zaman, yalnız içerisine evvelden konulmuş besteyi işittirir. Sizin hissinize düşen zahmet, sadece güfteyi iyi tayin edebilmektir" (Ozansoy, 1939a: 7). Şaire göre Hece vezni ise boş bir kalıptır ve kendiliğinden ahengi sağlamaz. Ancak nitelikli bir şair, his ve hayal ile ahengi yaratabilir. Bu durum da göstermektedir ki Aruz vezninde ahengin bir hududu vardır. Hece vezni ise şaire sınırsız bir nağme güzelliği bahşeder. Hece vezninde, her türlü şairin elinde bambaşka güzellikler ortaya çıkabilir. Hece veznini alelade bir parmak hesabı vezin olarak görmek mümkün değildir.

Halit Fahri için Aruz vezni hâlâ öğrenilmesi gereken bir vezindir. Eski eserlerin ses güzelliğini kavrayabilmek, anlam ve inceliklerini fark edebilmek için Aruz veznini bilmemiz gerekir. Bunun eğitimi de lisede değil üniversitede sıralarında verilmelidir.

"Aruz dedikoduları" adlı başka bir yazıda ise yeni neslin Aruz veznine gereken önemi vermediğini ifade eden şair, bu durumu olağan karşılar. Edebiyat camiası tarafından kabul gören Hece vezni varken yeni şairlere Aruz veznini tavsiye etmenin anlamsızlığına dikkat çeker. İbrahim Alaeddin Gövsa'nın "Türk aruzu" dediği «sevmek sevilme» masterlarını "tefail tefail" aruz kalıbının yerine kullanılmasını teklif etmesi gereksizliğine işaret eder. İbrahim Alaeddin Gövsa'nın bu önerisiyle sanki üç yaşındaki bir çocuğun bile bülbül gibi Aruz vezni şakıyacağını sanmasına eleştiride bulunur. Yazının devamında Enis Behiç ve Nurullah Ataç'ın bir dönem bu Aruz mevzusuna değindiğini söyleyen Halit Fahri, Ataç'ın işi özetlediği iddiasındadır. Halit Fahri'ye göre pek de meşhur olan bu durum "Vezin bir şey ifade etmez, ister aruzla ister heceyle güzel de yazılır, kötü de. İş, şair olmakta!" diye açıklanmıştır (Ozansoy, 1939b: 4). Yazının devamında ise Halit Fahri, Aruz ile yazdığı bir şiirin hikâyesini anlatır. Galatasaray Lisesindeyken şiir yazma hevesiyle Aruz veznini anlamaya çalıştığını söyleyen şair, okul Türkçe öğretmeninin yardımıyla çeşitli Aruz kalıplarını öğrenmeye başladığını aktarır. *Rubab-ı Şikeste*'nin bazı mısralarına düşülen Aruz kalıplarını gösteren öğretmen sayesinde Halit Fahri'nin de diğer mısralarda bu kalıpları bulmaya çalıştığı anlatılır. Belli bir talimden sonra birkaç mısra yazmaya karar veren genç Halit Fahri '*feilâtün mefâilün fâlün*' vezniyle bir şiir yazdığını dile getirir:

Denizin sath-ı lerzedarında

Acı bir nefh-ı pür melâl esti

İlk kez aruz vezni ile bir şiir yazma mutluluğunu yaşayan Halit Fahri, bu mutluluğu arkadaşlarıyla paylaşma niyetindedir. Şiirini bazılarıyla paylaşır. Bir hafta sonra Ali Naci adındaki bir arkadaşının benzer mutlulukla Halit Fahri'ye gelip Aruz ile yazdığı ilk şiiri kendisine okuduğunu söyler. Arkadaşının okuduğu ilk mısra Halit Fahri'ninkiyle aynıdır:

Denizin sath-ı mevcedarında

Şiirde ölçüye oldukça önem veren Halit Fahri, Aruz vezninin yeni bir şey söyleyebilmek açısından şairin dimağını oldukça zorlayan bir ölçü olduğuna inanır. Bu da klasik şiirin yıllarca belli başlı meseleler etrafında dönüp durduğu, belli benzer söyleyişlerin ortaya çıkmasına neden olduğu anlamına gelebilir. Ölçüsüz şiirler ise onun ahenk meselesinde en dikkat çektiği hususlardandır.

“İki şiir ve iki nesil” başlıklı yazısında eskiden lisanı ve Hece veznini işleyen, kafiye kımnet veren, ferdî ve toplumsal konuları her türlü tuhaflıklara yaklaşmadan anlatan bir nesil olduğuna dikkat çeker. Bugün ise bu kuşağın yerine, yeni başka bir nesil türediğini ifade eder. “Bugün de bir nesil var: ekserisi hecenin muayyen kalıplarına sığmayan, serbest nazımla en basit ahenkten mahrum altalta sıralanmış kelime yığınlarını yer tutan, ferdî maşeri her türlü duygularını bilhassa garabetle ifadeyi hünerverlik sayan bir gençlik zümresi...” dediği bu nesilden şikayetçi gibidir (Ozansoy, 1942a: 3). “Zavallı şiir” makalesinde de benzer bir serzenişte bulunan Halit Fahri, “Eskiden his, hayal ve ahenk ölçüsü ile tartışılan bir şeydi. Büyük şairlerin sesinde az çok bir veli, hattâ bir nebi sesi bile bulanlar vardı” demektedir (Ozansoy, 1945a: 4). Bugün ise bambaşka bir durumun olduğunu; sesin, rengin, anlayışın birbirine karıştığını söyler.

Halit Fahri şiirde ahenk unsurunu sağlayan ölçüye ve kafiye önemi verdiğini neredeyse her fırsatta dile getirmiştir. Çeşitli yazılarında şiirin bir zevk işi olduğunu, bu unsuru sağlayan önemli şeylerden birinin de ahenk meselesi olduğunu vurgular. “Zevksizlik” adlı yazısında ‘gösteriş şiirleri’ bahsini açar. Bu tür şiirlerden hazzetmediğini açıkça ifade eder. Gösteriş şiirlerinin ilki “nazmı nesre yaklaştırmak iddiasıyla ne vezin ne kafiye tanıyan genç şairlerin eseridir” (Ozansoy, 1939c: 8). Bunun yanında yine aynı genç zümreye mahsus şairlerden bazılarının eserleri de gösteriş şiirlerine dâhil edilir. Bu grup ise “en bayağı fikirleri, sırf dikkati celbetmek gayesile «Şiir» başlığı altında neşredenler”dir (Ozansoy, 1939c: 8).

“48 şair” adlı yazı, Ali Tomurcuk tarafından hazırlanan bir antoloji hakkındadır. Ali Tomurcuk, antolojisinin önsözünde: “Seçtiğim şiirler ölçüsüzdür; tekli değeri olduğu gibi, bütünden doğan güzelliklerine de kimseler arsızlık edemez” diye belirtmiştir (Ozansoy, 1944a: 4). Dönemin genç şairlerinin en seçkin şiirlerinden derlenip hazırlanan şiirlerin bir araya getirildiğini iddia eden Ali Tomurcuk’a göre bu şairler gerçekle/realizmle alakadardılar. Halit Fahri yine aynı antolojinin önsözünde şuna dikkat çeker: “... Kemalist Cumhuriyet, bu ülkede her şeyi yenilemiştir; «eski» Kemalist Cumhuriyet için, değer kazanamaz. Eskilerin benzetmeleri yüzünden, koca ulusumuz destansız kaldı. Bize ileriye, güzeli gösterenlerin izin deyiz; Türküz, gerçeğe gidiyoruz” (Ozansoy, 1944a: 4). Antoloji yazarının önsözün başka bir yerinde eski-yeni

tartışmasına girmeyeceğini iddia etmesine karşın onun kendisiyle çeliştiğini söyleyen Halit Fahri, eskilerin ulusumuzu destansız bıraktığı meselesinin ise 'çok su götüreceğini' dile getirir. Nitekim seçilen şiirlerin destan kültürüne katkıda bulunduğunu söylemek mümkün değildir. Gerçek etrafında, gerçeğin dile geldiğini söylemek ise başka garabet bir durum olarak değerlendirilir. Ölçsüz yazılan bu mısralar, -Halit Fahri'ye göre kırık dökük sözler- kahve ve sokak dedikodularından ibarettir. Milliyetçilikle birlikte sokağa, insana, Anadolu'ya yönelme anlayışının beraberinde şiirdeki özü kaybettirdiği, o mistik havanın ve güzelin telakkisinin yanlış anlaşıldığı; değerinin ise azaldığı aktarılır. Ona göre bugün yeni şiir diye söylenen şeyler güzeli terennüm etmekten uzaktır. Bununla birlikte antoloji yazarının sanki bu şiirlerin ölçsüz oluşuna üzüldüğünü söyler. Ancak Halit Fahri bu duruma "Halbuki hiç üzülmeye sebep yok! Güzel şiir, herhangi ölçü ile yazılsa yine güzeldir, ölçsüzlük içinde de bir ritim bulunduğuna göre serbest nâzımı da çoktan kabul etmişizdir" yanıtını verir (Ozansoy, 1944a: 4). Yazısında, sözde destan değerindeki şiirlere birkaç örnek verir Halit Fahri:

Dostlar,

Çarıklarını çıkarmadan

Başköşeye bağdaş kurup oturabilirler

Balıklar için deniz lazım

Sevişmek için işsiz olmak lazım

Ve geceleri yatakta

Duymamak için tabanların sızısını

Zengin olmak lazım

Uçtu uçtu leylek uçtu

Uçtu uçtu masa uçtu

Uçtu uçtu Perihan uçtu

Uçtu uçtu . . . . .

Ne uçtu sanırsınız çocuklar?

Uçtu uçtu gençliğim uçtu

Baharın geldiğinden habersiz olanların, çarıklarını giydiklerini bildirenlerin şair olmadığını, dolayısıyla bunlara da şiir denemeyeceğini söyler. Halit Fahri burada yeni şiirin destekçisi



olduğu görülen Nurullah Ataç'a eleştiride bulunur. Ataçın, "Türk şiiri bugünkü kadar zengin bir devir yaşamamıştır" sözüne dikkat çeken Ozansoy, yazının devamında: "Mitologiadaki kanatlı at Pegas gibi yerden göklere çıkan, sonra tekrar bulutlardan yere inen bu yeni şiir, asıl bu tarifi içinde esatirleşiyor, masallaşiyor ve ortadan siliniyor. Nurullahın iddiasına gelince, onun binbir fikir garabetlerinden birisidir. Hoş görmeli!" değerlendirmesinde bulunur (Ozansoy, 1944a: 4).

Koca antolojide bir şiiri beğendiğini söyleyen Halit Fahri, öz şiire varmak için düşünmek gerektiği vurgusunu yapar. Halit Fahri'nin beğendiğini belirttiği şiir ise şöyledir:

Düşünme

Arzu et sade

Bak, böcekler de öyle yapıyor!

Ozansoy'a göre, saf ve öz şiire ulaşmak için her şeyden evvel düşünmek gerekir. Sonra hissetmek ve ardından lisan ve ahenk... Halit Fahri, *Son Posta* gazetesindeki yazılarında 'öz şiir / saf şiir / millî şiir' kavramlarına oldukça sık değinir. Eski-yeni şiir karşılaştırmasında, genç şairlerin dönemin modasıyla şiir yazdıklarını söylediğinde, Anadolu kültür ve birikiminin şiirimizdeki önemine değinmesi gerektiğini anlattığında bu konulara odaklanır. "48 şair" makalesinde de görüldüğü gibi öz şiirin önemli meselelerinden biri şairin düşünmesidir. Saf şiiri anlatırken bir başka yazısında "Ocakbaşı şiirler" tabirini kullanır Ozansoy. 1942 yılında yazdığı "Ocakbaşı şiirleri" makalesine "...şiir gittikçe sesini, rolünü, inceliğini kaybediyor. O ruhu tekrar kavramak için de, her şeyden evvel içtimaî hayatın temelini teşkil eden yuvaya, ocağa, aileye dönülmelidir. Bütün millî duygular orada beslenir ve oradan yayılır" diye giriş yapar (Ozansoy, 1942b: 4). Buna nazaran, harabatılığı, derbederliği şiire taşıyanlar –özellikle o günün genç şairleri- öz şiire ulaşamazlar. Hayatın zorlukları, iş yorgunluğu, vazifenin zorluğu ancak musikiden sonra şiirle yumuşatılabilir, bunlar ancak şiirle sevdirebilir. İşte Halit Fahri'nin "ocakbaşı şiirler" dediği şiirler bu türdendir. Gönle dokunan bu şiirler, duyabilenlere derin bir tesirle ulaşır. Bu türden şiirler en yorgun ruhlara bile tesir edebilir. Halit Fahri'ye göre şiir ruha ince, latif dokunuşlarla temas etmelidir. Ocakbaşı sıcaklığı ile söylenmemiş şiir, toplumun enerjisini de hissedemez. Modern çağın materyalizme olan düşkünlüğü insan olma hassasiyetini köreltmiş, toplumları tüm lirik duygulardan uzaklaştırmıştır. Bugünkü roman ve hikâye de tüm realist değerlerle kişiyi bu insanî duyarlılıktan uzaklaştırmaktadır. Kuş seslerinin yerini motor seslerinin aldığı bir sanat anlayışında sanatın samimiyetini ve hararetini kaybettiğini dile getiren Halit Fahri, Hüseyin Siret'in "Ayçiçek" adlı şiirini örnek gösterir. Ozansoy'a göre bu şiir kendisinin özlediği "ocakbaşı şiirlere" örnek olabilecek cinstendir.

Çoluk çocuk bütün ev halkı bir geniş odanın

Havayı serdini teshin eden büyük sobanın

Başında söyleşiyorlardı...

“Sevgili, ana, baba, evlâd duygularile başlayan bu ocak başı şiirleri, genişliye genişliye, bütün kütleli, bütün ferdleri ve bütün yurdaşları içine alan şefkatlerin ve muhabbetlerin ifadesidir” diyen Ozansoy, bu tür şiirlerin “harabat ehlinin kahve peykelerinde cemiyet içinde hiç de faydası olmayan, bilâkis cemiyeti zayıf düşürecek bir takım fikirleri (en soğuk ve yabancı bir şekilde bile olsa) ortaya atan şair geçinenlerin demagojilerinden daha sevimlidir” ifadelerine yer verir (Ozansoy, 1942b: 4). “Harpte Fransız şiiri” başlıklı yazısında da benzer bir meseleye değinir Halit Fahri. İkinci Dünya Savaşı yıllarında, Fransız şairlerin toplumun meseleleri ve millî duyarlılığı hakkındaki tavırlarına dikkat çeker. Yazar, Fransız şair Aragon’un “Elsa’nın Gözleri” adlı eserinde topluma ümit ışığı olan şiirler kaleme aldığına değinir. Savaş döneminde pek çok şairin insani ve toplumsal meselelere değindiklerine, savaşın ve yıkımın etkilerini farklı temalarla işlediklerine dikkat çeker. Halit Fahri’ye göre bunlar arasındaki önemli ortak noktalardan biri de şudur: vezin ve kafiye önem vermemek. Şiirin, insanı kuşatan ve derinden etkileyen gücüne ve toplumsal meselelerdeki önemine değinen Ozansoy için saf ve öz şiir, tüm bir insanlığın ruhuna dokunacak güçte olan şiirdir.

Görülüyor ki, bugünkü Fransa’nın şiiri, vatanî ilhamlar sonunda daha şimdiden bütün insanlığı kavrayan bir şefkat kapısından seslenmektedir. Bu nazariye göre, «insanlığın vazifesi» bugün eskisinden daha fazlalaşmıştır ve şiir buna hizmet edecektir. Çünkü şiir bir oyun değil, çünkü insanı insanın üstüne yükselten bir şarkıdır. Beşerî yahut mekanik bütün tazyik kuvvetlerine rağmen, hem fikrin kat’i hürriyetini hem zekânın üstünlüğünü teyid etmektedir (Ozansoy, 1944b: 4).

Halit Fahri Ozansoy, şiiri tanımlarken onda insani olan tüm kıpırtıları ve bugüne kadar insanoğlunun tüm meselesini ele alan bir şeyden bahseder gibidir. Şiirin hayatla olan bağına dikkat çeken yazar, şiiri hayatın içindeki bir öz olarak tanımlar. Yeni sanat diye ortaya konan pek çok şeyin insandan uzak bir dünya yaratmaya çalıştığını, bu anlayışa sahip olanların insanın derinlerdeki duyusu ve düşünüşünden farklı bir evren yaratmaya çalıştıkları iddiasındadır. “İki şiir ve iki nesil” başlıklı yazısında modernizmle ortaya çıkan bazı sanat akımlarının bu insani değerlerden yoksun nasıl eser verdiğine dikkat çeker. Ona göre sürrealizm, Dadaizm, sürenatüralizm, kübizm gibi akımlar saf ve öz bir sanat anlayışı ortaya koymamaktadır. Özellikle genç şairlerin bu tür tuhafliklara rağbet ettiğinden şikâyet eden Halit Fahri, sanatın onlar tarafından yanlış anlaşıldığını düşünmektedir. Gençlere ve bu tür sanat anlayışı ile ürün verenlere “Ne zaman sanatın bir hokkabaz kutusu gibi içinden binbir çeşid, birbirini tutmaz, öteden beri bir el çabukluğu marifet olmadığı hakikati, bu «yeniler»,

«sürrealistler» ve hattâ «sürnatüreller» tarafından anlaşılabilirler?” diye sorar (Ozansoy, 1942a: 3). Devamında kübizm ve Dadaizm’in gün geçip unutulduğu, yerini saf ve öz şiire bıraktığı vurgulanır. Şair, nitelikli eser verebilmenin yolunun saf ve öz şiir telakkisinde olduğu görüşündedir. Ayrıca “İlham kuşuna güvenenler” adlı makalesinde gündelik duyguların ve düşüncelerin hiçbir özellik yaratmadan yalnızca kaleme alınmasının edebiyat olamayacağını ifade eder (Ozansoy, 1942c: 4). Pek çok yazısında olduğu gibi bu yazısında da gençlere seslenen Halit Fahri, eğer durumun gençlerin anladığı cihetten olduğunu kabul etsek her türlü esere bir sanat eseri denmesinin gerektiğini söyler. Bunun için de genç bir şairin mısralarını örnek gösterir:

Geçenlerde konuştuk mum diye, çıra diye

Çoğumuzun canıdır verdiği kira diye

Halit Fahri “Zavallı şiir” başlıklı başka bir yazısında yine saf şiir meselesine değinir. Yeni şiir meselesiyle saf şiirden uzaklaşıldığına dikkat çeken Ozansoy, kimi şair ya da münekkitlerce şiirin yanlış değerlendirildiğini düşünmektedir.

...hattâ bir nevi sakatlık ve hastalık halile, zavallı şiir, inliyor, ofluyor, pufluyor, bazen acayip bir dinamizm ile yerinden fırlar gibi oluyor, karnından makine sesleri, motör uğultuları çıkarıyor, sonra yine birden bire bitkinleşerek (...) ve bezgin malihüyalara dalarak sayıklıyor. Bu sayıklamaları ciddiye alanlar, bunda cemiyetin, dünyanın homurtusunu, hırıltısını bile, bulan o biçim vehimlere kapılan saf münekkidler bile var. Böyleleri için şiir, sanki standard bir matadır, dikiş makinesi, buz dolabı, radyo gibi bir şey! (Ozansoy, 1945a: 3)

Böyle düşünenler için şiir, bir makine, bir alet gibi nerede olsa işleyen bir şeymiş gibi anlaşılmaktadır. Hâl böyle olunca da Halit Fahri için büyük bir keşmekeş, şiirin acı çekmesine sebep pek çok durum göze batmaktadır. Eninde sonunda bu durumun şiire zarar verdiğini söyler. “İki şiir ve iki nesil” makalesinde de bu duruma işaret etmiştir. Eskiden zayıf ve niteliksiz eserlerin edebiyat camiasında görmezlikten gelindiğini, ortamlardan silinip gittiğini ifade eder. Ancak yeni dönem edebiyat camiasında bu durum pek de öyle görüldüğü gibi değildir Halit Fahri için.

### 1.2. Şiir Nedir ve Şair Kimdir?

Halit Fahri, “şiir nedir, şair kimdir” sorularına, *Son Posta*’daki yazılarında bölük pörçük cevaplar vermiştir. Pek çok yazısında benzer görüşleri dile getirmiş, güncel meseleler ışığında bu soruları cevaplamaya, kendi fikir ve görüşlerini açıklamaya çalışmıştır. Hakkındaki yazılara cevap verdiğinde yahut bazı eserler için değerlendirmelerde bulunurken bu fikirlerin ışığında

Ozansoy'un sanat ve fikir dünyasına ulaşmaya çalışmaktayız.

Halit Fahri Ozansoy'un *Son Posta* gazetesinde şiir ve şair meselesine değindiği yazılardan biri "Şiir Telakkileri" adlı makalesidir. 1938 yılında kaleme aldığı bir şiirle başlayan yazıda, şair bu mısralardan hareketle şiirin "esrar ve rüya" olduğunu anlatmaya çalıştığını ifade eder. Devamında ise dönemin kimi genç şairlerinin Batı taklitçiliği ile eser vermeye çalışmalarına değinen Ozansoy'a göre bu durum Tanzimat'tan bu yana edebiyat ve sanat âlemimizin kanayan bir yarasıdır. Kendi kaleme aldığı şiirinde sembolist etkilerin ya da nevrotik bunalımların görülebileceğini söyleyen Ozansoy için genç şairlerde bu sembolizmin ötesinde bir anlayış hâsıl olmuştur. Batı'dan ithal edilen ama özümsememiş görüş ve düşüncelerle şiir yazma gayretindeki bu yeni güruhun eskinin sembolist eserlerini aratacak, tatsız-tuzsuz şiirler kaleme aldıklarını ifade eder. Yeni realist akımın etkisindeki bu şiir anlayışı, sembolizmin o mistik ve okuyucuyu etkileyen havasını ortadan kaldırmıştır. Halit Fahri, kimilerince de bu durumun alkışlandığından dert yanar: "Doğrusu ya, ben kendi hesabıma, ne bu kadar vuzuhu, ne de bu kadar basit ve kolay lirizmi beklerdim. Evet; ne harp sonu nevrozunun ekseriya manadan uzak sayıklamaları, ne de bu kadar hafifin hafifi..." dediği bir şiir anlayışından bahseder (Ozansoy, 1938a: 9). Günün şiir anlayışına da değinen şaire göre, çağın insanı aşırı gösteriş ve acayıplıklardan sıkıldıkları için şiirde kolaylık ve sadeliği aramaktır. 1912 yılında Fransız şair Tristan Dreme ve arkadaşlarının bir mecmuada başlattıkları bir akıma değinen Ozansoy, Tristan Dreme'nin günümüz şiiri hakkında bir muhabire verdiği cevabı aktarır. Ozansoy, Tristan Dreme'yi anlatırken onun şiiri meslek haline getirmiş biri olduğundan bahseder. Fantaisiste adlı bir akımın temsilcisi olan bu şairlerin şiirlerinde "ne romantiklerin frensiz coşkunuğu, ne de sembolistlerin kendi iç ürperişlerini eşya ve tabiate sembollerle ifade eden ve derin hüznü vardır. Hele büyük harbden sonraki, başta «futurisme» olmak üzere eksantrik ve ancak marazî ruhiyatla izah edilebilecek olan edebî ekollerden sonra bu sadeliğe, bu kolaylığa ve gönül rahatlığına kavuşmuş birçok san'atkârlara ve münekkidlere hayret verecek bir geriye dönüştür" özelliklerine değinilir (Ozansoy, 1938a: 9).

Halit Fahri yazının devamında büyük şairin yeni bir sese sahip olduğuna işaret eder. Şair günün her saatinde çevresinde olup biteni fark edip onu anlamaya çalışan, her ufak zerreyi kıymetlendiren bir sanatkârdır.

Çünkü, şairin yalnız tepesinde fırfır dönen hava fırlıdağı, yalnız bahçesindeki gülleri ve güllerin içinde uyuklayan salyangozları değil, bütün bu gündelik teferrüata bağlılıkla en küçük şeyi kıymetlendirerek, salon döşemesindeki çatlağı, yatak odasındaki cilâsı sönük komodini, hattâ şairin yatarken ayaklarından çıkardığı çorapları da o mahremiyet, o samimiyet içerisine almak lazım gelir. Çünkü gökten inecek olan şiir yıldızının parmağımızın ucunda bir cep feneri gibi

parlıyarak bize ayrı ayrı bütün bu şeyleri göstermesi de bu tezin, bu telâkkinin tabii bir neticesidir (Ozansoy, 1938a: 10).

Ozansoy, burada şairin seçiciliğinden bahseder. Şair, şahit olduğu şeylerin kendisinde bıraktığı izlerle şiirini oluşturur. Seçmenin her şeyden önce bir hatıra olduğunu dile getiren Ozansoy, tabiatın ve şeylerin temasından zihinde ve hissiyatta kalanların şiire konu edilebileceğini ifade eder. Bir başka makalesinde “şair ve şair adam” dediği bir iki tür sanatkârdan bahseder. “Şair ve şiir hakkında” adlı bu makalede şair, “cemiyet ve tabiat karşısındaki insanın binbir duygusunu dillendiren bir şahsiyet”; şair adam ise “ekseriya bir yapmacık ve bazan fazla bir saflık” sezilen kişi olarak tanımlanır (Ozansoy, 1942d: 3). “Şair bizdendir” diyen Halit Fahri, şairi hayatın içindeki bizi, his ve hayallerimizi süsleyen, onları açan ve bunu yeni bir tarzla bize ifade eden kişi olarak dile getirir. Şair adam ise onun için şair gibi görünen birisidir. Kendi hislerini bile doğru düzgün anlatamayan, belirsiz bir hayal âleminde yaşayan, hayata dokunmadan ve bakmadan bir şeyler yazarlar, bir zavallı olarak anlatılır. Şairin realist özelliklerine dikkat çeken Halit Fahri, “şairin heyecan anlarında yarattığı alemin dışında, cemiyetin bütün ferdleriyle beraber müşretek geçen, hayatında tam realist ve doğru görür bir adam olması da onun kıymetine bir eksiklik değil, bilâkis bir kuvvet ve hakikat ilâve etmektir” ifadelerini kullanır (Ozansoy, 1942d: 3).

Halit Fahri için şiir, diğer pek çok sanattaki bir ürüne benzemez. Bir şair ya da bestekârın kişiyi istediğimiz her an eseriyle buluşturabileceğine dikkat çeker. Bir mimar eserini vücuda getirmeden önce ancak onun taslaklarını görebilmemizi sağlayabilir. Ressam ise ancak uzun uğraşlar sonucunda eserini bir tuvale aktardığında bize sunabileceği bir sanat ile uğraşır. Ancak şair yahut bestekâr eserini yanında taşıyabilen kişidir. “Şair ve şiir hakkında” makalesinde ifade edilen bu görüşler, onun şiir ve musikiye olan ilgisini anlamamız açısından önemlidir. Çünkü Halit Fahri kimi yazılarında ahenk meselesine değinirken şiirin müzikalitesine de dikkat çeker. Yine aynı yazının devamında pek çok şairin çocukluk dönemlerinde dinledikleri hikâyelerin, masalların etkisi olduğundan bahseder. Şairlerin kendilerinin ifade ettikleri bu ortak duruma dikkat çeken Ozansoy; sanatkârın zihninde, dimağında kalan bu esrarlı anların veya hülyaların etkilerine değinir.

Halit Fahri Ozansoy için şiirde bir musiki vardır. Musiki, şiirde anlamdan önce gelir. Nitelikli ve vasat şairin farkını ise ona göre bu belirleyecektir. “Anlaşılan şiirler anlıyanlar için yazılanın farkları” adlı makalesinde “Şiiri anlamıyorum” diyenleri gruplandırır. Önce şiir ve anlam meselesine değinir Halit Fahri: “Bir şiir” der, “madem ki bir heyecanın ifadesidir, o heyecan derin ve basit bir fikrin, hattâ fikirlerin de bir nâkili olabilir. O zaman hissini derinliği ile fikrin enginliği derece derece yükselir. Her yükseliş, adi vuzuhdan renkte bir müphemiyete doğru bir kanatlanıştır. Bu kanadı da ancak şairin musikisi canlandırır ve harekete getirir” demiştir

(Ozansoy, 1939d: 7). Birinci grup anlamayanlar, şaire göre, kalabalığı temsil edenlerdir. Herhangi bir sanat eseri hakkında ilk beklentileri onun kolay anlaşılmasıdır. Dimağlarını yormaktan çekinen bu grup, “*itiyadlarının*” esiridir. Bu kimseler, alışlagelmiş sanat bakış açılarını değiştirmeyi istemezler. Bunun için yeniyi anlayacak, yeninin sunacağı haz ve düşünce zenginliğini kavrayacak kudretten de yoksundurlar. Bu grup, şiiri cemiyetin faydasına düşünen kişilerle doludur. Kendi zihinlerinin sınırlarını zorlamak yerine, toplumu sırf kendileri için bir kalkan gibi kullanırlar. Toplumun faydasını gözetirken bilgi ve yeniden uzağa kaçarlar. Halit Fahri, bu guruba seslenirken yüksek zümre edebiyatın, klasik anlayışın ve modern durumun nasıl anlaşılması gerektiğini sorar. Halk için yazılanın yanında diğer anlayışa bağlı bir eserin değerinin yok sayılmayacağını ifade eder.

Edebiyat tarihinden bir olaya değinen Halit Fahri, zamanında Edgar Poe’nun saf şiir anlayışını ortaya koyduğuna, ancak devrinde neredeyse hiç anlaşılmadığına dikkat çeker. Sonradan Mallarme’nin bu mirası devraldığını, şiirden manayı neredeyse tamamen attığını bunun yerine musikiyi koyduğunu belirtir. Birinci Dünya Savaşından sonra da bu şiir anlayışının artık bazı kimselerce anlaşılır hale geldiğini, Poe ve Mallerme’ye nasip olmayan şöhretin yine bu saf şiir telakkisine sahip Valery’i bulduğunu söyler. Bu anlayışın yaygınlaşmasına, edebiyat literatüründe yer edecek kıymetli bilgileri içermesine rağmen yine de bu anlayışı anlamadığını iddia edenler olmuştur. Halit Fahri, bu gibileri de ikinci sınıf anlamayanlardan sayar. Bunlar moda bile uyamayan kimseler olarak gösterilir. Üçüncü sınıf anlamayanlar ise en hazinleridir. Çünkü bunlar, ne dünü ne de bugünü anlamayanlardır. Buna rağmen, şairlerin eserleri hakkında en çok laf kalabalığı eden kişiler bunlardır. Halit Fahri, bu grup için “Halbuki, sadece gölge etmeseler, san’atın da san’atkârın da fazla istedikleri yoktur. Fakat bunu bile anlamak, az çok bir şiirin güzelliğini anlamak kadar güçtür” demiştir (Ozansoy, 1939d: 7). Yazının devamında ise şiirin ölmediğini söyler, ancak şiirden zevk ve estetik yönden bir şeyler alabilenlerin, yani nitelikli bir okuyucu kitlesinin azlığından bahseder.

“Biraz da şiirden” makalesinde, dönemin mecmualarında şiirin eskisi kadar rağbet görmeyen bir tür olduğunu anlatır. Roman ve hikâyenin ilgi odağı olduğu bu dönemde, makalesinde şiire yer vermekten, şiiri ilgilendiren ses, ahenk, ilham ve hayal kelimelerinden bahsetmekten memnuniyet duymaktadır. Bazı dergilerde yazıları çıkmış şairlerin şiirlerini takip etmektedir. Bir istikbal hayali ile bu şiirleri yolladığına inandığı gençlerin, gençliklerinin bütün samimiyetini taşıdıklarına inanır. Bu şairlerin kimisi, pek de parlak olmayan bir yolda şiir macerasına kapılmışlardır. Romantik bir edaya sahip bu gençlerin uzun uzun mısralar kaleme aldıklarına dikkat çeker. Bu şairlerin de böyle böyle yetişeceklerine, kabiliyetlerinin farkına varacaklarına ve olgunlaşacaklarına değinir (Ozansoy, 1944c: 4). Halit Fahri’nin, gençlerin tüm bu acemiliklerine karşı onları hoş karşılamak gerektiğini söylemesi de bir hayli ilginçtir. Çünkü,

Ozansoy pek çok makalede, gençleri çokça eleştirmiş, onların yanlış bir yolda olduklarını ileri sürmüştür. Bu türden eleştirileri de Halit Fahri'nin öğretmen oluşuna, öğretmenlik mesleğinin cilveleriyle öğrenci gibi gördüğü gençlere uyarılarda bulunmasına bağlamak gerekir.

1942 yılında yazdığı "Birkaç şiirim etrafında tahlil denemesi" adlı makalede ise daha önceden Ahmet Haşim'in "şiirde ipham" nazariyesinden bahsettiğini, bugün ise bu anlayışın o günün şiir anlayışına en uygun şiir anlayışı olduğunu söyler. Halit Fahri bu yazının giriş bölümünde "Dadaistlerle fütüristlerin ifratlarından sonra, tekrar sembolizmin iphamdaki güzelliğine dönmekle, şiirin, her zaman basitliğe ve çiğ realiteye düşmeden, en maddi hayat şartları içinde bile yaşayacağına inanıyorum" demektedir (Ozansoy, 1942e: 3). Daha önceki yazılardan da anlaşılacağı gibi Halit Fahri, şiirde zihni ve hissiyatı etkileyen gündelik herhangi bir meseleyi bile söylerken kişiyi derinden sarsan, durup düşünmeyi sağlayan, söyleyişte yalın ancak anlamda bir belirsizliğe sebep olan şiirlere daha yakın bir anlayış sergilemektedir. Tamamen anlamdan uzak ya da her türlü sokak ağzının şiire konu edilmesini ise hoş karşılamamaktadır. Abdülhak Hamid'de yüzlerce kez bulabileceğimiz bir sembolist tavrı ise şöyle açıklar: "Bilmem dikkat ettiniz mi? Herhangi bir teessür içinde ani bir ilhamla doğan lirik şiirin sembolleri, romantik edebiyatlarda birçok eşya ve hâdiseler arasında kapalı kalmaktadır" demiştir (Ozansoy, 1942e: 3). "Makber"de geçen "Meyhane yıkıldı mest ayakta / Cemşidi de kor bu iş merakta" mısralarına dikkat çeken Halit Fahri, bu mısraların sembolist bir şaire yekpare bir manzume yazdıracak kadar renk, hayal ve sembollerle örülmüş olduğundan bahseder. Şiirde ilhamın etkisinin önemine dikkat çeken şair, bir şairin en önemli güçleri arasında ilhamı sayar. Şiirin ortaya çıkmasına neden olan bu ani heyecan durumlarına birkaç örnek verme niyetinde olduğunu söyler. Çünkü bu tür şiirlerin yazılmasına eninde sonunda bir durum ya da anda gelen ilhamın etki ettiğini düşünmektedir. Buna örnek olarak da "Ekanim" adlı kendisine ait bir şiiri işaret eder. "Pek tabi aruzla" yazdığını söylediği yirmi yedi, yirmi sekiz yıllık bir manzumenin hikâyesini anlatır: Bir gün Karaköy'den geçerken sokakta aniden bir arabanın durduğunu görür. Şişman ve de çirkin bir adamın bir eliyle arabaya el salladığını, diğer elini de zarif ve oldukça güzel bir kadının omuzuna koyduğunu görür. Sokakta ilerleyen kadın ve adam sonunda arabanın yanına geldiklerinde bir şoför, arabadan inip o ikisi için kapıyı açar. Halit Fahri, çift, arabaya binmek için hamle yaptığında adamın altın zincirine ve som altından yapıldığını düşündüğü saate dikkat kesilir. Arabaya binecekleri anda kadının bu şişman adamın çirkin çehresine baygın baygın baktığını gören Halit Fahri, hayretler içinde kaldığını belirtir. Hemen Beşiktaş'taki evine yönelen şair, "Ekanim" adlı şiiri kaleme alır:

Şeytan taşırdı bir kocaman çatlamış tabut

Boynunda sallanırdı demirden bir eski put

Sordum: - Kim öldü?» Kıvrınarak daldı zulmete

İblise başkadır o zamandan husumete

-İsmin nedir, melek mi? Kadın

Çok tuhaf bir eda!

-Yoktur fakat şekerde mememde sızan bu tad!

-Sordum: Şifa mısın?» Süzülüp daldı zulmete.

Nisvana başladım o zamandan husumete

Halit Fahri, şiirde geçen kadın ile şeytan ve puta benzettiğini söylediği şişman adamı şiirinin ilhamı olarak dile getirir. Aynı yazıda Halit Fahri, şiirin teferruattan arındırılması gerektiğini söyler. Kişinin sessizliğini bozan, şairde gelip geçici bir hevesle tesirler bırakan bir durumun şiire kaynaklık edebileceğine değinir. Bir amelenin çalışmasında, hayatın durmadan akmasında, uzaktan bize dokunan bir sesin şairde bıraktıklarında bir hissiyat aranmalıdır. Şiirin gayesini, "... herkese, kendi günlük hayat çerçevesi, kendi evi, kendi köşesi içinde ayrı ayrı birer sembolle ve ayrı ayrı birer levha ile duyurmaktır. Bırakalım, bizim bililtizam eksik bıraktığımızı okuyanlar kendi zevklerine ve muhitlerine göre ve biraz da bu şiiri okudukları anda nasıl ruhî hâlette iseler o ruhî hâlete göre tamamlasınlar" diye açıklar (Ozansoy, 1942e: 4). Bu duruma örnek olacak bir başka şiirini sunar:

### APARTMANDA AKŞAM

Açılıp kapanan bir demir kapıdan

Akşam ses veriyor apartmana,

Bir ıslık geliyor karşı yapıdan.

Telleri titriyor sanki bir orgun!

Loş merdivenlerde soluyan yorgun

Gölgeler çıkıyor apartmana,

Akşam ses veriyor içinden bana...

Tabiatı tasvir ederken de o anki duygu durumuna göre eşyaya şekil verdiğinden bahseden şair, örneğin çok yorgun olduğu bir anda kişinin kendisini bir akvaryumdaymış gibi hissedebileceğini söyler. Suyun dibini aydınlatan bir ışıltının, bir mehtap yansımalarının görüldüğünü düşünebileceğimizi ifade eder. Gözler ise yorgunluk belirtileri taşıyabilir. Şiirdeki pek çok müphem şeyi okuyucuya bırakmayı söyler ve aşağıdaki şiiri örnek olarak verir:



## GÖZLERİM

Duvarlarda levhalar silindi,  
Gece indi  
Etajerdeki kitaplara,  
Ah uyusam, gözlerim ağrıyor:  
Gözlerim, bebekleri içinden,  
Kırda geceleyin böcekleri gibi,  
Sinsi ve gizli mehtaplara  
Tatlı bir ışık yalvarıyor.  
Ay sızan durgun bir deniz gibi  
Uykusunu gözlerim arıyor.

Şiirin bir hikâyesi olabileceğine ancak, bir şiirin hikâye anlatır gibi teferruata boğulmuş bir tür olmadığına değinen Halit Fahri, “Bugünün şairi nasıl yazmalıdır” adlı makalesinde, eskinin hülyasından ve hayalperest dünyasından uzaklaşıp gözlerini tamamıyla Batı’ya çevirmiş yeni bir genç nesilden bahseder:

Şimdi bize masal gibi gelen bir zamanda, üç kollu şamdanın titrek ışıkları önünde maveraya dalan, babaları gibi rüfaî dergâhında mürid olmağa hevesli bir gençlik vardı ki, Tanzimatın şıkır şıkır ve pırıl pırıl avizesinden tepesine akan nur ve billûr yağmuru altında kamaşan gözlerle birdenbire silkinerek uyanmış, heyecanlı bir elle pencereyi açıp uzaklara bakmıştı. Doğu ufukları henüz karanlık, tanyeri ağarmamıştı. Batıdan sıcak bir rüzgâr esiyordu ve yıldızlar o tarafa kayıp düşüyordu. Gençlik kaç kişi idiler, sayısını Allah bilir! Artık başka tarafa bakamaz başka ufuk geçemez başka rüya göremez olmuştu. Batı, bütün gözleri kendisine çekiyor, yavaş yavaş gelenekler değişiyor, kavuk fes oluyor, sedef kaklamalı çekmecenin yerini Louis XV bir paravan işgal ediyordu. Bu, gençliğin mistik Doğudan hareketli Batıya geçişi idi (Ozansoy, 1946: 4).

Modernleşmenin adımlarını bu şekilde anlatan Halit Fahri, bizde Batılılaşmanın tam anlamıyla gerçekleşmediğini söyler. Çünkü bu gençlik, Batı’ya geçebilmek için doğululuğu ile Batı’nın bu canlılığını, hareketini millî bir şuurla karşılamaktan yoksundur. Buna engel olan durum, sarayın gölgesi ve istibdat olmuştur. Millî anlayışa sahip olanların ise sesinin çok cılız olduğunu dile getirir. Ancak Mehmet Emin ve arkadaşlarının güçlü sesinin duyulması Meşrutiyet’in

gelmesi ve Türkçülüğün yükselişi topluma bir hareketlilik kazandırır. İstanbul’da bir karşılık bulamayan Türkçülük sesinin kendisine Selanik’te bir yankı bulduğunu ifade eden Halit Fahri, Balkan Harbi’yle o sesin daha gürleştğini ancak Anadolu’nun işgaliyle Türk milliyetçiliğinin etkisinin biraz da olsa azaldığına değinir. Bugün ise bambaşka bir milliyetçilik anlayışı vardır. Halit Fahri için “geçmişin Arap dili ve Osmanlı Türkçesinden” uzaklaşmış bir dil ve medeniyete ulaşılmıştır. İnkılaplarla vatan ve millet mefhumu tamamıyla oturmuş bir toplumda, Garp tekniğine vakıf bir nesil gelmişken kimilerinin hâlâ bir melankoliyle şiir yazmalarını, kimilerinin de henüz “frenk” tesiriyle eser vermelerinin anlaşılabilir gibi olmadığı söyler. Tüm bu şairlerin gelişen ve değişen toplumsal hafızanın farkında olmadıklarını iddia eden Ozansoy’a göre bu şairleri uykularından uyandırmak için Ankara’nın soğuk sokaklarına atmak bir çözüm gibi görünmektedir. Ankaralı genç bir şairin, Ceyhun Atf Kansu’nun, farkına varamayan bu şairlerin Kansu’nun mısraları ile tanışmalarının onlar için pek iyi olacağı görüşündedir. “Bugünün şiiri nasıl olmalı” makalesinde ise sanat eserinin insanı merkeze alması gerektiğini savunur. Şairin vazifesi dinî bir vazife gibidir. Nasıl ki din, insanları birbirine bağlayan bir güce sahipse, bir rabıta gibi şiir de insanlar arasındaki bağı, hissi ortaya çıkarmalıdır. Şair, geçmişte olduğu gibi bugün de hisse dokunurken fikirden de uzak duramaz. Ancak dün olduğu gibi bugün de tamamen düşünceye boğulmuş, fikirle ağırlaştırılmış bir şiir anlayışından bahsedilemez. Halit Fahri, bu konuda bugünün şiirini şöyle açıklar:

...bugünün şiiri de böyle bir şiir olmalıdır. Bu şiir hiçbir zaman fikirden mahrum olmadığı gibi lüzumundan fazla düşüncelerle de ağırlaşmış değildir. Yani bu gayeye en uygun olan şiirler, telkinlerini ruha tam bir şeniyet ile müşahhas hakikatler içinde verecektir. En ruhî hadiselerle bile alâka göstereceği zamanlar bu vazifeyi yine doğrudan doğruya ifaya çalışacak, her şeyi kendi ismile yâdederek remz ve timsalin bin türlü ivicac ve sun’iliklerine müracaattan uzaklaşacaktır. Zira bugün sayısız ıztırablar içinde kıvranan insan kütleleri, nazarlarını, sadece üstünde yürüdükleri dikenli yollara, hayat ve tabiatın zalim de olsa hakiki sahasına çevirmişlerdir (Ozansoy, 1941: 2).

Halit Fahri’nin bu yazıyı 1942 yıllarında yazdığına dikkat edilmelidir. İkinci Dünya Savaşı ve çeşitli insanlık krizlerinin yoğun bir şekilde hissedildiği bir dönemde sanatın meseleleri ele alış biçimini irdeleyen şair, sanatın görev ve amaçlarına doğal bir dil daha ekler. Bu dil yaşamın zorlukları karşısındaki insanı anlamaktır, nasıl insan tabiat içinde ya da toplum karşısında his ve ruh ile ele alınırsa öylece gündelik sorunların buhranında da bir insan tasavvuruna yönelmek gerekecektir. Halit Fahri aynı makalede ‘hakiki bir şair’ tanımını yapar. Ona göre hakikî şair: “«meçhul» ü halletmekle mükelleftir. Elinde ölgün ziyası rakeden bir meşaleyi başının üstüne kaldırarak karanlıklar içinde ilerler. Ekseriya biz onu takip ederken arkasında

sendeleriz. Fakat, bazan bir şimşek, bir parıltı içinde en cazib ve kuvvetli hakikatları bile açıkça görebiliriz” dediği kimsedir (Ozansoy, 1941: 2). Ona göre şair, Pascal’ın deyişiyle insanı “inleyerek arar.” Önce kendisi sonra toplum için bu arayışı sürdüren şairin pusulası daima yaşamayı gösterir. İnsanın kendisi olmasına yardım edendir şair.

Halit Fahri için gelenekle kurulan bağ oldukça önemlidir. Geleneğin bizzat alınması ya da yaşatılması olarak anlaşılması gereken bu önem, Halit Fahri için o birikimden yararlanmak, o birikimin his ve düşünce dünyasını yeniden ele almaktır. “Dil icat edilmez san’atkârların kaleminde işlenir” makalesinde geleneğin şiire kazandırdığı ifade biçimlerinin ortadan kalkmasına ya da bunların bozulmasına değinir. Dönemine göre bu durum özellikle genç şairlerde, orta yaşlı roman ve hikâye yazarlarında görülmektedir. Bu yaş kategorisinden de anlaşılacağı gibi Halit Fahri, zihinsel dinginlik ve olgunluk için belli aşamaların olduğuna dikkat çeker. Gençliğin ya da tecrübesizliğin sanatkârları ne gibi karmaşalara sürükleyeceğine dikkat çekmek ister. Milliyetçilik anlayışının dile ve düşünceye kazandırdığı pek çok şey olduğunu defalarca söyleyen şair için kimi yanlış anlamalar da vardır. Örneğin dilde sadeleşme veya Türkçe söyleme hassasiyetinin, birikimi ortadan kaldırdığına işaret ederken toplumun kendi nazariyesinden doğmamış bazı yapmacık kelimelerin zevksizliğine işaret eder. Yeni kelimelerin şiirde ya da herhangi bir türde kimi zaman yakışsız durduğunu söyler (Ozansoy, 1944d: 4).

Divan edebiyatına olan ilgisini de yakinen gördüğümüz Halit Fahri, kimi zaman bazı divanları karıştırdığını, bu divanlar arasında rahatladığını ifade etmiştir. Gençlerin de Divan edebiyatı ile olan bağının kuvvetlenmesi gerektiğini düşünmektedir. “Divan edebiyatı ve gençlik” makalesinde, zamane gençlerinin Divan edebiyatı zevk ve estetiğinden mahrum büyüdüklerini söyler (Ozansoy, 1942f: 3). Lisede, Divan edebiyatı birikiminin yeterli düzeyde öğretilmemesine dikkat çeken şair, haftada üç saat edebiyat dersiyle ancak temel bazı şeylere değinilebileceğini, tam bir eğitim anlayışının ise ancak üniversitede verilebileceğini ifade eder. Kimi münekkitlerce Yahya Kemal şiirlerinin sevildiği iddiasına ise karşı çıkmaktadır. Bu eleştirmenler aynı zamanda Naili’nin de şiirlerinin sevilabileceği ya da kolay anlaşılabilmesi görüşündedir. Halit Fahri ise bu duruma itiraz eder. Yeterli bir bilgi birikime ya da eğitim ortamına sahip olmayan gençler Yahya Kemal’in ancak açık şiirlerini sevebilmektedirler, tespitinde bulunur. Bunun için bir edebiyat öğretmenin asıl görevi, öncelikle eski eserleri tanıtmak ve onları sevdirmektir. Divan edebiyatının teknik meselelerinin ise ileri bir eğitim kademesinde verilebileceği görüşündedir. Eskiden olduğu gibi Küllük Kahvehanesi’nde şiir okuyan gençler yetiştirmek yerine bugün edebiyat tarihine vakıf gençlerin yetiştirilmesi gerektiğini söyler. Bunun yanında zevk ve estetiğin oluşmasını sağlayacak tam izahlı antolojilerin hazırlanması gerekir. Eskiden Arapça ve Farsçanın inceliklerini bilen bir neslin

Divan edebiyatına olan ilgi ve alakasını normal karşılamak gerekirken bugünün gençlerinin başka bir dil anlayışı ile dünyayı okumaya çalıştıklarına değinir.

Ozansoy, “Sonu gelmeyen bir şiir davası” makalesinde ise uzun süre tartışılan eski-yeni tartışmasına değinir. Hiç bitmek bilmeyen bu eski şiir-yeni şiir ile eski şair-yeni şair meselesini ele alırken şunları söyler:

Ne oluyoruz? Dünyü yaşatmak için destekliyeceksek, destekle tutmaz. Sağlam tarafına ise zaten destek istemez. O halde?...

Ya bugünlükere ne diyelim? Türk şiiri yokmuş, onlarla başlamışmış! Bu, ne garib iddiadır. Ortaya sürdükleri örnekler de inadına en karikatür örnekler! Hay hay şiirde vezin aramıyalım, kafiye aramıyalım, ahenk aramıyalım bir an bu hususta onlarla beraber olalım fakat insaf canım mânâ damı aramıyalım! Yahut önümüze sürülen nünunelerde gördüğümüz gibi, en koyu realist hikâyecinin mevzuuna girebilecek kahvehane, kavanoz, nasır, balık, tramvay hikâyeleri mi? (Ozansoy, 1945b: 4)

Halit Fahri, bu yazısında açıkça Garip akımı şairlerini hedef göstermektedir. Daha önceki yazılarda da aşırı realist anlayışla eser veren, özellikle şiir yazar sanatçıları eleştiren Ozansoy için şiirin belli bir söyleyiş biçimi veya anlayışı olmalıdır. Zamane anlayışların şiire zarar verdiği görüşündedir. Bugünün şiirinde romana konu olabilecek bir anlatım tarzının yeni şiir olarak ele alınması kendisini rahatsız etmektedir. Hatta bu yazılanlar roman veya hikâyenin bile konusu olmaktan uzaktır. *Son Posta* gazetesinde kimi yazılarında Nurullah Ataç'ı hedef gösteren Halit Fahri, onu bu zamane anlayışları desteklemek ve genç şairleri yanlış yönlendirmekle suçlar. Ona göre gençlere yol gösterilecekse, bu şiirde ve meselelerde samimi, sade ve derli toplu olmalıdır. Gençlerin, her maddenin şiire giremeyeceğini bilmeleri gerekir. Şiire konu olacak şeyler de teferruatından, pürüzlerinden arındırılmalıdır. Genç şair, şiirde ancak özü bulmak için çalışmalıdır.

“Edebi eserde tez meselesi” (Ozansoy, 1939f) ve “Edebiyatçının konuları” (Ozansoy, 1945c) adlı yazılarında olduğu gibi çeşitli makalelerinde, şiirin içeriği ve konularına değinir. Ozansoy'a göre sanatçı; tabiat ve cemiyetten bir şeyler öğrenen, buna karşılık topluma bir şeyler veren kişidir. Bir eserin bir tezi, davası, konusu mutlaka olmalıdır. Ancak yukarıda değindiğimiz gibi sanatkar bunu açıkça anlatmaz. Onu dönüştürür ve şekillendirir. Günlük hayattaki herhangi bir mesele, zevk ve estetik bakış açısıyla işlenir. Öğretici türelere nazaran şiir, hikâyeye veya roman herhangi bir meselenin dimağlara dokunmasına neden olur.

### 1.3. Şair ve Eserler Hakkındaki Yazıları

Halit Fahri, *Son Posta* gazetesinde kimi şairler ya da çeşitli eserler hakkında değerlendirme yazıları kaleme almıştır. Dönemin şair ve eserlerine değindiği gibi klasik edebiyatımızın önemli isimleri hakkında da yazılar yazmıştır. Bu yazılara bakarak onun yine sanat ve düşünce alanındaki görüşlerine dair ipuçları bulmak mümkündür. Bazı genç şairleri eleştirirken yeni şiirle olan ilişkisini, şiir dünyasını, klasik edebiyatımıza dair görüşlerini dile getiren Ozansoy, bugün hâlâ unutulmamış kişi ve eserleri ele aldığı gibi artık edebiyat tarihinde ismi pek de hatırlanmayan şair ve eserler hakkında da yazılar yazmıştır.

“65nci yaşına basarken Yahya Kemal” adlı 1949 yılında yazılan makalesinde, Yahya Kemal ile ne zaman tanıştığını anlatır. Yahya Kemal’in fikirlerini tam olarak benimsemediğini anladığımız Ozansoy için, Beyatlı’nın fikirleri mânâsız ve gösterişten ibarettir. İki şairin zaman zaman bir yerlerde buluştuklarını, Yahya Kemal’in bu buluşmalarda şair Halit Fahri’ye bazı manzumelerini okuttuğu görülür. Halit Fahri, bu manzumeler için, onların tam bir manzume özelliği göstermediğini ancak bunların güzel eserler olduğunu aktarır. Bu manzumeler pürüzsüz, açık, tabi lisanla yazılmıştır. Bunlar, insanın ruhunu okşayan, kafiyelerdeki zenginlik ve yeniliklerle dikkat çeken eserlerdir. Yahya Kemal’i okurken onda Divan edebiyatından, Tanzimat’a, oradan Servet-i Fünun’a ardından da günümüze ulaşan bir lisanın olduğundan bahsedilir. Yahya Kemal’in şiirleri yeniymiş gibi görünmelerine karşın maziden derin izler taşırlar (Ozansoy, 1949a).

Devrinin önemli şairlerinden biri olan Ahmet Haşim ile de yakından ilgilidir Ozansoy. Şiire bakışını açıklarken kimi zaman Haşim’e de atıfta bulunmuştur. “Ahmet Haşim ve eserleri” makalesinde Haşim’in öz şiire en fazla yaklaşan şair olduğunu iddia eder. Büyük ruh şairi olarak nitelediği Haşim hakkında “halk edebiyatımızda Yunus Emre, Divan edebiyatımızda Fuzuli ne ise, teceddüd edebiyatımızda da Ahmet Haşim odur. Oynadığı rol, ancak, ötekilerin san’at zaviyeleri içinde bıraktıkları ses ve izle mukayese edilebilir” değerlendirmelerinde bulunur (Ozansoy, 1945d: 4). Ozansoy’a göre Ahmet Haşim’e gelinceye kadar “şairin kendi yarattığı âlemi muhteşem mısraların uğultusu kulaklarımızdan uzaklaşınca bizim için bir müphemiyet manzarası alıyor. Böyle orijinal ve unutamayacağımız bir âlem var mıdır, bunu düşünemiyoruz bile... Fakat, Haşim’de öyle mi? Hani mısralarını hatırlamasak unutsak bile, hayalleri ile çizdiği yepyeni kainatın içinde o levhaları her an hatırlıyoruz” der (Ozansoy, 1945d: 4). Onun şiirimize yepyeni bir ‘usare’ verdiğini iddia ettiği Haşim, mucizeli bir büyüklükle anlatılır. O, “Makber” şairinden sonra ölüm, ıstırap ve insandaki sefalet kokusunu en iyi dile getiren şairdir. Ozansoy, onda ilk göze çarpan şeyin ‘sembol’ olduğunu söyler. Ozansoy, Haşim için, “Sembolik şair, sembolünü etinde, kemiğinden duyuyor” demiştir (Ozansoy, 1945d: 4).

Genç şairlerle ilgili yazılara da sıklıkla yer veren Halit Fahri, “Bir genç şairin hiddeti” adlı yazısında genç bir şairin kendisine öfkelenmesinden bahseder. Bu genç şair hakkında zamanında onu eleştiren bir yazı kaleme almıştır (Ozansoy, 1940). Her dönemde edebî eleştirinin önemine vurgu yapan Ozansoy, genç şairlerin ise eleştirilmekten hiç hoşlanmadıklarından bahseder. Tenkitten kaçan, ancak beğenilmeyi ve övülmeyi bekleyen bir anlayışa sahip olduğunu iddia ettiği genç şairlere, eleştirmenin görevinin sanatçıya ancak yol göstermek olduğunu hatırlatır. Hâlbuki münekkidin eleştirilerini dikkate alan bir şairin, eserini daha da kuvvetlendireceğini savunur. Ayrıca münekkidin eleştirisine uğramak da genç şairin görünmesine, adının duyulmasına neden olabilecek bir durumdur. Gençlerin meşhur olma arzusunu da anladığını söyleyen Halit Fahri, “Bir şiirin macerası” adlı makalesinde otuz küsur senedir şiirle uğraştığını, ancak bunca zamandır beklediği ilgiyi göremediğini anlatır (Ozansoy, 1942g). Şiirleri arasında bir şarkı gibi dilden dile hiçbir şiirinin dolaşmadığına dikkat çeker. Hemen bu bahis açılmışken lirik şiir mevzusuna değinir.

Yazılarında gençler hakkında yazmaya özellikle gayret gösteren Ozansoy, dönemin yeni şiir anlayışının temsilcilerini ise sıkça eleştiri yağmuruna tutar. Bu şairler arasında Orhan Veli dikkat çeker. “Bir makale bir şiir” yazısında Orhan Veli’nin *Yaprak* dergisinde kaleme aldığı iki yazının birbiriyle çeliştiğini, yine bu yazıda, onun kendi nesli ve öncesi için beylik laflar ettiğini söyler (Ozansoy, 1949b).

“Kıymetin ölçüsü” yazısına “Şiirde ölçüyü bıraktık, şimdi şairlerin kıymet ölçüsünü araştırıyoruz” cümlesiyle giriş yapar (Ozansoy, 1945f: 4). Celaleddin Ezine adlı bir yazarın bir yazısında “*Abdülhak Hamid ve Yahya Kemal’in ölçüsü nedir*” sorusunu sorduğunu bu yazının da Hamid ve Yahya Kemal’e getirilen eleştiriler ölçüsünde yazıldığını aktarır. Ezine’ye göre bu sorunun sorulmasının nedeni, bir dönem Abdülhak Hamid’in kutsanması, çeyrek asır sonra da birilerinin “*Hamid denilen putu kırmalı*” diye haykırmasıdır. Ayrıca Yahya Kemal’in de bir dönem Hamid gibi taçlandırılması, yine sonradan şiirlerinin Divan edebiyatı geleneğinin ürünleri olarak değerlendirilip şairin gözden düşmesi Ezine’nin yazısının konusudur. Ezine’nin insafli eleştirilerine karşın kimi eleştirmenlerin tutarsız ve mesnetsiz değerlendirmeleriyle de karşılaştığını söyleyen Halit Fahri, geleneğin önemine dikkat çeker. Yazısının sonunda ise “Korkarım, edebiyat alanımızda kendimizden olan her şeyi baltalıya baltalıya günün birinde şair olarak yalnız Orhan Veli ile karşı karşıya kalacağız. Bu gidiş o gidişe benziyor” demiştir (Ozansoy, 1945f: 4). Yazının konusundan da anlaşılacağı gibi, yeni edebiyat anlayışlarının gidişatından memnun olmadığı açıkça belli olan Halit Fahri, döneminin güçlü seslerinden biri olan Orhan Veli ve düşüncesine çatmadan edememiştir.

“Makber” adlı yazısında, 1944 yılının mayıs ayının en önemli haberlerinden birini Abdülhak Hamid’in *Makber* adlı eserinin düzenlenerek yeniden basılması olarak duyurur (Ozansoy,

1944e). Eserin ölümü anlatan, onu çağrıştıran ve insanı ürperten yönüne dikkat çekilir. Ozansoy'a göre Hamid, şiirlerinde isyan ve tezatların en güzelini yazmıştır. İsmail Hâmi Danişmend'in yayına hazırladığı bu eserde bazı çarpıcı bilgilere de yer verilir. Danişmend, Hamid'in *Makber*'i eşi Fatma Hanım'ın sağlığında yazdığı bilgisini verir. Bu bilgiye ise nereden ulaştığına dair bir bilgi Ozansoy tarafından aktarılmaz.

Salih Zeki Aktay'ın yeni eseri *Rüzgar* hakkında da bir yazı kaleme alan Ozansoy'a göre, bu şairde eksik olan, şairin kendi ilhamına kayıtsız şartsız bağlı kalmasıdır. Şair hakkında çeşitli değerlendirmelerde bulunan Halit Fahri, aynı yazında şairlerin özelliklerine değinir:

İki nevi şair vardır.

- 1- Has şairler: Yani lisanları pürüzsüz, hayalleri işlenmiş ve ilhamları ilk mısralarından son mısralarına kadar ölçülü olanlar.
- 2- Doğuştan şairler: Yani İsmail Safa gibi şairi maderzatlardan, belki çok lirik veya çok romantik, fakat her türlü ölçüden uzaklaşanlar (Ozansoy, 1938b: 8).

Salih Zeki, Ozansoy'a göre ikinci grup şairlerdendir. Kimi zaman sizi etkileyen mısralarla karşılaşırken bir anda ağzınızın tadının buruklaştığı yerlere denk gelebilirsiniz onun şiirlerinde. Her zaman aynı güçte şiirler kaleme alamayan bir şair olarak tanıtılır Salih Zeki. Halit Fahri Ozansoy, yenileşme dönemi edebiyatımızda kimi şairlerin hakkını hep vermeye çalışmış, onlara önem verdiğini göstermiştir. Devrin modasıyla Türk şiir geleneğine saldıranlara karşı klasik edebiyatı savunan, eski şairlerin yanlış değerlendirildiğini söyleyen yazılar kaleme almıştır. "Fikret'in hatırasına" makalesinde Tefvik Fikret için açılan bir anketteki soru ve cevaplar hakkında değerlendirmelerde bulunur. Hazırlanan ankette "*Şair Tefvik Fikret'n heykeli mi dikmeli? Eserlerini mi yakmalı?*" sorularına verilen cevapları sıralar:

Bazı mütehasşislar cevap yetiştiriyorlar:

- Millî şair değildir. Onun için heykeli dikilemez.
- Heykeli mi? Ne münasebet! Eserlerini yakmalı efendim!
- O kadarı da mübalağa! Az çok, garb edebiyatı penceresini açmış olan adamdır o.. Eserlerine hürmet etmeli.
- Hayır, etmemeli, yakmalı!
- Yakmamalı!
- Yakmalı... (Ozansoy, 1939g: 8)

Halit Fahri ise bu ankete "*bir milletin diline tazelik ve yenilik getiren bir şairin eserleri yakılır mı?*" cevabıyla katılır. Yukarıda verilen cevaplar ışığında Tefvik Fikret'in eskiden de yobazlarca eleştirildiğine, anlaşılmadığına değinir. Sırf *Tarih-i Kadîm*'i yazdı diye neredeyse idamına karar

verildiğini söylediği Fikret'in o dönemde bazı kesimlerce kâfir olduğuna hükmedildiğini de ifade eder. Ayrıca, onun millî bir şair olmadığını söyleyenlere de karşılık verir. Bu kesimler sırf bir şiirinde "beynelmile" ibaresini kullandığı için Fikret'in millî bir şair olmadığına hükmetmişlerdir. Halit Fahri ise bu konuda muhataplarını eleştirir. Ona göre, Fikret'in vatanperver olmadığını iddia etmek yanlış olur. Sadece *Rûbabın Cevabı* adlı eserine bakarak bile onun millî bir şair olduğuna örnekler verir. Fikret'in, vatan konularına değinmemiş olsa bile memleketin tabiat, aşk ve kadın konularına değinmiş olması, onun millî bir şair olarak değerlendirilmesine yeter.

Ozansoy, şair ve eser değerlendirmelerinde kimi zaman eski-yeni farklarına da değinir. "Gül ve deniz edebiyatı" yazısı da bu meseleye örnek bir yazıdır. Divan edebiyatının 'göl ve denizi' yeteri kadar anlatamamış, Divan şairlerinin 'göl ve denizi' yeteri kadar kavrayamamış olduklarını söyler. Onların şiirlerinde bu ufuk ancak havuz pırlıtsı ve şadırvan şakırtısı olarak kalmıştır (Ozansoy, 1937). Divan edebiyatının güçlü seslerinden Nedim bile, göl ve deniz tasavvurunu ileri noktalara taşıyamamış ancak şadırvan coşkunu söylemiş bir şair olarak değerlendirilir. Batılılaşma ile birlikte birkaç şair bu sınırı aşmaya, düşünce dünyalarında başka muhayyileler kurmaya başlar. Hamid ve Namık Kemal, şadırvanın ötesinde Çamlıca'da Boğaz'ı görmeye başlarlar. Edebiyat-ı Cedîde'de biraz daha derinleşen anlam, Fecr-i Âtî'de, Batılı anlayışla ele alınır. Örneğin Ahmet Haşim, bu iki kavramı şiirlerinde kullanmasına rağmen, yerli ve millî bir duyuş taşımaz. Onun şiirlerdeki göl ve deniz Anadolu'ya ait değildir. Yazının devamında ise Yahya Kemal'den bahseden Ozansoy, onun şiirlerinde göl ve denizi derin bir memleket sevgisiyle ele aldığına inanır. Bu derin memleket sevgisini şiirine taşıyan bir başka şair de Faruk Nafiz Çamlıbel'dir.

Şükrü Enis Regü ise Halit Fahri'nin hakkında eleştirilerde bulunduğu bir başka şairdir. Şairin iki mısra ile yazısına başlayan Ozansoy, bu mısraları bilerek seçtiğini ifade eder. Çünkü bu mısralar Şükrü Enis'in şiir dünyasını anlamak için önemli bir örnektir. Sembolizm etkilerinin yoğun olarak görüldüğü şiirler kaleme alan Şükrü Enis, Ozansoy için Ahmet Haşim'den sonra sembolizm anlayışın önemli örneklerini veren ilk şairdir. Regü, şiirlerini hem Batıdaki hem de bizdeki örneklerinden farklı şekilde yazmıştır. Halit Fahri'ye göre bu tür şiirleri okurken hayalin maddi çehresi erir, günümüz yorgunlukları sembolleşir ve kaybolur. (Ozansoy, 1944f). Halit Fahri, 1937-1950 yılları arasında daha başka şairler hakkında da yazar.

### SONUÇ

*Son Posta* gazetesi, Halit Fahri için görüşlerini sanat ve edebiyat dünyası ile paylaşabilmesi açısından önemli bir yayın olmuştur. *Son Posta*'nın değişmez yazarlarında biri olan Halit Fahri, bu gazetede yazılarıyla edebiyat tarihimize katkı sağlamış bir ediptir. Süreli yayınların kültür



ve sanat açısından ne kadar önemli olduğunu gördüğümüz bu çalışmada, Halit Fahri'nin şiir hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir. *Son Posta*'daki yazıların pek çoğu vasat düzeyde olsa da, makalelerde dikkate değer konu ya da başlıklar da bulunmaktadır.

*Son Posta* gazetesindeki yazılarda şiirin önemli bahislerini ele alan Halit Fahri, anlaşılacağı gibi kendisini mevcut otoritelerden biri olarak görmektedir. Halit Fahri, özellikle genç şair ve sanatçılar hakkında yoğun eleştiriler kaleme almıştır. Edebiyat tarihimizi bir bütün olarak gören, dönem dönem değişen anlayışlarla bugünün edebiyat meselelerinin başka bir boyutta olduğunu dile getiren yazılar yazar. Tanzimat sonrası daha da güçlenmiş, ancak hâlâ belli başlı değişimlere açık bir edebiyat anlayışının izleri, onun yazılarında açıkça görülebilir. Hece veznine olan ilgisi, ahenk meselesine değinirken aruz veznine olan tutkusu, saf ve öz şiire dair değerlendirmeleri yanında romantik ve gerçekçi anlayışları ele alan bakış açılarıyla renkli bir şairle karşı karşıya olduğumuz söyleyebilir.

*Son Posta*'da, 1937'den 1951 yılına kadar yaklaşık on dört yıl, haftalık yazılar yayınladığı, bunun yanında diğer gazete ve dergilerde çeşitli eserler yazdığı düşünülürse oldukça üretken bir yazardır Ozansoy. Ancak, bu kadar çok yazan birinin konu bulma zorluğu da yaşadığı düşünülebilir. Şiir hakkındaki yazıları değerlendirildiğinde çoğu yerde benzer konuları ele aldığı görülür. Bununla birlikte yazıların içerik olarak sığılaştığı söylenebilir. 1937 yılında *Son Posta* gazetesinde ilk yazısı yayınladığında elli yedi yaşında olan Halit Fahri, gazeteyi bıraktığında yetmiş iki yaşındadır. Genç yaşlarda düşünce dünyasındaki hareketliliğe nazaran ilerleyen yaşında, şairin daha durağan bir düşünce dünyasına ulaştığı görülmüştür. En azından edebiyat hakkındaki görüşleri, *Son Posta* gazetesinde yazdığı dönemde pek değişmemiştir.

Halit Fahri gibi daha gelenekçi ve millî değerleri savunan bir edibin karşısında yine aynı dönemlerde edebiyat ve sanat yazıları kaleme alan Nurullah Ataç'ın, şair için bir rakip olduğu düşünülebilir. Yazılarından da anlaşılacağı gibi nazik ve naif bir kişiliğe sahip olan Halit Fahri, *Son Posta* gazetesindeki yazılarda, gençlerin edebî meseleleri ele alışlarını da yadırgamaktadır. Kimi zaman bu yönelişleri bir gençlik hevesi olarak görmüş, gençlerin sanat ve edebiyata bakış açılarını eleştirmiştir.

Halit Fahri, Cumhuriyet'in geldiği noktadan geçmiş edebiyat birikimini değerlendirir. Onun için edebiyatımızda ele alınmamış pek çok sorun ve konu vardır. Geçmişin yanlış değerlendirilmesi, şair ve eserlerine dair görüş ve beğeniler, günün edebiyat hareketliliği belli başlı sorunlardandır. Bu meselelere bakarak Türk edebiyatına dair yeni ufuklar açılabilir. Bunun yanında edebiyatımızın toplumla olan ilişkisi amacından sapmamalı, sadeleşme düşüncesi nitelikli eser vermenin önüne geçmemelidir. Halit Fahri'ye göre sadelik ya da halka ulaşmak en alelade konuların şiire taşınması değildir. Sıradan bir olay bile sanatın kendi

kanunları içinde dile getirilmelidir. Halit Fahri, gündelik meselelerin olduğu gibi edebiyata alınmasını hoş karşılamaz. Ozansoy, sanatın tabiatın tam bir taklidi olamayacağı görüşünü benimser. Fert, toplum içinden çıktığı için sanatkârın da ele alacağı meseleler toplumsal olacaktır. Toplumun bir ferdi olan sanatkâr da toplumdan aldıklarını kendi şuurunda eritir ve bunu en güzel şekilde yansıtır. Bu açıdan sanat, ideolojinin eline de terk edilemez.

Titiz bir kişiliğe sahip Ozansoy, edebiyatın hemen her türünde eser vermiştir. Tek gayesi sanat olan şairin, dün olduğu gibi bugün de yeteri kadar ilgi ve alaka görmediğini düşünebiliriz. Duygusal, hayâl dünyası geniş bir şair olan Halit Fahri şiirlerinde karamsarlık belirgin özelliklerdendir. Ölüm ve öbür dünya şiirlerinde çokça ele alınmıştır. Şiirleri, tercüme eserleri, tiyatroları, romanları anıları derken bu kadar göz ardı edilmesi ise garip karşılanabilir. Şair olmasının yanında anılarıyla da edebiyatımıza katkı sağlamış Ozansoy, aynı dönem yaşadığı isimlerce de pek dikkate alınmamış biridir.

Makalemizde Halit Fahri'nin *Son Posta'*daki şiir hakkındaki yazılarını ele almaya çalıştık. 1937 ile 1950 yıllarında yazılmış pek çok yazıda baştan sona şiir ele alındığı gibi, bazı yazılarda da diğer meseleler yanında şiire de yer verilmiştir. Bu çalışmada, yazılardan yola çıkarak ortak konuları ele alan yazılardan sadece otuz iki tanesine bakılmış, bu yazılar incelenerek Halit Fahri'nin şiir hakkındaki görüşleri değerlendirilmiştir.

#### KAYNAKÇA

- AKYÜZ, Kenan (2015), **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İnkılap Kitapevi, İstanbul.
- DOĞAN, Mehmet Can (2018), **Modern Türk Şiiri - Olgular, Eğilimler, Akımlar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- EMİROĞLU, Öztürk (2019), **Türkiye'de Edebiyat Toplulukları**, Kesit Yayınları, İstanbul.
- EROĞLU, Ebubekir (2018), **Modern Türk Şiirinin Doğası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- GÖZLER, Hamit Fethi (1980), **Örnekli ve Uygulamalı Hece Vezni - Tarihî tekâmülü / Aruz heve tartırışmaları / Hecenin beş şairi**, İnkılap ve Aka Kitapevleri, İstanbul.
- KARATAŞ, Turan (2010), **Şiirin Ardında**, Sütun Yayınları, İzmir.
- KARATAŞ, Turan (2019), **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, İz Yayıncılık, İstanbul.
- KOCAHANOĞLU, Osman Selim (1987), **Milli Edebiyat Hareketi ve Beş Hececiler**, Toker Yayınları, İstanbul.
- OKAY, Mehmet Orhan (2016), **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı - Fikirler Türler Topluluklar Temalar**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

- ÖZCAN, Hidayet (2010), "1901-1935 Yılları Arasında Gelişen Türk Şiiri", **Hece Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı**, sayı 53/54/55, 90-98.
- ÖZGÜL, Metin Kayahan (1986), **Halit Fahri Ozansoy - Hayatı ve Eserleri**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2016), "Türk Edebiyatında Cereyanlar" Z. Kerman (Haz.), **Edebiyat Üzerine Makaleler** içinde (s. 104-129), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- YILMAZ, Sibel (2021), **Varlık'tan Garip'e Türk Rönesansı'nın Şiiri (1933-1941)**, Çolpan Kitap, Ankara.
- Akyüz, Kenan (2015), **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İnkılap Kitapevi, İstanbul.
- Doğan, Mehmet Can (2018), **Modern Türk Şiiri - Olgular, Eğilimler, Akımlar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Emiroğlu, Öztürk (2019), **Türkiye'de Edebiyat Toplulukları**, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Eroğlu, Ebubekir (2018), **Modern Türk Şiirinin Doğası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Gözler, Hamit Fethi (1980), **Örnekli ve Uygulamalı Hece Vezni - Tarihî tekâmülü / Aruz heve tartışmaları / Hecenin beş şairi**, İnkılap ve Aka Kitapevleri, İstanbul.
- Karataş, Turan (2010), **Şiirin Ardında**, Sütun Yayınları, İzmir.
- Karataş, Turan (2019), **ANSİKLOPEDİK EDEBİYAT TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ**, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Kocahanoğlu, Osman Selim (1987), **Milli Edebiyat Hareketi ve Beş Hececiler**, Toker Yayınları, İstanbul.
- Okay, Mehmet Orhan (2016), **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı - Fikirler Türler Topluluklar Temalar**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Özcan, Hidayet (2010), "1901-1935 Yılları Arasında Gelişen Türk Şiiri", **Hece Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı**, sayı 53/54/55, 90-98.
- Özgül, Metin Kayahan (1986), **Halit Fahri Ozansoy - Hayatı ve Eserleri**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2016), "Türk Edebiyatında Cereyanlar" Z. Kerman (Haz.), **Edebiyat Üzerine Makaleler** içinde (s. 104-129), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Yılmaz, Sibel (2021), **Varlık'tan Garip'e Türk Rönesansı'nın Şiiri (1933-1941)**, Çolpan Kitap, Ankara.
- Halit Fahri Ozansoy'un Son Posta gazetesindeki yazıları**

- (1937, Temmuz 3), "Göl ve deniz edebiyatı", **Son Posta** (Nu: 2486), s. 6.
- (1938a, Temmuz 2), "Şiir telakkileri", **Son posta** (Nu: 2845), s. 9,10.
- (1938b, Teşrinievvel 7), "Rüzgar", **Son posta**(Nu: 2942), s. 8,13.
- (1939a, İkinciteşrin 15), "Aruz ve hece vezinlerine dair", **Son posta**(Nu: 3339), s. 7.
- (1939b, Temmuz 22), "Aruz dedikoduları", **Son posta** (Nu: 5015), s. 4/6.
- (1939c, Mart 4), "Zevksizlik", **Son posta** (Nu: 3085), s. 8,12.
- (1939d, Haziran 16), "Anlaşılan şiirle anlıyanlar için yazılanın farkları", **Son posta** (Nu: 3189), s. 7.
- (1939e, Temmuz 2), "Edebi eserde tez meselesi ", **Son posta** (Nu: 3205), s. 7.
- (1939f, Teşrinievvel 13), "Fikret'in hatırasına hürmet edelim ", **Son posta** (Nu: 3308), s. 5.
- (1940, Mayıs 16), "Bir genç şairin hiddeti ", **Son posta** (Nu: 3519), s. 6,9.
- (1941, Nisan 23), "Bugünün şiiri nasıl olmalı? ", **Son posta** (Nu: 3854), s. 2,4.
- (1942a, Nisan 4), "İki şiir ve iki nesil", **Son posta** (Nu: 4188), s. 3,4.
- (1942b, Birincikanun 21), "Ocakbaşı şiirleri", **Son posta** (Nu: 4444), s. 4.
- (1942c, Nisan 4), "İlham kuşuna güvenenler", **Son posta** (Nu: 5438), s. 4.
- (1942d, Mayıs 28), "Şair ve şiir hakkında ", **Son posta** (Nu: 4242), s. 3,4.
- (1942e, Haziran 3), "Birkaç şiirim etrafında bir tahlil denemesi ", **Son posta** (Nu: 4248), s. 3,4.
- (1942f, Teşrinievvel 21). "Divan edebiyatı ve gençlik ", **Son posta** (Nu: 4385), s. 3,4.
- (1942g, Teşrinievvel 16). "Bir şiirin macerası ", **Son posta** (Nu: 4380), s. 3,6.
- (1944a, Nisan 1). "48 şair", **Son posta** (Nu: 4903), s. 4,6.
- (1944b, Ağustos 19), "Harpte Fransız şiir", **Son posta**(Nu: 5043), s. 4.
- (1944c, Eylül 23), "Biraz da şiirden", **Son posta**(Nu: 5076), s. 4,6.
- (1944d, Temmuz 15), "Dil icat edilmez san'atkârların kaleminde işlenir", **Son posta**(Nu: 5008), s. 4,6.
- (1944e, Mayıs 6), "Makber", **Son posta** (Nu: 4938), s. 4,7.
- (1944f, Eylül 30), "Bir şefkat şairi", **Son posta** (Nu: 5085), s. 5,6.
- (1945a, Mart 31), "Zavallı şiir", **Son posta** (Nu: 5262), s. 4,6.
- (1945b, Mayıs 5), "Sonu gelmeyen şiir davası", **Son posta** (Nu: 5297), s. 4.

- (1945c, Temmuz 7), "Edebiyatçının konuları", **Son posta** (Nu: 5360), s. 4,6.
- (1945d, Mart 17), "Ahmet Haşim ve eserleri", **Son posta** (Nu: 5248), s. 4,6.
- (1945f, Kasım 3), "Kıymetin ölçüsü", **Son posta** (Nu: 5477), s. 4.
- (1946, Haziran 5), "Bugünün şairi nasıl yazmalıdır?", **Son posta** (Nu: 4607), s. 4.
- (1949a, Aralık 2), "65'nci yaşında Yahya Kemal", **Son posta** (Nu: 1309), s. 5,8.
- (1949b, Mart 31), "Bir makale bir şiir", **Son posta** (Nu: 1068), s. 4,6.



## International Journal Of Turkish Academic Studies



Vol 3. • Num.1. • June 2022



**Tür:** Araştırma Makalesi

**Kabul Tarihi:** 24 Mayıs 2022

**Gönderim Tarihi:** 27 Şubat 2022

**Yayımlanma Tarihi:** 16 Haziran 2022

**Atıf Künyesi:** DOĞANAY, Rahmi & YILMAZ, Gül (2022), “Milli Mücadele’ye Karşı Yürütülen Kara Propaganda Ve Oluşturulmak İstenen Mustafa Kemal Ve Kuvayimilliyeye İmajı”, **International Journal Of Turkish Academic Studies (TURAS)**, C. 3, S. 1, s.135-155

### MİLLİ MÜCADELE’YE KARŞI YÜRÜTÜLEN KARA PROPAGANDA VE OLUŞTURULMAK İSTENEN MUSTAFA KEMAL VE KUVAYİMİLLİYE İMAJI

Rahmi DOĞANAY<sup>1</sup>  
Gül YILMAZ<sup>2</sup>



10.54566/turas.1079829

#### ÖZ

Osmanlı Devleti, her ne kadar dışında kalmak için çaba gösterse de, dönemin konjonktürünün gereği olarak ve kısmen de yöneticilerinin tercihi ile Birinci Dünya Savaşı’na İtilaf Bloğu tarafında dâhil olmuş, 4 yıl süren savaştan enerjisini tüketerek ve mağlup olarak ayrılmıştı. Bu mağlubiyetin bedeli, devlet ve millet için maddi manevi bazı kayıplar vermekten çok öte, devletin varlığı ve milletin istikbalinin kaybedilmesi sonucunu doğurmuştu. Bu şartlarda karşı karşıya kalınan varlık-yokluk ikileminde, çıkış yolları aranmış ve farklı kesimlerden, değişik siyasi görüşler öneri olarak gündeme getirilmişti. Devleti savaşa sokan dönemin yöneticileri, muhalifleri tarafından mevcut durumun sorumluları olarak vicdanlarda mahkûm edilmişti. Bu

<sup>1</sup> Prof. Dr., Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Tarih Bölümü, rdoganay@firat.edu.tr, ORCID 0000-0002-2138-0175

<sup>2</sup> Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, gylgyl2312@gmail.com, ORCID 0000-0001-8004-6807

çevreler, İtilaf Devletlerinin, özellikle İngiltere'nin himayesinde yapılabilecek makul bir barış anlaşması ile zayıf da olsa devletin varlığının, küçülmüş de olsa vatanın bütünlüğünün korunmasının mümkün olacağına inanmışlardı. Bu siyaseti olumsuz etkileyecek her türlü hareket ve davranışı zararlı görmüşlerdi.

Böyle bir siyasetin kurtuluş çaresi olmadığına inananlar, Türk Milletinin kaderinin galiplerin merhametine bırakılmayacağını düşünenler, hatta bu yolda fiili davranışlara yönelenler, "Ya İstiklal Ya Ölüm" parolasıyla yola çıkmışlardı. İstanbul Hükümeti'nin izlemeye çalıştığı ılımlı siyasetin, beklenen etkiyi göstermemişi sebebiyle, Türk milletinin bir kısım unsurları, başının çaresine bakmaya yöneldi. Çare arayan unsurlar örgütlenme çabası içine girerken, ılımlular ise bu tip hareketlerin işgallerin sebebi olduğunu düşünmekte, sağlanabilecek makul şartlarda bir anlaşmanın önünün kesildiğini iddia etmekteydiler. Bu sebeple de Milli Mücadele karşısında cephe almışlardı.

Araştırma konumuz; Milli Mücadele ve kadrolarına karşı yürütülen olumsuz propaganda ve karalama kampanyalarını ele almaktadır. Osmanlıcı, İslamcı, Hilafetçi ve Saltanatçı basın organları ve yazarlarının Mustafa Kemal Paşa ve Milli Mücadele ile ilgili görüş ve yazıları ekseninde konuyu incelemeye çalışacağız.

**Anahtar Kelimeler:** Milli Mücadele, Mustafa Kemal, Bolşeviklik, Alemdar, Peyam-Sabah, Ali Kemal, Refi Cevat.

## BLACK PROPAGANDA AGAINST THE NATIONAL STRUGGLE AND AND WANTS TO BE CREATED OF MUSTAFA KEMAL – KUVAYIMILLIYE IMAGE

### ABSTRACT

Although the Ottoman Empire tried to stay out of it, as a requirement of the conjuncture of the period and partially with the preference of its rulers, it was included in the First World War on the side of the Entente Bloc, and left the war that lasted for 4 years, consuming its energy and being defeated. The price of this defeat resulted in the loss of the existence of the state and the future of the nation, far from causing some material and moral losses for the state and the nation. In the dilemma of existence and non-existence faced under these conditions, ways out were sought and different political views from different segments were brought to the agenda as suggestions. The rulers of the period, who brought the state to war, were condemned by their opponents as those responsible for the current situation. These circles believed that with a reasonable peace agreement that could be made under the auspices of the Entente Powers, especially England, it would be possible to preserve the existence of the state, albeit weak, and the integrity of the homeland, even if it was shrunken. They considered any action and behavior that would negatively affect this policy as harmful.

---

*Cilt/Volume 3, Sayı/Issue 1, 2022*

Those who believed that such a policy was not a solution for salvation, those who thought that the fate of the Turkish Nation could not be left to the mercy of the victors, and even those who turned to actual actions on this path, set out with the motto "Either Independence or Death". Since the moderate policy that the Istanbul Government tried to follow did not show the expected effect, some elements of the Turkish nation turned to take care of themselves. While the elements seeking a remedy were trying to organize, the moderates thought that such movements were the reason for the occupations, and claimed that an agreement was prevented under reasonable conditions. For this reason, they took a front against the National Struggle.

Our research topic is; It deals with the negative propaganda and smear campaigns against the National Struggle and its cadres. We will try to examine the subject in the axis of the Ottomanist, Islamist, Caliphate and Sultanate press organs and writers' opinions and writings about Mustafa Kemal Pasha and the National Struggle.

**Keywords:** National Struggle, Mustafa Kemal, Bolshevism, Alemdar, Peyam-Sabah, Ali Kemal, Refi Cevat.

## GİRİŞ

Osmanlı Devleti, Birinci Dünya Savaşı sonunda, adeta yenilgiyi kabul ettiğini gösteren, 30 Ekim 1918 tarihli Mondros Mütarekesi'ni imzalamıştı. Beklentiler, Wilson Prensiplerine de güvenilerek, İtilaf Devletleri ile makul şartlarda bir barış yapılabileceği yönündeydi. İstanbul'daki yönetim ve Saray çevrelerinde hâkim olan bu iyimserlik, Mütareke'nin imzalanmasından hemen sonra başlayan işgallerle sona ermişti. İşgaller bir telaş ve karamsarlık havası oluşturmakla birlikte mevcut yönetim çevreleri, Osmanlıcı, İslamcı, mandacı, himayeci pek çok asker, sivil bürokrat, siyasetçi, yazar-çizerlerin çözüm konusundaki yaklaşımları, İtilaf Devletleri ve özellikle İngiltere ile iyi ilişkiler kurulmasıydı. Başka bir deyişle, onları kızdıracak, var olduğu var sayılan hoşgörülerini yok edecek kışkırtıcı hareketlerden kaçınmak gerekiyordu.

Çaresizlik, karamsarlık ve teslimiyetçi bir tercih yapılmıştı. Başka türlü olamazdı. Olursa da İtilaf Devletlerini daha acımasız yapmaktan başka bir işe yaramaz, İngilizlerle geçmişe dayalı ilişkilerin hatırına da olsa kurulacak dostluğu bozardı. Bu noktada ortak bir düşman yaratılması önemliydi ve aslında İngilizlerin de sevmediği, devleti keyfiyetlerince savaşa sokan İttihatçılar bu konuda önemli ve tek seçenek olarak görülmüştü. Devleti, halkın ve Halife Sultan'ın muhalefetine rağmen savaşa sokmuşlar, İngilizlere karşı olan cephede saf tutmuşlardı. Zaten iktidarı bırakmışlar, ileri gelenlerinden pek çoğu da ülkeyi terk etmişti. Bu yaklaşım, 1908'den beri belki de 1878'den beri Osmanlı aydınları arasında yaşanan rekabette, Jöntürkler-İttihat ve Terakki çizgisine muhalif cephede yer almış olan zihniyetlerin ve Hürriyet ve İtilaf gibi



partilerin geçmişe dönük hesapları kapatmasına fırsat da oluşturabilirdi. Özellikle İttihat ve Terakki ile Hürriyet ve İtilaf arasında yakın geçmişe dayalı hesaplaşma için Hürriyet ve İtilafçılar oldukça bilenmişlerdi.

İstanbul'un siyasetinin milletin bağımsızlığını, devletin egemenliğini, vatanın bütünlüğünü koruyamayacağı görüşünden hareketle, hatta koruyamama durumunun yaşanarak gözlenmesinin sonucu olarak, Müdafai Hukuk örgütlenmeleri ile hukuk mücadelesine başlanması, asker-sivil bazı bürokratların hareket içinde yer alması, doğal olarak işgalcilerin ve İstanbul'un canını sıkıyordu. 1919 Yılı, 19 Mayıs'ından sonra daha organize ve milli bir karakter kazanmaya başlayan bu oluşum, bazı çevreler tarafından bazen iyi niyetle, kandırılmaktan, ama bazı çevrelerce kararlılıkla ve bilinçli olarak engellenmek, yok edilmek istenmişti. İşte yaklaşık 4 yıl süren bu süreçte, Milli Mücadele, liderleri ve mücadele içinde yer alanlar hakkında İttihatçılık (bazılarının gözünde mensupları dönemin vebalı, bazen de günah keçisi idiler.) isyancılık, eşkıyalık, sergerdelik, dinsizlik, Bolşeviklik, Türkçülük, ırkçılık gibi suçlamalar yapılmıştı. Bu bir kara propaganda idi.

#### **Asilik-İsyankârlık-Eşkıyalık Propagandası**

İstanbul Hükümeti'nin genel siyasetine muhalif hareket ederek, devletin ve milletin hukuki hakları için harekete geçen ve genel olarak Kuvayımilliyeye olarak adlandırılan unsurların maruz kaldığı ithamlardan birisi "asilik-isyankârlık" olmuştur. Hükümranlık ve yönetme yetkisini elinde bulunduran Halife Sultan ve hükümetinin emirlerinin aksine fiillerde bulunmaları, bu kuvvetlerin asilikle itham edilmelerine dayanak teşkil etmiştir. Şöyle ki; Osmanlı Devleti'nde bir işin şeriata uygunluğu ya da uygun olmayışı bir siyaset prensibidir. Padişah; devlet başkanı, başkomutan ve Hilafet'in gereği olarak da halkın en büyük imamıdır. O'nun emri ve iradesi olmadan yapılan işler meşru sayılmazdı. Halife Sultan'a karşı isyan sayılırdı. Kuvayımilliyeye ise böyle bir meşruiyet temeline oturmadığı gibi, Halife Sultan'ın emirlerine rağmen ve O'nun hükümranlık haklarını kullanma iddiasında olan bir hareketti. Aynı zamanda halkı yanına almakta, Halife Sultan'a karşı kışkırtmaktaydı. İstanbul'un bu gelişmelerle ilgili algısı da doğal olarak, milletin padişahına, ümmetin halifesine başkaldırdığı şeklinde olmuştu. İstanbul yönetimleri ve Padişaha göre Kuvayımilliyeye yetkisiz bazı kimselerin ve oluşumların itaatsizlikleriydi. İstanbul'un penceresinden görünen, bu asilerin devlet ve millet için zararlı işlere sebep olmaları sebebiyle de bastırılmaları gerekliydi.

Padişah, Hilafet ve bunlara bağlı olarak Şeriat meselesi üzerinden Milli Mücadele Hareketi'ne yöneltilen bu suçlamaların temelinde, diğerlerinde olduğu gibi bir meşruiyet ve hükümranlık mücadelesi de alttan alta etkili olmuştu. İstanbul yönetimi hükümranlık haklarını korumak gibi bir endişeyle de hareket ederek, bu değerler üzerinden halkı Milli Mücadele'ye karşı kışkırtmış,

kendi pozisyonunu tehdit eden, “milli egemenlik” iddiasını ortaya koyan bu hareketi söndürmek istemişti. Bu amaca yönelik olarak, dini değerler üzerinden halka yapılan kara propaganda ile Anadolu’da Kuvayımilliye’ye karşı pek çok ayaklanma çıkartılmıştı. Bu propaganda, isyanların hazırlanmasında ve yürütülmesinde halkın ikna edilmesini kolaylaştırmıştı. Padişah, Ankara’da Meclis toplanmasını da kendisine karşı bir ayaklanma olarak değerlendirmiş, bastırma hareketini de kendi meşru hakkı ve görevi olarak görmüştü. Kuvayımilliye de “Kuvay-ı Bağıye” yani “eşkıya kuvvetleri” olarak ilan etmişti.

İstanbul yönetimleri ve Muhafız çevrelere göre felaketin sebebi işgalciler ve İstanbul Hükümeti’nin uyguladığı siyaset değil isyancı Kuvvacılardı. Kuvvacılara “ey hainler” diye hitab edilen bildiride, memleketi bu hale getirenlerin, İstanbul’un işgaline sebep olanların Kuvvacılar olduğu ileri sürülmekteydi(Anadolu, s. 26-27). Kuvvacı çeteler, Anadolu’da zulüm yapmak, halktan zorla para ve asker toplamak, halkı soymak, hükümetin atadığı memurları görevden uzaklaştırarak yandaşlarını atamak, kasaba ve köylerden cebren vergi toplamak gibi işler yapmaktaydılar. Düğün evi basarak, takılarını vermek istemeyen gelini döverek öldürdükleri bile haber yapılmıştı.(Peyam-Sabah, 1920a,b,c.) Bu haber doğru muydu? Böyle bir olay yaşanmışsa faileri gerçekten Kuvvacılar mıydı? Detaylı bir araştırmaya gerek duyulmadan Kuvayımilliye’yi karalamak için yaşanan her olumsuzluk O’na atfediliyordu. İttihat ve Terakki kalıntısı olarak nitelendirilen Kuvvacıların Anadolu’da işledikleri “saymakla bitmeyecek cinayetler” İzmit ve Bursa’da da işlenmişti. Muhafız gazetelerin muhafız yazarları tarafından gerçek yalan bir sürü olaylar anlatılarak Kuvayımilliye itibarsızlaştırılmaya, halk Padişahının yanında yer alarak Kuvayımilliyecilere karşı çıkmaya çağrılmaktaydı. (Peyam-Sabah, 1920d,e,f.)

Kuvay-ı Milliye namıyla fitne ve fesat çıkarmak, kanunlara aykırı olarak halktan zorla para toplamak ve asker almak, karşı çıkanlara işkence ve ceza uygulayarak iç güvenliği ihlal etmek, birçok kasaba ve köyleri tahrip ve nüfusunu katletmek, muhafız memurları tutuklamak, idam etmek, yerlerine yandaşlarını atamak, Mal Sandığı, Belediye, Yetim Sandığı, Ziraat Bankası ve postanelerdeki paralara el koymak, fitne ve fesada yönelik nutuklar söylemek, beyannameler dağıtmak(Peyam-Sabah, 1920ı) gibi suçlamalar, Mustafa Kemal Paşa ve arkadaşlarının idama mahkûm edilmesinin gerekçeleri olarak sayılmıştı. Bu ithamlar, Şeyhülislam Dürrizade’nin 11 Nisan 1920 tarihli fetvası ve Teali İslam Cemiyeti’nin bildirisinde de (Anadolu, s.1, 26-27) vurgulanmıştı.

Anadolu’da Yunan işgalinin ilerlemesi, “asilerin ve bağilerin bastırılması” olarak görülmüş ve gazete köşelerinde memnuniyetle takdim edilmişti. Kuvayımilliye güçleri “Kemaliler”(Alemdar, 1920,a) diye adlandırılmış, Celaliler ve isyanlarıyla özdeşleştirilmişti. Aynı çevrelere göre, İttihatçı dolabı olan Kuvayımilliye, Anadolu’yu cebren ve kehren ayaklandırmak için çalışıyordu. Yunan işgalleri de onları bastırmak içindi. (Refi Cevat, 1920,a)

TBMM Hükümeti'nin kuruluşu da muhaliflerin asi ve eşkıya ithamları için bahane oluşturmuştu.

Padişah Vadedtin, “isyan hali” olarak değerlendirdiği Milli Mücadele hareketinin bastırılması konusunda Sadrazam Damat Ferit'e talimatlarda bulunmuş, adeta başbakanlığa getirilme sebebini açıklamıştı. “Mütareke'nin imzalanmasından sonra yavaş yavaş kurtuluşa doğru gitmekte olan siyasetini, milliyet namıyla ortaya konulan fenalıklar ve kargaşa faydasız kalmıştı. Saltanat ve Hilafete olan bağlılığın sağlanması için elebaşların cezalandırılması, kandırılarak harekete katılanların affedilmesini tavsiye etmişti.(Anadolu, s. 3)

Damat Ferit imzası ile hükümet de bir bildiri yayınlamış, Dürrizade'nin fetvasına ve Padişahın iradesine atıf yaparak, Milli Mücadele Hareketi ve mensuplarını “sahte milliyetçiler”, “Teşkilat-ı Milliye denilen eşkıya hareketi” olarak sıfatlandırmış ve cezalandırılacaklarını ilan etmişti. (Anadolu, s. 5) Allah'ın emirlerine karşı ve şeriat nazarında yasaklanmış işlerle uğraştıkları, fetva (Anadolu s. 1) ile de desteklenmişti.

İstanbul ve muhaliflere göre Kuvvacılar, “millilik ve millicilik” kisvesiyle Anadolu'da halka zulüm yapmakta, mallarını ve mülklerini yağmalamaktaydılar. (Alemdar, 1920b) Amaçları iktidarı ele geçirmektir. (Ali Kemal, 1920,a) Padişah Vahdettin de Milliyetçilerin Anadolu'da muhalif bir Halife, hatta Padişah atamaları konusunda kaygılıydı. 26 Mart 1921 tarihinde, İngiliz Yüksek Komiseri Rumbold ile yaptığı görüşmede bu kaygısını dile getirmiş, Londra'da sağlanan uzlaşmayı kabul etmeyeceklerini bildirmişti. (Sonyel, 2010: 131) Sakarya Savaşı sonrasında Mustafa Kemal Paşa'ya “mareşal”, “gazi” ve Ankara Yönetimi Başkanlığı rütbe ve sıfatlarının verilmesini de kendi yetkilerinin gaspı olarak değerlendirmişti. (Sonyel, 2010: 151) Bu noktada bile Milli Mücadele bir isyan, içinde bulunanlar da isyancı olarak görülmekeydi.

### **İttihatçılık-Türkçülük-Milliyetçilik Propagandası**

Osmanlı Devleti'nin dağılma sürecini yaşadığı 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren devleti kurtarma çareleri olarak Osmanlıcılık, İslamcılık, Türkçülük gibi siyasi akımlar gündeme getirilmişti. Dağılma sürecinin hızlandığı, imparatorluğun hayatta kalması konusunda ümitlerin bittiği 1900'lü yılların başından itibaren, özellikle II. Meşrutiyet döneminde, İttihat ve Terakki Fırkası'nın doğrudan ya da dolaylı olarak iktidarda bulunduğu dönemde ise Türkçülük (milli devlet-kısmen Turancılık) akımı tercih ve temsil edilmişti. İttihat ve Terakki yönetiminde girilen Birinci Dünya Savaşı'nın kaybedilmesi sonucunda yaşanan gelişmeler, İttihatçılar ve Türkçülük hakkında itibari bakımdan kamuoyunda olumsuz bir hava oluşturmuş, Osmanlıcılar ve İslamcılar gibi muhaliflerine de bir hesaplaşma fırsatı yaratmıştı. Mondros Mütarekesi sonrasındaki siyasi gelişmeler ve Milli Mücadele sırasında yaşananlar da bir bakıma bu çizgide gelişmişti. Başarısızlığın sorumlusu olan İttihat ve Terakki'nin iktidardan ayrılması ve kısmi de

olsa dağılması, muhaliflerine yönetimi ele alarak durumu telafi etme hakkı doğurmuştu. Onlara göre kurtuluş, İtilaf Devletleri'nin yörüngesinde izlenecek bir siyasetti. Bu yaklaşım, bir bakıma mandacı-himayeci bir anlayışı temsil etmekteydi. Halife Sultan ile hükümetlerine herkesin tabi olması işleri kolaylaştıracaktı.

Osmanlıcı, İslamcı muhalif çevreler ile bunların uzantısı parti ve derneklerin etkisinde kalan Padişah ve hükümetlerinin çözüm siyasetlerine karşı çıkanlar ise imparatorluğun devrini kapadığı fikrinden hareketle, mücadelenin henüz başlarında açık olarak ortaya konulmamış olsa da gerçekçi temellere dayanan bir milli devlet anlayışı paralelinde Türkçülük ve Batıcılık ekseninde yer almışlardı. Milli Mücadele sürecinde İstanbul-Anadolu çatışmasının önemli bir sebebi de tercihlerdeki bu farklılıktı. İttihatçıların ve siyasetlerinin itibar kaybından yararlanmak isteyen Milli Mücadele'ye muhalif çevreler ve İstanbul yönetimleri, Kuvayimilliyeye İttihatçılık, Türkçülük, milliyetçilik yapmakla suçlamış, halk desteğini engellemek istemişti. İstanbul'un Milli Mücadele ile ilgili ithamlarında gerçek payı bulunan yaklaşım da buydu.

İttihat ve Terakki'nin Türklüğü Müslümanlığın önüne koyması, Türkçülüğü her şeyin önünde tutması yüzünden Osmanlı parçalanmıştı. İttihat ve Terakki geçmişte hükümeti ele geçiren bir eşkiya çetesi olarak, bugün de Anadolu'da bir şaki çetesi olarak Osmanlı halkını dağıtıp parçalamaktaydı. Turancılık memleketi mahvetmişti.(Refi Cevat, 1920c,d,e) Türkçülük siyasetiyle İslam bütünlüğü de bozulmaktaydı. Memleketin musibetlerden kurtulmasının tek çaresi din birliği ve Halife etrafında toplanmaktı. (Refi Cevat, 1919k,l) Milli Mücadele ve önderleri, kendi çıkarları ve hırsları için "hürriyet" maskesiyle devleti batıran, İttihat ve Terakki'nin kalıntısı ve uzantılarıydı. Türkçülük konusunda da samimi olmayan bu şahsiyetler, "hasta dimağlı", "mecnun", "serseri" idiler. (Hakkı Halid, 1921a) Milli Mücadele' bakış açısı bu şekilde olan Muhaliflerin gözünde Türkçülük, zihinleri fetheden bir hastalıktı. Önüne gelene saldıran, bütün dünyayı düşman gören, rast gelene çatan bu illet, memleketi baştanbaşa mezarlık haline getirmiş ve getirmekteydi. (Refi Cevat, 1919m) Muhalif gazeteler ve yazarları, Yunan ordusu ve Ermenilere karşı verilen mücadele ilgili haberlerde Milli kuvvetleri "Türk milliyetçileri", "Milliciler", "Milliyetçiler" diye nitelendirmekte, kendilerini bu unsurlara son derece uzak görmekteydiler. "Milliyetçiler" sebepsiz yere Müttefik güçlerine saldırıp Mütareke'yi ihlal etmişler, İzmit'te İngiliz askerlerine sebepsiz yere saldırmış, bu yüzden Müttefikler Yunan ordusunu harekete geçirmiş, (Alemdar, 1920d) Soma, Akhisar, Alaşehir işgal edilmişti. Milliyetçilik diye tutturulan Kuvayimilliyeye, İttihat Terakki'yi ve Ocağı (Türk Ocağı) tekrar büyütmüşlerdi. (M. Kaşif, 1921)

Muhalif basında abartılı bir kampanya haline dönüştürülen Kuvvacıların İttihatçılığı üzerine bolca yazılar, haberler yayınlanmıştı. İslamcı, Osmanlıcı, Hilafetçi, saltanatçı yazar-çizer takımı,

halkı Milli Mücadele aleyhine döndürmek için Anadolu'daki girişimlerin İttihatçıların “dolabı” olduğu, Kuvvacıların İttihatçı olduğu yönündeki tezlerini aralıksız işlemişlerdi. (Nüzhet Sabit, 1919, Alemdar, 1920c, 1921d, Refi Cevat, 1919a, Refik Halit, 1920b, Peyam-Sabah, 1920b) İttihatçılar devlet idare edecek kabiliyetten yoksunken, Kuvayımilliyeye adıyla yeniden harekete geçmişlerdi. (Ali Kemal, 1920b) Şahsi çıkarları için memleketi bu hale getiren İttihatçılar, Müdafaai Hukuk, Kuvayımilliyeye diyerek İtilaf devletlerini kızdırıp, İstanbul yönetiminin İtilaf Devletleri ile kuracağı dostluk ilişkilerini baltalıyorlardı. (Refi Cevat, 1919b,c, 1920b) Kuvvacılar da İttihatçı zihniyetine sahiptiler ve İttihatçılar gibi davranıyorlardı. Kişisel çıkarları ve mal mülk edinmek için Anadolu'yu kullanmaktaydılar. Almanlar galip gelse onlar da Anadolu'yu haraca bağlayacaklardı. İngilizci Sait Molla'ya göre İttihatçılar, kişisel çıkarları için Almanların yanında yer alarak yanlış yapmışlardı. Kuvvacılar da aynı maksatla Anadolu'yu kullanmakta ve halkı bir maceraya sürüklemekteydiler. (Sait Mola, 1920) Anadolu, İstanbul'un yanında yer alarak yazgısını değiştirmeliydi. İttihat ve Terakki muhalifi olarak iktidara gelen Damat Ferit Hükümeti de öncelikle İttihatçılığın kökünü kazımalıydı. Avrupa gözündeki olumsuz imajın mimarları olan çeteciler temizlenmeliydi”. (Alemdar, 1919a)

Kuvayımilliyeye, Müdafaai Hukuk söylemlerinin, İttihatçıların halkı kandırmak ve iktidara gelmek için uydurdukları yalanlar olduğu görüşünde olan Refi Cevat, İttihatçıları sevmeyen İtilaf Devletleri ve özellikle İngiltere'nin buna izin vermeyecek olmasından dolayı mandater olarak tercih edilmesi gerektiğini savunmuştu. (Refi Cevat, 1919d) Amerika'nın mandater olması durumunda İttihatçılara da karışmayacağı için Amerikan mandasına karşı çıkmıştı. (Refi Cevat, 1919e,f,g) O'na göre, İttihatçıların İngiliz mandasına karşı çıkmaları da bu sebeptendi. (Refi Cevat, 1919h)

Osmanlı Devlet yetkilileri de Mustafa Kemal Paşa ve arkadaşlarını İttihatçılık konusunda, İngiliz yetkililere ihbar etmişlerdi. Sadrazam Vekili Mustafa Sabri ve Dahiliye Nazırı, Mustafa Kemal Paşa'nın İttihat ve Terakki yanlısı olduğunu, Harbiye Nezaretince desteklendiğini, 9 Haziran 1919 tarihindeki görüşmede, İngiliz Askeri Ataşesi Wimdon H. Deedes'e ifade etmişlerdi. (Sonyel, 2010: 40) Sadrazam Damat Ferit, Erzurum Kongresi hazırlıkları devam ederken Enver Paşa'nın hareketi kontrolü altına almak için Erzurum'a gitmekte olduğu söylentisini çıkarmış, Kongre'yi yeniden iktidarı ele geçirmek isteyen İttihatçıların komplosu olarak nitelendirmişti. (Sonyel, 2010: 55) Sivas Kongresi hazırlıklarının yapıldığı sırada, Sivas'ta da halk kongreyi düzenleyenlere karşı İttihatçı oldukları propagandasıyla kışkırtılmıştı. Sivas Hürriyet ve İtilaf Fırkası Başkanı Halit Bey, Mustafa Kemal Paşa ve arkadaşlarının İttihatçı olduğunu, yargılamadan asılmaları gerektiği yönünde propaganda yapmıştı. Halit Bey'e göre Mustafa Kemal, Enver ve Talat Paşa gibiler tarafından Anadolu'da İttihatçılığı diriltmesi için görevlendirilmişti. (Yularkıran, 2002, s. 106, Tansel II, s. 91-92) Kongreyi engellemek için

görevlendirilen Ali Galip'in görevlendirilmesi bilinçli bir tercihti. Tercih sebebi, İttihat ve Terakki'ye karşı muhalif duruşu ve başarılı mücadele geçmişti. (Alemdar, 1919b)

Refi Cevat, İttihat ve Terakki'yi, her şekle giren, her yere sokulan bir yılan olarak tanımlamıştı. Memlekette her fırka, her kuvvet iktidara gelebilirdi ama İttihat ve Terakki gelmemeliydi. Bu yüzden Hürriyet ve İtilaf ile Sulh ve Selamet Fırkalarının 1919 seçimlerine girmesini ve bütün muhalefetin ittihatçılara karşı birleşmesini tavsiye etmişti. ( Alemdar, 1919c) 1919 seçimleri İttihatçılara sağlanan bir fırsat olarak değerlendirilmiş, hepsinin 1920 Ocak ayında toplanan Meclise girdiği, Kuvayımillie'nin paravan olduğu iddiaları dillendirilmişti. Seçimlere hile karıştırılmış, İttihat ve Terakki'nin baskıları altında yapılmıştı. (Mesutzade, 1920) İttihat ve Terakki, bütün dünya için amansız bir düşmandı. (Refi Cevat, 1919ı) Kuvayımillie, memleketin başkalarının elinde dirilmesini değil kendi kucağında ölmesini isteyen İttihat ve Terakki'nin marifetiydi. Bu yüzden Meclis meşru ve milletin temsilcisi sayılamazdı.

Meclis-i Mebusan'da Misak-ı Milli'nin kabul edilmesi de muhalifler gözünde, "İttihat ve Terakki hortlağına tekrar ruh vermek, onu yeniden ihya etmek" için tasarlanan bir oyundu. (Said Ali, 1921) Ankara mahfillerinde bilfiil serseri hayatı yaşayan bir kısım, bunu umde kabul etmiş, bu gaye uğrunda faaliyete girişmişlerdi. "Kuvayımillie, yılanın zehirini kertenkeleden aldığı gibi kuvvetini İttihat ve Terakki'den aldığı için Kuvayımillie olamazdı. Olsa olsa Kuvay-ı İttihadiye olabilirdi" Refi Cevat'a göre, Ankara'da toplananlar hemen hemen tümüyle İttihat ve Terakki ile uzak yakın ilişkisi olanlardı. Yine silahı ve savaşı tercih etmişlerdi. Böyle giderse devleti yok edeceklerdi. İttihatçılar gibi Kuvvacılar da, milleti beni seveceksin diye kanlı kollarıyla sıkarak öldürüyorlardı... İttihat ve Terakki nasıl dün hükümeti ele geçirmiş bir eşkıya çetesi idiyse bugün de Anadolu dağlarını kasıp kavuran bir eşkıya çetesi idi. Bütün efradı dağılan Osmanlılık çocuğunun hiç olmazsa anasına kıyılmamalıydı. (Refi Cevat, 1920c)

Muhaliflere göre, her Osmanlıya İttihat ve Terakki düşmanlığı bir borçtu. İttihat ve Terakki'nin memlekete hizmet edebileceğini söylemek için mecnun olmak gerekirdi. İttihatçıların yeri akıl hastanesiydi. Memleket öncelikle İttihatçılardan kurtarılmalıydı ve bunun için cihat sancağının altında toplanmak, Yediden Yetmiş Müslümanlara ve tüm Osmanlılara farzdı. (Refi Cevat, 1919i)

Ankara'da TBMM'nin açılması da İttihatçılık üzerinden eleştirilmişti. Meclis, senelerdir İstanbul'da devleti batırmak için uğraşan, Ocağın irili ufaklı mensuplarından oluşan, "Beş On demirbaş serseri"nin marifeti olarak İttihatçılarla ilişkilendirilmişti. Yaşanan felaketlerin sebebi bu "kurusıkı kahramanlık". (Ali Kemal, 1920c) İttihatçılar hala vazgeçmiyorlardı. Mustafa Kemal Paşa ve bazı arkadaşlarının idam kararının gerekçesinde, "İttihatçılarla işbirliği yapmak" (Peyam-Sabah, 1920h) da yer almıştı. Alemdar gazetesindeki köşesinde Ali Sami de

Kuvayımilliye'nin İttihatçılığına değinmiş, Mustafa Kemal Paşa'nın İttihatçılığı üzerine kendince deliller göstermişti. (Ali Sami, 1920) Allah adına yemin ederek başladığı yazısında, Müslümanları uyanık olmaya çağıran yazar, Milli Mücadele'ye destek veren Müslümanların gaflet uykusunda bir uçuruma doğru yol aldıkları görüşündeydi. İttihat ve Terakki bendesi biri olarak halkı kandırıp mahvolmasına sebep olan Mustafa Kemal'in, sureti haktan görünen bir çıkarıcı olduğu, "Arabistan celladı Cemal Paşa'nın" kolordu kumandanı olduğu, "12 senedir imparatorluğu hiçliğe düşüren İttihatçıların en ileri gelen üyesi" olduğu konularında halkı bilgilendirmişti. İttihatçıların, savaşlarda öldürttükları askerlerin kadınlarını ve kızlarının namuslarını parçaladıklarını, Mustafa Kemal'in de bu suçlara ortak olduğunu iddia etmişti.

Sevr Anlaşması'nın şartlarının ağırlığının sorumluluğu da muhaliflerce Enver, Nuri, Halil Paşalar gibi ünlü İttihatçı önderleriyle sıkı ilişki içinde olduğuna inanılan, İstanbul'da gizli, Anadolu'da silahlı olarak Kuvay-ı Milliye adıyla faaliyette bulunan İttihad komitesi addedilen Kuvayımilliye'ye yüklenmişti. İttihatçı uzantısı Kuvayımilliye'nin dolapları, fesatları sayesinde ağır şartlar dayatılmıştı. (Ali Kemal, 1920d) Teali İslam Cemiyeti de yayınladığı bildiride; Mustafa Kemal ve arkadaşlarının memleketi bu hale getiren İttihatçılardan olduğunu iddia etmiş, daha kötüsünün yaşanmaması için halkı bunlara karşı Halife Sultan'ın yanında mücadeleye çağırmıştı. İttihatçılar ve Kuvvacılar, din düşmanı, aslı ve nesli belli olmayan şahıslar olarak nitelendirilmişti. (Anadolu, s. 22 vd.) İttihatçılar, 1908 yılından beri İslam'ın ruhunu ve maneviyatını yakıp yıkmışlar, Mütareke'den sonra da yenilginin sorumluluğunu üstlenerek kenara çekilmek yerine Kuvayımilliye namıyla ortaya çıkararak dünyayı aleyhimize kışkırtmışlar, düşmanlardan bile daha büyük kötülöklere sebep olmuşlardı. (Anadolu, s. 28 vd.)

Londra Konferansı'na Ankara'nın da davet edilmesi üzerine İstanbul cenahında, TBMM ve Hükümeti'nin Avrupa tarafından İstanbul Hükümeti ile uzlaştığı ölçüde ciddiye alınacağı, onların milleti değil İttihat ve Terakki'nin son enkazını temsil ettikleri şeklinde (Refi Cevat, 1921a) değerlendirmeler yapılmıştı.

Sakarya Savaşı sıralarında, hatta zafer kazanıldıktan sonra, Büyük Taarruz günlerinde bile mücadelenin İttihatçıların kişisel çıkar mücadelesi olduğu propagandasını sürdüren muhalifler, İttihatçıların kendilerini kurtarmak için halkı kışkırdıklarını, (Alemdar, 1921b) 13 yıldır hep kaybettiklerini vurgulamışlardı. Büyük Taarruz günlerinde bile bu düşüncelerinde ısrarcı olmuşlardı. Muhtemel bir Yunan taarruzu olacağından bahseden ve Ankara'yı savaş çığırkanlığı yapmakla suçlayan Ali Kemal, 20 Temmuz tarihli yazısında, Avrupa'ya karşı en küçük bir kazanma şansı bulunmayan Kuvayımilliye'nin milleti her alanda felakete sürüklediğinden dem vurmaktaydı. "Bu alçaklar dinimize, ırkımıza ihanetten zevk alıyorlardı". (Ali Kemal, 1922a) 12 Ağustos tarihli yazısında, hala Ankara'nın İttihat ve Terakki'nin devamı olduğu ve siyasetinin iflas ettiği görüşünü savunmaktaydı. (Ali Kemal, 1922b) Yeniden kapıya

dayanmış olan Yunan taarruzu karşısında kazanma şansını sıfır gören (belki de zaferi istemeyen) Ali Kemal'e göre, İttihat ve Terakki'nin devamı olan Ankara'nın harp ve darp siyaseti yanlış çıkmıştı. İttihat ve Terakki zorbalarının Birinci Dünya Savaşı'na katılmakla işledikleri cinayet ve basiretsizliği, aynı gafleti, aynı sebeplerle Kuvayımillie erkânı göstermekteydi. (Ali Kemal, 1922c) Bunlar olmasa, 15 yıldır yaşanan felaketlerin yaşanmayacağını, hatta Mütareke'den sonra bile hiçbir zarar ve kayba uğranılmayacağını iddia etmekteydi.

### **Bolşeviklik Propagandası**

Dini söylemleri ile sahte İslamcılık yaptığı iddia edilen Kuvayımillie, Sovyet Rusya ile girdiği ilişkiler üzerinden dinsizlik ve Bolşeviklikle de itham edilmişti. Zaten İttihatçılıkla ilişkilendirilerek dinsizlikle itham edilen Kuvayımillie, her an ecdadına ve Müslümanlara hizmet eden Halifelige zarar vermekle suçlanmıştı. Türklerin en birinci düşmanı olan Bolşeviklerle dostluk kurulamazdı. Bolşeviklerin Ankara'ya verdiği vaatlerle halk kandırılıyordu. Bolşeviklerin Avrupa'ya karşı Ankara'yı desteklemelerinin sebebi, Anadolu'yu işgal ederek İslam dinini, varlığını yok etmek istemeleriydi. (Ali Kemal, 1920,e) Ankara ise din, ırz, mal ve bütün kutsallarımızı yok edecek olan ülkemizin en büyük düşmanı Bolşevikleri alkışlıyordu. (Ali Kemal, 1920f) Anadolu'daki "zorbalar" Bolşeviklikten medet ummuş, aylarca, haftalarca Kafkasya'dan gelecek Bolşevik akınını beklemişti... (Ali Kemal, 1920g)

Milli Mücadele muhaliflerine göre gelenekler, inançlar, sosyal hayat ve pek çok yönlerden Türklükle Bolşeviklik birbirine zıttı. Bolşevikler esasında Moskof'tu. Moskof da Türk'ün tarihi düşmanıydı. Türk-Bolşevik dostluğu mümkün değildi ve o şartlarda bile Bolşeviklere güvenmek çılgınlıktı. Ankara'nın Bolşeviklerden cesaret alarak yaptığı ayaklanma çağrısına itibar edilmesi yanlıştı. (Aka Gündüz, 1921, Ali Kemal, 1920h) Ermeniler üzerine harekât düzenlenmesi muhalefet tarafından İtilaf'ı kızdıran, Bolşeviklere Anadolu kapılarını açan bir gelişme olarak değerlendirilmiş, faydasız ve kışkırtıcı bulunmuştu. (Ali Kemal, 1920i,k) Moskova Antlaşması'nın imzalandığı günlerde de Ankara Bolşeviklikle suçlanmış, Bolşevikler Yunan'dan daha güçlü düşmanımız olarak değerlendirilmişti. Trabzon ve Erzurum'u isteyecekleri, Anadolu'nun Moskof çizmeleri altında perişan olacağını ileri sürmüşlerdi. Yunan tehlikesinin, Rusların kucağına atılmak için abartıldığını düşünenler ve savunanlar için Bolşeviklerle ilişkili siyaset doğru siyaset değildi. (Hakkı Menad, 1921a, Ali Kemal, 1920n, 1921a) Adana'da yayınlanan muhalif Ferda gazetesi, 19 Nisan 1920 tarihli sayısında, Bolşevik çetecilerin Bolşevikliği getirip ocakları ateşe verdiği haberini bile yapmıştı. (Ferda, 1920)

Teali İslam Cemiyeti de İttihatçılarla bağlantısına da vurgu yaparak, Ankara'nın Sovyet Rusya siyasetini eleştirmiş, halkı Ankara'ya itaat etmemeye çağırılmıştı. Dün Rusya ezeli düşmanımız



diyerek milleti Almanlarla savaşa sokanlarla, bugün Bolşeviklik adı altında Moskoflarla birleşmeye davet edenler aynıydı ve milletin hayat ve huzuru ile oynamaktaydılar. Millet bunlara inanmamalıydı. (Alemdar, 1920e) Ankara'nın Sovyet Rusya ile anlaşma imzalaması muhalif çevrelerce çarpıtılmış, işin içine nasılsa Almanlar da dahil edilerek sanki de işbirliği yapmakla bu devletler her yönüyle birleşecekmiş gibi bir algı oluşturulmaya çalışılmıştır. Bazı yazarlar, asırlardan beri Avrupa ile yürüyen Türkiye'nin, Avrupa sayesinde barınmayı ve tutunmayı başardığını, bunun yerine 170 Milyonluk Rus ve 70 Milyon Alman arasında Türkiye'nin ezilip, boğulacağını propaganda etmişlerdi. (Hakkı Halid, 1921b)

Ankara-Sovyet Rusya ilişkileri, Ankara'nın medeni dünyadan ayrılarak doğuya yönelmesi, kaderimizi Bolşeviklere bağlaması şeklinde algılanmış ve bu açıdan da eleştirilmişti. Bolşeviklerle medeni dünyanın yenilemeyeceği iddia edilmiş, Londra'da başarısız olunması da Moskova Antlaşması'nın yapılmış olmasına bağlanmıştı. (Ali Kemal, 1921b) İtilaf Devletleri Ankara'daki aşırıların, Kızıl Ruslar ile anlaşarak dünyaya meydan okumalarından rahatsız olmuş, Anlaşma Türkler için sağlanabilecek makul bir barış bir yana, hayatta kalma ümidini bile yok etmişti. Çarlık Rusyası'nın emellerini miras alan Kızıl Rusların en büyük emeli de Türkiye'yi istila etmektir. Onlarla anlaşmak, kendimizi Bolşeviklere kurban etmek anlamına gelmekteydi. (Hakkı Menad, 1921a,b)

### **Mustafa Kemal Paşa ve Arkadaşlarıyla İlgili İthamlar**

Mondros Mütarekesi sonrasında İstanbul Hükümeti'nin siyasetini belirleyen ve benimseyen, doğal olarak Milli Mücadele'ye karşı duran çevrelerde, başta Mustafa Kemal Paşa olmak üzere, Mücadelenin önde gelen isimleriyle ilgili etnik, dini unsurlar, sosyal ve özel hayatlar üzerinden "belden aşağı vurmak" tabiri edebileceğimiz iddialar da ortaya atılmıştı. Bu konudaki en önemli silahları dini değerler üzerinden Şeriat ve Halife'ye itaatsizlik, dinsizlik, inançsızlık, günahkârlık olmuştu. Özel hayatlar, yaşam biçimleri, doğum yerleri, etnik, dini kökenler üzerinden etkili ve etik dışı kara propaganda yapılmıştı.

Mustafa Kemal Paşa ve arkadaşları, İttihatçılar ve İttihatçılıkla ilişkilendirilerek, İttihat ve Terakki'ye atfettikleri geçmişe yönelik ithamlar üzerinden itibarsızlaştırılmak istenmişti. Dürriyade'nin Fetvasına karşı Anadolu'daki din adamlarının imzası ile yayınlanan fetva, muhaliflere bu konuda bir fırsat daha yaratmıştı. Fetva, İttihatçılar tarafından çıkarılan "fetvayı-ı Deccaliye" olarak takdim edilmiş ve fetvanın geçersizliği üzerine hükümler verilmişti. "Bu herifler" diye hitap edilen Ankara efradının din ile fetva ile Şeriat ile işlerinin olamayacağına hükmedilmişti. Bunlar ki, Avcı Taburlarını gusülden, abdestten men etmişler, mürteci diye kırıp geçirmişlerdi. Din uleması, talebe, hacıları, hocaları, kadıları, müftüleri ne kadar dindar varsa onları vurmuşlar, dövmüşler, hapsedmişler, sürmüşler, kırıp geçirmişlerdi... En fazla

nefret ettikleri şey İslamiyet ve Şeriat olmasına rağmen dinden, imandan, Şeriatı bahsetmeleri sahtekârlıktı. (Alemdar, 1920f) Bu fetvaya inanan Müslümanlara da sitemlerini bildirmişlerdi.

Ankara-Sovyet Rusya dostluğu üzerinden de aynı tavır sürdürülmüş, İttihat ve Terakki gibi hiçbir dini olmayan komite mensuplarının, Bolşeviklerle iş tutarak millet ve memlekete zulme devam edildiği, Müslümanların ve İslam'ın mağdur edildiği propagandası yapılmıştı. Ankara'da açılan TBMM ve kurulan hükümet, muhaliflere göre Hilafet ve Saltanatı parçalamak niyetindeydi. Mustafa Kemal Paşa, Osmanlı saltanatını ele geçirmek istiyordu. TBMM gayrimeşru ve gayrimeşrutî idi. Saltanat ve hükümeti ilga ederek, yüce ve mukaddes makamın hukukuna müdahale etmekteydi. Mustafa Kemal Paşa, Hilafet'i Ankara'ya taşıyarak üstüne almak istemekle de itham edilmişti. (Mustafa Sabri, 1921) Müslümanlar, asırlardır Müslümanlara ve ecdadına hizmet eden Halifeliği, bir "zevk ve eğlence düşkününe" değişmeyecekleri, "İslam'ın ve bütün insanlığın huzuruna saldıran, fesat ve pislik bulaştıran bir akımın sergerdesini, İslam Halifesi'nin yerine koymayacakları" için buna müsaade etmeyecekleri iddia edilmiş, (Mustafa Sabri, 1921) aslında Müslümanlardan buna engel olmaları istenmişti.

Refi Cevat da TBMM ve Hükümeti ile ilgili bir yazısında, konuyu alaylı ifadelerle ele almış, Mustafa Kemal Paşa'nın görevden azledilmiş olmasını, mevki hırsını gündeme getirmiş, Selanik doğumlu olmasına gönderme yapmıştı.

"Bir Mustafa Kemal varmış. Bir de kabine teşkil etmiş... Mustafa Kemal, rütbeleri alınmış sabık bir zabıt. Mevki hırsı ile vatanı perişan etmiş, kurtulma ümidini bitirmiştir. Bu menfur şaki, vatanına, milletine, dinine ve Halifesi'ne asi olmuş, asi tanınmıştır. Mustafa Kemal'in memleketle bir bağı da bulunmamaktadır".  
(Refi Cevat, 1920f)

Peyam-Sabah'ta Ali Kemal de aynı noktaya parmak basmış, 15 Mart 1921 tarihli yazısında, milliyet söylemlerine rağmen Ankara'dakilerin çoğunlukla Ecnebi olduklarını, bu topraklara yabancı oldukları için devletin şekline el uzatma çabalarının sonuçsuz kalacağını anlayamadıklarını yazmıştı. (Ali Kemal, 1921c) Başka bir yazısında da Ankara'daki "lahana yapraklarını, hinoğullarını, finolarını, kişisel çıkar peşinde Ankara'yı Kabe, Kible edinenleri" ciddiye almayacaklarını da ifade etmişti. (Ali Kemal, 1921b)

Milli Mücadele önderleri ve Mustafa Kemal Paşa hakkında olumsuz eleştiriler ve karalamalarda bulunan muhalif yazarlardan birisi de Ali Kemal idi. Peyam-Sabah Başyazarlığı görevini de yürüten Ali Kemal, belki de muhalif yazarların en sert ve acımasız olanıydı. Mustafa Kemal Paşa'nın ve Milli Mücadele'nin ileri gelen şahıslarının "asiliği, eşkıyalığı, isyankârlığı, dinsizliği, İttihatçılığı, Bolşevikliği üzerinden "iftira" seviyesinde itham ve suçlamalarda bulunmuş, yakın

geçmişte yaşananlar ve içinde bulunulan durumun sorumluluğu üzerinden etik açıdan tartışma yaratacak yazılar yazmıştı. Özellikle Mustafa Kemal Paşa'nın hayat tarzı ve özel hayatı ile ilgili yazıları bu kaleme sayılabilecek yazılardı. "Mustafa Kemal'in Maskaralıkları" başlığıyla 1 Kasım 1920 tarihli Peyam-Sabah gazetesinde yazdığı yazı, yazarın yaklaşımı ve üslubunun anlaşılması bakımından yeterli bir örnek sayılabilir.

"Şöhret hırsı, menfaat hırsı, her ne sebeple olursa olsun, Mütareke sonrasında İttihat ve Terakki gibi meşum bir ocağın aleti olarak böyle yaralar, bereler içinde yere serilmiş yatan bu zavallı memlekete en son darbeleri indirmiş olmakla kalmak istemeyen bu Mustafa Kemal rüsvası, şimdi Ankara'da, Müslümanlara dinî ve vatanî hitap diye gördüğü rüya ile biçare ahalimizi yeniden kim bilir daha neler için iğfal etmek sevdalarına düşüyor! Boş kuruntular! Devlet ve milletçe felaket yaşadığımız böyle bir dönemde, Hilafet ve Saltanata karşı isyan bayrağını açan bu herifin mahiyeti, fıtratı, ahlakı herkesin malumu değil midir? İttihat ve Terakki'nin baştan beri en kızgın bir taraftarı olduğu, hatta ... Hasan Fehmilerin ve Samimlerin o hainane itlaflarında cemiyet hesabına çalıştığı, sonra... askerlerimizin kahramanlıklarına rağmen bütün safhalarını derin bir hezimet ile bitirdiğimiz Harb-i Umumide birçok emsali gibi ocağın erkanından olmak, Talat'ın dolabıyla Enver'e bir nevi rakip çıkmak sayesinde bir kahraman süsünü takındı. Diyarbakır, Filistin vesaire cephelerinde bile geceleri içip eğlenmekten hatta zevk-u sefadan geri kalmadı. İkide bir de bir vesile ile İstanbul'a geldikçe Pera Palas'ta kulübüne ve ihtişamda yine ondan aşağı kalmayan hususi bir haşmetli daireye kurulurdu. Hepimiz iştir ve hatta görürdük. Ne mehtap âlemleri yaşardı. Herhalde her gece zilzurna olurdu. Sırf bu alışkanlığı ve safahatı yüzünden, ... bitap düşünce tedavi için zaman zaman Viyana'ya, Berlin'e gider, orada aynı hayatı yaşardı. Allah'a, Resulullah'a karşı böyle eskiden beri isyan içinde yuvarlanan bu mahlûk yüzüzlüğü, pervasızlığı o derecelere vardiıyor ki, imza altında neşretmekten çekinmediği o beyannamede, güya cihanın en itikatlı, en dindar bir mümini imiş gibi şu riyakârlığa kalkışmaktan sıkılmıyor." (Ali Kemal, 1920a)

Ali Kemal'in gazetesi Peyam-Sabah, Mustafa Kemal'in Ankara günleri hakkında da Journal Dorient isimli gazeteden iktibas ettiği bir söyleşiyi yayınlamıştı. (Peyam-Sabah, 1920k) Söyleşiyi yapanın kimliği gizli tutulmuş, ya da söyleşi uydurulmuştu. Mustafa Kemal Paşa'nın günlük hayatını anlatan mülakat sahibine göre;

"Mustafa Kemal'in Ankara'daki On İki odalık evi, Ankaralı tüccar Hüsnü Bey'den gasp edilmişti. Beyaz badanalı bu ev (Çankaya Köşkü) bütün Ankara

vadisine ve Elmadağ tepelerine hâkimdi. Mustafa Kemal her sabah şafaktan sonra güneş doğuncaya kadar bu manzarayı izlerdi. Ev gece gündüz koruma altındaydı. Sabah yedide, kendisini almak üzere gelen iki otomobil ile ayrılır, gündüz evinde bulunmazdı. Otomobillerden birisi ile gelen İsmet Paşa'dan önceki günün raporunu alırken giyinip hazırlanırdı. Artık askeri üniformasını giymeyen Mustafa Kemal, bir avcı yahut bir spor meraklısı gibi giyinerek, astragan bir kalpak takardı. Sabah gazetelerini genellikle kahvaltı esnasında açar, Peyamı Sabah ve Alemdar'ı büyük bir merak ve heyecanla okurdu. Saat dokuza doğru hükümet konağına giderlerdi.”

Mülakatta, Hükümet Konağı'nın yapısı ve konumu ile ilgili de detaylı bilgiler verilmiş, damında kırmızı zemin üzerinde yeşil ay ve yıldızdan oluşan millicilerin bayrağının çekili olduğu anlatılmıştı. Konak avlusunun girişindeki nöbetçiler tasvir edilmiş, avlu içinde de aynılardan, başka nöbetçiler bulunduğu ifade edilmişti. Bina içinde de her adım başında silahlı muhafızların olduğu, Mustafa Kemal'in odasının birinci katta, tam merdivenin karşısında bulunduğu tespitini yapan şahsın, masasındaki Temps, Matin, Journal, Times, Illisturation, Petit Parisien'in gibi gazete nüshaları dikkatini çekmişti.

Gazetede aktarılan mülakatta, Mustafa Kemal Paşa'nın safahat hayatı da anlatılmıştı. 1914 senesinde, Savaş ilan edilmeden evvel “Paris'te Momartr'da geçirdiği sefihane hayatı”, zevk ve sefayı kendisine hatırlatması için odasının duvarına resimler asmıştı.

“Hatta rivayet edildiğine göre o (...) orada bazı hafif meşrep kadınlarla tesis ettiği münasebatı hâlâ kesmemiştir. Hâlâ birçoklarıyla muhaberat-ı âşıkânede bulunuyormuş. Fakat o sefih sergerde öyle safiyene bir aşk ile gönül eğlendirebilecek boyda olmadığı için Avrupa barlarında meşhur bir rakkaseyi nezdine celp etmiştir. Gayet güzel, gayet fettan olan bu kadın İyvon ve Nesson ismiyle maruftur. Bu serseri kadın şimdi Ankara'da bir imparatoriçe tavrı almaktadır. Mustafa Kemal, melikeyi kalbine yerleştirmek için şehirdeki en güzel, en mükemmel evlerden birinin sahiplerini tüfek dipçığıyle sokağa atmıştır. Bu kadın bazen otomobile biner gezmeye çıkar, güzelliği gurur ve azameti ve bilhassa parmaklarını dolduran kıymetli elmas yüzükler halkın enzar-ı dikkat-i gayzını celp eder. Mustafa Kemal Ankara'dan uzaklaştığı zaman oranın hâkimeyi mutlaka bu kadındır, istediğini yapar. Mustafa Kemal karıya olduğu kadar rakıya da müpteladır. Her akşam ikametgâhına döndüğü zaman rakı meze sofrası hazır bulunur ve rüfeka-yı melaneti ile hemen layen-kati atıştırır, atıştırır. Zevk ve sefadan gayri işler ikinci derecede kalır. Şurası şayan-ı kayıddır ki, Ankara istasyonu'nda bir yemek salonuyla birinci sınıf iki vagonun mürekkep

hususî bir tren Mustafa Kemal'in rûkubu için geceli gündüzlü istim üzerindedir.”(Peyam-Sabah, 1920k)

Mülakatta, Mustafa Kemal'in halkın bilmediği bir özelliği olarak, “sol gözünün kör olduğu ve göz taktırmış olduğu” bilgisi de verilmişti. Bu iddia, genel olarak ilgili yerli-yabancı kaynaklarda işlenen bir konu olmamakla beraber, bir İngiliz raporunda, Mustafa Kemal Paşa'nın, Trablusgarp Muharebesi'nde gözünü kaybetmiş olduğu bilgisi yer almıştır. Bir de bu mülakatta dile getirilmiştir. Mülakatın sahibinin kimliği ise belirtilmemiştir. (Satan I, 2010, s. 158.)

## SONUÇ

Mondros Mütarekesi imzalandıktan sonra yenilgi için ödenecek bedel İtilaf Devletleri tarafından Osmanlı Devleti'ne emrivaki yapılmış, İstanbul yönetimi, bir kısım aydın-entelektüel, siyasi ve ideolojik çevrelerde tek çıkış yolunun İtilaf ve onlar arasında da İngiltere eksenli bir siyaset izlemek olduğu görüşü hâkim olmuştu. İngiliz mandasını kabul etme noktasına varan bu yaklaşımın benzeri, Amerikancılar arasında da Amerikan mandasını savunmak olarak tezahür etmişti. Bu teslimiyetçi yaklaşımın karşısında ise “ya istiklal ya ölüm” parolasıyla hareket edilmesini savunan ve bu yolda Mütareke'nin imzalanmasıyla birlikte fiili adımlar atmış olan yaklaşım vardı. Birinci gruptakiler çaresiz, umutsuz, karamsar idiler ve devletin yok, milletin esir olmasına karşı çıkararak yapılacak her şeyin işleri daha da çıkmaza sokacağı düşüncesiyle ikinci gruptakileri ve faaliyetlerini dışlamışlardı. Asiler, maceracılar hatta memleketi bu hale getiren İttihatçıların artçıları olarak çıkarıcılar olarak suçlamışlardı. Milletin “ya istiklal ya ölüm” parolasıyla harekete geçene vereceği desteği engellemek için de işgalcilerle işbirliği de dâhil bütün imkânları kullanarak Milli Mücadele Hareketi'ni engellenmek, bastırmak, yok etmek istemişlerdi. Bunun için resmi kurum ve yetkilileri, muhalif dernek ve partiler ile uzantıları basın organları, kara propaganda silahını da kullanmışlardı.

Milli Mücadele muhaliflerinin kara propaganda malzemeleri duruma ve şartlara göre değişen bir çeşitlilik de arz etmişti. İttihatçılık, Türkçülük, milliyetçilik, asilik, eşkıyalık, soygunculuk, bozgunculuk, dinsizlik, Bolşeviklik gibi ithamlarla Milli Hareket'i başarısız kılmak istemişlerdi. Ayrıca başta Mustafa Kemal Paşa olmak üzere Milli Mücadele önderleri ve kadrolarının özel hayatları üzerinden yürütülen karalama kampanyaları da düzenlenmişti.

Öncelikle “devleti batıranlar” olarak aforoz edilen İttihatçıların olayın içinde oldukları hatta Milli Mücadele'yi onların organize ettiği propagandası yapılmıştı. Çıkarıcı, devleti, halkı soyan vurguncular, milleti savaşlarda telef eden sorumsuzlar ve hatta Hristiyanlara zulüm yaparak Osmanlı'yı dünya gözünde küçük düşüren, Hilafet ve Saltanata itaat etmeyen, dinden İslam'dan habersiz olan İttihatçıların Anadolu'da yeniden devlet ve milleti perişan edecek

fiillerde buldukları gündeme getirilmişti. İttihat ve Terakki gibi Anadolu'daki Kuvvacılar da Türkçülük-Turancılık-milliyetçilik yaparak milleti bölüp parçalamakla meşgullerdi. Milli Mücadele Hareketi içinde İttihatçı bilinen insanların bulunduğu, geçmişte Mustafa Kemal'in de bu hareket içinde yer aldığı doğru olmakla birlikte Milli Mücadele Hareketi İttihatçı bir karakterde değildi. Türkçülük- milliyetçilik eleştirisi ise haklı ve tam olarak Milli Mücadele Hareketi'nin karakterini ifade ediyordu. Osmanlıcı, İslamcı, Hilafetçi, mandacı çevrelerin muhalifliği de bu noktada isabet kaydetmişti. Bu çevrelere karşı milli egemenliğin sağlandığı "milli devlet" anlayışının vurgulanması, hatta herhangi bir tarafça dillendirilmemesine rağmen muhalif çevrelerin İttihatçılar üzerinden ilişkilendirdikleri, içlerine doğan laiklik korkusu, bu çevreleri doğal olarak rahatsız etmekteydi. Türklük yerine İslamlık, milliyetçilik yerine ümmetçilik, milli egemenlik yerine Saltanat, Halifenin, Hanedanın hükümranlığını sürdürecekti. Bunun için İngiliz himayesi altına girmek bile bir sakınca doğurmamıştı.

Asilik, isyankârlık, eşkıyalık, soygunculuk, kişisel çıkarlar için milletin heder edilmesi gibi iddialar ise dayanaksız propaganda unsurları olmuştu. Milletin, kendi hukukunu savunamayan mevcut yönetimin kararlarına uymayarak hukukunu savunmak için harekete geçmesi, mevcut hükümranlar olarak Saltanat ve Hilafet çevrelerini rahatsız etmiş, hatta hükümranlık haklarına müdahale olarak değerlendirilmişti. Mücadele sürecinde "milli egemenliğe" yapılan güçlü vurgu, ilgili cenahları, kaybetme korkusuyla her türlü silahlı mubah görme noktasına getirmişti. Ankara'da TBMM'nin açılması, milli egemenliğe dayalı bir hükümetin kurulması, bu hükümetin kontrolü eline alarak icra görevinin gereği olarak yaptığı işler ve kıskırtmalar sonucunda kendisine karşı çıkan isyanların bastırılmasına yönelik olarak aldığı tedbirler üzerinden bu suçlamalara muhatap olmuştu.

Muhaliflerin sarıldığı bir başka karalama unsuru da Milli Mücadelecilerin Bolşevikliği konusu olmuştu. Ankara-Sovyet Rusya ilişkileri üzerinden harekete geçen muhalifler, Moskova Antlaşması'nın imzalanması üzerine Türkiye Sovyetleştiriliyormuş gibi bir hava oluşturmuşlar, milletin bütün kutsallarına saldırılıp yok edileceği korkusunu yaymaya çalışmışlardı. Sovyetlerle eşit şartlarda yapılan antlaşma ve getirileri, İngiliz mandası altına girerek kurtaracaklarımız kadar önemsenmiyor, hatta onların da kaybedilmesine sebep olacağı için zararlı görülüyordu. Müslüman İngiliz köleliği, Sovyet Rusya ile eşit statüde dostluktan daha cazip görülmekteydi. Ancak mesele bunlardan ziyade halkın mücadeleye verdiği desteğin önlenmesine yönelik bir kandırmaca çabasıydı.

Mustafa Kemal Paşa ve Milli Mücadele önderlerinin özel hayatlarının, büyük ölçüde de iftira seviyesinde olaylarla ve çirkin üslup ve ifadelerle gündeme getirilmesi de lider ve kadroları itibarsızlaştırarak milletin mücadeleye verdiği desteği önlemek için izlenen başka bir yoldu. Özellikle Mustafa Kemal Paşa için etik kuralları ve insanlık vicdanını rahatsız edecek bir üslup

kullanmaktan da çekinmemişlerdir. Ne yazık ki, muhalif yaklaşımlar ile bu itham ve iftiralar, Milli Mücadele'nin zaferle sonuçlanmasına, vatanın kurtarılmasına, Türkiye'nin tam bağımsız çağdaş bir devlet olarak yeniden yapılanmasına rağmen bitmemiş, gizli saklı devam edegelmiş, güncelde de daha cüretkâr bir tavırla devam ettirilmektedir. Cumhuriyetle problemi olanların ara sıra, son zamanlarda sıklıkla ve her vesileyle o zamanlara, o şahıslara göndermeler yapması aynı zihniyet paralelinde yaşanan hazımsızlığın göstergesidir. Yüz yıl öncekileri yaşanan belirsizlik ve karamsarlık ortamı sebebiyle bir ölçüde mazur görmek mümkünse de bugünkülerin bilerek, kasten, taammüden bu işlere girdikleri, geçmişe dönük hesap kesme isterikliği içinde hareket ettikleri tartışma gerektirmeyecek şekilde sabittir.

#### KAYNAKÇA

- Aka Gündüz (1921), "Rus Tehlikesini Unutmayalım", Alemdar, 24 Nisan, Ad. 28.
- Alemdar (1919a) "Ferit Paşa Hükümetini Nasıl Görmek İsteriz", 13 Mart, Ad. 82-1392.
- Alemdar (1919b) , "Mamuretü'l-Aziz Valiliği", 29 Mart, Ad. 98-1458.
- Alemdar (1919c), "Daha ne Bekliyoruz", 1 Aralık, Ad. 350-2650.
- Alemdar (1920e), "Mustafa Sabri Efendi ve Bolşeviklik", 21 Şubat, Ad. 431-1731.
- Alemdar (1920f), "Fetevay-ı Deccaliyeyi İptal", 11 Mayıs, Ad. 509-2809.
- Alemdar (1920d), "Tebliğ", 27 Haziran, Ad. 550-2850.
- Alemdar (1920c), "Foyalar Meydana Çıktı", 6 Temmuz, Ad. 559-2859.
- Alemdar (1920a) "Düzce'nin Tahtiri", 15 Ağustos, Ad. 599-2899.
- Alemdar (1921a) "Mustafa Kemal Paşa'nın Nutku", 12 Ocak, Ad. 392-2692.
- Alemdar (1921b) "Bir Hasbihal", 19 Eylül, Ad. 3-1988.
- Ali Kemal (1920a) " Mustafa Kemal'in Maskaralıkları", Peyam-Sabah, 1 Kasım.
- Ali Kemal (1920b), "Dilediğiniz Oldu mu?", Peyam-Sabah, 2 Mart.
- Ali Kemal (1920c), "Büyük Millet Meclisi", Peyam-Sabah, 28 Mayıs.
- Ali Kemal (1920d), "Bir Ok Gibi Saplandı Fakat", Peyam-Sabah, 14 Mayıs.
- Ali Kemal (1920e), "Sulh Şartları ve Tarz-ı Müdafaamız", Peyam-Sabah, 16 Mayıs.
- Ali Kemal (1920f), "Yeni Ruh", Peyam-Sabah, 5 Ağustos.
- Ali Kemal (1920g), "Bolşevikliğin Hali ve İstiklali", Peyam-Sabah, 30 Eylül.
- Ali Kemal (1920ı), "Harp! Harp!", Peyam-Sabah, 11 Kasım.

- Ali Kemal, (1920i), “Fena Fena”, Peyam-Sabah, 13 Kasım.
- Ali Kemal (1920k), “Ermenistan-Milliciler”, Peyam-Sabah, 17 Kasım.
- Ali Kemal (1920h), “Bolşeviklik ve Türklük”, Peyam-Sabah, 10 Aralık.
- Ali Kemal (1921a), “Hatalarımız”, 21 Ocak.
- Ali Kemal (1921c), “Ankara ve Muhalefet”, Peyam-Sabah, 15 Mart.
- Ali Kemal (1921b), “Böyle Olmayacaktı”, Peyam-Sabah, 28 Mart.
- Ali Kemal (1922a), “Kör ve Gülünç Bir Silah”, Peyam-Sabah, 20 Temmuz.
- Ali Kemal (1922b), “Aynı Hata, Aynı İnat”, Peyam-Sabah, 12 Ağustos.
- Ali Kemal, (1922c), “Muhalefetin Cinayetleri”, Peyam-Sabah, 23 Ağustos.
- Ali Sami (1920), “ Müslümanlar Gafil Olmayın”, Alemdar, 29 Nisan, Ad. 497-2797.
- Anadolu, “Fetevay-ı Şerife Sureti”, ATASE Kütüphanesi, İstiklal 157.
- Anadolu, “ Hatt-ı Hümayun Suret-i Münifesi”, ATASE Kütüphanesi, İstiklal 157.
- Anadolu, “Hükümetin Beyannamesi”, ATASE Kütüphanesi, İstiklal 157.
- Anadolu, “Teali İslam Cemiyeti’nin Beyannamesi”, ATASE Kütüphanesi, İstiklal 157.
- Anadolu, “Teali İslam Cemiyeti’nin İkinci Beyannamesi”, ATASE Kütüphanesi, İstiklal 157.
- Ferda (1920), 19 Nisan.
- Hakkı Halid (1921a), “Daima Şarka Doğru”, Alemdar, 30 Mayıs, Ad. 64.
- Hakkı Halid (1921b), “Kimi Aldatıyorlar”, Alemdar,17 Haziran, Ad. 80.
- Hakkı Menad (1921a), “Çarlık yerine Kızıl Tehlike”, Alemdar, 2 Haziran, Ad. 67.
- Hakkı Menad (1921b), “Ankara Şarkı Tercih Etti”, Alemdar, 27 Mayıs, Ad. 61.
- M. Kaşif (1921), “Milliyetperverlikte İnhisar Olamaz”, Alemdar, 21 Eylül, AD. 5-1990.
- Mesutzade (1920), “Geç Olmasa daha İyi Olurdu”, Alemdar, 6 Ocak, Ad. 386-2686.
- Mustafa Sabri (1921), “Makam-ı Hilafet ve Ankara Meclisi”, Alemdar, 10 Şubat, Ad. 870-3070.
- Nüzhet Sabit (1919), “Dünkü Miting”, Alemdar, 1 Şubat, Ad. 49-1359.
- Peyam-Sabah (1920d), “Adapazarı’nda Neler Oluyor”, 15 Nisan.
- Peyam-Sabah (1920e), “Adapazarı’nda Neler Oluyor”, 17 Nisan.
- Peyam-Sabah (1920h), “Mustafa Kemal ve Hempalarının İdam Kararı”, 13 Mayıs. Peyam-Sabah



- (1920a), Milliyetçilerin Mezalimi", 14 Mayıs.
- Peyam-Sabah (1920f), "Kuvay-ı Milliye Neler Yapıyor, 12 Haziran.
- Peyam-Sabah (1920k), "Mustafa Kemal", 15 Ağustos.
- Refi Cevat (1919b), "Haysiyetsizlerin Gözü Hala Hükümette", Alemdar, 4 Ocak, Ad. 22-123.
- Refi Cevat (1919c), "Siyasette Hangi Yol", Alemdar, 6 Ocak, Ad. 23-1333.
- Refi Cevat (1919i), "Hükümetin Mevkii", Alemdar, 1 Şubat, Ad. 49-1359.
- Refi Cevat (1919k), "Esatiri Yeni Bir Kuvvet", Alemdar, 13 Nisan, Ad. 112-1422.
- Refi Cevat (1919ı), "Türk ve Türkiye Ölmeyecektir", Alemdar, 31 Mayıs, Ad. 159-1469.
- Refi Cevat (1919ı), "Yeni Çevirme Harekâtı", Alemdar, Ad. 25 Aralık, Ad. 574-2674.
- Refi Cevat (1919e), "Amerika mı? İngiltere mi?", Alemdar, 1 Ağustos, Ad. 129-1529.
- Refi Cevat (1919m), "Veremden Evvel Çete İle Mücadele", Alemdar, 11 Ağustos, Ad. 139-1539.
- Refi Cevat (1919f), "Amerika Mandater Olacaksa", 18 Ağustos, Ad. 146-1546.
- Refi Cevat (1919d), "Ümidinizi Kesiniz", Alemdar, 16 Eylül, Ad. 170-1570.
- Refi Cevat (1919a), " Hareket-i Milliye-İttihat ve Terakki", Alemdar, 6 Ekim, Ad. 295-2595.
- Refi Cevat (1919g), "Yine İngiltere, Yine İngiltere", 19 Kasım, Ad. 338-2638.
- Refi Cevat (1920b), "Yine Hayır, Hayır, Hayır", Alemdar, 1 Şubat, Ad. 411-2711.
- Refi Cevat (1920f), "Enkaz Ortasında Bir Hükümet", Alemdar, 21 Nisan, Ad. 489-2789.
- Refi Cevat (1920c), "Bir Hasbihal", Alemdar, 17 Haziran, Ad. 544-2844.
- Refi Cevat (1920a) "Korktuğumuz Başımıza Geldi", Alemdar, 28 Haziran, Ad. 549-2849.
- Refi Cevat (1920d), "İngiltere, Biz ve Alem-i İslam", Alemdar, 14 Temmuz, Ad. 111-1511.
- Refi Cevat (1920e), "Türk Birliği Meselesi", Alemdar, 7 Ağustos, Ad. 135-1535.
- Refi Cevat (1921a), "Anadolu-İstanbul", Alemdar, 8 Şubat, Ad. 868-3068.
- Refik Halit (1920a), "Meclisteki Cereyanların Menbar", Alemdar, 5 Şubat, Ad. 415-2715.
- Refik Halit (1920b), "Kuvay-ı Milliye'nin İç Yüzü", Peyam-Sabah, 1 Ocak.
- Said Ali (1921), "Günün En Büyük İhtiyacı", Alemdar, 29 Mayıs, No. 63.
- Sait Molla (1920), "Hareket-i Milliye Akamete Mahkûm", Peyam-Sabah, 1 Mayıs.
- SATAN, Ali (2010), İngiliz Yıllık Raporlarında Türkiye 1920, İstanbul, C. I.

SONYEL, Salahi R. (2010), Gizli Belgelerle Mustafa Kemal, Vahdettin ve Kurtuluş Savaşı, Ankara.

TANSEL, Selahattin (1991), Mondros'tan Mudanya'ya Kadar II, İstanbul.

YULARKIRAN, Cevdet (2002), Reşit Paşa'nın Hatıraları, Sivas.



## International Journal Of Turkish Academic Studies



Vol 3. • Num.1. • June 2022



**Tür:** Kitap İnceleme

**Kabul Tarihi:** 16 Haziran 2022

**Gönderim Tarihi:** 27 Mayıs 2022

**Yayımlanma Tarihi:** 16 Haziran 2022

**Atf Künyesi:** TOPRAK, Sefa (2022), “Şairin Sahneye Vuran Gölgesi: Ahmet Muhip Dıranas Tiyatrosu Üzerine”, **International Journal Of Turkish Academic Studies (TURAS)**, C. 3, S. 1, s.156-159

### ŞAİRİN SAHNEYE VURAN GÖLGESİ: AHMET MUHİP DIRANAS TİYATROSU ÜZERİNE

Sefa TOPRAK<sup>1</sup>



10.54566/turas.1122423

Türk edebiyatında bazı isimler hemen her edebî türde eser vermiş olmasına rağmen sadece şair, romancı ya da deneme yazarı olarak bilinmektedirler. Bu durum kimi zaman okurun etkisiyle, kimi zamansa şair ya da yazarın bir türe daha fazla ağırlık vermesi sonucunda gerçekleşmiştir. Özellikle de şair kimliği ile ön plana çıkmış şahsiyetlerde bu durum çok daha belirgin bir hâl almıştır. Türk edebiyatında birçok şair, farklı edebî türlerde eser ortaya koymuş olmasına rağmen şair kimlikleri ya da şiirleri diğer türlerdeki eserlerini biraz daha gölgede bırakmıştır. İşte bu duruma maruz kalmış isimlerden bir tanesi de Ahmet Muhip Dıranas'tır.

Ahmet Muhip Dıranas (1908-1980), Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin önemli isimlerinden biri olmakla beraber şairliğinin yanı sıra tiyatroya da büyük bir ilgi göstermiştir. Bu ilgi otuzlu

<sup>1</sup> Öğr. Gör., Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, sefatoprak@beun.edu.tr, ORCID 0000-0002-7183-936X

yaşlarda kendisini tiyatro tercümeleri ve adaptasyon çalışmalarıyla göstermeye başlamıştır. Yaptığı adaptasyonlar içerisinde Jean Giraudoux'dan *Su Kızı* gibi Türkiye'de ilk olma özelliği taşıyanlar da vardır. Yine Dostoyevski'den ve Karel Çapek'ten Türkçeye çevirdiği piyesler de bulunmaktadır. Bir nevi hazırlık ve deneme süreci olarak geçen tercüme ve uyarlamalardan sonra ilk telif piyesi olan tek perdelik *Üç Kahraman* 1942'de yayımlanmıştır. Fakat Dıranas'ın bu piyesini çok sonraları yayımladığı toplu piyeslerinin içine almaması nedeniyle ve ayrıca kapağındaki konunun başka bir eserden alındığına dair bir not sebebiyle eserin telif mi uyarlama mı olduğu konusunda bazı belirsizlikler olmuştur.

Bilindiği üzere bir edebî şahsiyeti ele alırken onun çok yönlü bir insan olması araştırmaları/araştırmacıları zorunlu olarak bir kısıtlamaya sokar. Türk edebiyatındaki bir isim üzerine çalışma yapılacağı zaman önce onun daha ön plana çıkmış eserlerine ağırlık verilmektedir. Tabii bu isim bir şair ise her zaman şiirleri bu önceliğin sahibi olacaktır. Sonrasında ise diğer türlerdeki eserleri göz önüne alınmaktadır. Fakat bazen bu durum birçok edebî ismin çok yönlü eser vermiş olmasının göz ardı edilmesine yahut bazı yönlerinin yeteri kadar ele alınamamasına neden olmaktadır. Eksik kalan bu yönlerin giderilmesi için müstakil çalışmalarla edebî şahsiyetlerin bütün eserlerinin ele alınıp incelenmesi gerekmektedir.

Bu bakımdan geçtiğimiz şubat ayı (2022) içerisinde Çizgi Kitabevi Yayınları arasından Doç. Dr. Can Şen imzasıyla yayımlanan *Hayatın Çıkmazlarında Ahmet Muhip Dıranas Tiyatrosu* isimli çalışma önemli bir boşluğu doldurmaktadır. Daha öncesinde Necip Fazıl Kısakürek'in tiyatro eserleri üzerine *Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme* (2017) çalışmasıyla da tiyatro metinlerine farklı yaklaşım teknikleri deneyen ve bu alanda aslında önemli bir eksikliğe dikkat çeken Şen, bu yeni çalışmasında tiyatro eserleri toplu bir bakışla ele alınmayan Dıranas'ın piyesleri üzerine de aynı titizlikte eğilerek tiyatro metinlerinin edebî bir metin olarak ele alınmasının başarılı bir örneği ortaya koymuştur.

Bilindiği üzere tiyatro iki yönlü bir sanat faaliyetidir. Bu iki yönün birincisi tiyatro metninin yazımı ve oluşum temelleri, ikincisi ise yazılı metnin sahnelenmesidir. Sahnelenen "tiyatro"nun incelenme ve ele alınma prensiplerini ayrı bir çalışma disiplini olarak düşündüğümüz gibi tiyatro eserini bir edebî metin olarak da mutlaka ele almak gerekmektedir. Hatta kimi yazarların aslında hikâye yahut roman olarak yazılmış eserlerini sonrasında tiyatro eserine dönüştürdüğünü de unutmamak gerekir. Türk tiyatrosunda eser veren isimlerin edebî açıdan da ele alınması gerekmektedir ki bu çalışmaların ne kadar az olduğunu görmek için derinlemesine bir araştırma yapmaya bile gerek yoktur. Bu bakımdan Doç. Dr. Can Şen'in tiyatro üzerine yaptığı çalışmalar oldukça önemli bir amaca hizmet etmektedir ve kendisinden sonraki çalışmalara da örnek teşkil etmektedir.

*Hayatın Çıkmazlarında Ahmet Muhip Dıranas Tiyatrosu*, 191 sayfadan ve “Önsöz”, “Giriş” kısımları haricinde üç bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler “Ahmet Muhip Dıranas ve Tiyatro”, “Ahmet Muhip Dıranas’ın Piyeslerinin İncelenmesi”, “Bir Dramaturgi Faaliyeti Olarak Ahmet Muhip Dıranas’ın *Finten* Uyarlaması” başlıklarını taşımaktadır. Yazar, Dıranas’ın tiyatrolarından birisinin adı olan “çıkılmaz”ı kitabın kapağına başlık olarak taşımıştır. Şen’e göre “*Dıranas’ın piyeslerinde şahısların çoğu hayatın ‘çıkılmaz’larına sıkışmışlardır.*” (s. 7).

Şen, kitabın giriş kısmında çalışmasının temelinde izlediği yolu ve asıl çıkış noktasını dile getirmiştir. Ona göre piyesler de roman, hikâye gibi anlatı türleri içerisinde değerlendirilebilir ve bu doğrultuda da edebî açıdan incelenebilirler (s. 9). Yazarın, kitabın gövdesini oluşturan ikinci bölümde bu düşünceyle hareket ettiğini görmekteyiz. Bundan önce “Ahmet Muhip Dıranas ve Tiyatro” başlıklı birinci bölümde tiyatronun Dıranas’ın hayatındaki yerini, onun tiyatro hakkındaki görüşlerini ve *Üç Kahraman* piyesinin uyarlama olup olmadığını irdelemiştir. Çalışmasında eserleri “metin merkezli bir yaklaşımla” ele alarak inceleyen Şen, piyeslerin yazılma, yayımlanma ve sahnelenme süreçleri hakkında da ayrıntılı bilgiler vermiştir. Özellikle de *Üç Kahraman* üzerine yaptığı karşılaştırmalı inceleme sonucunda eserin telif olduğu konusunda ağırlıklı bir düşünceye ulaşmıştır.

Şen, ikinci bölümde Dıranas’ın üç telif piyesini yani *Üç Kahraman’ı*, *Gölgeler’i* ve *Çıkmaz’ı* kurgu, tema, bakış açısı ve anlatıcı, şahıs kadrosu, mekân, zaman ve anlatım teknikleri başlıkları altında ayrıntılı bir incelemeye tâbi tutmuştur. Dıranas’ın piyeslerini bireysel ve toplumsal temalar başlıkları altında inceleyen yazar, onun bu üç eserinde işlediği temaları “benlik/varlık algısı”, “bellek ve hatırlama”, “kadın-erkek ilişkileri”, “edebî üretim süreci”, “vatan sevgisi ve kahramanlık”, “nesil çatışması” şeklinde tasnif etmiştir. İçerik bağlamında dolu ve yoğun olan bu temalar Dıranas’ın piyeslerine verdiği önemi de göstermektedir. Zira Dıranas’ın tiyatroya bakışında “*edebî seviyeden ödün vermeme*” (s. 177) gibi belirgin bir ölçüt vardır ve bu da onu “*popülist yaklaşıma karşı çıkan*” (s. 177) bir tiyatro anlayışına götürmüştür: “*Sanatının ve dolayısıyla tiyatronun ‘insan’ için olması gerektiğini savunan Dıranas piyeslerini bu doğrultuda yazmıştır.*” (s. 178).

Dıranas, bu üç telif eserinden başka piyes kaleme almamıştır. Şen’in aktardığına göre bunun bir sebebi yazarın “üşengeçliği” olsa bile esas sebep Dıranas’ın “*genelde sanat, özelde tiyatro dünyasında yaşadığı hayal kırıklığıdır*” (s. 16). Dıranas’taki bu kırıklık öylesine derin ve büyüktür ki birçok yazısında ve söyleşisinde bu durumu sıklıkla dile getirmiştir. Tabii, Dıranas’ın Türk tiyatrosuna verdiği emek sadece telif eserleriyle sınırlı değildir. Yazarın tiyatro faaliyeti içinde çok önemli bir çalışma olarak Abdülhak Hâmid’den yaptığı *Finten* uyarlaması da vardır. Dıranas, bu uyarlama ile oldukça hacimli ve sahne mantığına çok uygun olmayan *Finten’i* sahnelenebilir hâle getirmiştir. Şen, kitabının üçüncü bölümünde Dıranas’ın uyarlamayı nasıl

yaptığını ayrıntılı bir şekilde irdeleyerek Dıranas'ın bu çabasını bir dramaturgi faaliyeti olarak nitelendirmiştir.

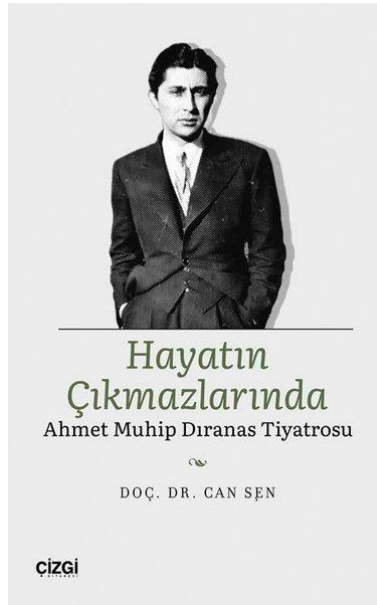
Şen'in kitabında ele aldığı piyesler üzerindeki incelemelerinin oldukça titiz bir çalışmanın ürünü olduğu görülmektedir. Özellikle de tematik incelemedeki değerlendirme ve bağlamsal yorumlar yerinde tespitlerdir. Kitabın sonuç bölümünde yer verdiği şu sözleri de eserin çalışma çerçevesini ve yazılma gerekçesini açıkça belirtir niteliktedir:

*“Ahmet Muhip Dıranas, tiyatro alanında sayıca az eser yazmış olsa da gerek piyeslerindeki gerekse Finten uyarlamasındaki titizliğiyle, bu alanda yaptığı iki çeviriyle, eleştirileriyle ve tiyatro kurullarındaki görevleriyle tiyatroya bir ömür emek vermiş, Türk tiyatrosunun gelişmesi için çalışmıştır. Bu açıdan bütüncül bir değerlendirmeyi hak ettiğini düşündüğümüz ve bu düşünceyle incelediğimiz Dıranas tiyatrosunun seyirciler, okurlar ve araştırmacılar açısından daha fazla ilgi görmesi temennimizdir.”* (s.181)

Yazımızın sonunda Can Şen'in bu temennisine biz de henüz hayatı ve eserleri üzerine yeteri kadar çalışma yapılmamış yahut bir yönü hep açığa çıkarılmayı bekleyen bütün yazarların böylesine titiz müstakil çalışmalarla değerlendirilmesi dileğimizi ekliyoruz. *Hayatın Çıkmazlarında Ahmet Muhip Dıranas Tiyatrosu* adlı bu eserin, özellikle dramatik edebiyat sahasında, nice çalışmalara örnek olacağı ümidini taşıyoruz.

#### KAYNAKÇA

ŞEN, Can (2022), *Hayatın Çıkmazlarında Ahmet Muhip Dıranas Tiyatrosu*, Çizgi Kitabevi, Konya.



---

*Cilt/Volume 3, Sayı/Issue 1, 2022*