

ISSN: 1300-7874
e-dergi ISSN: 2564-6915



TÜRKLÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI

JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH

*uluslararası hakemli dergi
international peer reviewed journal*

**Yılda iki sayı yayımlanır.
*Biannual***

**27. Yıl/Year
52. Sayı/Volume**

**Niğde
2022-Güz/Autumn**

Kurucu ve Baş Editör / *Founder and Editor in Chief*
Prof. Dr. Nâzım Hikmet POLAT

Editör Yardımcıları / *Assistant Editors*
Doç. Dr. Dinçer APAYDIN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)

Arş. Gör. Merve AKBAŞ
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)

İngilizce Editörü / *English Manuscripts Editor*
Okt. Hale DEDE
(Kadir Has Üni.)

Yazı İşleri Müdürü / *Executive Editor*
Doç. Dr. Ramis KARABULUT
(Niğde Ömer Halisdemir Üni.)

Haberleşme / *Communication*
turklukbilimi@gmail.com

Ramis KARABULUT
Ahmet Kuddusi Mah. 247. Sk. No: F/19
Bor / NİĞDE
☎ 0542 626 24 56

ISSN: 1300-7874
e-dergi ISSN: 2564-6915

Ağ Adresi / *Website*
www.tubar.com.tr

Baskı/*Printing*
Bizim Büro Mat.
Büyük Sanayi 1. Cad. Sedef Sok.
Nu: 6/1 İskitler / ANKARA
☎ (0 312) 435 82 07 - 229 99 28

Basım Tarihi: Aralık / *December* 2022

Banka Hesap Nu.
Bank Account Number
Garanti Bankası/*Bank*
Niğde Şubesi/*Branch*
Hikmet KORAŞ
TR49 0006 2000 2560 0006 6945 66

TÜBAR'ın tarandığı dizinler
TÜBAR is indexed and abstracted by

TR DİZİN Tübitak Ulakbim
EBSCO Academic Complete Search
MLA Modern Language Association
SOBIAD Sosyal Bilimler Atf Dizini
ACADEMINDEX

TÜBAR'ın *Yazım ve Yayın İlkeleri*'ne
www.tubar.com.tr
adresinden ulaşabilirsiniz.

Danışma Kurulu / *Advisory Board*
Prof. Dr. Vahit TÜRK
(İstanbul Kültür Üni.)

Prof. Dr. Abdürreşit KARLUK
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)

Prof. Dr. İbrahim TELLİOĞLU
(Ondokuz Mayıs Üni.)

Prof. Dr. Necdet OSAM
(KKTC Doğu Akdeniz Üni.)

Prof. Dr. İbrahim MARAŞ
(Ankara Üni.)

Prof. Dr. Selahattin BEKKİ
(Ahi Evran Üni.)

Doç. Dr. Halide İMAMOVA
(Taşkent Devlet Şarkşinaslık Ens.)

Doç. Dr. Ergin JABLE
(Pristine Üni.)

Yayın Kurulu / *Editorial Board*
Prof. Dr. Nâzım Hikmet POLAT
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni. Em.)

Prof. Dr. Hikmet KORAŞ
(Niğde Ömer Halisdemir Üni.)

Prof. Dr. M. Fatih KÖKSAL
(İstanbul Kültür Üni.)

Prof. Dr. Muhsin MACİT
(Anadolu Üni.)

Prof. Dr. İrfan MORİNA
(Pristine Üni.)

Prof. Dr. Nurettin DEMİR
(Hacettepe Üni.)

Prof. Dr. Serkan ŞEN
(Ondokuz Mayıs Üni.)

Doç. Dr. Elza SEMEDLİ
(Hazar Üni.)

Dr. Ablet SEMET
(Georg-August Universität Göttingen)

Dergimiz; editörleri, kurul üyeleri, hakemleri ve yazarlarına, her türlü akademik faaliyette COPE (*Committee on Publication Ethics*)'un ölçütlerinin esas alınmasını önermektedir.

<https://publicationethics.org/>

52. Sayının Hakemleri / Referees

- Doç. Dr. Erdal ADAY
(Kütahya Dumlupınar Üni.)
- Prof. Dr. Rahman ADEMİ
(Ankara Yıldırım Beyazıt Üni.)
- Doç. Dr. Bahtiyar ASLAN
(Bandırma Onyedli Eylöl Üni.)
- Dr. Öğr. Üyesi Serap ASLAN COBUTOĞLU
(Çankırı Karatekin Üni.)
- Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Erman ARAL
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)
- Prof. Dr. Ahmet BOZDOĞAN
(Sivas Cumhuriyet Üni.)
- Dr. Öğr. Üyesi Sibel BULUT
(Niğde Ömer Halisdemir Üni.)
- Doç. Dr. Cengiz BUYAR
(Kırgızistan-Türkiye Manas Üni.)
- Prof. Dr. Şerife ÇAĞIN
(Ege Üni.)
- Doç. Dr. Sıddık ÇALIK
(Ankara Yıldırım Beyazıt Üni.)
- Doç. Dr. Gülda ÇETİNDAG SÜME
(Fırat Üni.)
- Prof. Dr. Salim ÇONOĞLU
(Balıkesir Üni.)
- Doç. Dr. H. Harika DURGUN
(Manisa Celâl Bayar Üni.)
- Prof. Dr. Feyzan GÖHER
(Niğde Ömer Halisdemir Üni.)
- Prof. Dr. Mehmet GÜNEŞ
(Marmara Üni.)
- Dr. Öğr. Üyesi Murat GÜR
(Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üni.)
- Prof. Dr. Hatice İÇEL
(Niğde Ömer Halisdemir Üni.)
- Prof. Dr. Şahika KARACA
(Eskişehir Osmangazi Üni.)
- Dr. Öğr. Üyesi Cengiz KARATAŞ
(Ankara Yıldırım Beyazıt Üni.)
- Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Fikret KILIÇ
(Erzincan Binali Yıldırım Üni.)
- Doç. Dr. Erdoğan KUL
(Ankara Üni.)
- Doç. Dr. İsmail Alper KUMSAR
(Düzce Üni.)
- Prof. Dr. Mustafa KURT
(Gazi Üni.)
- Doç. Dr. Özlem NEMUTLU
(Manisa Celâl Bayar Üni.)
- Prof. Dr. Mustafa ÖZSARI
(Balıkesir Üni.)
- Dr. Öğr. Üyesi Musa SALAN
(Bartın Üni.)
- Prof. Dr. Yaşar ŞENLER
(Tekirdağ Namık Kemal Üni.)
- Prof. Dr. Mesut TEKŞAN
(Ordu Üni.)
- Prof. Dr. Fatma Ahsen TURAN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)
- Dr. Öğr. Üyesi Fatih UYAR
(Gümüşhane Üni.)
- Doç. Dr. Koray ÜSTÜN
(Hacettepe Üni.)
- Prof. Dr. Ali YAKICI
(Gazi Üni.)
- Prof. Dr. Alpay Doğan YILDIZ
(Tokat Gaziosmanpaşa Üni.)
- Doç. Dr. Hüseyin YILDIZ
(Ordu Üni.)
- Doç. Dr. Osman YILDIZ
(Kıbrıs İlim Üni.)
- Doç. Dr. Mehmet YILMAZ
(Adıyaman Üni.)

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

	Sayfa Page
Prof. Dr. TAKDİM Nâzım H. POLAT EDITORIAL	7-8 9-10
Araştırma Makaleleri / <i>Research Articles</i>	
Öğr. Gör. Ahmet Mithat Efendi'nin Romanından Fatma Aliye Burcu ÇAKIN ERDAĞ Hanım'ın 'Tasvirine': Diplomalı Kızlar Doç. Dr. <i>From Ahmet Mithat Efendi's Novel to Fatma Aliye Ha-</i> Sabahattin ÇAĞIN <i>nam's 'Description': Girls with Diploma</i>	11-28
Dr. Öğr. Üyesi İbrahim Aleaddin'in Çanakkale Cephesi Seyahatinden Fatih DİNÇER Mülhem Çanakkale İzleri'nde Türk Portresi <i>Portrait of Turk in Canakkale Traces Inspired by Ibra-</i> <i>him Alaeddin's Travel to the Canakkale Front</i>	29-46
Dr. Ozan Arif'in Destanlarının 12 Eylül İhtilaline Tanıklığı Seyit GEZER <i>Witness of Ozan Arif's Epics to September 12th Mili-</i> <i>tary Coup</i>	47-64
Doç. Dr. Tarihî Gerçeklikten Kurguya Türk Ocağının Romanı Tayfun HAYKIR Kıvılcım Öğr. Gör. <i>From Historical Reality to Fiction the Novel of The</i> Sena BAYKAL <i>Türk Ocağı: Kıvılcım</i>	65-84
Doç. Dr. Yerel Darplı, Çoknadir İlhanlı Sikkeleri ve Özellikleri Mustafa KALKAN <i>Local Qualified, Very Rare Ilkhanid Coins and Their</i> <i>Features</i>	85-100
Öğr. Gör. Dr. Konya Velilerinin Tip Özellikleri Haktan KAPLAN <i>Type Characteristics of Saints of Konya</i>	101-114
Dr. Öğr. Üyesi Nahid Sırrı Örik'in Tiyatroları Üzerine Bir Değerlen- Özlem KAYABAŞI dirme <i>Evaluation on the Plays of Nahid Sirri Orik</i>	115-132
Arş. Gör. Dr. Ali Ekrem'in Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri'nde Ha- Seçkin ÖZKAN lit Ziya Nesri Üzerine Tenkitleri <i>Ali Ekrem's Criticism on Halit Ziya's Prose in Darul-</i> <i>funun Literature Lectures</i>	133-154

Doç. Dr. Adem POLAT	Lale Müldür Poetikasının Estetik Problemleri <i>The Aesthetic Problem of Lale Muldur's Poetika</i>	155-161
Dr. Deniz POLATER	Elektra Kompleksi Bağlamında Psikanalitik Bir Okuma Denemesi: Babalar ve Kızları <i>A Psychoanalytic Analysis in the Context of the Electra Complex: Babalar ve Kızları</i>	163-180
Dr. Özden SAVAS	Edebiyat, Özdeşimsellik ve Tutunamayanlar <i>Literature, Self-Reflexivity and Tutunamayanlar</i>	181-196
Yaşar SÖZEN Doç. Dr. Soner SAĞLAM	Kazak Akını Jambıl Jabayev ile İlgili Türkiye'de Yayımlanan Akademik Çalışmaların Analitik Bibliyografyası Üzerine Bir Deneme <i>An Attempt on the Analytical Bibliography of Academic Studies Published in Turkey on Kazak Poet Jambıl Jabayev</i>	197-216
Yayın Tanıtımı / <i>Book Review</i>		
Asena Yağmur ÇELİK	Koray ÜSTÜN <i>Çağdaş Türk Romanında Teknolojik Gerçeklik</i>	217-220
Dr. Öğr. Üyesi Seher ERDOĞAN ÇELTİK	M. Kayahan ÖZGÜL <i>Bindik Bir Alâmete + Dikiz Aynasından</i>	221-226
Halide Şeyma KUZGUN	Süheyla YÜKSEL <i>Mektup Yazdım Okura</i> <i>(Türk Romanında Mektup 1860-1908)</i>	227-233
Yayın İlkeleri / <i>Principles</i>		235-240

TAKDİM (52)

100. YIL MARŞI

Türkiye Cumhuriyeti aslında TBMM'nin açılmasıyla birlikte kurulmuştu. Rejimin adını koymak için uygun zaman ise 29 Ekim 1923'te gelmişti. Ad koymanın üzerinden 99 yıl geçti, 100. yıl yaklaştı. 100 yılda yapılanlar, Türkiye'yi geliştirdi, yeniledi. Atılımların küçümsememesi gerektiği fakat -nüfus 13 milyondan 85 milyona çıkınca- yeterli görüleme-yeceği apaçık ortadadır.

Edebiyat araştırmacılarının sıkça tekrarladığı bir ilkeyi hatırlayalım: Edebiyat, toplumun aynasıdır, toplumdaki her şey edebiyata yansır. Bu fikri en kolay yoldan örneklendirmek için Cumhuriyet marşlarının metinleri ve müziklerine bakmak yeterlidir.

Üç marş; heyecan tonu, ileti gücü (fikrin kuvveti) ve edebî değer (şiiir estetiği) bakımından karşılaştırıldığında, birincideki seviyenin ikincide zayıfladığı, üçüncüde ise marş havası alabilmek / sezebilmek için özel gayretin bile yeterli olmadığı söylenebilir.

Yüzlere somurtkanlık veren bu tablonun sebebi nedir?.. Marş metinlerinin şairleri ve bestekârları sıralanırsa ilk sıradaki sebep anlaşılır. 10. Yıl Marşı'nın şairi, 20. yüzyıl Türkçesini en zengin, en renkli biçimiyle ve hem aruz hem de hece vezniyle şiirselleştiren isimlerden Faruk Nafiz Çamlıbel (1898-1973) ve onun öğrencisi, destan şairlerimizden Behçet Kemal Çağlar (1908-1969), bestekârı ise klasik müzikte "Türk beşleri" olarak bilinen bestekârlarımızdan Cemal Reşit Rey (1904-1985) idi.

10. Yıl Marşı'nın her bir mısrası, hiçbir seçim yapmadan okunacak her bir mısraı bile tam bir millî kimlik sloganıdır. Tekrarlanan mısralar, o marşı, yazdırmanın ruh coşkunluğunu göstermeye kâfidir:

*Türk'üz: Cumhuriyet'in göğsümüz tunç siperi;
Türk'e durmak yaraşmaz, Türk önde, Türk ileri!*

10. Yıl Marşı'ndan sonra yazılıp bestelenen 50. Yıl Marşı ve 75. Yıl Marşı aynı etkiyi uyandıramamıştır. 10. yıl kutlamaları sonraki bütün kutlamalardan daha heyecanlıdır. Bunda hiç şüphesiz, Cumhuriyetin bânisi Atatürk'ün bütün meselelere hâkim nüfuzunun büyük payı vardır.

50. Yıl Marşı'nın şairi Bekir Sıtkı Erdoğan da duygu yoğunluğu ve şiir dili ustalığı bakımından Faruk Nafiz Çamlıbel'in yolundadır. O da hem hece hem aruzu bestelemeye doğuştan gelen bir yetenek sahibidir. Marşın bestekârı Necip Kâzım Akses (1908-1999) ise "Türk beşlileri"nden diğer

bir isimdir. Ancak hem güfte hem bestede öncekine yaklaşabildiğini söyleyebilmek mümkün değildir. Yine de bu marşın

*Cumhuriyet, özgürlük, insanca varlık yolu
Atatürk'ün çizdiği çağdaş uygarlık yolu*

mısraları hafızalarda yer edinebilmiştir.

75. Yıl Marşı niyetiyle yazılmış metin ise “marş” havasına sokulamamış bir manzumedir. Şairi Prof. Dr. İhsan Özkaynak (1934-2014) vatan kaybetme acısını yaşamış Kıımlı bir ailenin çocuğu olarak millî meselelere azami derecede duyarlılık taşısa da şiir estetiği ile ilgilenememiş bir bilim adamıdır. Manzumesi duygu coşkusu değil öğreticilik taşımaktadır:

*Güneş gibi parlıyor / Yurdumuza hürriyet
İnanç oldu bizlere / Ulu Cumhuriyet*

Özkaynak'ın mısralarını besteleyen Nejat Başeğmezler (1950-) ise Necip Kâzım Akses'in öğrencisidir.

Demek ki beste bakımından bu marşlarda bir kopuş yoktur. Güftelerden üçüncüsünün zayıf tarafını yukarıda belirttik. Başka bir cümle ile tekrarlamak gerekirse 75. Yıl Marşı, güfte olarak marş geleneğine uygun düşmemiştir.

Cumhuriyet için yazılmış bu üç marşın, Millî Mücadele'nin kararlılığını ve kanındaki sıcaklığı taşıyan İstiklal Marşı ile mukayesesini elbette hiç kimse bekleyemez. Aynı tonda bir marş yazmak için yeni bir Mehmet Akif Ersoy doğmalıdır. Fakat Akif'in ateşten mısralarını ilham eden, Millî Mücadele'nin kutsallığıdır.

Cumhuriyet'in 100. yılı için de bir marş beklenmektedir. Modern toplumların kaynaşması artık ortak ruhu yansıtan metinlerle gerçekleşmektedir. Ne var ki İstanbul-Çekmeköy Belediyesinin Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı'nın koruyuculuğunda düzenlediği 100. Yıl Marşı Yarışması henüz sonuçlanmamakla birlikte beklentilerden çok uzak kalmıştır. Belirlenen ilk iki metin, “Türk” kelimesinden kaçınıldığı intibayı uyandırmaktadır. Sonuca gidilirken dikkatli olunmalıdır. “Türk”süz marşın gereği yoktur.

Nâzım H. POLAT
1 Aralık 2022
Ankara

NOT: Dr. Seçkin ÖZKAN'ın 47. sayımızdaki, “İktidar ve Sanat Bağlamında ‘Porda’ Şiiri Örneği” başlıklı makalesi, sehven eksik bir dipnotla basılmıştır. İlgili dipnot şöyledir:

Bu çalışma, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında hazırlanan “Edebiyat Siyasi Erk İlişkisi (1939-1950)” adlı doktora tezinden hareketle üretilmiştir.

TÜBAR'ın internet sitesinde bulunan 47. sayının dijital kopyası ilgili dipnot eklenerek yeniden düzenlenmiştir.

EDITORIAL: 100th ANNIVERSARY ANTHEM

(52)

The Republic of Turkiye was actually established with the opening of the Turkish Parliament. To name the regime, the most appropriate time was October 29th, 1923. 99 years passed after naming the republic, 100th year is getting closer. What has been done during 100 years have improved and renewed Turkiye. The developments should not be underestimated, however it is obvious that they are not sufficient- when the population has increased from 13 million up to 85 million.

Remember a principle which is often repeated by literature researchers: Literature is the mirror of society, everything in society reflects on literature. In order to exemplify this idea in the easiest way, it is enough to check the compositions and lyrics of the anthems.

When the three anthems are compared in terms of enthusiasm tone, transfer power (power of the idea) and literary value (poetic aesthetic), the effect in the first one is weak in the second one, in the third one even the special attempt is not enough to sense the atmosphere of an anthem.

What is the reason for this picture making our faces sulky?.. When we list the poets and composers of the texts of the anthems, the first reason can be understood.

The poets of the 10th anniversary anthem are Faruk Nafiz Camlibel (1898-1973) who poeticizes the 20th century Turkish in the richest, the most colorful way and even with both aruz prosody and syllabic meter, and his student and one of our epic poets Behcet Kemal Caglar (1908-1969), its composer is Cemal Resit Rey (1904-1985) who is among the ones known as 'Turk Besleri' in Classical Turkish Music.

Each and every verse of the 10th anniversary anthem is the slogan of a truly national identity. Repeated verses are sufficient to show the spiritual enthusiasm of the cause:

*We are Turks of the Republic, our chests are bronze shields
Turk cannot stop, Turk is at the front and Turk, advance!*

The 50th and 75th anniversary anthem, which was written after the 10th anniversary anthem, did not create the same influence over people. The 10th year celebrations were much more exciting than all other celebrations. Undoubtedly, the founder of the republic Ataturk's dominant influence over all the issues has a huge role.

The poet of the 50th anniversary anthem Bekir Sıtkı Erdogan is very similar to Faruk Nafiz Camlibel's style in terms of emotional intensity and mastery of poetic language. He also has a natural ability to compose both aruz and syllabic meter. The

composer of the anthem Necip Kazim Akses (1908-1999) is another name from ‘Turk Beslis’. Yet, it is impossible to say that he gets similar to the previous one in terms of lyrics and composition. Still, the verses of this anthem has a place in people’s memory:

*Republic, freedom, way of humane existence
Way of modern civilization Ataturk points*

The text written as the 75th anniversary anthem is a poem that does not have an ‘anthem’ atmosphere. Even if its poet Prof. Dr. Ihsan Ozkaynak (1934-2014), as the son of a Crimean family who experienced the loss of their land, had the sensitivity of national issues to the utmost, he was a scientist who could not deal with poetic aesthetic. His poem does not include emotional enthusiasm but didacticism:

*Freedom is shining like the Sun in our land
Almighty Republic has become faith to us*

Nejat Basegmezler (1950-) who composed the verses of Ozkaynak is the student of Necip Kazim Akses.

It means that there is no break among these anthems in terms of composition. We have already stated the weakness of the lyrics in the third anthem. In other words, the 75th anniversary anthem is not seen appropriate for anthem tradition as for lyrics.

Nobody can expect the comparison of these three anthems written for the republic to Independence March (national anthem) having the determination of National Struggle and the warmth in the blood. A new Mehmet Akif Ersoy should be born to write an anthem that has a similar tone. However, the inspiration of Akif’s powerful verses is the holiness of National Struggle Movement.

An anthem has been expected for the 100th anniversary of the Turkish Republic. Integrity of modern societies can be achieved through the texts reflecting the common sense. On the other hand, the competition of the 100th anniversary anthem, organized by Istanbul-Cekmekoy municipality under the aegis of the Directorate of Communications of Turkish Presidency, has not been finalized and it seems very far from meeting expectations. The selected first two texts give the sense of avoiding the use of the word ‘Turk’. When coming to a conclusion, they need to be attentive. There is no need to have an anthem without ‘Turk’.

Nâzım H. POLAT
December 1st, 2022
Ankara

P.S. In the 47th issue of TÜBAR (2020-Spring), Dr. Seçkin ÖZKAN’s research article named “İktidar ve Sanat Bağlamında ‘Porda’ Şiiri Örneği” was inadvertently published with an incomplete footnote. The relevant footnote is:

Bu çalışma, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında hazırlanan “Edebiyat Siyasi Erk İlişkisi (1939-1950)” adlı doktora tezinden hareketle üretilmiştir.

The digital copy of the 47th issue on the TÜBAR website has been rearranged by adding the relevant footnote.

AHMET MİTHAT EFENDİ’NİN ROMANINDAN FATMA ALİYE HANIM’IN ‘TASVİRİNE’: DİPLOMALI KIZLAR

Bu çalışma, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Doktora Programında Doç. Dr. Sabahattin Çağın danışmanlığında Burcu ÇAKIN ERDAĞ tarafından hazırlanmakta olan “Tanzimat Dönemi Romanlarında Eğitim Unsurları” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Öz: Tanzimat Dönemi’nde Osmanlı aydınlarının dikkati sosyal meseleler üzerine yoğunlaşmış, devrin edebiyatı da halka dönük bir nitelik kazanmıştır. Bu dönemde edebiyatımıza giren ve hızla gelişmeye başlayan roman türü, sosyal meselelerin işlenmesinde önemli bir araç hâline gelmiştir. Bu türün ilk emektarı olarak nitelendirilebileceğimiz Ahmet Mithat Efendi, kendi devrinde geniş bir okuyucu kitlesine ulaşan ve bu vesileyle halkı eğitime kaygısı güden sanatçılarımızdandır. Onun eserlerindeki kadın ve erkek karakterler, olumlu ve olumsuz yönleriyle gerçek hayattaki karşılıklarının birer numunesi olarak sunulmuş, iyi veya kötü davranış kâhplarına örnek teşkil etmişlerdir. Kadın eğitimi, dönemin çoğu aydını gibi Ahmet Mithat’ın da başlıca meselesidir. Kadınların eğitilmesini ve toplumsal yaşam içerisinde saygın bir mevkie ulaşmasını samimiyetle arzulayan yazar, bir yandan eserlerinde iyi eğitilmiş, ahlâklı, fedakâr ve çalışkan karakterler vücuda getirirken bir yandan da yazma yeteneği olan kadınları destekler ve yönlendirir. Onun en sadık öğrencisi, ilk Türk kadın romancısı Fatma Aliye Hanım’dır. Üstat konumundaki Ahmet Mithat’ın *Diplomalı Kız* romanıyla çirak konumundaki Fatma Aliye’nin *Refet* romanı karşılaştırmalı olarak ele alındığında iki yazarın aynı sosyal tema üzerinde birleşen düşüncelerini takip etmek mümkündür. Ahmet Mithat’ın Türk edebiyatına kazandırdığı ilk okullu kız olan Julie’nin yarattığı örnek, Fatma Aliye’nin *Refet*’iyle yerli karşılığını bulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Mithat Efendi, Fatma Aliye Hanım, *Diplomalı Kız*, *Refet*, Kadın Eğitimi.

From Ahmet Mithat Efendi's Novel to Fatma Aliye Hanım's ‘Description’: Girls with Diploma

Abstract: During the Tanzimat Era, the attention of the Ottoman intellectuals focused on social issues, and the literature of this period gained a public-oriented quality. The novel genre, which entered our literature in this period and started to develop rapidly, has become an important instrument for discussing social issues. Ahmet Mithat Efendi is one of our artists who reached a large number of readers in his time and so he had the motive to educate public. Male and female characters in his works were presented as samples of their real-life counterparts with their positive and negative aspects, and set an example for good or bad behavior patterns. Woman education is the main issue of Ahmet Mithat, like many intellectuals of the period. The author, who sincerely desires education for women and their accomplishment of a respected position in social life, creates well-educated, moral, self-sacrificing and hardworking characters in his works, as well as he supports and directs women who have the ability to write. His most devoted student is Fatma Aliye Hanım, also the first female novelist in our literature. It is possible to follow the thoughts of the master and his apprentice united on the same social theme by analyzing Ahmet Mithat’s *Diplomalı Kız* and Fatma Aliye’s *Refet* comparatively. Julie, who is the first example of schooled girls brought to Turkish Literature by Ahmet Mithat, found its local equivalent with Fatma Aliye’s *Refet*.

Keywords: Ahmet Mithat Efendi, Fatma Aliye Hanım, *Diplomalı Kız*, *Refet*, Woman Education.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
52. SAYI / VOLUME
2022-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar Corresponding Author

1) Öğr. Gör. Burcu ÇAKIN ERDAĞ

Dokuz Eylül Üni.
Ortak Zorunlu Dersler Böl. Başkanlığı

burcu.cakinerdag@deu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-9575-4539

2) Doç. Dr. Sabahattin ÇAĞIN

Dokuz Eylül Üni.
Buca Eğitim Fak.
Türkçe ve Sosyal Bil. Eğt. Böl.
Türk Dili ve Edebiyatı ABD

s.cagin@deu.edu.tr

ORCID: 0000-0001-9649-3660

Gönderim Tarihi

Received

01.11.2022

Kabul Tarihi

Accepted

28.11.2022

Atf

Citation

Çakin Erdağ, Burcu, ve Sabahattin Çağın. “Ahmet Mithat Efendi’nin Romanından Fatma Aliye Hanım’ın ‘Tasvirine’: Diplomalı Kızlar.” *Türklük Bilimi Araştırmaları*, no. 52, 2022, ss. 11-28.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

Ahmet Mithat Efendi, 1890 yılında *Letaif-i Rivayat* serisinin on dokuzuncu cüzü olarak yayımladığı *Diplomalı Kız* romanında başlıca konularından birini işler: Kız çocuklarının eğitimi. Yazar için ideal olan; okuma yazma bilen, dinine diyanetine bağlı, piyano çalabilen, kitap okumayı seven hatta yabancı dil öğrenen genç kızlardır. İlk eserlerinden itibaren bu doğrultuda eğitim alıp beceriler kazanan kadın karakterlerin olumlu özellikleriyle ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Bunlar arasında *Hasan Mellah*'ın Cuzella'sı, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*'de Rakım'ın özenle yetiştirip sonrasında evlendiği Canan, *Cinli Han*'da nişanlısına denk olabilmek için kendini yetiştirmeye çalışan Jozefin birkaç örnek olarak sayılabilir. Ancak *Diplomalı Kız*'ın Julie'sinin tüm bu kadın karakterlerden bir farkı vardır. O; okula gitmiş, formal bir eğitim alarak diploma sahibi olmuştur. Bu nitelik, romanımızda ilk defa Julie'de görülürken *Diplomalı Kız*'ı da öncü bir eser hâline getirir. Nüket Esen, sadece “diploma” ve “kız” kelimelerini bir araya getirmesi bakımından bile bu eseri önemli bulur (*Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat* 74).

Ahmet Mithat Efendi'nin Julie'si

Diplomalı Kız muhtevası bakımından yerli bir roman değildir. Ahmet Mithat romanın başına koyduğu “İfade” bölümünde anlattığı olayları kendisine *Levant Herald* gazetesinde okuduğu Dick May'e ait bir fıkranın ilham ettiğini söyler (*Diplomalı Kız* 593). Dick May, gerçek adıyla Jeanne Weill, Cezayir'de doğmuş ve haham olan babasının Fransa'ya yerleşmesi üzerine bu ülkeye gelmiş bir kadın yazardır. 1899 yılında “sosyal öğretim” çerçevesi içinde ilk Fransız gazetecilik okulunu kurmuştur (Enginün 73). Öncü bir kadın yazarın fıkrasından yola çıkan Ahmet Mithat, edebiyatımız içerisinde öncü bir kadın karakter yaratır ve Julie Depres'nin hikâyesi ortaya çıkar. Julie, Fransız bir genç kızdır ancak eğitimiyle, hayata bakışıyla, karakteriyle ve tavırlarıyla, mücadeleci ve müteşebbis ruhuyla Osmanlı kadınları için bir rol model olarak tasarlanmıştır.

Çalışkan bir demirci olan Jean Depres, çamaşırcı Polini ile kızları Julie'nin doğumundan iki buçuk sene sonra evlenir. Evlendikten sonra Polini çamaşırcılığı bırakır. Jean'ın kazancı ve Polini'nin tutumluluğu sayesinde ailenin iyi bir yaşamı ve bir miktar birikmiş parası vardır. Yazarın feylesof ve Voltaire takipçisi olarak tasvir ettiği Jean, Polini'nin itirazlarına rağmen kızını kibar çocukları gibi yetiştirip okutarak öğretmen yapmak ister. O dönemde Fransız hükümeti eğitim sahasında kadınların varlığını artırmak istemekte, bu yüzden de kız çocuklarının öğretmen olarak yetiştirilmesini teşvik etmektedir. Sınıf ayrımının yoğun olarak görüldüğü Fransız toplumunda drahoması olmadığı için asla zengin bir delikanlıyla evlenemeyecek olan fakir kızlar, eğitimi ve diplomalı oldukları takdirde kibar ailelerin oğullarıyla iyi evlilikler yapmaktadır. Jean, kızının ileride öğretmen olması veya seçkin bir evlilikle sınıf atlaması sonucu tüm aile için gerçekleşecek parlak bir istikbali umut etmektedir. Bu umudun peşinde hiçbir fedakârlıktan kaçınmayarak Julie'yi yetiştirir.

Başarılı bir öğrenci olan Julie, tam bir hanımefendi olarak yetişir ve birincilikle diplomasını alır. Ancak, onun eğitimi tamamlanana kadar Fransa'da durumlar değişmiştir. Diplomasını alıp öğretmenliğe başlamayı bekleyen kızların çokluğundan dolayı hepsinin görevlendirilebileceği kadar boşluk kalmamıştır. Julie'yle birlikte dört yüz öğretmen adayını beklemektedir. Kibar beyler de kendilerine

üstün çıktıkları için eğitimi kızlarla evlenmek yerine cahilleri tercih etmeye başlamışlardır. Julie'nin bu yaştan ve yetiştirilme tarzından sonra annesinin en başından beri istediği gibi bir zanaat öğrenmesi, modistra olup para kazanması da mümkün değildir. Üstelik Polini ve Jean, Julie'nin masraflı eğitimi için birikimlerinin büyük bölümünü de harcamışlardır.

Julie mezun olur olmaz öğretmenliğe başlayamaz. Bu sırada babası zatürreye tutulur ve ailenin son paraları da onun tedavisine gider. Jean, aylarca çalışmadığı gibi tekrar çalışmaya başladığında öncekinin çeyreği kadar parayı ancak kazanır. Evleri, eşyaları satılır ve bir tavan arasına yerleşmek zorunda kalırlar. Julie, öğretmenlik için sıranın kendisine gelmesini beklerken olabilecek her türlü işe başvurur. Postane ve banka kâtibeliğinden mağaza tezgâhtarlığına kadar birçok iş için şansını dener ancak olumlu bir cevap alamaz. Kiminden yeterince güzel olmadığı, kimisi için gereken teminat parasını veremediği, kimi pozisyonlardan da eğitim seviyesinin çok altında kaldığı için reddedilir. Julie, sabahtan akşama kadar dolaşıp iş bulmaya çalışırken artık yiyecek ve yakacak alacak imkânları kalmamıştır. Bütün gün evde kalan Polini, odalarında soğuktan donmamak için kapıcı kadının odasına sığınır ve türlü yalanlar söyleyerek durumlarını anlamaması için uğraşır.

Başvurduğu her yerden ret cevabı aldığı bir günün akşamında bir kahveci insanları kumar oynamaya çekmek için Julie'yi araç olarak kullanır ve iki frank kazanmasını sağlar. Bu olay sayesinde Julie, öğretmen olmaktan veya başvurduğu işlerden farklı bir yol izleyerek de para kazanabileceğini fark eder. Ertesi gün bir cenaze arabasından düşen büyük bir buketi küçük parçalara bölerek bir tiyatronun kapısında satmaya başlar. Çiçekleri takdim ederken ünlü şairlere ait beyitleri zarif bir tavır ve güzel bir üslupla okuduğu için çok ilgi çeker. Kısa sürede tüm çiçeklerini tüketir, çok para kazanır. Bir sonraki gün civardaki bir çiçekçi kadınla anlaşma yapan Julie, kılığını kıyafetini düzeltir. Önceki gece kazandığı şöhretin etkisiyle erkenden daha da çok çiçek satar.

Bir süre sonra Julie Paris'te meşhur olur. Gazeteler bu öğretmen diplomalı çiçekçi kızdan bahsetmeye başlar. Hazırladığı buketlerin içerisine beyitler yazılı kâğıtlar koymaya başlayınca Paris sosyetesini için bu bir fal eğlencesine dönüşür. Edebiyat konusunda büyük bir birikime sahip olan Julie, bütün gün kütüphanede eski eserlerden beyitler toplayarak ve bazen de kendisi yazarak herkesin ilgisini çiçeklerinin üzerine çeker. O kadar çok para kazanır ki artık her gün hasılatını sandığa yatırmak zorunda kalır.

Julie çiçekçiliğe başladıktan beş hafta sonra ailesiyle birlikte yaşamak için bir ev kiralayıp tepeden tırnağa döşemiştir. Ev işlerini üstlenmesi için bir de hizmetçi tutmuştur. Annesiyle babasını tavan arasından aldırıp güzelce giyindirdikten sonra yeni evlerine yerleştirir. Ayrıca Théâtre Français ile şiir okuma konferansları ve genç aktrislerle fesahat dersi vermek üzere yıllık ücret karşılığında bir anlaşma yapmıştır ki bu ücret ailenin tüm giderlerinin iki katına tekabül etmektedir. Julie'nin diploması onu belki bir okulda öğretmen yapmamıştır ancak eğitimi boyunca edindiği bilgi ve görgü sayesinde çiçekçilikte büyük bir başarı kazanmıştır. Julie'nin okulda öğrendiği Corneille, Racine, Lamartine, Musset, Shakespeare ve Schiller gibi şairlerin eserleri; yine okulda edindiği güzel şiir okuma hatta biraz da

yazma becerisi Depres ailesinin hayatını değiştirmiştir (Nemutlu 183). Diplomasının gerektirdiği mesleği, Fransa’daki istihdam koşullarından dolayı icra edemese de başka bir mesleği eğitiminin kazandırdığı bilgi sayesinde mükemmel şekilde icra etmiştir. Yazar, Julie’nin macerası üzerinden eğitim için gösterilen gayretin hiçbir zaman boşa gitmeyeceğini, insan hayatına mutlaka pratik bir fayda getireceğini göstermiştir (Gökçek 115). Romanın sonunda yazarın Julie’ye kurdurduğu “Anacığım, babacığım! Şükufe-fürüş dahi olacak olsa kızları yine muallime diplomasına nail etmelidir.” (Ahmet Mithat Efendi, *Diplomalı Kız* 661) cümlesi de bu düşünceyi destekler ve birçok sosyal soruna temas eden romanın temel iletisini dile getirir.

Neden Fransa? Neden Julie?

Diplomalı Kız, Ahmet Mithat Efendi’nin bir bireyin sahip olması gerektiğine kuvvetle inandığı çalışkanlık, girişimcilik, zorluklar karşısında yılmınlığa kapılmamak, gayretli olmak gibi özellikleri Julie’nin kişiliğinde topladığı bir romandır. Yazar, kuşkusuz bu olayı okurlarının belli dersler çıkarması ve Julie’yi örnek alması için yazmıştır. Romanın “Hatime” bölümünde Fransa’da zaten zorunlu olan kız çocuklarının eğitim almasının artık tüm dünya için gerekli olduğunu dile getirerek aslında Osmanlı toplumuna yönelen (Okay 375) mesajını vurgular:

Bir kız her ne olacak olursa olmalı talim ve terbiyesini ikmal etmiş bulunmalı. “Bizde kızların talim ve terbiyesine lüzum yoktur” demek için “Bizde erkeklerin de talim ve terbiyesine lüzum yoktur” diyebilmek cesaretini peyda etmelidir, ama kızların terbiyesine o kadar lüzum olmadığı dava edilebilecek imiş. Terbiye ve talimin ol kadarı bu kadarı olamaz. Nisvan dahi cemiyet içinde yaşadıkları medeniyeti insaniyenin azasından tanıdıkça erkeklerin talim ve terbiyeye ne kadar ihtiyaçları var ise kadınların da o kadar ihtiyaçları vardır. Bunu şimdiki zamanlarda inkâra cesaret edecek olanları müstakbel mutlaka tekzip edecektir. Kadınlardan dahi tabibeler, eczacılar, cerrahlar, kâbileler, muharrirler, feylesoflar, muallimeler, falanlar filânlar çoğalıp meydan aldıkları zaman o tekzip-i maddî vukua gelecektir.

*Ama o zaman ne zamandır? Daha çok uzakta mıdır? Gaybı Allah’tan başka kimse bilemez (Ahmet Mithat Efendi, *Diplomalı Kız* 662).*

Bu bölümden de anlaşıldığı gibi Ahmet Mithat’ta eğitim meselesi söz konusu olduğunda kadının erkekle eşit tutulması, belli alanlarda uzmanlaşması ve özellikle toplumsal hayatta saygın bir meslek icra etmesi fikri uyanmıştır. Yazar, önceki eserlerinde eğitilmiş olsa dahi kadını evin içinde tasavvur eder (Enginün 55). *Hasan Mellah*’ta Cuzella’ya, iki rahibe tarafından evde eğitim verilmiştir. Hasan’ın kızı Melek ve Alonso’nun kızı Maşuka da Donna Cameliyas adında bir mürebbiye ve Seyyid İsmail Efendi namındaki bir hoca tarafından evde okutulmuşlardır. *Yeryüzünde Bir Melek*’te Raziye, babası tarafından himaye edilen Hacı Hafız Mehmet Singapurî tarafından evde, Singapurî’nin oğlu Şefik’le birlikte eğitilmiştir. *Felâtn Bey ile Rakım Efendi*’de Canan, Rakım ve Jozefino tarafından yetiştirilir; okuma yazmanın ardından Arapça, Farsça ve Fransızca’yı, piyano çalmayı evde aldığı bu derslerle öğrenir. *Vah*’ta Ferdane Hanım’a, babası öldükten sonra aynı zamanda hamisi olan özel hocası tarafından on yedi yaşına kadar muntazam bir eğitim verilir. *Esrar-ı Cinâyât*’ta Peri adlı cariye, satıldığı

evde Hezarfen Mustafa tarafından Türkçe, okuma yazma, Arapça, Farsça, Fransızca, piyano, ut ve keman öğretilir. Bu kadın karakterler hiçbir zaman okula devam etmemiş; uğradığı felaketlerden sonra her şeyini kaybeden Raziye'nin çamaşırcılık, dikişçilik yapması dışında çalışma hayatı içerisinde yer almamıştır. *Diplomalı Kız*'da ise genç kızlara örnek olacak; ahlaklı, ailesini namusuyla geçindiren, formal eğitim almış bir iş kadını tasvir etmiştir. Ancak yine de bu kadın Osmanlı kadını değildir ve roman Osmanlı ülkesinde geçmez. Oysaki *Diplomalı Kız* yayımlandığında İstanbul'da kız çocukları için ilk rüştiyenin açılmasının üzerinden otuz bir yıl geçmiştir. Kadın öğretmenler yetiştirmek üzere 1870 yılında Darülmualimat açılmıştır. 1874 yılına gelindiğinde bu okulla birlikte kızlar için açılmış olan on mektepte iki yüz doksan dört öğrenci eğitim görmektedir (Ergin 459). Darülmualimat 1872'de mezun vermeye başlamış ve romanın yazıldığı 1890'a kadar iki yüzün üzerinde kadın öğretmen yetiştirmiştir (Aksoy 107). Ancak "Hatime"nin son cümlelerinden de anlaşıldığı üzere yazar, tüm bu gelişmelere rağmen Osmanlı toplumunda kadınlar için henüz hayal ettiği sosyal ortamın oluşmadığını ve ne zaman oluşacağını da belirsiz olduğunu düşünmektedir. Yazarın okuduğu fıkra ile alakası anlaşılmayacak derecede değiştirdiğini ifade ettiği (Ahmet Mithat Efendi, *Diplomalı Kız* 593) bu hikâyeyi Fransa'da ve Fransız karakterlerin başından geçirtmesinin altında yatan sebeplerden biri budur.

Bir diğer sebebin ise Ahmet Mithat'ın kadınlarla ilgili meselelerin yine kadınlar tarafından dile getirilmesi gerektiğine olan inancı olduğunu söylemek mümkündür. Ahmet Mithat, Tanzimat Dönemi'nde kadınların hakları, toplumdaki yeri, eğitimi, evlilik meseleleri üzerine en çok fikir yürüten ve yazan sanatkârdır (Tüzer 271). Ancak ona göre kadınlar edebiyat aracılığıyla kendi düşüncelerini aktarmalı, kadın bakış açısı ve duyarlılığıyla karşılaştıkları sorunlarla ilgili fikirlerini ortaya koymalıdır (Koç 198). Bu düşünce tarzına paralel olarak Ahmet Mithat'ın birçok kadın yazarı desteklediği, onlarla öğrencileri gibi ilgilenip kalemlerini geliştirmeleri, eserlerini yayınlamaları ve adlarını duyurmaları için yardımcı olmaya çalıştığı bilinmektedir. Ona göre kadınlar kendilerine imkân verildiği takdirde yazma hususunda erkeklerden geri kalmayacaktır. Bu yüzden de gazetesinin sayfaları farklı kadın yazarlara hep açık olmuştur (Gökçek, teis.yesevi.edu.tr). Bu doğrultuda Türk romanı için ilk örneği teşkil edecek yerli bir "diplomalı kız" tasvir etmeyi de en sadık ve başarılı kadın öğrencisine bırakmış olma ihtimali yüksektir. Romanımızda formal eğitim görüp, diploma alabilen ve bir öğretmen olarak çalışma hayatı içerisine giren ilk yerli kadın karakter Refet'tir ve bu karakterle aynı adı taşıyan eser, Fatma Aliye Hanım tarafından 1896-97 yıllarında yazılmıştır.

Bir Fikrin Ustadan Çırağa İntikali

Tanzimat yıllarının önemli devlet adamlarından biri olan Ahmet Cevdet Paşa'nın devrine göre çok iyi eğitim almış kızı Fatma Aliye Hanım, aynı zamanda Ahmet Mithat'ın da sadık bir öğrencisi ve Türk edebiyatının ilk kadın romancısıdır. Ahmet Mithat'ın kalemıyla on bir yaşındayken *Letaif-i Rivayat* okuyarak tanışan Fatma Aliye, onun romanlarının ve *Kırkambar* dergisinin seçkin bir okurudur (Ahmet Mithat Efendi, *Fatma Aliye Hanım Yahut Bir Muharrire-i Osmaniyenin Neşeti* 49). *Meram* tercümesiyle birlikte matbuat camiasının ilgisini çekmiş, Ahmet Mithat'la mektuplaşmaya başlamış ve birlikte *Hayal ve Hakikat*

romanını yazmışlardır. Ahmet Mithat, daha sonra Osmanlı kadını için mükemmel bir örnek olarak gördüğü Fatma Aliye'nin yetişmesini anlatan *Fatma Aliye Hanım Yahut Bir Muharrir-i Osmaniyenin Neşeti* adlı biyografik bir eser kaleme almıştır (Aşa 261). Mektuplaşmanın başlamasından itibaren Ahmet Mithat, Fatma Aliye'nin bir yazar olarak yetişmesi için devamlı olarak öğrencisine yol göstermiş, yazılarının planından değineceği noktalara kadar her hususta detaylı yönlendirmeler yapmıştır. Kızı olarak gördüğü genç yazara edebî ve fikrî eserlerinde temas ettiği konularla ilgili kendi düşüncelerini detaylı olarak açıklamış; Fatma Aliye'nin yazdıklarında yanlış bulunduğu bir şey gördüğünde karşı çıkmış, zaman zaman uyarılarda bulunmuştur. İkilinin mektuplarından Fatma Aliye'nin neredeyse her yazdığının Ahmet Mithat'ın kontrolünden geçerek yine onun seçtiği gazete ve dergilerde yayımlandığı anlaşılmaktadır. Ahmet Mithat bir nevi genç yazarın vesayetini üstüne almış, birçok meselede kadınların söylemesi gerektiğini düşündüğü sözleri ona söyletme yoluna gitmiştir.

Ahmet Mithat, 20 Mayıs 1894 tarihli mektubunda Müslüman Osmanlı kadınlarının eğitimiyle ilgili bir metin kaleme almakta olan Fatma Aliye'ye neler yazması gerektiğini tek tek söyler. Bu sözleri *Diplomalı Kız*'ın hatimesinde dile getirdiği düşüncelerle örtüşür niteliktedir:

Şimdi gelelim sizin yazacağınız nisvân-ı İslâmın terbiyesi meselesine: Bu iş gâyet güçtür. Bunun için Avrupa'dan hiçbir mehoz bulamazsınız. Zirâ onların iltizâm edebilecekleri terbiye-i nisvân bize kat'â uyamaz. Mu'terazun-aleyh olur. Siz kendi karîha-i pür-hikmetinize müracaat edeceksiniz. Düşüneceksiniz ki biz Müslümanız. Hiç olmaz ise birkaç yüz seneye kadar olsun yalnız İstanbul gibi büyük şehirlerde bile kadınlar Ermenilerin, Yahudilerin aldıkları mekşûfiyeti alamayacaklardır. Evet, nisvân-ı selefi ihtâr edeceksiniz. Müderrisler bile geldiğini falanı yazacaksınız. Mestûriyet-i şer'îye kat'îyyen ne demek olduğunu beyân edeceksiniz. Bunları lüzumundan ziyade bile liberal yazacaksınız. Tâ ki zamanın efkâr-ı ma'kusesini hiç olmaz ise bil'kuvve olsun ta'dile hizmet eylesin diye. Lâkin bunları yazdıktan sonra şimdiki âdât [u] akvâli bozmak dahi kâbil olamayacağımı teslim eyleyeceksiniz. Bu halde terbiye-i nisvân, terbiye-i zükûrdan pek çok farklı mı olacak? Asla! Hemen hiç farkı olmayacak. Kadınlar meyânında olsun me'zun ulema yetişmeli. Çünkü ötedenberi ve hâlâ dahi kadın hocaları bulunup bunlar familyalar içinde va'z u nasihat ve ta'lim ve terbiye işlerinde bulunuyorlar ise de ikmalleri maksûddur. Tabibeler Avrupa'dan ziyade bizde matlûbdur. Zaten kocakarı ilaçları yapıyor. Mestûriyet-i İslamiye hasebiyle haremlere girecek tabiplerin kadın olmaları bize müreccah ve hatta zaruridir. Avukat bile bulunmalı. Zirâ tevâriis ve eytâm ve sâir umur-ı hukûkiyede kadınların hukuku daima zayi' oluyor. Erkekler zaaf ve ceahlet-i nisvândan daima istifâde eyliyorlar. Hâsılı ressam bulunmalı, müellif bulunmalı, her şey bulunmalı. Çünkü erkeklik nasıl bir âlem-i vâsi' ise kadınlık dahi öyle bir âlem-i vâsi'dir. Bu âlem hem de el-yevm mevcûddur. Onu ıslah etmeli. Kadınların evlat için ilk muallime oldukları artık eskimiş, çürümüş bir hükm olduğunu da söylemeli. Neden kadınlar ilk muallime olmakla kalsınlar? Cemiyet-i medeniyenin yarından çok a'zâsını onlar teşkil etmiyorlar mı?

Bir de düşüneceksiniz ki biz Avrupa gibi aristokratik bir millet değiliz. Demokratik bir milletiz. Bir kuyucuzâde sadr-ı a'zam oluyor. Hele bir esir bile sultan oluyor. Bir fakirin kızını bugün bir mülâzım alıyor. Yarın o mülâzım müşîr ve fakirzâde kız dahi hanımefendi oluyor. Yahut oğlu vezîr-i müşîr olup kadın, efendi oluyor. Bu halde ta'mim-i terbiye ve ta'lim Avrupa'dan ziyade bize lazımdır.

*Hele asıl şunu düşüneceksiniz ki: Bizde terbiye-i zükûra büyük ehemmiyet veriliyor. Mektepler çocuk dolu. Bilhassa büyük şehirlerde mektebe gitmeyen çocuk görülüyor. Bunlar tam medenî bir halka lâyık terbiyeyi, ta'limi görüyorlar, alıyorlar. Ya bunlar kendi terbiyelerine münasip kadını istemeyecekler mi? Bulamazlar ise Avrupa'ya müracaat etmeyecekler mi? Emsâli nedir mi?... Bir milletin milliyeti kadınlar elinde olduğundan haremlerimize unsur-ı ecânib girer ise maazallah milliyetin ihlâlüne kadar varılmayacak mı? İşte buralarını dahi düşüneceksiniz (Ahmet Mithat Efendi, *Fazıl ve Feylesof Kızım Fatma Aliye'ye Mektuplar* 222-223).*

Görüldüğü gibi Ahmet Mithat, kız çocuklarının iyi bir eğitimden geçirilerek ileride ideal birer eş ve anne olmaları düşüncesinin artık eskidiğini, bundan fazlasını başarabileceklerini dile getirmektedir. Bu düşüncelerini daha sonra 1898 tarihli *Hikmet-i Peder*'inde de açıkça ortaya koyacaktır. Bu eserde Siret, gazete-deki yazılarından etkilendiği ve methini duyduğu Rana'nın dikkatini çekmek için üstü kapalı şekilde onu metheden bir yazı yayımlar. Bu yazıda kadınların ilerlemesinden bahsederken “Çocukların ilk mürebbiyesi validelerdir.” veya “İnsanın ilk mektebi ağuş-ı maderdir.” gibi “söylene söylene eskitilmiş sözler”i tekrarlamadığı için yazar tarafından takdir edilir (Ahmet Mithat Efendi, *Hikmet-i Peder* 20). Ancak 1894 tarihli yukarıdaki mektubunda Osmanlı toplum yapısının meslek erbabı kadınlara şiddetle ihtiyacı olduğunu çeşitli örneklerle açıklarken hâlâ içinde buldukları devrin zihniyetinin bu fikirlere müsait olmadığını düşünmektedir. Kendisi nasıl ki romanını yazarken bir Fransız kızını model almışsa Fatma Aliye'nin de eski ulemâ Osmanlı kadınlarını örnek vermesini âdeta tembih etmiştir. Bu mektup her ne kadar bir makaleye yönelik olarak yazılmışsa da içeriğine bakıldığında *Refet*'in savunduğu tezlere kaynaklık eden ifadeleri barındırdığı görülmektedir.

Fatma Aliye'nin kaleminden çıkan her şeye müdahil olan Ahmet Mithat, *Refet*'in yazılış süreciyle de yakından ilgilenmiştir. *Muhadarat*'ın yayımlanmasının ardından Fatma Aliye'nin dikkatini, ait olduğu çevrenin dışına, toplumun yoksul kesimine yönlendirir (Esen, “Bir Osmanlı Kadınının Yazarlığı: Fatma Aliye” 63). Varlık içerisinde büyümüş olduğunu bildiği öğrencisinin yoksul insanların hâlini görecektir, anlayacak ve eserlerinde işleyecek bir bakış açısı kazanmasını ister:

*Feylesofsunuz, romancısınz ahvâl-i beşeriyetin bu cihetlerine de sarf-ı zihin etmelisiniz. Her romanunuz ilk eseriniz gibi sâfî kibâr âleminde geçmez. Sefiller âleminde dahi kalem oynatacaksınız (Ahmet Mithat Efendi, *Fazıl ve Feylesof Kızım Fatma Aliye'ye Mektuplar* 81).*

1896-1897 yıllarında yazılan mektuplarda da *Refet*'in yazılma sürecini bizzat takip ettiğini gösteren ifadeler bulunmaktadır:

*24 Ağustos 1896- Re'fet'inizi Tercümân'a tefrika ederiz. Ayrıca kitap olarak dahi basarız. Maarif işi biraz te'hîr eder ise de ziyânı yok. Tercümân'ın kapı çukadarının ayaklarını taştan esirgeyecek değiliz â! (Ahmet Mithat Efendi, *Fazıl ve Feylesof Kızım Fatma Aliye'ye Mektuplar* 366)*

*8 Aralık 1896- Re'fet romanını dahi ben görmeksizin göndermenize rızam yoktur. Sizin hiçbir işiniz bana yük ve angarya gelmez. Dünyada benim için en tatlı meşguliyet size dâir hizmetlerle iştigâldir (Ahmet Mithat Efendi, *Fazıl ve Feylesof Kızım Fatma Aliye'ye Mektuplar* 375).*

9 Ocak 1897- *Re'fet romanını hemen gönderiniz ki bana düşen hizmeti ba'de'l-îfâ maarife gönderelim* (Ahmet Mithat Efendi, *Fazıl ve Feylesof Kızım Fatma Aliye'ye Mektuplar* 378).

20 Ocak 1897- *Re'fet'in bakîyyesi de geldi. Zâten üç defter matbaaya gitmiş idi. Takriz yollu iki sahîfe kadar bir şey yazıp eser hakkındaki takdîrât-ı âcizânemi beyân eyledim. Paşa biraderimize dahi dediğim veçhile fakrı görmemiş, çekmemiş olduğunuz hâlde böyle terlik eskisinden na'lin tasması yapıldığını yazmağa kadar tedkîkât-ı amîkanıza hakikaten şaştım* (Ahmet Mithat Efendi, *Fazıl ve Feylesof Kızım Fatma Aliye'ye Mektuplar* 382).

Bu satırlarda Ahmet Mithat Efendi'nin *Refet*'in muhtevasıyla ilgili bir tasarrufu görülmez ancak romanın onun yazı masasına uğradıktan sonra okurla buluştuğunu gösterir. *Refet*'le *Diplomalı Kız* arasındaki benzerlikler ve farklılıklar da iki yazar arasındaki bu ilişyeye göz önüne alındığında daha anlamlı hâle gelir.

Fatma Aliye Hanım'ın Refet'i

Refet, annesinden başka dayanağı olmadan okumaya ve öğretmen olarak hem annesini hem kendisini içinde çırpındıkları sefaletten kurtarmaya çalışan bir genç kızın romanıdır. Romanın başkişisi Refet'in babası Hayati Efendi, İstanbul'da cariyeye olarak yetişmiş Binnaz'la evlenerek onu memleketine, diğer eşleriyle birlikte yaşamaya götürmüştür. Hâli vakti yerinde olan Hayati Efendi'nin ölümünden sonra taşralı eşler ve çocukları bir türlü ısınamadıkları bu İstanbullu gelin ve çocuğunu istemezler. Türlü eziyetlerle onları yıldırıp miras haklarını da gasp ettikten sonra İstanbul'a göçmek zorunda bırakırlar. Hayati Efendi'nin İstanbul'daki akrabalarından medet uman Binnaz, burada da beklediği yardımı göremez. Sürekli itilip kakılan ve zayıf bünyesinden dolayı hastalıktan başını kurtaramayan Refet de güçlenebileceği şekilde bakılmadığından dolayı giderek kıpırdayamaz hâle gelmiş ve hırçınlaşmıştır.

Binnaz ve Refet'in sığınmak zorunda kaldıkları akraba evlerinden birine gidip gelen Mürüvvet Hanım, küçük çocuğun hâline acır. Anne kızı olarak kendi evine getirir. Refet'in tedavisi ve iyi beslenmesi için, aslında kendileri de kıt kanaat geçinen komşularından yardım toplar. Refet ayaklanınca mektebe verilir. Binnaz da çamaşıra ve tahtaya giderek ikisinin geçimini sağlamaya çalışır. Zeki bir çocuk olan Refet, kısa sürede sınıf birinciliğini alır. Binnaz'ın gayretleri ve mahallelinin desteğiyle rüştiyeye devam eder. Rüştiyede okurken bir yandan el işleri yapıp bir yandan da zengin konaklarda edindiği arkadaşlarına ders çalıştırarak annesine destek olmaya çalışır.

Refet'in rüştiyeyi bitirmesine bir yıl kala Mürüvvet Hanım, eşinin tayini sonucu İstanbul'dan ayrılır. Binnaz ve Refet'i de götürmeyi teklif etse de Refet, okuluna devam etmeyi gelecekleri için tek çare olarak gördüğünden kalmakta ısrar eder. Anne kız bulabildikleri en ucuz odayı kiralarlar ancak daha önce kira, kömür gibi masrafları olmamasına rağmen zar zor yeten bütçeleri, bu değişiklikten sonra iyice yetersiz kalır. Soğukla, açlıkla mücadele ederek geçen bir kışın sonunda ellerinde avuçlarında ne varsa satmışlardır. Borç almak için gittikleri eski komşuları Nezaket Hanım'ın teklifiyle onun yanına taşınırlar. Refet rüştiyeyi birincilikle bi-

tirmiş, Darümuallimat'ta okumaya başlamıştır. Henüz okulunu bitirmeden evlerine hırsız girer. Bu olaydan çok kötü etkilenen Nezaket Hanım'ı kardeşi alıp memleketlerine götürür ve Binnaz ile Refet yine kiraya çıkmak zorunda kalırlar.

Darümuallimat'ın başlıca misyonu Osmanlı maarifinin sayılarını arttırmaya çalıştığı kız rüştiyelerine öğretmen yetiştirmektir ancak kızlarının öğretmen olmayacakları hâlde iyi bir eğitim almasını isteyen zengin aileler de onları bu okula göndermektedir. Son derece gururlu bir kız olan Refet, sıkıntılarını herkesten saklar ve yardım için kimseye yaklaşmaz. Buna rağmen okuldaki başarısı ve vakur duruşuyla takdir toplar. Fakir kızlar arasında kendine yakın gördüğü Şule, annesinin vefatı sonucu İstanbul'da yalnız kalınca Refet'le Binnaz'ın yanına taşınır. Zengin kızlar arasında Şahap Hanım, onu çok sever ve gururunu incitmeden Refet'le arkadaşlık kurmayı başarır.

Binnaz, Refet ve Şule birbirlerine destek olarak yaşamlarını sürdürmeye çalışırken Binnaz şiddetli bir zatüreye yakalanır. Şahap'ın ablası Cazibe'nin yardımlarıyla tedavi ettirilir, iyi beslenir ve iyileşir ancak artık ağır bedenî işleri yapabilecek gücü kalmamıştır. Düşük bir maaş karşılığında bir konağa aşçı olarak girer ve anne kız ilk defa birbirlerinden ayrılırlar. O senenin yazında Cazibe Hanım, Refet ve Şule'yi kendi yalılarına götürür ve kızlar burada çeşitli kitaplara, dergilere ulaşma şansı bulurlar. Cazibe Hanım, yakından ilgilendiği Refet'le kendi bilgi birikimini paylaştığı sohbetler yapar. Refet, burada okulda öğrenmediği Yunan filozoflarının hayat hikâyeleri, Batı felsefesinin kaynakları, Fransız edebiyatı ve edebiyatçıları, astronomi ve resim sanatı gibi konularda kendini geliştirir. O yazı takip eden dönem içerisinde okul arkadaşlarından birinin halasından Şule'yle birlikte Arapça ve Farsça dersleri almaya başlarlar.

Refet'le Şule'nin mezuniyetlerine az kala Binnaz, iyice hastalanarak çalıştığı yerden ayrılmak zorunda kalır. Çaresiz kalan Refet, ilk defa akrabalarından zengin bir tüccar olan Mucip'e başvurur ancak adam türlü hakaretlerle yardımcı olmayı reddeder. Yüksek maaşlı bir öğretmenliğe tayin olabilmek için okuldaki birinciliğini korumak isteyen Refet, bir yandan zengin çocuklarına özel dersler verip bir yandan da kendi sınavlarına yetişmek için durmadan çalışır. Durumu iyice kötüleşen Binnaz'a doktor hava değişimi tavsiye edince Refet, onu deniz kıyısında yaşayan akrabalarından birine götürür. Burada iyi bakılmayan Binnaz, daha da ağırlaşınca ev halkı tarafından hastaneye terk edilir. Annesinden gelen haber üzerine Refet onu hastaneden alır. Ev sahiplerinin yardımıyla hem Binnaz'a bakılır hem de Refet sınavlarını başarıyla verir. Refet'in okulunu birincilikle bitirdiğinin belli olmasının ardından Binnaz vefat eder.

Binnaz'ın ölümünü haber alan Mucip, esnaf bir arkadaşının verdiği akla uyarak Refet'e talip olur. Ona göre Refet'in hesap ve defter tutabilmesi sayesinde Mucip bu işleri yapan adamlarını işten çıkartarak onlara maaş ödemekten kurtulacak; ayrıca artık bir karısı olduğu için yemek, çamaşır gibi hizmetlerini parayla başkalarına gördürmeyecektir. Artık kimseye muhtaç olmayan Refet, daha önce onu ve annesini kapısından kovmuş olan bu adamı, kendisine denk olmadığını ve cahil olduğunu söyleyerek reddeder. Böylece Fatma Aliye, evliliği kadınlar için yaşamını sürdürmenin tek yolu olarak gören eski anlayıştan sıyrıldığını açıkça or-

taya koyar (Argunşah, <http://tees.yesevi.edu.tr/>). Romanın sonunda Şule, kendisine harçlık göndererek okumasını sağlayan dayısının yanındaki bir okula görevlendirilir. Refet de babasının memleketine yakın yüksek maaşlı bir taşra öğretmenliğine atanır. Görevine başlayarak hem kısa sürede geleceğini garanti altına almak için birikim yapacak hem de kardeşlerinin zamanında gasp ettikleri miras haklarını geri alacaktır.

Julie ile Refet'in Kesişen ve Ayrılan Dünyaları

Ahmet Mithat Efendi, *Refet* için yazdığı takrizde bu eserin bir roman değil, bir tasvir olarak nitelendirilmesi gerektiğini, yazarının kuvvetli tetkikiyle gerçek hayatta yaşananları kopyaladığını belirtmiştir. Refet karakterinden övgüyle bahsederek, her bakımdan zaruret içerisinde olan bir çocuğun sabırla, çalışkanlıkla, gururla çabalamasının ve sonuçta başarıya ulaşmasının takdire şayan olduğunu dile getirmiştir. Fatma Aliye de romanın başında karakterinin gerçek adını vermek istemediği için onu “Refet” namıyla anarak “hakikati kopya edeceğini” ifade eder (14-19). Ahmet Mithat’ın Julie’si ile Fatma Aliye’nin Refet’i her ne kadar ilhamlarını başka kaynaklardan alsalar da fizikî ve karakteristik özellikleri, sosyal konuları ve yaşam mücadeleleri açısından birçok ortak özellik gösterirler.

Dış görünüşleri bakımından her iki karakter de güzel sıfatına layık görül-meyecek kızlar olarak tasvir edilmiştir. Julie çocukluğunda epeyce güzel olduğu hâlde büyüdükçe güzelliğini yitirmiştir. Babası bunun sebebini aslında hiç lüzumu olmayan ağır dersleri başarmak için çok zorlanmasına bağlar. “Zavallı Julie’de renk kalmamış, kan kalmamış, gözlerine de zaaf tarî olmuştur” (Ahmet Mithat Efendi, *Diplomalı Kız* 605). Hatta güzel sesini bile zamanla kaybetmiştir. Bütün gün aç karınla iş bulmak için soğukta dolaşırken iyice zayıflamış ve çökmüştür. Refet de çocukluğundan itibaren sıksa, hastalıklı, yüzü zafiyetinden sararmış, devamlı çektiği ağrılardan kaşları çatılmış, bedenlen kuvvetsiz olarak tasvir edilir. Her iki genç kız da fizikî eksikliklerinin bilincindedir. Julie, iş başvurusu yaptığı postanedeki kaba memur tarafından “bir güzellik yarışmasına girse birinciliği alabilececek kızlardan olmadığı” söylenerek reddedilir (Ahmet Mithat Efendi, *Diplomalı Kız* 617). Mağaza tezgâhtarlığını umut ettiğindeyse buradaki görevli kibarca tezgâhtarların güzel olması gerektiğini, Julie gibi gerektiği kadar güzel yaratılmamış kızların “çiçek yapmak, dikiş dikmek, bunları da beceremiyorsa çamaşırcılık ve ütücülük gibi işlerle geçinebileceğini” söyler (Ahmet Mithat Efendi, *Diplomalı Kız* 619). Refet ise çirkin bir çocuk olduğunun farkına daha çok küçükken oynanan bir mahalle oyunu esnasında varmıştır. İki grup çocuğun karşılıklı dizilip karşı tarafın en güzel çocuğunu kapıldığı bu oyunda sıra Refet’e geldiğinde oyunun bitirilmesi, onun zihnine “güzel olmadığı” sabit fikrini yerleştirmiştir. Dikkat çekici bir güzelliğe sahip olmadığına inanan Refet, çok çalışarak hayatta başarıya ulaşmak niyetindedir. Güzelliğin geçici, ilim ve eğitimin kalıcı olduğunu söyleyerek kadınların saygınlık kazanması için akıllarını terbiye etmeleri gerektiğini savunur (Aydoğdu Çelik 153).

Her iki kız için de yeterince güzel olmamaları evliliği düşünme şansını ortadan kaldırmış, bu psikoloji çalışkanlık, içinde buldukları sefaletten kurtulmak için gayret gösterme ve kendi başına ayakta durma azmi olarak kendini göstermiş-

tir. İki yazar da bu kızların yaradılış bakımından çehre ve endam züğürdü olmadıklarını ancak içinde buldukları zor koşulların onları yıpratıp bu hâle getirdiğini düşünmektedir. Nitekim Julie çiçek satarken ondan bahseden Parisliler pek güzel olmadığını ancak “letafeti ve kuvvetli talakatiyle” görülmeğe değer bir kız olduğunu söylerler. Aynı şekilde Refet, diploma töreni esnasında kalabalığın karşısına çıktığında izleyiciler kendi aralarında “Güzel değil fakat ne kadar halavetli kızı!”, “Gözlere bak gözlere, zekâsını nasıl gösteriyor. Tevekkeli değil birinci olmamış.”, “Yüzü hiç güzel değil ama yürüyüşü, duruşu, tavrı, bakışı ne kadar latif! Ne edibane bakış ve duruş! Kendi güzel değil ama hal ve tavrı ne güzel.” diye konuşurlar (Fatma Aliye Hanım 179). Julie ve Refet’in hoş giden tavırları, duruşları kuşkusuz aldıkları eğitimin onlara kattığı üstünlüklerdir. Parlak bir zekâyâ sahip ve bilgili olmanın verdiği özgüven, bir işi başarmanın hissettirdiği mutluluk, kendi başına hayatını idame ettirebilecek olmanın yarattığı güvenlik duygusu her iki karakterin de görünümüne yansımış ve beğenilmelerini sağlamıştır.

Julie ve Refet, örnek öğrencilerdir. Eğitimlerinin her aşamasında büyük başarı gösterirler. İki de öğretmen okulunu birincilikle bitirirler. İki romanda da büyük sıkıntılar çeken genç kızların sağlam ahlâklarına, ailelerine bağlılıklarına ve başkalarına yaltaklanmaktansa durup yorulmadan çalışmalarına, gururlu karakterlerine vurgu yapılır. Babası başvuru yapıp cevap beklediği yerleri daha çok taciz etmesini söylediğinde Julie mosmor olur ve haddinden fazla ısrar etmenin de zararı dokunacağını söyler (Ahmet Mithat Efendi, *Diplomalı Kız* 610). Bir işe girebilmek için namusundan ve gururundan ödün vermez. Refet, daha çocukluğundan itibaren hor görülmenin karşılığı olarak içinde kaskatı bir gurur hatta kibir büyüt-müştür. Okul arkadaşlarının hiçbirine yaranmaya çalışmaz, bir yerden borç almak zorunda kalsalar hemen ödenmesini ister, kimseden karşılıksız bir yardımı kabul etmez. Arkadaşlarından yardım görür ancak bunun karşılığını mutlaka verir. Ya derslerine yardım eder ya da el işlerini yapar.

Julie de Refet de fedakâr kızlardır ve en başta aileleri için çalışırlar. İki romanda da kazandıkları parayla eve ilk defa bir şeyler götürdükleri zaman yaşadıkları duygular tasvir edilir. Julie, tavan arasına giden merdivenleri neşeli ve muzafferane adımlarla tırmanır. Refet kazandığı ilk parayla annesi, Nezaket Hanım ve çocukları için aldığı kandil simitlerini ve şekerleri büyük bir mutlulukla taşır:

(...) Elindeki bu deste ve paketler kendisine ağır gelmedikten başka Refet, bunda büyük bir lezzet buluyordu. Bir hiss-i merdane ve memnunaneyle yürüyordu. Mahallelerine vasıl olup da hanesinin kapısına vardıkta Refet, ömründe daha böyle hal-i sürurla kapılarını çaldığını bilmiyordu. İmtihanını verdiği günler dahi gayet beşuşane ve mesrurane bir surette haneye gelirse de o bir sürur-ı masumane olduğu halde bu bir tefahhur-ı merdaneydi (Fatma Aliye Hanım 98).

Görüldüğü gibi her iki genç kız da ailelerine ve kendilerine aile gibi yaklaşan insanlara karşı sorumluluk hisseder, onlara faydalı olabildikçe kendilerini başarmış kabul ederler. Julie'nin giriştiği teşebbüsün ardında artık tüm çarelerini tüketmiş bir ailenin açlıktan veya donarak ölmemesi azmi yatmaktadır ve sonucunda başarıya ulaşarak anne ve babasına rahat bir hayat temin eder. Refet'in gayreti o devirde fiziken zayıf bir kadının yapabileceği tek meslek olarak gördüğü öğretmenliğe nail olarak annesini rahat ettirmek içindir. Bunu başarmak için gücünün fevkinde çabalar, ancak annesinin ömrü bu çabaların meyvesini toplamaya

yetmez. Yine de Binnaz kızını “validesinden iyi idare edecek, pederinden ziyade himaye eyleyecek bir diplomayla” (Fatma Aliye Hanım 181) bıraktığını bilerek son nefesini huzurla verir.

Julie ile Refet gerçekçi ve akıllarını kendilerine kılavuz yapan kızlardır. İçinde buldukları yaşam şartlarını çok genç olan yaşlarına rağmen hızlıca kavrayıp kabullenirler. Edebiyata son derece meraklı olan Julie, iş yerlerinden aldığı ret cevaplarından sonra dinlenmek için bir banka oturduğunda okuduğu romanlarla yaşadığı hayatı karşılaştırır ve romanların Paris’in gerçeklerini yansıtmadığı hükmünü verir. Romanlarda hayat bir tesadüfle değişebilirken gerçek hayatta böyle şeyler olmamaktadır (Durgun 91). Eğer hayatının seyrini değiştirmek istiyorsa kendi iradesini ortaya koymalı ve bir çözüm bulmalıdır. Refet, bir gün gelip evlenebileceğini ve kocasının elbet annesine de sahip çıkacağını hayal eden Binnaz’a, öğretmen olabilirse maaşına tamah edecek bir adamdan başka kimsenin kendisine talip olmayacağını, çünkü kendisinin çirkin olduğunu kesin bir dille söyler. Hayata karşı bu gerçekçi tutum, Julie ile Refet’in duygularıyla değil akıllarıyla hareket etmelerini sağlar. Julie diğer çiçekçi kızlardan işittiği türlü alaylara rağmen, öfkeye kapılmaz ve işiyle meşgul olur. Refet, sınıf arkadaşlarının kendisini aşağılamak için uydurduğu bir şiire karşılık yazdığı kompozisyonla hem öğretmenlerinin takdirini kazanır hem de alaycı akranlarını mahcup eder. Refet’te her türlü hissi ve hevesi bastırmak âdeta bir alışkanlık hâline gelmiştir. Cazibe Hanım’ın yalısında gördüğü bir doğa manzarası karşısında duyduğu heyecan bile onu rahatsız eder, şiddetle çarpan kalbine hitaben söylediği sözler onun duygularını bastırma gayretini açıkça gösterir:

Sen ne demek istiyorsun? Kendi mevcudiyetini bana bildirmek mi? Benim sana emrim, benim sana hükmüm bu değildir. Ben seni inkâr ediyorum. Kabul etmiyorum. Hükm etmek istiyorsan çık git, kendine layık bir vücut bul, bu haraphane, bu gamhane sana mekân olacak bir şey değildir. Nafîle çırpınma. Ben yine seni inkâr edeceğim (Fatma Aliye Hanım 143).

Duygusalıktan ve hayalperestlikten sıyrılmanın bir sonucu olarak her ikisi de ileriye görüp planlayabilir ve hayata karşı aceleye kapılmadan, günübürlük düşünmeden, sabırla hareket edebilir. Julie daha ilk günden çok para kazanmasına rağmen heyecanını kontrol altında tutar ve bunu hemen ailesine belli etmez. Onların rahatını ve geleceklerini tam olarak garanti altına alıncaya kadar sabırla çalışmaya devam eder. Refet, vücudunun kuvveti kâfi gelmeyeceği için çamaşırçılık, tahta silmek gibi işlerin altından uzun süre kalkamayacağını bilir. Bu yüzden ne kadar sıkıntı çekseler de okulundan asla vazgeçmez, birinci olup en yüksek maaşla görevlendirilmeyi hedefleyerek yıllarca bu hedef doğrultusunda sabırla ve çok çalışır.

Refet her ne kadar gerçek hayattan alınmış bir karakter olarak lanse edilse de anlaşılmaktadır ki Fatma Aliye Hanım, onu şekillendirip macerasını anlatırken hocasının yedi sene önce vücuda getirdiği numuneden ve mektuplarında dile getirdiği düşüncelerden etkilendiği. Aynı tezi savunan iki roman (Doğrusadık 49) arasındaki benzerlikleri bu şekilde açıklamak mümkündür. Başkileriyle birlikte iki eserin en belirgin ortak motifi diplomadır. Diploma, kız çocukları için kimseye muhtaç olmadan yaşamanın anahtarıdır. Hayatta tek başına kalmış bir

kadın, eğitimi ve diploması sayesinde namusuyla çalışıp hem kendisine hem de varsa kendisinden imdat bekleyenlere yardım edebilir (Aydoğdu Çelik 154). Diploma, kadını toplumda saygın bir yere taşır. Getirdiği maddî güvencenin yanı sıra manevî olarak da bireyi güçlendirmektedir. O diplomaya ulaşıncaya kadar kazanılan bilgi ve görgü mutlaka kişinin hem ailesine hem kendisine fayda getirir. Julie, açlık ve soğuk yüzünden çok kötü geçen gecelerde annesine ve babasına okulda öğrendiği hikmetleri anlatarak, Racine, Voltaire, Moliere, Musset gibi büyük sanatçıların eserlerinden parçalar okuyarak onların biraz olsun avunmalarını sağlar. Binnaz, Refet'in okulda öğrendiklerini dinleye dinleye epey malumat sahibi olmuştur. Dolayısıyla okula giden, eğitim gören kadın bunu hanesine de taşıyarak yaygınlaştırır. Böylelikle toplumun manevî ve kültürel dünyasının zenginleşmesine vesile olur.

Romanların birbirinden ayrılan yönlerine bakıldığında bunların da tesadüfî değil, âdeta birbirini tamamlar şekilde düzenlendiğini söylemek mümkündür. En dikkat çeken farklılık Julie ve Refet'in eğitim aldıkları ve ekonomik sorunlarla mücadele ettikleri süreç içerisinde çevrelerindeki bireylerin takındığı tavırda görülmektedir. Bu hususta Julie'nin annesi Polini ve Refet'in annesi Binnaz'ın yaklaşımları birbirinin zıddıdır. İkisi de toplumun alt tabaklarına mensup kadınlardır ancak farklı toplumsal yapılar içerisinde farklı şekilde yetişmişlerdir. Polini, çamaşırcılıkla geçimini sağlar. Fransa'da kız çocukları için temel eğitim zorunlu olduğu için belli bir formal eğitimden geçmiştir. Yazar onun aldığı eğitimi şu şekilde tasvir eder:

Düzce okuyup yazmak pek cüz'î coğrafya-yı umumiye Fransa coğrafyasını ve pek cüz'î tarih-i umumiye Fransa tarihini katmak, kendi defterini tutabilecek kadar hesap ile hayvanat ve nebatat bahçelerindeki hayvanların, nebatların isimlerini belleyecek kadar tarih-i tabii değil mi? Tahsilin bu derecesi bunların tümü için umumîdir. Vilayattan gelen kızlarda vakta bu derecesi de bulunmaz ise de Parisli olanlar için tahsilin bu derecesi umumîdir (Ahmet Mithat Efendi, Diplomalı Kız 598).

Polini, tutumlu, sadık bir kadındır. Hayat tecrübesi vardır. Bilgisi, görgüsü sayesinde hayatlarını belli bir düzene sokmuş, evlendikten sonra çalışmasına gerek kalmayacak kadar birikim yapmalarını sağlamıştır. Dünyayı tanımakta, gerçekçi bir yaklaşımla algılamaktadır. Her ne kadar kocasının sözü dışına çıkamasa da kendi fikrini de savunmaktan vazgeçmez. Polini'nin kocasıyla en büyük mücadelesi kızlarının eğitimi konusunda olmuştur. O, pragmatist bir bakış açısıyla Julie'yi kendi mensup oldukları sosyal sınıfa uygun şekilde modistra gibi alt sınıf çalışan bir kadın olarak yetiştirmek istemektedir. Jean'ın kızına sınıf atlatma hayallerini gerçekçi bulmaz. Koşullar onu haklı çıkardıkça da kaybettiklerinin hırsını kızından çıkarır:

Kızları bu kadar okutmak neye yarayacak diye babanla kavgalar ettiğim zaman o bana gülüyor idi. Sen ise kızıyor idin. şu hâlimize sebep ancak senin tahsilindir. Dışimizden tırnağımızdan arttırdığımızı sana harcettik. Kitap dedin aldık, defter dedin aldık. Kalem, mürekkep, kurşun kalemi, boya, lastik falan filân dedin hep aldık. Gözlerin mi zayıf oldu, süs mü idi ne idi ne ise, gözlük dedin aldık. Lamba ile çalışamaz oldun, mum yaktık. Mektepteki başka kızlardan aşığı kalmayasın diye elbisene ihtimam ettik. Hâsılı kumıldandıkça masrafa girdik (Ahmet Mithat Efendi, Diplomalı Kız 595).

Polini kendisinin aldığı temel eğitimi kızı için de yeterli görmekte, kızlarını okutma sevdasının onları yoksullaştırdığını düşünmekte, bütün bu çilenin ardından da refah geleceğine kesinlikle inanmamaktadır. Kızının okulda kazandığı meziyetler, ona göre günlük hayatta işe yarar şeyler değildir (Ekici 102). Julie'nin okulda pek beğenilen el işlerinin dışarıda hiçbir değeri yoktur. Onun bildiğini okuldaki kibar kızlar da bilmekte ama yine el işlerini çarşıdaki modistralara yaptırmaktadır. Etrafındaki insanların konuşmalarından Fransa'da artık kadın öğretmen fazlası olduğunu öğrenen Polini, kızının görevlendirilmeyeceğinden emindir. Eğitilmiş kızlarla evlenme modası da geçtiği için, kocasının hayallerinin gerçek olmayacağına inanır. Julie'nin eğitimi onun için hayatta sahip olduğu her şeye mal olan ancak sonunda sefaletten başka hiçbir şey getirmeyen bir felakete dönüşür.

Kız çocuklarının okutulması, eğitilmesi gerektiğini tüm eserlerinde samimiyetle savunan Ahmet Mithat Efendi, romanın akışı içerisinde kızını hiçbir şekilde desteklemeyen bu anneye hak verir. Polini'nin Julie'nin okula devam etmesi karşısında öne sürdüğü her itiraz aslında Avrupa'nın parlak yüzüne yöneltilmiş bir eleştiridir (Kaya 146). Fransızlar, kız çocuklarını öğretmen yapmak için aileleri teşvik etmiş ancak istihdam sorununu çözemeyerek onları mağdur etmiştir. Okulda Julie'ye öğretilen dersler, pratikte ona hayatını idame ettirebilecek beceriler kazandırmamaktadır. Eğer Julie'nin kendi zekâsı ve girişimci ruhu olmasa elindeki diploma hiçbir işe yaramayacaktır. Batı'nın eğitim usullerini destekleyen Ahmet Mithat Efendi, Polini'nin aldığı temel eğitimi yerinde bulur ancak kız çocuklarının eğitilip istihdam edilmesi konusunda ilerleyen aşamalarda başarılı olunamadığını düşünmektedir. Romanının sonunda Polini hâlâ kızının çiçekçilikle para kazanmasından dem vurarak okumak için çekilen sıkıntıların gereksiz olduğunu söylemektedir. Ancak bu düşünce Ahmet Mithat'ın teziyle çelişmektedir. O yüzden eserin sonunda Julie'ye Polini'yi haksız çıkartan, romanın da ana fikrini ifade eden cümlesini söyler.

Polini'nin karşısında bir İstanbul konağında cariye olarak büyümüş, bu konağın dışına ancak evlenerek çıkabilmiş Binnaz vardır. Binnaz küçükten beri konak terbiyesiyle büyüdüğü için İstanbul adab-ı muaşeretini bilir. Şehir usulü biçip diktiği kıyafetlerle dolaşır. Ancak hiçbir eğitimi yoktur. Bir mesleği yoktur. Dünyayı tanımaz, çalışma hayatını tecrübe etmemiştir. Önce konaktaki efendileri, ardından da kocası tarafından himaye edilmiştir. Kocasını öldükten sonra eğer hukukunu bilip de sahip çıkabilse kendisine ve kızına bakabilecek kadar bir miras hakkı vardır ancak cehaleti hakkını kaybetmesine sebep olmuştur. Kızını alıp İstanbul'a göçmek için elindeki üç beş değerli mücevheri satmak zorunda kalmış, hesap bilmezliği yüzünden bunları bile gerçek değerinde elden çıkartamamıştır. Eğitimi olmadığı için namus dairesi içerisinde yapabileceği işler olan çamaşır yıkamak, tahta silmek, açılıp etmek gibi ağır mesailerin altında sağlığını kaybetmiş ve erkenden hayata gözlerini yummuştur.

Polini'yle kıyaslandığında Binnaz'ı olumlu bir anne figürü konumuna getiren en belirgin özelliği kızının okuması için canını dişine takıp gayret etmesi, her zaman Refet'i desteklemesidir. Ancak Binnaz'ın bu gayreti, evladının okumasının ne kadar önemli olduğunun bilincinde olan bir annenin iradesi değildir. Refet'in okula başlaması Mürüvvet Hanım'ın teşvikiyle olmuştur. Binnaz, o sıralarda öyle bir geçim derdi içerisindeydi ki bunu düşünebilecek durumda değildir. Bir yandan çamaşıra, tahtaya gidip bir yandan dikmiş diken, bir yandan da Refet'in peşinde arkadaşlarının konaklarına sürüklenen Binnaz da yeri geldiğinde isyan etmiştir. İlk başta kızının öğretmen olma hayali ona da mümkün görünmemiştir:

Bu yorgunluklar Binnaz'ın canına geçiyordu. Bir gün "Artık Refet bu mektep meselesinden ne zaman kurtulacağız? Kaç sene kaldı?" dedi. Bu söz üzerinde Refet tebessüm etti. "Anneciğim! Daha Darülmuallimat var!" dedi.

Binnaz:

"Darülmuallimat mı? O da ne demek?"

Refet:

"Hani ya bizim hoca hanımlar yok mu? İşte onların çıktığı mektep."

"Ee onlar çıkmışsa sana ne?"

"Nasıl bana ne? Oradan çıkmayınca hoca olunur mu?"

"Tamam, hocalık sana kalmış! Hiç bizim gibi fukaralara öyle şey verirler mi?"

"Nineciğim kim çalışıyorsa ona verirler."

Binnaz bu sözlerden şaşırıldı.

Refet nim tebessümle:

"Hem de ancak bizim gibi fakirler muallime olurlar. Zenginler muallime olmak için okumazlar. Malumat öğrenmek için oraya gelirler" (Fatma Aliye Hanım 49).

Binnaz, Refet'in bu sözleriyle ikna olup kızının hayaline inanmış ve başka bir çıkış yolu bilemediği için gösterdiği yolda gayretini sürdürmüştür. Çok zorluk çekmesine rağmen kızından şikayetçi olmamış, Polini'nin aksine Refet diplomasını alıp geldiğinde birlikte sevinmişlerdir. Bu sevinçte artık kızının geleceği için korkmasına gerek kalmamasının da etkisi büyüktür. Tanzimat dönemi aydınlarının çoğunluğunda Batı'nın aklına, ilmine, teknolojisine duyulan hayranlıkla beraber insanî yönden zayıf ve sakınılması gereken bir medeniyet olduğu görüşü yaygındır. İki roman kıyaslandığında Polini alt tabakaya mensup olmasına rağmen asgari düzeyde de olsa eğitilmiş, gerçekçi, kendi fikrine sahip çıkan, içinde yaşadığı toplumu iyi anlayan fakat sabit fikirli ve katı bir annedir. Evladi söz konusu olduğunda dahi kendi içinde bulunduğu sıkıntıları göz ardı edemez. Binnaz ise itaatkâr, şefkatli ve hayattaki her şeyi olan kızı için gerçek anlamda canını feda eden bir annedir. Bu yönüyle okuyucuya daha yakın ve sıcak gelmektedir. Ancak şu da bir gerçektir ki Polini kadar dahi olsa bir okul görebilseydi ve toplumsal yaşama daha erken yaşta dâhil olabilseydi, Binnaz da kızını tüm bu çileleri çekmeden okutabilecek, daha uzun bir ömür sürebilecektir. Fatma Aliye, Binnaz'ı fedakâr bir anne olarak yüceltirken diğer yandan da bu noktaya dikkat çekmektedir.

Julie'nin öğrencilik hayatı boyunca en büyük avantajı babasından gördüğü destektir. Jean Depres, kızının ilk derslerini kendisi vermiştir. Sonradan alınan terbiyeye inanmadığı için daha küçüklüğünden itibaren onu güzel kıyafetlerle giydirip kibar çocuklarının yediği şekerlemelerle beslemiştir. Annesinin acımasız eleştirilerine maruz kalan Julie'ye manevî destek hep babasından gelmiştir. Jean, kazandığı her kuruşu sarf ederek kızının zorluk çekmeden okumasını sağlamıştır. Refet de babası hayattayken sıkıntı çekmemiştir. Binnaz'ın güzel kıyafetlerle süslediği bu kız çocuğu babasından şefkat görür. Ancak Hayati Efendi'nin ölümü Refet için bir felaket olur. Maddî olarak her şeyini yitirdiği gibi annesinden başka kendisine güler yüz gösteren kalmaz. Ataerkil bir toplumda arkasında bir erkek figürü olmadan bir şeyler başarmak zorunda kalır. Julie, çirkin olduğu hakaretini ilk on dokuz yaşındayken duyar. Refet ise babasının ölümünün ardından arsız, huysuz, çirkin bir çocuk olarak hor görülür. Julie'nin parasızlık, açlık ve soğukla imtihanı mezun olduktan sonra başlar. Oysaki Refet daha rüştiyede dikiş dikmeyi öğrendiği zamandan itibaren hep çalışır ve ancak bu sayede okulunu bitirebilir. Her türlü olumsuzluğa rağmen Julie, çalışma azminden vazgeçmez. Çünkü annesi babası sağdır ve onlara karşı kendini sorumlu hissetmektedir. Refet ise Binnaz öldükten sonra dünyada artık yapayalnız kaldığını hisseder ancak Şule'nin de

desteğiyle vazgeçmeden geleceğini planlamaya devam eder. Fatma Aliye'nin yerli karakteri bu açılardan Julie'den daha büyük zorluklardan geçmiş, daha büyük mücadeleler vermiştir.

Her iki romanda da dikkati çeken ve farklı şekilde seyreden en önemli hususlardan biri sosyal dayanışmadır. Depres ailesi, kimseden kayda değer bir yardım göremez. Aç yattıkları, ekmekeçi kadına borçlarını ödeyemedikleri için yiyecek bir lokma bulamadıkları olur. Jean, arkadaşlarından aldıklarını geri veremediğinden daha fazlasını isteyemez. Çoğu günler onlardan kalan ekmeğe kısıntılarıyla karnını doyurmaya çalışır. Polini odalarında donmamak için kapıcı kadının yanına sığınmak zorunda kalır. Bu kadarcık bir yardım bile kapıcı kadının kocasını rahatsız eder ve olur da isterlerse bu aileye borç vermemesi için karısını kesin bir dille uyarır. Yazar, Avrupa toplumdaki bu yabancılaşmayı, bireylerin birbirinin derdine karşı duyarsızlığını, insanların zor zamanlarda birbirlerine destek olmamalarını açık bir dille eleştirir:

Paris medeniyeti komşuluk âdet-i kadime-i medeniyesini çoktan mahvetmiş. Bir hanenin iki odasında kapı bir komşu olanlar bile yekdiğerini tanımazlar, bilmezler, görüşmezler. Hele bunların ikisi de yekdiğerine muavenetleri olamayacak fukaradan olurlar ise var ya! (Ahmet Mithat Efendi, Diplomalı Kız 613).

Refet'te, dolayısıyla Osmanlı toplumunda ise bambaşka bir tablo vardır. Mürüvvet Hanım, küçük bir memur hanımı olduğu hâlde Binnaz'la *Refet*'i yanına alır. Kendileri zor geçinen komşuları aralarında para toplayarak *Refet*'in yemesine içmesine, okul çantasına, yeldirmesine destek olur. *Refet* ve Binnaz, son derece yoksul olmalarına rağmen bir başına kalmış olan Şule'yi yanlarına alırlar. Cazibe Hanım, hiçbir şekilde gururlarını incitmeden *Refet* ve Şule'yi giydiren, evini açar, kardeşine sunduğu imkânlardan yararlanmalarını sağlar, Binnaz'ın tüm doktor ve bakım masraflarını üstlenir. Birikmiş kira borçları olmasına rağmen ev sahipleri, *Refet* sınavlarını verebilsin diye hasta olan Binnaz'a titizlikle bakarlar. Darülmualimat'ta zengin kızlar fakirlerin de karnını doyurur, sınavlarını geçmek için el işi malzemesi alamayanlara el işi işleterek destek olurlar. Zengin konaklarına gidip gelebilen kızlar burada Fransız mürebbiyelerden dil öğrenebilme şansına dahi erişirler. Bu anlamda *Refet*, sosyal yardımlaşmanın, özellikle de kadın dayanışmasının her yönüyle yansıtıldığı bir romandır (Kızıltan 86). *Diplomalı Kız*'la karşılaştırıldığında ise toplumsal birlikteliğin, komşuluk dayanışmasının Osmanlı toplumunda Batı'ya göre daha güçlü olduğunu göstermektedir.

Anlaşıldığı üzere Fatma Aliye, eksiklikleri göstermekten de çekinmemekle birlikte kendi toplumunu ve yerli modelini Ahmet Mithat'ın anlatısındaki Batı toplumu ve Fransız modelinden daha üstün bulduğu noktalarıyla ön plana çıkarmaktadır. Osmanlı Devleti'nde Darülmualimat mezunları isteklerine ve başarı düzeylerine bağlı olarak hemen görevlerine başlayabilmektedir. Kendilerine eğitim görmeleri için destek verildiğinde kız çocukları, öğretmen olarak istihdam edilmekte herhangi bir engelle karşılaşmamaktadır. *Refet*'in rüştiyedeki hocaları Darülmualimat ve Kız Sanayi Mektebi mezunları olduğu gibi, *Refet* ve Şule de mezuniyetlerinden çok kısa süre sonra istedikleri yere tayin olmuşlardır. Oysaki Depres ailesi öğretmen kızları istihdam edilemediği için çok büyük sıkıntılar yaşamıştır. Julie'nin tiyatrodaki yapacağı öğretmenlik kuşkusuz ki aldığı diplomanın öncelikli hedefi değildir. Her ne kadar bencil ve çıkarıcı niyetlerle olsa da Mucip diplomalı olduğu, eğitim aldığı için *Refet*'e talip olmuştur. *Refet*'in diploması,

Jean Depres'nin Julie'nin diplomasıyla ilgili kurduğu ve gerçekleşmeyen tüm hayalleri kısa sürede gerçekleştirmiştir. Bu sonuç, Ahmet Mithat Efendi'nin Fatma Aliye'ye yazdığı mektupta söylediği sözleri akla getirir: "Bu halde ta'mim-i terbiye ve ta'lim Avrupa'dan ziyade bize lazımdır".

Sonuç

Osmanlı kadınlarının eğitimi meselesi, Tanzimat Dönemi'nin fikrî ve edebî dünyasını en çok meşgul etmiş meseledir. Dönemin aydınlarının tamamı gerekçeleri farklı olsa dahi kadınların mutlaka eğitilmesi gerektiği hususunda birleşmiştir. Genel kabule göre kadın, erkeğin hayat arkadaşı olmak hasebiyle onu anlayabilecek ve eşlik edebilecek düzeyde bilgiye ve görgüye sahip olmalıdır. Çocuğun annesi ilk öğretmenidir ve gelecek nesillerin iyi yetişmesi için annenin bilinçli olması gerekir. Evi çekip çeviren kadının dinini, edebini, hesabını kitabını bilmesi aile yaşantısı için son derece önemlidir. Batılılaşma cereyanıyla birlikte kadından ayrıca değişen sosyal kültüre ayak uydurması, yabancı dil bilmesi, edebiyatla haşır neşir olması, piyano çalması da beklenir.

Kadın eğitimi konusunda en ısrarcı aydınlarımızdan Ahmet Mithat, onların terbiyesinde de tıpkı erkekler gibi modern eğitim usullerinin kullanılmasının ve okullaşmanın faydasına inanmaktadır. Romanlarıyla okurlarını bilinçlendirmek ve onlara örnek alabilecekleri modeller sunmak amacıyla olan yazar, *Diplomalı Kız*'da ilk defa okullu bir kadın karakteri, tüm olumlu yönlerini vurgulayarak genç Osmanlı kadınlarına ve ailelerine bir model olarak sunar. Onu yetiştirmek için her şeyini feda eden babasını, yücelterek anlatır. Ev içi rolleri yerine getirmek üzere büyütülen kız çocuklarının aksine ilk defa bir genç kızın iffetine hiçbir zarar gelmeden hem kendini hem ailesini geçindirebileceğini gösterir. Toplumsal hassasiyetleri her zaman dikkate alan yazar, mesajını Fransız toplumu üzerinden vererek bunun Osmanlılar için de mümkün olabileceğini ifade eder.

Ahmet Mithat'ın Fransız modeli, öğrencisi Fatma Aliye Hanım tarafından daha da mükemmelleştirilerek yerleştirilir. *Refet* romanında yazar, okuyucularının Osmanlı kadınlarının namuslarına leke getirmeden okuyabilecekleri kurumları tanımlarını sağlar. Kadınların cehalet ve toplumsal hayattan yalıtılmışlık yüzünden yaşadıkları sıkıntıları, eşlerini ya da babalarını kaybettikten sonra düştükleri sefaleti çarpıcı tablolarla tasvir eder. Osmanlı toplumundaki yardımlaşma kültürünü, yoksul mahallelerde, okullarda kadınların ve genç kızların dayanışmalarıyla nasıl yaşattıklarını gösterir. Hastalıklı, çirkin, fakir Refet'i okula göndererek, diploma sahibi ederek kimseye muhtaç olmayan, gururlu ve güçlü bir öğretmen olarak okuyucusuna sunar. Bir anlamda hocasıyla yıllar süren istişarelerinden de beslenerek onun kendisinden yedi yıl önce Paris'te geçmiş olarak kurguladığı hayalin İstanbul'da gerçekleşebileceğini göstermiş olur.

KAYNAKLAR

- Ahmet Mithat Efendi. *Diplomalı Kız [Letaif-i Rivayat:19]*. Hazırlayan Fazıl Gökçek-Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, 2001.
- Ahmet Mithat Efendi. *Fazıl ve Feylesof Kızım Fatma Aliye'ye Mektuplar*. Hazırlayan F. Samime İnceoğlu-Zeynep Süslü Berktaş, Klasik Yayınları, 2011.

- Ahmet Mithat Efendi. *Hikmet-i Peder*. Hazırlayan Gizem Akyol, Dergâh Yayınları, 2014.
- Ahmet Mithat Efendi. *Fatma Aliye Hanım Yahut Bir Muharrir-i Osmaniyenin Neşeti*. Hazırlayan Ayşe Aşır, Dergâh Yayınları, 2016.
- Aksoy, Yakup. *Osmanlı Devleti'nde Kız Öğretmen Okulları (Darülmuallimat) ve Kadının Meslek Hayatına Katılması (1870-1920)*. 2017. Pamukkale Ü, Yüksek lisans tezi.
- Argunşah, Hülya. “Refet (Fatma Aliye)”, <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/refet-fatma-aliye-tees-1267> (Erişim tarihi: 22.11.2022).
- Aşa, Emel. “Fatma Aliye Hanım”. <https://islamansiklopedisi.org.tr/fatma-aliye-hanim> (Erişim tarihi: 22.11.2022).
- Aydoğdu Çelik, Merve. “Tanzimat’tan Bir Kadın Profili: Fatma Aliye Hanım’ın Refet Öğretmeni.” *RumeliDE Journal of Language and Literature Studies*, no. 5, 2019, ss. 146-157.
- Doğrusadık, Zeynep. *Fatma Âliye'nin Son Dönem Osmanlı Toplumundaki Kadın Görüşleri*. 2018. Maltepe Ü, Yüksek lisans tezi.
- Durgun, H. Harika. *Ahmet Mithat Efendi ve Edebiyat*. Dergâh Yayınları, 2015.
- Ekici, İtr. *Ahmet Mithat Efendi'nin Roman ve Hikâyelerinde Aile Yapısı*. 2019. Ege Ü, Yüksek lisans tezi.
- Enginün, İnci. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları 2*. Dergâh Yayınları, 2012.
- Ergin, Osman Nuri. *Türk Maarif Tarihi*. Eser Matbaası, 1977.
- Esen, Nüket. *Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat*. İletişim Yayınları, 2014.
- Esen, Nüket. “Bir Osmanlı Kadınının Yazarlığı: Fatma Aliye.” *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, no. 14, 2016, ss. 59-69.
- Fatma Aliye Hanım. *Refet*. Hazırlayan Esra Derya Dilek. Turkuvaz Kitap, 2019.
- Gökçek, Fazıl. “Ahmet Mithat Efendi”. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ahmet-mithat-efendi> (Erişim tarihi: 22.11.2022).
- Gökçek, Fazıl. *Küllerinden Doğan Anka*. Dergâh Yayınları, 2012.
- Kaya, Sevim Zehra. *Ahmet Mithat Efendi'nin Tercüme Yaklaşımı Çerçevesinde Letâif-i Rivâyât'taki Sosyal Kavramlar*. 2016. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Ü, Yüksek lisans tezi.
- Kızıltan, Mübeccel. “Edebiyatımızda Bir Öncü Fatma Aliye.” *Gösteri*, 1993, ss. 84-88.
- Koç, Murat. “Üdebâ-yı Nisvân'ın Yardımcısı Ahmet Midhat Efendi ve Fatma Aliye Hanım.” *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, no. 48, 2012, ss. 191-216.
- Nemutlu, Özlem. *Ahmet Mithat Efendi'nin Kütüphanesi*. Dergâh Yayınları, 2018.
- Okay, Orhan. *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*. Dergâh Yayınları, 2008.
- Tüzer, İbrahim. *Ahmet Mithat Anlatılarında Kimlik İnşası ve Modernizm*. Akçağ Yayınları, 2014.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %50, İkinci Yazar %50.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

İBRAHİM ALAEDDİN'İN ÇANAKKALE CEPHESİ SEYAHATİNDEN MÜLHEM ÇANAKKALE İZLERİ'NDE TÜRK PORTRESİ

Öz: Millî edebiyat döneminde şiire başlamış, anlayış itibarıyla şiirin bir misyon yüklenmesi gerektiğini düşünmüş şairlerden biri olan İbrahim Alaeddin Gövsa, Türk şiirinin dil ve muhteva çerçevesinde millî bir karakter kazanma sürecine eserleriyle katkı sağlamıştır. Onun şiirini biçimlendiren etkenlerden biri de şahit olduğu olaylardır. Gövsa'nın Çanakkale cephesinde giden edipler arasında yer almış olması, Türk askerini konu alan şiirler kaleme almasında etkili olmuştur. Gövsa, 1915'te cephe hattını ziyareti sırasında gördüğü mekân ve insan manzaralarından ilham alarak yazdığı ve ancak 1922'de basımını yapabildiği *Çanakkale İzleri* adını taşıyan şiir kitabıyla Çanakkale cephesini ve cephede farklı şekillerde gördüğü Türk askerini şiiriyle tasvir eder. Kitapta yer alan mekân, savaş esnasında şairin hayalinde canlanan imgelerle biçimlenir. Gece, deniz, top sesleri, gölgeler etrafında savaşın ilerleyişi yansıtılır. Bu şiirlerde asıl anlatılmak istenilen savaşın kahramanları olan Türk askerleridir. Kitabın bütününe bakıldığında şairin Türk askeri portresi oluşturma gayretiyle hareket ettiği görülür. Bunu yaparken kendi duyuş ve düşünüşünün yanında, cephede kendisine eşlik eden askerlerle intikalleri, Türk askerinin tavır ve davranışlarının tasvirleri ile askerlerin iç dünyalarına dair hayaller üzerinden şiirlerini oluşturduğu söylenebilir. Çalışmada *Çanakkale İzleri* kitabında şiir vasıtasıyla savaş mekânının hangi imgeler etrafında tasvir edildiği ve Türk askerinin şiirlerde nasıl tanımlandığı üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: İbrahim Alaeddin Gövsa, Şiir, Birinci Dünya Savaşı, Millî Kimlik, Çanakkale Cephesi, Türk İmajı.

Portrait of Turk in Canakkale Traces Inspired by İbrahim Alaeddin's Travel to the Canakkale Front

Abstract: İbrahim Alaeddin Govsa, one of the poets who started poetry in the period of national literature and thought that he should be assigned a mission due to his understanding of poetry, contributed to the process of gaining a national character in Turkish poetry within the framework of language and content with his works. One of the agents that shaped his poetry is the events he witnessed. The fact that he was among the poets who went especially on the Canakkale front was influential in the emergence of his poems about Turkish soldiers. With his poetry book titled *Traces of Canakkale*, which he wrote by being inspired by the spatial and human landscapes he saw during his visit to the front line in 1915 and which he could only publish in 1922, he depicts the Canakkale front and the Turkish soldier he saw on the front in different ways. The space in the book is shaped by the images that come to life in the poet's imagination during the war. The progress of the war is depicted around the night, the sea, the sounds of cannons and the shadows. In his poems, the main focus is the heroes of the war, Turkish soldiers. Considering the whole book, it is seen that he tries to create a general Turkish soldier portrait. While doing this, it is seen that he develops his poetry based on the interactions with the soldiers on the front, the depiction of Turkish soldiers' behaviors and manners, the dreams about the soldiers' inner world, as well as his own feelings and thoughts. In this study, in the book of *Canakkale Traces*, it will be focused on the images around which the war space is depicted and how the Turkish soldier is defined through poetry.

Keywords: İbrahim Alaeddin Govsa, Poem, World War I, National Identity, Canakkale, Gallipoli, Turkish Portrait.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
52. SAYI / VOLUME
2022-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazarlar Corresponding Authors

Dr. Öğr. Üyesi
Fatih DİNÇER

Ahi Evran Üni.
Fen-Edebiyat Fak.
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

fatihdincer@yandex.com

ORCID: 0000-0003-3721-4347

Gönderim Tarihi

Received

14.09.2022

Kabul Tarihi

Accepted

17.11.2022

Atf

Citation

Dinçer, Fatih. Çevik, Mehmet. "İbrahim Alaeddin'in Çanakkale Cephesi Seyahatinden Mülhem Çanakkale İzleri'nde Türk Portresi." *Türk Lük Bilimi Araştırmaları*, no. 52, 2022, ss. 29-46.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

Milletlerin müşterek hafızalarının şekillenmesinde yaşadıkları kitlesel olayların etkisi önemli bir yere sahiptir. Çağlar boyunca imge, müzikalite vb. teknik ahenk unsurları ile örülmüş şiir, toplumların hafızasını oluşturmada hayati bir öneme sahip olmuştur. Sözlü anlatı geleneğinden, okuryazarlığın hâkim evresine geçişle birlikte müşterek hafızanın yeni araçları kullanılmaya başlansa da şiirin doğasından kaynaklanan akılda kalıcılık, ahenkten, müzikaliteden doğan hayranlık ve imgelerin uyandırdığı hayal dünyası, bu türün toplumsal hafızanın araçları arasında yerini korumasını temin etmiştir. Şiir, bu özellikleri itibarıyla modernleşen toplumda da iç dünyasının yansımalarını barındırmaya devam eder. Bazen lirizmin bazen girift sembolizmle yoğrulan şiir, izleklerin, sembollerin, çağrışımların zihniyet oluşturmadaki rolünü kavrayıp topluma mesaj vermeyi birincil görev addeden şairler vasıtasıyla öğretici ve faydacı bir kisveye de bürünür. Öyle ki ideolojilerin, fikirlerin hâkim çağında propagandist yaklaşımlar, şiirin ilhamlardan çok şuur verici yönünü kullanırlar.

Millî duyuş düşünüş tarzı olarak tanımlanabilecek, millî kimlik oluşturma çabasının sistemli bir şekilde Türk edipleri tarafından uygulanmaya başladığı evrede, I. Dünya Savaşı patlak verir. Bu savaş sürecinde açılan Çanakkale Cephesi, tarihsel izdüşümünün, bireysel trajedilerin, siyasal akislerin yanında yaşanan hikâyeleri ile müşterek hafızada yer edinir. Çanakkale Savaşı etrafında kaleme alınmış şiirler bu hafızanın koleksiyonları arasında yer alırlar. Muharebede gösterilen azim, fedakârlık ve kahramanlıklar milletin zihin dünyasında destanlaşan bir Çanakkale'yi, dünya savaş tarihinde iz bırakan bir hadiseyi ortaya çıkarır. Çanakkale, bu itibarla gerek döneminin şair ve yazarları gerekse günümüze kadar uzanan süreçteki edebiyat içerisinde hatırı sayılır bir etki yaratır. Bu çerçevede yapılmış birkaç çalışma Çanakkale muharebelerinin şiirdeki yansımalarına yer verir.¹ Çanakkale etrafında oluşan edebî mahsullerin bir kısmı savaş sırasındaki müşahitliklerden doğar. Cephedeki hareketliliğin şiirlere yansımaları yanında özellikle Türk imajının Türk askeri etrafında duyguları öne çıkaracak şekilde tasarlandığı üzerine de düşünmek gerekir. Bu şiirler müşterek hafızanın içerisinde Türk imgesini biçimlendirirler. Yine bu tarz şiirlerde Türklerin ordu-millet tanımlamasına uyacak bir biçimde tasvir edildiği görülür. “Siyasi belirsizliğin, imparatorluktan millî devlete geçiş sürecinin sancılarının yaşandığı dönemlerde şair büyük bir ümitle tarihe sığınır” (Eliuz 63). Şair bu itibarla modern toplum hafızasının hareket noktası olması bakımından tarihin rolünün farkındadır. Elbette bu tarih sadece belgeye dayalı bir yapıya sahip değildir. Onu toplumsal hafızaya kazandıran Gövsâ'nın şahit olduğu manzaradır. Şair tarihe tanıklık ettiği zaman dilimlerini ruhsal ve duygusal hissedişleriyle birleştirerek şiirlerini yazar. Çanakkale İzleri adlandırması manzaranın şairde bıraktığı tesirlerin manasını barındırmakla birlikte Türk askerinin savaş meydanındaki destanlaşan hikâyesinin toplum hafızasındaki yerini de tanımlar.

¹ Ömer Çakır tarafından hazırlanan *Türk Şiirinde Çanakkale Muharebeleri* (2004) başlıklı kitap, Mitat Durmuş'un “Çanakkale Şiirleri Bağlamında Millî Romantik Duyuş Tarzı” (2006) ve Genç Osman Geçer'in “Türk Ediplerin Çanakkale Cephesini Ziyareti ve Yansımaları” (2016) başlıklı yazılar bu çerçevede dikkat çeken çalışmalardır.

Çanakkale cephesinde yaşananlara tanıklık eden İbrahim Alaeddin, şair yönüyle cephenin durumunu tarif ederken, yüceltilmiş ve lirik bir söyleyişle biçimlendirilmiş şiirler kaleme alır. Savaşın bütün gerçeğiyle karşılaşan bir şair, şüphesiz ki çağrışımları önceleyen şiirine gerçeği taşıma sorumluluğunu hissedecektir. Şiir anlayışı itibarıyla Fecr-i Âtî etrafında kısa bir süre kalan ve sonrasında millî edebiyat akımının duyuş ve düşünüşüyle hareket etmeye başlayan Gövsa, Türklük şuurunu öne çıkaracak şekilde eserlerinin kaleme almaya başlar. Eğitim ve çocuk psikolojisi konusunda uğraş vermesinin, bu alanda yazdıklarıyla döneminde epeyce ses getirmesinin yanında (Çetin 159; Banarlı 1237), kaleme aldığı şiirlerinde çeşitli yönleriyle Türklük vurgusu dikkat çeker. “Millî duyuş ve düşünüş tarzı” olarak nitelenen bir evrenin edibi olarak İbrahim Alaeddin Gövsa, yazar ve şair heyetiyle gittiği savaş alanında tanık olduğu manzara karşısında hissî olarak etkilenmiş bir ferde dönüşür. Bu hissîliğin kaynağı biraz da dönemin şiir anlayışı olarak görülebilecek duyuş-sezgi ağırlıklı şiirin millî duyarlılıkla birleşmesinde aranabilir. Elbette Çanakkale cephesi manzaraları buna tanıklık eden diğer şairlerde olduğu gibi Gövsa’nın üzerinde derin izler bırakacaktır. Bu tesirler kitabın başlığına sirayet edecek tesirler bırakmış olmalı ki, Gövsa, tanık olduğu insan ve mekânı epik ve liriğin iç içe geçtiği manzumeler dizisine dönüştürecektir. Şair, Çanakkale’de yaşananları şiir kitabının “Başlangıç” kısmında şöyle ifade eder:

Düşmana en ziyade yaklaşan siperlere girerek mükemmel ve faik hücum vasıtalarına karşı ne müşkül ve ne elim şartlar içinde harbedildiğini demir ve ateşe karşı azimle ve imanla yapılan müdafaanın büyüklüğünü gördüm. Şehirler kadar şehit mezarları, ordular kadar gömülmemiş cesetler bende unutulmaz acılar bıraktı. Harbin ne feci ve ne ulvî bir çalgınlık olduğuna şahit oldum (Gövsa 12).

Gövsa bu satırların devamında Çanakkale’nin azametini anlatmanın bir görev olduğunu belirterek, tesiri altında kaldığı bu manzarayı “hazmederek” bir “tahlil devresinden sonra” manzumlaştırarak kaleme almaya başladığını belirtir (13). Bu itibarla *Çanakkale İzleri* 1922 yılında “Anafartalar’ın Müebbet Kahramanına” atfıyla kitap olarak basılır. 1932 yılında şair, kitabı Latin harfleriyle yeniden yayımlar. Çanakkale ziyaretine kendisiyle birlikte iştirak eden diğer ediplerin imzalarına kitabında yer verir (Gövsa 53). Buna göre; Celal Sahir, Enis Behiç, Mehmet Emin, Muhittin, Ahmet Yekta, Ağaoğlu Ahmet, Ömer Seyfettin, Mehmet Selahattin, Yusuf Razi, Hıfzı Tevfik Orhan Seyfi, Edip Servet, Ali Canip, Hamdullah Suphi, Ressam Nazmi Ziya, Çallı İbrahim isimlerinin cephe ziyaretine katıldıkları anlaşılır (Gövsa 11). İbrahim Alaeddin ziyaretten kitapla dönen tek isim olmuştur. Yıllar sonra kitaplaşan eserde yer alan şiirlerin büyük bir bölümünün daha önce *Milli Mecmua*, *Tanin* ve *Türk Yurdu*’nda yayınlandığını da belirtmek gerekir (Gürel 120). Kitabın başlangıç kısmında geçen ifadeler ise Gövsa’nın şiirini oluştururken hissî tarafı ağırlıklı olmakla beraber, bu şiir dizisinde bir tasarıma gittiği, bir biçimlendirme mesaisi sarf ettiği kanaati doğurur. Bu açıdan bakıldığında şairin hatıralarında diri kalan, görüntüleri, dikkatleri ve manzaraları düzenleyerek şiire dönüştürdüğü söylenebilir.

Şiirle Kurulmak İstenen Geçmiş, Hâl ve Gelecek Bağı

Çanakkale İzleri genel bir bakışla irdelendiğinde, cephenin tanıklık edilen görünümünün tasviri, şairin lirizmiyle bütünleştirerek şiirine taşıdığı duygularını ifade etmek için değişime uğrattığı manzaralar ve Türk askerinin, cephede değişen

manzaraya benzer biçimde şiire dönüştüğü görülür. Şair en dış çerçevede şiirleri Çanakkale cephesini gezdiği andan buradan ayrılışını anlattığı doğrusal bir zamana göre şiirlerini sıralamış gibidir. Bu bakımdan Çanakkale'nin geçmişi, hâli ve geleceğine dair üç şiirden bahsedilebilir. Şair mekânın geçmişi “Süleyman Paşa'nın Kabrinde” bulur. “Siperler Arasında” şiiri ile yaşadığı zamanın görünümünü tasvir eder, “Âtîde Çanakkale” şiiri, şairce şahit olunan destanın gelecek nesillerde uyandıracığı saygınlığın ifadesidir. “Süleyman Paşa Kabrinde” şiirinde Gövsa kendini Orhan Gazi'nin oğlu Gazi Süleyman Paşa'nın manevi huzurunda bulur ve:

*Titredim girerken uzletgâhuna
Ey yâdı ölmeyen şanlı kahraman
Ricalar getirdin ki penahuna
Versin o muazzam ruhun itminan
Esselam ey ulvi ruh-ı Süleyman, diye seslenir (17).*

Şair bir sonraki bentte “yeşil giyen”, “tekbir alan” askerinin sesiyle ve bulunduğu mekânın uyandırdığı duygularla geçmişe yönelir. Gazi Süleyman'ın Rumeli fethinde giriştiği gazaları hatırlatır. Bu hatırlayışın ardından şair yaşadığı ana döner:

*Üstünde kayboldu salların izi
Sana geçit veren Güzel denizi
Bugün düşman tuttu, kuşattı bizi
Eyvah, oldu hatta türben de viran
Kabrimden öcaldı gölgenden kaçan (Gövsa 18).*

Şairin işgale yeltenen düşmana karşı tavrı, Gazi Süleyman'a son dizelerindeki seslenişleriyle oldukça dirayetli bir ruh hâlini yansıtır.

*Yattığın toprağı vermeyeceğiz
Milletin böylece andıçti inan (Gövsa 18).*

Gövsa bu şiiriyle geçmişle bağlantı kurarak gaza anlayışının ve gaziliğin Çanakkale cephesinde Mehmetçik tarafından devam ettirildiğini vurgulamış olur. Savaşın tarihsel bir sürecin ürünü olduğu atalarından devralınan bir miras olarak devam ettirildiği düşüncesi Gövsa'nın dizelerinde görünür.

Şairin içinde bulunduğu zamanı anlattığı şiirlerin en belirginini “Siperler Arasında” şiiridir. Mekânın geçmişi Süleyman Paşa'yı yâd ederken kuran şair, içinde bulunduğu hali bu şiirle okuyucuya gösterir. Siperler arasında şairin zaman algısı yaşadığı olaylara göre biçimlenmeye başlar. Siper içinde askerlerle beraber intikal eden şair, şiirini hareket ve hareket sırasında ortaya çıkan intibalar üzerine oluşturmuştur.

*Geçiyorduk, önümüzde sağ cenahın bu levant
Kumandanı, yanımızda güler yüzlü zabitler.
(...)
Saatlerce yürümüştük hep oyulmuş topraktan
Yarı medfun şehitleri ilerimiz gerimiz.
(...)
Yürüyorduk, bir siperden ötekine geçecek*

*En kısa yol tamam olmamıştı, beş arşın
Kadar yeri geçmek için lazım geldi sürünmek (Gövsa 25).*

Şair içinde bulunduğu zamanda Türk askerinin oluşturduğu kahramanlık ve cesaret anlarını göstermeye çalışır. Şiir bir yönüyle tarihe karışacak olan Türk askerinin tavır ve hareketlerini şairin gözüyle kaydeder. Gerek bu şiirde gerekse Siperdeki anlarından bahsettiği şiirlerde aşağıdakine benzer Türk askerine yönelik pek çok niteleme yer alır.

*Kayıtsızca tırmanmağa hazırlandı kumandan
O sırada yüzü kumral gölgelerle örtülü,
Vidanın yükseklığı gözlerinde parlayan
Boylu postu, aslan gibi bir Türkoğlu göründü (Gövsa 26).*

Gövsa kitabın ilk kısmına yerleştirdiği “Süleyman Paşa Kabrinde” şiiri ile Türk tarihindeki gaza anlayışını Çanakkale’ye bağlarken, cephe ziyaretinden ayrılışını içeren son kısımlarda Çanakkale’nin gelecekte ne ifade edeceğinin hayalini kurar. “Âtîde Çanakkale” şiiriyle tanık olduğu kahramanlık manzaralarının selam durulacak abidelere dönüşeceğini ifade eder.

*Fakat şu müstesna zafer eline
Koşanlar anacak bugün gene
Boğazda muazzam şan heykeline
Her sancak eğilip selam verecek (Gövsa 45).*

Bu zafer, şaire göre, aynı zamanda bedbaht Türk insanının sükûna, sulha ermesine, her bir köyün umranla, neş’yle dolmasına ve vahşilik tarihinin son bulmasına vesile olacaktır.

Bu zaman bağı dışında Gövsa, Çanakkale’ye gelişi ve gidişini anlattığı şiirlere yer vermiştir. Bu şiirler kitabın zaman açısından bir bütünlük oluşturmasını temin eder. Gelişi ve ayrılışını sezdirdiği şiirlerinde şairin tabiat manzaralarına odaklandığı görülür.

*Mehtap ile parıldayan bir gece
Harp yerinden uzaklaştık sessizce (Gövsa 46).*

Karşı tepelerde beliren “Nöbetçi gölgesiyle başlayan Çanakkale intibaları, Gittikçe uzaklaşan ve Türk askerini hatırlatan top sesleri ile “Ayrılırken” şiirinde son bulur.

*Yalnız toplar güürldüyor, inliyor,
Her yer medhuş o sedayı dinliyor.
Gene coşmuş velveleler, sayhalar.
Belli gene bir muazzam kavga var.
Ufuklardan ufuklara koşuşan
Sesler der ki: Türk eridir boğuşan (Gövsa 47).*

Çanakkale Cephesinin Tabiat-İnsan İlişkisi Bağlamındaki Akisleri

Kitapta savaş alanı şairin gözlemleriyle, intibalarıyla ve manzaraya yüklediği imgelerle oluşmuştur. Şiirlerin sıralanışı Gövsa’nın Cephe hattına gelişi, burada tanık oldukları olaylar ve cephe hattından ayrılarak İstanbul’a dönüşünü

içeren şiirlerden müteşekkildir. Mekân başlangıçta uzaktan seyredilen bir tabiat manzarasıyken şairin ziyareti boyunca savaşın getirdiği olay ve duygu durumlarıyla insanı değiştiren bir yapı kazanır.

Çanakkale bir mekân olarak karşımızdadır, Çanakkale Savaşları, bu mekâna sirayet etmiş belleğin, zamansal iz düşümünü verir. Geniş anlamda sanatkar, dar anlamda şair, dil aracılığı ile zamana ve mekâna sinmiş yaşamışlıkları estetik düzeyde işleyerek bir yandan belleği çalkalar, diğer yandan çalkalanan bu bellekle oluşmuş bir bilincin yaratılmasına olanak hazırlar. Şair, böylece bireysel kimliği sosyal kimliğe dönüştürür (Durmuş 388).

Şairin, mekân ve zaman dokusunu bazı şiirleriyle oluşturduğu görülür. “Gece Yürüyüşü”, “Gurbet Denizi”, “Siperler Arasında”, “Boğazdan Geçerken”, “Gurup, Ayrılırken”, “İstanbul’a Dönüş” adlı şiirler diğer şiirlerin aralarına yerleştirilerek kitabın bütünündeki zamansal ve mekânsal geçişin sağlanmaya çalışıldığı hissedilir. Bu şiirlerin ilki “Gece Yürüyüşü”dür. Bir dipnotla bu şiire ilham veren olaya dair bilgi verilir. 17 Temmuz gecesi Maydos ile Kilitbahir arasındaki asker sevkياتına tanık olan şair, bu manzarayı tabiat dekoru ile birlikte verir.

*Sakin bir gece, rüzgâr yorgun, uykuda deniz
Karşı sahilde mahmurlaşan incecik bir ay.
Bütün tabiat düşündürür bu halde sessiz.
Bu sessizlikte sanki sema metruk bir saray (Gövsa 13).*

dizeleriyle başlayan gece manzarasının içinde şair “dağların arkasında köpürmüş dev”ler, “zulmette haykıran şahikalar” ve “dalga dalga ilerleyen bir ordu” ile karşı karşıya kalır. Şairin gölgeler içinde Türk ordusuyla karşılaşmasından sonra bu ordu içindeki neferlere, zabıtlere yönettiği bakışların şiirin başındaki yalın tabiat görüntüsüyle harmanlanarak çağrışımlara dönüştüğü görülür.

*Gerilerde terkedilmiş güzel köyler, ocaklar
İleride bu ocağın o ezeli kavgası.
Geçiyordu durmaksızın sakit, mehip, pür-vakar
Büyük siyah denizlerin tükenmeyen dalgası
Kimdi bunlar, bu sayısız, meçhul, samit gölgeler,
Cenk yoluna akıp gelen memleketler, ülkeler? (Gövsa 15)*

“Gurbet Denizi” şiirinde denizle konuşan şair, duygularını, içine düştüğü hüznü ruh hâlini denizin hareketlerinde bulur. Şairin hissettiği meçhul bir hicran ve gamdan ibaret değildir. Şiir kitabın bağlamından uzak gibi dursa da denizin şairin iç dünyasıyla bütünleşmiş görüntüsü tecâhül-i ârif sanatıyla cephedeki Türk askerinin savaşın durgun zamanlarında denize baktığında daldığı hayallerin bir örneğiymiş gibi durur.

*Şimdi hangi derde düşüp bunaldın,
Hangi şifa bulmaz sevdaya daldın,
Kavga toprağından matem mi aldın?
Birden niçin böyle coştun ey deniz (Gövsa 19).*

Şair koşma tarzında yazdığı manzumesiyle Yunus'un: *taştın yine deli gönül,/ sular gibi çağlar mısın?* Dizelerini de çağrıştıracak şekilde; denizin dalgalarında, hareketlerinde bireysel bir duygusallık gibi görünen fakat cephe hattının durgun zamanlarındaki insanın iç sesini yansıtan bir şiir ortaya koyar.

“Gurbet Denizi”ndeki manzara şairin “Siperler Arasında” yürümeye başlamasıyla dağılır. Bu şiirde hüznün, gurbet, gam dağılmış çatışmanın ve kahramanlık sahnelerinin aksiyonu başlamıştır. Şair şiire verdiği dipnotta manzumlaştırdığı vakanın hayali ya da hurafeye benzer olmadığını izah etme gereği duyar. Şiirde cesaretiyle, ölüm korkusuna karşı hissizleşmiş tavırlarıyla Türk askeri görünür.

*Geçiyorduk önümüzde sağ cenahın bu levent
Kumandanı, yanımızda güler yüzlü zabitler.
Muhit ile cesur olduk. Siperlerde bir Bülent
Kale gibi mühekkeldi gördüğümüz her nefer* (Gövsa 25).

Türk askeriyle cisim kazanan cesaretin yanında şairin manzaradan kopmadığı görülür. “Yaşlı, mavi gözlerle Akdeniz” bulutları ve sisleriyle birlikte kesifleşen derdin sembolüne dönüşür. “Güneş altın ışıklarla”, korkusuzca savaştan Türk askerinin başında dolaşır. Şair, bu şiirde aksiyonun hâkim olduğu bir zaman dilimini hikâyeleştirir. Bunu yaparken tabiat görünüşleriyle bağını koparmaz. Ama dikkatleri artarak Türk askerinin şehadete cesurca gidişine odaklanır.

*Bu ne asil, ne müstesna bir fıtrattı yarabbi,
Amirine siper olup huzur ile ölecek.
(...)
Zaman geçti aradan, belki şimdi o nefer
Milletine yapmıştır toprağından bir siper* (Gövsa 27).

Şiir bu açıdan epik bir sahne ve bu aksiyon hâlindeki sahne içinde yüceltilmiş bir Türk askeri tablosunu barındırır.

Şairin “Boğazdan Geçerken” şiiri İstanbul’a dönüş yolculuğunun başlangıcı sırasında deniz yoluyla Çanakkale boğazında ilerlerken kendisinde uyanan intibaldan müteşekkildir. Gece karanlığında gerçekleşen bu seyrüsefer, şairin bir taraftan denizin ve göğün merkezde olduğu diğer taraftan uzaklaştığı cephe hattındaki bomba seslerinin yankısını duyduğu bir şiir âlemini meydana çıkarır. Deniz bu şiirde de şairin iç dünyasının şekillenmesinde önemli bir unsur olarak yer alır. Deniz aguşuyla, koynuyla, sessiz şikâyetleriyle sükûnetin ve koruyuculuğun kişileştirilmiş halidir. Şair bu karanlık içinde denizin koynunda akıp gitmektedir.

*Mühlik bir ağuşa benziyor deniz,
Uğrunda macera arayan da biz* (Gövsa 33).

Bu boğaz manzarasında sükûnet ve koruyuculuk vasfıyla öne çıkan denizin karşısında dağlar ve kara yerleştirilmiştir. Şair karanlığın içinde dağı döğen düşmanın ve buna karşılık veren Türk askerinin savaşını sisler içinde parlayan ışıklarla fark eder. Bu görüşle şiirdeki sükûnet havası dağılır.

*Civarda bir dağı döğen düşmanın
Sisli enginlerde gayzı parladı
Bazen tepede bir meçhul ormanın
Vakur, uğultulu cevabı vardı* (Gövsa 34).

“Yıkılmış harabeler”, “savaşan bir ordu”, “kanlar ve figanlar” tabirleriyle bir tablo canlandıran şair, tabiata hâkim güçlerin bile bu manzara karşısında geri çekilişini hayalinde canlandırır. Uzaklarda parlayan savaş ışıkları karşısında şairin başlangıçta odaklandığı gökyüzü güzellik sahnesinden çekilir. “kavga sahilleri”nin “vahşi güzelliği” bütün muhayyileyi doldurur. Bir süre sonra sona eren seslerle birlikte deniz ve kara sessizce uykuya dalar. Bu şiirde şairin cephe hattından uzaklaşmasıyla tabiat/insan istiaresini kuvvetlendirdiği görülür. Şiir bir yönüyle Türk ordusunun benzetildiği orman, hava, sema, hilal gibi varlıklarla şekillenir. Başta insan ve tabiat arasındaki ayrılık belirginken, savaşa tanıklık eden şairin hayal dünyasında bu iki unsurun birbirinin içine geçtiği görülür.

Tabiat-insan bütünleşmesinin görüldüğü şiirlerde biri de “Gurup” şiiridir. Bu şiirde gün batımı ve özellikle renklerin Mehmetçiğe benzetilerek kullanıldığı görülür.

*O uzak dağların yamaçları dün,
Temiz sevgilerle yeşildi bütün,
Matem renklerinde eriyen şu gün,
Gene birçok mavi ümit eritti (Gövs 36).*

Şairin anlattığı günbatımı aslında Mehmetçiğin şehit oluşunun istiaresidir. Güneşle birlikte değişen sönükleşen renkler, gün boyu süren “güreş”in neticesinde uyanan matem havasını yansıtmak için kullanılır. Şiirin son dördüğü “sürmeli gözleriyle” “uzaklarda bekleyen” meçhul bir kadına odaklanır. Şair “yavuklun Mehmet’i unutma, aslan gibi yiğitti” diyerek günbatımıyla birlikte sönükleşen renklerin Mehmetçiğin şehit oluşuyla ilişkisini sağlamlaştırır. Bu şiirdeki işleyiş diğer şiirlerde olduğu gibi bir tanıklık barındırmaz. Şair gördüğü savaş manzaralarının bir sonucu olarak cephe ve cephe gerisinin akıbetini ağıt şekline dönüştürmek ister gibidir. Binlerce Mehmetçiğin şehit oluşu destansıdır, öte taraftan cephe gerisinde muhayyel bir kadın hayali ile savaşın trajik tarafı vurgulanır.

Gövs, 22 Temmuz 1915 akşamı Basra torpidosuyla Çanakkale’den İstanbul’a dönüşünü “Ayrılırken” adlı şiiriyle anlatır. Bu şiir bir veda şiiri gibidir. Şair harp meydanında tanık olduğu olaylardan, Mehmetçik hikâyelerinden, tabiatla yoğrulmuş insan manzaralarından uzakta, geminin güvertesinde uzaktan yankılanan top seslerini duymakta ve yeni bir kavganın başladığına kanaat getirir. Şiir, Mehmetçiğe, şehitlere veda edişle, dua ile sonlanır.

*Elveda ey ordularca şehitler
Tebah olmuş, mezar olmuş ümitler.
Birer civan kardeşiniz daha dün,
Ah elveda artık size büsbütün.
Didişmekten sema yorgun, yer yorgun,
Siz müebbet sulh içinde uyuyun
Yâdınızı unutmayın bu cihan,
Türbenize kubbe olsun asuman (Gövs 47-48).*

Mehmetçiğe yöneltilmiş bu vedanın içinde Türk askeri “aslan kalpli”, “kale gibi kahramanlar”, “civan kardeşler” olarak nitelendirilir. Şairin cephe seyahati sırasında Mehmetçikle kurduğu ünsiyet, ayrılış yolculuğuna hüznün teminin hâkim olmasına sebep olur.

Dönüş yolculuğunun sonlanmasıyla şairin muhatabı artık bütünüyle İstanbul olur. “İstanbul’a Dönüş” *Çanakkale İzleri* kitabının son şiiridir. Şair bu manzumesinde hem İstanbul’a duyduğu özlemi, hem de geride bıraktığı Mehmetçiğin onun uğrunda nasıl kurban olduğunu dile getirir. 30 beyitten oluşan şiir 11’li hece ölçüsüyle kaleme alınmıştır. Şairin bu şiiri başlangıcından itibaren İstanbul’a yazılmış gibidir. Dört kısma ayrılan şiirin ilk bölümde şairin İstanbul’a kavuşma arzusu görünür. Başlarda savaşın dehşetinin yansıması, çatışmaların uyandırdığı hislerin tecelli ettiği deniz ve sema şairin hayal dünyasında artık İstanbul’u çağrıştıran varlıklara dönüşmüştür. Öyle ki payitahta kavuşmak için kuşlardan birinin bir torpido olmasını bile diler.

*Her dalgada her yıldızda her adım
İstanbul’un semasını aradım
Nazarımda canan gibi her an o
İstiyordum bir kuş olsun torpido (Gövsa 49-50).*

Şiirin ikinci bölümünde İstanbul’un şairin iç âleminde nasıl bir karşılığı olduğu dile getirilir. Bu kısımda tezatlarla örülü olmasına rağmen vazgeçilmez bir mekân mahiyeti taşıyan İstanbul’la karşılaşılr.

*Ah İstanbul, sen ne garip âlemsin
Hissettiğim muhabbetin hevesin
Kucağında bir zerresi duyulmaz
Lakin senden bir gün uzak durulmaz.
(...)
O güzelsin ki sevenler incinir
Firkatin de vuslatın da bir zehir (Gövsa 50).*

Üçüncü bölümde Günün ağarmasıyla şairin karşısında İstanbul görünür hale gelmiştir. Gövsa’nın tabiatla iç içe geçmiş lirizminin bu kısımda bariz bir biçimde ortaya çıktığı görülür.

*Karaların denizlerin visali
İstanbul’un o dağınık hayali
Her denizden uzanan bir gümüş kol
Eteğini öpmek için bulmuş yol
Nihayeti mavilikle kaybolan
Sahillerin her birinde bir cihan (Gövsa 51).*

Son kısımda İstanbul’a hitap eden şair Çanakkale’yi ona anlatır, hatırlatır. Türk askeri burada İstanbul için kan veren, kan döken, kurban durumunda tanımlanır.

*Gönlümde var acı, derin bir düğüm
Senin için çekilene hep gördüm
Senin için bütün âlem döktü kan
Sinendeki güzelliğe yakışan
Şu muazzam vakarınla sen de bil
Çanakkale senin için çok değil
Ah orada mahvolana yazıktır
Fakat sana kurban olmak layıktır (Gövsa 52).*

Şiire genel çerçevede bakılırsa İstanbul âdeta uğruna rakiplerin can verdiği sevgili olarak hayal edilmiştir. İstanbul'un güzelliğinin karşısında Çanak-kale'de uğruna verilen deşetli manzaralar hatırlanır.

Cephe Seyahatinden Kalan İzlerde Türk Askeri

İbrahim Alaeddin, Çanak-kale cephesinde bulunduğu zaman içinde geçmişle ve bulunduğu mekânla sıkı bir bağ kurmuş ve bu durumdan doğan hayal âlemini şiire yansıtmıştır. Zaman ve mekân irtibatının tam ortasında yer alan asıl manzara Türk Askerinin, Mehmetçiğin bizzat kendisidir. Şairin farklı zamanlarda farklı asker manzaralarını anlatırken şiirlerde “Türk askeri”, “Mehmetçik” nitelendirmelerini kullanması yekpare bir vücut hayalini beraberinde getirir. Savaş meydanında şairin gördüğü Mehmetçik bir tarafıyla gerçekliğin bütün çıplaklığını yaşayan insan olarak belirlediği gibi, bir tarafıyla hayal âleminde yoğurulmuş üstün bir varlık tasavvuru şeklinde şiirde görünür. Buna ek olarak şairin tanık olduğu manzaralar karşısında kendi duygularının şiire yansıdığını söylemek mümkündür.

Kitabın ilk şiiri “Nöbetçi”dir. İnsan ve tabiat bağımlı gündeminde tutan şair bu şiire de günbatımı, gölge ve kararan dağlar manzarasıyla başlar. Fakat havanın kararmasıyla hâkim varlık tabiat olmaktan çıkar ve şair bir nöbetçi karaltılarıyla karşı karşıya kalır. Karanlığın içinde nöbetçi şair için bir insandan çok kutsal ve aşkın bir varlık olarak hayal edilir. Şair bu yüce varlığı gece boyunca izler hâledir. Gecenin içinde “civara hâkim bir heyula” şeklinde tasvir edilen dörtlükten sonra nöbetçinin kutsiyeti başına toplanan yıldızlar ve alnında görünen hilal ile pekiştirilir. Bir tarafıyla bayraklaşmış bir şahsiyet hayal edilmiş olur.

*Kimdi bu saatte sessiz dolaşan,
Her lahza büyüyen bu sakin hülya,
Bir geniş adımda tepeler aşan,
O muazzam abide, o canlı bina?
(...)
Gittikçe büyüdü her an uzandı
Heykeli tavryla o yüksek hayal.
Nihayet uzaktan gördüm toplandı
Başında yıldızlar, alnında hilâl (Gövsâ 9-10).*

“Yaralı” şiirinde gölgeler arasında uzaktan seyrettiği Türk askeriyle karşılaşan şair onu yaralanmış haliyle gözlemler. Şairin karşılaştığı bu asker görünüşüyle tarif edilir. Bu tarif ve tasvirde fiziki güç ve kuvvetin yanında şairin onu gözlemlerken zihninde oluşturduğu bir erdemli insan örneği ile karşılaşılır. Çatışmada yara almasına rağmen dirayetli ve sükûnetli bir şekilde şair ile konuşan bu asker “saf gözlerinde” ruhunda yer etmiş harp, intikam, zafer ve sıla özlemini şaire anlatır.

Manzumenin ilk kısmında yaralı askerin fiziksel tasviri yapılmıştır. İkinci kısımda şairin askerle giriştiği kıza diyalog ve askerin iç dünyasına dair sezgiler vardır. Hem fiziksel hem de ruhsal olarak kuvvetli bir Türk askeri tasviri bu şiirde görünür. Öyle ki şair yaralarına rağmen askeri “yıkılmış bir kale” ye benzeterek, kalenin sağlamlıkla özdeşleşen anlam yüküne göndermede bulunur.

*Geniş göğüs, iri metin omuzlar,
Bazusunda burç eğilen bir civan
Şimdi yerde bin güçlkle kımlar,
Bir yıkılmış kale gibi perişan (Gövsa 11).*

Şairin tanık olduğu olayların yanı sıra Türk askerinin ruh hâlini yansıtacak şekilde manzumeler de kaleme aldığı görülür. Bunun bir örneği olarak “Siperden Mektup” adlı manzumede şairin neredeyse bütün kitaba sirayet etmiş gözlemci şahsiyeti ortadan kaybolur. Bu şiir annesine mektup yazan bir askerın ağzından yazılmıştır. Bu dizelere manzum bir asker mektubu da denilebilir. 11’li hece ölçüsüyle yazılan şiirde cephe hattının manzaraları yerine vatansever, âşık ve anne sevgisini dillendiren bir Türk gencinin duaları yer alır. Birinci dörtlük devletin düşman tarafından yok edilmemesi için anneden beklenen dua isteğidir. İkinci dörtlükte sevdiği kızın sözlendiği ve bu sözün tamamına erdirilmemesinin temennisidir. Üçüncü dörtlükte askerın annesinden isteği kadere razı olmasıdır. Şiirde hâkim duygu ayrılık ve kavuşamamaktan doğan hüzdür. Bu bakımdan hamasi ya da epik bir söyleyişten uzak, insanın kalbi dünyasının işlendiği bir şiirden bahsedilebilir. Şairin kendi iç sesinden dinlenen manzara eşliğinde ortaya çıkan şiirin yanında (“Gurbet Denizi” şiirinde olduğu gibi), şairin, Türk askerini savaşın hararetinden sıyrıp konuştuğu görülür.

Türk askerinin cephe hattındaki anlatımına “Asker Ağzından” adlı manzumede rastlanır. Millî edebiyatın bir yansıması olarak koşma tarzını bu şiirde de uygulayan şair, “Siperden Mektup” şiirinin aksine çoğul bir söylem kullanır. Türk askeri bu manzumede “biz” kimliğiyle, marş edasıyla seslenir. Manzumenin ilham kaynağı şair tarafından tanık olduğu biraz da mizahi bir tarafı olan iki askerın diyalogudur. Gövsa şiirin altına bu tanık olduğu diyalogun hikâyesini verir.

Yolda duran bir nefer Gelibolu yolunu bir bulut halinde kaplayan kıtalar arasındaki arkadaşına seslenmiş, nereye gittiğini sormuştu. Öteki uzun ayrılıkların maceralarını nakle hiç de müsait olmayan birkaç saniyelik zamanda mukadderatına tabi, her vakayı memnun bir tevekkülle karşılayan temiz gönlünü şu cevapla hülasa etti: ‘Arıburnu’na bal yapmağa..’ (22).

Askerden nakledilen ve manzumenin ilham kaynağı olan “Arıburnu’na bal yapmağa” cevabı şairin tarifiyle başına geleceklere razı, savaşın getirdiği dehşetli sahnelere karşı umursamaz bir mizaca bürünmüş, bir yönüyle de içinde bulunduğu durumu alaycı bir dille ifade edebilen Türk askeri portresini ortaya koyar. Askerin cevabı aynı zamanda şiirin ilham kaynağı olur. Şair bu şiiri düşmana karşı zafer kazanacağını vadeden, kıta yürüyüşünden yükselen bir ses olarak düzenlemiştir. Bu söyleyiş, halk şiirinde kullanılan koçaklama olarak adlandırılabilir epik bir söyleyişi çağırır.

*Biz Çanakkale’yi demir yürekle
Kurtarmaya geldik candan emekle.
Düşmanı boğmaya yelken kürekle
Seddülbahr önünde sal yapacağız (Gövsa 23).*

Son dörtlükte Türk askerinin alaycı tavrıyla birleşen merdane tavrı ön plana çıkartılır.

*Kıvırıp o cansız bileklerini
Kaçırıp İngiliz bebeklerini
Ürkütüp kâfirin sineklerini
Şu Arıburnu'nda bal yapacağız (Gövsa 23).*

Bazı şiiirlerde görülen iç dünyasıyla yansıyan, bazen yaralı bir şekilde görünen Türk askeri bu şiire ilham veren askerin mizacını taşıyan bir şekilde hayal edilir. Bunlar şiirdeki tabirlerle, anayı, kızı kadere bırakmış, talihin gönülde açtığı sızıya katlanan, aklında sadece düşmanı defetmek olan, bunun için de gerekirse “mavi denizi al yapacak” askerlerdir.

Gövsa'nın Çanakkale müşahedelerini yansıttığı, bu tanıklık sırasında da Türk askerinin mizacını tasvir ettiği şiiirlerden biri de “Siperler Arasında” adını taşır. Şiirin dipnotunda verilen bilgilerden, şairin Kumandan Cafer Tayyar Bey'in refakatinde Seddülbahir siperlerine ilerlediği, manzumenin de buradan doğduğu anlaşılır (Gövsa 24). Bu şiirde şairin ilerleyişine paralel bir biçimde kumandan başta olmak üzere Türk askerinin hâl, hareket ve görünüşlerinin tasvir edilmesinden bahsedilebilir. Şiirde iki nokta üzerinde durulduğu görülür. Birincisi kumandanın gösterdiği cesaret, ikincisi siperlere doğru ilerleyişle birlikte yer yer karşılaşılan Türk askerinin dirayetli duruşu. Şiirin her iki yönü Türk'ün savaş meydanında ortaya koyduğu cesaret, kahramanlık ve azmini gösterecek şekilde inşa edilmiştir. Kurşun seslerinin arasından yükselen uyarı sesiyle başlayan şiir, intikal durumundaki insanlardan biri olan şairin izlenim ve dikkatleriyle şekillenir. Önderlik eden kumandanın cesaretine odaklanan şair, etrafında savaşa rağmen gülümsemeyi bırakmayan ve kaleye benzettiği askerleri görmeye başlar.

*Geçiyorduk, önümüzde sağ cenahın bu levent
Kumandanı, yanımızda güler yüzlü zabıtlar
Muhit ile cesur olduk. Siperlerde bir Bülent
Kale gibi mühekkeldi gördüğümüz her nefer (Gövsa 25).*

Şair bir aralık oyulmuş topraklar, medfun şehitler ve düşman hattı manzarası arasından “mavi gözlerle Akdeniz”i görür. Denizin bulutları ve sisleri derde, suda beliren izler ise “hıçkırın yâd”a dönüşmüştür. Şair bu kısa görüşten uyanır ve siper hattının içine odaklanır. Burada hareketten ziyade bekleyişi vurgulayan bir dekor anlatılır. Şair Türk askerinin bekleyişini siper tasviriyle birleştirerek yansıtır.

*Vardı bütün süngülerde bir telaşsız intizar.
Mazgallarda beklenirdi her an küstah bir hayal.
Oyuk raflar üzerinde bekliyordu bombalar.
Bekliyordu orda bütün millî, ırsî infial (Gövsa 25).*

Ardından gelen dizelerde bekleyişin ölüm gibi ciddi ve derin bir olguyla ilgili olduğu vurgulanır. Fakat bu olgunun karşısında heybeti, cesareti ve fedakârlığıyla Türk askeri vardır. Bu neferler kaleleri devirecek kuvvette, Türk ırkına mahsus bir cesaretle boylu poslu, aslan gibi, asil bir fitrata sahiptirler. Öyle ki şairin cephede çizdiği dehşetli manzara Türk askerlerinin kemikleriyle diktiği bir abide olarak yükselir.

*O askerın ölümleri bekleyişi ne yüksek.
Gözlerinde kalplerinin gevşemiyen kuvveti.
Her birisi bâruları devirecek bir erkek,
Cevherinde Türk ırkının mütevekkil cür'eti.
Güneş altın ışıklarla başlarında dolaşır,
Terli, yanık alınlara böyle çelenk yaraşır.
(...)*

*Burada tehlikeler azme mani değildi
Azmuğruna kemiklerden abideler dikildi.
(...)*

*Kayıtsızca tırmanmağa hazırlandı kumandan.
O sırada yüzü kumral gölgelerle örtüdü,
Vicdanının yükseklığı gözlerinde parlayan
Boylu postu, aslan gibi bir Türkoğlu göründü,
(...)*

*Bu ne asil, ne müstesna bir fıtrattı yarabbi,
Amirine siper olup huzur ile ölecek (Gövsa 26-27).*

Şiirin son dizesinde siperlerden zaman ve mekân bakımından uzaklaşıldığı görülür. Şair geçen zamanın ardından, kumandanına siper olmak isteyen askeri hatırlar ve onu, toprağıyla millete siper olurken hayal eder.

*Zaman geçti aradan, belki şimdi o nefes
Milletine yapmıştır toprağından bir siper (Gövsa 27).*

İki yorumlama da Türk askerinin maddi ve manevi vatan hizmetine devam ettiğine dair inancın şairde yaşadığını gösterir. Bu inanç cephe hattında gördüğü asker manzaralarının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Zira dizelerde kahramanlık ve fedakârlık izlenimleri oldukça fazladır. Şair bu mizacın savaşıla sınırlandırılmayacağını düşünüyor olmalı ki, Türk askerinin değışmez bir mizaç suretinde hayal eder.

“Bir Kurşun” adlı şiir diğer şiirlerden çok farklı bir ruh hâlinin ürünüdür. Kitaptaki şiirlerde Gövsa'nın Çanakkale'yi mekân olarak algılaması, Türk askeriyle karşılaşması, kendi hislerini terennüm etmesi, onun gözlem yoluyla şiirini oluşturduğunu gösterir. Bununla birlikte “Bir Kurşun” şiirinden ve şiire düşülen dipnottan anlaşıldığına göre şair, cephedeki mücadeleyi sadece gözlemlemekle kalmamış, cephe hattında bir kere de olsa düşmana kurşun sıkma eyleminde bulunmuştur.

*Sağ cenahın en ileri ve burada fecaat ve dehşetini pek zayıf bir surette
anlattığım siperlerini gezerken bir mavzer aldım ve kum torbaları arasındaki
delikten düşman mazgalını nişanlayarak ateş ettim. Hayatımda ilk ve belki son
defa düşmana bir kurşun atmış oluyordum (Gövsa 28).*

Şiir cepheye uzaktan bakan bir şairin yavaş yavaş mücadelenin bir ferdine dönüşmesinin göstergesidir. Burada Türk askerinin iç âlemini hayal etmek yerine eline silah aldığı ve düşmana karşı bunu kullandığında bir insanın nasıl bir psikolojiye büründüğü görülür. Romantik, lirik belki Fecr-i Âtî yıllarının izlerini taşıyan şair, silahı ateşlediği zaman farklı bir kişiliğe bürünür. İlk hisler kendi

mizacına yabancı bir iş yaptığı ve hareketini vahşileşmek fiiliyle tanımladığı düşüncesi etrafında oluşur.

*Naaşlardan tüten müdhiş bir koku
Bırakmadı bende ne his, ne korku,
Dimağında o kokunun sıkleti,
Ta içimde düşman kini, nefreti,
Bir an için şahsiyetim değişti
Bu yaptığım bana uzak bir işti:
Vahşi olmuş, susamıştım ben kana,
Nişan alıp ateş ettim düşmana (Gövsa 29).*

Kanlar, cesetler vücut parçalarına şahit olan şairin kin ve öfke duygusu artar. Başlangıçta kendisine yabancı gelen hisler, çevresinde şehit olmuş Türk askerine ait bedenlerle düşmana yöneltilmiş bir nefrete dönüşür. İkinci kısımda düşmana hitap ederek, milletin ümidinin önüne gayzıyla dikildiğini, Türk'ü cihana yanlış tanıttığını, dinini beğenmediğini ve şehirlerine kitaplarına girmiş nefret içeren “Türk” tanımlarıyla kendisinde oluşan kinin sebebini açıklar. Öfkesinin bir nişanı olarak da sıktığı kurşunu gösterir.

*Dolaştığım her şehrinin izinde,
Okuduğum her cildinin içinde
Bana ait bir kin buldum ki zinde...
İşte gayzı, kini dolmuş ruhumun
Sana karşı hulasası: bu kurşun... (Gövsa 30).*

Gövsa bu şiirinde anlattığı tecrübelerle Türk askerini tasvir etmek yahut onun iç dünyasını hayal etmek, onu bir kahramanlık abidesi gibi göstermek çabasından sıyrılır, bizzat Türk askerine öykünür onunla bütünleşir askerin şahsında Türk milletine aidiyetini vurgular ve düşmana olan nefretini eyleme döker.

Türk askerinin bütüncül bir biçimde nitelendirildiği şiiri “Türk Askerleri” adlı şiiridir. Bu şiirde fert, şairin iç dünyası yahut manzaradan doğan intibalar yerine Türk askerleri tek bir vücut gibi tasavvur edilir. Teşbih sanatıyla örülmüş ilk dörtlükte “İçinde kasırga dönen orman”, “çoşkun bir umman”, “tarihe akan bir tufan” ve “bayrağı köpürmüş kan” tabirleri kullanılarak Türk askeri devinen devasa güçlere benzetilir. İkinci dörtlükte Türk askerinin soyca kutsallığı vurgulanır ve Her biri için büyük hakan benzetmesi yapılır. Üçüncü dörtlüğün benzetmesi dini bir atıfla sağlanır. Türk askerinin kalbi Kur'an'a benzetilir. Burada her Türk askerinin ümidini, hayalini bir kenara bıraktığı, fedakârca “yol” olarak tanımlanan bir akıbete yani savaş ve şehadete kendini adadığı anlatılır.

*Ümidi, hayali bırakmış engine,
Kendini vermiş bu yolun ahengine
Aldırmaz cihanın değişen rengine.
Göğsünde bir kalbi var ki Kuran gibi (Gövsa 31).*

Türk askerinin cephedeki kahramanlıklarının yanında cephe gerisindeki çadır koğuşları da ziyaret eden Gövsa, burada karşılaştığı yaralı askerlerin etkisinde

kalır. “Yaralının Derdi” başlığını taşıyan manzume ağzı ve çenesi bomba sebebiyle parçalanmış bir askerin durumundan mülhem bir şiir olarak ortaya çıkmıştır. Şair şahit olduğu manzarayı şöyle anlatır:

17 Temmuz Cumartesi günü Çanakkale sahra hastanelerini ziyaret etmiştik. Ağır yaralılara mahsus büyük çadır koğuşlarda türleri ürperten korkunç yaralılar vardı. Hele o aralık pansımanı yapılanlar arasında bir mecruh görmüştük ki bir bomba sadmesiyle yüzü dağılmıştı. Ağzı, çenesi hemen tamamilere dökülmüş, boyunla burun arasındaki kısım müthiş bir oyuk halinde kalmıştı. Yaşayacağı hakkında ümitler pek az olan bu kahraman yaralı, ayakta hiçbir müşteki hareket yapmaksızın o korkunç yaranın temizlenmesini bekliyor, bize sabırlı ve tevekküllü gözlerle bakıyordu. Ben o askerin, Türk ırkının bütün mahrumiyet ve felaketlerini işfa eden bakışlarından hissettiklerimi işte şu manzume ile tesbit etmek istedim (Gövsa 37).

Şair etkisinde kaldığı askerin durumu karşısında onun düşüncelerinin tercümanı olmak adına şiirini oluşturur. Şair ve asker arasında kurulan göz teması, şairin zihninde askerin konuşurulmasına vesile olur.

*Söylesen o kadar duymazdım belki
Hissettim gözlerin bana diyor ki: (Gövsa 38).*

dizelerinden sonra askerin düşünceleri hayal edilir. Şiir söyleyin redifiyle askerin konuşamaması arasında oluşan tezdı barındırır. Kitap içindeki diğer şiirlerde de görülen halk şiiri söyleyişinin hâkim olduğu dizelerde anne hasreti ve vatan sevgisi birlikte görünür. Öte taraftan yaralı askerin görünen derdinin yanında iç dünyasının dertleri de başkadır. Yaşlı annesinin tek başına nasıl yaşayacağını, uzak kaldığı köyünde harmanı kimin süreceğini ve annesinin zulüm görmesinden duyduğu endişeyi düşünerek dertlenir.

*Ekin olsa harmanı kim sürecek?
Haram olsun milletime bu emek
Beyaz saçlı anam yerse bir değnek
Jandarmalar hoş davransın söyleyin (Gövsa 39).*

İlerleyen dizelerde halkın ayaklanmasını temenni eden yaralı asker, babasının ve kardeşlerinin akıbetini anlatır. Şair Türk’ün yaşadığı savaşın sadece düşmana karşı olmadığını, askerin iç dünyasında başka bir savaş durumu olduğunu dile getirmiş olur.

*Babam, dedem kaldı Moskof elinde,
Kardeşlerim vuruldu Rumelinde
Çanakkale her köylünün dilinde
Dolaşırken beni ansın söyleyin (Gövsa 40).*

Askerin hatırlanmak arzusunun yanında son dize on beş yaşında kendisini askere uğurlayan sevgiliye yöneltilen bir dilekle biter.

Bu hâlimi duyup yansın, söyleyin (Gövsa 40).

“Yaralının Derdi”, yiğitliğin, sabır ve tevekkülün şahsında toplandığı bir askerin aynı zamanda trajik bir yaşantısının olduğuna dikkat çekmek üzere biçimlenmiş gibidir. Savaş meydanında şairin sık sık gördüğü cesaret ve kahramanlık

yanında, Türk askerinin yaralanmasının karşısına yerleştirilen ve görünmeyen daha büyük ıstırapların olduğu vurgulanır. Şair, çenesi tamamen parçalanmış bir Türk askerinin sakinliğinin sebebini onun daha idealist ve manevi dertleri olmasında bulur.

Son olarak “İnsanlık Aşkı” şiirinde Türk askerinin vicdani yönüne odaklanılır. Manzumenin yapısı hikâye etme üzerine kuruludur. Yaralılar arasında bir Fransız esiriyle karşılaşan şair, onun biraz da riyakârca bulduğu savaşa katılma ve esir düşme hikâyesini dinler. Esir, Çanakkale’yi daha önce bilmediğini, kolay bir savaş olduğuna ikna edildiğini, insanlık aşığı olduğu için Türklerin yamyam olmadığını anlayınca teslim olduğunu anlatır. Şair esirin kokusuna da değinir. Buna göre esirin yanındaki yatakta “kuvvetli” ve “iri” bir Türk yatmaktadır. Esir, yaralı Türk’ün komşuluktan bıkip, uyurken onu boğmasından korkar. Şair içlerinden birinin “yaralanmış bir kaplan” ve “yıldırıma göğüs veren bir kaya” olarak nitelenen Türk askerine Fransız hakkında ne düşündüğünü sorar. Şair şiirin bu kısmından sonra Türk askerinin asil ve vicdanlı yönünü göstermek üzere onu konuşturur:

*Kudret ile tevekkülü her halinde toplayan
O tabii vekarıyle cevap verdi kahraman:
A efendi, bırak düşkün garibi,
Bizim gibi o da gönül sahibi.
Sözlerinden kuvvetliydi müstesna
Halindeki o erkekçe istiğna
Vicdanımda bir yenilmez itminan
İle kalben demiştim ki o zaman:
Sensin ey Türk âlemin en saf ırkı,
İnsanlığın en samimi aşkı... (Gövsâ 32-33).*

Şair iki asker üzerinden iki milleti ve bu iki milletin “insanlık aşkı” bağlamında gerçekte nerede durduğunu açıklığa kavuşturur. Şiirde kullanılan “Fransız”, “riyakârlık”, gibi kelimeler Batı’yı niteler. Türklere Batılıların yakıştırdığı “yam-yamlık” yalanı da düşman askeri tarafından dillendirilir. Manzumede insanlığın aşığı olduğunu söyleyen yani hümanist bir Batılı karşısına, hakikatte insanî, vicdanî değerleri yüksek; ahlâk ve tevekkül sahibi bir Türk yerleşir. Fransız askerinin öldürülme korkusuna karşın kuvvetli ve kudretli Türk askerinin düşmanı hakkındaki duygu ve düşünceleri “garip” “bizim gibi” ve “gönül sahibi” kelimelerinden ibarettir. Türk askerinin tavrı ise şair tarafında ırki bir saik olarak algılanır. Şair için, bu davranışlar Türk’ün âlemdeki ırk üstünlüğünün bir göstergesidir.

Sonuç

Kıtaaptaki şiirlere bütün olarak bakıldığında insan, mekân ve zaman bütünlüğüne sahip bir varlık gibi görünür. Şair dış dünyadaki bu bütünlüklü görünüme hislerini de ekleyerek, mensubu olduğu milletin hasletlerini şiiriyle tasvir etmeye çalışır. Şiirlerde savaşın kan ve vahşetten oluşan gerçekliğinin yanında, Türk askerinin cesaretli ve vicdanlı tarafı önemli bir yer tutar. Şairin hatıralarının kuvvetli bir ilham kaynağına dönüşmesiyle yazılan bu şiirler, Türk /Türk askeri imgesinin oluşmasına katkı sağlamışlardır. Böylelikle bireysel hatıralar ortak hafızanın mahsulü olma imkânı bulmuşlardır. Öte taraftan bu şiirlerin yazılmasının İbrahim Alaeddin için millî ve vicdanî bir sorumluluk olduğu anlaşılır.

Şairin kitabının önsözünde verdiği bilgilere göre bir heyete dâhil olarak Çanakkale'ye gidişi, savaş döneminde orduya moral desteği sağlama ve halkı bilgilendirme açısından işlevsel amaçlar taşıyor görünse de Gövsa'nın iç âleminde derin izler bıraktığı, bu yönüyle de manzumeye dönüşecek bir tesir oluşturduğu söylenebilir. Şairin savaş sonrasında yeniden cephe hatıralarına dönmesi Çanakkale'nin, ruhuna tesir ettiği bir göstergesidir. Bu tesirin, şiirlerde, mekânın şartlarının yanında ağırlıklı olarak insan manzaralarından, daha doğrusu Türk askerinin savaş meydanında somut bir görünüm kazanan şahsından doğduğu görülür.

Gövsâ, Türk askerini tarif ederken duygusal bir yakınlık kurduğu, eylemlerine şahit olduğu bir insan tipinin trajik ve ideal yönünü ele alır. Bir tarafta milletin varoluş mücadelesini verirken pek çok cesaret örneği sergileyen ve tavrında vakur olan Türk askeri, diğer tarafta, köyünden ve ailesinden kopup gelmiş ve büyük ihtimalle geri dönmeyeceğinin farkında olan, anneden, yardan ayrı kalmış evlat ve eş durumunda bir genç vardır.

Kıtaba bütün olarak bakıldığında şairin cephe hattına varmadan önce ve cephe hattından uzaklaşmasıyla tabiat/insan istiaresini kuvvetlendirdiği görülür. Bu durum Gövsa'nın şiirlerinde tabiat-insan irtibatının yerleşmiş bir tem olduğunu gösterir. Şairin ediplerden oluşan bir heyetle katıldığı Çanakkale seyahati, tabiatın içindeki insanın intibalarıyla başlamış Türk askerinin Çanakkale'deki durumu, şiirinin mecrasını değiştirmiş, şairi yıllar sonra bu zaman mekân boyutuna dönmeye mecbur etmiştir.

Şair, Çanakkale'ye gidiş vazifesine uygun bir biçimde şiirlerini gözlemci, tasvirici bir şekilde yazmıştır. Çanakkale izleri ağırlıklı olarak edebî taraflıyla öne çıkmış olsa da şairin şiirlerine ilham veren yaşadığı olaylara dair düştüğü dipnotlar, şiir kitabının tarihi bir vesika mahiyeti taşıdığını gösterir. Gövsa'nın bazı şiirlerinde, onlara ilham olan hatıralara yer vermesi, şiirin manzumeye dönüşme sürecini göstermesi bakımından değerlidir. Böylece şair manzumelerini meydana getiren çağrışımların nasıl doğduğu bilgisini de vermiş olur.

KAYNAKLAR

- Banarlı, Nihat Sami. *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. no. 2, MEB Yayınları, 1987.
- Çakır, Ömer. *Türk Şiirinde Çanakkale Muharebeleri*. AKMB Yayınları, 2004.
- Çetin, Atilla. "İbrahim Alaeddin Gövsa." *İslam Ansiklopedisi*, c. 14, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996, ss. 158-160.
- Durmuş, Mitat. "Çanakkale Şiirleri Bağlamında Milli Romantik Duyuş Tarzı." *Çanakkale Savaşı ve Tarihi I*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A. Ş. Yayınları, 2006, ss. 385-392.
- Eliuz, Ülkü. *İbrahim Alaettin Gövsa Hayatı, Şiirleri*. 1996. Fırat Ü, Yüksek lisans tezi.
- Geçer, Genç Osman. "Türk Ediplerin Çanakkale Cephesini Ziyareti ve Yansımaları." *Türk-bilig*, 2016, no. 31, ss. 189-204.

Gövs, İbrahim Alaeddin. *Çanakkale İzleri*. İstanbul Maarif Matbaası, 1926.

Gövs, İbrahim Alaeddin. *Çanakkale İzleri*. AKMB Yayınları, 1989.

Gürel, Zeki. *İbrahim Alaeddin Gövs*. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

OZAN ARIF'İN DESTANLARININ 12 EYLÜL İHTİLALİNE TANIKLIĞI

Öz: Türk ozanlığı, tarihî kimliği ile yüzyıllar boyu belli bir gelenek dâhilinde süregelen kendine has kültür zenginliği olarak görülmüştür. 20. yüzyıla gelindiğinde ise âşıklık geleneği adı ile yüzlerce söz ustası saz meclislerinde sanatlarını icra etmişlerdir. Bu sanatkarların bazıları kendilerine özgü kimlikleri ya da dünya görüşleri ile toplumun dikkatini çekmiş, mahlaslarının altında gerçek isimleri unutulmuştur. Bu isimlerden biri de Ozan Arif'tir. Ozan Arif'in Türk milliyetçiliği ve ülkücü hareketle adı bir anılmış ve sevenleri tarafından kendisine "millî duyguların sesi", "Çağın Dede Korkut'u" unvanları verilmiştir. Ozan Arif taşıdığı misyonu sanatıyla birlikte icra etmeyi başarmış, sahnede gösterdiği performans ve şiir okumadaki ustalığı onu diğer çağdaşlarından ayırmıştır. Özellikle 12 Eylül İhtilali'ni eleştirdiği şiirleri, çileyi çekmiş insanların hallerini toplumun hafızasına kazınmış ve birer sözlü tarih belgesi olarak keşfedileceği günü beklemiştir. Ozan Arif'in destanlarını ne şekilde yazdığı ya da söylediğini kendi anlatımlarıyla ve o dönem işkence görmüş insanların hatıralarıyla mukayese edince şiirlerinin birer sözlü tarih belgesi olduğunu görmek mümkündür. Bu hatırlar mısralara işlenmiş, nazma dökülmüş, uyaklarla ses bütünlüğü sağlanmış şekilde insanların belleğinde yer edinmiştir. Böylelikle şiirin gücü de okuyanlarca/dinleyenlerce kabul edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gelenek, Ozan Arif, destan, 12 Eylül İhtilali, sözlü tarih.

Witness of Ozan Arif's Epics to September 12th Military Coup

Abstract: Turkish minstrel tradition, with its historical identity, has been seen as a unique cultural richness that has continued within a certain tradition for centuries. In the 20th century, hundreds of masters of speech, under the name of the tradition of ashik, performed their arts in musical assemblies. Some of these artists attracted the attention of the society with their unique identities or worldviews, and their real names were forgotten under their pseudonyms. One of these names is Ozan Arif. Ozan Arif's name was commemorated with Turkish nationalism and the idealist movement, and he was given the titles of "the voice of national feelings" and "Dede Korkut of his Age" by his fans. Ozan Arif succeeded in fulfilling his mission with his art, his performance on the stage and his mastery in reading poetry set him apart from his other contemporaries. Especially his poems that criticized September 12th military coup have eternalized the state of the people who suffered in the memory of the society, and they have waited for the day when they would be discovered as oral history documents. It is possible to see that Ozan Arif's epics are oral history documents when compared to the memories of tortured people of that time and with his own narratives. These memories were eternalized in people's memories as verses and rhymes. Thus, the power of poetry was accepted by the readers/listeners.

Keywords: Tradition, Ozan Arif, Epic, September 12th Military Coup, Oral History.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
52. SAYI / VOLUME
2022-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Dr. Seyit GEZER

gezerseyit@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-1039-6980

Gönderim Tarihi
Received
16.04.2022

Kabul Tarihi
Accepted
17.11.2022

Atf
Citation

Gezer, Seyit. "Ozan Arif'in Destanlarının 12 Eylül İhtilaline Tanıklığı." *Türklük Bilimi Araştırmaları*, no. 52, 2022, ss. 47-64.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

Âşıklık geleneği müstakil bir edebiyat şubesi olmasının ardından 16-20. yüzyıllar arasında onlarca temsilci yetiştirmiş, 20. yüzyıla gelindiğinde ise altın çağını yaşamıştır. Çünkü 20. yüzyıl kendi iç dinamikleri içinde değerlendirilince gerek siyasi gerekse toplumsal tarihimize adına önemli hadiselerin meydana geldiği bir dönem olmakla birlikte edebiyat tarihi, özellikle halk edebiyatı alanında önemli ürünlerin toplandığı/verildiği bir çağ olmuştur. Hususiyetle farklı edebiyat muhitlerinde toplanan ozanların/âşıkların ismi bu yüzyılda çok zikredilmiştir. İsmi zikredilenlerden biri de 13 Şubat 2019 günü vefat eden Ozan Arif'tir.

1949 yılında Samsun-Terme'de dünyaya gelen Ozan Arif, Türk insanının belleğinde şair kimliği ile yer edinmiştir. Âşık tarzı şiir söylemedeki ustalığı Ozan Arif'in hayatında yeni bir pencerenin açılmasına sebep olmuş, sevenleri tarafından Ozan Arif'e *Çağın Dede Korkut'u* unvanı verilmiştir. Şiirleri dilden dile yayılan Ozan Arif, sanatçı Uğur Işılak'a ustalık yapmış ve ona Merdoğlu mahlasını vermiştir (Aslanoğlu 25). Uğur Işılak, Esat Kabaklı, İsmail Türüt, Azerin, Hasan Sağındık, Arif Nazım, Ahmet Yılmaz, Mehmet Borukçu, Ozan Çerkezoğlu gibi ulusal ve/veya uluslararası üne sahip sanatçılar tarafından ağabey/hoca olarak takdim edilmiş; bu isimlerin yanında Mehmet Ali Bilgiç, Cumali Kayacık ve Volkan Kutlu ile ölene kadar aynı sahneyi paylaşmıştır.

Amasya'dan Almanya'ya

Amasya'da konser vereceği bir gün sahnenin altına düşenen bombanın patlamasıyla üç kişi vefat eder. Acılarla ve kanlı geçen zor bir dönemin ardından 12 Eylül İhtilali ile Ozan Arif'in yaşamı değişir. 12 Eylül İhtilali olduğu gün Çanakkale'nin Çan ilçesinde bulunan Ozan Arif, ihtilal haberinin ardından arkadaşlarıyla istişare eder. İki yolu vardır ya diğer ülkücüler gibi hapse girecek ya da yurt dışına gidip uğradıkları haksızlıkları anlatacaktır. Ozan Arif yaptığı görüşmeler neticesinde kararını vererek 24 Eylül 1980 tarihinde yurt dışına çıkar. Yurt dışındayken hakkında birçok sayıda dava açılır ve bu davalar 2000'li yılların başlarına kadar sürer.

Yurt dışında bulunduğu yıllarda geçimini hanımıyla birlikte çalıştığı terzi dükkânından sağlayan Ozan Arif, burada öğretmenlik yapmak istese de Almanya tarafından kendisine *tehlikeli bir sanatçı* olduğu gerekçesiyle öğretmenlik vizesi verilmez. Öğretmenlik yapamasa da Ozan Arif'in Avrupa'da bulunduğu yıllar aynı zamanda kültür taşıyıcısı olarak Türk kültürüne hizmet dönemidir. Çünkü Ozan Arif, Türk dilini ve dilin zenginliklerini kullanmayı bilen bir şairdir. Şiirleri incelendiğinde, Ozan Arif'in Türkçeyi şiir dili olarak kullanabilme kabiliyeti çağdaşları arasında söz edilmesine yol açarken hitap ettiği kitle içinde de "Türkçe" hassasiyetinin oluşmasına vesile olur. Böylelikle bulunduğu ortamlarda, sahne aldığı konserlerde, kültür gecelerinde, kahvehane sohbetlerinde dillendirdiği destanlar ile en az bir neslin gönlüne Türkçe sevgisini nakşeder.

Ozan Arif kültür taşıyıcılığı ve temsilciliğinin yanında farklı ülkelerde konserler düzenleyerek zindanlarda çile çeken ülkücülerin hem ahvalini dillendirir hem de fikirlerini yaymayı başarır. Bu dönemde Hilmi Şahballı, Âşık Yaşar Reyhanî, Ozan Yusuf Polatoğlu gibi sanatçılarla/halk âşıklarıyla konserlerde sahne alan Ozan Arif "sürgün" olarak adlandırdığı dönemin ardından 25 Kasım 1991 günü yurda döner, yurda gelişi âdeta bir nümâyişe döner, havaalanında on binlerce insan tarafından karşılanır. Yurda dönüşünün ardından Türkiye'de de Avrupa'da olduğu gibi konserler

vermeye devam eder. Konserlerine katılım oldukça yüksek seviyede olur. Konser salonları, sinemalar, stadyumlar, meydanlar ve yaylalarda düzenlenen etkinliklerde sahne alır.

Hak Vasil Olanda

Sanatçı, hayatının son günlerini Samsun'da geçirir. Kanser hastalığına yakalanan Ozan Arif, 13 Şubat 2019 günü Samsun'da vefat eder, Samsun Büyük Cami'de Prof. Dr. Mehmet Okuyan tarafından kıldırılan ve dünyanın dört bir yanından gelen binlerce insanın katıldığı cenaze namazı sonrası Kıranköy Mezarlığı'nda defnedilir¹.

Ozan Arif'in cenazesinde ülkücü camia Alparslan Türkeş, Muhsin Yazıcıoğlu ve Gün Sazak'ın vefatlarının ardından en yüksek katılımın olduğu törenine şahitlik etmiştir. Ölümü sonrası Prof. Dr. Ahmet Bican Ercilasun onun için "Daha çok ülkü ve ülkücü çilesinin şairi olarak tanınmıştır. Ozan Arif ülküdür, Ozan Arif çiledir, Ozan Arif gurbettir, Ozan Arif isyandır ve Ozan Arif son elli yılımızın gür sesidir"(2019) demiştir. Gazeteci Ahmet Hakan ise ölümü sonrası kaleme aldığı bir köşe yazısında Ozan Arif için "Ozan Arif'in bunca zaman bunca insanı etkilemiş olmasından hep etkilenmişimdir" (2019) beyanında bulunmuştur.

Şiir Kitabı ve Kasetleri

Prof. Dr. Salahaddin Bekki bir makalesinde "Ozan Arif 'ülküçülük' olarak bilinen siyasal hareketin hep içinde olmuş, ülküçülüğü ve ülküçüleri konu alan şiirleri, savunduğu fikrin mensupları tarafından takdir edilmiş ve onu âdeta 'davanın bayraktarı' haline getirmiştir" (281) derken; Ozan Arif'in bayraktar sıfatını kazanmasının, suya atılan taşın oluşturduğu halkalar gibi gün geçtikçe daha da geniş kitlelere seslenmesine zemin hazırladığını kastetmiş olsa gerektir. Ozan Arif'in şiirlerinin toplandığı 1987 yılında Almanya'da basılmış *Bir Devrin Destanı* isimli bir şiir kitabı vardır. Bu kitap dışında isimleri Ozan Arif'le müsemma olmuş; 1973 veya 1974 yılında yayınlanan ilk plağının ardından (URL- 2) Dünden Bugüne Taş Medrese (Yusufiye), Hak Yolunda Susmam Ben, Sürgün, Turan Türküsü, Bitsin Bu Hasret, Ya Karabağ Ya Ölüm, Bu Memleket Hepimizin, Kime Bıraktın, Destanlar Konuşuyor, Yazık Olur Vatana, Unutamam, Destanlarda Bul Beni, Haykıran Destanlar, Korkum Yok, Mamak'tan Gelen Mektup, Merhaba, Azerbaycan Elllerinde 1-2, Ölmez Bu Hareket (Çileli Müjde), Yeter Artık, Ak Mı Kara Mı isimlerini verdiği albümleri vardır. Bu albümlerden bazıları 1980-1900 yılları arasında önce Avrupa'da kaset olarak satışa çıkarılmış, 2000'li yıllardan sonra ise Türkiye'de farklı müzik şirketlerince tekrar yayınlanmıştır.

Söz Ola

Halk biliminin edebî ürünlerini diğer edebiyat şubelerinden farklı değerlendirmek gereklidir. Çünkü bu ürünlerde sadece metne bağlı statik bir yaratmadan ziyade dinamik yapı, canlı-coşkulu ve ilgili bir dinleyici kitlesi ile bir arada değerlendirilmedir. Bu nedenle ürünler canlı bir gösterim olarak ele alınmalıdır. Buna göre metnin şekil, muhteva özellikleri bir yana niçin yazıldığı/söylendiği, aktarım aracı, icracısı,

¹ Ozan Arif'in biyografisi, 22.03.2002 tarihinde Kanal 7'de yayınlanan "Tanıklar" programı ile 27.08.2004 tarihinde Star TV'de yayınlanan "Ceviz Kabuğu" programında kendi anlatılarıyla oluşturulmuştur. Ayrıca sanatçının ismi ile açılmış internet sitesindeki bilgiler de derlenmiştir (URL 1). Bu kaynaklar dışında olan alıntılar metin içinde ve kaynakçada gösterilmiştir.

dinleyicisi, icra mekânı, tekrar üretildiği ortam, işlevi vb. özellikler bir arada incelenmelidir.

Konu Ozan Arif ve onun yazdığı destanlar olunca, destan türünün iletişim açısından şekillenışı ve anlatımda kurgu tekniklerine değinmek gerekir. Özkul Çobanoğlu'na göre iletişim açısından destanların yapısını şekillendiren altı ana unsur vardır: 1. Âşık 2. Seyirci / okuyucu / dinleyici 3.Âşık ile dinleyici arasında destan metinlerinde yapısal ve işlevsel olarak kalıplaşmış iletişimsel ilişkiler 3.1. Âşığın kendine yaptığı göndermeler 3.2. Âşığın dinleyiciye yaptığı göndermeler 3.3. Âşığın dış dünyaya yaptığı göndermeler 4. İletişim araçları ve yolları 5. Destanın mesajı 6. Destanda dilin kullanılışı (166). Ozan Arif'in destanları da iletişim işlevi çerçevesinde değerlendirildiğinde; ele alınan konunun ortamda bulunan seyirci tarafından bilinmesi, özümsemesi, toplumsal kabulü istemiyle hareket edildiği görülmektedir. Çünkü şiirlerde ideolojiyi kabul ettirme çabası kendini göstermektedir. Kabul ettirme iştiyakı, Ozan Arif'in icra kabiliyetinin gelişmesine, kendine has sahne performansına ve nevi şahsına münhasır sanatçı kimliğinin oluşmasına sebep olmuştur.

Ozan Arif'in destan söyleme için *çarşaf çarşaf destan serme* tabirini; ilk destanını okumak için *muhabbet kazanının kapağını açma* gibi özgün nitelikte cümleler kullandığı tespit edilmiştir. Ozan Arif yazmış olduğu destanları türkü ya da marş formunda ezgili ya da ezgisiz şiir şeklinde yorumlamıştır. Burada sözün gücünün yanında, ne anlatılmak istendiği ya da aktaran veya aktarılan kişinin bu sözden ne anladığı konusu önemlidir. Yani Ozan Arif'in şiirini sadece mısralarda vücut bulan ve bir bütün olarak değerlendirilen sözcükler kümesi olarak değil, bu kümeye anlam kazandıran farklılıkları ve ortaklıkları ile birlikte incelemek gerekmektedir. Ozan Arif, yazdığı şiirleri ezgisiz olarak okurken muhteşem bir akustik performans sergilemiş; mısraların, onu dinleyenlerin gözünde canlanmasına neden olacak kadar can alıcı ses tonu kullandığı görülmüştür.

Ses tonu, şairin yani edibin dilinin dinleyiciye en net yansıması halidir. Edebî dil ise şairi/yazarı ve okuyucuyu birbirine bağlayan, orijinal iletişim sağlayan müşterek dokudur. O dokunun içinde tarz, kelime serveti, kelimelerin birbiri ile olan bağlantılar, konunun ele alınış biçimi, mecazlar dünyası, cümle ve bölümlerin sırası, kurgu dünyası, muhteva ve şekil ilişkileri gibi iç içe girmiş hususlar tek bir şekilde toplanır. Bu birliktelik orijinal bir anlatım ağı örür (Wellek ve Werren 29-30). Ama üslubun yazıda kalması, şiirini söz meclislerinde icra eden bir şair için yeterli değildir. İşte bu noktada edebî eserdeki başarılı örüntü performansta da kendini göstermelidir. Çünkü sözlü anlatım ya da sözlü anlatılan ürün sosyal bir olaydır. Teatral anlamda bir icra olan bu sosyal olay anlatan, dinleyen ve gelenekli anlamda anlatmadan oluşmaktadır (Aça 182). Üç boyutlu bu yaklaşımın temelinde ise ikna güdüsü yatmaktadır. Protesto işlevi taşıyan halkbilimi unsurlarında "ikna" ve "inandırma" temel hedef olarak seçilmektedir. İkna okuyanı retorik kavramına götürmekte, şairin üslubu ve şiirin icra edildiği ortamın birlikte ele alındığı canlı gösterimdeki başarının sırrı retorik olarak hayat bulabilmektedir.

Retorik en sade anlamıyla söz söyleme sanatı olarak bilinse ve daha çok edebî bir kavram gibi algılsa da aslında güzel sanatların her birinin içinde olan, kullanılan bir terimdir. Aristoteles, retorik ile ilgili olarak yaptığı çalışmada söylenen sözün üç çeşit inandırma tarzı olduğunu iddia etmiştir. İlki konuşmacının kişisel karakterine bağlıdır, ikincisi dinleyiciyi belli bir ruh hâline sokmaya bağlıdır, üçüncüsü ise konuşmacının kullandığı sözcüklerinin sağladığı kanıtlar ya da sözde kanıtlardır (38). Ozan

Arif karşısında muhatap olan kitleyi kendi davasına, sevdasına inandırmak için şiirler okumuştur. Bu onun kişisel karakteriyle alakalıdır, onu dinleyen kitle ise aynı davanın insanı olmanın ruh haliyle şiirleri dinlemiştir. Şiirlerin onu dinleyen kitle üzerinde oldukça etkili olması ise şairin dizelerindeki sanat başarısı ve kanıtı dayalı anlatımı ile bağlantılıdır. Çünkü Ozan Arif'in şiirleri destan türünde, uzun soluklu ve genellikle toplumun gündeminde olan herhangi bir olguyu dillendiren tarzdadır. Daha da önemlisi Ozan Arif şiirini okurken mahalle baskısından ve bu baskının kaygılarından uzaktır, sözünü esirgememektedir. Örneğin 1993 yılında Kayseri'de verdiği bir konserde bayramla dertleşen Ozan Arif, bayram kavramını kişileştirmekte ve o dönem çok popüler olan “kahrolsun şeriat” sloganını kabullenmediğini:

*Kahrolsun şeriat" denen ülkede,
Diyenler sokağa inen ülkede,
Müslümanı korkan sinen ülkede,
Kime geldin bayram gelinecek kul mu var?
Bizde seni kutlayacak hâl mi var? (URL 2)*

dizeleriyle âdeta haykırarak orada bulunan kitleyi bir anda harekete geçirebilmektedir. Tabii bunu yaparken şairin şiiri yorumlama kabiliyeti ve bunun etkisinde kalan insanların verdiği tepki o şiiri anlamlı kılmaktadır. Bu bağlamda Ozan Arif'e ozan kimliğini veren asıl husus, sadece yazdığı şiirler değil aynı zamanda o şiirleri icra etmedeki başarısıdır. Eskilerin deyimleriyle Ozan Arif aynı zamanda inşâd ustasıdır². Dilin farklı bağlamlarda kullanılması ve aynı cümlenin bir edebî eserde anlam kazanmasının temelde kullanıldığı bağlama dayalı olduğu düşüncesi, halkbilimciler tarafından da benimsenmiştir (Ekici 88-89). Ozan Arif yeteneği ve bilgisi ile hitap ettiği topluluğu çoşturan, mecazi manada alevlendiren bir şairdir. Şiiri okurken kullandığı veznin ayrıntısını bilip veznin tek kalıp yapısını karşıdaki insana sezdirmeden dinletebilmiştir. Şiirin neresinde kelimeyi vurgulu kullanacağını, duraklaması gereken yerin neresi olduğunu, vurgu yaparken ses tonunun ayarını melodi tarzında yansıtmayı başarmıştır. Ozan Arif'in şiir okurken bazen bir mısra, bazen bir dördlük ya da mısra içinde geçen kelimeyi ses tonuyla diğer unsurlardan ayırması, işaret edilen gramer unsurunun dinleyicinin hafızasına kazanmasına sebep olmuştur.

Ozan Arif'in konser videolarında ses tonundaki melodramik başarısının jest ve mimiklerle desteklendiği hemen göze çarpmaktadır. Hitap ettiği topluluğu söylediği marşlara eşlik ettiren, bazen güldüren bazen ağlatan, hırslandıran bir tarzı vardır. Yeri gelmiş sahnede elini beline koymuş, yeri gelmiş seyircinin önünde diz çökmüştür. İşte bütün bu özellikler Ozan Arif'in farklı bir “yorumcu” kimliği kazanmasına sebep olmuştur. Burada ayırım yapılması gerek konu bu şiirleri icra etme kabiliyetidir.

Şiir ve Tarih

Sanatçıların icra kabiliyeti ozanlar/âşıklar etrafında farklı bir sevgi temasının zuhuru neden olmuştur. Toplumsal algıya göre ozanlar, sahip oldukları yeteneklerle toplumun bilicisi ve sosyal hafızası olan insanlardır. Ozanlar, yaşanan hadiseleri kendi yetenekleri ölçüsünde söze çeviren, mısra hâline getirip uyaklarla,

² İnşâd, şiiri hem veznine hem de konusuna göre okuyabilmektir (Pala 209).

ayaklarla yine içinde bulunduğu toplumun önünde sazlarıyla terennüm eden kim-selerdir.

Ozan Arif gibi bir söz ustasının yazdığı şiirleri bu açıdan ele alınca ortaya farklı bir manzara çıkmaktadır. Çünkü Ozan Arif'in şiirleri aynı zamanda sözlü tarih belgesi özelliği göstermektedir. Türkiye'deki toplumsal hayatın gerçekliklerini gözler önüne seren Ozan Arif, Türkiye dışında özellikle Almanya'da yaşayan Türklerin çektiği çileleri, acıları, yaşadıkları zorlukları da mısralara dökmüştür. Ozan Arif'in *Bir Devrin Destanı* ismini verdiği şiir kitabının bir döneme ışık tutan, şahitlik eden şiirleri içinde barındırması da ortaya atılan tezi güçlendirmektedir. Kitabın ön sözünde Mehmet Emin Yurdakul'un "Şairleri haykırmayan bir millet sevenleri toprak olmuş öksüz çocuk gibidir" vecizesine atıfta bulunan Ozan Arif, yazdıklarıyla âdeta milletin sesi olmak istemiştir. Kitap dört ana bölümden oluşmaktadır. Bölümlerin içindeki şiirlere bakıldığında eserin okuyucuya kronolojik olarak sunulduğu görülmektedir. Bu şekilde sıralanmış olması kitabın ismiyle müsemmadır. Çünkü kitaptaki şiirler Türk insanın yaşadığı karanlık bir döneme tanıklık etmek için söylenmiştir. Kitapta, 12 Eylül İhtilali öncesi başlayan o dönemki adıyla anarşi olaylarını konu edinen şiirler, askerî darbe ve sonrasını anlatan destanlar ile Almanya'ya giden Ozan Arif'in sürgün yıllarını, orada yaşayan Türklerin sıkıntılarını dile getirdiği manzumeler bulunmaktadır.

Kitapta birinci bölümün simgesi olan "Kan Akmaya Başladı" isimli şiirde 12 Eylül 1980 öncesi Türkiye'sinin fotoğrafının çekilip, mısralara döküldüğünü söylemek mümkündür.

*İbret al gardaşım az kulak ver de
Ar'ım dersin amma iş işten geçer.
Kızıl afat girer ise bu yurda,
Zorum dersin amma iş işten geçer.*

*Üzülerek söylüyorum saz ile
Bu sözlerim kafanıza yazıla
Mavi, yeşil, beyaz döner kızıla
Sarım dersin amma iş işten geçer.*

*Tarlana tohumu mecbur ekersin,
Ak alnından emek teri dökersin,
Hasatı el yapar boynun bükersin,
Darım dersin amma iş işten geçer.*

*Dersin ki benim de bir törem vardı,
Davul zurnam ile kanım kaynardı,
Erzurum'da dadaşlarım oynardı,
"Bar"ım dersin amma iş işten geçer.*

*Varlığımı göster gardaşım önce,
Destek ol hemşehrime ülkücü gence,
Kızıl balyoz kuş beynine inince,
Varım dersin amma iş işten geçer.*

*Arif'im sözümü yayın bucağa,
İnciri dikerler senin ocağa,
Her gece verirler başka kucağa,
Karım dersin amma iş işten geçer (Ozan Arif 19-20).*

Ozan Arif şiirinde yaklaşan bir tehlikeye karşı milleti uyarmaktadır. Ozan Arif'e göre bu tehlikenin adı o dönem bütün dünyayı kasıp kavuran komünizm hareketidir. O zamanın Türkiye'sinde sosyalist solun *Türk Devrimi* algısı mercek altına alındığında, belli odaklı siyasal arka planın, bu algının oluşumunda temel unsur olduğu gerçeği öne çıkmaktadır. 20. yüzyılın başlarında Rusya'da Ekim Devrimi, Türkiye'de ise ulusal kurtuluş mücadelesini başarıya ulaştıran Türk Devrimi gerçekleşmiştir. İki devrim hem kendi coğrafyalarında hem de dünyada derin etkileri olacak siyasal dönüşümleri beraberinde getirmiştir. Fakat Türk Devrimi'nin 1940'lardan sonraki dönüşümü, ideolojik hegemonyasını sosyalizmden yana yitirmesine yol açacaktır. Sosyalistlerin 1971 sonrasındaki Türk Devrimi değerlendirmelerine bakıldığında, "Sovyetik" olarak adlandırılan hareketler öne çıkmaktadır (Şahin 565-575). Bu noktada 1920'li yıllarda başlayan Türk devriminden ve Kemalizm'den uzaklaşılacak, sol fraksiyonlar kendi aralarında bölünecek, Kemalizm sorgulanacaktır. Bu sorgu sonucunda sosyalist ya da komünist çevreler kurtuluşu Rusya'da, Çin'de arayacaklar; Stalin, Lenin, Mao gibi sosyalizm fikrinin liderleri ellerde bayrak olarak sallanacak, duvarlara resimleri çizilecek dahası Türk Devrimi adıyla yola çıkanların Türk adını faşizmle bir andıkları dönem başlayacaktır. Ozan Arif bu konuda şunları söylemektedir:

... Ben samimi [şekilde onların] aralarında vatan evlatları gördüm, görmedim değil. Yani aralarında derken halisane niyetlerde olan bir sürü memleket evladı vardır. Fakat bir şeyi ayırt etmek lazım. Ben şanlı bir mücadele verdik derken, biraz ayırıyorum kendimi yani enaniyet kokmasın bu. Doğrudur Amerikan emperyalizmine bir tarafta karşı [duruyorlardı] şu, bu ama bu memlekette duvarlarımız her türlü yabancı liderlerin resimleriyle doluydu. Mao'nun, Stalin'in, Lenin'in şunun, bunun yani belli menşelerin... Bize yönelttikleri şey neydi o zaman? İşte faşist! Bu memleketin bir duvarında bir Hitler'in resmini, Mussolini'nin resmini gören varsa gelsin [konuşalım]. Yani o bakımdan biraz ayırt ediyorum kendimi. O sevdanın [sosyalizm] sahibi olan insanların gidip çareyi Mao'da araması, Stalin'de araması, Lenin'de araması bana biraz tuhaf geliyordu³. Bakıyordum hakikaten samimi memleket evlatları var. [Onların] Hayatına bakıyorum komşunun çocuğu, babası belli, anası belli. Ama bir de bunların ağa babaları vardı, akıl hocaları. Eğer bu memleket için [bir] şey yapıyorsak bütün değerlerimizi, gücümüzü bu memleketin kaynaklarından almamız gerekirken başka yerlerden esiyordu rüzgâr ve [bu durum] bariz duvarlara yansiyordu, [duvarlarda] görülüyordu. Bizim için aynı şeyi söyleyemezler... (URL 3).

Ozan Arif özellikle 1990 sonrası on yıllık dönemde "sağcı sanatçılar" denilince ismi ilk zikredilen kişi olmuştur⁴. Bu iki karşı grup arasında en çok karşılaşılan sanatçıların ortak kaygılarla hareket ettiği nağmeler söylediği/yazdığı

³ Ozan Arif'in Taş Medrese (Yusufiye) isimli kasedinin B kısmındaki 2. parçanın adı -ezgi-siyle birlikte türkü formunda seslendirdiği- "Devrim Diye Devrilesin" başlığını taşımaktadır. Ozan Arif'in bu şiirinde geçen bir bent düşüncelerini özetler niteliktedir:

"Mao Mao, pisi pisi,
Şu Rusçusu, şu Çincisi
Yurdu satar Lenincisi.
Devrim diye diye diye,
Boyun posun devrilsin be!"

⁴ Bu noktada dipnot düşerek siyasi terim olarak kullanılan "sağ-sol" kavramlarının tarihî seyrine atif yapmakta da fayda vardır. Fransız İhtilali'nde kralın sağında oturan burjuva sınıfı

görülmüştür. Ama ayrıldıkları noktalar da vardır ki bunların başında antiemperyalizm-komünizm/sosyalizm denkleminin yorumlanması gelmektedir. Ozan Arif;

*Üç bela var bu dünyanın başında,
Amerika, Kızıl Rusya, Kızıl Çin.
Üçü birden fitne fesat peşinde,
Amerika, Kızıl Rusya, Kızıl Çin.*

.....

*Amerika neyin varsa sömürür,
Urusya, Çin etini de kemirir,
Sonra tutar insanlıktan dem vurur,
Amerika, Kızıl Rusya, Kızıl Çin (Ozan Arif 211-214).*

demektedir. Bu dörtlükler çerçevesinde Ozan Arif'in aslında ne anlatmak istediği, daha doğru bir ifadeyle 1980 öncesi sosyalist kuşaktaki eksikliğin ne olduğu görülmektedir. Ozan Arif'in şiirlerinde, kendisinin de ifade ettiği gibi referansını dış kaynaktan alan bir söylem bulunmamaktadır.

Ozan Arif'in kitabının ikinci bölümünde muhteva 12 Eylül İhtilali ve sonrasında yaşananlarla şekillenmiştir. Bu bölümde ele alınacak şiir Ozan Arif'in C-5 ismini verdiği ve Mamak Askerî Cezaevi'nin C-5 isimli işkence odasına atf yaptığı şiiridir:

*Hâkim Bey, Hâkim Bey, bütün dünyamı
Yıkarak yaptılar benim sorgumu.
C-5 denen yere gözleri bağlı
Tıkarak yaptılar benim sorgumu.*

*Savcının ağzından şu okunanlar,
Benim suçum değil hep yalan bunlar!
Dövdüler Hâkim Bey, ağzından kanlar,
Akarak yaptılar benim sorgumu.*

*Düştüm ki bir sürü moskof piçine,
Biri de demedi bunun suçu ne?*

ile solunda oturan avam sınıfından esinlenerek günümüze kadar dillendirilen sağ ve sol kavramları ile günümüzde kullanılan sağ ve sol kavramları arasında anlam kayması göze çarpmaktadır. Eğer sol görüşlü olmak halkın yanında, ezilenin yanında olmaksa ya da sağcı olmak burjuvayı, mülkü, zenginliği, nüfuzu temsil etmese Ozan Arif'in şiirlerinin sağ kesimi temsil ettiği söylenemez. Fakat 1950'li yıllar sonrası Türkiye'sinde sağ ve sol kavramları "madde" ve "mana" temelinde şekillenmeye başlamış, 1970'li yıllardan sonra şekillenme daha net çizgilerle ayrılmıştır. Bu ayırım inanç temelli bir felsefeye dönüşmüş; maddeci düzene karşı çıkanlar sağcı, kaderciliği inkâr edenler solcu olarak sıfatlanmıştır. Anlayış zamanla daha da yerleşik hâle gelerek başlı başına bir hayat felsefesi olmuş ve *topluluk psikolojisi içinde* insanların yaşamlarına yön vermeye başlamıştır. İnsanların hayatı yaşayış tarzları, giyinmeleri, ibadet etmeleri, saç-sakal uzatmaları, bıyık bırakmaları, okudukları gazeteler, alkol almaları, içtikleri sigaranın markaları hatta saati hangi kola taktıkları sağcılık ve solculuk emaresi olarak görülmüştür. Sol görüşlüler demokrat ve özgürlükçü olmakla övünürken, sağ görüşlüler onlar için komünist ve özgürlük budalası gibi tabirler kullanmış; sağcılar da dindar ve milliyetçilikle övünürken karşı kesimce faşist ve şeriatçı olarak nitelendirilmiştir.

*Tabancayı ta ağzımın içine,
Sokarak yaptılar benim sorgumu.*

*Döve döve işettiler altıma,
Bayıldıkça sarıldılar hortuma,
İslatıp islatıp tekrar sırtıma,
Çıkararak yaptılar benim sorgumu.*

*Kimi vurdu, kimi baktı seyrime,
Cop izleri oluk oldu böğrüme,
Sigaranın ateşiyle bağrıma
Çökerek yaptılar benim sorgumu.*

*Kimi şarap içti, kimisi rakı,
Karma karış oldu her türlü koku.
Döverek pisletip ağzıma boku,
Dökerek yaptılar benim sorgumu.*

*Jileti vurdular ileri geri,
Dilim dilim oldu yarıldı deri,
Yarılan yere tuzu biberi,
Ekerek yaptılar benim sorgumu.*

*Tırnağım söküldü kerpeten ile
"C-5"ler konuşsa gelse de dile,
Su diye yalvardım, hep güle güle,
Bakarak yaptılar benim sorgumu.*

*Şişe ile zorladılar gıçımı,
Tuzlu su verdiler yaktı içimi,
Derisinden kopanaca saçımı
Çekerek yaptılar benim sorgumu.*

*Allahsız-kitapsız sekiz on ayı,
Suçsuzum dedikçe vurdu sopayı,
Burnuma soktular tornavidayı
Bükerek yaptılar benim sorgumu.*

*Biri bu Soyer'di domuzun dölü!
Sesinden tanıdım değilim deli,
Tenasül uzyuma ceryanlı teli
Takarak yaptılar benim sorgumu.*

*Hakim Bey! Erkeklik kalmadı daha,
Ölem diye çok yalvardım Allah'a,
Avuç içlerimden tutup çarımıha
Çakarak yaptılar benim sorgumu.
Babamı almaya eve gittiler,
Anama avradıma neler ettiler,
Çocuğum boğazından tuttular
Sıkarak yaptılar benim sorgumu.*

*Yavrumu görünce ‘cıldırđım’ dedim.
‘Ne dersensiz kabul saldırdım’ dedim.
‘Atatürk’ü bile öldürdüm’ dedim.
Yakarak yaptılar benim sorgumu.*

*Ozan Arif anlatamaz kaygımı,
Yitirdim kanuna olan saygımı,
Velhasıl devlete güven duygumu
Sökerek yaptılar benim sorgumu (Ozan Arif 103-106).*

Şiir, *Bir Devrin Destanı* isimli kitapta siyah sayfalarla yazılmıştır. Ozan Arif bu şiirini ilk kez Avrupa Demokratik Ülkücü Türk Dernekleri Federasyonu’nun yayın organı olan *Vatana Hasret Dergisi*’nde 1982 yılında yayınlamış, aynı yıl Almanya’nın Ravensburg şehrindeki bir konserde okumuş, daha sonra kendi kitabında da yer vermiştir (URL 4). Ozan Arif şiiri, MHP ve Ülkücü Kuruluşlar Davası iddianamesinin hangi şartlarda hazırlandığını göstermek için yazdığını dile getirmiştir. Çünkü iddianame dokuz yüz kırk beş sayfadır ve iddianamenin içi -Ozan Arif’e göre- insanlara işkence yapıp böylelikle konuşturulmak suretiyle doldurulmuştur. Şiirde konuşturulan kişi ismi bilinmeyen bir ülkücüdür. Yer Ankara Mamak Askerî Cezaevi, tarih ise ihtilal dönemidir.

Şiiri okuduktan sonra sosyal kanallardan 12 Eylül İhtilali ile ilgili anlatılanlar derlenmeye başlanmıştır. Derlenenler arasında en çok dikkat çekense Muhsin Yazıcıoğlu’nun işkence günlerini anlattığı videolardır. 12 Eylül İhtilali’nin ülkücü hareket için simgeleşmiş isimlerinin başında şüphesiz Muhsin Yazıcıoğlu gelmektedir. Muhsin Yazıcıoğlu ülkücü camia içinde “Başkan” sıfatı ile ismi anılan bir siyasetçi olmuştur. Ozan Arif bir şiirinde Muhsin Yazıcıoğlu için:

*Kim bilir ne kadar sığmaz ki dile,
Say saya bilirsen kaç ehl-i çile,
Kırk çatal yürekli Muhsin’im bile
Vallahi billahi seninle şimdi (80).*

derken Muhsin Yazıcıoğlu’nun Mamak Askerî Cezaevi’nde yaşadıklarını duyuyor, uzaktan da olsa gelen havadislerle haberdar oluyordu. Muhsin Yazıcıoğlu ölümünden önce katıldığı iki ayrı televizyon programında gördüğü işkenceleri şu şekilde anlatmıştır:

...Ben yirmi altı gün gözüm hiç açılmadan o sorguda kaldım. İşkence gördüm. Mamak Askerî Garnizon içerisinde C-5 diye bilinen bir özel yerde sorgulandık. Ülkücülerin sorgulanması için hazırlanmış bir yerd. Oraya da gözlerim bağlı olarak girdiğimde ilk önce kaba darbelerle karşılaştım. Sonra cereyana bağlanmak suretiyle elektrik verilerek sorgulandım. Daha sonrasında da kolumuza bir kalas bağlanıyor, tamamen soyundurulmak suretiyle parmaklarımızdan, tenasül uzvumuzdan, dilimizden bağlantı tamamlanarak cereyana veriliyoruz, havada asılı şekildedeyken. Ondan sonra falaka vuruluyor, işte soğuk su tazyiki yapılıyor. Tabi o zaman ocak ayını düşünün, ocak ayında hortumla soğuk suyun altında tutuluyorsunuz. Yemek verilmiyor, su içirilmiyor. Bazı arkadaşlarımız büyük araba, büyük kamyon tekerlerinin içine konulmak suretiyle yuvarlananlar oldu. Bu tür metotlarla işkence yapıldı... (URL 5).

...C-5 denen yerde sorgulandım. 26. günün sonunda da Mamak [Askerî Cezaevi] A blokta da kafes diye bilinen, yerden tavana kadar demir parmaklıklarla çevrilmiş olan kafese konulduk. Orada da birkaç gün işte rehabilitasyon yapılmış oluyor orada. Yani şeye uyumlandırılıyor, askerî kavramlara, terimlere, komutlara, nasıl uyulacağını, nasıl hareket edileceğini [öğretiyorlar]. O kafeste bir rehabilite ediliyor. Tabi doktora da çıkartıldım. Doktor bize yapılmış olan bütün işkenceleri bütün emareleri ile yazdı. İşkence izlerini kayda geçirttik orada. Daha sonra mahkemeye müracaat ettik, Mahkeme, başında 7-8 santim yarık, serçe parmağında yanık, şeyin [elektrik] teli bağlandığı için cereyan verilirken yanık izleri, kollarımda-omuzlarımda ekimozlar tespit edilmiş, turnağında deformasyon var, işte ayağının altında deri kavlaması... bütün bunlar tespitler yazılıyor. Sonunda diyor ki bunların işkenceden olduğuna dair bir emareye rastlanılmamıştır (URL 6).

Muhsin Yazıcıoğlu'nun anlattıkları ile Ozan Arif'in şiirinde işlediği tema, mısralarda aktardıkları örtüşmektedir. Mukayese edebilmek için şiirin nasıl yazıldığı sorusunun ayrıntılı cevabı aranmıştır. Ozan Arif bu destanı nasıl yazdığı sorusuna şu cevabı vermiştir.

... C-5 diye bir destanım vardır orda [kitapta] siyah sayfalarla [yazdım]. İşkence raporlarını alarak ben onları [mısraları] yazdım... [Tanıkların anlattıklarından] duyduğum, elimize gelen işkence raporları çeşitli yollardan [bana ulaşan bilgilerle yazdım]... O tarihte tek ayakta kalmış müessesesi, o tarihte artık oturmuştu, Avrupa'daki işçilerimizin kurduğu teşkilatlarımızın birlikteliği ile kurulmuş Türk Federasyonu diye bir teşkilatımız vardı, hâlâ da var. Ayakta kalan ülkücü hareketin tek müessesesi, burada [Türkiye'de ülkücü hareket] bütün yerle yeksan olmuş, tankların altında kalmış, orada o zaman görev yapan arkadaşlarımızla oturduk, karar verdik, kader birliği yaptık ve bu uğradığımız haksızlığı en azından buradan âri cümle cihana duyuralım diye böyle kader birliği yaptık. Ondan sonra yazdıklarımız çizdiklerimiz, benim şu gördüğümüz elinizdeki şu kitap [Bir Devrin Destanı] tek tek böyle aynen köyde destan şeyi satarlar ya böyle bağıra bağıra destan şeklinde kâğıtlara yapar, renkli kâğıtlara bildiri gibi [dağılırdı] (URL 7).

Ozan Arif şiirini ne şekilde kaleme aldığını dile getirmiştir. Şiir, 12 Eylül askerî darbesinin, o dönem gizlenmeye çalışılan işkence gerçeğini ortaya koyması ve bu gerçeklerin elden ele dolaştırılarak kamuoyu oluşturulması açısından kıymetlidir. Halk şiiri örneği olmasının yanında sözlü tarih belgesi özelliği ile de ayrıca önem taşımaktadır. Sözlü tarihte iç içe geçmiş iki süreçten bahsedilebilir. Bu süreçlerin birincisi yaşam öyküsünün kaydedilmesi -ki bu süreç kayıt altına alan ve anlatan arasındaki ilişki ve anlatıcının yorumunu öne çıkarır- ikinci dönem ise dinleme, yorumlama ve kaleme alma sürecidir (Neyzin 10-11). Bizzat işkence gördüğünü dile getiren, hatta doktor raporları ile bunun ispatlandığı gerçeğinin mahkemelerde göz ardı edildiğini savunan mağdurların acıları C-5 isimli şiirde kayıt altına alınmıştır. Ozan Arif, olayı yaşayan ya da mağduru olan veya işkence gören ne şekilde isimlendirilirse isimlendirilsin, kendi mensuplarınca "kahramanlaştırılan" şahısların anlattıklarını, kendine has üslubuyla mısralara dökmüştür. Bu anlatıların şiir formunda birleştirilmesi, daha sonra Almanya'dan mektuplarla Türkiye'ye gönderilip burada kamuoyu oluşturulmasında etkili olmuştur.

Şiiri ilk okuyan kişi belki mübalağa sanatının yapıldığını düşünebilir. Fakat o dönemin şahitlerinin anlattıkları şiirde geçen sözcüklerin hiç de mübalağa olmadığını, yaşanılanı aktardığını, bir döneme ayna tuttuğunu göstermektedir.

Gözlerin bağlanması, kanlı ağız, tabanca, altına iştetme, ıslak hortum, cop izi, si-gara ateşi, jilet-deri, yara-tuz, turnak sökülmesi, şişe ile zorlama, buruna torna-vida sokma, tenasül uzuv-cereyanlı tel, çarmlıha germe vs. gibi sözcükler aslında bir şiirde çok da bulunması düşünülme-yen, yani imge ol(a)mayacak kelimelerdir. Fakat şiirin teması *işkence*, maksadı *ilan etme*, sonucu *tarihe not düşme* olunca, edebî bir metinde bulunması çok da kabul görmeyen kelimeler bir araya gelip, daha önceki kabullerin tersine; farklı ve dilden dile dolaşan, teknik açıdan kusur-suz bir manzumenin vücut bulmasına sebep olmuştur.

Şiirdeki mısralarla hatıralar harmanlanınca C-5 şiirini yorumlamak daha da kolaylaşıyor. Çünkü Ozan Arif şiirde kendi fikrine mensup, çile çeken ve/veya çekmiş insanların sesidir. Şair, monolog tarzda hazırlanan iç üslupla bezenmiş şiirde *vâkıa* ortaya koymuştur. Yazdıklarına günün birinde *sözlü tarih belgesi* denileceğini bilemeyebilir ama asıl gaye *çilenin dili* olmaktır. Tabii bu durum şüphesiz Ozan Arif'in şairlik yeteneği gerçekleşmiştir. Yani Ozan Arif, makalenin başında da bahsedildiği gibi, Türk kültürünün önemli müesseselerinden birisi olan ozanlık geleneğinin 20. yüzyılda yaşamış en önemli temsilcilerinden biri olarak *tarihe not düşen ozan* olmuştur. Tıpkı, 12 Eylül İhtilali'nin ülkücü tarafı sembolize eden isimlerinden olan Mustafa Pehlivanoglu'nun idam edildiği günü, "Birgün" isimli şiirinde:

*Maalesef adalet kana boyandı,
Tarih yakanızdan sarılır bir gün.
Haksız kalem kıran o kanlı eller,
Mutlaka kökünden kırılır bir gün (Ozan Arif 72).*

mısralarıyla not düşmesi gibi. Sadece bu şiirler değil 12 Eylül'de yaşanmışların daha niceleri Ozan Arif'in şiirlerine konu olmuştur. Örneğin "Mamak'tan Gelen Mektup" ismini verdiği şiir, ömür boyu hapse mahkûm edilmiş bir ülkücünün hayal-gerçek arasında yaşadığı ikilemi yansıtmaya ve -hayal ürünü olsa da- annesine yazdığı mektubu nazmetmiş olması açısından dikkat çekmektedir. Şairin, Hüseyin Kurumahmutoğlu ve Velican Oduncu için yazılmış ve bestelenmiş ağıt türünde destanları da bulunmaktadır. Ayrıca milliyetçi camiada cansız bedenleriyle sembol olmuş; Ruhi Kılıçkırın, Süleyman Özmen, Yusuf İmamoğlu, Dursun Önkuzu'nun isimlerinin zikredildiği ve onların namında yaşamlarını yitirmiş ülkücüler için söylenmiş "Unutamam" isimli şiiri sıkça dillendirilmektedir.

Bütün bu şiirler Ozan Arif'in sürgün adını verdiği yıllarda kaleme alınmıştır. Sürgün yılları şairin hayatında yeni bir sayfa açılmasına neden olurken, kaleme aldığı ve bestelediği *Sürgün* türküsü ise malum dönemin sonuç sayfaları gibi ağıtlaşmıştır. Türkü Ozan Arif'in Sürgün isimli kasetinden alınmıştır:

*Üç gardaştık bir zamanlar üç gardaş,
O toprakta, sen zindanda, ben sürgün.
Aklımıza gelir miydi hiç gardaş?
O toprakta, sen zindanda, ben sürgün.*

*Aynı aşkla dolu idi içimiz,
Bu vatani sevmek idi suçumuz,*

*Bir kaderin kurbanıyız üçümüz,
O toprakta, sen zindanda, ben sürgün.*

*Yıllar oldu onu yolcu edeli,
Sen hapse ben sürgüne gideli,
Demek buymuş bu sevdanın bedeli,
O toprakta, sen zindanda, ben sürgün.*

*O çiçeği hain eller kuruttu,
Şehit edip omuzlarda yürüttü,
Seni zindan beni gurbet çürüttü,
O toprakta, sen zindanda, ben sürgün.*

*Kendimden çok size gönlüm üzüdür,
Sofralarda elim kolum çözülür,
Lokma gelir boğazıma dizilir,
O toprakta, sen zindanda, ben sürgün.*

*O şehittir 'şehit' diye anayım,
Lakin sana çarem yok ki sunayım,
Sen bana yan ben de sana yanayım,
O toprakta, sen zindanda, ben sürgün.*

*Mümkün değil bu düzenle barışmak,
Bize düşen aynı yolda yarışmak,
Ahrete mi kaldı gardaş görüşmek,
O toprakta, sen zindanda, ben sürgün.*

*Kader hala bize böyle bağ olsun,
Düşmanların yürekleri yağ olsun,
Ne yapalım vatan millet sağ olsun,
O toprakta, sen zindanda, ben sürgün.*

*Arif der ki bu çileler bu ahlar,
Belki bize bu çilede felah var,
Kul bilmesin bizi bilen ALLAH var,
O toprakta, sen zindanda, ben sürgün...*

Kronolojik açıdan bakılınca 12 Eylül öncesi anarşi dönemi ihtilali hazırlanmış, ihtilal zamanı yaşananlarsa ihtilalden sonraki yeni bir sürece insanları taşımıştır. İhtilalin bilançosu da çok ağır olmuştur. Şiirde üç önemli imge vardır: toprak, zindan, gurbet. Aslında bu üç imge 12 Eylül İhtilali'ni anlatmak için yetecek üç kelimedir. Çünkü binlerce insanın yaşamını yitirdiği anarşi olaylarıyla başlayan, sonrasında ihtilalin acı yüzüyle daha da derinleşen 12 Eylül dönemi, sonrasında ise dinmeyen sızılarla o günleri yaşayan insanların hafızalarına kazınmıştır. Ozan Arif'e göre ülkücüler için vatan sevgisi aynı zamanda kaderleridir ve bu kaderi yaşadıkları için suçlandılar. Vatan sevdası onların bedel ödemelerine neden oldu. Hem de ödenen bedelin reçetesi o kadar acı oldu ki kimisi canını verdi, kimisi mahpusluğa rıza gösterdi, kimisi de aziz bildiği vatanından ayrılmak zorunda kaldı. Şair kutlu addettiği mücadele neticesinde toprak olanları şehit olarak

anmakta, mahpusluktakiler için çaresizlikten günlerinin zindan olduğunu itiraf etmektedir. Her türlü işkenceye rağmen düzenle barışmadığını da haykıran Ozan Arif, yaşadıkları ortak kaderi “bağ” olarak görmekte ve her çilenin bir kurtuluşunun olacağı düşüncesiyle o günleri kendilerine reva görenleri “Allah”a havale etmektedir.

Ozan Arif’in türkü formunda belki de en çok bilinen ve seslendirilen eserlerinin başında Sürgün ismini verdiği sözü ve bestesi kendisine ait olan ağıt türündeki bu şiiri gelmektedir. Ozan Arif Sürgün ismini verdiği türküyü seslendirmeye:

Üç gardaş, üç gardaş, üç gardaş... Üç gardaşın bahtını anlatması güç gardaş. Sürgün yani gurbet, toprak ve zindan. Üç gardaşa üç mekân. Bu türküye üç gardaşın türküsüdür dedik biz, fakat [bu türkü] üç hilalin türküsüdür.

girizgâhından sonra başlamaktadır. Şiirin çok ayrıntılı tahlili yapılabilir, fakat makale konusu şiir ve tarih olduğu için burada bakış açısı dandaki tarih kokan havadır. Eser, 12 Eylül İhtilali’ni yaşayan insanlar için ihtilalin özetidir: *toprak, zindan, gurbet*. Bu yüzden olsa gerek günümüzde müze olarak kullanılan Ankara’daki Ulucanlar Cezaevi’nde Ozan Arif’in bu türküsü çalınmaktadır. Müzeyi ziyarete gidenler bazen Ozan Arif’in bu türküsünün eşliğinde tarihe şahitlik etmektedirler.

Şiirin muhtevasına ve kullanılan sözcük ve/veya söz kalıplarına bakıldığında, C-5 şiirine nazaran Sürgün şiirde daha bir yenilmişlik ve çaresizlik duygusu kendini hissettirmektedir. Her iki şiirde müellifinin sesinden dinlenince bu durum daha net anlaşılabilir. Çünkü C-5 şiirinin yorumlanması esnasında sertleşen, daha da vurgulu kullanılan dil ve ses tonu, diğer manzumede daha ‘nazik’ ve ‘kısık sesli’ bir ağıt gibi yazılmış ve yorumlanmıştır.

Tarihi Sözlü Okumak

Ozan Arif çağdaşı olan âşıklara/ozanlara nazaran farklı bir sanatçı portresi çizmektedir. Yazdığı şiirlerle malum devirde yaşananları çokça dillendirmesi ve *Bir Devrin Destanı* adında şiirleri ile müsemma bir kitapta ürünlerini yayınlaması onu diğer ozanlardan ayırmıştır.

Peki, bir ozanın, tarihi şiirlerinde yazması ne denli kabul edilebilir ya da kabul edilmiş midir? Pek tabii tarih kendini kurgulayanın ideolojisine hizmet etmiş olabilir, sanatçı da kabul ettiği ideoloji için şiir yazmış olabilir. Çünkü edebiyatın daha geniş ifadeyle güzel sanatların içinde barınan imajlar, ideolojik bir bütünlük içeren toplulukların içindeki kişilerce kendi durumlarını açıklığa kavuşturmak için kullanılır. Toplu bellek oluşurken öteki de kendiliğinden ortaya çıkar. Edebiyat imajlar vasıtasıyla toplumsal rol oynar, semioloji denilen ahlaki ve ideolojik anlamlarıyla toplum içerikli metinlerle iletişim sağlar (Milas 22). Ozan Arif tarafından söylenen destanlar binlerce insanın yaşadıkları acıları iletmesi açısından dikkate değerdir. Kolektif ruh yaşananların ardından sağ-sol kavramlarını unutup, *zalim-mazlum* ters orantısının izdüşümü olmuş, Sürgün ve benzeri şiir/hatıra/hikâye/roman/filmde vücut bulmuştur. Tıpkı Ahmed Arif’in şiirinde; Emine İşınsu’nun, Zülfü Livaneli’nin romanlarında; İnci Aral’ın hikâyelerinde; Kadir

İnanır'ın sinema filmlerinde olduğu gibi Ozan Arif'in de destan adını verdiği manzumelerine taşınmıştır. Uğur Işılak bu tezi, Ozan Arif'in mezarı başında yayınladığı bir fotoğrafın altına “Bir devrin destanını senin mısralarında okuduk, dinledik... Nur içinde yat büyük Ozan...” yazarak âdeta desteklemektedir. Ozan Arif bunu yaparken sözün gücünden istifade etmiş ve tarihi sözlü olarak aktarmayı görev bilmiştir.

Sözlü tarih metodolojik olarak zor, değişken ancak hafızaları yakalamak için de önemli bir alandır. Sözlü tarih bilinmeyi ortaya çıkarmak veya duyulmanın, sır olanın sesini duyurmak, dolayısıyla başka bir veri yok iken bir aydınlatma, kanıtlama biçimidir. Sözlü tarih çalışmalarına 19. yüzyılda Almanya, Britanya gibi ülkelerdeki halk ozanlarının hikâye ve şiirlerinin yazıya geçirilmesi çalışmaları öncülük eder. 20. yüzyıldan itibaren daha çok yazılı kültüre yansıtılmamış sessiz kimseleri ve yerel tarihi mevzu etmeye başlar. Bir yandan da yazılı kültürün unuttuğu toplumsal hafızada yer etmiş olaylar sözlü tarihin konusu olur (Çaykent 265). Bir olayı, oluşumu veya zamanı yaşayan, gören ya da güvenilir kaynaklardan duyan kişilerin sözlü bilgileri tarihin ilk kaynaklarıdır. 20. yüzyıl Türk tarihi hemen her yönüyle sözlü kaynaklara başvurulmaksızın araştırılıp incelenemez. Canlı şahitler, manzumeler, destanlar, efsaneler, hikâyeler, anekdotlar, atasözleri vs. sözlü haberlerin türü olarak kabul edilmiştir. Özellikle olayı bizzat yaşayıp anlatan kişilerin bilgileri *yazıya geçirilmiş sözlü kaynak* olma vasfındadır (Baykara 110-118). Göçerilmesinin/taşınmasının sebebi ise tarihin bilinen zamanında müellifine ya da yorumcusuna göre aydınlanmamış veya bilerek-bilmeyerek yanlış aktarılmış bir dönemi ele almasıdır. Çiçero “ölmüşleri yaşatan yaşayanların bellekleridir” demiştir. İşte bu noktada bellek bizleri sözlü tarih disiplinine götürmektedir. Sözlü tarihin buradaki başarısı ise mağdur olan ya da sesi kısılan grupların yaşadıkları çilelerle insanları buluşturmak ve doğru bilgiye ulaşılmasını sağlamaktır. Bu çerçevede sözlü tarih:

İnsanların yaşadıklarını aktardığı ya da tanık olduklarını kelimelerle canlandırıldığı alandır. Sözlü tarih, insanlar tarafından kurulmuş bir tarih türüdür. Kişilere tarihlerini, kendi sözleriyle geri verir. Hayatı tarihin içine sokar. Kahramanları sadece liderler değildir. Halk içinde, o zamana kadar bilinmeyen insanlar da sözlü tarihin kadrosundadır. Toplumsal hiyerarşiyi, kuşaklar arasındaki bağlantıyı ve anlayışı sağlar. Kolektif ruh ortaya çıkararak tarihçiye ve lider olmayan insanlara; bir zamana ve mekâna mensubiyet duygusu kazandırabilir. Sözlü tarih, tarihin kabul edilmiş köken anlatılarını ve baskın yargılarını yeniden değerlendirme; tarihin sosyolojik anlamını en başından dönüştürme aracıdır (Thompson 18).

Geçmişin kaydedilmesi, sadece anlatılanların yazıya geçirilmesi değildir. Çünkü sözlü tarihte anlatılanlar, “yargılamadan sorgulayan” bir yaklaşım ile ele alınır. Bu durum, sözlü tarihçiyi gazeteci mantığından ayırırken aynı zamanda tarihçiliğe de katkı sağlar (Öztürkmen 116-117).

Sözlü tarih, yaşayan bireylerin belleğe dayalı anlatıları aracılığıyla şekillenen; sıradan insanları, gündelik yaşamı ve özneliği, tarihin araştırma alanına dâhil etme dürtüsüyle içeriği beliren ve ses kaydetme teknolojilerinin gelişmesiyle, elektronik anlamda desteklenen, disiplinler arası bir kesişme alanı ve araştırma yöntemidir. Sözlü tarih, bir yöntem olmasının yanında, sözlü kültür varlıklarının

tamamını da belge olarak değerlendiren bir disiplin cazibesidir. Sözlü tarih belgesi ise yaşlı-geç, kadın-erkek, şehirli-köylü gibi herhangi bir sınıf ayrımı gözetmeksizin, toplum içerisinde yaşayan insanlar arasında söylenerek günümüze kadar ulaşmış, gelenek merkezli yaşayışın ve toplumsal benliğin yansıtıldığı; bazen toplumun tamamını etkilemiş hadiselerin olguya dönüşümünü veren bazen de toplumda iz bırakmış kişilerin hayatlarını ele alan ve yazılı belgelere dayanma zorunluluğu bulunmayan anlatılar bütünüdür (Gezer 28-29).

Tanımdan yola çıkılarak Ozan Arif'in şiirleriyle ilgili çıkarımda bulunmak mümkündür. Çünkü Ozan Arif'in şiirlerinde, 12 Eylül askerî darbesi yaşanmadan önceki dönemde sıradan hayat yaşayan insanların hayatlarının ihtilalle birlikte değişmesini görmek mümkündür. Şiirlerde ihtilal öncesi, ihtilal dönemi ve ihtilal sonrası yaşanan çatışma, gerginlik, ideolojik kamplaşma, acı, yok olan hayatlar, sürgünde geçen yıllar, dahası *Bir Devrin Destanı* bulunmaktadır. Destanlar kaleme alınırken Türkiye'den Almanya'ya gönderilen haberlerle, raporlarla vs. muhtevanın şekillendiği, Ozan Arif'in destanları kaleme alırken taraf olduğu, Sürgün isimli şiirinin kahramanlarından birinin bizzat kendisi olduğu görülmektedir. Fakat Ozan Arif'in asıl kimliği sözlü tarihçiliğidir. Ozan Arif bunu yaparken de şiirin gücünden nasiplenmiş, düz yazı gibi aktarılsa hatırda kalmayacak günleri şiirin hatırlatma ve bellekte tutabilme işlevi sayesinde onlarca yıl sonrasında hatırlanmasını, dillerde dolaşmasını sağlamıştır. Çünkü yaşananlar düz yazı şeklinde kaleme alınsa bu denli etkinin ya da akılda tutulabilirliğinin tartışmaya açık olduğu gerçektir. Ama 'bir dönem'in yaşanılanları içtenlikle, yalın anlatım yolu seçilerek, bazen aktarmalardan yararlanılarak kısa ve öz mısralara dökülmüş, mısralar uyaklarla birbirine bağlanarak dörtlükler hâlini almış, dörtlüklerse ayaklarla daha akılda kalabilir hâlde yani bentler arası uyaklarla birbirine bağlanmış ve en nihayetinde çekilen çileler şiir formunda özetlenerek ritmik seviyede dillerde destanlaşmıştır. Burada dil bilginleri tarafından şiirsel işlev (poetic function) adı verilen kavramdan bahsetmekte fayda vardır. Dil, duygu ve düşünceleri aktarım aracıdır ama şiir dili dinleyen ya da okuyanda güçlü, etkileyici ve zevk verici duyguların ve çeşitli tasarımların oluşmasına neden olur. Güçlü, kalıcı ve iyi şiir insanların zihinlerinde dizelere aktarılan imgeleri, onun ruhunu kaplayan coşkuları yürek yangınlarını etkileyici biçimde yansıtan özelliğe sahiptir (Aksan 15). Eğer bu süreç şiirle değil düz yazı formunda aktarılsa kuşaklar arası aktarımın bu denli başarılı olması ya da yazıldığı dönem bu kadar çabuk dillenmesi imkânsızdı. Bu durum şiirin kendi temsil kabiliyetinden kaynaklanan ve şiiri nesirden ayıran en önemli özelliklerden birisidir. Dahası Paul Connerton'un "Toplumlar nasıl anımsar" sorusunun en net cevabıdır.

Sonuç

Türk ozanlık geleneği çağlar içinde yaşadığı değişim ve dönüşümle birlikte 20. yüzyıl Türkiye'sinde özellikle ürünlerin ve temsilcilerin çokluğu açısından altın çağını yaşamıştır. Bu yüzyılda ozanlar/âşıklar gelenekli açıdan selefleri ile benzerlik gösterebilir de işlevsel açıdan farklılaşmışlardır. Değişen hayat şartları, özellikle elektronik kültür ortamının gittikçe yaygınlaşması geleneğin temsilcilerinin de toplum içinde tanınırlığını bilinirliğini artırmıştır. Bu durum bilhassa bazı isimlerin yetenekleri ile ön plana çıkmasına ve etrafında sevgi seli oluşmasına ne-

den olmuştur. Yüzyıl içinde yaşanan siyasi kutuplaşmalar sanat camiasına dolayısıyla şiir dünyasına da yansımış, farklı düşüncelere sahip sanatçılar benimsedikleri fikrin sözcüsü gibi değerlendirilmeye başlanmıştır.

Bu isimlerden biri de Ozan Arif'tir. Ozan Arif ülkücü hareket adı verilen siyasi oluşumun içinde ozanlıktaki başarısı ile yer almış, bu uğurda öğretmenlik mesleğini bırakmış, yurt dışında sürgün hayatı yaşamak zorunda kalmıştır. Yurt dışında bulunduğu yıllarda söylediği şiirler dilden dile dolaşarak etrafında bir sevgi çemberi oluşmasına ve isminin ülkücü hareketle daha geniş çerçevede ise Türk milliyetçiliği bir anılması neden olmuştur.

Ozan Arif'in camia içinde bu denli etkin oluşunun temelinde hiç şüphesiz şiirlerindeki teknik yeterlilik ve beraberinde bu eserleri icra etmesindeki kabiliyet bulunmaktadır. Bu bağlamda Ozan Arif yazdıklarıyla söyledikleriyle muhatabı olan kitleyi harekete geçirmeyi başarmış, bunu yaparken de kendine has bir ozan kimliği oluşturmuştur. Eserlerini icra ederken hitabeti ön planda tutmuş ve şiirin nasıl dillendirilmesi gerektiği sahnede göstermiştir.

Ozan Arif'in şiirleri incelendiğinde, yaşadıklarıyla ve dinledikleriyle içeriği şekillenen, aynı zamanda tarihî gerçeklerle örtüşen eserler kaleme aldığı tespit edilmiştir. Her biri ayrı bir sözlü tarih ürünü olarak değerlendirilmesi gereken bu eserler içinde özellikle 12 Eylül 1980 askerî darbesini, öncesi ve sonrasıyla anlattığı destanları dikkat çekmektedir.

Bu destanlarda şair, farklı anlatım tarzlarına başvurmuş, şiirlerinin içini farklı imgelerle bezemiş, sonuç itibarıyla ortaya bir *vâkıa* koymuştur. Şair bunları yaparken uğradıkları haksızlıkları dile getirmek istediğini söylemişse de aslında tarihe not düşmüştür.

Yazı sonunda şöyle bir teklifte bulunulabilir. Ozan Arif'in şiirlerinin tamamı henüz müstakil olarak yayımlanmamıştır. Bu şiirler yayımlanmalı ve işlevsel açıdan halk edebiyatı kürsülerinde değerlendirilmelidir. Özellikle kaleme aldığı taşlamaların ve gurbet yıllarında söylediği destanların, içinde bulunduğu zümrenin ahvalini yansıttığı gerçeğinden yola çıkılarak, şairin ülkücü ama toplumsal gerçekçi edebî kimliği üzerinde eleştiriler yapılmalıdır. Dahası Ozan Arif'in şiirinin insanlar üzerinde ne denli etkili olduğu, topluluğu harekete geçirmedeki fonksiyonu, resmî tarihin anlaşılmazlıklarını ne şekilde aktardığı gibi farklı bakış açılarından sanatçı ve ürünleri yorumlanmalı, çağdaşları ile mukayese edilmelidir.

KAYNAKLAR

- Aça, Mehmet. "Halk Bilimi Araştırmalarının Kaynakları." *Halk Bilimi El Kitabı*. Editör Mustafa Aça, Nobel Yayınları, 2019.
- Aksan, Doğan. *Her Yönüyle Dil: Ana Çizgileriyle Dilbilim*. c. 1, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1995.
- Aristoteles. *Retorik*. Çeviren Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Aslanoğlu, Recep. *Uğur Işıklar: Hayatı ve Şiirlerinin Tematik İncelemesi*. 2020. Erzincan Binali Yıldırım Ü, Yüksek lisans tezi.
- Baykara, Tuncer. *Tarih Metodu Öğrenme Araştırma ve Yazım*. Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2017.

- Bekki, Salahaddin. “Âşık Şiirinin Siyasallaşması Üzerine Bir Deneme (1960-1980).” *Folklor/Edebiyat*, s. 55, 2008, ss. 267-286.
- [Coşkun] Ahmet Hakan. “Fırsatçılar Hakkında Üç Önerge Veriyorum.” *Hürriyet Gazetesi*, 14.02.2019.
- Çaykent, Özlem. “Sözlü Tarih.” *Tarih İçin Metodoloji*. Editör Ahmet Şimşek, ss. 163-174, Pagem Akademi, 2021.
- Çobanoğlu, Özkul. *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*. Akçağ Yayınları, 2000.
- Ekici, Metin. “Kuramlar ve Yöntemler.” *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Editör M. Öcal Oğuz, ss. 57-92, Grafiker Yayınları, 2011.
- Ercilasun, Ahmet Bican. “Ozan Arif’in şiiri.” *Yeniçağ Gazetesi*. 24.02.2019.
- Gezer, Seyit. *Yedi Bucak Avsarları Üzerine Sözlü Kültür İncelemesi*. 2016. Kırıkkale Ü. Doktora tezi.
- Milas, Herkül. *Türk ve Yunan Romanlarında “Öteki” ve Kimlik*. İletişim Yayınlar, 2005.
- Neyzin, Leyla. “Ben Kimim?” *Türkiye’de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznellik*. İletişim Yayınlar, 2013.
- Ozan Arif. *Bir Devrin Destanı*. Alp Yayınları, 1987.
- Öztürkmen, Arzu. “Sözlü Tarih: Yeni Bir Disiplin Cazibesi.” *Toplum ve Bilim Dergisi*, s. 91, 2001, ss. 115-121.
- Pala, İskender. *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. Ötüken Yayınları, 1999.
- Şahin, Ali. *12 Mart’tan 12 Eylül’e Sol Düşün Akımlarının Türk Devrimi Algılamaları*. 2012. İstanbul Ü. Yüksek lisans tezi.
- Thompson, Paul. *Geçmişin Sesi Sözlü Tarih*. Çeviren Şehnaz Layıkel, Hazırlayan Ayşen Anadol, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999.
- Wellek, R., ve Warren, A. *Edebiyat Biliminin Temelleri*. Çeviren A. Edip Uysal, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1983.

İnternet Kaynakları

- URL 1: <https://www.ozan-arif.net/index.php/ozan-arif> (erişim tarihi: 11.05.2021).
- URL 2: (https://www.youtube.com/watch?v=vSTzHRc_YHk (erişim tarihi:19.02.2022).
- URL 3: (<https://www.youtube.com/watch?v=aUdlXmgACrI>) (erişim tarihi: 10.06.2021).
- URL 4: (<https://www.youtube.com/watch?v=jHadztllcas> (erişim tarihi: 07.12.2021).
- URL 5: (<https://www.youtube.com/watch?v=uDyhUm-byFw> (erişim tarihi:10.06.2021).
- URL 6: (<https://www.youtube.com/watch?v=R3vTM46ue7k> (erişim tarihi:10.06.2021).
- URL 7: (<https://www.youtube.com/watch?v=JlY-ndZaYE> (erişim tarihi: 11.06.2021).

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

TARİHİ GERÇEKLİKTE KURGUYA TÜRK OCAĞININ ROMANI *KIVILCIM*

Öz: Bu makalede, günümüz Türk edebiyatı yazarlarından Metin Savaş'ın Türk Ocaklarının kuruluş yıllarına odaklandığı *Kıvılcım* romanı, "tarihi roman" türünün özellikleri bakımından incelenmiştir. Çalışmada öncelikle tarihi romanın ne olduğu, dünya edebiyatındaki gelişimi, ilk örnekleri, Türk edebiyatındaki genel seyri ve bir tarihi roman yazarı olarak Metin Savaş ele alınmıştır. Ardından Prof. Dr. Şerif Aktas'ın anlatma esasına bağlı edebî metinlerin tahliline dair dikkatlerinden hareketle *Kıvılcım*'ın zihniyeti, yapısal özellikleri ve bu özellikler üzerinden romanın olay örgüsü ortaya çıkarılmış, şahıslar kadrosundaki özgün yönler üzerinde durulmuştur. Tarihi bilginin, roman türünde edebî bir esere dönüştürülmesini sağlayan içerik, ayrıntılarıyla incelenmeye çalışıldıktan sonra romanın dil ve üslup özellikleri üzerinde durulmuştur. İnceleme sonucunda Metin Savaş'ın *Kıvılcım* romanının tarihi roman türünün niteliklerini büyük ölçüde taşıdığı görülmüştür. Ayrıca *Kıvılcım* romanının yakın dönemde yayımlanan tarihi romanlar arasında sık görülen tarihi gerçekliği çarpıtma eğiliminden uzak olduğu saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Roman, Tarihi Roman, Türk Ocakları, Metin Savaş, *Kıvılcım*.

From Historical Reality to Fiction the Novel of The Türk Ocağı: *Kıvılcım*

Abstract: In this article, the novel *Kıvılcım* by Metin Savaş, one of the contemporary Turkish literature authors, focusing on the foundation years of the Turkish Hearths, has been examined in terms of the characteristics of the "historical novel" genre. In this study, primarily historical novel, its development in the world literature and its first examples and its general course in Turkish literature are discussed and also Metin Savaş is handled as a historical novel author. Afterwards, based on Prof. Dr. Serif Aktas' method of the analysis of literary texts, *Kıvılcım*'s mentality, structural features and the plot of the novel are revealed through these features, and the original aspects of the characters were emphasized. After trying to examine the content which enables the transformation of historical knowledge into a literary work from the novel type, the language and style features of the novel are emphasized. As a result of the analysis, it is clearly seen that Metin Savaş' novel *Kıvılcım* has the characteristics of the historical novel genre to a large extent. In addition, it has been determined that the novel *Kıvılcım* is far from the tendency to distort the historical reality, which is common among the recently published historical novels.

Keywords: Novel, Historical Novel, Turkish Hearths, Metin Savaş, *Kıvılcım*.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
52. SAYI / VOLUME
2022-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar Corresponding Author

1) Doç. Dr. Tayfun HAYKIR

Ankara Hacı Bayram Veli Üni.
Edebiyat Fak.
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

tayfun.haykir@hbv.edu.tr

ORCID: 0000-0002-3371-2245

2) Öğr. Gör. Sena BAYKAL

Ankara Medipol Üni.
Yabancı Diller MYO.
Türkçe Hazırlık Birimi

senabaykal16@gmail.com

ORCID: 0000-0002-2026-6469

Gönderim Tarihi
Received
08.11.2022

Kabul Tarihi
Accepted
22.11.2022

Atf
Citation
Haykir, Tayfun, ve Sena Baykal.
"Tarihi Gerçeklikten Kurguya
Türk Ocağının Romanı *Kıvılcım*."
Türklük Bilimi Araştırmaları, no.
52, 2022, ss. 65-84.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

Roman, Batı’da yaşanan Aydınlanma Dönemi’nde ortaya çıkmış bir edebî türdür. Temelinde birey olma kabiliyetine erişmiş insanın dünyevi macerasını anlatmak vardır. Anlatmak, insanın varoluş şartlarından biri olduğu için, insan var olduğundan beri anlatma esasına dayanan edebî türler/eserler üretilmiştir. Sözlü yahut yazılı olsun, gayesi anlatmak olan tür ve eserlerin niteliklerinin, ölçütlerinin belirlenmesini sağlayan zihniyeti ise o dönemin epistemolojik birikimi belirlemiştir. Bundan dolayıdır ki toplumda henüz iş bölümünün yapılmadığı, tabiatla mücadelenin her şeyin merkezinde olduğu epik dönemin anlatısı destanlardır. İnsan da dâhil olmak üzere bütün kâinatı bir mutlak metin üzerinden anlamlandırmanın anlatısı ise Batı’da romanslar, bizde mesneviler olmuştur. Romanın doğuşunu sağlayan epistemolojik ilerleme yahut yeni zihniyet; kahramanlık alametlerinden arındırılmış, bütün yapıp etmelerine kutsiyet nazarıyla değil sıradanlık penceresinden bakılan, yani dünyevi serencamı içinde ele alınmaya çalışılan insanın keşfedilmesiyle doğrudan alakalıdır. Öyle ki “romans başkişisi kahramandır, roman başkişisi ise hiçbir zaman kahraman değildir. O, hayallerinin kaygan zemininden gerçeğin katı zeminine ve orada hem kendi gerçeğini hem de içinde yaşadığı toplumun sosyal gerçeklerini -bu gerçekle barışsın ya da barışmasın- kavrayan kişidir” (Kantarcioglu 3). Ayrıca roman, anlatma ve edebî kurgulama teknikleri açısından kendinden önceki bütün enstrümanları kullanma yeteneğine erişmiş bir edebî tür, -tabiri caizse- bir orkestradır. Bu kadar yetenekli bir edebî türün odaklanacağı tema/konu yelpazesi insanın gündemine ne kadar çok “şey”in girmesi mümkünse o kadar geniş ve çeşitlidir. Bundan dolayı roman, kendi içinde sınıflandırılırken bazen konusu dikkate alınarak aşk romanı, savaş romanı...; bazen hedef kitlesi dikkate alınarak kadın romanı, gençlik romanı...; bazen de odaklanılan zaman dikkate alınarak tarihî roman, dönem romanı... şeklinde kategorilere ayrılmıştır (Bozdoğan 32). Tarihsele yönelmek ise romanın en erken ve en çok iltifat gösterdiği reflekslerden biridir. Çünkü romanı icat eden insan, insanî/bireysel bir tarihe, geçmişe yönelme gereği de hissetmiştir. Ian Watt’a göre, hayat sahnesinde kaderiyle giriştiği bu muhteşem kavga ve muhteşem yenilgi, insana tecrübelerini romana nakledip anlatma, yaşadıklarını tecrübeye evirme, öğrenerek değişme imkânı vermiştir (Kantarcioglu 1-2). Ancak yazarın tarihî olanla mesafesi burada “tarihî roman” kavramına dair bir karmaşayı da beraberinde getirmiştir. Alfred Döblin’in “Tarihsel roman her şeyden önce bir romandır, tarih değil (Gögebakan 14) yahut Maria Dolares Granada’nun “Tarihî roman her şeyden önce romandır” (Kantarcioglu 11) cümleleri, bu karmaşanın sükûn bulması açısından dikkate değerdir. Elbette tarihî roman konu olarak tarihten beslenip tarihsel olana yönelecektir fakat salt tarihseli anlatmaktan ibaret olmayacaktır. Romanın tarihsellik vasfı kazanması için yazar ile romandaki vaka zamanı arasındaki mesafe belirleyicidir. Örneğin, bugün için tarihsellik kazanmış bir vaka zamanı, o roman kaleme alınırken güncel olanın üzerine kurulmuş olabilir. Dolayısıyla bu ona tarihî roman olma özelliği kazandırmaz. Bu romanlara kronik roman yahut dönem romanı demek daha doğru olacaktır. Dönem romanı “Yazarın bizzat yaşadığı vakayı, yaşadığı günlerde ya da bunu takip eden zamanlarda ama özellikle vakanın sıcaklığı henüz geçmeden yazmış olduğu ve devrini, hadiselerini yansıtan tarih malzemesi eserlerdir” (Bozdoğan 33) şeklinde tanımlanabilecekken tarihsel romanda

roman yazarı ile vaka zamanı arasında en az birkaç on yıllık mesafe olmalıdır. Bu bağlamda Prof. Dr. Sadık Kemal Tural'ın tarihî romana dair şu tanımı dikkate değerdir: “Tarih konulu romanların özelliklerinden birincisi, geçmiş bir hakikate dayanmasıdır. Çağın konu edinen eserlerden farkı, işlenen vakanın, hâlde devam etmesi yerine başlangıç ve sonucu gözlenebilen zamandan önceye dayanmasıdır” (Bozdoğan 35).

Avrupa edebiyatında tarihî roman 19. asrın başında Napolyon'un yenilgiye uğradığı dönemde ortaya çıkmıştır. Edebiyat tarihlerinin ortak kanaatine göre Walter Scoot'un 1814'te yayımladığı *Waverly* taşıdığı edebî nitelikler açısından ilk tarihî roman kabul edilmektedir. Scoot'tan önce de tarihsel içerik olarak kullanılan metinlere rastlamak mümkündür ancak onların sadece görünürdeki konuları kostüm bakımından tarihseldir. Genel manada tarihsel unsur açısından eksiklik vardır, kişilerin özellikleri dönemin tarihî özelliklerinden türetilmemiştir. Scoot, tarihî alanda büyük krizler, çatışmalar arasında kalan vasat kahramanlar üzerinde durmuş, kahramanı veya fanatik katılımcıları merkeze koymamıştır. Çünkü tarihî romanın söz konusu olan büyük tarihî olayların yeniden anlatılması veya bu olaylarda rol oynanmış kahramanların kutsanması değildir (Lukacs 15-45). Bu açıdan Bergson'un “psikolojik zaman” tanımı, insanın neden tarihî romanı ürettiğini ve ona talepkâr olduğunu açıklamaları açısından dikkate değerdir:

Geçmiş ve hâl aynı zamanda vardılar ve organik bir bütün oluştururlar. İşte bu anlar hayat enerjisinin kendisini yeniden yarattığı kritik anlardır. İnsanın hayatın gerçeğini kavradığı bu anlarda özne nesneden, nesne de öznedenden, zaman ebediyetten ayrı ve farklı değildiler. İnsan bu imtiyazlı anlarda, geçmişin mutlak anlamda yeni olan bir “şimdiki zaman”ı zenginleştirdiğini kavrar; geçmişle zenginleşen bu anlar tarihin en gerçek anlarıdır (Kantarcioglu 14-15).

Tarihteki en gerçek anlara yönünü dönerek bunu roman dünyasına taşımak isteyen ilk Türk romancı Ahmet Mithat Efendi'dir. “Türk edebiyatının ilk tarihî romanı sayılan *Yeniçeriler* (Enginün 212)” 1871'de yayımlandıktan sonra tarihî roman Türk edebiyatının her zaman gündeminde olmuş, her zaman okur tarafından rağbet görmüştür¹. Son dönem Türk edebiyatında daha çok romancı yönüyle öne çıkan Metin Savaş da tarihî romana ilgi göstermiş, konusunu Türk Ocağının kuruluşundan alan *Kıvılcım* romanını Ocağın kuruluşunun 100. yılı münasebetiyle 2021 yılında yayımlamıştır. Dolayısıyla kendi zamanından bir asır öncesine yönelmiştir. Yazar, ilk ve -şimdilik tek- tarihî romanında devlet kuran bir derneğin kurucu kadrosu ve o günlerin yaşantısına odaklanmış, edebî açıdan roman türünün özelliklerine uygun bir kurmaca oluşturmuş ve yine dil-üslup açısından da edebîliği göz ardı etmeyerek romanını yayımlamıştır.

Türk Ocaklarının Romanı *Kıvılcım*

Bir tarihî roman olarak konusunu Türk Ocağının kuruluş serüveni oluşturan *Kıvılcım* romanında dikkat çekilmek istenen ilk kurgu unsuru “Nasıl bir Ocak kurulmalıdır?” sorusudur. Sorunun yanıtı olarak tasavvur edilenler bu Ocağa hangi

¹ Türk edebiyatındaki tarihsel romanlar ve yazarları hakkında ilk kapsamlı akademik çalışma Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah tarafından hazırlanan *Türk Romanında Tarihî Roman (Türk Tarihiyle İlgili)* adlı doktora tezidir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Argunşah.

görevlerin yükleneceği ve ondan nelerin bekleneceğidir. Net bir şekilde iletilmek istenen mesaj ise sıradan bir cemiyetin çok daha ötesinde ruhuyla, idealleriyle, enerjisiyle ve inanmış kadrosuyla bir “Ocak”ın kurulmasının gerekliliğidir. Öyle ki romanın kişiler kadrosu bundan dolayı Türk Ocağının kurucuları olan yüz doksan tıbbiyeli üzerine inşa edilmiştir. Bunlardan Bursalı Hamdi “Cemiyetten ziyade Ocak lazım bize” (Savaş 19) derken özellikle iki müessese arasındaki farkın altını çizmesi için konuşurulmuştur.

Kıvılcım’da odaklanılan ve olay örgüsünde diri tutulmak istenen bir diğer kurgu ögesi de Türk Ocağının amaçları meselesidir. Bu bahiste öncelikle yine tıbbiyeli kuruculardan olan Hüseyin Haşim konuşurulur ve Türklerin bir türlü bir arada bulunamadıkları, okulda bile tutum hâline gelen “vilayetçilik” sebebiyle dayanışma içinde olamadıkları gündeme getirilerek birleştirici bir güce ihtiyaç duyulduğuna dikkat çekilir. Türklerdeki bu tutum ve tavra karşın diğer milletlerin başarısının kaynağının birlikte ve dayanışma içinde olmalarına bağlanır: “Bizim Tıbbiye’de vilayetçilikten geçilmiyor. Bir öbek şurada bir öbek burada. Mamafih Rum talebeler hep beraber. Diğerleri de öyle. Biz niye dağınımız? Kendi aramızda *elite* bir grup tesis etmemiz lazım geliyor” (Savaş 23). Açıkça görüldüğü üzere Türk Ocağının birinci kuruluş amacının Türkleri bir arada tutmak, birleştirmek olduğu fikri romanda dile getirilmiştir. Ocağın ilk yöneticilerinden Ağaoglu Ahmet Bey de yine romanda Türk Ocağını kastederek onu “ortak duygu ve ortak düşünce taşıyan, ortak ideal sahibi, şuurlu bir zümre” şeklinde tanımlamaktadır (Savaş 30). Ocağa yüklenen ikinci amaç ise Türk milletinin yükselmesini sağlamaktır. Terakkinin olmadığı yerde hürriyetin de olamayacağını belirten Hüseyin Haşim’i destekleyecek bir diğer yorumu dile getirmesi için söz bu sefer Kurt Muhsin’e verilir ve o da “Türk milletinin tekâmülünü arzu ve emel edindik.” (Savaş 30) diyerek ikinci derecedeki amacın ne olduğunu daha net ifade eder. Romanın ilerleyen sayfalarında teşkilatlanma aşaması tamamlandıkça Türk Ocağının benimsediği ilkelerin görüldüğü toplantılar olay örgüsüne dâhil edilir ve Ocakta Türklük dışındaki konulardan bahsedilmemesi, gündelik politikaya karışılmamasının kabul edildiği belirtilir (Savaş 72-73).

Ocağın geniş kitlelere ulaşabilmesi de kurguya dâhil edilen öğelerden bir diğeridir, bununla ilgili olarak Namık Kemal’in “komitacı olmayan ihtilalciliği” ilke olarak belirlenmiştir. Söz konusu ilkeyi koyan kişi olarak romanda Hamdullah Suphi [Tanrıöver] işaret edilir: “Hâliyle ihtilalcimiz, dedi Hamdullah Suphi Bey; Namık Kemal’in komitacı olmayan ihtilalciliğini deruhte edeceğiz. Bizimkisi fikir ihtilalciliğidir” (Savaş 98). Kalabalık kitlelere ulaşmak bir gayret olarak görülse de politikayla mesafeli olunması gerektiği hususunda da kanaat nettir. Bundan dolayıdır ki ikinci başkan olarak Ziya Gökalp düşünülse de Ocak kadrosundan bazı kişilerce bu fikre karşı çıkılır. Çünkü iktidarı elinde bulunduran İttihat ve Terakkiye yakınlığıyla bilinen Ziya Gökalp’ın düşüncelerine ve şahsına Ocakça çok değer verilmesine karşın onun iktidara olan yakınlığının Ocağın benimsemiş olduğu “tarafsızlık” ilkesiyle tam olarak uyumlayabileceği düşünülmektedir. Bu sebeple Türk Ocağının ikinci başkanlığına Hamdullah Suphi’nin getirilmesi kararlaştırılmıştır. Aksi bir durumda ne gibi sıkıntının yaşanacağına romanda şu sözlerle dikkat çekilmiştir:

İttihat Terakki başka, Türk Ocağı başka, dedi Hamdullah Suphi Bey. Ma-mafih ortak yanlarımız ayrıldığıımız yerlerden çoktur. Gerektiğinde, gerektiği kadar iş birliğine gideceğiz. İttihat Terakki kâh cemiyet olarak kâh fırka olarak kendin-deki ümdelere uymayanları kendi içinde barındırmaz. Tutunamayanları kusar. Türk Ocağı'nun ümdeleri kimseye bağlı kalmamak üstüne inşa edilmiştir. Biz fikir kulü-büyüz yavrurum (Savaş 98).

*Kıvılcım'*ın temel kurgu öğelerinden bir diğeri de Türk Ocağının cemiyetin yani toplumun eğitimi ile çok yakından alakadar olması gerektiği meselesidir. Bu bahiste örnek vermek gerekirse bir meslek edindirme kursu açan Türk Ocağı mensupları ayrıca akşam sohbetleri düzenleyerek dönemin çeşitli güncel meselelerini ele almışlardır. Bunlarla yetinilmemiş, bini aşkın kitabı içinde bulunduran bir “Türk Ocağı Kitaphanesi” de kurulmuştur. Ramazan ayının gelmesiyle Ocağın düzenlediği etkinliklere hız verilmeye başlanmış, bu kapsamda çeşitli konular üzerine her akşam olmak suretiyle yapılacak bir sunum takvimi hazırlanmıştır. Yine somutlaştırmak gerekirse bunlardan ilkinin 11 Temmuz 1914'te yapılacak “Beden Terbiyesi” konulu konuşmanın olduğuna dahi romanda yer verilmiştir (Savaş 291).

Tüm bu göstergelerin nihayetinde denebilir ki Türk milletinin her ferdini, her açıdan olgunlaştırmak Türk Ocağının temel misyonudur. Tarihî bir roman olarak *Kıvılcım* bu misyonun belirlendiği günlere gidip Ocağın kuruluş günlerinin aksiyonunu yansıtmak amacıyla kaleme alınmıştır. Ocağın kuruluş ânında sahip çıkılması ve savunulması gereken değerlerin neler olacağı *Kıvılcım'*ın figüratif kişilerinden Bozanak'ın kişisel gelişimi üzerinden somut bir şekilde ifade edilmiştir. Öyle ki Ocak teşkilatına âdeta yalvararak giren ve çocuksu hâlleriyle kurgulanan Bozanak'ı olgunlaştıran bizzat Türk Ocağı olmuştur:

Çocuk demeyin bana. Türk Ocağı'na yazılınca dalgalandım da duruldum. Ham iken varıp geldim de piştim kavruldum. Neden kavruldum bir sorun hele? Ocaktır burası çünkü. Ocakta buz mu kesileydin? Bucakta kör baltalara sap mı olaydım (Savaş 264).

Tarihî Olanı Edebî Kılabilmek ve Özgün Şahıslar Kadrosu Kurabilmek

*Kıvılcım'*ın yazarı Metin Savaş, eserini tarihî bir macera romanı olacak şekilde kurguladığını, ancak böyle yaptığı takdirde arzu edilen sonuca daha fazla yaklaşılacağını gerekçelerini sunarak romanın sonundaki “Kıvılcım'ın Hikâyesi” başlıklı yazısında dile getirir (409-410). Bu bahisteki önemli gerekçelerden biri “Zaten bu tam belgesel roman olmamalıydı. Tarihçi değilim. Gazeteci de değilim. (...) Bu romanda gerçek bir sivil toplum kuruluşu anlatılacağı için muhayyel unsurlara da haddinden fazla yer veremezdim” (410) cümlesiyle açıklanır. Dolayısıyla yazar, “konusunu tarihten alan bir roman” yazacağını şuurundadır ve roman türünün özelliklerini gözeterek ne tarihin, ne belgesel yönlerin ne de kurgusallığın hudutlarının aşılmaması gerektiğinin farkındadır. Bu açılarından değerlendirildiğinde bilinçli ve sorumluklarının farkında olan bir yazar tarafından unsurların dengeli bir şekilde kullanılarak kurgunun oluşturulduğu görülmektedir.

Temel malzemesini tarihten alan *Kıvılcım'*ın edebî bir roman olabilmesi için yazarı tarafından metne çeşitli kurgusal unsurlar eklenmiştir. Böylelikle eser

hem tarihten beslenmiş hem de edebî bir özellik kazanarak “tarihî roman” niteliğine erişebilmiştir. Bu niteliğe ulaşabilmek için çeşitli yollar denemiştir. Bunlardan ilki dönemin siyasi ve sosyal meselelerinin çeşitli kurgu teknikleri kullanılarak romana dâhil edilmesidir.

Kaynağını tarihten alması sebebiyle romanda dönemin hem edebiyat hem de siyasi çevresinden kişilere yer verilmiştir. Bu otantik isimlere bakıldığında Yusuf Akçura, Ziya Gökalp, Necip Asım, Rıza Tevfik, Hüseyin Cahit, Ahmet Samim, Süleyman Nazif, Ahmet Mithat, Halide Edip Adıvar, Müfide Ferit, Fatma Aliye gibi isimlerin başı çektikleri görülmektedir. Sıralanan bu tarihî kişilerden kimisi bizatihi şahsı, kimisi ise eserlerinden alıntılanan kısımlarla Türk Ocağının kuruluşundaki girişimleri, amaçları ve dikkat çektikleri gerekliliklerle romanda yer bulmuşlardır. Onlara yer verilmesinin nedeni romanda hem tarihî gerçekliği sunmak hem de söz konusu mesajı daha vurgulu bir şekilde anlatabilmek kaynaklıdır. Otantik şahsiyetlerden tarihî kişilik olanların yanı sıra aslında gerçek hayatın alınmasına karşın bugün çok tanınmayan kişiler de figüratif olmanın ötesinde olay örgüsü içinde rol üstlenen roman kişileri olabilmektedir. Onların silik kalmalarının önüne geçmek için tarihî kişiler ile sık sık yolları kesiştirilmiştir. Örneğin Tıbbiye-i Şahane öğrencilerinden olup Ocağın kuruluşunda önemli görevler üstlenen Hüseyin Haşim’le, Ahmet Mithat Efendi roman kurgusunda bir araya getirilmiş ve Ahmet Mithat Efendi Hüseyin Haşim özelinde Ocağı kurma gayreti gösteren bütün tıbbiyeli gençlere şu sözleri söylemiştir:

Vazgeçiniz diyen mi oldu? Yola çıkıldıysa o yolda artık yürünmelidir. Türkistan’dan Anadolu’ya, iki cihetten Rumeli’ne yürümüş atalarımızı düşününüz. Bakınız çocuklar, biz milletçe hep noksan yaşıyoruz. İntibak edebiliyoruz fakat bir şeylerimiz daima yarım kalıyor. Belki bizlere hayat enerjisini bu yarımlığımız sağlamaktadır. Asyalı Hintliler gibi olamayız. Avrupalı Fransızlar gibi de olamayız. Bizim tâlimimiz kendimize göredir. Muhakkak ki kendimizi sorgulamayı öğreneceğiz. Tefekkür bizim yitik malımızdır. Avrupa bunu bizden aldı kendine mal etti. Biz bundan uzaklaştık. Niçin böyle konuşuyorum? Hep noksan kalıyoruz, bunu hatırlıyordunuzdan hiç çıkarmayın. At bulunur meydan bulunmaz. Meydan bulursa at bulunmaz. Bir ayağımız doğuda, bir ayağımız batıda. Biz hep böyle yaşadık. Hep ortada kaldık. Araf’tayız. Bu iş nasıl yürüyecek? Sizleri kararlı görmekteyim. Anlık bir hevesle yola çıkmadığımızı gözlerinizin ferinden okuyabiliyorum. Yürüyünüz çocuklar. Koca Atilla yürüdü de insanlık tarihine silinmez damgasını vurdu. Sizler de vurun (Savaş 48).

Roman kişilerinin karton hüviyetlere bürünmemelerini tabiri caizse bu kişilerin eğreti durmamalarını iki şey sağlamaktadır. Bu anlatma ve kurgu tekniklerinden ilki yukarıda da değinildiği üzere dönemin önemli şahsiyetleri ile romandaki diğer kahramanların karşılıklı konuşmalarla sahnelere taşınmasıdır. Bu amaç için kullanılan en önemli teknik ise diyaloglarda kendisine söz verilen Türk aydınlarının edebî bir dille değil günlük konuşma diliyle konuşturulmalarıdır. Örnek olarak Ocak mensubu Refet ile Ocağın ikinci başkanı olacak Hamdullah Suphi arasındaki hazırlanan Ocak beyannamesi üzerine gerçekleşen bir konuşmada, Hamdullah Suphi Bey’in, Refet’in aceleciliğine karşı “Patlama yavrum! Anlatıyoruz işte. Ne diyorduk?” (Savaş 58) sözleriyle tepki vermesi gösterilebilir. Bunun yanında dönemin ünlü simaları da kendi aralarında konuşturulmuştur. Yakup Kadri ile Müftüoğlu Ahmet Hikmet arasında dönemin önemli meselelerinden

“ordu-siyaset ilişkisi” üzerine geçen konuşma bu bağlamda örnek gösterilebilir niteliktedir (Savaş 165). Öyle ki bu da ayrı ve önemli bir anlatma tekniği olarak görülmelidir. Çünkü meşhur otantik kişilerin devrin meseleleri üzerine görüş bildirmeleri hem olay akışını diri tutup okuru metne bağlamış hem de bu acıcılık içinde tarihî meseleler okurun gündemine getirmiştir.

Romanın kişiler kadrosundaki kadınlar açısından da yukarıdaki bahis ve durumlar aynıyla geçerlidir. Ancak farklı olarak onlar romanda daha çok Türk kadınına örnek olabilecek özellikleriyle ön plana çıkarılmışlardır. Bu, dönemin yani II. Meşrutiyet sonrası Türk hayatının en karakteristik yönlerinden biriyle alakalıdır. Çünkü meşrutî düzen içinde kadının toplumsal yaşantısının önu açılmaya gayret edilmiştir. Örneğin, bir Ocaklı olmasının yanında yurt dışında ilk tahsil gören Türk kadını olma unvanını taşıyan Müfide Ferit [Tek] Hanım, romanda kendisine söz verildiğinde bunu büyük bir gururla dile getirmektedir. Öğrenciliğinin verdiği heyecanla Hasan Ferit’in “Yurt dışında okuyan ilk Türk kadını olduğunuz söylen-tisi doğru mudur?” sorusuna, “Zannımca yurt dışında tahsil gören ilk Türk kadını ben oluyorum. Bununla iftihar etmemek de kabil değildir. Memleketimizde artık bir şeylerin değişmesine şiddetle ihtiyaç vardır” (Savaş 179) şeklinde cevaplaması tarihî bilginin roman lezzetiyle okura iletilmesini sağlamıştır. Bu konuşmaya şahit olan Yusuf Akçura’nın ise “Sizin gibi hanımlar sayesinde Türk kadınının inkişafı tahakkuk edecektir. Bundan emin olunuz.” şeklindeki yorumu, bu duruma verilebilecek en iyi örneklerdendir. Ek olarak söylenmelidir ki Müfide Ferit Hanım’ın bu özelliği romanda olay örgüsü imkân tanıdıkça kendi ağzından dillendirilmiştir, bu vurgulamayla Türk kadınına model alabileceği örnek bir şahsiyet sunulmuştur. Nitekim Türk Ocağının düzenlediği akşam sohbetlerinde konuşmacı olarak Müfide Ferit Hanım da yer almış ve karşısında kendisini dinleyen topluluğa “Yurt dışında okuyan ilk Türk kıızı sıfatını taşıdığımı zaten hepimiz biliyorsunuz.” diyerek bir kez daha seslenmiştir (Savaş 230).

Kişiler kadrosundaki bir diğer tarihî şahsiyet olan hanımefendi ise Fatma Aliye’dir. Fatma Aliye Hanım, Abdülhak Şinasi’nin [Hisar] akşam sohbetlerindeki bir konuşmasından sonra Şemsettin Sami tarafından hazırlanan Fransızca sözlüğü Ocak kütüphanesine hediye etmiş, bu çalışmanın eksik yönleri üzerine de “bilgiç” bir üslupla değerlendirmesiyle olay örgüsünde kendisine yer verilmiştir (Savaş 246).

Halide Edip [Adivar] Hanım ise gerek Ocağın vazifelerinin ne olması gerektiği konusunda getirdiği yorumlarla gerek Sultan Ahmet Meydanı’ndaki güçlü nutuklarıyla gerekse *Yeni Turan* adlı romanıyla tarihî gerçekliğinden bazı sahnelerle örnek bir Türk kadını olarak *Kıvılcım*’da yer bulmuştur. Tüm bu ünlü hanımefendilerin yanı sıra önce Safiye, romanın ilerleyen bölümlerinde Zahire hemşire gibi isimler de kurguya dâhil edilerek idealist Türk kadını portresi çizilmeye çalışılmıştır. Bunlardan ilki Safiye üzerinde durulması gereken bir roman kişisidir. O, Ocağın kurucusu olan gençlerden Tıbbiyeli Hüseyin Fikret ile nişanlıdır ve babası Meftun Bey tüccar olmasının yanında bir Teşkilat-ı Mahsusa üyesidir. Öğrenim hayatına devam eden Safiye, yaşanan zor günlerde okulunu yarıda bırakıp Kızılay çatısı altında gönüllü hemşire olmaya karar vermiştir. Babasının evindeki rahat

yaşamı bırakan Safiye, Çanakkale Cephesi'nde görev alan ilk Türk kadın hastabakıcı olmuş ve ondan etkilenen diğer Türk kızları da hastabakıcılık vazifesine rahat göstermişlerdir (Savaş 296). Dolayısıyla ilk başta tamamen muhayyel bir kişi olarak kurgulanmış zannı uyandıran Safiye de gerçek hayattan alınma bir kişidir. Bu örnek, roman yazarının ayrıntı nev'inden birçok bilgiye sahip olarak romanını kaleme aldığını göstermektedir.

Tüm bu somut kişilerin yanında bazı kurmaca kişiler de romana dâhil edilmiştir. Bunların başında Gölge ve Arabella gelmektedir. Kurmaca olmalarının yanında isimleri ile dikkat çeken bu iki roman kişisi aslında eseri sıradan yansıtmacı/gerçekçi bir roman olmasının ötesinde modern kurgu ve anlatma tekniklerine sahip bir roman olmaya evirmiştir. Özellikle Gölge, bu bağlamda okurun karşısına çıkarılan ve romanın bütünlüğü göz önüne alındığında özgün bir hayalî roman kişisidir. *Kıvılcım*'ın “Kurdeşenler Dökmek” başlıklı birinci bölümünde Ertuğrul'un Gölge ile konuşmasına yer verilmiş ve Gölge, roman kişilerinden tıbbiyeli Ertuğrul ile varlık kazanmıştır. Roman boyunca Gölge'nin varlığı Ertuğrul'a bağlı olmuştur. Psikanalitik bir kavram olan “gölge karakter” yahut “aynadaki ben” burada dikkate alınması gereken bir kavramdır. Ünlü psikanalist C. G. Jung'a göre gölge karakter kimi zaman “içsel dost” olarak teskin edici bir rol üstlenirken kimi zaman da çatışmayı körükleyici “melek-şeytan” yahut “köle-efendi” rolleriyle varlık bulur. Bilinçdışı alanda varlığını inşa eden gölge karakterin ortaya çıkması çeşitli nedenlere bağlıdır ve o, ortaya çıkacağı zamanı kollar (Jung 132). Ertuğrul'un “aynadaki ben”i yahut “gölge karakter”i olarak Gölge'nin kurgulanışı bu bağlamda tesadüfi değildir.

Romandaki bir diğer dikkat çeken kurmaca kişi Arabella ise Gölge'den farklı olarak birçok roman kişisiyle yolları çeşitli vesilelerle kesişen biridir. Onun bir görünüp bir kaybolması ve olay örgüsünde kendisine akışkan bir rol verilmesi romandaki merak ve gerilim düzeyinin yüksek tutulmasını sağlamıştır. İlk sadede yine tıbbiye öğrencilerinden Sinoplu Kemal ile ilişki içerisindeyken daha sonraları diğer tıbbiyeli roman kişileri ile iletişime geçecektir Arabella. Balkanlarda teğmen olarak görev yapan Ömer Seyfettin'le Arabella'nın yollarının kesiştirilmesi tarihî içeriğin romanlaşmasını sağlayan çok özgün bir kurgu tekniğidir. Romanda Ömer Seyfettin'in teğmenlik yıllarında İvanka adında bir kızın şarkı söyleyişine şahit olması ve ardından ona karşı duygular beslemesi gündeme getirilir. Ömer Seyfettin, İvanka yerine esas büyük sevdası olan “vatan”ını seçecektir ancak İvanka'nın “Naş, naş/Çarigrad naş” diye mırıldanarak okuduğu şarkıyı ilk duyduğunda bir aşk şarkısı olarak düşünür, bundan dolayı İvanka'ya karşı kayıtsız kalmaz². Karagöz Onbaşı'nın Bulgar dilindeki bu şarkının sözlerini Ömer Seyfettin'e çevirmesi üzerine -ki bu sözler “İstanbul bizim olacaktır!” manasına gelmektedir- Ömer Seyfettin'in tabiri caizse hayalleri suya düşecektir (Savaş 241). Bu gerilim içinde Ömer Seyfettin, İvanka'yı öldürmeyi kafasından geçirirken

² Ömer Seyfettin, bu olayın merkez kişisi gibi gösterilmesine karşın aslında bu olay bir kurgu unsuru olarak Ömer Seyfettin'in “Nakarât” başlıklı hikâyesinden alınmış ve başkişisi Ömer Seyfettin miş gibi yeniden düzenlenerek *Kıvılcım*'ın olay örgüsüne kolajlanmıştır. Gerçekte Ömer Seyfettin'e bu hikâyeyi yazdıran olayın kahramanı ise kendi gibi asker kökenli bir edip olan yakın arkadaşı Aka Gündüz'ün yaşadıklarıdır (Alangu 113). Bu yönden bakıldığında metinlerarası yeni kurgu unsurları çıkarılmıştır ve böylece *Kıvılcım*'ın “roman” yönü güçlendirilmiştir.

askerlerinden biri aniden yanına gelir ve Arabella'yı kafasının üstünde üç başlı yılan olduğu hâlde gördüğünü söyler. Olayın yaşattığı geriliminin zirveye çıkarıldığı anda Arabella'ya yer verilmesi ve bunun defalarca farklı sahne inşaları için kullanılması yine “gölge karakter”le ilgili modern bir anlatma tekniğidir. O sahnenin alıntılanan şu cümleler kurmaca kişi olarak Arabella'ya yüklenen görevi/anlamı ifade etmesi açısından önemlidir:

Teğmen Seyfettin üç başlı yılanı hatırladı. Üç başlı mıydı yoksa gövdesiz üç ayrı yılan mıydı, işte bunu asla bilemeyeceğini anlayıp yüzünü buruşturdu. Arabella da buruşuk yüzlü değil miydi zaten? Anlıyordu ki Arabella düşmanın safında durmuyor. Arabella yardım etmek, uyarmak, mümkünse yol göstermek istiyor. Buruşuk, dağınık, düzensiz olan Türklük evrenidir. Teğmen Seyfettin'in düş kırıklığından kaynaklanan öfkesi biraz biraz yatıştır gibi olunca son defa İvanka'nın çiğ damlası gözlerine baktı. Bu alaycı gözleri artık bir daha hiç göremeyeceğinden emindi. Başını köyün ötesindeki ıssız dağlara çevirdi ve son sözünü fısıldadı: Elveda Rumeli! (Savaş 241).

Gölge ve Arabella, roman boyunca otantik roman kişilerinin arasında olay örgüsünün gerektirdiği şekilde rol almış kurmaca kişilerdir. Onların kurmaca oldukları okuyucuya hissettiren bazı ipuçları anlatıcı/romancı tarafından bilinçli olarak verilmiştir. Örneğin Ömer Seyfettin'in yanında onbaşı olarak askerliğine devam eden Tüfekçi, birgün bir kayalıktayken kendisine görünen bir kızdan, Arabella'dan şöyle söz eder:

Kayalıkta bana görünen buruşuk kız değişik bir şeydi. Nedir bilemem. Hem insandı hem periydi. Yolunu şaşırılmış köylü kızlarından değildi. Yani neydi şu hâlde diye sorma komutanım. Bazı şeyler tarif edilemez. Kendisiyle karşılaştığımda korkuğumu anlayıp ruhumu dindirmişti (Savaş 173).

Romanın ilerleyen sayfalarında anlatıcı, Ertuğrul'u konuşturarak bu defa Gölge'nin kurmaca bir karakter olduğunu ifşa edecek söylemlerde bulunur. Şöyle ki sabahın erken vakitlerinde uyanan Ertuğrul eline aldığı bir mumla mektebin zemin katına iner ve derin düşüncelere dalar. Bu alacakaranlık içinde Gölge'nin kendisine söylediği cümleleri hatırlar. Bu sözler bir monolog hâlinde yazar anlatıcı tarafından okura sunulur: “Karanlıktan çıkmaya niyetliysen o karanlığın bağrına dalacaksın dememiş miydi Gölge kisveli saydam mahlûk?” (Savaş 224) Ayrıca olay örgüsünü güçlendirmek için kurgulanan hem Gölge'nin hem de Arabella'nın ortaya çıktıkları vakitlere de dikkat etmek gerekmektedir. Yukarıda verilen alıntılarda görüldüğü üzere roman kişilerinin “tam da ihtiyaçları” oldukları anlarda Gölge ve Arabella belirlemektedir³. Bu bahiste romandaki en açık göstergelerden biri mektep hocası ve öğrencilerinin Ocak kurma yolundaki en büyük destekçisi Hüseyinzade Ali Bey'in şu ifadelerine istiflenmiştir:

Sinoplu Kemal'in anlata anlata bitiremediği efsunlu Arabella her yerden zuhur edebilirdi. Yanıldığını tez kavradı. Penceredeki kız Habibe'ydi. Kızın oradaki varlığından emin olunca Hüseyinzade Ali Bey'in derslerde söylediği bir sözünü hatırladı: Kimi arıyorsan onu bulursun! (Savaş 362).

³ Kahramanın zor anında yardımına gelmesini beklediği “gölge karakter”, Jung'un psikanaliz kuramına göre “yeniden doğuş psikolojisi” ile alakalıdır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (Jung 46-77)

Hüseynzade Ali Bey’in bu sözlerini destekler nitelikte bir konuşma da Ertuğrul ile Gölge arasında geçmiş, Gölge bizzat kendi ağzından kendisini “Ben karanlığın çocukları için Çoban Yıldızıyım” (Savaş 251) cümlesiyle tanımlamıştır. Romanın ilerleyen sayfalarında yazar anlatıcı, Arabella’nın vedaı üzerinden bu kurmaca karakterin neyi simgelediğini söylemiş, böylelikle merak unsurlarından bir diğeri de ifıa edilmiştir. Veda mektubu *Tasvir-i Efkar*’da yayımlanıp gizemli bir şekilde ortadan kaybolan Arabella, “savaş şartlarında İstanbul içinde kaybolan pek çok kızdan herhangi biri olabilirdi bu yürekli kız” şeklinde ifade edilmiştir (Savaş 383).

Kurguda Tarihî Bilgiye Yer Vermek

Türk Ocaklarının kuruluşunun konu olarak işlendiği tarihî bir roman olan *Kıvılcım*’ın dikkat çeken önemli özelliklerinden biri odaklanılan tarihî döneme, o dönemin olaylarına, kişilerine, mekânlarına vd. ayrıntı denebilecek bilgileri bile atlamadan değinilmesi ve bunlardan bir olay örgüsü kurulabilmesidir. Böylesi kalabalık kişiler kadrosu, iç içe geçmiş olaylar dizisi ve tasnifi zor yapılacak ayrıntılardan oluşan bir tarihî bilgi yığınından roman kurgulayabilmek için yazarın derinlikli ve titiz bir araştırma dönemi geçirmesi zorunludur. *Kıvılcım* yazarı da bu bahiste müktesebatını geliştirmek için iki sene durmadan tarihî bilgiler üzerine çalıştığını romanın sonundaki “Kıvılcım’ın Hikâyesi” başlıklı yazısında açıkça ifade etmiştir (Savaş 411-413). Tarihten beslenmesinin, tarihî bir sürecin anlatılmasının yanında bu bilgileri edebî bir üslupla buluşturup kurgu unsurlarını ayrı ayrı hesaplayarak metni dokumak ve okuyucuya sunmak bu anlatının “roman” olarak değerlendirilmesini mümkün kılmıştır. Tarihî gerçeklerin roman iklimine taşınıp onların olay örgüsünün bir parçası hâline getirilmesi meselesi her roman yazarının kıvamını tam tutturarak erişebileceği bir başarı değildir. Bunu başarabilmenin temel belirleyicilerinden biri, ayıklanan tarihî bilginin romanın organik yapısıyla çakışmayacak bir birim olarak gözükmelerini sağlamaktır. Dolayısıyla söz konusu dönemin olaylarının ve şartlarının her yönüyle iyi bilinmesi zaruridir. Örneğın, dönemin önemli ve şöhretli simalarının birer roman kişisi olarak kurguya dâhil edilmesinin yanında yine dönemin matbuat hayatına dair bilgiler de roman muhtevasına eklenilebilmiştir. Bu bağlamda çeşitli süreli yayınlar kurguda yer bulmuş ve hatta bazı olaylar bu süreli yayın sayfalarına yansydıkları hâllerıyla olay örgüsüne otantik bir hava içinde yerleştirmiştir. Bu süreli yayınlardan ilki şüphesiz *Türk Yurdu*’dur. Türk Ocağının yayın organı olma özelliğini taşıyan *Türk Yurdu*’nun 30 Kasım 1911’de Mehmet Emin [Yurdakul] Bey’in gözetiminde okuyucularıyla buluşturulduğu bilgisi dahi kurguda yer bulmuştur (Savaş 77). Roman boyunca olay örgüsünün dışına çıkılmayacak bir şekilde bu dergide yayımlanan bazı içeriğe de yer verilmiş, yazıların başlıklarıyla birlikte yazarlarının kim olduğunun altı çizilerek anlatma odağı Türk Ocağından koparılmamıştır. Böylece Ocağın kuruluşunda bizzat yer alan şahısların düşünceleri hem daha ayrıntılı hem de tarihî belge hükmü kazanmış metinleri anılarak yahut doğrudan kolajlanarak okuyucuyla paylaşılmıştır.

Sultan II. Abdülhamit Dönemi'nin en önemli süreli yayınlarından ve dönemin siyasi, sosyal, içtimai, edebî meselelerine dair önemli bir muhtevaya sahip olan *Tercümân-ı Hakikat* de *Kıvılcım*'in kurgusunda yer bulmuştur. Ocak mensubu Ertuğrul'un Hüseyin Baki'ye okuması için verdiği metnin satırları Ahmet Mithat Efendi tarafından kaleme alınmıştır ve şu cümleler tam da Ocağın amaçları bahsinde özgün bir göstergeye dönüşmektedir: “Türkçe yazın... Daima Türkçe yazın... Bu kadarla da kalmayıp Türk olarak düşünün” (Savaş 22).

Türk milletinin geleceği kadar Türkçe de Ocak mensuplarının varoluş meselesi olarak gördükleri bir diğer vazife alanıdır. Türkçenin, “yeni hayat⁴”ı kurma ve Ocak nezdinde neden bu kadar mühim olduğu Müftüoğlu Ahmet Hikmet ağzından “Düzgün bir lisan muntazam ordular derecesinde bir milleti esirger” cümlesiyle açıklanır. Bu sözün hemen devamında *Genç Kalemler* dergisinde başlatılan Yeni Lisan Hareketi'nden övgüyle bahsedilir:

Türkçemiz kendindeki arılığı yitirmiştir. Genç Kalemler'e iltifat boşuna değildir. Öte yandan Türkçemizin tek heceli sözlerinin aruz veznine uygunsuzluğu Arapça ve Farsça kelime dağarcığının öz dilimizi istilâsını kolaylaştırmıştır. Dil sadece günlük konuşmayla veya edebiyatla sınırlı kalmıyor. [...] Osmanlı lisanı kendilerini güzide sayanları halktan kopardıkça kopardı. Türkçe yazacaksak halkın anladığı dile yaklaşmayı öğreneceğiz. (Savaş 132).

Romanda Türkçe hassasiyetinin öne çıkarılmasının bir diğer nedeni ise başta Ocaklılar olmak üzere Türk milletini Turan ülküsüne kavuşturacak ve ülkünün yol haritasını çizmeyi sağlayacak temel unsurun dil olduğuna özellikle dikkat çekilmek istenmesidir. Çünkü idealist Ocaklılara göre “ayaklarının bastığı, kollarının uzandığı, Türkçenin konuşulduğu her yer Turan” demektir (Savaş 202). Ayrıca *Kıvılcım*'de İttihat ve Terakki ile Jön Türklerin yayın organı denebilecek *Tanin*, *Türk* gibi başka süreli yayınlar da yukarıdaki örneklerde olduğu gibi birer kurgu unsuru olarak kullanılmıştır.

Tarihî bilgi bağlamında dönemin edebî faaliyetleri de romanın kurgulanmasında önemli bir ayağı oluşturmuştur. Bu bağlamda dikkat çekilmesi gereken en önemli özellik, vurgulanması gereken bir durumda şiirin devreye sokulmasıdır. Örneğin kendisine Ocağın ikinci başkanlığı teklif edildiğinde Hamdullah Suphi [Tanrıöver] Bey, “Göğe erdi mi başım yeryüzüne geldimse/Var mı bak bencileyin yıldızı düşkün kimse!” (Savaş 153) beyitini söylemiştir, kimsenin konuşmaması üzerine ise “Şinasi'den bir beyit.” diyerek biraz önce dudaklarından dökülen iki dizeyi açıklama gereği duymuştur. Hamdullah Suphi Bey, romanın ilerleyen sayfalarında bu anlatma tekniği ile yine konuşturulacaktır. O, Galata Köprüsü'nden Karaköy'e doğru yürümektedir, etrafını izlediği bir hâlde betimlenirken bir yandan da Ocağın yeni başkanı olacağını aklına getirip ülkenin geleceğini, Balkanlarda yaşanan hezimetten

⁴ Ziya Gökalp'ın prensiplerini belirlediği “Yeni Hayat” kavramına atıf yapılmaktadır.

sonra gündemde daha ciddi karşılık gören Türkçülük fikriyatını ve bu fikirlerin Ocağın vazife alanında nasıl değerlendirilmesi gerektiğini düşünmektedir. Bilinç akışı tekniğinin devreye sokulduğu bu anlatma ânına çocukluğunun geçtiği konaktan kalan bazı anılar da dâhil edilir. Konaktaki anılarını düşünürken birden araya Türkçenin ne büyük bir servet olduğu fikri girer ve hızlı bir zihin atlamasıyla devreye Süleyman Nazif'in "Plevne" başlıklı şiiri sokularak Hamdullah Suphi bu defa "Ufuklarında zalâm-ı ecel hüveydadır/O uykusuz geceler bî-nasîb-i ferdadır" dizelerini mırıldanır (Savaş 161). Yine olay örgüsünü destekleyecek mahiyette roman metninde şiir parçalarına yer verildiği bir yer Ertuğrul'un mektebin yatakhaneindeyken *Türk Yurdu*'nun 24. sayısını okuduğu andır. Ertuğrul dergiyi okumaktayken karşısına Mehmet Emin [Yurdakul] Bey'in "Kur'a Neferi" başlıklı şiiri çıkar. Türk Ocağını kurmak için çabalayan yüz doksan gencin en acarlarından olan Ertuğrul'un "Yazık yazık ömrümüzü geçirmişiz boş yere/Nasıl böyle kara yüzle varacağız Mahşer'e?" dizelerine rastlaması tesadüfen romana dâhil edilmemiş, onun idealist yönünü pekiştirmek ve beslediği kaynakları göstermek için iktibas edilmiştir (Savaş 222).

Kıvılcım adlı romanda edebî içerik olarak sadece şiir türünden faydalanılmamıştır. Romanın "25 Mart 1912" başlıklı bölümünde anlatıcı, sözü Balkan Savaşı'nın yaşattığı parçalanmadan sonra Osmanlı çatısı altında farklı unsurların bir arada yaşamasının neredeyse imkânsız hâle geldiğini dile getirir. Olay örgüsünü verdiği tarihî bilgiyle koşut götürmek içinse yazar anlatıcı, Ömer Seyfettin'in "Hürriyet Bayrakları" başlıklı hikâyesini tam bu sırada *Türk Yurdu*'nda yayımladığı bilgisini romana dâhil eder (Savaş 150). Öyle ki bu hikâye söz konusu bağlamda Türk edebiyatının en müstesna hikâyelerinden biridir ve bu hikâyeyle birlikte yazarını hatta yayım yerini de anarak olay örgüsüne eklemleyebilmek; dönemin siyasal, toplumsal, askerî tarihsel gerçekliği ile edebiyat tarihini bir bütün içinde sunabilmek roman ve anlatma tekniği açısından bir başarı olarak görülmelidir. Balkan Savaşlarının milliyetçilik hareketlerine hız verdiğini romanın olay akışında bir kez daha gündeme getiren anlatıcı, bu defa yine Türk edebiyatı tarihinin en önemli isimlerinden Halide Edip'i [Adivar] ve o dönem zarfında kaleme aldığı *Yeni Turan* adlı romanını yine eserin yayımlandığı süreli yayını (*Tanin*), yayım tarihine de yer verecek şekilde anarak hakkında vermek istediği bilgiyle birlikte olayların akışına yedirir (Savaş 147).

Kıvılcım'da başvuru alanlarından biri de gerçek hayattan alınma/otantik kişilerin biyografileridir. Bu bilgiler de olay örgüsünde ilgili yere miktarınca yerleştirilmiştir. Örneğin, dönemin iktidar partisi İttihat ve Terakki Fırkasının genel merkezinde düzenlenen bir toplantı gündeme getirildiğinde katılımcılardan biri olarak okura takdim edilen Ziya Gökalp'ın üzerinde anlatıcı bir pasaj açar. Önce onun fiziki özelliklerinden ardından da biyografik bilgilerinden söz ederek romana monotonluğu kıran bir tarihîlik kazandırılır (Savaş 81). Benzer anlatma ve kurgu tekniği tarihî bir kişilik olan Süleyman Nazif için de uygulanmıştır: Bir gün yüz doksan tıbbiyeliden Filibeli Refet ile

Manastırlı Kenan, Meserret Kırathanesine gitmişlerdir. Refet, kırathanede bulunan kişilerden birinin Süleyman Nazif olduğunu fark eder. Anlatıcı bu teknikle, Filibeli Refet ve Manastırlı Kenan'ı Süleyman Nazif'le rastlantı sonucu bir araya getirerek iki taraf arasında bir iletişim sağlar ve hemen ardından Süleyman Nazif'e ait şu bilgileri roman metnine ekler:

Hemen ardından esmere yakın ten rengiyle meşhur Süleyman Nazif çıkıp geliyor. Refet onu görür görmez tanıdı. Trabzon valiliğinden yeni dönmüş olduğunu mektep kumandanları kendi aralarında konuşurlarken işitmişti. Musul valiliğine gideceği söyleniyordu. Şimdilik İstanbul'daydı ve Hak gazetesinde yazarlık ediyordu. 31 Mart olayı sürecinde Mizancı Murad'a yazdığı açık mektup ondaki medeni cesaretin göstergesi olarak hâlâ unutulmamıştır. Yaman bir duruştu. Taşkıyla'daki dördüncü avcı taburu 31 Mart'ta Hamdi Çavuş komutasında kazan kaldırdığında Süleyman Nazif'in o mektup yüzünden katledilmesi işten bile değildi. Doğru bildiğini söylemek yürek istiyor. Filibeli Refet yalalaklık addedilir korkusuyla hayranlığını içine attı. Buna rağmen hem kendisi hem Manastırlı Kenan aynı anda beraberce ayaklanıp sâbık Trabzon valisine selâm durmuşlardı. Askerlik disipliniyle içgüdüsel bir selâm duruştu bu. Süleyman Nazif eğilip bükülüyor, kimseye minnet etmiyor, ikbal peşinde kırk takla atmıyordu. Mülkiyeli talebeler onu gıyabında böyle tanımuşlardı. Manastırlı Kenan belli belirsiz tebessüm etti, karşılık bekledi, Süleyman Nazif asabi bıyığının altından "otur yerine evlâdım" mânâsında dudaklarını oynatınca Kenan iskemlesine lök gibi oturdu (Savaş 139).

Tarihî bilgilerin kurguya dâhil edilmesi amacıyla kullanılan bir diğer teknik ise benzetmeye dayalı anımsatma-ilişkilendirmedir. Bu bağlamda romanda dikkat çeken ilk örnek/yöntem ele alınan meselenin mutlaka Ocakla yahut yüz doksan tıbbiyeli gençle ilişkili olması, onunla/onlarla ilişkilendirilerek çeşitli ortak noktalar yakalanmasıdır. Böylelikle anlatıcı, okurun roman-daki asıl konudan uzaklaşmasının önüne geçer. Öyle ki I. Dünya Savaşı sebebiyle Mülkiyeli Mehmet Ümit cepheye çağrılmış ve kendisine postacılık görevi verilmiştir. Bu bahis aktarılırken anlatıcı, Mehmet Ümit ile Talat Paşa arasında bir ilişkilendirme yaparak romana tarihî bir girdi sağlar: "Beşinci Ordu Menzil Müfettişliğinin merkezi Gelibolu'daydı. Merkezde fazla tutunmayan Mehmet Ümit sahra postasına yıkılmıştı. Gocunmuyor, vay be diyordu, ben şimdi Talat Paşa gibi postacı mı oldum?" (Savaş 300-301). Bu bağlamda verilecek ikinci bir örnek de kurguya Hamdullah Suphi'nin dâhil edilmesidir. Ocağın yeni dönemi münasebetiyle kürsüde yaptığı bir konuşmadaki tavrı, "Bilge Kağan'ın bengü-taşlar üzerinden kendi milletine hesap vermesi"ne benzetilmiştir (Savaş 309). Türk Ocağı tarihinde önemli bir yere sahip olan kadın aydınlardan Müfide Ferit'in *Türk Yurdu*'nda yayımlanan bir hikâyesi ve Halide Edip'in *Yeni Turan* romanının etkisi vurgulanarak "Bacıyân-ı Rûm"⁵la ilişkilendirilmişlerdir. Böylelikle kadim Türk tarihinden bir kadın örgütü ile o ruhunun yeniden dirilişi harmanlanarak okura tarihî bilgi, bir benzetme üzerinden kurgu içinde verilmiştir (Savaş 193). Benzetmeler üzerinden otantik kişilerin ve tarihî bilgilerin/olayların roman dünyasına taşınmasında dikkat

⁵ Bacıyân-ı Rum, XIII. yüzyılda Anadolu'da kadınların oluşturduğu ileri sürülen bir teşkilât. Ayrıntılı bilgi için bkz. *TDV İslam Ansiklopedisi* c. 4, s. 415.

çeken bir diğer sahne de gazeteci Ahmet Samim cinayeti üzerinden yapılmıştır. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra İttihat ve Terakki yönetimine muhalif yayıncılık yapan *Sada-yı Millet* gazetesi başmuharriri Ahmet Samim'in 1910 yılının 10 Haziran akşamında gerçekleştirilen suikast sonucu hayatını kaybetmesi, doğrudan bir tarihî bilgi aktarımı yerine edebî ve örtük bir göndermeyle romana dâhil edilmiştir. Maktul gazeteci Ahmet Samim ile cehaletin ancak eğitimle giderileceğine inanan, bu nedenle kitaba kutsiyet yükleyen Ocak mensubu tıbbiyeli gençler arasında benzetmeye bağlı bir ilişki kurulmuştur: Arkadaşı Recep'ten ödünç aldığı kitabı geri vermemesini Sinoplu Kemal'in hatırlatması üzerine Filibeli Refet "Bende ödünç kitabı kalmış mı? Recep'in vızıltısına kanmayın. Avantadan kitaba konabilmek için uyduruyor. Ahmet Samim'e yapıldığı gibi ense kökünden basacaksın mermiyi Recep'e. Bak bir daha ödünç kitap martavalları okuyabiliyor mu?" şeklinde konuşturulmuştur (Savaş 203).

Tarihselden hareketle edebî bir roman kaleme alabilmek için yazar, kurmacanın imkânlarını bilip bunlardan gereğince faydalanmalıdır. Bu imkânların en önemlilerinden biri "merak unsuru"dur⁶. Bu bağlamda *Kıvılcım*'da anlatıcı, okurunun romanla etkileşiminde devamlılığı sağlamak için bazı nesnelere tabiri caizse tılsımlı bir takdimle öne çıkarıp olay akışına istiflemiştir. Bunlardan ilki aks camlarıdır⁷. Bu camlar, Türk Ocağında düzenlenen akşam sohbetlerinde veyahut başka münasebetlerle düzenlenen toplantılarda görsel malzemeyi katılımcılarla paylaşma imkânı vermektedir. Aks camlarıyla birlikte merak unsuru yaratmak için kullanılan bir diğer nesne de örümcektir. Örümcek, aks camları kullanılarak yapılan bir toplantıda yansıtılan görselin üzerinde görülmüştür. Saklanması, muhafaza edilmesi ve yabancıların eline geçmemesi gereken bir nesne olarak sunulan aks camları, roman boyunca başına bir şey gelmesin diye korunup kollanmaya çalışılmıştır. Romanın sonuna doğru merakla birlikte gerilimi de artırmak amacıyla anlatıcı, araya yaşanan savaşları, kayıpları da dâhil ederek bu camların saklanmasını kutsal bir vazife düzeyine çıkarmıştır. Bu vazife Ocağın en küçük üyesi olan ve afacanlığıyla bilinen Bozanak'a emanet edilmiştir. İlk defa aks camlarıyla görülen örümcek daha sonra hiç beklenmedik anlarda ve çeşitli şekillerde roman kişilerinin karşısına çıkarılmıştır. Örneğin Kurt Muhsin mektebin terzihanesindeyken Yahudi terziyi tavan diplerindeki örümcekleri süpürür hâlde görmüştür (Savaş 275). Burada ifade edilmeye çalışıldığı üzere örümcek, okuyucuya kötü bir olayın yaşanacağını sezdirmek için yani kimi zaman merak kimi zaman da gerilimi artırmak için kullanılmıştır. Ancak "Örümcek mübarektir derler..." (Savaş 261) gibi söylemlerle de bazen ikilem yaratılarak çatışma unsuru canlı

⁶ *Kıvılcım*'ın kişiler kadrosundaki Arabella ve Gölge de tamamen kurmaca kişiler olduklarından onlar üzerinden romanın merak unsuruna önemli katkılar sağlanmıştır. Ancak bu iki roman kişisi hakkındaki kanaatler "Tarihî Olanı Edebî Kılan Özellikler ve Özgün Şahıslar Kadrosu" başlığı altında değerlendirildiği için burada tekrar gündeme getirilmemiştir.

⁷ Aks camları, günümüz dijital teknolojisi ile çalışan projeksiyon cihazlarının iptidai şekilleri, tepegöz cihazı olarak tanımlanabilir.

tutulmuştur. Bu anlatma tekniğini biraz daha geliştirmek için anlatıcı, aks camlarını ve örümceği gündeme getirerek zemini hazırlanan kırılma noktalarında Kurt Muhsin adlı roman kişisine apayrı bir rol yüklemiştir. Kurt Muhsin, bir garipliğin olacağını sezen kişi olarak kurgulanmış ve bu sayede olay akışı monotonluktan kurtarılmaya çalışılmıştır.⁸ Böylesi merak unsurlarını bir düğüm hâlinde bırakmamayı tercih eden anlatıcı, romanın sonuna yaklaştıkça gereken aydınlatmaları yapmıştır. Öyle ki merak unsuru olarak kullandığı aks camları ile karanlık orman ve örümceğe dair şu açıklamayı yapar:

Ertuğrul artık ve hatta çoktandır karanlık ormanın Karacaahmet Mezarlığı olduğunu, başka bir yer olamayacağını bilmekteydi. Tıbbiye yatakhanelerindeki kâh uykusuz kâh derinlemesine uykulu gecelerde geçmiş ve geleceği tefsir ettiğinde ormanın bağrındaki ışığın şu ışıklı camlar olabileceğini hep düşünmüş, birtakım mecazları zihninde evirip çevirdikten sonra da örümcek ağlarını Ocağın tâlihine yormuştu (Savaş 375).

Kıvılcım'da tarihî bilginin kurguda işlenip sağlam bir zeminde ilerlenmesini sağlayan bir özellik olarak mekân seçimleri için roman yazarı tarafından ayrı bir mesai harcanmıştır. Romanın en başında tıbbiye öğrencilerinin karanlık bir gecede Karacaahmet Mezarlığında bir araya gelip Türk Ocağının temellerini atma çabaları verilmiştir. Tarihî bir mekân olarak burada Karacaahmet Mezarlığı sıradan bir mezarlık değil, bir sembol mekâna dönüştürülmüştür. Bu sembol ise bazı açık yahut örtük iletilerle açıklanmıştır. Öncelikle dinî inançları gereği mezarlık Ocaklılar için mukaddesdir (Savaş 123). Ayrıca onlara göre ölmek, çoğalmaktır. Çünkü Yahya Kemal'in de dediği gibi "ölülerıyla yaşayan bir millet" olduklarının farkındadırlar. Ocaklı ruhunun Karacaahmet Mezarlığı'nda dirilişi bu gerçeği kanıtlamaktadır. Nihayetinde bugüne kadar bu topraklar için dökülen kanı, bu mübarek insanların kurt kanını Karacaahmet emmemiş midir? (Savaş 397). Bundan dolayıdır ki yüz doksan tıbbiyeliden biri olan Filibeli Refet, bu mezarlığı kendileri için "bir yuva, bir yurt, hepsinden önce de temiz süt emmişlerin bir beşiği" olarak gördüğünü açıkça dile getirmiştir (Savaş 393).

Sembolik anlamlar yüklenen bir diğer tarihî mekân da başta Mekteb-i Tıbbiye olmak üzere İstanbul'un bazı yapılarının çatıları ve çatı aralarıdır. Romanda böylesi bir sembolik anlatım Mülkiyeli Recep'in bir gün gezinirken dikkatini civardaki evlerin çatılarının çekmesiyle başlatılır. Bu bahiste arkadaşları Hüseyin Haşim, ona mimarlık okumasını önerir. Recep ise "Memleket çatırıyor." diyerek manidar bir cevap verir (Savaş 24). Nitekim ülkenin içinde olduğu durumu Türk Ocakları gibi sivil iradeye dayanan bir cemiyet ile düzeltmeye çalışmanın ilk adımları bir çatı üzerinde atılacaktır. Bu yönüyle çatı; dağınık olanın derlenip toparlandığı bir merkez, yeri geldiğinde yüksekliğinden istifade edilerek olup bitenin tepeden, kuşbakışı izlenebildiği bir mekân

⁸ Bu sahnelerin en dikkate değerlerinden biri için romanın 266. sayfasına bakılabilir.

olarak değerlendirilmelidir. Ocakdaşlar da bu sebeptir ki mektebin çatısını mekân olarak seçip çatıdan ülkenin istikbaline etki etmek amacındadırlar.

Son olarak tarihî belge yayımlamak tarihsel içeriği romanda var eden tekniklerden biri olarak dikkat çekmektedir. Örneğin İzmir Redd-i İlhak Heyetinden Balıkesir Belediye Reisine gönderilen telgraf metni romana aynen yerleştirilir:

Belediye Riyasetine, Türk İzmir 15 Mayıs sabahından itibaren Düvel-i İtilâfiye müsaadesiyle Yunanlılar tarafından işgal olunacaktır. Bu işgal ve ilhaki reddediniz. Mitingler tertip ederek keyfiyeti düvel-i muazzama nezdinde protesto ediniz. Silâhla müdafaanın esaslarını hazırlayarak vatan ordusuna iltihak ediniz. Redd-i İlhak (Savaş 339).

Benzer şekilde tamamı romanda iktibas edilen tarihî belgelerden en dikkat çekenlerinden biri de Hamdullah Suphi'nin mebus sıfatıyla Meclis-i Mebusanda, esasları Mustafa Kemal Paşa tarafından belirlenen Misak-ı Millî metnini okuma ânıdır (Savaş 374).

Dil ve Üslupta Öne Çıkan Özellikler

Romanın tarifi yapılırken ilk söylenmesi gereken şüphesiz onun “edebî bir tür” olduğudur. Dolayısıyla bir tema/konu, salt kurmaca tekniklerinin uygulanması ile romana dönüştürülemez. Çünkü kurmaca tekniklerinin yanı sıra dil ve üslup açısından da edebîliğin sağlanması gerekmektedir. Türk Ocağının kuruluş döneminin konu olarak seçildiği *Kıvılcım*'da yazar, bir dikkat alanı olarak günlük dilin üzerine çıkan edebî dil kurma hassasiyeti ve özgün bir üslup inşa etme gayretiyle roman kişilerine sesini ve sözünü emanet etmiştir. Özellikle yazarın romanın yayım tarihinden yaklaşık 110 yıl öncesi gibi bir tarihî sürece yönelmesi, dil kullanımında da çok rahat davranamamasını beraberinde getirmiştir. Nasıl ki bir dönem dizisinde yahut tarihî bir tiyatrodaki dekor kurmak, nesnelere o zamana uygun hâle getirmek ve konuşanların dil özelliklerini otantik kılmak külfetli ve özel marifet gerektirirse tarihî romanda kullanılacak üslubu da söz varlığını, sesletimi, benzetimi vd. de hesaba katarak yazmak özel çaba ve yetenek gerektirmektedir. Bir yandan 110 yıl öncesi anlatırken kullanılan dilin otantik/nostaljik çerçevesinin dışına çıkmamak, diğer yandan da günümüz okurunun dil müktesebatını hesaba katarak yazabilmek gerekmektedir. Ancak bu dengenin ayarlanabilmesi tarihî roman yazımında karşılaşılan en büyük zorluklardan biridir.

Yazar anlatıcının sesine kulak verildiğinde romanın söz varlığında, anlatılan zamanın izlerini taşıyan otantik sözcük ve söz gruplarının kullanıldığı, böylelikle olay akışıyla birlikte dilin doğal havasının aktarılmasının sağlandığı fark edilmektedir. Bu noktada bazen İstanbul argosu, mahalli söyleyiş hatta küfürlü ifade dahi kullanılarak okuyucuyu dönemin atmosferine çekmek hedeflenmiştir. Verilen şu örnek cümlelerdeki altı çizili sözcük ve söz grupları söylenenlerin somutlaşması açısından dikkat çekicidir:

Herkes istim üzerindeydi (Savaş 10).

*Mor dikenlerin dağladığı elleri çok pis gidisiyordu (Savaş 13).
 Tıknaz oğlan Ertuğrul bir başına, kıraathanenin dışında dikelmekteydi (Savaş 20).
 Ertuğrul böyle dedikten sonra gizli toplanma odasının zulasına seğırtti (Savaş 21).
 Bak şu edepsiz, iktiza ediyorsa çocuğun kulağını çektireyim (Savaş 35).
 Hırdavatçı Peşo, kendisinin fark edildiğini anlamış olmalı ki usulca istimi kırdı (Savaş 45).
 Hüseyin Fikret içinden işte şimdi sıçtı diyordu (Savaş 52).
 Fransız kudurukları Tunus'a el koyunca İtalyan pezevenkler iştahlandı (Savaş 55).
 Kör kandil misin ulan, dedi Kurt Muhsin (Savaş 60).
 Ertuğrul, gecenin kör çağında gizlice sıvıştığı mektebe aynı gizlilikle girdi; fenersiz, kandilsiz, tıpratsız, iç dünyasındaki aknem kuruntuların bilinmezliğini peşinden sürüyerek merdivenlere yöneldiğinde yine zıngadak durdu (Savaş 70).*

Üslup açısından değinilmesi gereken tasarruflardan bir diğeri de ya ancak uzmanı tarafından bilinecek ya da bugün kullanımdan düşmüş bazı teknik sözcüklerin yine olay akışının otantik havasını yansıtmak için kullanılması olmuştur. Örneğin ancak denizcilerin yahut özel ilgi sahiplerinin anlayabileceği bir teknik kelime olan “silyon feneri”, “Hava karardıkça vapurların silyon fenerleri belirginleşiyordu.” (Savaş 69) cümlesinde görüldüğü üzere romanda yer bulabilmiştir. Böylesi teknik sözcüklerden bazılarının okur tarafından anlaşılacağı ön görüldüğünde dipnotlarla açıklamaya başvurulmuştur : “Teşrihten karîb-i âlâ aldı. Alsa iyi. Sonra da vasata düştü.” (Savaş 105) cümlesine verilen dipnotta “Teşrih: Anatomi dersinin o zamanki adı./Tıbbiye’deki ders notları rakamlarla veya harflerle değil birtakım terimlerle ifade ediliyordu. Yüksekten aşağıya ders notları şöyleydi: Şâyân-ı takdir, Aliyü’l-âlâ, Âlâ, Karîb-i âlâ, Vasat, Zayıf.” açıklamaları yapılmıştır.

Dipnotlara başvurulmasının bir diğer sebebi de bazı atıfları belirtmektir. Yazar anlatıcı, hem kendi konuşurken hem de roman kişilerini konuştururken kimi yazarlardan/eserlerden doğrudan alıntılarda bulunur. Ancak bunlar akademik metinlerdeki turnak işareti içinde verilen atıflardan farklı biçimde edebî bir üslup özelliğine dönüştürülerek metne organik bir şekilde istiflenir. Roman kişilerinden Hüseyin Fikret’in konuşturulurken söylediği “Ne Arabız, ne Acemiz, Türkoğlu Türküz; Ve kâffe-i Türklerle hem-cins ve hem zebanız.” (Savaş 64) cümlesi tam anlamıyla bağlama uygun bir şekilde sanki kendisine aitmiş gibi ona söylettirilmiştir. Ancak yazar bu cümlenin sonuna koyduğu dipnotta “Hüseyin Fikret burada Şemsettin Sami’den alıntıda bulunuyor.” açıklamasını ekleyerek ifadenin gerçek sahibini belirtmiştir. Aynı durum yerli isim ve kaynaklardan olduğu gibi yabancılardan da olmuştur. Bu bahse örnek olarak ise Hüseyinzade Ali Bey’in Türklük mefkûresi üzerine konuştuğu bir pasajda geçen “Halk şeytanı görmez” (Savaş 220) cümlesi verilebilir. Cümlenin kime ait olduğu verilen dipnotta “Goethe’nin *Faust*’undan Mefisto’nun bir diyalogu.” ifadesiyle açıklanmıştır. Dipnota başvurmadan olay örgüsünün denk düştüğü yerlerde yan bilgiler vererek okurun kültür ve bilgi dağarcığına katkıda bulunmak da *Kıvılcım*’da öne çıkan üslup özelliklerindedir. Ahmet Ferit [Tek] ile Akçuraoğlu Yusuf’un bacanak olmaları (Savaş 179), Ömer Seyfet-

tin'in subayken Bulgar dağlarında düşmana esir düşmesi (Savaş 177), kolonizatör Türk dervişleri ifadesiyle neyin kastedildiği (Savaş 211) vs. birer yan bilgi olarak romanda varlık bulmuştur.

Tahkiyenin edebî dil ile özgün imajlar kurularak daha etkili hâlde sunulması *Kıvılcım* yazarının üslubunda kendini göstermektedir. Söz konusu üslup özelliğine romanın ilk sayfalarından itibaren rastlanmaktadır. Kış soğukunda mektebin çatı arasında toplanarak Türk Ocağını kurma idealiyle ısınan gençlere odaklanılan bir pasajda geçen “Belki soğuktu, kışın bile ısıtılmıyordu, ama belki bu oda, duvarındaki oyukla beraber; bambaşka bir rüyanın rahmiydi” (Savaş 38) cümlesi bu bağlamda dikkate değerdir. Çünkü Türk milletinin yeniden doğuşuna önemli hizmetlerde bulunacak bu gençler ile buldukları mekân arasında özgün bir benzetme kurularak duvardaki oyuk; olgunlaşmayı ve doğumu sağlayan rahme benzetilmiştir. Bahse konu özgün ve etkili anlatım, romanın geneline yayılmış ve tarihî içeriği romana dönüştürmek noktasında üslubun belirleyici bir özellik olduğunu göstermiştir. Ocaklı gençlerden Hüseyin Fikret'in I. Dünya Savaşı'na katılmasının gündeme geldiği bir sahnede nişanlısı Safiye'nin konuşulduğu şu pasaj, okuyucuyu etkilemesi açısından örnek bir bölüm olarak gösterilebilir:

Ocak'tan arkadaşları cephelerdeyken nişanlısının burada pineklemesinin ıstırap verici olduğunu gören, duyan ve içindeki kabarışlarla anlayan Safiye bir an için parladı ve Hüseyin Fikret'e dedi ki:

- İlk tanıştığınız fasılda babamın sana attığı tokadı unutmanı emrediyorum.

Hüseyin Fikret şaşkın:

- Nasıl unuturum?

- Ben öyle istediğim için unutacaksın. Çünkü cepheye gittiğinde senden kahpe düşmana öyle bir tokat vurmanı istiyorum ki...

- Nasıl bir tokat?

- Bu tokadı düşmana Çanakkale'den mi çakarsın? Sarıkamış'tan mı çakarsın? Galiçya'dan yahut Filistin'den mi çakarsın bilemem. Lâkin öyle bir tokat savur ki şaklamasını Beşiktaş'tan işiteyim (Savaş 294).

Dönemin kültürü ve günlük yaşam özellikleri âdeta okurun gözünün önünde canlandırılırcasına bazı sahnelerde yer bulmuştur. Romancının odaklandığı tarihî dönem hakkında yeteri derecede mükteşabatı olmadan böylesi sahneleri kurabilmesi mümkün değildir. *Kıvılcım* bu açıdan da tarihî içeriğin kurmacaya dönüştürülmesi ve edebî bir üslupla tahkiye edilmesi açısından niteliği yüksek bir romandır. Öyle ki Hüseyin Fikret'in nişanlısı Safiye'yi ziyarete gittiği bir akşam kurulan sofranın yemeklerinden sofraya araç-gereçlerine kadar betimlendiği aşağıdaki paragrafta, dönemin İstanbul köşk hayatının bütün bir mutfak kültüründen derin izler görmek mümkündür, bu ancak dönemi iyi bilen ve bildiklerini iyi bir üslupla ifade edebilen romancıların üstesinden gelebileceği anlatımdır:

Köşkte yer sofrası değil, masalı sandalyeli asrı sofrası çekiliydi. Azize sofraya kurulan herkesin dizlerine birer peşkir atarken Hüseyin Fikret sofraya

kaşıklarını temaşa ediyordu. Çorba kaşıkları gümüştendi, hoşaf kaşığı cevizden olsa gerekti ve pilav kaşıkları bağa süsliydi. Asıl tabakların yanlarına konmuş kâselerde gül suyu serpilmiş elbezleri vardı. Balmumları yemek odasını şavklandırıyor. Çorbayla başlayan yemek Beykoz kebapıyla devam ederken Kanlıca'nın meşhur yoğurdu zencefilli pilava yârenlik edecekti. Böyle bir köşke içgüveysi kapılanmak herhalde herkesin kârı olamazdı. Şatafat kimisini ürkütür. Hüseyin Fikret de mütevazı geçmişiyle albenili istikbali arasında ikirciklenmeye durmuştur. Neyse ki firenk üzümünden şerbet tası kendisinin uzağında. Ve biliyordu ki Safiye tarafından şu dakikada imtihan edilmektedir. Yine biliyordu ki parlak düğmeli hârici üniformasıyla sofrada bir yıldız gibi parlayan kendisidir. Tıbbiyeli olmak! (Savaş 114).

Sonuç

Bu makalede Metin Savaş'ın *Kıvılcım* romanı tarihî roman türünün özelliklerini içerme açısından incelenmiştir. İnceleme sonucunda romanda tamamen tarihî olay ve kişilerden yola çıkılmadığı; kurgusal kişi ve olaylardan da yararlandığı görülmüştür buna göre *Kıvılcım*, tarihî romanın kurgusal özelliklerini taşımaktadır.

Kıvılcım, tarihî romanın niteliğini zedeleyen tarihsel çarpıtma yanlışlığından uzaktır. Bu eserde farklı edebî teknikler ve anlatım türleri (benzetme, şiirsellik, metinlerarasılık, belge yayınlama vb.) kullanılarak tarihî bilgi, edebî bir romana başarılı bir şekilde dönüştürülmüştür. Ayrıca merak, gerilim gibi kurgu unsurlarına uygun olarak yazılarak okuma heyecanı yüksek düzeyde tutulmuştur. Dil ve üslup açısından zengin ve akıcı; söz varlığı açısından da dönemin özelliklerini yansıtmaktadır. Bu yönlerden değerlendirildiğinde *Kıvılcım*'ın tarihî romanın unsur ve özelliklerini nitelikli bir şekilde yansıttığı görülmüştür.

KAYNAKLAR

- Aktaş, Şerif. *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili Teori ve Uygulama*. Kurgan Edebiyat Yayınları, 2013.
- Alangu, Tahir. *Ömer Seyfettin Ülkücü Bir Yazarın Romanı*. YKY, 2017.
- Bozdoğan, Ahmet. "Dönem Romanı Kavramı." *Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* (Aralık 2020), ss. 31-39.
- Enginün, İnci. *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. Dergâh Yayınları, 2010.
- Eraydın Argunşah, Hülya. *Türk Edebiyatında Tarihî Roman (Türk Tarihiyle İlgili)*. 1990. Marmara Ü, Doktora tezi.
- Gögebakan, Turgut. *Tarihsel Roman Üzerine*. Akçağ Yayınları, 2004.
- Jung, Carl Gustave. *Dört Arketip*. Metis Yayınları, 2015.
- Kantarcıoğlu, Sevim. *Yakınçağ Tarihimizde Roman*. Paradigma Yayıncılık, 2008.
- Lukacs, György. *Tarihsel Roman*. Epos Yayınları, 2016.
- Savaş, Metin. *Kıvılcım*. Ötügen Yayınları, 2021.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %60, İkinci Yazar %40.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FINANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

YEREL DARPLI, ÇOKNADİR İLHANLI SİKKELERİ ve ÖZELLİKLERİ

Öz: İran ve Ortadoğu'nun en büyük devletlerden İlhanlılara ait sikkeler, İslami sikkeler içerisinde sikke çeşitliliği açısından sınırsız bir zenginliğe sahiptir. İlhanlı sikkelerinin literatüre giren örneklerinin yanı sıra, bilinmeyen, örneği görülmemiş ve koleksiyon kayıtlarına girmemiş yeni tipler ve darp yerleri ortaya çıkmaktadır. Yeni bulunan dönem sahteleri ve yerel darplar, dönemin olaylarının seyrine, vassallık statülerinin özelliklerine, ülkelerin sınırlarına ve sultanların hâkimiyet süreleriyle ilgili detaylar hakkında, yeni bilgilere ulaşmamızı sağlamaktadır. İlhanlıların yerel idarelere ve hâkimiyetleri altındaki bölgelere ne kadar nüfuz ettiği, ortaya çıkan yeni yerel sikke örnekleri ile her geçen gün daha iyi anlaşılmaktadır. Sikke darplarının kalitesiz gümüş ve bakır alaşımlarla darbedilmiş olması, yerel yöneticilerin ya da noyanların emirlerin ekonomi yönetiminden anlamasalar da ticari canlılık için ihtiyaç duyulan paraları kestirdiklerini ortaya koymaktadır. Tebriz dışında kesilen sikkelerin gerek gümüş ayarlarında gerekse bakır kalitelerinde bariz farklılıklar tespit edilmiştir. Sikkelerde görülen kötü işçilik, yazım hataları ve bozuk kompozisyon, valilerin-komutanların bu sikkeleri yerel ustalara kestirdiklerini göstermektedir. Araştırmamızda, farklı Anadolu imitasyonlarını literatüre kazandırıp, yeni örneklerle İlhanlı sikkelerinin taşrada nasıl kesildikleri detayları ile ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: İlhanlılar, Yerel Darplar, Anadolu İmitasyonları, Merkezî Darphaneler, Erzurum.

Local Qualified, Very Rare Ilkhanid Coins and Their Features

Abstract: The coins of the Ilkhanids, one of the biggest states in Iran and the Middle East, have an unlimited wealth in terms of coin variety among Islamic coins. In addition to the examples of Ilkhanid coins that have been published in the literature, new types and minting places that are unknown, unprecedented and not included in the collection records are emerging. Newly discovered period counterfeits and local mints provide us with new information about the course of events of the period, the characteristics of vassalage status, the borders of the countries and the reign of sultans. The extent to which the Ilkhanids controlled the local administrations and the regions under their rule is better understood with the new local coin samples that have emerged. The fact that the coins were minted with poor quality silver and copper alloys reveals that the local administrators or noyans-amirs cut the money needed for commercial vitality even though they did not understand the economy management. Significant differences were detected in both silver settings and copper qualities of the coins cut outside Tabriz. The poor craftsmanship, topographical errors and corrupted composition on the coins show that the governors-commanders had local masters cut these coins. In our research, it will be tried to bring different Anatolian imitations to the literature and to reveal the details of how the Ilkhanid coins were cut in the provinces with new examples.

Keywords: Ilkhanids, Local Mints, Anatolian Imitations, Central Mints, Erzurum.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
52. SAYI / VOLUME
2022-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Doç. Dr. Mustafa KALKAN

T.C. Kültür Bakanlığı
Kültür Varlıkları ve Müzeler
Genel Müdürlüğü

kalkan12@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-6339-4500

Gönderim Tarihi Received

07.08.2022

Kabul Tarihi Accepted

10.11.2022

Atıf Citation

Kalkan, Mustafa. "Yerel Darpli, Çoknadir İlhanlı Sikkeleri ve Özellikleri." *Türklük Bilimi Araştırmaları*, no. 52, 2022, ss. 85-100.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

İlhanlılar (H.654-758/M.1256-1357), Moğol kökenli olmaları sebebiyle Büyük Moğolların askeri yönetim ve hâkimiyet anlayışını benimsemiş bir devlettir. Cengiz Han'ın ölümüyle parçalanmış Moğol gücü, (Agacanov 44) çocukları vasıtasıyla dünyanın geride kalan kısmındaki topraklarda devam ettirilecektir (Gumilyev 203). İran topraklarını ve Anadolu'yu ele geçiren İlhanlılar, Cuci Ulusu'nun (Altınorda Devleti'nin) ve Çağatay Devleti'nin hükümlerlik sahası içinde kalan bölgeleri de elde etmek için savaşlara girişmiştir. Büyük Moğol Devleti ideali, Cengiz Han'ın çocuklarının birbirlerini yok etmesine kadar varan bir tarihi seyre sahiptir. Kafkasya ve Doğu Akdeniz Yolu'nun kontrolünü ele geçirmek için Altınorda ile İlhanlılar sürekli bir mücadele içinde olmuştur (Kamalov 89). Hatta Büyük Han'ın bütün uyarılarına rağmen Anadolu'nun ele geçirilmesi noktasında aralarında sürekli bir askerî mücadele yaşanmıştır. Kafkasların ve Anadolu'nun zenginliği, jeostratejik önemi, askerî kaynak potansiyeli ve ticaret yollarının (İpek Yolu, Baharat Yolu ve Kuzey Ticaret Yolu) geçiş noktası üzerinde olması sebebiyle, bu bölgelerin açık saldırılara hedef oldukları görülecektir.

Moğol orduları, 1224 yılında Rey, Save, Kom ve Kaşan şehirlerini yağmalayarak, yerle bir ettiler. Horasan'ın eyaletlerini baştan sona katettiler. Ögeday'ın ölümünden sonra taht kavgaları son bulmuş ve tahta Argun geçmiştir. Argun, Tebriz şehirini merkez yapmış, orduları Anadolu'ya (1243 Kösedag Savaşı) akabinde Erzurum'a saldırmıştır (1244). Baycu Noyan, (Genceli Kiragos 83) 1245 yılında Diyarbakır, Edessa (Urfa) ve Nisibis (Nusyabin) şehirlerini ele geçirerek yağmalamıştır. Daha sonra tahta Mönge geçince hızla Horasan bölgesine gitmesi için Argun'u görevlendirmiştir.

1243 yılında Sivas'ta alınan ağır yenilgi üzerine Anadolu Selçuklu Devleti parçalanmıştır. Birçok şehir ele geçirilmiş ve vezirler vasıtasıyla göstermelik sultanlarla ülke yönetiliyordu. Vezir-Vali Pervane (Rükneddin) vasıtasıyla III. Gıyaseddin Keyhüsrev tahta geçirilerek, halk ağır vergiler altında ezildi. Huzistan ve Vasit eyaletlerindeki şehirler, İlka Noyan ve Kara Boğa Noyan'a karşı koymadan teslim oldukları hâlde yağmalandı ve ağır vergiler alındı. Daha sonra Halep ve Şam ele geçirildi. Hülagü'nün oğlu Yeşmut, Meyyafarikin (Silvan) şehirini kuşattı (Ebu'l Fida 236). İslam dünyasında sosyoekonomik durum kötü idi ve Halife el Mustasım Billah idareyi tam olarak elinde tutamıyordu (Çelik 131). Hülagü, Azerbaycan'ı işgal ettikten sonra, (Gordlevskiy 58) 1258 yılında büyük bir askeri güçle Bağdat'ı ele geçirdi (Seyfeddini 13). 1260 yılında Ayn Calut Savaşı'nda (Ağır 21) Ketboğa ağır yenilgiye uğramış ve Moğollar Memlükler karşısında büyük kayıplar vermişlerdir. Hülagü dönemi gerek altın gerekse gümüş sikkelerin ayarlarının genel olarak korunduğu bir dönemdir ama bölgesel olarak farklı ağırlıklarda dinar ve dirhemlerin kesildikleri yerler de vardır.

Askeri ilerleyişini sürdüren Moğollar, İran'da uzun süre kalacak ve İlhanlı Devleti'ni kuracaklardır. İlhanlılar, İran kültürü içinde zamanla İslam kültür ve medeniyetinin nüfuzu altına gireceklerdir (Spuler 71). Abaka döneminde merkez Tebriz idi, Memlükler ve Altın Orda Devleti ile mücadeleler devam ediyordu. Anadolu Genel Valisi olan Muinüddin Pervane'nin Memlüklü sultanı Baybars'ı Anadolu'ya çağırması, bu dönemin en önemli olayı olarak kabul edilmektedir

(Galstyan 70). Belirtilen dönemde Çağataylar da İlhanlı topraklarına saldırmıştır (Blair 308). Moğol devletleri arasındaki toprak mücadelesi aynı hızla devam etmiştir. Bu dönemde, Kafkasya’da ve Fars bölgesinde basılan sikkeler daha ağır olarak kesilmiştir (Diler 20). Önemli ağırlık kaybı ve sikke kalitesinde ayar düşüşünün yaşandığı dönem Sultan Ahmet Han dönemi olarak bilinmektedir (Spuler 89). Bu dönemde, dirhemler 2.5 gr’a (1 dirhem 3.072 gr’dır) kadar düşmüşlerdir.

Bu araştırmanın konusu olan sikkeler, Muhammed Han ve Anuşirvan dönemi içinde yer almaktadır. Diğer iki sikke, anonim sikke özelliği taşımaktadır. Gazan Han ve Süleyman Han dönemine ait iki yerel darblı sikkenin resmi ve teknik özellikleri de verilerek, sikke basımının nasıl yapıldığının ve Anadolu tiplerinin diğer sikkelerden nasıl ayrıldığına anlaşılmaya çalışılmıştır.

İlhanlar, Anadolu’da askeri ve idari hâkimiyetlerini pekiştirerek, birçok büyük şehirde darphaneler kurmuştur. Rum (Anadolu), Küçük Ermenistan, Garcistan-Afganistan, (Diler 865) Mardin ve Fars gibi yörelerin sikkelerini de toplatıp, tek tip, daha doğrusu merkezden belirlenen tip ve ayarda sikkeler kestirmişlerdir. Yine Ebu Said döneminde kalıplar zaman zaman merkezden yani Tebriz’den gönderiliyordu (Diler 21). Bu bazen büyük problemlere sebebiyet veriyor, darp yeri ve tarihi ile ilgili hatalar meydana geliyordu. Bazı sikkelerde bu kalıba kenarlarda yer açılarak, şehir adı vurulurken bazen de sikkenin en uygun olan boş yerine konurmark ile şehrin adı ya da tarih darbedilirdi.

Ömer Diler’in tespitlerine göre sikke basımında üç ana karar mekanizması bulunuyordu: imparatorluk, eyaletler ve yerel idareler. Bunların dışında ordu kumandanları acil para gereksinimi olduğu zaman, sikke basma iznine sahipti. Bu tip paralar, hiçbir sisteme bağlı olmadan acilen basılan paralardır, bazı örnekleri Fars bölgesinde görülmüştür. Gezgin karargâh darphaneleri de ciddi paralar basarak, ordunun ihtiyacını karşıladı. Bunların dışında bazı tarikat ve tekkelerin de para basma yetkisi vardı (Diler 23-4). Ayrıca Anadolu darparları, oldukça hafif ve kalıp özellikleri kaba ve özensiz şekilde kesilmiştir. Hatta “Dönem Sahteleri ya da Lokal Darblar” olarak tanımlanan bu sikkeler, diğer bölgelerdeki İlhanlı paralarından ağırlık, çap ve metal kalitesi ile ayrılıyorlardı.

İlhanların Anadolu’da Hâkimiyeti Altındaki Bölgeler

İlhanlar, Anadolu’yu ele geçirdikten sonra merkezde yer alan vezir-emir-merkez valisi aracılığı ile diğer şehirleri yönetiyorlardı. Merkezden uzak olan bu bölgelerde, askeri hâkimiyet her ne kadar devletin elinde olsa da merkeze bağlılık her han döneminde değişiklik göstermekteydi. Otoriter hanlar döneminde vergilerin kolayca toplanması, taşrada darbedilen sikkelerin ayarlarında ve çaplarında görülen standartların yakalanması mümkündü. Otoritesi zayıf olan hanların döneminde ise durum kötüye gidecek, valiler, generaller ve darphane sorumluları paraların gramından, çapından ve ayarından çalacak, ağır vergiler vermeye mecbur kalan halk, pazarlarda düşük ayarlı paraları kabul etmek zorunda bırakılacaktır.

İlhanlar, İran’da Şii dünyasının Bağdat’ta ise Sünni dünyasının hâkimiyetini ellerinde tuttukları için, mezhepsel tercihlere göre sikke kestirmek zorunda

kalmıştır. Şiilerin buldukları bölgelerde sikkelerin kelime-i tevhîd yüzünde kenarlara 12 İmam'ın adını nakşettirirken, Sünni rezervli örneklerde Dört Halife'nin adını yazmak zorunda kalmışlardır. Sembolik işaretler ve ifadeler, paranın hangi kesime ait olduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle İran coğrafyasında, Orta Anadolu ve Antalya'da kesilen sikkelerde ağırlık, çap, konturmark ve mezhep ibareleri açıkça görülmekteydi.

Sikke darp geleneği ve stilistik özellikleri ile İlhanlı felsleri, içinde yer aldıkları toplumun sosyal beklentilerinden çok, Moğol geleneğinde simgesel özellikler taşıyan tasvirlerle yer vermiştir. Yerel darplı sikkelerin kesiminde, içinde yaşadıkları toplumun dini ve sosyal normlarına uyulmamış, İslami geleneğe aykırı olarak insan yüzü, güneş insan, aslan, kurt, tavşan, vaşak, balık, geyik, stilize kuş, inek, boğa ve tavus kuşu gibi hayvanlar, sikkelerin üzerine resmedilmiştir. Son yıllarda tespit edilen belirli bölgeler için darbedilen gümüş ve bakır sikkeler, İlhanlı Devleti'nin ekonomiye verdiği önemi göstermesi açısından önemlidir. İran Moğolları'nda (İlhanlar) para sistemi

1 dinar:6 dirhem temeline dayanıyordu ve geçerli sikke birimi dinardı. 6 dirhemlik gümüş paralara da "gümüş dinar" denir. Altın dinarın ortalama ağırlığı 4.25 gr olmakla birlikte, bu ağırlık zamana ve yörelere göre de değişiyordu. İran Moğollarının altın paralarında ana ölçü miskaldı. Ama daha hassas ölçüm yapabilmek ve değişik değerlerde para basabilmek için "karat" ölçüsü kullanılıyordu ve 20 karat 1 miskal geliyordu. Kullanılan madenler (altın ve gümüş) ayar olarak neredeyse safa yakındı. Hülagü döneminde 4.548 gr'lık ölçü Harezmi miskalini oluşturur. Geçerli olan diğer bir ölçüde Semerkand miskalidir ve bu da 4.095 gr'dır. Azerbaycan'da ise 4.608 gr olan miskalin 4/6 sı, yani 3.072 gr bir dirhem kabul edilmiş ve bunun 6 mislini de yani 18.432 gr'ına da "bir gümüş dinar" denir. Bu gümüş dinarların 10.000 tanesine "tümen" adı verilmiştir. Tanga ise Moğollar'da çok kullanılan bir para birimidir. Ağırlığı 20 ile 35 habbe yani 1.30 ile 1.95 gr. arasında değişiyordu. Kabaca söylersek, tanga 1/3, miskal ağırlığındaki gümüş paralardı. Altın ve gümüş "balış" ise, 500'er miskal (takriben 2.5 kilo) ağırlığındaydı (Diler 20).

Gazan Han (H.694-703/M.1294-1304) döneminde sikke ayarlarında önemli bir reform yapılmış, (Seyfeddini 32) dinar, dirhem ve felslerin ağırlıkları ve metal ayarları artırılarak, güçlü ekonomiyle halk memnun edilmeye çalışılmıştır. Hatta Anadolu'da, Küçük Ermenistan'da, Garcistan, Mardin ve Fars bölgelerindeki sikkeler toplatılarak, merkezde kesilen sikkeler tedavüle sokulmuştur.

Ebu Said döneminde de sikke ayarları korunmuş, alınan tedbirlere riayet edilerek, sikkelerin Tebriz'den kesilerek dağıtılmasına devam edilmiştir. Diğer sultanlar döneminde, aynı standartlara uyulmuş ve İlhanlı hâkimiyeti altındaki topraklarda benzer ağırlıkta ve ayarda paralar kullanılmıştır.

İncelediğimiz dönemin içinde yer alan Muhammed Han'ın (H.736-738/M.1335-1338) saltanat yıllarında sikke ayarında değişikliğe gidilmiştir. 738 yılında çift dirhem, 14 karat yani 2.52 gr ağırlığa indirilmiştir. Bazı bölgelerde 2.16 gr, gümüş dinar ise 6.48 gr'a düşürülmüştür. Süleyman Han (H.739-

746/M.1338-1346) döneminde (Seyfeddini 188) 740 yılında çift dirhem, 10 karat yani 1.80 gr iken daha sonra 8 karat 1.44 gr'a kadar düşürülmüştür. Anuşirvan Han (H.745-757/M.1344-1356) döneminde 8 karat 1.44 gr, çift dirhem, 7 karat 1.26 gr'a daha sonra 6 karat 1.08 grama indirilmiştir. Bu da ekonomideki bozulmanın açık göstergesi olarak görülmelidir.

Lokal Darblı-Dönem Sahtesi İlhanlı Sikkeleri ve Özellikleri

İlhanların Anadolu'da askeri hâkimiyeti tamamen sağladıktan sonra Genel Vali-Vezir ataması yaparak, kontrolü ellerinde tutma yoluna gideceklerdir. Aynı zamanda küçük yerleşim birimlerine, şehirlere ve kasabalara, noyanlar, emirler ve askeri rütbelere sahip olan diğer Moğol soylu idarecileri de gönderdikleri bilinmektedir. Erzincan, Batman, Ahlat, Aksaray, Amasya, Ankara (Engüriye), Ani, Ebu Saidiye, Erbil, Erciş, Ermenek, Ekri, Tokat, Bayburt, Cence, Bitlis, Siird, Çemişkezek, Hısn, Karahisar, Develi, Divriği, Samsun, Gümüşbazar, Sinop, Sivrihisar, Şabankara-Şebinkarahisar, Ekrek (Akrak-Ehrek), Karaağaç, Karahisar, Kırşehir, Kastamonu, Gölhisar, Koçhisar, Kankar (Kengürü), Kütahya, Kıgı, Göl-pazar, Gümüşpazar, Mazkird (Malazagird), Madenşehir, Yenişehir, Manavgat, Muş, Mut, Nevşehir, Vastan (Gevaş) ve Yeni Pazar gibi küçük ilçe-illerin merkezden uzakta bulunan yöneticileri, İlhanlı sarayından aldıkları izinle ağırlık, tip, yazı hattı, kompozisyon ve ayarları farklı olan sikkeler kestirmişlerdir.

Sikkelerin, diğer İlhanlı sikkeleri ile aralarındaki farklar hemen anlaşılacaktır. Kalitesiz işçilik, düşük ayarlı metal, bozuk ve yanlış yazılan satırlar, standarta uymayan düşük ağırlık ve yöresel süsleme ya da tasvirlerle, lokal darplı örnekler diğerlerinden ayrılmaktadır. Bu sikkelerin halk tarafından tercih edilmemesi, ayar kaybı sebebiyle ortaya çıkan genel huzursuzluktan dolayıdır. Bunun içinde merkez tarafından dinar, dirhem ve felsler toplatılmış, her bölgeye Tebriz'de darbedilen sikkeler gönderilerek, bütün İlhanlı ülkesinde ortak bir ekonomik sistem oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu sikke standardı, uzun süre devam ettirilmiş ve başarılı bir şekilde İlhanlı Devleti sınırlarında uygulanmıştır.

Muhammed Han dönemine kadar sürdürülen bu sistem, ekonominin kötü gitmesi, askeri harcamaların artması, merkeze bağlı eyaletlerden gelen vergi miktarının azalması ve sultanların hazineye zarar verecek kadar aşırı lüks ve şatafatlı hayatı sebebiyle sona ermiştir. Tekrar halka mali yükümlülük getirilerek, ağır vergilerle birlikte, ticari hayat içinde kullanılan dinar ve dirhemlerin ayarları ile ağırlıkları düşürülecektir. Halkta tekrar yaşanan huzursuzluk, ticari hareketlerde bir azalma, paraların başka ülkelerden gelen tüccarlar tarafından kabulünde görülen sıkıntılar, asayişin bozulması ve sık sık çıkan vali isyanları durumu kontrol edilemez hale getirecektir.

Aşağıda yer alan sikke, Mardin (Diler 1091) şehri sınırlarında büyük bir örende (eski şehir yerleşiminde) bulunmuş ve çok sayıda diğer İlhanlı sikkesi ile bir arada yer alması sebebiyle, bu şehrin bir İlhanlı yerleşimi olabileceğini göstermiştir. Sikkenin darb yeri farklı olmasına rağmen bu bölgede bulunması, ticaretle gelmiş olma ihtimalinin oldukça yüksek olduğunu düşündürmektedir. Bu iki şehrin (Mardin ile Erzurum) buldukları bölgelerde önemli ticaret merkezi olmaları, mevcut düşüncüyü daha da güçlü bir hale getirmektedir.

Zeno:285925

العادل سلطان حلد ضرب ارزروم



Resim 1.Ç.:20x18.9 mm, A.:2.175 gr. AE. RRRRR. Fels.

Ön yüzünde el-âdl, altında sultan en alt satırda da hullide-halledallahu, yan tarafında du-ribe Erzurum, (Diler 86) arka yüzünde noktalı çember içinde stilize edilmiş insan yüzü, üst ve alt kısımda okunamayan yazılar yer almaktadır (Zeno 285925).

Zeno:209765/126140

العادل سلطان حلد ضرب ارزروم لاله لاله الله محمد رسول الله



Resim 2. Ç.:18 mm, A.:2 gr. Resim 3. Ç.:17.84 mm, A.:1.8 gr. AE. RRRRR. Fels.

Özellikle Erzurum yazısının (Zeno 209765) yanı sıra diğer örnekte bazı detayların daha iyi görünüyör olması, üç sikkenin birbirini tamamlaması fırsatını sağlamıştır. Ayrıca bu iki örnekte, insan yüzünün olduğu kısmın kenarlarında kelime-i tevhîd yer almaktadır.

Asıl örnekte bu kısım okunaklı değildir (Zeno 126140).

Zeno:209765/126140

لعادل سلطان حلد ضرب ارزروم لاله الله محمد رسول الله



Resim 4. Ç.:14.x13 mm, A.:1.939 gr. AE. RRRRR. Fels.

Aşağıda yer alan sikke, Batman şehri sınırlarında kayalık bir bölgede, yüksek sur kalıntılarının arasında bulunmuştur. Killi toprak altında kalan ve oldukça derin bir yerde bulunan sikkenin kondisyonu iyidir. Sikkenin Batman'a bağlı bir ilçe olan Hısn'da-Hasankeyf'te bulunmuştur. Günümüze kadar çok sayıda Hısn darplı İlhanlı sikkesi bulunmuştur. Sadece Muhammed Han döneminde değil, diğer İlhanlı sultanları döneminde de bu ilçede farklı tiplerde altın, gümüş ve bakır sikkeler kestirilmiştir. İlçenin oldukça büyük bir yerleşim alanı olduğu ve ticaret yollarının geçiş güzergâhı üzerinde bulunduğu bilinmektedir. Hısn, sadece İlhanlar döneminde değil aynı zamanda Selçuklular, Anadolu Devletleri, Beylikler, Osmanlı Devleti döneminde de büyük ve önemli bir darphanedir, yüzlerce çeşit sikkenin darbedildiği bir merkez olma özelliği taşıdığı anlaşılmaktadır.

Zeno:267258

محمد خان ضرب حسن



Resim 5. Ç.:14.5x13 mm, A.:928 mg. AE. RRRR. Fels.

Dr. Yiğit Altay tarafından Muhammed Han'a ait olabileceği bildirilmiş ve koleksiyonunda sağa doğru hareket hâlindeki aslan, sitesinde www.altaycoins.com paylaşılmıştır.

Darb yerinin Hısn-Hasankeyf (Diler 484-487) olabileceği yine Yiğit Altay tarafından belirtilmiştir. Muhammed Han, H.736-738/M.1335-1338 tarihleri arasında hüküm sürmüştür (Zeno 267258).

YA:Env.528

محمد خان ضرب حسن



Resim 6. Ç.:19 mm, A.:1.52 gr. AE. RRRR. Fels.

Dr. Yiğit Altay'a ait olan sikke örneği yön itibarıyla farklıdır. Hem insan yüzü hem de aslan figürü farklı yöne (sağa) doğru bakmaktadır. Ayrıca Yiğit Altay'ın örneğinde duribe Hısn yazısı daha belirgin olarak okunabilmektedir (Altay coins 528).

Aşağıda yer alan sikke, Sivas şehrinde yüksek yamaçlı bir yazlık yerleşim alanında (yaylak) tespit edilmiştir. Bir, bir buçuk metrelik derinlikte bulunan sikke, kumlu ve yumuşak arazide ekilebilir bir bölgede bulunmuştur.

Zeno:258401

الله محمد ضرب سواس



Resim 7. Ç.:15.5x15.3 mm, A.:1.006 gr. AE. RRRR. Fels.

Ön yüzünde Allah, Muhammed, arka yüzünde Uygurca bir yazı yer almaktadır, sultan adı da olabilir. Üst kısımda duribe Sivas ? yazılıdır. Peter Petroviç, Muhammed Han, Lutz Illich ise Anuşirvan olduğunu ileri sürmektedir (Zeno 258401).

YA:Env.26/Zeno:249250

الله محمد ضرب سواس



Resim 8. Ç.:17 mm, A.:1.15 gr. AE. RRRRR. Fels.

Dr. Yiğit Altay Koleksiyonu'na No:YA 26 kayıtlı olan örnek, asıl örnek ile birebir aynıdır. Altay'ın örneğindeki bazı detaylar, asıl örnekteki detayları daha net bir şekilde ortaya koymaktadır (Altay coins 26).

Aşağıda yer alan sikke, Mardin şehrinde yüksek rakımlı bir bölgede mezar yerleşimleri arasında, killi toprak örtüsüne sahip, kalabalık bir mezarlıkta bulunmuştur. Sikkenin darb yerinde okuma hatası yapılmadıysa, bu bölgeye ticaret yoluyla gelmiş olmalıdır. Sivas önemli bir başkenttir ve yolların geçiş güzergâhı üzerindedir. Mardin'in büyük bir ticaret şehri olması sebebiyle, sikke borsası gibi birçok devlete ait yüzlerce sikke türünün görülmesi, şaşırtıcı değildir. Sadece Anadolu'nun iç bölgeleri ile değil, Irak, Suriye, İran, Kıbrıs ve Ortadoğu hattı ile geniş ticari bağlara sahiptir. Bu sebeple, üç bin yıla yakın tarihi geçmişe sahip sikke çeşitlerinin, şehir kalıntıları arasında çıktığı görülmektedir.

Zeno:267262

سيواس لاله الا الله محمد رسول الله السلطان ملك الله قان لاعظم



Resim 9. Ç.:18.5x17.5 mm, A.:1.864 gr. AE. RRRRR. Fels.

Ön yüzünde Sivas ? (Diler 740) kelime-i tevhîd, es-sultan mülküllah, ya da H.611/M.1214-5 tarihi, arka yüzünde kaanu'l (kağanu'l) a'zam yazılıdır. Anonim İlhanlı ya da Büyük (Ulu) Moğolların hâkim oldukları coğrafyada kullandıkları ortak felstir. Özellikle Üstad Rasmir'in bizimle aynı okumayı yapmış olması önemlidir. Sikkenin Büyük Moğollara (Cengizilere) mı yoksa İlhanlara mı ait olduğu sorusu tam olarak aydınlığa kavuşturulamamıştır (Zeno 267262).

Aşağıda yer alan sikke, Gaziantep şehrinde yüksek rakımlı toprak dolgulu bölgede, büyük yerleşim kalıntısı arasında, kızıl toprak örtüsüne sahip bir yerde bulunmuştur. Sikkenin orjininin Dımaşk darblı olabileceği düşünülmektedir. Bu sikkenin üzerine birkaç kez darb yapılmış ve başka bir devlete ya da emirliğe ait sikke şeklinde kullanılmıştır. Gerek coğrafi açıdan gerekse bölgenin ortak ticaret alanı olması sebebiyle, her iki şehirde birbirine yakındır. Konturmark ya da darb ile Musul (Mevsil) şehri sikkenin üzerine vurularak, tedavüle sokulmuştur. Moğol-Oyrat kökenli bir emirlik-beylik olan Süteyidlerin hâkimiyetleri altındaki şehirlerde kullanılmış olmalıdır.

Zeno:267260

السلطان العظم خلد الله ملكه موصل



Resim 10. Ç.:19x18 mm, A.:2.189 gr. AE. RRRRR. Fels.

Ön ve arka yüzünde es-sultanu'l a'zam, halledallahu mülkehu yazıları okunabilmektedir. Hilalin içerisinde duribe Mevsil-Musul (Diler 1224) yazısı yer almaktadır. Eyyübi sultanı el Adil Ebubekir Seyfeddin'e (H.591-615/M.1194-1219) ait bir sikkenin üzerine konturmark vurulmuş da olabilir. Tip olarak Süteyid paralarına benzemektedir. Sutay Noyan, H.711-733/M.1312-1332 tarihleri arasında hüküm sürmüştür. Sutaylar-Süteyidler, (Diler 1355) Oyrat-Moğol kökenli bir hanedanlıktır. Başkentleri Musul'dur. İlhanlara ve Celayirlilere bağlı olarak sikke kestirmişlerdir. Sutaylara ait bakır sikke bugüne kadar bulunamamıştır. Ama bu sikkenin benzeri Erbil darplıdır ve gümüş olanı

www.zeno.ru'da mevcuttur (Zeno 267260).

Zeno:127049

السلطان العظم خلد الله ملكه اربيل



Resim 11. Ç.:18 mm, A.:1.43 gr. AR. RR. 2 Dirhem.

Ön yüzünde kelime-i tevhîd ve Dört Halife'nin adı yer almaktadır. Arka yüzünde el sultanu'l azam halledallahu mülkehu yazılıdır. Çember içerisinde duribe Erbil yer almaktadır. Darb yerinin iki yanında saadet düğümü bulunmaktadır. Gümüş olan bu Süteyid

dirhem örneğinin yukarıdaki felsten farklı olan noktası, Erbil (Diler 75) darblı olmasıdır. Süteyid İbrahim Şah, H.742-748/M.1342-1347 tarihleri arasında hüküm sürmüştür (Zeno 127049).

Aşağıda yer alan sikke, Erzurum şehrinde yüksek rakımlı küçük bir köy yerleşim alanında bulunmuştur. Bir, bir buçuk metrelik bir derinlikte bulunan sikke, sert ve asit oranı yüksek kara topraklı arazide tespit edilmiştir. Oldukça eski bir yerleşim yeri olan şehirde, sikkenin bulunduğu yerde sadece İlhanlı ve Saltuklu sikkeleri çıkmaktadır. Çevrede dağınık olarak bulunan taşların kesim ve inşa tarzından aynı zamanda buranın eski bir Roma-Bizans yerleşimi olduğu rahatlıkla anlaşılabilir.

Zeno:257127

سلطان ارزروم

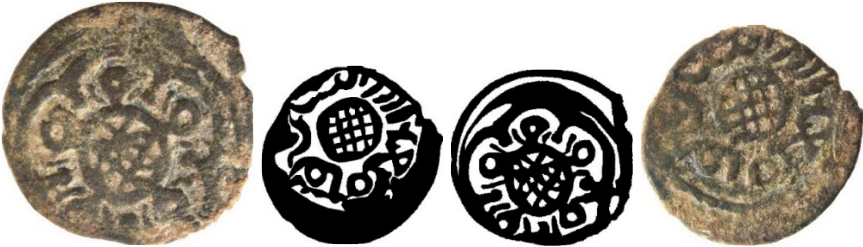


Resim 12. Ç.:18.17.8 mm, A.:1.565 gr. AE. RRRR. Fels.

Ön yüzünde çember içinde saadet düğümü, etrafındaki yazıda sultan-ı Erzurum ?, arkasında çember içinde saadet düğümünün kenarlarında beş yapraklı-pentafoil yer almaktadır. Sikkenin bugüne kadar literatüre kaydedilmiş okunabilir bir örneği tespit edilememiştir. Bulunduğu yerin Erzurum olması sebebiyle, Mutaharten ya da İlhanlı sikkesi şeklinde kabulü söz konusudur. Kâmil Eron tarafından Anonim İlhanlı felsi olarak sınıflandırılmıştır (Zeno 257127).

KEK:Env.7214

سلطان ارزروم





Resim 13. Ç.:18.5x18 mm, A.:2.211 gr. AE. RRRR. Fels. Resim 14. Ç.:19 mm, A.:2.36 gr. AE. RRRR. Fels.

Ön yüzünde çember içinde saadet düğümü, etrafındaki yazıda sultan-ı Erzurum ?, arkasında çember içinde saadet düğümünün kenarlarında beş yapraklı-pentafoil yer almaktadır. Kâmil Eron'a ait olan bu örneğin bir yüzündeki yazılar daha nettir, duribe Erzurum ve sultan yazısı açıkça okunabilmektedir. www.zeno.ru'da yer alan örnekler, bu sikkenin diğer kısımlarını okumak için yeterli olan detayları ihtiva etmemektedir (Eron 7214).

Aşağıda yer alan sikke, Erzincan (Seyfeddini 80) şehrinde yüksek rakımlı bir bölgede 40-50 hanelik eski bir Oğuz-Türkmen yerleşiminde (Özen 515), yerin yaklaşık 3-4 metre kadar aşağısında büyük bir gümüş sikke grubu ile birlikte bulunmuştur. Toprak kıvılcıkta ve asit oranı oldukça yüksek olduğu için bakır parayı oksitlendirdiği gibi, diğer gümüş sikkeleri de koyu yeşil bir renge dönüştürmüştür. Sikke dönem sahtesi ya da lokal darp olarak tanımlanabilir. Yazıların yazım stili, sikke kompozisyonu ve metal kalitesi, bu şehirde görevli olan bir yetkili tarafından kesildiğini açıkça ortaya koymaktadır. Kâmil Eron'a ait olan diğer örneğin çok daha iyi bir yazı hattı, ağırlık ve güzel kompozisyonla darbedildiği, yukarıdaki sikkeden belirgin bir şekilde ayrıldığı görülmektedir. Bu da asıl örneğin lokal darp olduğunu ortaya koymaktadır.

ÖD:362/KE:Env.3076/Zeno:281759

لا اله الا الله محمد رسول الله ضرب ارزنجان المنة الله غازان قان محمود



Resim 15. Ç.:20x19.5 mm, A.:2.092 gr. AE. RR. Fels.

KEK:Env.3076/ÖD:362

لا اله الا الله محمد رسول الله ضرب ارزنجان المنة الله غازان قان محمود



Ön tarafında el minneti lillah, Gazan Kağan Mahmud, duribe Erzincan, (Diler 89) arka tarafında la ilahe illallah Muhammed resulallah, duribe Erzincan yazılıdır (Diler 362). Darb tarihi okunamamıştır (Eron 3076). Yiğit Altay'ın değerlendirmesine göre sikke dönem sahtesi ya da lokal darblı olmalıdır. Orjinalinin benzer örneği Christian Rasmussen Koleksiyonu'nda mevcuttur (tokakte gha56a2176). Gazan Mahmud Han, H.694-703/ M.1294-1304 tarihleri arasında hüküm sürmüştür.

Aşağıda yer alan sikke, Batman şehrinde bir kale yerleşiminde, dış kale kalıntıları arasında bulunmuştur. Toprağın killi olması sebebiyle az oranda bir oksitlenme söz konusu olmuş, sikkenin detayları fazla zarar görmemiştir. Batman, Mardin ile yakın ticari ilişkilere sahiptir ve sınır bölgesinde bulunuyor olması sebebiyle, Ortadoğu coğrafyasına açılan bir kapıdır. Gerek Araplara gerek Perslere gerekse de bu bölgede İlhanlı hâkimiyeti altında olan diğer Irak-Suriye Selçuklu bölgesine yakın olması sebebiyle önemli bir geçiş güzergâhıdır.

Zeno:281754

السلطان سليمان خلد ملكه



Resim 16. Ç.:16x14.5 mm, A.:1.151 gr. AE. RR. Fels.

Resim 17. Ç.:17x16.8 mm, A.:1.936 gr. AE. RR. Fels.

Ön yüzüne Sultan Süleyman, hullide mülkehu yazısı, arka yüzüne ise kaplumbağa resmedilmiştir. Yiğit Altay tarafından Süleyman Han'a ait olabileceği değerlendirilmiştir. Süleyman Han (H.739-746/M.1338-1346) tarihleri arasında hüküm sürmüştür.

YA:Env.511-2**السلطان سليمان خلد ملكه****Resim 18. Ç.:18.7 mm, A.:1.40 gr. AE. RR. Fels.****Resim 19. Ç.:16.5X14.9 mm, A.:1.512 gr. AE. RR. Fels.**

Ön yüzüne Sultan Süleyman, hullide mülkehu yazısı, arka yüzüne ise kaplumbağa resmedilmiştir. Yiğit Altay tarafından Süleyman Han'a ait olabileceği değerlendirilmiştir (Altay coins 512).

Değerlendirme

Moğol devlet geleneğinden gelen askeri güçle, İlhanlı Devleti ele geçirdiği yerlerde otoriter bir yönetim tarzı uygulamıştır. Önceleri geleneksel yaşam sürdürülmeye çalışılmışsa da ele geçirilen yerlerin tarım ve ticaret hayatının en önemli merkezleri olması sebebiyle, halk arasında genel bir huzursuzluk ortaya çıkmıştır. Halkın isyanı üzerine önceden otlak alanlarına (Peacock 184) dönüştürülen tarım alanlarına (Seyfedini 199) daha sonra dokunulmamış ve ticaret hayatına engel olan uygulamalar ortadan kaldırılarak, ekonomik hayat desteklenmiştir. Bunda Pers kültürünün köklü geçmişi ve kültürel etkisi belirleyici olmuş, zamanla yerleşik hayatı ve şehir kültürünü öğrenen Moğollar, ticaretin önemini kavramaya başlamışlardır.

İkinci kuşak İlhanlar, eğitim aldıkları için kültür düzeyleri yükselecek ve ticaretin devlet hazinesi için önemini kavrayarak, ticari faaliyetlere ve sikke darbına büyük önem vereceklerdir. Kervansaraylar inşa edildiği, yolların güvenliği sağlandığı, posta teşkilatı mükemmel hale getirildiği için, farklı ülkelerden kervanlar gelecek, özel olarak ilgilenilen ticaret hayatı sayesinde hazineye giren gelir artacaktır.

Otokontrolün elden gittiği dönemlerde ise halk sürekli olarak ağır vergilerin altında inlemiş, yöneticiler merkeze gitmesi gereken zenginliklere ve mal varlıklarına el koymuşlardır. Hatta İlhanlı tarihinde Abaka döneminde İlhanlara tabi olan Salgurların (May 122) darbettirdiği Abiş bin Saad (Younis 93-115) sikkelerinde yerel idarecilerden Vali İnkıyanu, Çince (Pao) işaretini Şiraz darblı sikkelerin ortasına darbettirmiştir (Diler 271). Gazan Han ve Ebu Said Han döneminde uygulanan sıkı idari ve ekonomik politikalar (Blair 313) ile vergi gelirleri artırılmış ve hazine en rahat dönemini yaşamıştır. Taşra teşkilatında görev yapan vali, noyan, emir ve rütbeli subaylar, ekonomik kaynakları yağmalayamadıkları için gelirler merkeze taşınmış ve bu sayede hazine güçlenmiştir.

Lokal darblı paraların ticarete, başka ülkelerden gelen tüccarların mal alım satımına, halkın devlete olan güvenine verdiği zarar, ortadan kaldırılana kadar oldukça uzun bir süre geçmiştir. Her ne kadar sultan Hülagü, Abaka, Ahmet Tekudar (sikke ağırlıklarında düşüş olmuştur), Argun, Geyhatu, Baydu, Gazan Mahmut, (Recebli 171)

Olcaytu, Ebu Said, Yasavur, Kurumuş, Arpagun ve Musa Han dönemine kadar sikkelerin ağırlıkları genel olarak muhafaza edildiyse de Ebu Said'ten sonra sikkelere bir standart getirilmiştir. Arpagun ve Musa Han (Seyfeddini 166) döneminde bu standartlar muhafaza edilmiştir. Tagay Timur, (Seyfeddini 185) Süleyman Han, Anuşirvan ve II. Gazan Han dönemlerinde ekonomide görülen kötüleşme ve merkezî otoritenin zayıflamaya başlamasıyla birlikte, metal ayarlarında düşme, ağırlıklarda azalma ve lokal darplı sikkelerde büyük bir artış görülmeye başlayacaktır.

Dönem sahteleri ya da lokal darplar olarak nitelendirilen bu sikkeler, az sayıda basıldıkları ve sadece belirli bir bölgede geçerli oldukları için, diğer bölgelerdeki ticari faaliyetlerde kullanılmamışlardır. Daha çok yakın bölgelerde vali ve noyanlar arasındaki anlaşmaya bağlı olarak yapılan mal alımlarında kullanılan bu paralar, az sayıdadır. Daha sonra gelen valinin eski paraları toplatarak eritmesi, merkezden gelen emirle Tebriz'e gönderilmesi gibi sebeplerden dolayı bu paraları bulmak oldukça zorlaşmıştır. Yıkılmış kale kalıntılarında, eski şehir (ören) harabelerinde, mezarlarda (kolye ya da süs eşyası olarak), küçük köy yerleşimlerinde ve saklandıkları (küp, bronz ve keramik kaplar) köhne mekânlarda definciler tarafından bulunmuş ve nüvizmatik literatürüne kazandırılmıştır. Az sayıda darbedilmeleri, uzak bölgelere götürülmemeleri, bunları bulma şansını artırırken, eritilmesi ve toplatılması ise ele geçirilme şansını azaltmıştır.

Merkezî otoritenin çok uzağında kalan bölgelerde, idari ve ekonomik düzeni sağlamak oldukça zor olmuş, büyük devletler otokontrolü tesis etmek için ağır harcamalar yapmak ve kalabalık ordular beslemek mecburiyetinde kalmışlardır. Bu da hazineye ağır yük getirmiş, bölgeden elde edilen vergi gelirleri, harcamalara yetmediği için devletler başka bölgelerin gelirlerini harcamak zorunda olmuşlardır. Roma İmparatorluğu, Abbasiler, Büyük Selçuklular, Moğol İmparatorluğu ve Osmanlı Devleti gibi büyük devletler, merkezî otorite olmanın bedelini ağır mali harcamalarla ödeyecek, ekonomilerinin bunu kaldırmadığı dönemlerde ise büyük toprakları kaybedecek ya da devletleri yıkılacaktır.

Elimizde bulunan bazı örnekleri incelediğimiz bu araştırma, Anadolu'nun yaygın bir sikke basım alanı olduğunu ortaya koymaktadır. İlhanlılara ait uniq-uniq, yeni tip ve farklı metallerden darbedilmiş örneklerin bulunabileceği düşüncesi, daha çok saha taraması yapmayı zorunlu hale getirmiştir.

KAYNAKLAR

- Agacanov, Sergey Grigoreviç. *Oğuzlar*. Çeviren Ekber N. Necef, A. Annaberdiyev, Selenge Yayınları, 2004.
- Ağır, Abdullah Mesut. *Memluklarda Ticaret*. Çizgi Yayınları, 2015.
- Blair, Sheila S. "The Coins of the Later İlkhaniids. A Typological Analysis." *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, vol. 26, no. 3, 1983, pp. 295-317.
- Çelik, Burak. *İran Moğollarının Atası Hülagü Han*, Çizgi Yayınları, 2021.
- Diler, Ömer. *İlhanlar: İran Moğollarının Sikkeleri*, Mas Matbaacılık, 2006.
- Diler, Ömer. *Islamic Mints*, Volume I, Spink, 2009.
- Diler, Ömer. *Islamic Mints*, Volume II, Spink, 2009.
- Diler, Ömer. *Islamic Mints*, Volume III, Spink, 2009.
- Ebü'l Fidâ Coğrafyası (Takvimü'l Buldan)*. Çeviren Ramazan Şeşen, Yeditepe Yayınları, 2017.
- Galstyan, A. G. *Ermeni Kaynaklarına Göre Moğollar*. Çeviren İlyas Kamalov, Yeditepe Yayınları, 2005.

- Genceli, Kiragos. *Moğol İstilası (1220-1265)*. Çeviren M. Kemal Bey, Post Yayın Dağıtım, 2018.
- Gordlevskiy, Vladimir Aleksandroviç. *Küçük Asya'da Selçuklular*. Çeviren A. İnan, Hazırlayan T. Omorov, TTK Yayınları, 2019.
- Gumilyev, L. N. *Muhayyel Hükümdarlığın İzinde*. Çeviren D. Ahsen Batur, Selenge Yayınları, 2003.
- Kamalov, İlyas. *Moğolların Kafkasya Politikası*. Kaknüs Yayınları, 2003.
- Özen, Firdevs. "İlhanlılar Devrinde Erzincan." *Türk Tarihine Dair Yazılar II, Eşref Buharalı Armağanı*. Editör A. Demir, T. Kalkan, E. Erdoğan, Gece Yayınları, 2017.
- Peacock, A. C. S. *Selçuklu Devleti'nin Kuruluşu, Yeni Bir Yorum*. İş Bankası Yayınları, 2020.
- Recebli, Ali. *Azerbaycan Sikkeleri*. Xalkbank Neşriyatı, 2012.
- Seyfeddini, M. A. *Moneti İlhanov XIV Veka*. Akademi Nauk, 1968.
- Spuler, Bertold. *İran Moğolları, Siyaset, İdare ve Kültür, İlhanlılar Devri, 1220-1350*. TTK Yayınları, 2011.
- May, Timothy vd. *New Approaches to Ilkhanid History*. Brill's, 2021.
- Younis, Mohammad. "The Salghurid Coinage of Fars (Iran) Citing the Mongols: The Varieties of Overlordships, Form and Content (623–685/1226–1286)." *JOSA*, vol. 45, 2013, pp. 93-115.

İnternet Kaynakları

- <https://altaycoins.com/collection3.php?coinID=26>
- <https://altaycoins.com/collection3.php?coinID=512>
- <https://altaycoins.com/collection3.php?coinID=528>
- http://tokakte.dk/uploads/1580823821_LPicture_gha56a2176.jpg
- <https://www.zeno.ru/showphoto.php?photo=126140>
- <https://www.zeno.ru/showphoto.php?photo=127049>
- <https://www.zeno.ru/showphoto.php?photo=209765>
- <https://www.zeno.ru/showphoto.php?photo=257127>
- <https://www.zeno.ru/showphoto.php?photo=258401>
- <https://www.zeno.ru/showphoto.php?photo=267258>
- <https://www.zeno.ru/showphoto.php?photo=267260>
- <https://www.zeno.ru/showphoto.php?photo=267262>
- <https://www.zeno.ru/showphoto.php?photo=285925>

Özel Koleksiyonlar

- Christian Rasmussen Collection Inventory Number:2176
- Kâmil Eron Collection Inventory Number:3076/7214
- Kazakhan Collection Inventory Number:281754/281759/257127/267260/267262/258401/285925/267258
- Yiğit Altay Collection Inventory Number:26/528

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KONYA VELİLERİNİN TİP ÖZELLİKLERİ

Öz: Türk milleti kadim dönemlerden günümüze kadar çeşitli medeniyet daireleri içine girmiş, girdiği her medeniyet dairesinin kültürüne çeşitli katkılarda bulunurken muhatap olduğu medeniyetin kültüründen de kendi kültür dairesine birtakım kültür unsurları almıştır. Türk milletinin yaşam şekli içerisinde geliştirdiği unsurlardan birisi de hiç kuşkusuz, insan tipleridir. Türkler İslamiyet'ten önce atlı göçebe yaşamın getirdiği zorluluktan dolayı *alp tipini* benimsemiş, sonrasında İslamiyet'le birlikte girilen yeni medeniyet dairesi, alp tipine bazı yenilikler getirmiştir. Bu bağlamda alp tipinin belli başlı özellikleri korunmakla birlikte *gazi tipi* Türklerin yeni insan tipi olmuş, sonrasında İslam'ın hoş görüşü ve adaletiyle *veli tipi* sonrasında da *ahi tipi* Türk kültür hayatına girmiştir. İslamiyet'in kabulünden sonraki süreçte tüm bu tipler yeni fethedilen coğrafyalara İslam'ı yaymayı ve Türk kültürünü götürmeyi kendilerine amaç edinmişlerdir. Bu tiplerden *veli tipi*, bu çalışmanın konusudur. Veliler üzerine yapılan çalışmalar, daha çok onlar etrafında oluşan anlatıların derlenmesi yahut anlatılarda yer alan motiflerin tespit edilmesine yöneliktir. Velilerin tip tasnifine yönelik yöresel anlamda müstakil bir tip tasnifi çalışmasının yapılmamış olması bizi bu çalışmayı yapmaya yöneltmiştir. Bu bağlamda Konya velilerini konu alan 135 efsane metni ve 99 menkabe incelenmiş, inceleme sonucunda veliler, üç ana başlık ve yedi alt başlık altında bir tip tasnifine tabi tutulmuştur. Bu tip tasnifinin oluşturulmasında Konya velilerinin yetiştikleri sosyal çevre, mensup oldukları tarikatlar, haklarında söylenen/yazılan menkıbeler, mensubu oldukları tarikatların edebiyatları ve tarihi kişilikleri de göz önünde bulundurulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Veli Tipi, Konya Efsaneleri, Konya Menkıbeleri, Keramet, Motif.

Type Characteristics of Saints of Konya

Abstract: The Turkish nation has entered into various civilization circles from ancient times to the present day, and while adding some elements to the culture of each civilization circle it has entered, it has also contributed to the culture of the civilization it deals with from its own elements. One of the elements developed by the Turkish nation in its way of life is undoubtedly the human types. Before Islam, the Turks adopted the alp type due to the necessity of the nomadic life with horses, and then the new civilization circle entered with Islam brought some innovations to the alp type. In this context, although the main features of the alp type were preserved, the gazi type became the new human type of the Turks, and then, with the tolerance and justice of Islam, the saint type and then the ahi type entered the Turkish cultural life. In the period after the adoption of Islam, all these types aimed to spread Islam to the newly conquered geographies and to bring Turkish culture. Of these types, the saint type is the subject of this study. The studies on saints are mostly aimed at compiling the narratives formed around them or identifying the motifs in the narratives. The fact that there is no independent type classification study in the local sense for the type classification of saints has encouraged us to do this study. In this context, 135 myth texts and 99 saint texts about Konya saints were examined, and as a result of the examination, saints were subjected to a type classification under three main headings and seven subheadings. In the formulation of this type of classification, the social environment in which Konya saints were raised, the sects they belonged to, the menkıbes sung/written about them, the literature and historical personalities of the sects to which they belonged were also taken into consideration.

Keywords: Saint Type, Legend, Menkıbe, Miracle, Motif.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
52. SAYI / VOLUME
2022-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Öğr. Gör. Dr. Haktan KAPLAN

SeçukÜni.
Türk Dili Böl. Başkanlığı

haktan.kaplan@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6693-6766

Gönderim Tarihi

Received
01.11.2022

Kabul Tarihi

Accepted
16.11.2022

Atf

Citation

Kaplan, Haktan. "Konya Velilerinin Tip Özellikleri." *Türk Lük Bilimi Araştırmaları*, no. 52, 2022, ss. 101-114.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

Türk tarihine ve edebiyatına dikkatli bakıldığında, her medeniyet devresi, her inanç ve her sosyal tabaka, kendisini temsil eden belli tipler doğurmuştur. Bir medeniyet dairesinden başka bir medeniyet dairesine geçince gerek toplumdaki gerekse edebî eserlerdeki tipler de değişmektedir (M. Kaplan 6). Söz gelimi İslâmiyet’i kabul ederek yeni bir medeniyet dairesine giren Türk milleti yeni bir insan tipi olan “gazi” tipini ortaya çıkarmıştır. Ortaya çıkan bu tip, “alp” tipinin İslam inancıyla yoğrulmuş yeni bir portresidir. Dolayısıyla eski Türk anlatılarında yer alan “alp” tipi, İslamiyet’in kabulünden sonra yerini “gazi” tipine bırakmıştır. Ortaya çıkan gazi tipi, alp tipinin devamı niteliğindedir. Her iki tipte de temel amaç, fetih düşüncesidir. Ancak gazi tipi, bu fetih düşüncesini “İslamiyet’i yayma” fikri temelinde gerçekleştirmeyi planlar. Bir başka söyleyişle ortaya çıkan bu tipin savaşıma arzusunun ana gayesi Allah adının dünyanın her yerine yayılmasıdır.

Veliler geniş halk kitlelerinin manevi gücünü, hayat felsefesini tesis etmeyi kendilerine bir misyon olarak kabul etmişlerdir. Mehmet Kaplan, veli tipi hakkında şunları söylemektedir:

Türk-İslam kültür ve medeniyetinin teşekkülünde gaziler kadar velilerin de büyük rolü olmuştur. Hatta denilebilir ki, eski alp tipinin devamı olmakla beraber, gaziler de İslam dininin değerler sistemi içinde yer aldıklarına ve bu değerler uğruna savaşmalarına göre, doğrudan doğruya bu değerlerin taşıyıcısı, yayıcısı ve asırlar boyunca devam ettiricisi olan velilerin rolü gazilerden de büyüktür. Gazilerle, veliler çok defa beraberdiler. Ülkenin fethinde gaziler ön planda görünürler, fakat orduların ve geniş halk kitlelerinin manevi gücünü, hayat felsefesini veliler tesis ederlerdi. Bazı durumlarda veliler, İslam’ın kutsal değerlerine aykırı hareket eden maddi iktidar sahiplerine karşı hakkı ve halkı müdafaa ederlerdi. Evliya menkıbeleri bu bakımdan incelenirse, maddi iktidar sahipleri ile manevi iktidar sahipleri arasında hem iş birliği hem çatışma ile pek çok örneğe rastlanır. Veliler kendilerini umumiyetle maddi iktidar sahiplerinden üstün görmüşlerdir. Halk da kendilerine daha yakın ve yardımcı olduklarına inandıkları velileri, maddi iktidar sahiplerinden üstün tutmuşlardır (109-110).

Tüm bunlardan hareketle alp tipi kahramanın İslamiyet öncesinde düşmanlarıyla yaptığı mücadeleye; veli tipi kahramanın nefsiyle ve karşı dine mensup bireylerle kılıç olmadan yaptığı mücadeleye; gazi tipi ise alp ve veli/eren/ermiş tiplerinden terkip edilmiş, maddi mücadeleyi manevi gayeye isnat eden tiplere karşılık gelmektedir (Çakır 356).

İslamiyet’le birlikte ortaya çıktığı kabul edilen veli tipinin kaynağının kadim Türk inancına dayandığını söylemek ilginç gelebilir. Ancak veli tipine ve bu tipin özelliklerine yakından bakıldığında İslamiyet öncesi inançları bünyesinde barındırdığı görülecektir. Kadim Türk yaşantısında veli tipine benzeceğimiz şaman/kam adı verilen tipler bulunmaktaydı. Bunlar kadim Türk

kültüründe toplumun ilk sanatkâr tipleri olarak kabul edilmiştir. Sanatkârlıklarının yanında hekimlik, müzisyenlik, oyunculuk, falcılık, şairlik gibi farklı özellikleri bünyelerinde barındıran bu şahısların birtakım olağanüstü güçleri olduğuna da inanılmaktaydı.

İslamiyet öncesi Türk inanç sisteminde yer alan atalar kültü ile veli tipi arasında çok yakın bir ilişki bulunmaktadır. Atalar kültüründe atanın mezarına saygı gösterme düşüncesi vardır. Ayrıca atanın olağanüstü güçlerle donatılarak geride kalan yakınlarına yardım edeceğine de inanılır. İşte bu durum, İslamiyet'ten sonra karşımıza çıkan veli tipine yansımıştır. Eski Türklerde şamanlara, ata ruhlarına ya da hami ruhlar olarak bilinen kutsal varlıklara ve onların gücüne dair güçlü bir inanış vardır. İslamiyet'le birlikte iye ya da hami ruh inancı babalara, oradan da velilere geçmiştir (Ergun 2).

Eski Türk inancında şamanlar olağanüstü özellikleriyle ön plana çıkmaktadır. Şaman, dinî ayinleri yönetir, hastalıkları iyileştirir, çocuğu olmayanları çocuk sahibi yapar, yağmur yağdırır, fırtına çıkarır, ateşte yanmaz, az yiyeceklerle çok kişiyi doyurur, tahrip edici şeylerden etkilenmez, halka felaket musallat eder. Bu ve benzeri motifler Müslüman Türklere hiç yabancı değildir. Çünkü yukarıda saydığımız özellikler İslam'ı kabul eden Türklerde evliyalara geçmiştir. Dolayısıyla velilerin birçok özelliği eski Türk inancındaki şamanlara haiz bir özelliktir (M. Kaplan 121-123).

Göçebe hayat tarzının getirdiği birtakım uygulamalar, ritüeller ve yaşam tarzı Türklerin Orta Asya bozkırlarından Anadolu'ya gelirken beraberlerinde kültürlerini de getirmelerini sağlamıştır. Anadolu'ya gelen Türkler sahip oldukları kültürü günümüze kadar çeşitli değişim/dönüşümlerle birlikte dil/hafıza ile kuşaktan kuşağa aktarmışlardır. Bunun en güzel örneklerinden birini destandan halk hikâyelerine geçişin önemli eserlerinden olan ve Türk veli telakkisinin prototipinin yer aldığı Dede Korkut Hikâyeleri'nde görebiliriz. Dede Korkut'un şahsında hem veli tipinin hem de İslam öncesi şaman/kam tipinin özelliklerini buluyoruz. Hikâyelerde Dede Korkut, Oğuz'un, yani bütün Oğuz boylarının bilicisidir; söylediği her şey gerçekleşir, gaybdan haber verir, geleceği bilir, Allah'ın ilhamlarına mazhar olmuştur, Oğuz kavminin bütün güçlüklerini çözer, kendisine danışılmadan iş yapılmaz (Ocak 41-42). Dede Korkut'a atfedilen bu olağanüstü özellikler Anadolu'da yaşadığına inanılan hemen hemen her veliye de atfedilmiştir.

Anadolu'nun İslami bir hüviyet kazanmasında önemli roller üstlenen, Türk insanına manevi liderlik yapan dervişler, veliler, geniş halk kitlelerinin hayat felsefelerini de tesis etmişlerdir. Toplumun terbiyesi, ahlaki yapısı, ticari anlayışı, değerleri, iman anlayışı onların şahsiyetlerinde, hayat tarzlarında ve eserlerinde öne çıkmıştır (Yücel Çetin 316). Bazı veliler hukuki konulara eğilirken bir kısmı iktisadî meseleleri kendilerine dert edinmiş, zâhid ve sūfî

adıyla anılanlar da gönül dünyasının esrarını çözmeye çalışmış, kalbi davranışların önünü açarak “kâmil insan” olmanın yolunu göstermişlerdir (Bolay 4258).

Veliler ve onların özellikleri üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında, haklarında oluşan menkıbe, efsane gibi anlatılardaki motiflerin tespiti üzerine yapılan çalışmaların ağırlıkta olduğu görülmektedir. Yapılan bu çalışmalar oldukça kıymetlidir. Ancak velilerin tip özelliklerini içeren bağımsız bir çalışmanın yapılmamış olması alandaki eksikliklerden biridir. Bu çalışmada Konya efsanelerinden ve Konya velileri hakkında anlatılan menkıbelerden hareketle velilerin tipolojisi incelenmiş, incelemede Ahmet Yaşar Ocak’ın yapmış olduğu aşağıdaki tasnif esas alınmıştır:

1. Kültlerin Mahiyetine Göre

a. Mahalli Veliler

b. Genel Veliler

2. Şahsiyetlerinin Niteliğine Göre

A. Gerçek Veliler

a. Ait Oldukları İctimâî Çevreye Göre

1. Şehirli Veliler

2. Köy ve Aşiret Velileri

b. Misyonlarına göre

1. Gazi-savaşçı Veliler

2. Misyoner Veliler

3. Meslek Piri Veliler

4. Mürşid Veliler

B. Hayali Veliler

C. Velî Olmadığı Halde Sonradan Velî Telakki Edilenler

1. Tevrat Menşe’li Veliler

2. Kur’an-ı Kerim Menşe’li Veliler

3. Anadolu’da İlk Müslüman Arap Gazileri

4. Bazı Tarihi Şahsiyetler (47-64).

Ahmet Yaşar Ocak’ın yukarıdaki tasnifi, Konya velilerine ait metinlerin taranmasından sonra birtakım değişikliklere tabi tutulmuş ve Konya velileri ile ilgili şu tasnif ortaya çıkarılmıştır:

1. Tanınırlıklarına Göre

A. Bilinirliği Mahalli Sınırları Aşmamış Veliler

B. Anadolu Genelinde Bilinen Veliler

2. Ait Oldukları İctimai Çevreye Göre Veliler

A. Şehirli Veliler

B. Köy ve Aşiret Velileri

3. Üstlendikleri Misyonlara Göre Veliler

A. Gazi- Savaşçı Veliler

B. Misyoner (Kolonizatör) Veliler

C. Ahi (Meslek Sahibi) Veliler

Yapılan bu sınıflandırma pek tabii ki elde edilen yeni metinlerle veya yeni bakış açılarıyla geliştirilebilir. Ayrıca bundan sonra yapılacak olan yöresel bağlamda veli tiplerinin tasnif çalışmalarına da kaynak olabilir.

Yöntem

Bu çalışma nitel araştırma deseninde tasarlanmıştır. Araştırmada veri toplama amacıyla doküman analizi tekniğinden yararlanılmıştır. Bahsi geçen bu yöntem, araştırılması amaçlanan olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsayan bir veri toplama yöntemidir (Yıldırım ve Şimşek). Yöntemin diğer adları ise “belgesel gözlem”, “var olan kayıt ve belgelerin veri kaynağı olarak sistemli incelenmesi”, “kitaplık araştırması” ya da “belge taraması” olarak da adlandırılmaktadır (Karasar).

Araştırmada veri toplama aracı olarak Seyit Emiroğlu'nun Saim Sakaoğlu danışmanlığında hazırladığı “Konya Efsaneleri” (1993) adlı yüksek lisans tezi, Mehmet Önder'in “Konya Efsaneleri” (1963) ve Atilla Kartal'ın “Konya Halk Kültüründe Türbeler Etrafında Oluşan İnanç ve Uygulamalar” (2017) adlı kitapları doküman analiz yöntemiyle incelenmiştir. Bu bağlamda Emiroğlu tarafından derlenen 101 Konya efsanesi, Önder tarafından derlenen 34 Konya efsanesinde velilerle ilgili olan efsane metinleri tespit edilerek velilerin tip özellikleri çıkarılmıştır. Sonrasında Kartal tarafından hazırlanan kitapta yer alan veliler hakkında anlatılan menkıbeler detaylı olarak incelenmiş ve velilerin sahip oldukları özellikler, misyonlar belirlenerek çalışmaya dâhil edilmiştir. Bu kapsamda incelenen 135 efsane metni ve 99 veli menkıbesi sonucunda çalışmaya konu olan 61 veli *tablo 1*'de alfabetik olarak sıralanmıştır. Çalışmaya konu olan veliler üç ana başlık ve yedi alt başlık altında çeşitli özelliklerine göre tip tasnifine tabi tutulmuştur. Tasnif edilen veli tipleri de *tablo 2*'de ait oldukları başlıklar altında gösterilmiştir.

Tablo 1 Çalışmaya Konu Olan Veliler

Sıra	Çalışmaya Konu Olan Veliler	Ait Oldukları İlçeler
1	<i>Adil Dede</i>	<i>Ereğli</i>
2	<i>Akıncı Baba</i>	<i>Karatay</i>
3	<i>Arap Dede</i>	<i>Karatay</i>
4	<i>Aşçı Baba</i>	<i>Sarayönü</i>
5	<i>Ateşbaz-ı Veli</i>	<i>Meram</i>
6	<i>Bayraktar Dede</i>	<i>Ereğli</i>
7	<i>Beyhekim</i>	<i>Selçuklu</i>
8	<i>Bulgar Bozoğlan</i>	<i>Karaman</i>
9	<i>Burhan Dede</i>	<i>Karatay</i>
10	<i>Celaleddin Karatay</i>	<i>Selçuklu</i>
11	<i>Cemal Ali Dede</i>	<i>Meram</i>
12	<i>Dede Gül</i>	<i>Beyşehir</i>
13	<i>Dede Karkın</i>	<i>Çumra</i>
14	<i>Dede Molla</i>	<i>Çumra</i>

15	<i>Dediği Sultan</i>	<i>İlgın</i>
16	<i>Deli Oğlan</i>	
17	<i>Eflakî Dede</i>	<i>Karatay</i>
18	<i>Emir Yavtaş</i>	<i>Akşehir</i>
19	<i>Emrullah Gazi</i>	<i>Emirgazi</i>
20	<i>Eşrefoğlu</i>	<i>Beşşehir</i>
21	<i>Fakih Dede</i>	<i>Karatay</i>
22	<i>Gildan Dede</i>	<i>Meram</i>
23	<i>Güllü Baba</i>	<i>Meram</i>
24	<i>Hamza Dede</i>	
25	<i>Helvacı Baba</i>	<i>Ereğli</i>
26	<i>Hoca Ahmed Fakih</i>	<i>Meram</i>
27	<i>Hoca Cihan</i>	<i>Selçuklu</i>
28	<i>İbrahim Veli Sultan</i>	<i>Akşehir</i>
29	<i>Karaaslan</i>	<i>Karatay</i>
30	<i>Kuzucu Sultan</i>	<i>Doğanhisar</i>
31	<i>Ladikli Ahmet Hüda</i>	<i>Ladik</i>
32	<i>Mahmut Dede</i>	<i>Karatay</i>
33	<i>Mehmet Bey</i>	<i>Karatay</i>
34	<i>Memiş Efendi</i>	<i>Seydişehir</i>
35	<i>Mevlânâ</i>	<i>Karatay</i>
36	<i>Nalıncı Baba</i>	<i>Karatay</i>
37	<i>Pir Esad</i>	<i>Karatay</i>
38	<i>Pir Ömer</i>	<i>Ereğli</i>
39	<i>Rüstem Bey</i>	<i>Seydişehir</i>
40	<i>Sadır Sultan</i>	<i>Karatay</i>
41	<i>Sadreddin Konevi</i>	<i>Meram</i>
42	<i>Sahip Ata</i>	<i>Meram</i>
43	<i>Seyyid Bayram Veli</i>	<i>Hadim</i>
44	<i>Seyyit Mahmut Hayrani</i>	<i>Akşehir</i>
45	<i>Sungur Bey</i>	<i>İlgın</i>
46	<i>Şems-i Tebrizi</i>	<i>Karatay</i>
47	<i>Şeyh Bedreddin</i>	<i>İlgın</i>
48	<i>Şeyh Eyyüp</i>	<i>Akşehir</i>
49	<i>Şeyh Hacı Abdullah</i>	<i>Seydişehir</i>
50	<i>Şeyh Hacı İbrahim</i>	<i>Akşehir</i>
51	<i>Şeyh Hasan</i>	<i>Akşehir</i>
52	<i>Şeyh Hocenti</i>	<i>Çumra</i>
53	<i>Şeyh Şehabeddin</i>	<i>Ereğli</i>
54	<i>Şeyh Yusuf</i>	<i>Ereğli</i>
55	<i>Taceddin Dede</i>	<i>Akşehir</i>
56	<i>Taşgun Baba</i>	<i>Altınekin</i>
57	<i>Tavus Baba</i>	<i>Meram</i>
58	<i>Türabi</i>	<i>Akşehir</i>
59	<i>Ulaş Baba</i>	<i>Selçuklu</i>
60	<i>Ulvî Sultan</i>	<i>Karatay</i>
61	<i>Üçler Sultan</i>	<i>Karatay</i>

Tablo 1'de çalışmamıza konu olan veliler alfabetik olarak sıralanmıştır. Bununla birlikte velilerin yaşadıkları yahut kabirlerinin bulunduğu ilçeler de hemen karşı sütunda gösterilmiştir. Velilerin bağlı buldukları ilçeleri değerlendirirken ilgili velinin türbesinin yeri esas alınmıştır. Türbesi olmayan, menkıbelere konu olan veliler ise menkıbenin anlatıldığı yöre kapsamında değerlendirilmiştir. *Tablo 1*'de dikkatimizi çeken bir diğer unsur ise *Hamza Dede* ve *Deli Oğlan* adlı velilerin mekân bilgilerinin olmayışıdır. Ayrıca bu iki velinin fizikî olarak da kabirlerinin olmaması neticesinde ait oldukları ilçeler boş bırakılmıştır. Tabloda dikkatimizi çeken bir diğer unsur Karaman ilinin yer almasıdır. *Bulgar Bozoğlan* adlı efsane sonradan il olan Karaman'dan çok Konya'ya mal olmuş bir efsanedir. Bununla birlikte efsanedeki şahsın Karmanoğulları döneminde yaşadığına inanılması, Karaman'ın önceden Konya'ya bağlı bir ilçe olması gibi nedenlerden bu veli Konya velileri içerisinde değerlendirilmiştir.

Efsanelerde ve Menkıbelerde Veli Tipi

Anadolu'da velilerle ilgili anlatılan efsane ve menkıbe örneklerini incelediğimizde, adları kaynaklara geçmiş veya geçmemiş tüm velilerin hayatları ve kerametleri hakkında bilgiler veren metinlerde veli kahramanların farklı nitelikler gösterdikleri görülmektedir. Bu nitelikleri kendi içerisinde gruplara ayırmak mümkündür. Aşağıda Konya velilerinin efsane ve menkıbelerinden yola çıkarak veliler belli tiplere ayrılmıştır.

Tablo 2 *Veli Tipleri*

Tanımlıklarına Göre Veliler	Ait Oldukları İhtimai Çevreye Göre Veliler	Üstlendikleri Misyonlara Göre Veliler
<i>Bilinirliği Mahalli Sınırları Aşmamış Veliler</i>	<i>Şehirli Veliler</i>	<i>Gazi-Savaşçı Veliler</i>
<i>Adil Dede,</i> <i>Arap Dede,</i> <i>Aşçı Baba,</i> <i>Bayraktar Dede,</i> <i>Bulgar Bozoğlan,</i> <i>Burhan Dede,</i> <i>Cemel Ali Dede,</i> <i>Dede Gül,</i> <i>Dede Karkın,</i> <i>Dede Molla,</i> <i>Dediği Sultan,</i> <i>Deli Oğlan,</i> <i>Eflakî Dede,</i> <i>Emir Yavtaş,</i> <i>Fakih Dede,</i> <i>Gildan Dede,</i>	<i>Ateşbaz-ı Veli,</i> <i>Hoca Fakih,</i> <i>Ladikli Ahmet Hüdayi,</i> <i>Mevlâna</i> <i>Sadreddin Konevi,</i> <i>Sahip Ata,</i> <i>Seyyid Bayram Veli,</i> <i>Seyyid Mahmut Hayrani</i> <i>Şems-i Tebrizi</i> <i>Köy ve Aşiret Velileri</i> <i>Adil Dede,</i> <i>Arap Dede,</i> <i>Aşçı Baba;</i> <i>Bayraktar Dede;</i> <i>Burhan Dede;</i>	<i>Akıncı Baba,</i> <i>Burhan Dede,</i> <i>Celaleddin Karatay,</i> <i>Eflakî Dede,</i> <i>Emrullah Gazi,</i> <i>Eşrefoğlu,</i> <i>Fakih Dede,</i> <i>Karaaslan,</i> <i>Mehmet Bey,</i> <i>Rüstem Bey,</i> <i>Sungur Bey,</i> <i>Ulaş Baba.</i> <i>Misyoner Veliler</i> <i>Mevlâna</i> <i>Hoca Ahmed Fakih,</i> <i>Ladikli Ahmet Hüdayi,</i>

<i>Güllü Baba,</i>	<i>Cemal Ali Dede;</i>	<i>Sadreddin Konevi,</i>
<i>Hamza Dede</i>	<i>Dede Molla;</i>	<i>Seyyid Bayram Veli,</i>
<i>Helvacı Baba,</i>	<i>Dediği Sultan,</i>	<i>Seyyid Harun Veli,</i>
<i>Hoca Cihan,</i>	<i>Eflakî Dede,</i>	<i>Seyyid Mahmud</i>
<i>İbrahim Veli Sultan</i>	<i>Eşrefoğlu;</i>	<i>Hayrani,</i>
<i>Kuzucu Sultan,</i>	<i>Fakih Dede,</i>	<i>Şems Tebrizî</i>
<i>Mahmut Dede,</i>	<i>Kuzucu Sultan;</i>	<i>Ahi (Meslek Piri)</i>
<i>Nalınca Baba,</i>	<i>Mehmet Bey,</i>	<i>Veliler</i>
<i>Pir Esad,</i>	<i>Memiş Efendi</i>	<i>Aşçı Baba,</i>
<i>Şeyh Bedreddin,</i>	<i>Nalınca Baba,</i>	<i>Beyhekim,</i>
<i>Şeyh Eyyüp,</i>	<i>Pir Esad,</i>	<i>Hoca Ahmed Fakih</i>
<i>Şeyh Hacı Abdullah,</i>	<i>Pir Ömer,</i>	<i>Fakih Dede</i>
<i>Şeyh Hacı İbrahim,</i>	<i>Rüstem Bey,</i>	
<i>Şeyh Hasan,</i>	<i>Sadır Sultan,</i>	
<i>Şeyh Hocentî,</i>	<i>Sungur Bey;</i>	
<i>Şeyh Şehabeddin,</i>	<i>Taceddin Dede</i>	
<i>Şeyh Yusuf,</i>	<i>Taşgun Baba;</i>	
<i>Taşgun Baba,</i>	<i>Tavus Baba,</i>	
<i>Tavus Baba,</i>	<i>Ulaş Baba</i>	
<i>Türabi,</i>	<i>Üçler Sultan,</i>	
<i>Ulvî Sultan,</i>		
<i>Üçler Sultan,</i>		
<i>Anadolu Genelinde Bilinen Veliler</i>		
<i>Ateşbaz-ı Veli,</i>		
<i>Hoca Fakih,</i>		
<i>Ladikli Ahmet Hüdai,</i>		
<i>Mevlâna</i>		
<i>Sadreddin Konevi,</i>		
<i>Sahip Ata,</i>		
<i>Seyyid Bayram Veli,</i>		
<i>Seyyit Mahmut Hayrani,</i>		
<i>Şems-i Tebrizi</i>		

1. Tanınırlıklarına Göre Veliler

Bilinirliği mahalli sınırları aşmamış veliler: Yazılı kaynaklara girmemiş olan veliler gerçekten yaşamış olan şahsiyetlerse gerek hayatlarında gerekse ölümlerinden sonra ünleri buldukları bölgeden dışarı çıkamamıştır. Çoğu zaman adları bağlı buldukları tarikatlar ile bazen de kendi müritleri ve çevre halkı tarafından bilinmektedir. Bununla birlikte yöresel olarak derlenmiş menkıbe metinlerinde de isimlerine rastlanmaktadır.

Bugün Anadolu'nun birçok bölgesinde bu tarz mahalli veli tiplerine rastlanmaktadır. Örneğin Bolu'nun Mengen ilçesinde Baba Hızır (H. Kaplan 158), Çorum'da Alaca Şeyh, Kara Dede Sarı Baba (Ocak 61), Bitlis'te Kara Abdal, Karavol, Karaşeyh ve Pir Gaib (Doğan) gibi lakaplarla tanınmış mahalli veli tipleri bulunmaktadır. Ayrıca adı geçen bu ve buna benzer birçok veli ait oldukları yörelerin efsane metinlerinde de kendine yer bulmuştur.

Konya yöresine ait 135 efsane metni ve 99 veli menkıbesini taradığımızda *Adil Dede, Arap Dede, Aşçı Baba, Bayraktar Dede, Burhan Dede, Cemel Ali Dede, Dede Molla, Dediği Sultan, Eflakî Dede, Emir Yavtaş, Fakih Dede, Gildan Dede, Helvacı Baba, Hoca Cihan, Kuzucu Sultan, Mahmut Dede, Nalıncı Baba, Pir Esad, Şeyh Bedreddin, Şeyh Eyyüp, Şeyh Hacı Abdullah, Şeyh Hacı İbrahim, Şeyh Hasan, Şeyh Hocenti, Şeyh Şehabeddin, Şeyh Yusuf, Taşgun Baba, Tavus Baba, Türabi, Ulvî Sultan, Üçler Sultan, (Kartal), Bulkar Bozoğlan, Dede Gül, Dede Karkın, Deli Oğlan, İbrahim Veli Sultan (Emiroğlu 40-100), Güllü Baba, Hamza Dede (Önder)* adlı velilerin mahalli özellikleri olan veliler olduklarını söyleyebiliriz. Bu velilerin adlarına baktığımızda yukarıda da belirttiğimiz gibi *baba, dede, şeyh* gibi unvanların oldukça sık kullanıldığını görürüz. Çalışmamızın mahiyeti gereği bu veliler hakkında anlatılan tüm anlatılara burada yer vermeyeceğiz ancak içlerinden seçmiş olduğumuz bir anlatı metnini örnek olması için vermek istiyoruz:

Şeyh Eyyüp Efendi, geceleri uyku yerine ibadet ve ilim ile uğraştığından sabaha kadar evinde kandili yanarmış. Şeyh Eyyüp Efendi'nin yaşadığı dönemde Akşehir'de etkili bir kuraklık olmuş. Yağmurun çaresini arayan halk kendi arasında 'Şeyh Eyyüp Efendi'ye gidelim. O sabahlara kadar ibadet eden bir kimse, mübarek bir zattır. Ona yağmur duası ettirelim.' demişler. Aralarından bazı kimseler halkın bu isteğini dile getirmek için Şeyh Eyyüp Efendi'nin kapısını çalmış. Velilik, sihirbazlık değil ki her isteyene gösterilsin. Bu yüzden o, gelenlere "Ben evliya falan değilim!" diyerek onları yolcu etmiş. Sonra anlaşılmış ki o, kendini gizlemeye çalışanlardanmış. Şeyh Eyyüp Efendi, eline bir testi haşhaş yağı alarak sokak aralarında 'Yağ! Yağ!' diye dolaşmaya başlamış. Daha yağı bitirmeden öyle bir yağmur başlamış ki afete dönüşmüş. Halk korkmaya başlamış, sel ne var ne yok alıp gitmekteymiş. Yeniden Şeyh Eyyüp Efendi'nin yanına gidip 'Bir dua etsen de yağmur dursa efendim.' diye ricada bulunmuşlar. O da yine aynı mütevazılığı ile 'Ben evliya değilim!' diyerek onları uğurlamış. Ardından sırtına bir çuval leblebi alarak mahalledeki çocuklara 'Yağma! Yağma!' diye bedava leblebi dağıtmış. Leblebi bitmeden yağmur dinmiş (Kartal 221).

Anadolu genelinde bilinen veliler: Bazı velilerin ünleri doğup büyüdükları coğrafyaları aşarak ülke çapına yayılmıştır. Mevlânâ, Hacı Bektaş, Yunus Emre, Hacı Bayram, Ahi Evran gibi birçok velinin bu denli şöhret sahibi olmalarını ya bizzat tarikat kurucusu olmalarında ya da kendi tasavvuf sistemlerini oluşturmalarında aramak gerekir. Adı geçen bu velilerin hemen hemen hepsinin ya kendi kalemlerinden çıkmış eserleri ya da kendilerine ithaf edilen eserler bulunmaktadır.

Konya üzerine yaptığımız çalışmada ünü Konya'yı aşan velileri sıralayacak olursak başta elbette *Mevlânâ* gelecektir, daha sonra *Ateşbaz-ı Veli, Hoca Fakih, Ladikli Ahmet Hüdayi, Sadreddin Konevi, Sahip Ata, Seyyid Bayram Veli, Seyyit Mahmut Hayrani, Şems-i Tebrizi* isimli velileri sıralayabiliriz.

Burada dikkat çeken husus, adı geçen bu velilerin aynı zamanda birer ilim adamı olmalarıdır. Dolayısıyla ünlerinin yaşadıkları coğrafyayı aşmasında kendilerinin yahut müritlerinin kaleme aldıkları ve kendilerine ithaf edilen eserlerin de etkisi olmuştur, diyebiliriz.

2. Ait Oldukları İctimai Çevreye Göre Veliler

Şehirli veliler: Anadolu Selçukluları devrinden başlayarak XVI. yüzyıl sonlarına kadar gerek Anadolu'da gerekse Rumeli'de oluşmaya başlayan Mevlevîlik, Halvetîlik gibi tarikatlar daha çok şehirlerde örgütlenmişlerdir. Dolayısıyla bu tarikata mensup veliler de şehirli veliler grubuna girmektedir. Yukarıda zikrettiğimiz bu tarikatlar Anadolu'da daha çok Konya, Kayseri, Tokat, Amasya ve Sivas gibi (Ocak 20) zamanın önemli kültür merkezleri etrafında teşekkül etmiştir.

Çalışmamızı gerçekleştirdiğimiz Konya da zamanın önemli kültür ve tasavvuf merkezlerinden biridir. Bu bakımdan Konya'da yaşayan velilerin çoğu, tip olarak *şehirli veliler* sınıfına girmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken husus bu grupta yer alan velilerin doğum yerinin değil menkıbelerinden hareketle hayatlarının bir bölümünde Konya'da yaşamaları ve bunun sonucunda Konya halkı tarafından benimsenmeleri ve kabirlerinin buraya yapılması göz önünde bulundurulmuştur. Kaldı ki bu grupta adı geçen birçok velinin doğum yerinin Türkistan coğrafyası olduğu da görülecektir. Öcal Oğuz (5-8) bu husus hakkında; folklorik bir metnin, yaşatıldığı coğrafyaya yerleşmesi gerektiğini, ancak kahramanın o coğrafyada/şehirde doğduğu yönündeki yaklaşımlar doğru olmadığını ifade etmektedir.

Efsane ve menkıbelerinden hareketle bu tip sınıfta yer alan veliler şunlardır: *Ateşbaz-ı Veli, Hoca Fakih, Ladikli Ahmet Hüdaî, Mevlâna, Sadreddin Konevi, Sahip Ata, Seyyid Bayram Veli, Seyyit Mahmut Hayrani, Şems-i Tebrizi*. Adı geçen bu veliler hem şehirli olup hem de ünleri yaşadıkları coğrafyayı aşmış velilerdir. Dolayısıyla her iki tip içerisinde de kendilerine yer verilmiştir.

Köy ve aşiret velileri: XI. yüzyılda Anadolu'ya başlayan Türk akınlarında fethedilen birçok yerde çeşitli iskân politikaları uygulanmıştır. Fethedilen yerlere yerleştirilen birçok veli beraberinde müritlerini de getirerek buralarda tekkeler kurmuşlardır. Bu yöntem, Osmanlı'nın Balkan fetihlerinde de benzer bir şekilde uygulanmıştır. Fethedilen topraklarda tekkeler açıp faaliyet gösteren bu veliler aynı zamanda aşiret reisleridir. Bu velilerin müritleri de genel olarak kendi aşiretlerine mensup bireylerden oluşmaktadır. Aşiret velileri diğer şehirli velilerden *dede, baba, pir* gibi unvanlar vasıtasıyla ayrılmaktadır. Bu unvanlara sahip veliler gerek Selçuklunun izlediği iskân politikası sebebiyle Anadolu'da gerekse Osmanlı'nın izlediği iskân politikası nedeniyle de Rumeli ve Balkanlarda geniş coğrafyalara yayılmışlardır. Bugün Anadolu'nun birçok yerinde sadece yöre halkı tarafından bilinen bu tip köy ve

aşiret velilerine sıklıkla rastlanmaktadır. *Dede Garkın, Hacı Bektaş, Sarı Saltık, Tur Hasan Veli* (Ocak 20), *Tokad-i Hayreddin* (H. Kaplan) vb. veliler bu şekilde sınıflandırılabilir.

Konya velileri üzerine yaptığımız araştırmada *köy ve aşiret velileri* sınıfına girecek isimler Akşehir’de *Taceddin Dede*; Altınekin’de *Taşgun Baba*; Beyşehir’de *Eşrefoğlu*; Çumra’da *Dede Molla*; Doğanhisar’da *Kuzucu Sultan*; Ereğli’de *Pir Ömer, Adil Dede, Bayraktar Dede*; Ilgın’da *Dediği Sultan, Sungur Bey*; Karatay’da *Üçler Sultan, Sadır Sultan, Pir Esad, Nalıncı Baba, Mehmet Bey, Arap Dede, Fakih Dede, Eflakî Dede, Burhan Dede*; Meram’da *Tavus Baba, Cemal Ali Dede*; Sarayönü’nde *Aşçı Baba*; Selçuklu’da *Ulaş Baba*; Seydişehir’de *Rüstem Bey, Memiş Efendi* olarak sıralanabilir.

3. Üstlendikleri Misyonu Göre Veliler

Gazi-savaşçı veliler: Bu tip altında sınıflandırdığımız veliler XIII-XIV. yüzyıllar arasında Anadolu’nun uç bölgelerine iskân politikası sebebiyle yerleştirilmiş olan velilerdir. Bu veliler yaşadıkları toprakları İslam coğrafyası yapmalarının yanında fetihlere de katılmış veliler olarak dikkat çekmektedir. Bir diğer önemli nokta ise bunların bir kısmı *aşiret velileri* arasında da yer almaktadır. Bu durumu şöyle açıklayabiliriz: Aşiret velilerine genel olarak baktığımızda Anadolu’nun uç noktalarına yerleştirilen veliler olduğu görülmektedir. Bu veliler hem yerleştikleri yerleri Türk yurdu yapmakta hem de fetihlerle yeni yurtlar kazanmaktadır. Bugün Anadolu’da *Sarı Saltık, Abdal Musa, Otman Baba* gibi veliler gazilik ve savaşçılık misyonunu bünyelerinde barındıran velilerdir. Söz gelimi; Sarı Saltık’ın Dobruca’nın fethinde oynadığı rol, Abdal Musa’nın Dimetoka’nın fethinde oynadığı rol ve son olarak Otman Baba’nın Rumeli’nin fethinde (Ocak 20-45) oynadığı rol bu velilerin gazilik ve savaşçılık misyonlarının bir göstergesidir.

Gazi-savaşçı veliler aldıkları unvanlar yönüyle de diğer velilerden ayrılmaktadır. Bunlar tıpkı köy ve aşiret velilerinde olduğu gibi *baba, dede* ve ek olarak *bey* unvanlarını sıklıkla kullanmışlardır. Konya velileri arasında bu tipe örnek göstereceklerimiz şunlardır: *Akıncı Baba, Burhan Dede, Celaleddin Karatay, Eflakî Dede, Emrullah Gazi, Eşrefoğlu, Fakih Dede, Karaaslan, Mehmet Bey, Rüstem Bey, Sungur Bey, Ulaş Baba*.

Misyoner veliler: Yukarıda belirttiğimiz gazi-savaşçı velilerin bir kısmı ile diğer gruplarda yer alan, örneğin şehirli veliler ve Anadolu genelinde bilinen veliler tiplerinde değerlendirdiğimiz bazı veliler sadece İslamiyet’i yayma düşüncesi ile ön plana çıkmıştır. Bu velileri yukarıda adını zikrettiğimiz tiplerden ayıran en önemli vasıfları kendilerine ait tarikatları, tekkeleri ve medreseleri bulunmasıdır. Bunlar fethedilen bölgelerde Müslüman olmayan ahali arasında tekkeler kurarak gizliden ya da açıktan İslam dinini yayma amacı gütmektedir. Bu tipe giren velilerin pek azı başka tarikatlara mensup olup çoğunluğunun kendine ait tarikat ve mezhepleri bulunmaktadır. Örnek vermek gerekirse Anadolu’da Kalenderî geleneğine mensup olan Hacı Bektaş

ve halifeleri, bununla birlikte Hacı Bayram-ı Veli'nin kurduğu Bayramiye gibi tarikatlar ve de bunların kurucuları ile müritleri misyonerlik bağlamında Anadolu'da İslam'ı yayma amacı gütmüşlerdir. Yine Hacı Bektaş'ın halifelerinden olan Sarı İsmail, Ege bölgesinde, Hacım Sultan Germiyan'da, Resul Baba ise Kayseri civarlarında kendilerine İslam'ı yaymayı misyon edinmişlerdir (Ocak 21).

Konya bölgesinde misyoner veliler denilince akla hiç şüphesiz Mevlevî tarikatının kurucusu olan *Mevlâna* gelecektir. Mevlâna'nın Konya civarında kendi tarikatının kuralları çerçevesinde ortaya koymuş olduğu tasavvuf anlayışı Rum ve Bizans ahalinin İslam'la tanışmasına vesile olmuştur (Karahan 56; Köprülü 78-99). Mevlâna'yı *Hoca Ahmed Fakih*, *Ladikli Ahmet Hüdai*, *Sadreddin Konevi*, *Seyyid Bayram Veli*, *Seyyid Harun Veli*, *Seyyid Mahmud Hayrani*, *Şems Tebrizî* gibi isimler takip etmiştir. Tüm bu velilere baktığımızda kendilerine ait bir tekke yahut bir medreselerinin bulunduğu su götürmez bir gerçektir. Bu vesileyle kendi öğretilerini ve İslam'ın öğretilerini kelimeler ve kalem yoluyla yaymışlar, halkı İslam'a davet etmişlerdir.

Ahi (meslek piri) veliler: Anadolu'da kurulan ilk devlet olan Selçuklulardan beri mesleki teşkilatlanma olarak ifade edebileceğimiz ahilik teşkilatı bünyelerinde yer alan velilerden dolayı yarı tasavvufi bir konum kazanmıştır. Ahilik teşkilatı Anadolu'da Osmanlı'nın kuruluş dönemlerinde de etkisini göstermiş ve XVI. yüzyıla kadar aktif bir şekilde rol oynamıştır.

Ahi teşkilatında yer alan her esnaf teşekkülünün oluşumunda genellikle ananevi bir şeyh ya da bir pir bulunduğuna inanılmaktadır. Dahası bu pir ya da şeyhler her meslek için bir kült konusu olmuştur. Debbağların yani dericilerin piri sayılan *Ahi Evran*, fırıncıların piri sayılan *Somuncu Baba*, yine deve çobanlarının piri sayılan *Veysel Karanî* örnek olarak gösterilebilir (Ocak 55).

Çalışma sahamız olan Konya velileri arasında yukarıda ismi geçen veliler gibi örnek olarak gösterebileceğimiz ahi (meslek piri) veliler bulunmaktadır. Gerçek adına ve lakabına ulaşamadığımız, hakkında tek bildiğimiz şey olan "Mevlâna'nın aşçısı" olduğu ifadesi ile meslek piri olarak sınıflandırabileceğimiz *Aşçı Baba*, Selçuklunun önemli hekimlerinden olan *Beyhekim*, fıkıh ve temel İslam bilimlerine olan hâkimiyeti ile bunun sonucu olarak iyi birer müderris olan *Hoca Ahmed Fakih* ve *Fakih Dede* ahi (meslek piri) veli tipinde gösterebileceğimiz Konya velileri arasındadır (Kartal 308). Burada dikkat çeken husus, esnaf olarak nitelendirebileceğimiz tek velinin *Aşçı Baba* olmasıdır. Diğer veliler esnafıktan ziyade doktorluk ve öğretmenlik rolleriyle öne çıkmaktadır. Ancak zikrettiğimiz bu iki meslekte adı geçen velilerin mesleklerinde usta olmaları, hekim deyince akla *Beyhekim*'in, fıkıh deyince de *Hoca Ahmed Fakih* ile *Fakih Dede*'nin gelmesi bu velileri bu sınıflandırmaya almamıza neden olmuştur. Dolayısıyla bu başlık altındaki sınıflandırmada sadece esnaf velileri değil, meslek piri veliler de yer almaktadır.

Sonuç

Veli tipinin Türk toplumundaki yerini ve önemini anlamak için onların yetiştiği sosyal çevreyi, tarikatları, haklarında anlatılan/yazılan menkıbeleri, mensubu oldukları tarikatların edebiyatlarını ve velilerin tarihî kişiliklerini de iyi bilmek gerekir. Bu kapsamda günümüze kadar veliler ve veli kültürleri üzerine çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Yapılan çalışmalara baktığımızda, adı kaynaklara geçmiş yahut geçmemiş tüm velilerin hayatları ve menkıbeleri tahlil edildiğinde bunların farklı niteliklere sahip olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu farklılıklara göre velileri çeşitli gruplara hatta gruplar içerisinde dahi belli tiplere ayırmak mümkündür. Bu çalışma, yukarıda belirttiğimiz farklılıkları gözetererek Konya velilerinin tip tasnifini içermektedir.

Çalışmada Konya velilerinin tip tasnifini için Ahmet Yaşar Ocak'ın yapmış olduğu tip tasnifi esas alınmıştır. Ocak, yapmış olduğu tasnifte velileri dört ana başlık altında sınıflandırmıştır. Biz ise çalışmamızda Konya velilerini üç ana başlık altında tasnif ettik. Bu tasnifi yaparken Konya velilerinin sahip olduğu özelliklerden, velilerin yetiştiği sosyal çevreden, mensubu olduğu tarikatlardan, misyonlarından yola çıktık. Bu bağlamda velileri; tanınırlıklarına göre (bilinirliği mahalli sınırları aşmamış veliler, Anadolu genelinde bilinen veliler), ait oldukları içtimai çevreye göre (şehirli veliler, köy ve aşiret velileri), üstlendikleri misyonlara göre (gazi- savaşçı veliler, misyoner (kolonizator), ahi (meslek sahibi) veliler olmak üzere üç ana başlık altında tasnif ettik. Yapılan bu tasnif yukarıda da belirtildiği gibi yöresel bir çalışma olup bundan sonra yapılacak olan yöresel tip tasniflerine kaynaklık edebilecektir.

Konya velilerinin tip tasnifini yapmış olduğumuz bu çalışmada 135 ef-sane metni ve 99 veli menkıbesi taranmış bunun sonucunda en çok veli tipinin 38 tiple *bilinirliği mahalli sınırları aşmamış veliler* olduğu tespit edilmiştir. Bu veli tipini 25 tiple *köy ve aşiret velileri*, 12 tiple *gazi-savaşçı veliler*, 9 tiple *şehirli veliler*, 8 tiple *misyoner veliler* ve *Anadolu genelinde bilinen veliler* ve son olarak 4 tiple *ahi veliler* izlemiştir. Yapmış olduğumuz bu tip tasnifinde 61 veli çalışmaya konu edilmiştir. Ancak tip tasnifi sonucunda bazı velilerin birden farklı tiplere mensup olduğu görülmüştür. Söz gelimi; Mevlâna hem Anadolu genelinde bilinen veliler başlığı altında hem de şehirli veliler başlığı altında tasnif edilmiştir. Bu durumu adı geçen velinin sosyal çevresi, mensup olduğu tarikat ve etki alanıyla açıklamak doğru olacaktır. Bu örnekte olduğu gibi diğer başlıklar altında da buna benzer sınıflandırmalar görülecektir. Yukarıda belirttiğimiz bu durumu velilerin misyonu, sorumluluklarıyla, yetiştiği çevre ve sosyal etkisiyle açıklamak mümkündür. Çünkü her veli toplum nezdinde aynı etkiyi bırakmamış, farklı misyonlarla itibar görmüştür.

Konya'da yaşamış yahut yaşadığına inanılan velilerin sayıca fazla olması onların toplum nezdinde ne kadar önemli olduğunun bir göstergesi durumundadır. Bu bağlamda şimdiye kadar Konya velileri üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde çalışmaların veliler hakkında anlatılan menkıbeler,

menkıbelerdeki motiflerin belirlenmesi, tespit edilmesine yönelik olduğu görülmektedir. Ancak yapılan çalışmaların hiçbirinde velilerin sınıflandırılması, tip tasnifinin yapılması söz konusu değildir. Bu eksikliğe binaen çalışmamızda velileri yukarıda da belirttiğimiz üzere misyonlarına, etkilerine vs. göre bir tip tasnifine tabi tuttuk. Yapmış olduğumuz bu çalışma ve tasnif elbette geliştirilmeye muhtaçtır. Ancak ileride yapılacak olan yöresel manada velilerin tip tasnifinin yapılması için bir örnek teşkil edecektir.

KAYNAKLAR

- Bolay, Süleyman Hayri. *Tanzimat'tan Günümüze Türk Düşünürleri, Tanzimat'tan Günümüze Dini ve Tasavvufi Düşünce Temsilcileri*. Nobel Yayınları, 2015.
- Çakır, Emine. *Satuk Buğra Han Tezkiresi Üzerine Halk Bilimsel Bir İnceleme*. 2017. Gazi Ü, Doktora tezi.
- Doğan, Oğuz. *Bilis'ten Derlenen Efsanelerin Psiko-Sosyal ve Arketipsel Tahlili*. 2020. Fırat Ü, Doktora tezi.
- Emiroğlu, Seyit. *Konya Efsaneleri (inceleme-metin)*. 1993. Selçuk Ü, Yüksek lisans tezi.
- Ergun, Pervin. *Kambar Ata Baba Gammar*. Kömen Yayınları, 2011.
- Kaplan, Haktan. *Türk Kültüründe Ziyaret Olgusu Bolu ve Düzce Örneği*. Palet Yayınları, 2022.
- Kaplan, Mehmet. *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*. Dergâh Yayınları, 2007.
- Karahan, Abdulkadir. "Mevlana'nın Yaşadığı Çağa Etkileri." *III. MMK. Tebliğler*, 1989, ss. 34-54.
- Karasar, Niyazi. *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Nobel Yayınları, 2010.
- Kartal, Atilla. *Konya Halk Kültüründe Türbeler Etrafında Oluşan İnanç ve Uygulamalar*. Lambert Academic Publishing, 2017.
- Köprülü, Fuad. *Anadolu'da İslamiyet*. Akçağ Yayınları, 2012.
- Ocak, A. Yaşar. *Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menâkıbnâmeler Metodolojik Bir Yaklaşım*. Türk Tarih Kurumu, 1997.
- Ocak, A. Yaşar. *Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Evliya Menâkıbnâmeleri XV-XVII. Yüzyıllar*. Timaş Yayınları, 2016.
- Oğuz, M. Öcal. "Folklorda Yeni Yöntemler ve Köroğlu." *Türk Dünyası Halk Biliminde Yöntem Sorunları*. Akçağ Yayınları, 2000.
- Önder, Mehmet. *Konya Efsaneleri*. Ülkü Basımevi, 1963.
- Yıldırım, Ali, ve Hasan Şimşek. *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayınları, 2011.
- Yücel Çetin, Ayşe. "İrfan, İnsan ve Toplumsal Değerler Bağlamında Akşemseddin." *Türk Dünyası Bilgeler Zirvesi: Gönül Sultanları Buluşması*, 26-28 Mayıs 2014, Türk Dünyası Kültür Başkenti Ajansı Yayınları (TDKB), ss. 309-318.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FINANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

NAHİD SIRRI ÖRİK'İN TİYATROLARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
52. SAYI / VOLUME
2022-GÜZ / AUTUMN

Öz: Nahid Sırrı Örık, 1895-1960 yılları arasında yaşamış bir yazardır. Düzenli bir eğitim hayatı olmasa da kendini yetiştirmeyi bilmiştir. 1928 yılında gazetecilik yaparak başladığı yazı hayatı pek çok türde eser vermesiyle devam eder. Buna rağmen yaşadığı dönemde eserlerini ve kendisini tanıtmakta güçlük çeken bir yazar olan Nahid Sırrı, daha çok romanlarıyla ve hikâyeleriyle tanınır. Ancak tiyatro eserleri de onun farklı bir yönünü göstermesi bakımından önemlidir. Tiyatroya sadece yazar olarak değil bir eleştirmen ve seyirci olarak da ilgi duyar. Çeşitli gazete ve dergilerde sahnelenen tiyatroların konuları, sahneleniş teknikleri, aktör ve aktrisleri hakkında değerlendirme yazıları yazar. Nahit Sırrı, insanların iç dünyalarına ilgi duyar ve kendi içe kapalı dünyasını bu şekilde açmaya çalışır. Bu makalede, Nahid Sırrı'nın yazdığı ve kitaplaşan altı tiyatro oyunu (*Sönmeyen Ateş*, *Muharrir*, *Oyuncular*, *Para Uğrunda*, *Alın Yazısı*, *İhanet*) değerlendirilecektir. Bu oyunlar önce kısaca özetlenecek, sonra da yazarın özellikle vurgulamak istediği noktalar tespit edilip metinlerden örneklerle açıklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Nahid Sırrı, Tiyatro, *Bütün Oyunları*.

Evaluation on the Plays of Nahid Sırrı Orık

Abstract: Nahid Sırrı Orık is an author who lived between 1895 and 1960. Although he did not have a regular education life, he managed to school himself. His writing career, which he started as a journalist in 1928, continues with his work in many genres. As an author who had difficulties in introducing himself and his works in his lifetime, Nahid Sırrı is mostly known with his novels. However, his plays are also important in terms of showing a different aspect of his. He is interested in plays not only as an author but also as a critic and audience. In various newspapers and magazines, he writes reviews about topics, staging, actors and actresses of plays. Nahit Sırrı is interested in people's inner worlds and tries to open his withdrawn personality in this way. In this article, six theater plays written and published by Nahid Sırrı (*Sönmeyen Ateş*, *Muharrir*, *Oyuncular*, *Para Uğrunda*, *Alın Yazısı*, *İhanet*) will be evaluated. These plays will be briefly summarized first, and then the points that the author wants to emphasize will be determined and explained with examples from the texts.

Keywords: Nahid Sırrı, Theatre, *All Plays*.

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Dr. Öğr. Üyesi
Özlem KAYABAŞI

Kütahya Dumlupınar Üni.
Fen-Edebiyat Fak.
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

ozlem.kayabasi@dpu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-0136-4300

Gönderim Tarihi Received

03.10.2022

Kabul Tarihi Accepted

16.11.2022

Atf Citation

Kayabaşı, Özlem. "Nahid Sırrı Örık'in Tiyatroları Üzerine Bir Değerlendirme." *Türklük Bilimi Araştırmaları*, no. 52, 2022, ss. 115-132.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

Nahid Sırrı, 1895-1960 arasında yaşamış, 1928'den itibaren gazeteci olarak girdiği çalışma hayatında edebiyatın pek çok türünde eserler vermiş önemli bir yazardır. Köklü bir aileye mensup olan yazarın babası, döneminin önemli devlet adamlarından biridir. Buna rağmen düzenli bir eğitim hayatı olamayan Nahid Sırrı, babasının işi sebebiyle yaptığı seyahatlerde ona eşlik eder. Bu seyahatlerin bir kısmı Paris, Viyana, Roma gibi önemli Avrupa şehirlerine olur. Nahid Sırrı, gezip gördüklerinin de katkısıyla kendi kendini yetiştirir.

Yazarın çok eser verdiği bilirse de, eserlerinin kesin bir sayısını verebilmek mümkün değildir. Yazar ve eserleri hakkında yapılan akademik çalışmalarda da farklı bilgilere rastlanabilmektedir.¹ Roman, hikâye, tiyatro, gezi yazısı, hatıra gibi türlerde eserler verir, çeviriler yapar. *Hayat, Resimli Uyanış, İctihad, Türk Yurdu, Milliyet, Muhit, Mektep, Ülkü, Çığır, Varlık, Yeni Türk Mecmuası, Tanin, Resimli Tarih Mecmuası* gibi gazete ve dergilerde yazıları çıkar. Bu makaleye konu olan ise editörlüğünü Raşit Çavaş'ın yaptığı *Bütün Oyunları* adı altındaki altı metindir².

Farklı türlerde eser vermesine rağmen yazdıklarıyla okuyucuların da yarıncıların da ilgisini çekmeyi başaramayan Nahid Sırrı, döneminde en çok dili ve üslûbu konusunda eleştiriler alır. M. Kayahan Özgül'ün deyişiyle “konağın yetiştirdiği son nesle” mensup olan Nahid Sırrı, “ilk hikâyelerini bile Türkçe yazmamıştır” (*Bir İnter-Mezzoya Prelüd* 15). Aldığı eleştirilerin etkisiyle zamanla edebiyata duyduğu ilgi de azalır: “Özellikle 1940'ların ortalarından itibaren kendisine sıcak gelen ortamı tarih dergilerinde bulur. Edebiyat eserinde andığında soğuk karşılanan konuları tarih araştırmalarında ele alınca ilgi gören yazar, hızla

¹ Yazar hakkında hazırlanan yüksek lisans tezlerinde romanlarının sayısı farklı olarak gösterilir. Örnek olarak şu tezlere bakılabilir: Hasan Özçam, Nahid Sırrı Örik'in Hayatı, Edebi Şahsiyeti ve Eserleri, Fırat Üniversitesi, 1996; Özlem Kocabıyık, Nahid Sırrı Örik'in Romanlarında ve Hikâyelerinde Yapı ve Tema, Afyon Kocatepe Üniversitesi 2006; Feyza Sayar, Nahid Sırrı Örik'in Romanlarında Aile, Doğu Akdeniz Üniversitesi, 2013; Melek Atabey, Nahid Sırrı Örik'in Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Üzerine Bir Deneme, Bartın Üniversitesi, 2019. Bu duruma yazarın yaşadığı dönemde dikkate alınmayışı olduğu kadar, süreli yayınlarda kalan ve kitaplaşmayan eserlerinin fazlalığı da sebep olur. M. Kayahan Özgül ve Vahide Bilgi Nahid Sırrı'nın hikâyelerini *San'atkarlar, Kırmızı ve Siyah, Eve Düşen Yıldırım* adları altında toplar. M. Kayahan Özgül Nahid Sırrı'nın *Yıldız Olmak Kolay mı?* adlı romanını yayına hazırlar. Hülya Dünder Şahin, yazarın *Gece Olmadan, Tuncay Birkan Kozmopolitler* adlı romanlarını yayına hazırlayarak yazarın külliyyatının tamamlanmasına katkıda bulunur. Ancak hâlâ eksikler olduğu da belirtilmelidir.

² Merve Sürüklü, *Nahid Sırrı Örik'in Taha Toros Arşivinde Bulunan Eserlerinin Analizi* adlı yüksek lisans tezinde adı geçen arşivde yazarın kırk bir tane basılmamış eseri olduğunu, bunların yirmi yedi tanesinin orijinal içerikli olduğunu belirtir. Basılmamış olan on dokuz oyunun isimleri ise şöyledir: “Rekabet, Prensesler Bekleniyor, Bir Roman Hazırlanıyor, Bir Postta İki Aslan, Şeytan Aşk, Dimyat'a Pirince Giderken, Gönül Denen Muamma, Kuyulu Evliyanın Evinde, Eczahane Saati ve Eczahane Oyunlar, Garip Bir Anneyle Kızı, Baş Rol, Kıskaçlık Oyunları, Merhumları Rahat Bırakın, Servet Hanım'ın Tedbirleri, Kabul Edilmeyen Mektup, Kızlar Ağasından İstimdat, Oyunlar Başlar Oyunlar Biter/Oyuncular, Sultan Aşk, L'affornt” tur (Çevirisi bana aittir). Bu oyunların dokuz tanesi Latin harfleriyle, dokuz tanesi Osmanlı Türkçesi ile yazılmıştır, biri ise Fransızcadır (Sürüklü 54-55).

edebiyattan uzaklaşır” (Özgül, *Bir İnter-Mezzoya Prelüd* 21). Yapılan eleştirilerin temelinde iki şey vardır: Birincisi yazarın özel hayatındaki tercihlerin kabul görmeyişi, ikincisi ise yeni kurulan devletin ideolojisine uygun olmayacak şekilde Osmanlı’dan, saray çevresinden söz etmesidir. Dilinin de pek kullanılmayan eski kelimelerden kurulu olması eleştirmenlerin dikkatini ve tepkisini çeker.

Nahid Sırrı’nın hikâyelerini kitaplaştıran M. Kayahan Özgül, yazarın hikâyelerini topladığı ilk kitaba (*San’atkarlar*) yazdığı değerlendirmesinde, onun yetiştirme şekli ve mizacının eserlerini nasıl belirlediğini anlatır:

Onun kimliğini, kişiliğini, edebî ve özel tercihlerini belirleyen iki önemli sebepten söz edilebilir: Önce aile. N. Sırrı özellikle anne tarafından çok şeyler almışa benzer. Rus dönmesi olduğu için “Mühtedi” diye anılan İbrahim Paşa’nın torunu olup onun konağında yaşamak demek, Fransızca’yı, piyanoyu, tatlısu Frenklerini tanımak; hep içinde bulunduğu toplumla çelişen ve hep ona ayak uydurmaya çalışan bir “zâdegân” hayatı sürdürmek demektir. Baba tarafından dede Ahmed Nafiz Paşa’dan gelen Arnavut kanı yüzünden Arnavut Prensi ile akrabalığı bulunduğu zannı ve kibri. Bir arada olmaya dayanamayıp boşanan anne-baba, üveyanne ve üveybaba yanında geçen sıkıntılı yıllar, erken evlenip ölen tek kardeş Ayşe Nihâl Hanım. N. Sırrı’yı N. Sırrı yapan sebeplerden ikincisi cinsel seçimidir ki, belki de ailesinin olumsuz etkilerinin bir sonucu olarak değerlendirilmeliydi. Örik, yurda döndüğü sıralarda “hermaphrodite” olarak adlandırılmaya yakın bir noktadadır (Bir İnter-Mezzoya Prelüd 11).

Yazarın sürekli bir ikilik yaşadığı, dönemiyle uyumsuzluk içinde olduğu görülür: “N. Sırrı, önce dede evi ile Osmanlı, sonra Osmanlı ile Avrupa ve nihayet Avrupa ile Türkiye Cumhuriyeti arasında benzeri bir kaderi yaşar. Konak, Avrupa ile Türkiye zeminlerinde N. Sırrı hep uyumsuz tarafını öne çıkarır, ortamlar hep ters düşer” (Özgül, *Bir İnter-Mezzoya Prelüd* 12). Ancak bir taraftan da:

Eski zaman yaşayışının unutulmuş inceliklerini anlatır. Güngörmüş zengin ailelerin yarattığı süzülüş kültürü, sonra bu ailelerin maddî ve manevî çöküşlerini edebî çalışmalarına konu eder. Ayrıca, Cumhuriyet döneminde, yaşanan yeniliklerin bu eski kuşaklardaki yıkıcı tesirlerini, ancak içinden yaşayanların fark edebilecekleri ayrıntılarla anlatır. Ancak, bu kültür ve güzelliklere vurgulu bir özlemle bakmaz (Aktaş 156).

Bunlara ek olarak uzun zaman Avrupa’da kalmış olması Nahid Sırrı’nın memleket edebiyatına dâhil oluşunu geciktirmiştir. Hatta bu edebiyatın temsilcilerinden biri olarak kabul edilmemiş gibidir. Dönemin edebiyat tarihlerinde adı bile geçmez. Hikâyeleri için yapılan şu tespitler bu incelemenin konusu olan tiyatro eserleri için de geçerlidir: “Nahid Sırrı da İstanbul harici vatan coğrafyasına açılmağa çalışır. Önceleri, Anadolu’da bildiği yerler pek azdır; gençliğinde dolaştığı Karadeniz ile memuriyet yeri Ankara. Sonraları merakla, zevkle Anadolu’yu dolaşacak ve seyahat edebiyatımıza kıymetli örnekler verecek” (Özgül, *Asefal Bir Heykel İçin Requiem* 15). Buna rağmen yazar “her hâlde roman veya büyük hikâye yazan muharrir iyi bildiği yerlerden bahsetmeli ve seyahat etmeğe vakti ve kesesi müsait değilse, mahlûkatını yaşadığı şehirden dışarı çıkarmamalıdır” (Özgül, *Başka Epithalamium Yahut Ölmüş Bir Sevdaya Epigram* 15) tavsiyesini de verir.

Tiyatrolarını yayımlatmak ve sahnelemek için büyük zorluklar yaşamasına rağmen hem bir yazar hem de eleştirmen olarak tiyatro üzerine çalışmalar yapmayı sürdürür. Yazarın tiyatroya özel bir ilgisi vardır ve bu ilgisini: “Beni vatanımın dilinde yazılmış tek kitap olarak bir yere sürgün gitmeğe mahkûm etseler, intihab edip götüreceğim eser, tereddütsüz onun [Abdülhak Hamid] Finten’i olurdu” (Özgül, *Şevkefzâ’dan Sûzûdilâra’ya Bir Gezinti* 11) cümlesiyle ifade eder. Yazar, eserin konusundan, dekoruna, sahnelenme detaylarına, aktör ve aktrislerin seçimine, seyircilerin tepkilerine, farklı yazarların tiyatro metinlerine, oynanan temsillerin başarılarına, yabancı dillerden yapılan adaptasyonlara kadar pek çok konuda âdetâ bir tiyatro eleştirmeni kadar düşünür ve yazılar kaleme alır.

Değerlendirme

Nahid Sırrı’nın, yukarıda ifade edildiği gibi, kitaplaşmış altı tiyatro eseri vardır. Bunlar *Bütün Oyunları* adı altında Oğlak Yayınları’nca bir arada basılmıştır. İncelenen metinler bu kitaptan alınmıştır.

İlk eser *Sönmeyen Ateş*’tir. Eserin sonunda:

‘Sönmeyen Ateş’ ilk baskısındaki şekliyle 1932 senesi Birinci ve 1933 senesi İkincikânunu içinde Ankara’da yazıldı ve bu ikinci basılışından önce 1936 Ağustos ve Eylül ayları içinde yine Ankara’da bir çok yerleri tadil edildi. Halkevlerinde oynanması hakkı Halkevlerine ait ve başka herhangi bir sahnede temsili için müellifinin müsaadesi lâzımdır (Örik, Bütün Oyunları 63)

cümleleri yer alır. *Sönmeyen Ateş*, üç perdedir. Birinci perde 4, ikinci perde 6, üçüncü perde 11 meclisten oluşur. Eser, Millî Mücadele döneminin sert atmosferini sosyal hayat üzerinden anlatır. Neriman, babası Seyfettin Paşa’yla birlikte onun imtiyazını kullanarak mühimmat satıp harp zengini olmaya çalışan biridir. Kocası Fuat ise, baba-kızın hatta amcazadesi Galip’in hırslarından ve Millî Mücadele’yi desteklemeyen tavırlarından hiç hoşlanmaz ve mücadeleye doktor olarak destek vermeye karar verir. Sonunda mücadele kazanılır ve Fuat-Neriman çifti ayrılır. Neriman ise kendi çıkarlarına uyduğunu anladığı Galip ile evlenmek ister.

Bu oyun hakkında bir değerlendirme yazısı yazan Kâzım Nami, dönemin yazarlarının orijinal piyes yazmadıklarından şikâyet ederken Nahid Sırrı’yı, orijinal bir piyes yazdığı için kutlar. Oyunun, yazarının hayatındaki değişimlerle şekillendiğini ifade eder:

Nahit Sırrı Bey’i beş altı yıldan beri tanırım. Bu gençte yazma hevesi, çok okuma arzusundan sonra doğmuş olsa gerek. Başlangıçta kısmen Fransızcaya borçlu olduğu kültürü, Ankara’da oturmağa başladıktan sonra Türk inkılâbının heyecanını ve vecdini almasıyla daha ziyade kıymetlenmiştir. İlk tanıdığım Nahit Sırrı ile bugünkü arasında kendi lehine büyük farklar gördüğümü söyleyebilirim (Kâzım Nami 59).

Oyun üzerine değerlendirme yapan bir diğer isim ise Hüseyin Cahit’tir. Oyunun hareket ve vaka bakımından zayıf olduğunu söyler, inkılâp ile edebî eserler arasında kurulan bağlantının iyi olmadığını anlatır:

İnkılâbımızın güzel san’atlerde derin bir aksisada uyandırmadığı yolundaki şikâyetleri şimdi anlıyorum. Filhakika, inkılâp edebiyatı ile inkılâp san’atı demekle

şairlerimizden, romancılarımızdan ve san'atkârlarımızdan mevzuu mutlaka inkılâba taallûk eden bir eser beklersek onları kendilerini zorlamağa ve böyle san'atle alâkası olmıyan kitaplar yazmağa mecbur bırakırız. Bunda kabahatin çoğu bize ait olur. Fakat inkılâp ve yenileşme devresinde yetişerek, muhitini hissederek yaşamış ve inkişaf etmiş san'atkârın hür bir düşünüşle vücade getireceği bütün fikri ve bedî mahsulâtı inkılâbımızın kazançları ve muvaffakiyetleri diye kabul edersek kendilerini zoraki yazılarla vakit kaybetmek mecburiyetinden kurtarırız (Hüseyin Cahit 12).

Eserde, Millî Mücadele yanlıları ile mücadeleyi kendi çıkarları için kullananlar arasındaki mücadele anlatılır. Roma'da lüks bir otelde konaklamakta olan insanların değişen siyasi dünya ile birlikte ona uyum sağlama gayretleri şaşkıncı olarak değerlendirilir. Değişimler karşısında bile kendilerini güvence altına almayı başarırlar. Seyfeddin Paşa, Osmanlı döneminde Sultan Hamid'in yaveriyken Ankara'nın İtalya mümessili olabilecek konuma gelir. Ancak konumunu kullanarak vagon ticareti yapacak kadar da ahlak yoksunu bir kişidir.

Ömer ise Millî Mücadele taraftarıdır ve sağlanacak mühimmat için Neriman ile babası Seyfettin Paşa'nın yanında durmak, onlarla anlaşma sağlamak zordur. Neriman ile aralarında geçen diyaloglardan Anadolu'daki kadınların fedakârlıkları anlaşılır: "Kaç asırdır Anadolu kadınlarının bu hal nasibidir. Fakat şimdi cephaneleri sırtlarında taşıyarak cephelere kadar götürmek de kadınlara düştü. Hem bununla da kalmıyorlar. Birçok hemşireleriniz mücadele saflarında düşmanla çarpışıyorlar" (Örik, *Bütün Oyunları* 20).

Avrupa'da keyiflerince bir hayat sürdüren Seyfeddin ve Neriman'ın Millî Mücadele taraftarlarına karşı eleştirileri kıyafetlerini incelemeye kadar varır: "Davetimizi gece için kabul etmeyerek gündüz olması için ısrar ettiklerinden anlıyorum ki frakları, smokinleri bile yok! Züğürt herifler" (Örik, *Bütün Oyunları* 24). Üstelik bu insanlar Ankara hükümetinin vaziyetinin de farkındadırlar: "Üstleri, başları ve buradaki vaziyetleri çok mütevazı. Fakat Ankara'nın içinde bulunduğu vaziyeti unutmayalım. Bu kadar mahrumiyet ve müşkülât içinde cengeden bir hükümet adamlarını debdebe ve tantana içinde gezdirip yaşatamaz ya" (Örik, *Bütün Oyunları* 25).

Ankara'nın Millî Mücadele yıllarındaki yeri ve önemi tartışılmaz. Ancak bu oyundaki harp zenginlerinin ve siyasilerin Ankara'yı küçümseyen tavırları bir dönemin/kesimin o döneme ait bakış açısını yansıtır. Eski bir paşa olan Ahmet Siret'in Roma'da bir otelin lobisinde otururken Ankara için sarf ettiği cümleler şunlardır:

*Ankara'nın gözüne girmek de ne demek! Yani gidip orada bir mevkie mi geçeceğim? Bu yaşından sonra kerpiç evlerin basık odalarında ahırdan bozma yerlerde mi oturacağım? Üç kere nezaret makamları ihraz etmiş bir Ahmet Siret Paşa, kimin nesi oldukları meçhul türedilerle teşrik-i mesai mi edecek (Örik, *Bütün Oyunları* 13).*

Neriman, Millî Mücadele döneminin kötü tarafını temsil eden bir kişilik olarak anlatılır. Memleketinin işgal altında olmasına üzülme bir yana, kendi refahını sağlayabilmek için her yolun mübah olduğunu düşünür, eşiyile bile ayrılmaktan çekinmez:

Ne yapalım, biz batırmadık, biz batırmıyoruz! O batınca biz de intihar edeceksek mesele yok. Fakat yaşamakta devam edeceksek, insan gibi yaşamak imkânlarını temin etmek lâzım. Paslanmış doktor şahadetsizlikle muhtaç olduğum refahı, lüksü temin edebileceğini zannediyorsan çok aldanıyorsun (Örik, Bütün Oyunları 27).

Neriman'ın babası Seyfeddin Paşa da gazetedeki haberlerin her zamanki haberler olduğunu söyleyerek yaşanan durumu önemsizleştirmeye çalışır. Gerçekte yaşanan ise “İngiliz ve Fransızların Sinop’la Samsun’u işgal edecekleri, Yunan cephesinde Kemalcilerin zayıflarını vermeleri” (Örik, *Bütün Oyunları* 28) dir.

İkinci perdedeki Ankara’da Fuat ve Galip’in konuşmaları yeni bir Türk devletinin kurulması üzerinedir. Fuat’ın Millî Mücadele’ye karşı hisleri, yaşananları gördükten ve Mustafa Kemal’in Meclis’te bir nutkunu dinledikten sonra değişir. Galip ise mücadeleye taraftar değildir. Onun tek derdi kendi kazancıdır.

Üçüncü perde ise İzmir’de geçer. Büyük zafer kazanılmıştır. Fuat ise doktorluk yapmaya devam eder. Çalıştığı yerde hemşirelik yapan Belkis da hayatını Millî Mücadele’ye adanmış bir kadındır. Seyfeddin Paşa ile Neriman da İzmir’e gelirler. Amaçları Fuat ile Neriman’ın boşanmasını konuşmaktır. Hastanede Neriman ile Belkis’in konuşmaları bir durum tespiti gibidir:

*Ben memleketimin sayesinde kazanılmış paraları memleketim bedbaht olunca Avrupa’ya gidip yiyeceklerden olmak istemem de ondan böyle söyledim. O kadar zulüm görmüş ve yarısı yanmış İzmir’e Avrupa veya Amerika’dan gelmiş bir turist gibi uğrayan ve ancak iyi günlerde kendisine arkadaş olduğu kocasından kim bilir neler koparıldıktan sonra yine eğlence hayatına dönecek bir kadın olmak istemem de ondan böyle söyledim (Örik, *Bütün Oyunları* 53).*

Eserin üçüncü perdesinin beşinci ve on birinci meclislerinde aynı sahne zıddıyla tekrarlanır. İlkinde Seyfeddin Paşa perişan bir görünümdeki İzmir’de bekleyecek bir yer bulamaz, ikincisinde ise Millî Mücadele’ye hiç katkı vermediği ve damadından beklentileri olduğu için utanarak onun karşısına çıkamaz.

İkinci oyun, *Muharrir*, bir perde ve on dört meclisten oluşur. Oyunun sonunda: “İlk önce ‘Varlık’ mecmuasında tefrika edilen ve her türlü hukuku mahfuz bulunan bu ‘Muharrir’ piyesi, İstanbul Şehir Tiyatrosu’nun repertuvarına kabul edilip mevsim içinde oynanacağı iki üç sene evvel ilân olunmuştu. Beklenen eşref saatin yakında gelmesine muharriri duacıdır” (Örik, *Bütün Oyunları* 99) bilgisi yer alır. Oyunun konusu kısaca şöyledir: Bir şirketin genel müdürü olan Mahmut Galip Bey’in oğlu Ahsen, Paris’te liseyi bitirmiştir. Ama Türkçesi zayıftır. Babası ona Türkçe dersi verecek bir hoca tutar. Tavsiye üzerine bulunduğu bu hoca, onun okuldan arkadaşı Cevat Sezai’dir. İki arkadaş okuldayken edebiyattan, şiirden hoşlanan öğrenciler oldukları hâlde sonrasında Galip iş hayatına girip zengin olur, Sezai ise edebiyat ve roman peşinde hayatını sürdüren, zar zor para kazanan biri olur. Galip’in Ahsen ve Neyyire adında aşk peşinde koşmayı ve para harcamayı seven iki çocuğu varken, Sezai aile hayatını bile kuramamıştır. Yaptığı evlilik de hüsrarla sonuçlanır. Galip, arkadaşına yardımcı olmak için son romanını tefrika edeceği gazeteyle konuşup fazla para vermeyi teklif eder. Bu tekliften haberdar olan Sezai, duruma çok bozulur ancak Galip’in kendini affettirmek için yaptığı dergi çıkarma teklifini kabul eder. Galip ise hem arkadaşına mahcup olmaktan

kurtulur hem de işin parasını başka yerden bulacağı için uyanık bir iş adamı olduğunu kanıtlamış olur.

Muharrir, hayat-sanat ilişkisini merkeze alan bir metindir. Okul sıralarında romana, şiire meraklı iki arkadaşın yıllar sonraki karşılaşmalarında iş hayatına atılıp zengin olan Galip'le, edebiyata duyduğu merakı ve ilgiyi ısrarla sürdüren ve -belki de bu yüzden- hayatta istediklerini bir türlü elde edemeyen Sezai'nin durumu karşılaştırılır. Galip'in, onun durumu karşısında verdiği tepkileri de toplumun bir kesiminin sanata ve sanatçıya karşı tutumu olarak ele almak mümkündür. Kendisini oğluna ders vermek için nasıl buldukları sorusuna aldığı cevap, tavsiye üzerine olduğudur. Bunu duyan Sezai çok bozulur:

Tavsiye, öyle mi? Ufacık bir memur alır gibi, bir hademe alır gibi. Matlup evsafı haizdir dediler, değil mi? Beni, romancı Cevat Sezai'yi! Yoksa siz edebiyat anketlerini mi okuyorsunuz? ... Bu anketlerde müthiş bir de inhisar vardır. On beş yirmi kişi, aralarında söz birliği ederek birbirlerini methedip dururlar! Ne dersiniz, bu anketlerde senelerden beri benden hemen hiç bahsedilmedi (Örik, *Bütün Oyunları* 77).

Nahid Sırrı'nın da gayretlerine karşılık, dilediği gibi bir sanat yolculuğu olmadığı malumdur. Çokça eser vermesine rağmen bir türlü beklediği ilgiyi ve popülerliği kazanamayan yazarla, Sezai'nin durumu/serzenişini benzerlik gösterir.

Ekonomik durumları tamamen zıt olan iki arkadaşın hayat ile sanat arasındaki denklem konusunda da farklı fikirleri vardır. Galip, edebiyatla meşgul olmanın geçinmeye yetecek bir vasıta olmadığını söyler. Sezai'nin buna cevabı ise kesindir. Otuz dört cilt eseri olan bir yazarın roman ile hayat arasında kurduğu bağı açıklar:

San'ata boş vakitlerin değil, fakat dakikalarına, saniyelerine kadar tekmiil hayatın vakfedilmesi icap eder. San'at boş vakitlerin ihsanıyla kanaat eden küçük bir zevk ile ehemmiyetsiz bir heves değil, bir kalbi en küçük ateşlerine kadar, bir dimağı en ufak hücrelerine kadar isteyip aldığı hâlde gene doymayan bir mabudedir. Boş vakit.. boş vakit nerede? Onu nereden bulmalı! Bilseniz başımın içinde daha ne çok mahlûk var! Bazen sanki onların seslerini duyarım. Sanki bağırırlar. “-Bize de hayat ver! Varlığımızı saran bu zincirleri kopar! Bizi de güneşe, ebediyete çıkar!” diye yalvarırlar. Seslerini dinlerken kâh sevinç ve gurur, fakat çok defa da yeis, azap duyarım. Çünkü bunlardan birçoğuna hakikaten ebediyet vermiş olmakla beraber, kendi elimde ancak bir hayat var, yetişebilecek miyim? (Örik, *Bütün Oyunları* 81)

Metinde, kültür sanat hayatına dair bazı unsurlara da ismen değinilir: İllüstrasyon'daki bir piyes, Sezai'nin yazdığı Eğilmiş Başların Gururu, Ateş Rüzgârları romanları, romanların tefrika edildiği Devir gazetesi, Babıali caddesi, yazarların devam ettikleri Meserret ve İhsan kahveleri yazarın, eseri gerçekçi kılmak için kullandığı unsurlardır. Ercüment Behzat *Muharrir* üzerine yazdığı bir yazısında sadece mekânların değil kişi kadrosunun da gerçek hayattan alınmış tipler olduğunu ifade eder:

Nahid Sırrı; iş adamının züppe kızıyla, kuş beyinli şımarık erkek kardeşi, muharrir Cevat Sezai ile Mahmut Galip'i karşılıklı konuşurmada ince bir ustalık göstermiştir... Muharrir'i okurken fenomen halinde kafada beliren bu üç dört tip

kitabı kapayıp sokağa çıktıktan sonra insanın yanı başında canlanarak yürümeğe başlıyor (Lav 43).

Galip'in çocuklarının aldıkları eğitimle beraber kendi kültürlerinden uzaklaştıkları da dikkati çeker. Avrupa'da okuduğu hâlde İngilizcesi Türkçesinden daha kötü olan Ahsen, Türkçe yazılmış bir roman olduğunu bilmez. İki kardeşin bildikleri şey kendilerini iyi hissettirecek aşk maceraları yaşamak, Madam Haynes'in terzihanesine gitmek, Kolaro'ya gelen İngiliz kravatlarını denemektir. "Yazar, özellikle ahlakla sınıfsal yapı arasında ilişki kurar. Ahsen'in ve Neyyire'nin gayri ahlaki nitelendirilebilecek düşünceleri ve davranışları sınıfsal konumlarıyla doğrudan ilgilidir. Zengin zümreye mensup bu kişiler egemen ahlaka aykırı davranışları kendilerinde hak görürler" (Mengi 281). Öyle ki Neyyire, babasının yanında çalışan bir adamla flört etmekten hoşlanır. Ahsen, kendisinden yaşça büyük kadınların ilgisini çekmek ister ve bunları normal davranışlar olarak kabul ederler. İnsanların oturacakları semtlerin bile ekonomik durumlarına göre olması gerektiğini düşünürler.

Örik'in üçüncü oyunu *Oyuncular*'dır. İki perdeden oluşan oyunun birinci perdesi on dört, ikinci perdesi yedi meclisten oluşur. "Bu oyun, daha önce Ülkü dergisinin 1938 yılındaki, 62. (Nisan) ve 63. (Mayıs) sayılarında tefrika edilmiştir" (Örik, *Bütün Oyunları* 144) notuyla yayımlanır. Sara Selim ve Said Cemal iki eski sevgili ve iki büyük tiyatrocudur. Ancak yaşları ilerlediği için kendilerinden genç insanlarla birlikte olurlar. Sara Selim, Ekrem Halil ile, Said Cemal de Suzan ile birlikte olur. Hatta Said Cemal bir tiyatronun sahibi de olduğu için Suzan'ı oynadığı kumpanyadan onun borcunu ödemek şartıyla kendi tiyatrosuna alır. Tiyatrodaki büyük kadın oyuncu rolünü de Sara'dan alır, Suzan'a verir. Aradan iki yıl geçer. Sahnelenen oyundaki genç rolünü oynayamadığı gerekçesiyle gazetelerde Said Cemal'i eleştiren yazılar çıkar. Piyesin yazarı Yahya Kerim, genç aktör Ekrem Halil de aynı görüştedir. Ekrem sadece role değil Suzan'a da sahip olmak ister. Her şeyin farkındaki Said, durumu kabullenir ve koca rolünü oynamaya karar verir. Suzan, onun bu çabuk değişimine anlam veremez. Said Cemal ise önemli olanın sanat olduğunu düşünür.

Nahid Sırrı, tiyatro üzerine eleştiriler de yazan bir isim olarak *Oyuncular* oyununda bu yönünü ortaya koyar. Tuluat tiyatroları ile şehir tiyatroları arasındaki mücadeleyi, oyuncuların psikolojik durumlarını, oyuncu ile rol arasındaki uyumu gözler önüne serer. "‘Aktörlük Hakkında Sözler’ adlı yazısında sanatçının bir rolü başarıyla canlandırabilmesi için güzelliğe ihtiyacı olmadığını belirtir" (Çeri 354). *Oyuncular*'da da güzellik ve yetenek özellikle kadın oyuncular arasında bir tartışma konusu olarak ele alınır. Oyunda dile getirilen bir diğer husus Sara Selim adlı kadın tiyatro oyuncusunun tuluat tiyatrosunu eleştirmesi, küçük görmesidir: "Demek ki sen tiyatrodanda Şekspir, Molyer ve İbsen gibi dâhileri oynarken o da tuluat salaşlarında, ne bileyim ben, "benim yârim şıktır şık, ona oldum ben âşık!" türküsünü söylemeye gidecek" (Örik, *Bütün Oyunları* 119); "Ben bir tuluat kumpanyasının hem de dördüncü, beşinci derecedeki bir oyuncusuyla beraber çalışmaya tenezzül edemem" (Örik, *Bütün Oyunları* 120). Yazarın yazılarından hareketle Bahriye Çeri bu durumu şöyle yorumlar: "Tuluat tiyatroları ise halkın seviyesini yükseltmek değil, en kaba temayülleri beslemektedir. Az sayıdaki tiyatrolarımız geniş halk kitleleri tarafından yadrigandığı gibi aydınları da kendine bağlayamamıştır. Tiyatro davasının daha büyük bir cehd ve inatla ele alınması gerekir" (366). Örik, Manakyan'ın tiyatrosu için yazdığı bir yazıda da "Selim-i Salis" adlı piyesten söz eder. Bu piyeste rol alan isimlerin yaşadıkları ile *Oyuncular*'ın kurgusu benzerlikler gösterir:

Nahid Sırrı, Manakyan'ı Meşrutiyet'in üçüncü yılında Salah Cimcoz ve Celal Esad'ın birlikte yazdıkları Selim-i Salis piyesinde Alemdar Mustafa Paşa rolünde gördüğünü, yetmişini aşkın olduğu hâlde, heyecanlı, çevik ve suflör kullanmadığını, fakat II. Meşrutiyet'ten sonra Paris'ten gelen Burhaneddin'in gençliği, Paris'ten gelmiş olması ve orada Silvain isimli aktörün öğrencisi olması, halkın yeniye rağbeti ve bir Türk aktörün bizim şivemizle konuşması karşısında Manakyan'ın ikinci safta kaldığını ve eski kumpanyanın artık kurulmadığını yazmaktadır (Çeri 368).

Bu durum oyunda, genç oyuncu Ekrem Halil tarafından şöyle dile getirilir:

Kendisinin çok yüksek olan sanat kudretinden asla şüphe edemeyiz. Bununla beraber, her sanatkârın hayatında bir ân gelir ki, o artık bütün iktidarına rağmen bazı rolleri daha genç birine vermek zaruretini duyar. Bu ânın gelmiş, hattâ epey bir zamandan beri geçmiş bulunduğunu Said Cemal Bey'e söylemek mecburiyetinde kaldığımızı müteessiriz (Örik, Bütün Oyunları 127).

*Oyuncular'*ın kurgusunda aktör ve aktrislerin mesleki çekişmeleri olduğu kadar kıskançlık duygusunun da önemli bir yön verici olduğu görülür. Sara Selim ve Suzan, Ekrem Halil ile Said Cemal arasında kıskançlık vardır.

Nahid Sırrı'nın döneminin pek çok gazete ve dergisinde yazıları yayımlanır. Sahnelenen oyunları ve Fransız edebiyatını yakından takip eder. Bu oyunda da tiyatro hakkındaki eleştirilerin yer aldığı gazete ve dergiler sıralanır: "Milliyet, Cumhuriyet, Son Haberler, Vakit, Son Posta, Akşam, Yeni Gün, Zaman, Devir, Doğru Söz, Ergenekon" (Örik, *Bütün Oyunları* 135). Ayrıca tiyatrodaki oynadıkları eser de Racine'in "Phedra" adlı oyunudur.

Dördüncü oyun *Para Uğrunda'*dır, dört perdeden oluşan oyunun ilk perdesi altı, ikinci perdesi beş, üçüncü perdesi dokuz ve son perdesi dört meclisten oluşur. "Para Uğrunda 1949 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda oynanmıştır" (Örik, *Bütün Oyunları* 210) notuyla yayımlanır. Konusu kısaca şöyledir: Şakir, Münevver ile yirmi yıllık evlidir. Şakir, karısının gençliği ve güzelliğinden faydalanarak şirket işlerini yönetir. Hatta onunla evlenebilmek için bile zengin olduğu yalanını söylemiştir. Kadın, gençliğinin, güzelliğinin, sık görüntüsünün yıllarca kullanılmasından sıkılır. Kendinden yaşça küçük Oğuz'la birlikte olur. Hatta kocasından ayrılıp onunla evlenmek ister. Şakir, bunu öğrenince Oğuz'un yanına gider, ona para ve iş teklif eder. Oğuz'un Münevver'le sadece parası için birlikte olduğunu öğrenir. Bu konuşmayı kapı arkasından dinleyen Münevver çok üzülür ve hastalanır. Onun hastalığı, Münevver'in mevkisini ve kocası Şakir'i elde etmek isteyen Mebruke'nin de işine gelir. Önceleri Şakir'den sadece iş isteyen bu cüretkâr kadın, zamanla onunla evlenmek istediğini de itiraf eder. İşleri kötü giden ve iflas etmek üzere olan Şakir, son umutla Münevver'in apartmanını satmak ve bankadaki parasını almak ister. Ancak Münevver buna şiddetle karşı çıkar. Karı-kocanın şiddetli kavgası Münevver'in ölümüyle sonlanır. Şakir ise telefonda konuştuğu Mebruke'ye birlikte iş yapabileceklerini ve evlenebileceklerini söyler.

Bu oyunda dikkati çeken iki unsur vardır: Birinci para ve çıkar ilişkisi üzerine kurulan ilişkiler, diğeri de kendinden yaşça küçük insanlarla birlikte olan insanların ruh durumları. Şakir ve Münevver'in evliliği Münevver'in sözleriyle: "senin[kocasının] kurnazlığı ve benim vücudumla" (Örik, *Bütün Oyunları* 163)

kurulan bir birlikteliktir. Şakir, süsleyip, güzel giysiler aldığı eşini kullanarak iş yapar. Hatta onunla karısı için iş yapan kişiler bile vardır. Genç ve güzel kadın yaptıklarından memnun değildir ama güzel giysiler ve mücevherler için durumu bir süre idare eder. Sonunda yine bir yanlış yaparak kendisinden yaşça küçük biriyle gönül macerasına girer. Ama o genç adam da onunla sadece parası için birlikte olmaktadır. Bu gerçeği öğrenmek Münevver’i evliliğindeki sorunlardan daha çabuk yıkar. Şakir ve Oğuz’un yüzleşmesinde ise dönemin bir gerçeği ortaya çıkar:

Ayda iki toplantısında esneyip uyuklamak üzere gidilen meclis-i idare azalıklarından birini kendinize münasip görüyorsunuz. Güzel ama sabık mebus musunuz, vekil damadı mısınız? Bütün sıfatınız devri çoktan geçmiş bir tekaüt paşanın ne derece yakın veya uzak olduğu hatta doğru olup olmadığı meçhul yeğenliği! Uydurma tarafından Avrupa’da yüksek tahsil etiketiniz bile yok! (Örik, Bütün Oyunları 175).

Kişisel ilişkilerin ve akrabalığın sağladığı imkânların kullanımı, eşini işinde bir araç olarak kullanan Şakir’in yaptığı kadar ahlak dışıdır ve yozlaşmanın bir göstergesidir. Kendinden büyük ve zengin kadınlarla birlikte olarak geçinmeyi alışkanlık hâline getiren Oğuz’un durumu da yozlaşmanın bir başka boyutudur:

Sürdüğüm hayatta devam etmek güç bir iş değildir ki! Hemen hemen öğleye kadar uyur yahut yatakta döne döne istirahat edersiniz. Öğleden itibaren de sağda solda dolaşır yarenlik edilir. Sonra, akşama doğru belki kafayı biraz tütsüler, parası bol bir hovarda ahbaba da rastlarsanız, sabahlara kadar zevk ve sefa edersiniz! Bu cânım hayatın ne zahmeti ve eziyeti var ki ilânihaye sürdürülemesin! (Örik, Bütün Oyunları 175).

Evlilik hayatında da, genç sevgiliyle ilişkisinde de arzuladığı mutluluğu bulamayan Münevver’in şu sözleri neden uzun süren bir hastalık dönemi geçirdiğini açıklar:

Gençler tutuldukları hastalıkların intikamını daha küstah bir sıhate, daha muzaffer bir güzelliğe kavuşarak alırlar. Fakat gençliklerini türlü tedbir ve itina ile zaten uzatmış olanlar için iş aynı değildir ki! Bizim gibilerin güzelliklerimiz, gençliklerimiz kâğıttan kule gibidir: değil bir ağır hastalıkla, bir fiskeyle devrilebilir! Benim için de işte böyle oldu: yaşlılık âdeta pusuda bekliyormuş (Örik, Bütün Oyunları 185).

İki ilişkisinde de para için kullanıldığını anlamak, kadınlık gururunun yıkılmasına neden olur.

Bu oyunda, kadınların haddinden fazla cüretkâr olması dikkat çekicidir. Münevver, evli bir kadın olmasına rağmen kocasının iş arkadaşlarıyla görüşür, evliliğinden beklediğini bulamadığı gerekçesiyle kendinden yaşça küçük biriyle birlikte olur. Evde çalışan hizmetçi Perizat, her zaman hizmetçi olarak kalamayacağını düşünerek Şakir’e kur yapar. Ölüm döşeğindeki Münevver’in elbiselerinin içinden kendine uyanları seçer. Mebruke, önceleri sadece iş için Şakir’e yaklaşırsa da sonrasında onunla evlenmek istediğini açıklar. Oğuz’un ev sahibi Zaffer Hanım, Oğuz’la evlenmeyi planlar.

Beşinci oyun *Alın Yazısı*'dir. Beş perdelik oyunun ilk perdesi dört, ikinci perdesi on, üçüncü ve dördüncü perdeleri dört, son perdesi beş meclisten oluşur. Oyunun sonunda "Bu oyun 1952 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda oynanmıştır" (Örik, *Bütün Oyunları* 290) notu bulunur. Oyunun konusu şöyledir: Mualla dokuz yıldır Cezmi'yle evlidir. Genç ve güzel görünmek, kendisinden genç olan kocasını elinde tutmak ister, kocasını herkesten kıskanır. Buna rağmen Cezmi, bulduğu her fırsatı değerlendiren ve karısının bilmesine aldırış etmeden çapkınlık yapan bir adamdır. Karısının her defasında onu affetmesi ona bu cesareti verir. Bir gün Cezmi, Mualla'nın arkadaşlarından olan Seniha Hanım'la beraber evden çıkar ve Avrupa turuna gider. Venedik'te oldukları haberi gelir. Mualla, boşanma davası açar. Dava sürerken Cezmi, Seniha'yı terk eder ve İstanbul'a döner.

Mualla, Cezmi yurt dışındayken onun boşluğunu on beş yıldır görmediği oğlu Şefik, gelini Sabahat ve torunu Demir'le doldurur. Hatta Demir'le herkesin kıskandığı bir bağları olur. Ancak Cezmi'nin İstanbul'da olduğu haberi bile Mualla'yı değiştirmeye yeter. Ailesine garip davranır ve onların başka yere gitmesini ister. Cezmi'nin onları görmek istemeyeceğini düşünür. Şefik, annesinin verdiği bu karara çok bozulur. Önce Küçükçekmece, sonra da Balıkesir taraflarında çiftlik işleterek ailesiyle hayatına devam eder. Mualla'nın kızı Sevim de, Cezmi'nin tacizlerine katlanmak istemediğini söyleyerek abisinin ailesiyle yaşamaya başlar. Evde Mualla ile birlikte kalan ablası Hadiye olur.

Aradan bir müddet geçer. Mualla'nın evinde değişiklikler olur. Hadiye de hastalığına iyi gelmesi için Şefik'lerin çiftliğine yerleşmiştir. Bir gün Mualla'yı ziyaret eder, Sevim'in varlıklı ve güzel ahlaklı bir gençle nişanlanacağı haberini iletir. Mualla'yı da nişana davet eder. Mualla ailesi ile bağlarının zayıflamasına bozulsa da, Cezmi'ye haber vermeden nişana gelemeyeceğini söyler. Cezmi ise Sevim'in kiminle nişanlanacağını öğrendiğinde davet edilmediği hâlde kendi de nişana gitmek ister. Damadın ailesinin zenginliği gözlerini kamaştırır. Ancak Mualla, bu kadarına dayanamaz ve ablası Hadiye'ye gerçekleri anlatır. Kendisini daha fazla küçük düşürmek istemediğini söyler. Cezmi ise hem çapkınlıklarına devam eder hem kumar oynar. Mualla'nın mal varlığı da günden güne erir. Mualla, bütün yaşadıklarının alın yazısı olduğunu söyler ve nefesine hâkim olup Cezmi'yi terk edemez.

Bu eserde de kadın-erkek ilişkisinin çıkar ve arzular neticesinde nasıl şekillendiği ele alınır. Özellikle kadınların genç, güzel ve zengin görünmek konusundaki ihtirasları dikkat çekicidir. Onlar için ahlaklı, temiz insan olmanın pek kıymeti yoktur.

Mualla'nın evindeki bir davette kadınlar arasında resim sanatı ve ressamlar hakkında bir sohbet yapılır. Bu sohbetin konusu bile kadınların güzellikleri üzerinedir:

Ressamlarsa eserlerini beğenmediniz mi, "biz sizi böyle gördük, nasıl görürsek öyle yaparız, biz fotoğrafçı değiliz!" diye mukabele ediyorlar, kendi acizlerini asla kabul etmiyorlar. Bununla beraber, kadın portresi yapmak da güç ve tehlikeli bir iş doğrusu! (Örik, Bütün Oyunları 216).

Seniha, Mualla'nın çevresinden biri olmasına rağmen, kocası Cezmi'yle seyahate çıkmaktan çekinmeyecek kadar ahlak yoksunu, Mısırlı bir akrabasından miras kalan altınlarla gününü gün eden bir kadındır. Arkadaşlarından Leman ile Mualla'nın ablası Hadiye arasındaki konuşmada kadınların ahlak bakımından zayıflık gösterdikleri, "sevgilerinde ifrata gittikleri" anlatılır:

*Zamanımızda rahibe hayatı geçiren kadın var mı? Ama ahabın kocasını evinin kapısından otomobile atmak, bankaya bırakacağım diye yola çıkarıp kendi evine sürüklemek, sonra da elalemin gözü önünde, dağa kaldırır gibi, trene bindirip Avrupa'ya götürmek, haftalarla nefisine tahsis etmek... Yolda iki kere koca değiştirdikleri söylenen Amerikalı film yıldızları bile bu kadarını herhâlde fazla hayâsızlık bulunur (Örik, *Bütün Oyunları* 240).*

Mualla, “Cezmi’ye varışından beri, tam dokuz yıldan beri sarfettiğim gayret, genç görünmek, hakikî yaşını fark ettirmemek için katlandığım türlü eziyet” (Örik, *Bütün Oyunları* 222) diyerek kendi hayatını nasıl başkaları için şekillendirdiğini itiraf eder. Buna rağmen kızı Sevim’i kendi ayakları üzerinde duran biri olarak yetiştirir: “Sevim ne bebektir, ne de kafes ardında yaşayan bir eski zaman kızıdır. Lise bitirdi. İki senedir Fen Fakültesi’nde okuyor, bu kadar delikanlı içinde en küçük bir macerası olmadı. Ahlâkı tertemiz kaldı. Hiç kimsenin telkiniyle zehirlenmez” (Örik, *Bütün Oyunları* 225). Mualla’nın yaşadıkları ile kızını yetiştirme şekli arasında tezat vardır. Belki de kızının kendisi gibi bir hayatı olsun istemez.

Mualla, Cezmi Avrupa’da başka bir kadınla gezerken torunu Demir ile yakınlık kurar ancak bu yakınlık da herkesin dikkatini çeker. Mualla onun için: “Kendimde hiç tatmamış olduğum haz ürpermeleri duyuyorum. Bütün dünyayı ve bu dünya içinde kendimi tazelenmiş yepyeni olmuş hissediyorum” (Örik, *Bütün Oyunları* 244) derken, torunu Demir de: “Büyük gezintilerimizi iki üç sene sonra, ben tamamıyla büyüyünce yapacağız, iki nişanlı gibi gezip dolaşacağız. Belki herkes de bizi öyle sanacak, değil mi cicianne” (Örik, *Bütün Oyunları* 245) cümleleriyle onu onaylar gibidir. Babaanne-torun arasındaki ilişkinin bu kadar “haz” odaklı anlatılması, özel hayatlarındaki sevginin tatmin edilmediğinin göstergesidir.

Oyunun kilit kelimesi zaafıdır. Mualla’nın, Cezmi’nin, Şefik’in, Sevim’in, hatta torun Demir’in bile zaafı vardır. Karşı çıkamadıkları, üstesinden gelemedikleri her durum için, zaafa düşmeleri gerekçe gösterilir. Özellikle “zamanımızda maşallah her kadın altmışına, hatta bilir miyim yetmişine kadar her erkeğe kırtıyor” (Örik, *Bütün Oyunları* 268) diyerek bu durumun zamane kavramının gerektirdiği bir şey olduğunu düşünürler.

Oyunda mekân isimleri de Mualla’nın zenginliğini anlatmak için kullanılır: Moda, Erenköy, Suadiye, Maltepe, Harbiye’de köşkleri olan Mualla’nın ev için tasviri de kocasının hovardaca yaptıklarına paralel olarak değişir: “İçindeki antikalar gitmiş olacak ki vitrin kalkmış. O güzelim acem halısı da yerini orta halli bir Isparta halısına bırakmış! Hatta o kadar sevdiğin iki levha, Şeker Ahmet Paşa ile Hamdi Bey’in tabloları da uçmuş” (Örik, *Bütün Oyunları* 283).

Oyunun kişileri varlıklı kimseler olunca kültür ve sanatın da satır aralarında bahis konusu edildiği görülür. Sevim’in bir sohbet esnasında kullanılan süslü cümleleri “Halid Ziya’nın cümlelerine benzetmesi”; Mualla’nın Demir’de “istikbalin hem Gigli’sini hem de Münir Nureddin’ini” görmesi; Mualla’nın piyanoda “Şopen”den besteler çalması bu duruma örnek olarak verilebilir.

Altıncı ve son oyun *İhanet* başlığını taşır. Dört perdelik piyesin birinci perdesi altı, ikinci perdesi dokuz, üçüncü perdesi dört, son perdesi on meclisten oluşur. Celâl, dayısının kızı Sacide ile nişanlıdır. Ancak evlilikleri gerçekleşmez. Çünkü çok zengin ve babasından bile büyük olan Halim Bey'in serveti Sacide'nin aklını başından alır. Celâl'den ayrılan Sacide, Halim ile evlenir ve istediği gösterişli hayata kavuşur. Aradan birkaç sene geçtikten sonra Halim ile Sacide, yanlarında Halim'in oğlu Ziya ile birlikte Ankara'ya gelirler. Bu ziyaret sırasında senelerden beri Celâl'e âşık olan Sacide'nin kardeşi Macide, ona olan duygularını itiraf eder ve evlenmeye karar verirler. Evlilik kararı Sacide'yi şaşırtmaz gibi görünür ama içten içe Celâl'in onu cezalandırmak için evlenmek istediğini düşünür. Her şeye rağmen Celâl ile Macide evlenir. Celâl'in banka müdürü olarak görev yaptığı Zonguldak'ta yaşarlar. Aradan yıllar geçer. Halim Bey hayatını kaybeder. Hâlâ genç ve zengin Sacide, kafasını dinlemeye Zonguldak'a gider. Ancak rahat duramaz ve eniştesi Celâl'e onu hâlâ sevdiğini ve onunla kaçamak bir ilişki yaşamak istediğini söyler. Celâl bu teklifi kabul etmez. Karısı eve döndüğünde sadece bir an kendini kaybederek aklının karıştığını ama bundan pişman olduğunu, aileleri için kötü bir geleceğin olamayacağını anlatır. Macide duyduklarına çok üzülür ama Celâl'i de sevmektedir. Oğulları Mahmut ile mutlu evliliklerine devam etme kararı alırlar. Sacide ise reddedilmenin verdiği duyguyla kardeşine veda bile etmeden İstanbul'a döner. Hâlâ, istediği zaman Celâl'i elde edebileceğinin gururunu taşımaktadır.

Oyunda Ankara'nın siyasi hayatın içindeki konumu, yeni yeni modernleşmeye başlayan bir şehrin durumu, kadın-erkek ilişkilerinde maddi unsurların belirleyiciliği gibi unsurlar dikkati çeker. Şahsi ihtirasların ve kibir duygusunun da insan ilişkilerine nasıl şekil verdiği bu oyun üzerinden aktarılır.

Ankara'da Samanpazarı, Kavaklıdere, Çankaya, Yenışehir semtlerinin isimleri geçer. Özellikle Yenışehir, yenileşmenin ve modernleşmenin merkezi kabul edilir. İnsanlar da modernleşmeye ayak uydurmaya çalışırlar ama zorlandıklarını da belli ederler: “Yenışehir'de böyle toplantılar artık gündelik ahvalden ama, asrî hayata burası henüz intibak etmiş değil. Mahalle horul horul uykuda iken biz de henüz davetlilerimizi bekliyoruz. Sırtımızda da bu kıyafet-i mahsusa” (Örik, *Bütün Oyunları* 313). Bir başka sohbette ise: “... alafrangalık ve gece hayatı Ankara'ya yeni girdi ama pir girdi. Saat dokuzda akşam yemeği için sofraya oturuluyor, on birden sonra gece toplantılarına gidiliyor” (Örik, *Bütün Oyunları* 318), “Ankara'nın bütün toplantılarında bu pikaplı radyolar sayesinde dans edilir oldu. Ama ben bu işi vallahi beceremiyorum” (Örik, *Bütün Oyunları* 323) şeklinde cümleler geçer.

Halim Bey'in oğlu Ziya, zenginliğin getirdiği bütün imkânlardan faydalanırken kendi ülkesini tanımaktan ve beğenmekten çok uzak bir kişi olarak anlatılır. Ankara, Cumhuriyet'in kurulduğu zamanlarda ilgi odağı bir yer olduğu hâlde, Ziya gibi kişiler tarafından en fazla üç gün kalınacak bir yer olarak değerlendirilir. Ankara hakkındaki düşünceleri sorulduğunda, yurt dışındaki ahbablarının da aynı şeyi sorduğunu ama Ankara'yı hiç görmediği cevabını vermekten dolayı mahcup olduğunu söyler:

Şeyi hakikaten güzel efendim: Silueti! Kale, uzaktan. Bir de ışık cidden nefis. Ne kadar parlak ve berrak! Gökyüzününın mavisini bana İtalya'yı hatırlattı. Sonra Gurup. Efendim, akşam olurken Çankaya'dan gurubu seyrettik. Enfesti. Bu gurup tabiatın Ankara'ya âdeta bir tazminatı, yahut tarzıyesi. Evet, hakikaten bir eksküzüü ve bir kompensasyonu (Örik, Bütün Oyunları 320).

Ankara'nın haricinde Bitlis ve Zonguldak'ın da adları geçer. Buraların durumu da Ankara gibi çok da beğenilmeyerek tasvir edilir:

Ben yeni gelirken dayın Bitlis vilâyetinde bir kazaya kaymakam tayin edildi. Annem de, babam da "gitme" dedikleri hâlde dinlemedim, beraber gittim. Berbat, feci bir yer! Adı kaza merkezi olmakla beraber on, on beş kulübeden ibaret bir köy. İki senemiz orada geçti (Örik, Bütün Oyunları 317).

Bu oyunda da yazar, kadın-erkek ilişkileri üzerinde durur. Genç bir kadın olan Sacide, Celâl ile nişanlıyken babasından bile büyük Halim Bey ile yaptığı evliliğin gerekçesini, daha sonra:

kendisine vardığım için de kendimi affedemiyorum. Evet, böyle hareket etmekte hiçbir mazeretim yoktu. Sadece dolabımda sayısız esvabım olsun diye vardım, herkese tahakküm edeyim, herkes beni kıskansın diye vardım (Örik, Bütün Oyunları 342-343).

diyerek izah eder. Celâl'le ayrılma nedeni de benzeri kaygılardan dolayıdır:

Ben de senin takdim ettiğin ve edebileceğin hayatı kabul edecek hâlde değilim! Zavallı annem gibi evimize kırk beşinden sonra hem de devlet dairesinden verilmiş bir telefon girince bayram edecek, kocam ellisinden sonra en mütevazı nev'inden, taklide benzer nev'inden bir astragan manto getirince iftiharından göz yaşları dökecek mizaçta değilim (Örik, Bütün Oyunları 306).

Bu kadar hırslı ve para için her şeyi göze almış bir kadının çevresindeki her şeyi ekonomik olarak değerlendirmesi kaçınılmazdır. Ancak oyunun başlarında Sacide ile Celâl arasında romantik ve dramatik sahnelerin geçmesi de onun kadınlık ihtiraslarına bağlanabilir. Arkadaşlarının, Sacide ile Celâl nişanlıyken Sacide'yi Halim Bey ile yakıştırmaları "Muhayyeleleriniz bu kadar zengin olduğuna göre bilmem ki niçin roman yazmıyorsunuz? Sayıları maşallah günden güne artan edibelerimiz arasına siz de katılısanız" (Örik, Bütün Oyunları 297) cümlesiyle karşılanır. Ayrıca sadece Sacide değil, bir toplantıda Ziya Bey ile tanıştırmak istediği iki genç kız da paralı bir kısmet bulmak istediklerini çekinmeden ilan ederler.

Halim ile evlendikten sonra istediği gösterişli hayata kavuşan Sacide, Celâl'in gözünde tüm değerini yitirmişti: "Şimdi bilâkis sen satın alınmış vaziyettesin! Ankara'ya getirdiğin, değiştire değiştire taktığın, gözleri kamaştıra kamaştıra taktığın elmaslar da kendini ne yüksek bir bedelle satabilmiş olduğunu gösteriyor" (Örik, Bütün Oyunları 336). Sacide'nin tavırları Avrupa'da, özellikle Paris'te bulvar tiyatrolarının sahnelerinden ya da Amerikan filmlerinden bir parça gibi tasvir edilir.

Evlilik hayatını para hırsı üzerine kuran Sacide'nin hesap edemediği şey ise kendisinden yaşça çok büyük bir adamla evliliğin getirdikleri olur. Halim'in şu sözleri onun evlilikten çıkarının ne olduğunu ortaya koyar: "İhtiyarlar kendi ha-

yatlarına taallük etmeyen hiçbir şeye ehemmiyet vermezler ve tatlı canlarını üzmeğe razı olmazlar. Ama ihtiyarlığı kabul edişimden dolayı yakında ölmeyi düşündüğümü, her şeyden elimi eteğimi çektiğimi de sakın zannetmeyin” (Örik, *Bütün Oyunları* 338). Sacide bunu öğrendiği zaman kendini garanti altına almak için mücevher satın alıp biriktirir. Halim, yaşlı koca-geç eş uyumsuzluğunun farkındadır ama yine de insani hırslarına, sahip olma arzusuna boyun eğer. Sacide ise:

*Beni ihtiyar vücuduna hiç yaraşmayan bir ihtirasla istedi. Bu ihtirasın geçmiş olduğunu da iddia edecek değilim. Fakat ne kadar kirli ve kinle ne kadar karışık bir ihtiras! Evet kinle! İlk andan bu kin mevcuttu. “Bu aşk rahatımı kaçırdı, itiyatlarımı bozdu” diye kin. “Bu kadın mutlaka bana ihanet edecektir. Güülünc olacağım ve ıstırap çekeceğim” diye kin (Örik, *Bütün Oyunları* 341).*

cümleleriyle ilişkilerindeki psikolojik boyutu da dile getirmiş olur. Yaşlı kocanın genç karısından önce ölme ihtimali ise çıldırtıcıdır:

*Hele benden çok evvel öleceğini düşündükçe hiddetinden çıldıracak gibi oluyordu. Ama zannetme ki, bu kendisinin ölümünden sonra benim bir başkasıyla evlenebileceğimi düşündüğü içindi. Hayır, bu sadece bir hayat rekabetiydi. Hayat kıskançlığıydı. Kendisi toprağa girdikten sonra benim yaşayacağımı, teneffüs edeceğimi düşünmek kıskançlığıydı (Örik, *Bütün Oyunları* 352-353).*

Sadece evliliğinde değil Celâl ile olan ilişkisinde de yanlış kararlar veren Sacide'nin, kız kardeşinin eşi olmuş bir adama karşı duygularını cüretkâr bir şekilde dile getirmesi de ilişkide hiç aramadığını söylediği sevgi ve güven yokluğunun sonucudur. Kocasını kaybettiği zaman bile “halâs duygusu” yaşadığını söyleyen Sacide, Celâl'e olan aşkına karşılık göremeyince, kendisini melodram oyuncularına benzetir ve kardeşine veda bile etmeden gider. Son cümleleri ise yaşadığı psikolojik çaresizliği gösterir niteliktedir: “... sizi ne zaman istesem yine elde edebileceğimden eminim. Korkma canım, seni o kadar biçare, ne istediğinden o derece habersiz buldum ki bu arzuyu bir daha duymayacağımdan kat'iyetle eminim” (Örik, *Bütün Oyunları* 359).

Sonuç

Nahid Sırrı Örik, tanınmış ve köklü bir aileye mensup olarak dünyaya gelir. Babasının mesleği nedeniyle yaptığı seyahatlerde ona eşlik ederek Avrupa'ya gezme ve öğrenme fırsatı elde eder. Ancak bu durum, onun kültür dünyasını şekillendirip zenginleşirmesine rağmen ana dilini kullanmasında zafiyet olarak ortaya çıkar. İlk hikâyesini Fransızca yazması da bunun bir göstergesi olabilir. Roman, hikâye, tiyatro, gezi yazısı, anı gibi farklı türlerde eserler verir. Edebiyatın sadece metin kısmıyla değil teori kısmıyla da ilgilenir, dönemin gazete ve dergilerinde özellikle tiyatro alanında eleştiri yazıları yazar. Tüm bunlara rağmen eserlerini yayımlatmakta oldukça zorlanır. Dolayısıyla çok tanınan bir yazar olamaz. Buna paralel olarak eserlerinin sayısını tespit etmek de, hakkında değerlendirme bulmak da zorlaşır.

Bu makalede Nahid Sırrı'nın kitaplaşmış tiyatro eserleri üzerinde durulmuştur. Bunlar *Sönmeyen Ateş*, *Muharrir*, *Oyuncular*, *Para Uğrunda*, *Alın Yazısı*

ve *İhanet* adlarını taşır. Diğer eserlerindeki konu zenginliği tiyatro metinlerinde de bulunur. Karakterlerin ise genellikle duyguları ön plandadır.

Sönmeyen Ateş, Millî Mücadele atmosferinde geçer. İtalya'da başlayan olaylar, İzmir'in kurtuluşu ile son bulur. Bu oyunda değişen siyasî otoriteyle birlikte çıkarlarını korumak isteyen savaş zenginleri ile millî değerleri her şeyin üzerinde tutan bir zihniyetin çatışması anlatılır. Nahid Sırrı'nın bütün oyunlarındaki hırslı, gözü kara ve kıskanç kadın tipi bu oyunda Neriman ile vücut bulur.

Muharrir, Nahid Sırrı'nın hayatıyla benzerlikler gösterir. İki eski okul arkadaşının yıllar sonra karşılaşmaları ve birbirlerinin hayatları hakkında verdikleri hükümler dikkati çeker. Bu oyunda, yazarlık ve edebiyatın para etmediği hatta küçümsendiği bir dönemde hiçbir şeyin farkında olmayan yozlaşmış, şımarık, züppe bir neslin resmi de çizilir. Avrupa'da okuduğu ve Fransızca, İngilizce bildiği hâlde kendi ana dilini kullanamayan, Türkçe dersi alacak kadar kendi dilinden uzaklaşmış bir genç anlatılırken, akla Nahid Sırrı'nın kullandığı dilin de Fransızca yüzünden bozulması noktasında aldığı eleştiriler gelir.

Oyuncular, Nahid Sırrı'nın özel bir önem verdiği tiyatro üzerinedir. Bir tiyatronun sahibi ve oyuncular arasındaki ilişkilerin anlatıldığı metinde şehir tiyatrolarından, tuluat tiyatrolarına, genç-yaşlı oyuncu seçiminden, kadın-erkek ilişkilerine kadar pek çok husus ele alınır. Tiyatro hakkında çok düşünen bir yazar olan Nahid Sırrı, tiyatronun kulis kısmında yaşananların bir yansıması olarak değerlendirilebilecek bu metinde oyuncuların egolarının çatışmasını, özellikle kadın oyuncuların kıskançlıklarını gerçekçi bir şekilde anlatır. Diğer oyunlardaki kıskanç kadın karakterlerin aksine bu oyunda kıskanç olan erkekler de söz konusudur. Ama sonunda kazanan ve egoların üzerine çıkan, tiyatro ve sanat olur.

Para Uğrunda, ismiyle uyumlu olarak insanoğlunun para için ne kadar ileri gidebileceğini gösterir. Oyunda çıkar üzerine kurulan ilişkiler ön plandadır. Aile içi ilişkilerin sadece ekonomik bir anlaşmanın parçası oluşu, ahlaki yozlaşmanın da başlangıcıdır. Aralarında yaş farkı olan çiftlerin ilişkilerinde paranın ön planda oluşu yozlaşmanın bir başka boyutudur. İstediklerini elde etmek için hiçbir şeyden çekinmeyen hırslı kadınlar da Nahid Sırrı'nın diğer oyunlarında olduğu gibi dikkati çeker. Yazar, yarattığı karakterlerin özellikle hırslı ve ihtiraslı olmasını ister gibidir.

Alın Yazısı, yine bir kadın hikâyesidir. Kendinden yaşça küçük ve yakışıklı olan Cezmi'yle evli olan Mualla'nın hikâyesi anlatılır. Oyuna hâkim olan husus zaafıdır. Hayatında olan her şeye büyük bir tutkuyla bağlanan Mualla, zengin ve güzel bir kadın olmasına rağmen ihtiraslarına yenik düşer. Ahlaki yozlaşma bu oyunda da görülür. Çıkar için kurulan, hırs ve zaafın yönettiği ilişkilerin yol açtığı sonuçlar acı bir tablo olarak aktarılır.

İhanet, Ankara'daki değişim ve yenileşme hareketlerinin anlatıldığı bir oyundur. Karakterler değerlendirildiğinde, hırslı bir kadın olan Sacide hemen dikkati çeker. Para uğruna yapılan bir evlilik de burada karşımıza çıkar.

Oyunlarda dönemin gazeteleri *Peyam*, *Peyam-ı Sabah*, *Devir*, *Milliyet*, *Cumhuriyet*, *Son Haberler*, *Vakit*, *Son Posta*, *Akşam*, *Yeni Gün*, *Zaman*, *Doğru*

Söz, Ergenekon'un isimleri geçer. *Oyuncular* ve *İhanet* oyunlarında bu gazetelerde çıkan yazılar üzerine konuşulur.

Mekân olarak Roma, Ankara (Çankaya, Kavaklıdere, Samanpazarı), Paris, Nis, Jönev, İstanbul (Moda, Erenköy, Suadiye, Maltepe, Harbiye, Büyükkada, Be-yoğlu, Küçükçekmece, Şişli, Maçka, Taksim, Sirkeci), Venedik, Zonguldak, İz-mir, Manisa, Balıkesir, Ekçelsiyor oteli, Löbon Pastanesi, Taksim Gazinosu, Ankarapalas, Mercan İdadisi, Madam Haynes'in terzihanesi, Kolaro (kravat satan bir mağaza), Meserret ve İhsan kahveleri gibi yer isimleri kullanılır. Mekân tasvirleri çok kullanılmaz, bu bakımdan dekor olarak oyunların zayıf olduğu söyle-nebilir. Yapılan tasvirler de ekonomik seviyeyi göstermek için kullanılır.

Oyunlardaki bazı isimler gerçek hayattan alınmıştır, bazıları da kurgusal olarak kullanılmıştır: Terzi Harikliya, terzi Selânikli Emine Hanım, Sandarlı Yu-nus Efendi, sahneler güneşi Cevza Fûruzan Hanım, tangolar kraliçesi Madmazel Jülyet Roz, Halit Ziya, Müzeyyen Senar, Münir Nureddin, ressam Ahsen Ersoy, Şopen, Sara Bernar, Şekspir, Molyer, İbsen, Faruk Yumralıoğlu, Şeker Ahmet Paşa, Hamdi Bey, Rokfeller, İstanbul'un en meşhur hanımlarından Şükufe.

Yazarın kullandığı dil, İstanbul Türkçesidir. Karakterleri sahip oldukları özelliklere göre konuşturmaz. Sadece batı özentisi insanların bazılarının konuş-malarının arasına Fransızca kelimeler ekler. Ekzersis, bonjur, orövvar, gerido, ba-deharabül Basra, lenger endazı ikamet, dekolta, bonsuvar, jö le kompran, en konvönans, grotesk, minelkadim, naşı-mağfiretnişin, somnambul gibi günlük ha-yatta sık karşılaşılmayan kelimeleri kullanır.

Okuyuculardan ve yayıncılardan beklediği ilgiyi göremeyen bir yazar olan Nahid Sırrı, buna inat yazmaya devam eder ve farklı türlerde eser verir. Tiyatrolarındaki konu seçiminde ve karakterlerin özellikle iç dünyalarını yansıtmada yazar istediğini elde eder. Hayatın içindeki gerçekleri eserine yansıtır. Yazarın külliya-tının hâlâ tamamlanmadığı ve hakkında yapılan çalışmaların azlığı düşünüldü-ğünde yayımlanmamış tiyatro eserlerini hatırlatmak ve değerlendirmek konusunda bu makalenin alana bir katkı sağlaması umulmaktadır.

KAYNAKLAR

- Aktaş, Şerif. "Nahit Sırrı Örik." *Büyük Türk Klâsikleri*, c. 13, *Ötüken-Söğüt*, 2002, ss. 156-185.
- Atabey, Melek. *Nahid Sırrı Örik'in Romanlarında Kadın ve Erkek Karakterleri (Cinsiyet Üzerine Bir İnceleme)*. 2019. Bartın Ü, Yüksek lisans tezi.
- Çeri, Bahriye. *Bir Cihan Kaynanası: Nahid Sırrı Örik*. Hece Yayınları, 2007.
- Hüseyin Cahit. "Nahit Sırrı Bey: Tetkikleri, Hikâyeleri ve Piyesi." *Fikir Hareketleri*, 1933, ss. 11-13.
- Kâzım Namî. "Sönmiyen Ateş." *Ülkü*, c. 2, 1933, ss. 58-59.
- Kocabıyık, Özlem. *Nahit Sırrı Örik'in Romanlarında ve Hikâyelerinde Yapı ve Tema*. 2006. Afyon Kocatepe Ü. Yüksek lisans tezi.
- Lav, Ercüment Behzat. "Muharrir Nahit Sırrı'nın Bir Perdelik Piyesi." *Varlık*, no. 51, 1935, ss. 42-43.
- Mengi, Nesrin. "Muharrir Üzerine Tematik Bir Değerlendirme." *Diyalektolog Ulusal Sos-yal Bilimler Dergisi*, no. 17, 2018, ss. 275-283.
- Örik, Nahid Sırrı. *Bütün Oyunları*. Editör Raşit Çavaş, Oğlak Yayıncılık, 1997.

- Örik, Nahid Sırrı. *Eve Düşen Yıldırım*. Hazırlayan M. Kayahan Özgül, Vahide Bilgi, Oğlak Yayıncılık, 1998.
- Örik, Nahid Sırrı. *Gece Olmadan*. Hazırlayan Hülya DüNDAR Şahin, Oğlak Yayıncılık, 2012.
- Örik, Nahid Sırrı. *Kırmızı ve Siyah*. Hazırlayan M. Kayahan Özgül, Vahide Bilgi, Oğlak Yayıncılık, 1997.
- Örik, Nahid Sırrı. *Kozmopolitler*. Hazırlayan Tuncay Birkan, Oğlak Yayıncılık, 2012.
- Örik, Nahid Sırrı. *San'atkârlar*. Hazırlayan M. Kayahan Özgül, Vahide Bilgi, Oğlak Yayıncılık, 1996.
- Örik, Nahid Sırrı. *Yıldız Olmak Kolay mı?*. Hazırlayan M. Kayahan Özgül, Oğlak Yayıncılık, 1996.
- Özçam, Hasan. *Nahid Sırrı Örik'in Hayatı-Edebi Şahsiyeti ve Eserleri*. 1996. Fırat Ü, Yüksek lisans tezi.
- Özgül, M. Kayahan. "Asefal Bir Heykel İçin Requiem." *Eve Düşen Yıldırım*. Oğlak Yayıncılık, 1998.
- Özgül, M. Kayahan. "Aşka Epithalamium Yahut Ölmüş Bir Sevdaya Epitaph." *Kırmızı ve Siyah*. Oğlak Yayıncılık. 1997.
- Özgül, M. Kayahan. "Bir İnter-Mezzoya Prelüd". *San'atkârlar*. Oğlak Yayıncılık, 1996.
- Özgül, M. Kayahan. "Şevkefzâ'dan Sûzıdilâra'ya Bir Gezinti." *Yıldız Olmak Kolay mı?*. Oğlak Yayıncılık. 1996.
- Sayar, Feyza. *Nahid Sırrı Örik'in Romanlarında Aile*. 2013. Doğu Akdeniz Ü, Yüksek lisans tezi.
- Sürüklü, Merve. *Nahid Sırrı Örik'in Taha Toros Arşivinde Bulunan Eserlerinin Analizi*. 2019. İstanbul Şehir Ü. Yüksek Lisans Tezi.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

ALİ EKREM'İN DÂRÜLFÜNÛN'DA EDEBİYAT DERSLERİNDE HALİT ZİYA NESRİ ÜZERİNE TENKİTLERİ

Öz: Ali Ekrem Bolayır, Türk siyaset ve bürokrasisi içerisinde uzun yıllar hizmet etmenin yanı sıra hem nazım hem de nesir türünde eserler vermiş bir münevverdir. Namık Kemal'in oğlu olması dolayısıyla erken yaşta siyaset, bürokrasi ve edebiyat çevreleriyle tanışan Ali Ekrem, aynı zamanda sahip olduğu kültürel birikim sayesinde Dârülfünûn'da edebiyat dersleri de vermiş bir müderristir. Dârülfünûn'daki müderrisliği süresince edebiyatın teorik yönüyle ilgilenen Ali Ekrem, derslerinde döneminin ünlü ediplerini de müspet ve menfi yönleriyle incelemiştir. Nitekim Dârülfünûn'daki birinci sene ders notlarından oluşan *Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri* (1330-1331)'nde üzerinde durduğu yazarlardan biri de Halit Ziya Uşaklıgil'dir. Halit Ziya, Türk edebiyatına nesir türünde getirmiş olduğu yenilikler dolayısıyla *Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri*'nin nesir bölümünde önemli bir yer teşkil etmektedir. Ali Ekrem, *Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri*'nde Halit Ziya'ya yönelik eleştirilerini dile getirirken Türk edebiyatına katkılarını ise göz ardı etmemiştir. Bu çalışmada *Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri* hakkında bilgi verildikten sonra Ali Ekrem'in Halit Ziya nesrine; kelimeler, terkipler, mürekkap fiiller ve cümleler bağlamında eleştirileri ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ali Ekrem Bolayır, Dârülfünûn, *Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri*, Halit Ziya, Nesir, Eleştiri.

Ali Ekrem's Criticism on Halit Ziya's Prose in Darulfunun Literature Lectures

Abstract: Besides serving in Turkish politics and bureaucracy for many years, Ali Ekrem Bolayır is an intellectual who produced works in both verse and prose. Ali Ekrem, who met politics, bureaucracy and literary circles at an early age due to being the son of Namık Kemal, was a professor who also taught the history of literature at Darulfunun thanks to his cultural background. Being interested in the theoretical aspects of literature during his teaching at Darulfunun, Ali Ekrem discussed the famous authors of his period with their positive and negative aspects in his lectures. In fact, Halit Ziya Uşaklıgil is one of the writers he focuses on in Literature Lectures in Darulfunun (1330-1331) which includes the first year lecture notes. Since Halit Ziya brought some novelties to Turkish Literature in terms of prose, he was analyzed a lot in the prose part of the lecture. While Ali Ekrem expresses his criticism on Halit Ziya in the Literature Lectures in Darulfunun, he did not disregard Halit Ziya's contributions to Turkish literature. In this study, after giving information about Literature Lectures in Darulfunun, Ali Ekrem's criticism on Halit Ziya's prose is discussed in the context of words, compositions, compound verbs and sentences.

Keywords: Ali Ekrem Bolayır, Darulfunun, *Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri*, Halit Ziya, Prose, Criticism.



TÜRKÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
52. SAYI / VOLUME
2022-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Arş. Gör. Dr.
Seçkin ÖZKAN

Kütahya Dumlupınar Üni.
Fen-Edebiyat Fak.
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

seckin.ozkan@dpu.edu.tr

ORCID: 0000-0001-8944-1264

Gönderim Tarihi

Received
28.09.2022

Kabul Tarihi

Accepted
15.11.2022

Atf

Citation

Özkan, Seçkin. "Ali Ekrem'in Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri'nde Halit Ziya Nesri Üzerine Tenkitleri." *Türklük Bilimi Araştırmaları*, no. 52, 2022, ss. 133-154.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

Ali Ekrem Bolayır, hem Osmanlı hem de Cumhuriyet döneminde yaşamış; sosyokültürel değişimlere şahit olmuş; bürokrat, edip ve müderristir. Ailesinin eğitimi hususunda hassas davrandığı Ali Ekrem, babası Namık Kemal'in sürgünlüğü sırasında eğitimini yarıda bırakmak zorunda kalmıştır. Bu kararın ardından ise Namık Kemal'in tutuklanmasından sonra Ali Ekrem'in okulda ağzından bir şeyler kaçırmaması sonucunda dedesi Mustafa Âsım Bey'in başının derde girebileceği endişesi vardır (Özgül 59). Nitekim hocalardan özel ders alarak yetiştirilen Ali Ekrem, sonrasında Mâbeyn'e "rütbe-i sâni" ile memur tayin edilmiştir (Parlatır 5). On sekiz yıl bu görevde kalan Ali Ekrem, devamında Kudüs Mutasarrıflığı, Beyrut ve Cezâyir-i Bahr-i Sefid Valiliği görevlerini yürütmüştür. Ali Ekrem çalkantılı bürokrasi hayatı ile ilgili olarak şunları nakleder:

Resmî tercüme halimi anlatırken Mâbeyn Kâtipliği'nde kalmıştım. Ben orada tam on sekiz sene bulunduktan sonra emsâlim misilli Kudüs Mutasarrıflığı'na tâyin olundum. Emsâlimden bir farkım varsa sûret-i zâhirede taltîfen, hakikat-i hâlde henüz ledünniyâtını (içyüzünü) izhâra (göstermeye) kendimi salâhiyetdâr ad-dedemediğim bir jurnal netîcesinde teb'iden gönderildim. İki seneden ziyâde mutasarrıflık ettim. Meşrûtiyet ben orada iken ilân oldu. Aradan yirmi gün geçmeden Beyrut'a vâli tâyin edildim. Orada iki gün kaldım. Meşrûtiyet taşkınlıklarına tahammül edemeyerek istîfâ ettim, İstanbul'a geldim. Galibâ yine teb'idime lüzum görüldü. Cezâir-i Bahr-i Sefid Vâliliği'ne tâyin olundum. Orada tam bir sene kaldım. Bu sefer de İttihâdçılar vâlilikten İstanbul'a teb'idime lüzum gördüler. İşte Dârülfünûn hocalığı bu inîsâlden sonra başlar (Özgül 431).

Ali Ekrem, siyaset ve bürokrasi ortamında yaşadığı tüm sıkıntılara rağmen edebiyatla bağı koparmamıştır. Erken yaşta edebiyatla ilgilenmeye başlayan Ali Ekrem, ilk şiir denemelerini *Mirsad* ve *Resimli Gazete*'de yayımlamıştır. Daha sonra *Maârif*, *Ma'lûmât*, *Servet-i Fünûn* ve *Musavver Ma'lûmât* mecmualarında yazmıştır. Mâbeyn'de görevli olması nedeniyle yazılarında önce İlham¹, sonrasında ise A (yın) Nadir² müstearını kullanmıştır. Hüseyin Cahit o dönem müstear isim kullanılmasıyla ilgili şu açıklamayı yapar:

Servet-i Fünûn'a yazarlar arasında iki mabeyn kâtibi de vardı. Bu memurlukları, onları, takma ad kullanmaya zorlamıştı. "A. Nadir" Namık Kemal'in oğlu Ali Ekrem Bey'in, "H. Nazım" da Reşit Bey'in imzalarıydı. Servet-i Fünûn'un öteki edebiyatçıları gazeteye sık sık geldikleri halde bu kişiler gene memurlukları dolaşısıyla Servet-i Fünûn toplantılarına pek az uğrayabiliyorlardı (150-151).

¹ *Mirsad* Mecmuası'ndaki ilk şiiri "Kumru" İlham müstearıyla çıkmıştır (Özgül 311).

² Arkadaşlarımdan Reşid Bey'in de muâvenetini musırrâne (yardımını ısrarla) talep ediyordu. Bir değil, iki Mâbeyn Kâtibi olacaktık Mesele çok şâyân-ı endişe! Bir meclis-i meşveret akdine lüzûm gördüm. Ubeydullah'ı, İzmirî Ali Şefik'ı çağurdum. İkisi de beni teşvik ettiler. Yalnız Safâ'nın pek ziyâde işâa olduğu (duyurduğu) (İlham) nâm-ı müstearını (takma adını) bırakmak lâzım geleceğini söylediler. "Ne diyelim" dedim. Şefik: "Şemseddin, Bahâeddin gibi birşey ..." deyince isyân ettim. "O hâlde sen nâdirü'l-vücûd bir zâtsın, gel, adın Nâdir olsun! Nazar-ı dikkati celbetmez, başına da Ali isminin A(yın)ını ilâve edersin, olur gider" dedi. Ubeydullah bunu tasdik edince, biz A. Nadir olduk (Özgül 427).

Hüseyin Cahit'in de bahsettiği üzere Servet-i Fünûn'da yazan memurların müstear kullanması dönemin siyasi şartlarından dolayı elzemdir. Öyle ki Ali Ekrem Mabeyn'deki memurluğu süresince “On sekiz sene Yıldız'da göz hapsinde kaldım” (*Rûh-ı Kemâl* 33) ifadesini kullanır. Ali Ekrem, hem bürokrasi hem de edebiyat sahasında yaşanan bu çalkantılı süreçlerin bir benzerini Dârülfünûn'daki müderrisliği esnasında da yaşar.

Dârülfünûn ve Müderris Ali Ekrem

Osmanlı'nın Batı karşısındaki üstünlüğünü kaybetmesiyle öncelikle askerî alanda olmak üzere çeşitli alanlarda modernleşme atılımları başlamıştır. Nitekim modernleşme çalışmaları sanayi, eğitim, ekonomi, maliye ve idarî alanlara doğru genişlemiştir. Özellikle 1800'lerin ilk yarısından itibaren sanayi alanında başlayan atılımlar sonucunda mühendis, mimar, jeolog, veteriner gibi meslek gruplarına ihtiyaç hâsıl olmuştur. Osmanlı bürokrasisi bu ihtiyaçları giderebilmek için ya yurtdışından uzmanlar getirmekte ya eğitim alması için öğrencileri yurtdışına göndermekte ya da modern eğitim kurumları açmaktadır. Bu çözüm yolları göz önünde bulundurulduğunda ise Dârülfünûn açma isteğinin altında yatan sebepler; dışarıya olan ihtiyacı azaltmak ve yurtdışına öğrenci gönderilmesi uygulamasını sonlandırmaktır (Demirtaş 55). Nitekim 1845'te ulema, asker ve bürokrat üyelerden oluşan Meclis-i Muvakkat adında bir komisyon kurulur. Bu komisyonun hazırladığı layihada ilk defa “Dârülfünûn”dan bahsedilir. Akabinde Meclis-i Vâlâ'da görüşülerek 19 Şubat 1846 tarihli mazbatada Dârülfünûn'un “malumatlı bendegân yetiştirmek amaçlı” kurulmasına karar verilir (Selçuk 12). Kurulma fikrinin belirmesinden yaklaşık yarım asırlık bir süre sonra 12 Temmuz 1900'de Dârülfünûn, devlet erkânının katılımıyla Mekteb-i Mülkiye binası içerisinde açılmıştır (Selçuk 24).

1900-1901 eğitim yılında ise Ulûm-ı Âliye-i Diniye, Ulûm Tabîiye ve Riyaziye ile Ali Ekrem'in de ders verdiği Edebiyat Şubeleri eğitime başlamıştır. Mekteb-i Mülkiye müdürü Recai Efendi aynı zamanda Dârülfünûn müdürü olarak görev yapmaktadır. Ulûm-ı Âliye-i Diniye ve Fünûn şubeleri idarî olarak birleştirilirken Edebiyat Şubesi müstakil olarak yönetilmiştir. II. Meşrutiyet'in ilanıyla ülke genelinde yaşanan değişim ve dönüşüm eğitim kurumlarına da sirayet etmiştir. Edebiyat şubesindeki yönetim ve işleyiş de üç dört sene içerisinde değişime uğramıştır. Ulûm-ı Âliye-i Diniye ve Edebiyat şubesi idarî olarak birleştirilir. Edebiyat Şubesi'nin iki yıllık eğitim süresi ise üç yıla çıkartılır. Ayrıca Dârülfünûn-ı Şahane ismi II. Abdülhamid'i hatırlattığı gerekçesiyle terk edilerek yerine Dârülfünûn-ı Osmanî ismi kullanılmaya başlanmıştır (Selçuk 53). Nitekim Ali Ekrem'in 1914'teki Dârülfünûn'a atanma belgesinde de Dârülfünûn-ı Osmanî ibaresi kullanılmıştır.³ II. Meşrutiyet'in ilan edildiği 23 Temmuz 1908'den yedi gün sonra 30 Ağustos 1908'de Cezâyir Bahr-ı Sefîd Valiliği'ne tayin edilen Ali Ekrem, bir yıl

³ Bkz: Ek-1. (Taha Toros Arşivi 001636257019). <https://openaccess.marmara.edu.tr/server/api/core/bitstreams/87087d34-e5c0-4617-9473-c6e29a4accd1/content>. (Erişim Tarihi: 20.09.2022).

sonra hakkında çıkarılan emre itaatsizlik, rüşvet yeme gibi asılsız iddialar nedeniyle, tensikat komisyonu tarafından görevden alınır (Demiryürek 15).⁴ Rodos'tan İstanbul'a dönen Ali Ekrem, Tevfik Fikret'in işlerinin yoğunluğu nedeniyle boşalan Dârülfünûn müderrisliği görevine (BOA 1148) Mehmet Âkif'in ısrarı ve uğraşlarıyla atanır⁵ (Özgül 430). Ali Ekrem, Cezâyir Bahr-ı Sefid Valiliği sonrasında Dârülfünûn'a atanmasıyla ilgili şu açıklamaları yapar:

326 sene-i mâliyyesinde. Târih-i edebiyat muallimliği münhaldi. Mehmed Âkif meclis-i müderrisinde beni teklif eder, nasılsa ekseriyet kazanırım. Bizi târih-i edebiyat müderrisliğine tâyin ederler, kabûl etmek istemedim. İsrâr ettiler. Sûret-i mahsûsada tavaggul etmediğim târih-i edebiyat bana pek ağır geliyordu. Fakat redde imkân bulamadım. Epey uzun bir zaman bu ders ile bocaladıktan sonra edebiyat hocalığına naklolundum. Dârülfünûn için Lisân-ı Nazım ve Lisân-ı Nesir unvanlı iki kitap yazdım. Üçüncü kitabım olan Mesâlik-i Edebiyye'yi yazarken ikinci defa olarak Cezâir-i Bahr-i Sefid Valiliği'ne tayin olundum⁶ (Özgül 430).

Ali Ekrem, Şubat 1909'da başladığı Dârülfünûn müderrisliği görevini 25 Ağustos 1912'ye kadar sürdürür. Bu süre zarfında Mekteb-i Sultanî'de de ders veren Ali Ekrem, ayrıca öğretmenlik sınavlarında da memurluk görevi üstlenmiştir. Temmuz 1912'de Katırcıoğlu Gazî Ahmed Muhtar Paşa'nın sadrazam olmasıyla baba dostu Hüseyin Hilmi Paşa, Adliye Nezareti'ne getirilir. Hüseyin Hilmi Paşa her ne kadar Ali Ekrem'i Konya Valiliği'ne tavsiye etmiş olsa da sadrazam bu teklifi reddeder ve onu yeniden Cezâyir Bahr-ı Sefid Valiliği'ne görevlendirir (İnal 1813-1814). Balkan harbinde, Yunanlılar 20 Aralık 1912'de valilik merkezi Midilli'yi işgal edince Ali Ekrem esir düşer ve Atina'ya götürülerek bir hafta gözetiminde tutulur. Sonrasında İstanbul'a dönen Ali Ekrem 30 Mart 1914'te tekrar Dârülfünûn müderrisliğine atanır:

Cezâir Bahr-ı Sefid Vâli-i Esbakı Ali Ekrem Bey Efendi Hazretlerine

Dârülfünûn-ı Osmanî Edebiyat Şu'besi birinci senesinde münhal olan Türkçe ve Edebiyat-ı Türkiyye muallimliğine vuku bulan intihâb neticesinde zât-ı âlîlerinin tayininiz tensib kıldığınız maârif nezâret-i celîlesinden şeref-vârid olan 17 Mart 330 tarih ve 140/173519 numaralı tezkirede iş'ar buyurulmuş olmakla melfûfen takdîm kılınan pusulada muharrer eyyâm ve sâatte ders-i edibânelerine teşrîf buyrulması temennisini maa'l-ihtirâm arz eylerim. Ol bâbda emr ü fermân hazret-i men lehü'l-emrindir (Taha Toros Arşivi 001636257019).

⁴ Ali Ekrem, Şaziye Berin'e yazdığı 4 Nisan 1930 tarihli mektupta kendisini İttihatçılara jurnalleyerek görevden alınmasına sebep olan kişinin Nurettin Bey olduğunu ifade eder. Nurettin Bey ise Nazım Hikmet'in yakın arkadaşı Vâlâ Nurettin'in babasıdır (Sazyek 18).

⁵ Dârülfünûn müderrisliği Ali Ekrem'in ilk resmî müderrislik görevidir. Fakat on altı yaşındayken ilk müderrislik görevini Rodos'ta haftada iki gün olarak yeni açılan idadide lisan dersleri vererek yapmıştır (F. N 12).

⁶ Ekrem tarihlerde yanılmaktadır; zîrâ Nazariyyat-ı Edebiyye Dersleri başlığı altında neşredilen üç taşbaskısı kitaptan *Lisân-ı Nazım* 1331-1332, *Lisân-ı Nesir* 1332-1333 ve *Mesâlik-i Edebiyye*'de 1333- 1334 ders yılında takrîr olunan notlardan hazırlanmıştır. Hâlbuki Ekrem'in ikinci kere valiliği daha öncedir (Özgül 431). Ali Ekrem'in unutulan bir kitabı daha vardır. Ali Ekrem'in 1330-1331 arası Darülfünûn'da vermiş olduğu Türkçe ve Edebiyat-ı Türkiye dersleri öğrencisi Hamdi Sadi Selen tarafından tebyiz edilerek "Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri" adıyla taşbaskı olarak yayımlanır.

Ali Ekrem, ayrıca Dârülfünûn'da kadınlara özel “serbest ders” verilmeye başlanmasıyla temelleri atılmış olan İnâs Dârülfünûn'unda⁷ da görev alır. Ancak 1919'da Ali Kemal'in⁸ Maarif Nazırlığı sırasında Ali Ekrem, Dârülfünûn'daki görevinden uzaklaştırılmıştır. Mekteb-i Sultânî'de edebiyat hocalığı yapmaya başlayan Ali Ekrem yaşadığı bu durumu “attan eşeğe binmek” şeklinde nitelendirirse de idealist bir öğretmen olarak “Ben vatan uğruna böyle âdi mülahazalara kapılır herif miyim hiç?” diyerek ait olduğu topluma karşı görevleri hususunda babası kadar vatansever olduğunu vurgular (Sazyek 50-65). 1919 ile 1923 arasındaki Mekteb-i Sultânî müderrisliği görevi sonrasında 1923'te Dârülfünûn hocalığına tekrar atanır (Parlatır 8). Dârülfünûn'da Şerh-i Mütûn dersleri veren Ali Ekrem ayrıca Rum ve Ermeni okullarında da dersler vermiştir. 1929'da ise gündeme gelen personel reformu sonucunda Dârülfünûn'dan ikinci defa atılma ihtimali gündeme gelmiştir. Çünkü Dârülfünûn'un ıslahı hususunda hocaların maaşlarının, kıdem ve bağlı buldukları fakülteler dikkate alınarak düzenlemeye gidilmesine karar verilmiştir (Yanardağ 127). Bu düzenleme dolayısıyla Dârülfünûn'dan ilk atılacaklar arasında olacağını düşünen Ali Ekrem içinde bulunduğu ruh hâlini şöyle tasvir eder:

Dârülfünûn'da tensikat sözü tekrar meydana çıktı, bu defa gazeteler yazdılar. Tensikat yapılırsa ilk ağızda atılacaklardan biri de benim. Çünkü “Türkçü” değilim. Şimdi söyle bakayım? İnsan nasıl meyus olmaz? Mamafih ben öyle dediğim kadar meyus değilim: Şimdiye kadar hiç mükâfat görmeden hatta bilâkis mücazata uğrayarak çalıştım da itiyat hâsıl oldu! Yaşım ilerlediği için eskisi kadar geniş yürekli olamıyorum ama fena bir ye'se de kapılmıyorum (Sazyek 327).

Ali Ekrem, Dârülfünûn'da yaşanacak reform sonrasında atılabileceğini ise “Türkçü” olmamasına bağlamaktadır. Gerçekte de Ali Ekrem kurulan yeni ulus devletin zihniyet dünyası ile tam manasıyla uyuşmamaktadır. Dilin sadeleşmesi meselesine II. Meşrutiyet'ten beri karşı olan Ali Ekrem harf devrimi ile birlikte Latin harflerine geçilmesine de hiç ısınmadığını çeşitli şekillerde dile getirmiştir (Sazyek 105). Ayrıca Florinalı Nâzım ile yaptığı röportajındaki “Dârülfünûn müderrisliğinden ne zaman çıktınız?” sorusuna “Oo, hafızamdan pek emin değilim. Hem siz de daha yorulmadınız mı? Gelin mâbâdını sonra diyelim” şeklinde geçiştirici bir cevap verir. Ali Ekrem'in Şaziye Berin'e mektubunda açıkça “Türkçü” olmadığı için Dârülfünûn'dan çıkarılacağını dile getirmesine rağmen röportajda bu konuyu geçiştirmesini Metin Kayahan Özgül, “Şairin, sonuncu soruyu tehlikeli bularak artık cevap vermek istemediği düşünülebilir” şeklinde açıklar (432).

Ali Ekrem, her ne sebeple olursa olsun Dârülfünûn'dan ikinci defa atılacak olmasını bir türlü anlamlandıramamaktadır. Alınacak kararı engellemek için Ankara'daki arkadaşları ile konuşacağını söyle dile getirir:

⁷ 12 Eylül 1914'te kız talebeler için Edebiyat, Riyâziyyât ve Tabîyyât şubelerinden oluşan İnâs Dârülfünûnunu kuruldu. 1917'de ilk mezunlarını veren İnâs Dârülfünûn'u 1920'de lağvedildi. Bunun üzerine 1921'den itibaren önce Edebiyat ve Fen fakültelerinde, ardından da Hukuk Fakültesi ile Tıp Fakültesi'nde birer yıl ara ile karma öğretime geçilmiştir (İhsanoğlu 524)

⁸ 5 Mart-14 Mayıs 1919 tarihleri arasında Maarif Nazırlığı yapan Ali Kemal, müteakkenin olumsuz şartlarını bahane ederek Dârülfünûn'da büyük değişikliklere gitmiştir. Bunlardan birisi de İtihaççı hocaları üniversiteden uzaklaştırmaktır (Sazyek 135).

Söyleyeceğim en mühim şey şu: Bizi yine Dârülfünûn'dan atıyorlar. Barem Kanunu Dârülfünûn'a da tatbik olunabilmek için hocaların azaltılması lâzım geldiğinden fakülte meclisleri toplandılar ve bizim meclisin ekseriyeti benim, Naim Bey'in Fazıl Nazmi Bey'in yani kıdemli ve değerli hocaların derslerini diğer birtakım derslerle tevhide karar verdi. Bu karar gelecek sene yani Haziran'dan itibaren tatbik olunacaktır. Reisimiz derslerin tevhide ile kimsenin çıkması lâzım gelmeyeceğini söylemekle beraber çıkarılabilecek olanlara fahrî müderris unvanı bir de nakden tazminat verileceğini ilâve ettiğinden sözün birinci kısmı manâsıdır ve hakikat bizlerin koşulacağımız merkezindedir. Böyle bir akibete ikinci defa uğramamak için Ankara'da gerek burada teşebbüsatta bulunuyorum ve bulunacağım (Sazyek 82).

Ali Ekrem ile birlikte elli iki müderrisi Dârülfünûn'dan çıkaran karar Ankara'ya gitmiştir fakat Ankara'nın aldığı karara göre Ali Ekrem'in maaşında herhangi bir yükseltmeye gidilmeyeceği ve Dârülfünûn'daki görevine devam edeceği yönündedir. Lakin 1933'te Dârülfünûn'un İstanbul Üniversitesi'ne dönüştürülmesini müteakiben buradaki görevi son bulur. Dârülfünûn sonrasında Maltepe Askerî Mektebi ile birlikte çeşitli kurumlarda öğretmenlik yapan Ali Ekrem, müderrislik hayatı boyunca yaşadığı zorluk sebebiyle eski heyecanını yitirmiştir. Yaşadığı maddî sıkıntılar mesleğini idame ettirmesindeki en önemli etken olmuştur. Dârülfünûn müderrisliği süresince verdiği dersler ve konferansların yanı sıra yazdığı eserler edebiyat tarihçiliğimiz açısından önem arz etmektedir.

Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri

Ali Ekrem, çalışma gayreti ve azmi ile idealist bir müderristir. Dârülfünûn'daki görevini kaybetme ihtimaliyle karşı karşıya kaldığı anda dahi görevini tam manasıyla yerine getirebilmek için derslerine nasıl hazırlanıp çalıştığını şöyle anlatır:

Benim vaktim ise o kadar dar ki tasavvur edemezsin: Dârülfünûn'un derslerini yazmaktan başkaldıramıyorum. Tek bir kelimeye misal bulmak için, üç, dört saat mütemadiyen sekiz, on eski divanı karıştırdığımı söylersem halimi anlarsın. Hem de nasıl bir zamanda bilir misin? Darülfünun istiskal olunup duruyor. Barem kanundan Darülfünun hocaları istisna edildi. Aramızda tensikat yapmak bile mevzubahistir. Edebiyat Fakültesi'den beni ve benimle beraber beş arkadaş dahi kapı dışarı etmek bile düşünülmüş... Böyle haberlerin şüyuu insanda neşe bırakmıyor, çalışmak çok güç oluyor. Fakat çalışmamak da elde değil: Meslek tevarüsünü bilirsin, vazîfemi, ne olursa olsun sonuna kadar ifa ederim (Sazyek 81).

Dârülfünûn'daki derslerine hazırlanırken saatlerce çalışan Ali Ekrem, lisan ve sanata dair bilgilerini öğrencilerine nakletmek için uğraşmıştır. Onun için bu dersler alelade bir tedrisat değildir. O, derslerine karşı olan hassasiyeti hususunda âdeta bir sanatçı gibi davranmıştır. Dönemin önemli yazarlarından Halit Ziya, Ali Ekrem'in derslerine olan tutkusu hakkında şunları dile getirir:

Bir yaz günüydü mektebin tatilinden istifade ederek. Yeşilköy'de bana gelmişti, koltuğunun altında içi dolu bir cüzdan vardı. Bahçede oturduk, "Nihayet, dedi; dersler bitti. Vakit bulup sana kadar gelebildim..." Lisandan, edebiyattan, eskilerden bahsederken bir aralık dersleri hakkında bir sual irad ettim. Bu bahis onun ziyade hoşuna giden bir zemin idi, derhal cüzdanını açtı, içinden deste deste taş basma ile basılmış cüz'ler çıkardı. "İşte dersler dedi; evvelce bunları hazırla-

mak, sonra koşu koşu tâ şehir haricinde, uzaklarda mektebe kadar seğırtmek, bunları talebenin körpe zihinlerine sokmak için saatlerle uğraşmak... İşte bana mukadder olan talih!... Bununla beraber şikâyet etmiyorum..." Bir aralık "Tebrik ederim, Ekrem dedim: ne büyük bir gayret, ne zengin bir vukuf!..." O, böyle alkışlanmaktan pek mahzuz olurdu. Bütün sarf ettiği gayretlerin mükâfatını benim şu kısa cümlede bulmuş olmakla kanaat ederek risaleleri kapadı, tekrar cüzdanına tıktı. "Bari diye ilave ettim; bunlar böyle dağınık kalmasa!... Kat'î bir şekle konarak basılsa!..." Cevap vermedi, başını salladı. "Ne hükmü var?" demek istedi (San'ate Dair – Ali Ekrem- 3-4).

Halit Ziya'nın da naklettiği üzere Ali Ekrem, Dârülfünûn'daki dersleri ile ilgili taşbasmaları her daim yanında taşımaktadır. Bu cüzler sonradan bir araya getirilerek kitap hâline dönüştürülmüştür. Fakat Ali Ekrem'in bu taşbaskı ders notları gibi birçok eseri mevcuttur. Bu nedenle olsa gerek Halit Ziya "Sadece bunlar değil yığın yığın manzumeleri vardı, onlar ne oldu? Bu koskoca şairden bugün Millet kütüphanesine yadigar ne olarak ne kalabildi?... Bu sükûta, bu nisyana lâyıık mıydı?" şeklinde sitem eder. Halit Ziya'nın Ali Ekrem için sarf ettiği bu ifadeler göz önünde bulundurulduğunda Ali Ekrem'in nasıl disiplinli ve üretken bir şahsiyet olduğu buna rağmen hak ettiği değerin verilmediği ziyadesiyle anlaşılmalıdır.

Ali Ekrem'in Dârülfünûn'da görev yaptığı süre içerisinde buradaki derslerinden müteşekkil olarak bir araya getirdiği *Nazariyyât-ı Edebiyye Dersleri* başlığı altında; *Lisân-ı Nazım* (1331-1332), *Lisân-ı Nesir* (1332-1333) ve *Mesâlik-i Edebiyye* (1333- 1334) olmak üzere üç eseri mevcuttur. *Lisân-ı Nazım*, "331-332 Sene-i Tedrîsiyyesinde Dârülfünûn'da Takrîr Olunan Derslerden Müteşekkildir" (Ali Ekrem, 1331: 1) başlığı altında yayımlanmıştır. Dört yüz doksan altı sayfadan müteşekkil eserde; *Lisân-ı Edebiyat* başlığı altında "Nazım ve Nesir - Nazariyye-i Âheng, Âheng-i Nazım, Âheng-i Nazım ve Lisân-ı Tabîî konuları işlenmiştir⁹. Ali Ekrem, eserinde *Lisân-ı Edebiyat*'in muhtevası hakkında şu bilgiyi verir:

Lisân-ı edebiyat" dersleri acaba neden ibâret olacaktır? Biz bu dersleri mümkün olabildiği kadar tevsî' ve teşmîl etmeye taraftarız: Evvelâ mekteb-i idâdiyye ve sultânîyyede görülmüş olan mebâhisi îzâh ve ikmâl yâni şekil ve edâya âit usûl-i edebiyatı bütün hakayık ve mahiyetiyle teşrîhe çalıtsacağız. Sâniyen lisân-ı edebiyatın tekâmülatını göstereceğiz. Deruhte ettiğimiz tarz-ı tedrîsin fevâidini ta'dâddan ise bunun dersler ta'kîb olundukça anlaşılmasını tercih ederiz.

⁹ *Lisân-ı Nazım*'ın diğer alt başlıkları; Vezin Mebâhisi, Hesâb-ı Benân İle Yazılan Şiirlerde Usûl-i "Taktî'i", Tek Heceli Vezinlerde Eşkâl-i Taktî', "Arûz Vezni" Hakkında Tedkikat-Vezinlerin Teşkîli-, Arûz Vezinlerinin Teşkîli, Arûz Vezinlerinin Taktî'i, Avâriz-ı Evzân, Lisânımızda Müsta'mel Arûz Vezinleri, Cedvel-i Evzân, Kısa Vezinler, Uzun Vezinler, Vezinler ve Mevzûlar, Kâfiye Meselesi, Lisân-ı Nazımın Süret-i Teşekkülü, Kelimeler, Terkibler, Takdîm ve Kafiye, İcâz ü Kasr, İtnâb-ı Muvafık, Teâkub-ı İfâde, Mezc-i Evzân, Tertib, Kavâfi, Eşkâl-i Nazım (1), Eşkâl-i Kadîme, Müfred Beyit, Kıt'a, Rubâi, Gazel, Kasîde, Mesnevî, Murabbâ, Muhammes, Müseddes, Müselsel, Terkîb-i Bend, Tercî-i Bend, Bahr-ı Tavîl, Eşkâl-i Nazım (2) Eşkâl-i Cedfide: Kavâfi-i Mürettebeli Bendler, Bunların Altı Muhtelif Şekilleri, Eşkâl-i Nazım (3) Servet-i Fünûn Mektebinde Eşkâl-i Nazım, Sone, Müselles Kafiye, Muhtelif Bendler, Serbest Nazım, Vezni Millî-Vezni Arûzî, Bugünün Meselesi: Vezni Millî -Vezni Arûzî'dir (Ali Ekrem 1-496).

Binâenaleyh ne yapacağımızı böyle icmâlen söyledikten sonra dersimize başlıyoruz (Ali Ekrem, Nazariyât Edebiyye Dersleri 4-5).

Ali Ekrem, *Lisân-ı Nazım* eserinde Türk şiirini vezin, kafiye ve şekil bağlamında değerlendirerek örnekler vermiştir. Bu örnekler klasik Türk şiirinden başlayarak Tanzimat, Servet-i Fünûn ve Millî Edebiyat dönemlerini kapsamaktadır. *Lisân-ı Nazım* eserinin son bölümünü ise aruz vezni ile hece veznine ayıran Ali Ekrem, sonuç bölümünde her iki vezin hakkındaki görüşlerini tarafsız olarak şöyle ifade etmiştir:

Hatm-i kelâm etmezden evvel şu noktaya nazar-ı vaktinizi celb edeyim: Pek âlâ anladınız ki vezn-i millî taraftarlarının mesleklerine esâsen itiraz etmeye, bu mesleği batırmaya çalışmıyoruz. Bilâkis bu mesleğin esâs itibariyle mergub ve müstahsen olduğunu söylüyoruz: Vezn-i millî taraftarları halk lisânını, avâm lisânını, çocuk lisanını tecdîd ve ihyâ ettiler. Hizmetleri meşkûrdur. Böyle bir mesleğin takarrüriyle iftihar ederiz. Fakat bu meslek gayr-i kâfîdir, taraftarlarının iddiaları ifrâtkârânedir. Milletın yegâne lisân-ı şiiri hesâb-ı benân değildir, olamaz. Onlar kendi kûşe-i mesleklerinde çalışsınlar, vezn-i arûzî taraftarları da kendi lisânlarıyla şiir yazsınlar. Kimse kimsenin hürriyet-i mesleğine taarruz etmesin. Hiçbir taraf “inhisârcı” olmasın. Her iki tarafın ifrâtlarına itiraz edecek, bunları bihakkın tenkidâta uğratacak erbâb-ı vukûfun himmetleriyle iki lisân-ı şiirde tekâmülât-ı tedriciye gösterir ve milletın efâzülundan avâmuna kadar her sınıf halk için nefis ve ebediyyet-karîn eserler işte ancak bu şerâit dâhilinde yazılabilir (495-496).

*Lisân-ı Nesir*¹⁰ ise Ali Ekrem’in 1332-1333 eğitim yılında Dârülfünûn’daki derslerinden müteşekkildir. Ali Ekrem, bu eserinde lisân-ı nazım ile lisân-ı nesri karşılaştırarak Türk nesir sanatının tarihî gelişimi hakkında değerlendirmeler yapmaktadır. Ali Ekrem, nazmı, nesre göre daha ahenktar olarak ifade etse de nazmın nesre göre daha sınırlı olduğunu dile getirir:

Nazım ve nesir kelimelerinin yalnız lağvî mânâları düşünülse lisân-ı nazmın lisân-ı nesirden herhalde daha mazbût daha muayyen olduğu anlaşılır. Filhakika lisân-ı nazmın gâyesi âhengdir. Âheng de eşkâl-i mahsûsası ne kadar kesîr ve mütefâvit bulunursa bulunsun lisânda ancak heceleri ta’ dâd ve tahdîd ile tahakkuk eder. Demek oluyor ki her nazım lisân-ı âhengin esiridir; serbest nazım yazanlar bile âhenge tebaiyyete mecbûriyetten kurtulamaz. Bundan başka nazım bir lisân-ı tabîî değildir, envâi ne kadar vâsi olursa olsun mahdûddur. Nesre gelince: bunda nazmın mahdûd ve muayyen âhengi yok ise de kendinin âheng-i mahsûsu vardır. Daire-i şümûlide nâmütenâhî diyecek kadar vâsidir, bir çocuğun ilk söyleyebildiği kelimelerden bir edibin yazdığı makale-i nefiseye kadar bütûn derecât-ı tekkellüm ve tahrîr “lisân-ı nesir” tabirine dâhil olur (Nazariyyât-ı Edebiyye Dersleri –Nesir Kısmı- 3-4).

¹⁰ Ali Ekrem, *Lisân-ı Nesir*’i şu alt başlıklar altında inceler; Lisân-ı Nesir, Lisânın Tekamülâtı, Şinâsi Mektebi, Halit Ziya Mektebi, Halit Ziya Mekteb-i Edebinin Kabul Ettiği Yenilikler, Şinâsi Mekteb-i Edebinin Nesri Hakkında Tenkidât ve Mütâlaât, Halit Ziya Mekteb-i Edebinin Lisân-ı Nesri Hakkında Tenkidât ve Mütâlaât, Kelimeler, Terkipler, Mürekkebe Fiiller, Cümleler, Genç Neslin Âsârında Servet-i Fünûn Nesri Tekâmülü (Ali Ekrem 1-421).

Lisân-ı Nesir eserinin “Genç Neslin Âsârında Servet-i Fünûn Nesri-Tekâmülü” başlıklı son bölümde ise dönemin genç yazarları hakkındaki görüşlerini dile getiren Ali Ekrem, şunları ifade eder:

Şimdi genç neslin ihtiyâr ettiği Servet-i Fünûnda nesri-müttekâmilini mevzû-i bahs edeceğiz. “Genç Nesil” den murâdımız inkilâbın zuhûruyla beraber lisân-ı edebiyatta bir merhale-i sâlimeye vâsıl olabilmiş olanlardır... Bu neslin mühim sîmâları olarak Yakup Kadri, İzzet Melih, Refik Halid, Fazıl Ahmet, Yahya Kemal, Köprülüzâde Mehmet Fuad Beyler gibi birkaç zatı gösterebiliriz. Bu zevât-tan mâadâ daha iki üç şahsiyet nazar-ı itibara alınabilir ise de bunların mahiyet-i âsârı o kadar şâyân-ı tedkik ve nesirleri bihakkın müttekâmil değildir; binâenaleyh isimlerini şu miktar ettiğimiz erbâb-ı kalemin nesirleri hakkında mücmel bazı tedkikat icra ve şöhetleri hakkıyla tesîs edemeyen diğer bazı erbâb-ı kalemin âsârından yalnız bir iki numûne göstermekle iktifâ edeceğiz (338-339).

Mesâlik-i Edebiyye de Ali Ekrem’in 1333-1334 eğitim yılında Dârülfünûn’da vermiş olduğu derslerden meydana gelmiştir. *Mesâlik-i Edebiyye* ile 1928 yılındaki harf devriminden biraz önce yayımladığı *Şerh-i Mütûna Medhal-Edebî Meslekler*’in “Mesâlik-i Edebiyye” bölümü (s.3-72) ortakdır. Ali Ekrem, *Mesâlik Edebiyye* eserinde “çığır/akım/yol/üslûp/tarz/ekol/okul” gibi kelimeler ile “meslek” kavramını açıklamaktadır (Ali Ekrem 20). Ali Ekrem’e göre Edebiyat-ı kâdime iki büyük meslek üzerine kurulmuştur ki bu konuyla ilgili şu açıklamayı yapmıştır.

Edebiyat-ı kadîme heyet-i umumiyesiyle iki büyük meslek üzerine müesses-tir: 1)Tasnifiyyun Mesleği¹¹ 2)Tasavvuf Mesleği. Bu iki meslek de edebiyat-ı kadîme-i Türkiye’de mevcuddur ve Arab ve Acem edebiyatlarından te’sirât-ı külliye getirerek Osmanlı Edebiyatı’nda te’yid ve takrir eylemiştir (Nazariyyât-ı Edebiyye Dersleri -Mesâlik-i Edebiyye- 13).

Ali Ekrem’in Dârülfünûn ders notlarından meydana getirdiği son eseri *Şerh-i Mütûna Medhal*’dir. 1919’da Ali Kemal’in Maarif Nâzırı olmasından sonra Nazariyyât-ı Edebiyye dersleri kaldırılmış ve açıkta kalan Ali Ekrem Bolayır Mekteb-i Sultânî’de edebiyat öğretmenliğine başlamıştır. Yahya Kemâl’in milletvekili seçilmesi üzerine Ali Ekrem, Dârülfünûn’un Şerh-i Mütûn müderrisliğine getirilmiştir. 1928’de yayımlanan eserde, Dârülfünûn ders notlarından meydana gelen diğer kitaplarında olduğu gibi yayınevi, yayın yeri gibi ifadelere yer verilmemiştir. Kitap, *Dimağ-ı Beşerin Faaliyeti* (İnsan beyninin işleyişi) başlıklı bölümle başlamaktadır. Eser düzenleniş bakımından Recâizâde Mahmut Ekrem’in *Talim-i Edebiyyat*’ına benzemektedir (Parlatır 61). Eserin ilk üç başlığı giriş mahiyetinde olmak üzere şu dört ana başlıktan oluşmaktadır:

- 1) *Dimağ-ı Beşerin Faaliyeti*
- 2) *Faaliyet-i Dimağıyye*

¹¹ Ali Ekrem’in “klasik “ edebiyat yerine “tasnifiyye edebiyatı/edebiyat-ı tasnifiyye” yi tercih ettiği anlaşılır. Bir defa “klasik” terimine yer veren yazar, kitap boyunca bunun Arapçası olan “tasnifiyye” yi kullanır. Nitekim Mesâlik-i Edebiyye isimli kitabındaki Tasnifiyyun mesleği yahud edebiyat-ı tasnifiyye başlıklı bölümdeki dipnotta şöyle açıklar: “Fransızca ‘Classique’ kelimesini tasnîf şeklinde tercüme ve kabul ettik. Tercüme ihtimal ki pek muvâfik değildir; fakat maksadımızı temine kifâyet eder” (Ali Ekrem 20-21).

- 3) *Fesâhat Belâgat Üslûp*
- 4) *Mesâlik-i Edebiyye* (Ali Ekrem 4).

Nazariyyât-ı Edebiyye Dersleri yayımlanmadan önce ise 1330-1331'de *Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri* isimli kitap yayımlanır. Bu kitap *Nazariyyât-ı Edebiyye Dersleri*'nin Nazım ve Nesir bölümlerinin özeti şeklindedir. Ali Ekrem, sonraki yıllarda bu eseri Lisân-ı Nazım ve Lisân-ı Nesir şeklinde genişletecektir. Mübeyyizi, "Dârülfünûn ulûm-ı edebiyeye şubesinden Hâmid Sadî¹²"dir (*Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri* 1). Hâmid Sadi Selen, sadece Ali Ekrem'in ders notlarını değil Mehmet Fuad Köprülü'nün *Dârülfünûn'da* okuttuğu derslerin notlarını da taş baskı hâlinde hazırlamıştır (Polat 2).

Hâmid Sadi Selen'in temize çektiği *Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri*'nin kapağında da diğer eserlerde olduğu gibi herhangi bir yayınevi ve yayın yeri bilgisi mevcut değildir. Eser; Vezn-i Millî ve Vezn-i Arûzî, Lisân-ı Nesir, Lisânın Tekâmülâtı, Halit Ziya Mekteb-i Edebinin Lisân -ı Nesirde Kabul Ettiği Yenilikler, Şinâsi Mekteb-i Edebinin Lisân-ı Nesri Hakkında Tenkidât ve Mütâlaât, Halit Ziya Mektebinin Lisân-ı Nesri Hakkında Tenkidât ve Mütâlaât, Kelimeler, Terkipler, Mürekkebi Fiiller ve Cümleler başlıklarından müteşekkildir. Vezn-i Millî ve Vezn-i Arûzî başlığı altındaki incelemelerin genişletilmiş hali Lisân-ı Nazım eserinde yer alırken Lisân-ı Nesir ve akabindeki başlıkların genişletilmiş hali ise *Nazariyyât-ı Edebiyye Dersleri*'nin nesir bölümünde mevcuttur. Bu sebeple *Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri*, *Nazariyyât-ı Edebiyye Dersleri*'nin temelini oluşturması bakımından önem arz etmektedir. Ali Ekrem *Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri*'nde Türk edebiyatının gelişim sürecine nazım ve nesir türleri üzerinden değinir. Hece ve aruz vezni bölümünde iki veznin karşılaştırmasını yaptıktan sonra nesir bölümünde klasik edebiyattan başlayarak Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemi yazarlarının eserlerinin karşılaştırmasını yapar. Özellikle Halit Ziya ve takipçilerinin nesre getirdiği yenilikleri; Kelimeler, Terkipler, Mürekkebi Fiiller ve Cümleler başlıkları altında değerlendirir. Eserin sonunda ise öğrencilerine; dil ve edebiyatın kaidelerine saygı göstermeyi, edebiyatı bir bütün olarak düşünmelerini, her medeniyetin edebiyatına hâkim olarak fakat taklit etmeden faydalanılması gerektiğini tavsiye eder. Hatta Ali Ekrem'e göre bir edebiyat tarihçisinin üstlendiği görevler bir askerin sahip olduğu vazifelerle eşdeğerdir:

Son söz olmak üzere bütün şu tedkikâtımızdan hâsıl olana efkâra nazaran size bazı tavsiyelerde bulunacağım: Kavâid-i lisâniyye ve nazariyyât-ı edebiyeyi istihkâr değil, tebcil ediniz. Eski yeni bütün âsâr-ı edebiyeyi mütâlaa etmeye çalışınız. Âsâr-ı edebiyeyi dâimâ fikr-i tenkid ile okuyunuz; imzâlara, şöhretlere değil, eserlere meftûn olunuz. Edebiyat-ı Arabiyye ve Fârisiyyeyi ne kadar mümkün olursa o kadar tedkik ediniz. Garb-perestlikte ifrâtlara düşmeyiniz. Edebiyat-ı garbiyenin lisânlarını taklîd ederek değil, o edebiyatın rûhundan hayât alarak yazınız. Şöhret-i sehileden nefret ediniz. Taklîdlerden mücânebet, tetebbuâta himmet ediniz. Yeniliğe değil, güzelliğe hayrân olunuz! Lisân, size hâkimdir; siz ancak kemâl-i inkıyâd ile onun müsâmahât-ı

¹² Hamid Sadi Selen, 1933'te *Dârülfünûn* tasfiye edilinceye kadar "Mevzii Coğrafya" muallimliği yapmıştır (Demirtaş 277).

lutfkârânesine mazhar olabilirsiniz bunu hiçbir zamân unutmayınız. Elinize kalemler aldıkça askerlik gibi mukaddes bir vazîfe deruhte ettiğinizi biliniz (*Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri* 296).

Ali Ekrem'in müderris olarak öğrencilerine vermiş olduğu bu tavsiyeler aslında onun kendi derslerinde edebî eserleri tahlil ve tetkik ederken dikkat ettiği ilkelerdir. Dolayısıyla Halit Ziya'ya yönelik eleştirilerinin temelinde de bu tavsiyeler yer almaktadır. Özellikle Batı'nın lisan kaidelerini taklit etmeden ondan faydalanmak ve kendi lisanın kaidelerini göz ardı etmemek Ali Ekrem'in hassasiyetle üzerinde durduğu hususlardır. Ayrıca Halit Ziya'nın Türk edebiyatındaki önemini inkâr etmeyen Ali Ekrem, bu durumun onun eleştirilemeyeceği anlamına gelmesi gerektiğini "şöhretlere değil, eserlere meftûn olunuz" cümlesiyle ifade etmektedir.

Ali Ekrem'in Halit Ziya Nesrine Eleştirileri

Halit Ziya Uşaklıgil de Ali Ekrem Bolayır gibi hem Osmanlı hem de Cumhuriyet dönemlerini yaşamış, sosyokültürel değişimlere şahit olmuş bürokrat, edip ve müderristir. Halit Ziya, sadece Servet-i Fünûn Edebiyatı'nın değil, aynı zamanda Yenileşme Dönemi Türk Edebiyatı'nın da önemli yazarlarından biridir. Nitekim roman, hikâye ve mensur şiir türlerindeki başarısı, onun edebiyat tarihimizde müstesna bir mevkie sahip olmasını sağlamıştır. Öyle ki Batılı manada roman ve hikâye türlerine getirdiği yeni üslup ve teknik hem çağdaşlarını hem de kendinden sonra gelen yazarları ziyadesiyle etkilemiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar bu konuyla ilgili şunları dile getirir:

Bizde asıl romancılık Halit Ziya ile başlar. Namık Kemal, roman nev'ini sadece denemede kaldı. Onunla hemen aynı yıllarda işe başlayan Mithat Efendi'nin halk kütlesine okuma zevkini aşulamaktaki hizmeti inkâr edilemez. Fakat sanat eserinin ilk şartı olan şekilden daima şekilden daima mahrumdu (275).

Halit Ziya, 1883'ten 1943'e kadar altmış yıl süren uzun yazın hayatında nesir türünün hemen her alanında eserler vermiş bir yazardır. Asıl başarısını ise roman ve hikâye türündeki eserleriyle sağlayan Halit Ziya'nın roman türünde verdiği eserler şunlardır: *Sefile, Nemide, Bir Ölü'nün Defteri, Ferdi ve Şürekâsı, Mai ve Siyah, Aşk-ı Memnu, Kırık Hayatlar, Nesl-i Ahir*. Bunlardan *Sefile* romanı *Hizmet* gazetesinde baştan sonra tefrika edilmekle birlikte sansürün yasaklamasından dolayı kitap hâline gelmemiştir. Tefrikası yarım kalan *Kırık Hayatlar* ise tam metin olarak yıllar sonra yayımlanmıştır. *Sabah* gazetesinde tefrika hâlinde kalan *Nesl-i Ahir* yazarın ölümünden çok sonra sadeleştirilerek yayımlanmıştır. *Mai ve Siyah* ile *Aşk-ı Memnu* eserleri yazarın İstanbul'da Servet-i Fünûn döneminde yazdığı ve en çok sözü edilen romanlarıdır. Özellikle *Aşk-ı Memnu* ile Halit Ziya'nın sanatı doruk noktasına ulaşmıştır (Huyugüzel 64). Halit Ziya, ömrünün sonlarında Suud Kemal Yetkin'e yazdığı mektupta romanları arasında şöyle bir değerlendirme yapar:

Aşk-ı Memnû', ona takaddüm eden Mai ve Siyah'tan ziyade bana imtihan vermiş olan bir eserdir; belki inanamayacaksınız, ben son defa 'Kırık Hayatlar' romanını yeni yazı ile basılmak üzere gözden geçirirken bunu diğer her ikisinden de daha iyi yahut daha az fena buldum (Uşaklıgil 6).

Halit Ziya, Servet-i Fünûn döneminde yazdığı romanlarında dil, anlatım ve üslup hususunda bazı eksiklikler olduğunu düşünür. Romanlarının dilinin fazla süslü tasvirlerin ise fazla teferruatlı olduğunu *Kırk Yıl*'da şöyle dile getirir:

Aşk-ı Memnu'yu da yazdıktan sonra bende bir inkılâp fikri uyanmıştı. Edebiyat-ı Cedîde'nin lüzumundan fazla ziynete, tasvir iptilasına, lafızda ve fikirde tassannua kapıldığına, bu ifratlardan geri dönmek lazım geldiğine hüküm veren bir kanaat peyda oluverdi (Uşaklıgil 475).

Halit Ziya, *Aşk-ı Memnu* ve *Mai ve Siyah*'ı yazmadan önce *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımladığı makalesinde ise dilde sadeleşme ile ilgili fikirlerini şöyle dile getirmiştir:

Lisanı sadeleştirmek deyince hemen herkesin aklına Kafkaslardan ötesi geliyor. İstanbul lisanından anlamıyorlar diye bütün Osmanlılara Uygurca, Tatarca öğreteceğimize bugünün güzel ve latîf Osmanlıcasını öğresek daha iyi bir iş yapmış oluruz. Herkes bunu anlasın, bunu söylesin, bunu yazsın. Sadeleştirmek için, lisanımıza Arapça ve Farsçadan giren kelimeleri, terkipleri ve gramer unsurlarını atmak istiyorlar, bu imkânı olmayan bir şey. Bulunan Türkçe karşılıklar, o manaları ifadeden o zarafetten çok uzaktır. Sadeleşme kendi kendine oluyor. Yarım asır evvel yazılanlarla şimdi yazılan eserler karşılaştırılırsa aradaki fark göze çarpar. Gittikçe göze çarpan bu sadelik letafetinden, sanatından bir şey kaybetmemiştir. Şu halde yapılacak şey lisanı kendi haline bırakılmaktır (428).

Halit Ziya'nın 1898'de *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımlanan makalesinde kelimeler, terkipler ve gramer hakkındaki fikirleri, 1899-1900 arasında tefrika edilen *Aşk-ı Memnu* romanını yazdıktan sonra değişim göstermeye başlamıştır. Halit Ziya'daki bu değişimin son raddesi ise 1933'teki Birinci Türk Dil Kurultayı'dır. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte yaşanan siyasal, toplumsal ve kültürel değişim içerisinde Halit Ziya, Öz Türkçecilik hareketiyle şu değerlendirmeyi yapmıştır:

Müsaade buyurursanız ben Türkçeyi bütün libaslardan sıyrılarak çırpılçırplak alacağım. Öz Türkçeyi alacağım ve onu müdafaa edeceğim, bu demek değil ki müdafaa etmek kudretini kendimde görüyorum. Fakat zannediyorum, bahis böyle bir mecra takip etti ki bu mecranın bu noktasında bu müdafaa lazımdır. Öylelerine tesadüf ettim ki Türkçeden şikâyet ettiler, Türkçeyi ifadeye gayr-ı salih, fakir hatta belki bir küfür kabilinden Afrika zencilerinin vahşi lisanından bir parça daha yüksek görüyorlar. Bunu reddediyorum ve yalnız reddetmek, sözde bırakmak kâfi değildir. Bunun böyle olduğunu ispat etmek için Garb'in dört büyük lisanını alacağım... (Önertoy 174).

Halit Ziya'nın bu ifadeleri göz önünde bulundurulduğunda yazar Türkçe hakkında kendi söylediklerini yine kendi reddetmiştir. Türkçeyi diğer yabancı dillerle karşılaştıran Halit Ziya, Türkçenin dilbilgisi bakımından birçok üstünlüklere sahip olduğunu belirterek Türkçeyi Arapçanın yükünden kurtarmak için atılan ilk adımın harf devrimi olduğunu da belirtmektedir (Önertoy 174).

Halit Ziya'nın kendi nesirleri üzerinden ifade ettiği dil, anlatım ve üslup fikirleri seneler içerisinde farklılık arz etmekle birlikte, yazarın *Mai ve Siyah* ile *Aşk-ı Memnu* romanları müderris Ali Ekrem tarafından da eleştirilmiştir. Ali Ekrem, *Dârülfünûn*'daki derslerinde Halit Ziya nesrini *Halit Ziya* "Mektebinin Lisân-

ı Nesri Hakkında Tenkidât ve Mütâlaât” başlığı altında değerlendirmiştir. Bu değerlendirmelerini ise “Kelimeler”, “Terkibler”, “Mürekkebe Fiiller” ve “Cümleler” alt başlıkları altında dile getirmiştir.

Ali Ekrem, Halit Ziya nesrini eleştirirken Servet-i Fünûn dönemi öncesinde Batı zihniyet dünyası ile temas eden Tanzimat dönemi yazarlarının dil, anlatım ve üslup özellikleriyle karşılaştırır. Şinâsi ve sonrası yazarlarda yeni kelime ve terkipler fazlaca bulunmakla birlikte Halit Ziya nesrinde yeni kelime ve terkiplerin lüzumundan daha fazla olduğunu ifade eden Ali Ekrem, bu konu hakkında şu tespitle bulunur:

Şinâsi lisân-ı nesrinde yeni kelimeler yeni terkipler ne kadar kesîr olduğunu görmüş idik; Fakat Halit Ziya nesrinde bu kesret tasavvurların fevkine çıkar. Çünkü birinci mekteb-i edebî erkânını “münâsebet ve mülâyemet” endişeleri lüzûmundan fazla, çok fazla mukayyed bırakmıştır (Dârülfünûn’da Edebiyat Dersleri 202).

Ali Ekrem, Servet-i Fünûn sanatçılarının, Tanzimat dönemi sanatçılarına nazaran yeni kelime ve terkipleri ziyadesiyle tercih etmesinin sebebini “kudemânın te’sîrâtından kurtulmaya şiddetle meyyâl ve lüzûmundan fazla Garb-perest” olmalarına bağlamaktadır (*Dârülfünûn’da Edebiyat Dersleri* 208). Ayrıca Şinâsi ile Halit Ziya mektebini Doğu-Batı mukallitliği bağlamında değerlendirerek “Şinâsi mekteb-i edebî Şarklı kalmakta ısrâr ediyordu; bunu beğenmedik. Halit Ziya mekteb-i edebî de Garblı olmakta ısrâr ederse bunu da beğenmeyiz fakat bizim takdîr etmediğimiz Garb-perestliğin ifrâtıdır” ifadelerini kullanır. Halit Ziya nesrinin kelime, terkip, mürekkep fiil ve cümlelerde olması gerekenden fazla Fransız edebiyatına öykünmesi de Ali Ekrem’in eleştirdiği hususlar biri olmuştur.

Kelimeler ve Terkipler

Edebiyat-ı Cedide yazarlarının, kendilerine has Servet-i Fünûn nesri olarak ifade edilen özel bir nesri vardır.¹³ Edebiyat-ı Cedide yazarlarının dilimize getirmiş oldukları bu yeni nesir, Tanzimat nesri ile kıyaslandığında ziyadesiyle süslüdür. Arapça ve Farsçadan alınan ahenkli kelimeler ve renkli terkipler, Edebiyat-ı Cedide yazarlarının doğal üslubu olmuştur. Ali Ekrem, Edebiyat-ı Cedide yazarlarının yeni kelimeleri kullanırken sahip oldukları düsturu şöyle açıklar:

¹³ Ali Ekrem, *Dârülfünûn’da Edebiyat Dersleri*’nde Edebiyat-ı Cedide yazarlarının nesirleri üzerine değerlendirme yaparak yazarlar arasında kıyaslamada bulunur. Ali Ekrem, Edebiyat-ı Cedide yazarlarının tamamında Halit Ziya nesrinin tesiri olduğunu ifade eder. Mehmet Rauf’u ise Halit Ziya’nın taklitçisi olarak şöyle nitelendirir:

Şinâsi mekteb-i edebînin erkânından görülen “vahdet-i lisân” Halit Ziya mekteb-i edebinde müşâhede olunamaz. Tevfik Fikret’in, Cenâb Şahâbeddin’in nesir lisânları daha ziyâde Şinâsi mektebine mütekarribdir. Hüseyin Nâzım, Süleyman Nesib yine o mektebe müntesib muharrirlerdir. Süleyman Nazif, Kemâl’in mukallididir. Hüseyin Cahid, Ahmet Hikmet, Ahmet Şuayb, Şinâsi ve Halit Ziya mekteplerinin vasatında bir lisân kullanırlar. Fakat hepsinin lisânında Halit Ziya nesrinin tesirât-ı külliyyesi vardır. Mehmet Rauf ise Halit Ziya’nın bir mukallididir. Şu hâlde Halit Ziya Bey’in nesrini nazar-ı tedkikten geçirirsek te’sîs ettiği mektebin bütün yenilikleri ayân olacak (*Dârülfünûn’da Edebiyat Dersleri* 139).

Servet-i Fünûn'a yazı yazan zevâtin muârizları kendilerine muttasıl (garâbet) isnâd ederlerdi; bu isnâda karşı da onlar muttasıl müdâfaatta bulunurlardı. Neşrettikleri birçok makalât ve musâhabât mütâlaa olunca bu müdâfaalar görülür. Bu yolda yazılmış olan makalelerden kelimenin garâbeti bahsinde Servet-i Fünûn erkân-ı edebinin kendilerine şöyle bir düstûr ittihâz ettiklerini anlarız. Yeni kelimeler âheng-i teleffuz i'tibârıyla lisânda mevcûdur yeni kelimâta küllîyen muhâlif olmamak ve ma'nâları bütün bütün gayr-ı münfehîm bulunmamak şartlarıyla lüzûm-ı hakîkiyye binâen yazılmalıdır (Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri 209).

Ali Ekrem, gelişen medeniyetlerde kelime ve terkiplerin çeşitlenmesinin ise doğal olduğunu ifade eder. Öyle ki medeniyetler sahip oldukları bilim ve sanat gibi unsurlarda ilerleme kaydederek başka medeniyetlerle temas kurdukça fikir ve estetik dünyası zenginleşir. Ali Ekrem de bu husus için Hüseyin Nâzım'ın makalesinden şu örneği verir:

Medeniyet ilerdikçe efkâr-ı edebiyatın da tenevvü' ve tevessü', efkâr-ı edebiyenin nev' ve vüs'ati arttıkça eşkâl-i hariciyyesi demek olan kelimât ve terkiâtın tekessür ve televvünü tabîdîr. Bir hakîm sâhib-i nazarın kavlince efkâr-ı edebiyede terakkî tenevvü' ve teşa'ub ile kâim iken efkâr-ı işâret zâhiri olan elfâzın tevakkuf hâlinde bulunması nasıl kabil olur? Bir fikr-i nevîn bir lisânın kelimât-ı mevcûdesiyle bi-hakkın tebliğ edilemezse ifhâm-ı merâm için ya lisânın kelimât-ı kadîmesinden birine bir revâc vermek yâhûd o lisânın me' hazı olan elsinede mevcûd bir kelimeyi isti'mâl etmek yâhûd yeni bir terkiyb yapmak lâzım gelir (Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri 210).

Hem Ali Ekrem'in hem de Hüseyin Nazım'ın ifade ettiği üzere lisanda zahir eden yeni bir fikir o lisanda tam anlamıyla ifade edilemiyorsa ya eski kelimelerden karşılığı bulunmalı ya da lisanın kaynağı olan dillerden alınmalıdır. Bunlar da gerçekleşmiyorsa yeni bir terkiyb yapılarak anlam karşılanmalıdır. Bu konuda Ali Ekrem'in verdiği örneklerden bir diğeri de şudur:

Bir vücûd-ı nâzeninin her tarafına sirâyet eden titremeleri söylemek için "seyyâle-i lerziş" yazan bir üstâd şâyân-ı tebcüldür. Görülüyor ya, tarz-ı ifâdede yenilik, tarz-ı tefekkürde yenilikten ileri geliyor (Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri 143).

Ali Ekrem'e göre bu yöntem uygundur. Fakat Ali Ekrem'in bu yöntem dâhilinde itiraz ettiği husus ise Hüseyin Nazım'ın da bahsettiği ilkelere bazen uyulup bazen uyulmamasıdır. Ali Ekrem bu konu hakkında şunları dile getirmektedir:

Bunlar pek doğru sözlerdir. Fakat biz bunu da düşünmeyerek yalnız şu düstûru vaz' edenlerin ona her zamân mütâbaat edip etmediklerini ararsak kifâyet eder. Servet-i Fünûn Edebiyatı'nın zuhûrundan sonra yeni şiirlerde yeni nesirlerde görülen birkaç kelime alalım: şegab, mizmâr, zümriit-geh, nahcîr, tevellu', zelka, zevebân, mütelâşim, iltitâm gibi böyle kelimeler pek çok olmakla berâber anarılırsa daha bir hayli bulunabilir. İşte bunlar ibdâ'-i elfâzda kabûl olunan nazariyyeye mugâyir iki üç âheng-i telaffuz i'tibârıyla lisânımızın sâ'ir kelimâtına muvâfık olmadığı gibi bir ikisi de ma'nâları hemen bütün bütün mechûl olmakla ma'lûldur. Bu kelimeleri yâhûd buna benzeyenleri şiirde nesirde, nerede olursa olsun, yazarlar kendi nazariyyeleriyle tenâkuza düşmüş olurlar (Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri 210-211).

Ali Ekrem bu konuda Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanında kullandığı “meshûn” kelimesini ayrıca örnek olarak gösterir. Romanda “Sonra hazin fakat bahtiyârâne, dil-şikeste fakat mes'ûdâne yavaş yavaş, katre katre bir bukâ-yı meshun ile ağlamak isterdi”¹⁴ (Halit Ziya 145) şeklinde geçen “bukâ-yı meshûn” hâretli ağlama ifadesini karşılamaktadır. Terkipteki “meshûn” Türkçede karşılığı bulunamayacak bir kelime değildir. Ali Ekrem, Halit Ziya'nın Türkçede karşılığı olmasına rağmen bu kelimeyi kullanması hakkında şunları dile getirir:

Garîb kelimelere terdîfen meshûn gibi yanlış kelimeleri de mevzû'-ı bahs edebiliriz. Bu kelimeleri yazan zevâtın lisân-ı Arabînin her zamân kabûl ettikleri kavâ'idini bâzan da kabûl edivermemeye kalkışmaları doğru bir şey midir? (Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri 211).

Ali Ekrem, Edebiyat-ı Cedide yazarlarının yeni kelime hususundaki düsturlarının benzerinin yeni terkip kullanımında da mevcut olduğunu belirtir. Bu; “Ma'nâ-yı vasfî ve ma'nâ-yı izâfînin gayet vâsi, nikât-ı nazardan kabûlüyle terkipler yapılmalıdır” (*Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri 211*) düsturudur. Yani meydana getirilen terkiplerde anlam geniş olmalıdır. Ali Ekrem bu konuyla ilgili şu açıklamayı yapar:

Demek istiyorum ki biz âsârını tedkik edeceğimiz üdebâ ve erbâb-ı kalemin terkiplerinde yüzde seksen doksan derecesinde en vâsi' ma'nâsıyla bir “mülâyemet ve münâsebet” bulunduğumuz hâlde bunu yüzde on yirmi bulamazsak kendi rây ve tenkidimizde hata ettiğimizi değil üdebâ ve erbâb-ı kalemin kendi nazariyelerinden inhirâf ettikleri, ifrâta düşüklerini söylemekte tereddüd etmeyiz (Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri 212).

Ali Ekrem, Edebiyat-ı Cedide yazarlarının yeni terkipler oluştururken anlam bütünlüğü ve ilişkisinden uzaklaşmasını aşırıya kaçarak bozulma olarak nitelendirir. *Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri'*nde bahsettiği bu bozulmaları örneklendirerek şu değerlendirmeleri yapar:

Geniş tebessümler

Mülâyemet ve münâsebet bu derecelere kadar nazar-ı i'tibâre almamak câiz midir? Tebessümde genişlik acebâ nasıl olabilir? Şâyed olabilirse tebessümün imtidâdına mı, çehrede sûret-i zuhûruna mı, sâhibenin râhat-ı kalbine mi kani' olacağız?

İncilâ-yı fevka'l-mutâd neşve

“İncilâ-yı neşve” terkip-i Farsiyyenin arasına bir de “fevka'l-mutâd” terkiib-i Arabiyyesi sıkıştırmak güzel olamıyor “fevka'l-mutâd incilâ-yı neşve” yazılamaz mıydı?

Fırında pişmiş makaroniyenin en müthiş parçalarına hâhiş-ger şecî bir ağız

“Müthiş parça” burada vâzih bir mânâ ifâde edemiyor “şecî ağız” da kuvvetli değil. Bu iki sıfatın yerine semîz, akûr sıfatları getirilse de “fırında pişmiş makarnanın en semîz parçalarına susamış akûr bir ağız” yazılrsa söz daha canlı olmaz mı?

İzdivâcın boşluklarını unutturacak rü'yâ

¹⁴ Bu cümle *Mai ve Siyah'*ın sadeleştirilmiş hâlinde “Sonra hazin fakat bahtiyarca, gönlü kırık fakat mesutça yavaş yavaş, damla damla sıcak bir ağlayış ile ağlamak isterdi” şeklinde geçmektedir (Kanar 119).

Bu da Fransızca. “İzdivâcın boşlukları” ta’bîrinden Fransızca bilmeyen bir adam hemen de hiçbir şey anlayamaz (Dârülfünûn’da Edebiyat Dersleri 214-216).

Ali Ekrem, anlam ilişkisi ve bütünlüğü olmaması hususunda eleştirdiği terkipleri sadece tenkit etmemiş aynı zamanda neden tenkit ettiğini de izah etmiştir. Hatta bu terkiplerin bazılarını belki de anlayamamış veya yanlış izah etmiş olabileceğini de belirtir. Lakin hepsini yanlış anlamasının, izah etmesinin veya kendi zevkine uygun olmadığını söylemenin mümkün olmayacağını ise şöyle dile getirir:

Şu irâd ettiğimiz misâlleri daha pek ziyâde teksîr etmek de mümkündür? Lâkin bu kadarla iktifâ edelim. Her misâl için beyân ettiğimiz mütâlaâtta anlaşılıyor ki biz bu terkiplerde vâsi’ bir nokta-i nazardan bile bir letâfet bulamadık; Bunları pek ziyâde incelik, garp-perestlik taraftarı olmakla berâber tevcih ve te’vil edemedik. Bazılarını anlayamamış yâhûd yanlış sûrette te’vil etmek istemiş olabiliriz, lâkin hepsini anlayamamak sırf kendi zevkinize tevâfuk etmediği için beğenmemek töhmetiyle mahkûm edilemez. Zirâ biz âsârını tedkik ettiğimiz zevâtın binlerce yeni terkîbini beğeniyoruz, en ince ecnebî fikirlerini, bir münâsebet bulursak, takdîr ediyoruz; hatta beğenmediğimiz terkîpleri o beğendiğimiz terkîplere kıyâsen şâîbedâr görüyoruz (Ali Ekrem, Dârülfünûn’da Edebiyat Dersleri 218).

Ali Ekrem, Halit Ziya nesrini hem kelime hem de terkip bağlamındaki yeniliklerde ittifak edilen bir yöneme her daim bağlı kalmamasından dolayı eleştirir. Lâkin Ali Ekrem’in bu konudaki tenkitlerinden Halit Ziya nesrinde kullanılan bütün yeni kelime ve terkiplere karşı olduğu anlamı çıkarılmamalıdır. Öyle ki onun tenkit ettiği husus anlam ilişkisinin asgari derecesinden dahi değerlendirilse bazı yeni kelime ve terkipler arasında uygunluğun olmamasıdır.

Mürekkep Fiil ve Cümleler

Ali Ekrem’e göre fiiller bir lisan için ziyadesiyle önem arz etmektedir (Dârülfünûn’da Edebiyat Dersleri 219). Lisandan lisana fiillerin kullanımları ise farklılık göstermektedir. Ali Ekrem şu örnekleri vermektedir:

Türkçede “hamama girmek” Fransızcada “hamam almak” denir, Türkler “vapura binmek”, Ermeniler “vapura oturmak” kullanıyorlar. Acaba bu muhtelif istihâlâtın esbâbi nedir? Bunu ta’yîn ve izâha girişemeyiz, bize şu kadarî lâzımdır ki bir lisânın fiilleri mâhiyyet-i teşekkülüyesinde fevka’l-âde hâiz-i ehemmiyyettedir, fiiller sâbit ve lâyetegayyerdir. Türkçenin birinci derecede sübût ve istimrâra tâbî olan mâhiyyât-ı evveliyyesinden son muharrirîn ve üdebânın ictihâdına ittibâen de-ğişmeyen usûl ve kavâidinin başında fiilleri buluruz (Dârülfünûn’da Edebiyat Dersleri 219).

Edebiyat-ı Cedide yazarlarının kelime ve terkiplerde getirdiği yenilikler Tanzimat dönemi yazarlarıyla kıyaslandığı gibi Dârülfünûn’da Edebiyat Dersleri’nde birleşik fiillerden bahsedilirken de Tanzimat dönemi yazarları ile karşılaştırılır. Her iki dönemde de yazarlar fiillerin niteliklerini değiştirmeden kelime oyunları yapmaktadır:

Cümel-i fiiliyenin Şinâsi ve Halit Ziya mekteplerinin lisân-i nesrinde uğradığı tekâmülâtı düşünürsek anlarız ki fiiller esâsen de-ğişmiyor, yalnız üdebâ ve muharrirîn bunları mâhiyyetlerine taarruz etmemek şartıyla bir takım hiyel-i latîfeye mürâcaat ederek daha güzel yazıyor (Dârülfünûn’da Edebiyat Dersleri 219).

Ali Ekrem'e göre Halit Ziya nesri Türkçeye birçok yeni birleşik fiil katmıştır. Kullanılan bazı birleşik fiiller Tanzimat nesli yazarlarına göre uygun değildir. Fakat bu fiiller sayesinde Türkçe zenginleşmiştir (*Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri* 220). Bu konuda Ali Ekrem, *Aşk-ı Memnu*'dan şu örneği vermektedir:

*Bihter artık hiddetleniyordu, yanaklarına bellisiz bir tabaka-i humret fışkırıyor, dudaklarında ufak bir ihtizâz başlıyordu. Sabırsızlanmışçasına bir hareket ederek muhaverenin imtidâdını istiyorsunuz öyle mi? Peki öyle olsun dedi; gözlerini annesinin gözlerinden ayırmayarak şimdi o dudaklarının dâimâ bir tebessümle beliren çukurunda bir takallüs-i ızırâbla bilâ-fütûr ilâve etti: Şuradaki ilâve etti fiilini kaldırıversek yâhûd ibârenin sonuna "sözlerini ilâve etti" şeklinde yazmaya kalkışsak hem kuvvetsizliğe hem belâ-yı tekerrüre düşeceğimiz muhtâc-ı izâh olmasa gerektir. Lisânımızda ilâve etmek mine'l-kadîm bir mütemmim ile isti'mâl olduğu yani dâimâ bir şey ilâve etmek denildiği için o mütemmimi hafz edivermek gayret-i câiz addolunamaz. Husûsuyla bu ufak ta'dil ile ne kazandığımız meydânda (*Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri* 144-145).*

Ali Ekrem'in Halit Ziya nesrine, birleşik fiiller hususunda eleştirisi ise kullanmış olduğu bazı yeni birleşik fiillerin Türkçenin değil de Fransızcanın kaidelelerine yakınlığıdır. Bu nedenle birleşik fiiller lisanımızın kaidelerine uymadığı için unutulup gidecektir:

*Halit Ziya Bey ile peyrevânı ef'âl-i mürekkebede tasarrufât icrâ etmek istemişlerdir. Bunda ise lisânın mâhiyyet-i teşekküliyesine az çok taarruz vardır. İlâve ettiği gibi bir iki müstesnâsından mâadâ bu ef'âl-i mürekkebenin lisânda pâyidâr olabileceğine ihtimâl veremiyorum. "İfrâta taşmak, sesine koymak, vapuru almak, hayât yaşamak" gibi Fransızca şivesine muvâfik ef'âl-i mürekkebe birkaç zâtın mazhar-ı kabûlu olsa da umum-ı üdebâ ve muharrirîn tarafında tasvîb edilemez (*Ali Ekrem, Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri* 221).*

Bu gibi birleşik fiilleri Rezaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hamid Tarhan gibi yazarlar kabul etmemiştir. Ayrıca Halit Ziya nesrinde nadiren görülen bu birleşik fiiller Edebiyat-ı Cedide yazarları Cenab Şahabeddin, Tevfik Fikret, Süleyman Nazif ve Hüseyin Nazım tarafından da kullanılmamıştır. Ali Ekrem'e göre "Ömür sürmek" varken "hayât yaşamak", "ifrâta varmak" mevcûd iken "ifrâta taşmak" gibi ifadeler kabul edilemez (*Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri* 221).

Halit Ziya nesri, yeni cümle tertibi hususunda ise Tanzimat dönemi yazarlarının başarısını kabul etmekle birlikte cümle tertibini geliştirmişlerdir. Ali Ekrem'e göre bu gelişimin emareleri fiillerin çekiminde görülmektedir:

*Halit Ziya nesrinde cümlelerin sûret-i tertîbi pek yenidir. Bu yeniliği tafsîlâtıyla, eşkâl-i mahsûsasıyla mümkün olabildiği kadar görmeliyiz. Bu nesirde Şinâsi mektebine âid lisânın tertîb-i cümlede gösterdiği bütün muvaffakıyyât kabûl edildikten mâ-adâ bunlar fevka'l-âde tevsi' de olunmuştur. Evvelâ sîga-i ef'âli değiştirmekte daha ziyâde mahâret gösterilmiştir (*Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri* 148).*

Ali Ekrem, Edebiyat-ı Cedide yazarlarının fiillerin çekimi ile ilgili getirdiği yenilikleri Halit Ziya nesrinden örneklerle çeşitlendirir. Bu örneklerin bazılarında Tanzimat dönemi yazarları ile kıyaslama yaparak Halit Ziya nesrinin yeniliklerini şu şekilde belirtir:

*Şimdi rüzgâr sanki bu çehreyi nazarlardan hasûd-âne saklanmak istiyormuşçasına şiddetini arttırmış idi. Lâ-yetenâhi beyâz sehâb-pârelerini küçük küçük şamarlarla oraya sevk ediyor sanki bir kamçı ile bütün âfâktan bütün bulut kıvrımları püskürterek oraya gönderiyordu. Bunlar hep beyâz idiler. Bazân tek ü tâz ve çalâk. Bazân batî ve seyyâl, gâh derîde güvercinler gibi süzülerek gâh bâd-süvâr tayarân olmuş kar fırtınası gibi yuvarlanarak şimdi bir deryâ-yı kef-nisâr şeklinde köpürmüştü, biraz sonra bir tünd-bâd-ı tîz-bâl hâlinde tuğyâna gelmiş... Geçiyorlar lâ-yenkati' geçiyorlardı. Burada bir mâzî-i şühûdî silsilesi arasına iki mâzî-i naklî sığası gayet lâtif olarak yazılmıştır. Şînâsi mekteb-i edebine mensûb olanlar burada ikinci mâzî-i naklî'ye bir "olduğu hâlde" ilâve ederlerdi (Ali Ekrem, *Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri* 151).*

Mai ve Siyah'taki tasvir, tamamen görülen geçmiş zaman fiillerinden oluşturulmamıştır. Halit Ziya cümleler arasına ahengi ve akışı bozmadan duyulan geçmiş zaman cümlelerini de maharetle eklemiştir. Ali Ekrem, Tanzimat dönemi yazarlarının bu tasviri oluştururken "gelmiş" fiiline bir de "olduğu hâlde" yi ilave ederek "Geçiyorlar lâ-yenkati' geçiyorlardı" cümlesiyle bağlayacağını ifade eder. Halit Ziya nesrinde dikkat edilmesi gereken hususlardan diğeri ise anlatımı bozmadan ifadeyi canlandırmak için fillin yerini değiştirmektir:

*Şimdi önüne geçmek isteyen bu mâni'yi kıracak, Bihter'i çiğneyerek Nihâl'e gidecekti. Lâkin bu kadın isterse Behlûl'ü mahvedebilirdi. Onunla bir i'tilâfın husûlüne çalışmalıydı. İcâb ederse ona yalvaracak, ellerine sarılacak: Ne lüzümü var diyecek, ne için bir fenâ kadın oluyorsunuz, benden intikâm almak için Nihâl'i öldüreceksiniz. Kelâmın tertîb-i tabîisi yukarıda devâm eden mâzî sığasına aşağıdaki istikbâl sığasından sonra rücû' etmek idi. Son fıkra Nihâl'i "öldüreceksiniz diyecekti" şeklinde nihâyet bulmalıydı. Lâkin işte "diyecekti fiili" istikbâl sığası olarak yukarıya alınmış. Bundan da ma'nânın sühûlet-i tefehhümüne hiçbir halel gelmiyor. Böyle bir tasarruf bir muvaffakiyyet-i beyândan başka bir şey değildir. O güne kadar aşkın endişe-i hayâtıyla hareket eden bu kadın bir dakika içinde anlamış idi ki artık bu aşk yaşamayacak ve birden karâr vermiş idi: Evet bu aşk olacaktı, lâkin etrafına musibetler serpercek... İşte burada gördüğümüz "olacaktı" fiilinin ibârede yukarıya yazılması teâkub ve utırâdı kırmak için değildir. İbârede müz'ic bir yek-nesakı yoktur; ma'mâfih ifâdeyi daha zî-hayât edebilmek için fiil takdîm olunmuştur (Ali Ekrem, *Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri* 154-156).*

Ali Ekrem, Halit Ziya'nın cümleler hususunda getirdiği yenilikleri takdir ederken diğer taraftan bu yeniliklerin eksikliklerinden de bahseder. Ali Ekrem'in özellikle üzerinde durduğu husus bazı cümlelerin Fransızcanın kaidelerine göre yazılmasıdır. Yani Fransızcaya ve Fransız edebiyatına vakıf olmayanlar bu cümleleri anlayamamaktadır (Ali Ekrem, *Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri* 229). Nitekim Ali Ekrem bu konuda şu örnekleri verir:

"Şiir, lâkin azîzim bu senin dediğin on beş yaşında pekiyidir." Sözleri de Türkçe olmak için şu hâlde getirilmelidir: "Şiir mi, amân birâder senin şiir dediğin on beş yaşında iken çekilir."

Ne için onun dest-i izdivâcını benden dirîğ etsinler diyordu

"Mai ve Siyah" tan

Yemek odasının havasında dalgalanan mübâhase parçaları

"Mai ve Siyah" tan

İşte size iki Fransızca ifâde. Bunlardan ikincisi bir letâfet-i fikriyyeyi şâmil olduğu için takdîr edebilesek bile birincisini nasıl beğeniriz? “Dest-i izdivâc” ne şer’î ne de millî bir ta’bîrdir, “ne için onunla teehhülümüze müsâade etmesinler” yâhûd “onu bana vermeye râzî olmasınlar” denilseydi fikren ne zâyi’ edilmiş veya ifâdece nasıl bir kusûra düşülmüş olurdu. Anlayamıyoruz. Dest-i izdivâc ta’bîrini mücerred Fransızca olduğu için yazıvermek doğru bir şey midir? (Dârülfünûn’da Edebiyat Dersleri 230-231).

Halit Ziya nesrinde ifadelerin kuvvetli olması için kullanılan yöntemlerden biri de sıfatlardır. Bu sayede tasvir edilmek istenen kişi, nesne ve ruh hali izaha gerek kalmadan tanımlanmaktadır. Fakat birbirinin aynı anlamları içeren tekrarlara düşmek, anlamı güçlendirmek yerine zayıflatmaktadır. Halit Ziya’nın zaman zaman bu konuda tekrarlara düştüğünü ifade eden Ali Ekrem bu konuda şu açıklama ve örneklendirmeyi yapmaktadır:

Halit Ziya mekteb-i edebinin lisân-ı nesrinde kesretle meşhûr olan bir husûsiyyet-i ifâde bir sıfat-ı kâşifede fikirleri kuvvetli ve müekked şekillerle beyân etmektedir. Bu gayeyi te’min için her şeyden ziyâde ta’dâd ve tekrâr ihtiyâr olunur. Bunu bi’l-hassa tavsîflerde görürüz. Nesirlerde bir sıfatlı mevsûfların yüzde ellisi kadar da müteaddid sıfatlı mevsûflar vardır. Müekked yazmak bir lüzûm-ı hakîkiye mebnî oldukça pek makbûl ise de te’kîdi iksâr etmek beğenilecek şeylerden değildir. Hele te’kîd ve tekrâr maksadıyla hemen hemen birbirinin aynı ma’nâda bir takım kelimâtı tevâlî ettirmek fikre hiçbir kuvvet ifâza edemez. Misâller arayalım: Böyle bir müddet zavallı vâlide karyolanın yanındaki sandalyede Ahmet Cemil karşısında minderin kenârına oturarak mumun sarı, titrek, hafif ziyâsı arasında yekdiğerinin donuk, nîm-muzlim çehrelerine bakışarak durdular. Mumun sarı, titrek ziyâsı kuvvelli bir ziyâ olamaz ki onu bir de “hafif” sıfatıyla tavsîfe lüzûm olsun. Mumun titrek ziyâları içinde kalan “nîm-muzlim” çehrelerin parlak olamayacağı bedîhîdir; bu hâlde “nîm-muzlim” den evvel bir de “donuk” yazmaya ne lüzûm var? (Dârülfünûn’da Edebiyat Dersleri 237-238).

Ali Ekrem, Halit Ziya’ya nesri hakkında yapmış olduğu eleştirilere rağmen onun *Servet-i Fünûn mekteb-i edebinde bi-hakkın bir üstâd-ı nesr* (Dârülfünûn’da Edebiyat Dersleri 242) olduğunu da ifade eder. Hatta Halit Ziya’nın en ince ayrıntıları araştıran bir edip ve benzeri görülmemiş fikir ile hislere sahip bir şâir olduğunu şöyle dile getirir:

Halit Ziya Bey rûh-ı beşerin hafâyâ-yı leyâline nasb-ı nigâh-ı dikkat ederek bize serâir-i fitrattan haberler veren bir edîb-i müdekkik, Halit Ziya Bey bütün bedîiyât-ı fikriyye ve hissiyyeyi rûhuna cezb etmiş kadar hassas ve mülhem bir şâirdir. Mâmâfîh işte biz şiirin, edebiyatın te’sîrâtına kaçmayarak Halit Ziya’nın lisân-ı nesrini tenkid edebildik (Ali Ekrem, Dârülfünûn’da Edebiyat Dersleri 244).

Ali Ekrem, Florinalı Nâzım’ın kendisi ile yaptığı röportajda da Halit Ziya için “Bizde yalnız Halit Ziya Bey roman yazmıştır. Nouvelleri içinde de pek güzel olanları vardır. Lisân-ı Nesri büyük bir tekâmüle uğratmıştır” (Özgül 428) ifadelerini kullanır. Hem *Dârülfünûn’da Edebiyat Dersleri*’nde hem de röportajda da dile getirdiği üzere Ali Ekrem, Halit Ziya’nın yazarlığını hakkıyla teslim etmiştir. Onun için Halit Ziya’nın nesrindeki dikkati çeken en büyük kusur Fransızcanın kaidelerine yatkınlığı sebebiyle bazı kelime, terkip, fiil

ve cümlelerin anlaşılmasındadır. Nitekim yine aynı röportajda Halit Ziya'nın lüzumundan fazla Garplılık göstermeseydi elbette daha iyi olacağını ifade etmiştir.

Sonuç

Ali Ekrem, erken yaşta bürokrasi, siyaset ve edebiyat camiası ile tanışmış bir yazardır. Bunun yanı sıra Ali Ekrem, sadece bir yazar değil aynı zamanda müderris ve münekkit sıfatlarını da haizdir. Henüz daha on altı yaşındayken müderrislik yapmaya başlayan Ali Ekrem, II Meşrutiyet'ten sonra Dârülfünûn'da da resmî olarak müderris olmuştur. Müderrislik yaptığı dönemde öğrencilerine faydalı olabilmek için ziyadesiyle çalışan Ali Ekrem'in bu süre zarfında Dârülfünûn'da vermiş olduğu derslerden mütevellit; *Tarih-i Edebiyyat-ı Osmaniyeye* (1328), *Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri* (1330-1331), *Nazariyyât-ı Edebiyye Dersleri-Nazım* (1331-1332), *Nazariyyât-ı Edebiyye Dersleri-Nesir* (1332-1333), *Nazariyyât-ı Edebiyye Dersleri-Mesâlik-i Edebiyye* (1333-1334), *Şerh-i Mütûna Medhal* (1928) isimli eserleri mevcuttur. Bu eserler Ali Ekrem'in müderris olarak gayretinin ve azminin göstergesidir. Aynı zamanda da Ali Ekrem'in münekkit tarafını da yansıtmaktadır. Özellikle *Nazariyyât-ı Edebiyye Dersleri*'nde eski ve yeni dönem ediplerinin eserleri dil ve üslup açısından karşılaştırılmaktadır. Ali Ekrem bu karşılaştırmalarda yazarların müspet ve menfî taraflarını bir arada değerlendirmiştir. Nitekim *Nazariyyât-ı Edebiyye Dersleri*'nin nazım ve nesir bölümlerinin özeti şeklindeki *Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri*'nde üzerinde durduğu ediplerden biri de Halit Ziya'dır.

Ali Ekrem, *Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri*'nde bir taraftan Edebiyat-ı Cedide'nin önemli yazarlarından Halit Ziya'nın edebiyatımıza getirdiği özgün yenilikleri takdir ederken diğer taraftan dil ve üslubundaki noksanlıkları eleştirmiştir. Çünkü Ali Ekrem yeniliği değil güzelliği ön planda tutmaktadır. O, bir eseri incelerken yeniliği sırf yeni olduğu için değil, yeniliğin hem bedî hem de belîğ olduğu için takdir edilmesi gerektiğini düşünür. Öğrencilerine de öğütlediği diğer önemli husus ise “Âsâr-ı edebiyeyi dâimâ fikr-i tenkid ile okuyunuz; imzâlara, şöhretlere değil, eserlere meftûn olunuz” düsturudur. Bu düstura göre önemli olan sanatçının tanınırlığı değil meydana getirdiği eserin kıymetidir. Nitekim eser bir sanatçının kendinden önce veya sonra gelen sanatçılar arasında sahip olduğu özgülüğün ifadesidir. Eserleri incelerken ise yeterli ve ölçülü değerlendirmede bulunabilmek için eski ve yeni bütün edebi eserler incelenmelidir. Bu sebeple Ali Ekrem, Halit Ziya nesri üzerine eleştirilerini yapmadan önce Tanzimat dönemi yazarlarının sahip olduğu dil ve üslup özelliklerini de öncelikli olarak irdelemiştir. Sonrasında Şinâsi ile Halit Ziya nesri arasındaki farklılıkları ve değişimi sadece eserleri göz önünde bulundurarak açıklamıştır. Halit Ziya nesrini ise; kelimeler, terkipler, mürekkep fiiller ve cümleler başlıkları altında inceleyen Ali Ekrem, Halit Ziya'nın dil ve edebiyatımıza getirmiş olduğu yenilikleri Türkçenin kaideleri bağlamında örneklerdir anlatmıştır. Ali Ekrem'e göre Halit Ziya'nın eserlerinde kullandığı yeni kelime, terkip, fiil ve cümleler dilimizi zenginleştirmiş, hayal dünyamızı ise genişletmiştir. Lakin bu yeniliklerin tümünü övmek mümkün değildir. Çünkü Halit Ziya'nın bazı yeni kelime, terkip ve cümleleri anlaşılmasındadır. Ali Ekrem bunun sebebinin ise Halit Ziya nesrinin lüzumundan fazla yenilik

getirmesine ve bu yeniliklerin Türkçenin değil de Fransızcanın kaidelerine uygun olmasına bağlamaktadır.

KAYNAKLAR

- [Bolayır], Ali Ekrem. *Dârülfünûn'da Edebiyat Dersleri*. ?, 1330-1331.
- [Bolayır], Ali Ekrem. *Nazariyyât-ı Edebiyye Dersleri -Nesir Kısımı-*. ?, 1332-1333.
- [Bolayır], Ali Ekrem. *Nazariyyât-ı Edebiyye Dersleri*. ?, 1331-1332.
- [Bolayır], Ali Ekrem. *Rûh-ı Kemâl*. Mahmut Bey Matbaası, 1324.
- [Bolayır], Ali Ekrem. *Nazariyyât-ı Edebiyye Dersleri, -Mesâlik-i Edebiyye-*. ?, 1333-1334.
- [Bolayır], Ali Ekrem. “Darü'l-Fünun Müdürü Tarafından Ali Ekrem Bolayır Adına Gönderilmiş Evrak”. TahaTorosArşivi:001636257019.<https://openaccess.marmara.edu.tr/server/api/core/bitstreams/87087d34-e5c0-4617-9473-c6e29a4accd1/content>. (Erişim Tarihi: 20.09.2022)
- Başbakanlık Osmanlı Arşivleri. Fon Kodu: MF.MKT., Dosya No: 1148, Gömlek No: 41.
- Bolayır, Ali Ekrem. *Metin Şerhine Giriş*. Hazırlayan Halil Çeltik, h Yayınları, 2018.
- Demirtaş, Aydın. *Dârülfünûndan Üniversiteye Öğretim Üyeleri (1900-1946)*. Büyüyen Ay, 2019.
- Demiryürek, Meral. *Yıldızdan Kopmuş Bir Şule*. Akademik Kitaplar, 2012.
- F. N. “Kemalzade Ali Ekrem Beyle Bir Gün”. *Yarın*, 5 Kânunusani 1338, ss. 10-12.
- Huyugüzel, Ömer Faruk. *Halit Ziya Uşaklıgil*. Akçağ Yayınları, 2004.
- İhsanoğlu, Ekmeleddin. “Dârülfünûn.” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 8, 1993, ss. 521-525.
- İnal, İbnü'l-Emin Mahmud Kemal. *Son Sadrazamlar*. Dergâh Yayınları, 1987.
- Önertoy, Olcay. *Halit Ziya Uşaklıgil Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri*. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.
- Özgül, M. Kayahan. *Ali Ekrem Bolayır'ın Hâturaları*. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991.
- Parlatır, İsmail. *Ali Ekrem Bolayır*. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1987.
- Polat, Nâzım H. “Türk Edebiyatı Tarihçiliği Çalışmalarının Neresindeyiz?”. Beşinci Türk Kültürü Uluslararası Bilgi Şöleni, 17 Aralık 2002, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara. (<http://turkoloji.cu.edu.tr/ESKİ%20TURK%20%20edebiyati/14.php>) (Erişim Tarihi: 20.09.2022)
- Sazyek, Esra. *Şaziye Berrin'e Mektuplarıyla Ali Ekrem Bolayır*. Hece Yayınları, 2019.
- Selçuk, Mustafa. *İstanbul Darülfünunu Edebiyat Fakültesi (1900-1933)*. Atatürk Araştırma Merkezi, 2012.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Dergâh Yayınları, 1977.
- Uşaklıgil, Halit Ziya. *Kırk Yıl*. Hazırlayan Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Uşaklıgil, Halit Ziya. “San'ate Dair -Ali Ekrem-.” *Son Posta*, 8 Haziran 1943, ss. 3-4.
- Uşaklıgil, Halit Ziya. “Suud Kemal Yetkin'e Mektup.”, *Ulus*, 5.9.1943, ss. 6.
- Uşaklıgil, Halit Ziya. *Mai ve Siyah*. Sadeleştiren Mehmet Kanar, İstek Yayınları, 2020.
- [Uşaklıgil], Halit Ziya. “Karilerime Mektuplar.” *Servet-i Fünûn*, 13 Mayıs 1315/25 Mayıs 1899, c. 18, no. 428, ss. 179-182.
- [Uşaklıgil], Halit Ziya. *Mai ve Siyah*. Muhtar Halid Kitabhanesi, 1330.

Yalçın, Hüseyin Cahit. *Edebiyat Anıları*. Hazırlayan Rauf Mutluay, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2010.

Yanardağ, Ayşe. "Cumhuriyet Dönemi Darülfünun Tartışmaları ve 1933 Darülfünun Reformu." *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, no. 56, 2017, ss. 112-133.

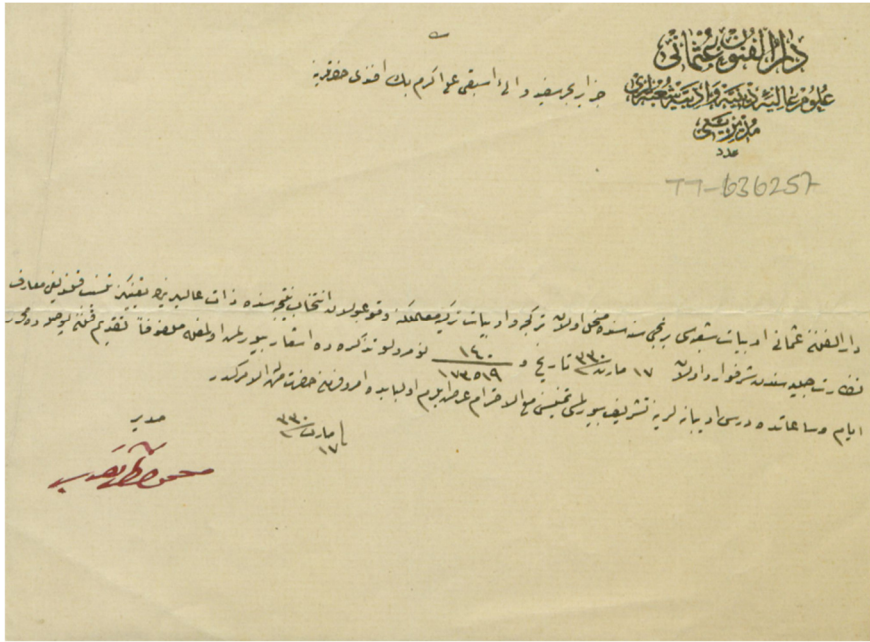
YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

EK-1



Darülfünun Müderrisliğine Atama Belgesi

LALE MÜLDÜR POETİKASININ ESTETİK PROBLEMLERİ

Öz: Lale Müldür, yaşadığı çağın retorik sancılarını derinden hisseden bir şair olarak, bir yandan güncelle bağını kesmezken; diğer yandan geleneğe ait gösterge alanından da kopmaz. Onun şiiri daha ziyade postmodern bir görüngenü dünyasına sahiptir. Geleneğe ait şiir dilinde kullandığı kaynaklar, bir sonuca veya poetik anlamda bir yargıya ulaşma endişesi taşımaz. Müldür'ün asıl gayesi retoriği, şiir dilinde daha fazla hâkim kılmak ve hermetik bağlamda genişletilebilir mânâ arayışını dil-anlam merkezli arayışlara çevirebilmektir. Dolayısıyla Türk şiirinde özgün bir sese sahip olan Lale Müldür poetikası, temsil ettiği şiir özellikleri ve şair mizacıyla bu çağın anlam dünyasında uzun soluklu bir poetikanın örneğini verir.

Anahtar Kelimeler: Şiir, Postmodernizm, Gelenek, Felsefe, Estetik.

The Aesthetic Problem of Lale Muldur's Poetika

Abstract: While Lale Müldür, as a poet deeply feeling the rhetorical pains of her age, does not cut her ties with the contemporary, she does not draw away from the indicator of the tradition. Her poetry has a more postmodern appearance. The sources used in the poetic language of tradition do not concern reaching a conclusion or a poetic judgment. Muldur's main goal is to make the rhetoric in poetic language more dominant and to turn the search for expandable meaning in hermetic context into language-meaning-centered search. Thus, Lale Muldur's poetics, which has a unique voice in Turkish poetry, gives the example of a long-term poetics in the meaning world of this age with the poetic features and the poetic nature it represents.

Keywords: Poetry, Postmodernism, Tradition, Philosophy, Aesthetics.



TÜRKÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
52. SAYI / VOLUME
2022-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Doç. Dr. Adem POLAT

Ankara Hacı Bayram Veli Üni.
Edebiyat Fak.
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

adem.polat@hbv.edu.tr

ORCID: 0000-0002-0710-0421

Gönderim Tarihi

Received
16.11.2022

Kabul Tarihi

Accepted
24.11.2022

Atf

Citation

Polat, Adem. "Lale Müldür Poetikasının Estetik Problemleri." *Türkölük Bilimi Araştırmaları*, no. 52, 2022, ss. 155-161.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

Hayatı doğrudan anlamlandırılabilir hâle getirmek, insan bilimleri için her zaman beklenen bir amaç olmayabilir. İşte bu noktada var olmanın sancısıyla sanatın gölgesinde ve retorik bir adım eşliğinde, işe yarayabilecek felsefi endişelerle sınırlanmayarak melankoli, ironi ve hayat karşısında oynanan oyunu hesaplaşılabilecek dürtülerle şekillendirmek, bir şeyleri yoluna koymanın en zor yanını oluşturur. Ve şiiriyet ekseninde bile olsa tuhaflığı tanımlamak bazen zordur. Lâle Müldür böyle bir karmaşada şairin yüklendiği veya bozduğu karışıklığı kuşatan bir şairdir.

Çağdaş Türk şiiri bakımından mühim olan nokta, retorik genişletilebilir alanına, dilsel içerik fragmanlarından, ironi ve melankoli gibi varoluşsal kökenleri ısrarla eşleyen farkındalıklara kadar pek çok algılama biçimlerinin sanata ve retoriğe eşlik etmesidir. Dolayısıyla sanatsal ürünlerin postmodern evrede ne tür izleklerle okunacağı sorusu, üzerine yoğunlaşacağımız öncelikli bir eleştiri problemidir. Ve Lâle Müldür'ün şiirinin eleştiri sınırlarında, tarihsel olarak münasebet kurduğu en yakın edebî gelenek İkinci Yeni ve devamındaki her biri kendi içinde poetik ayrışmaya uğramış 70-80'li yılların şair kuşağı, söz konusu şairin poetikasının dayandığı kaynakların devir için yürürlükteki hangi sanat ölçütleriyle temas hâlinde olduğuna ilişkin poetik bir portatif olarak algılanabilir.

Lâle Müldür, işte bu problemler bağlamında çağının popüler verileri dik-kate alınarak anlamlandırılma zorunluluğu olan bir sanatçıdır. Müldür'ün şiir adına takındığı tavır, elbette kolayca poetik teorilerle tarif edilebilir durumda değildir. Fakat şairin sahip olduğu dil malzemesi, dünya görüşü ve epistemolojik argümanlar, postmodern çağın etkili kavramlarını belirli bir ölçüt dâhilinde mukayese etmeyi gerekli kılmaktadır. Bu mukayese ironi, melankoli ve dile en kolay yüklenebilen imge dünyası bakımından bir yol haritasının Müldür şiiri adına postmodern kaynaklarını verebilir. Ama bu, her zaman doğruluk sağlaması yapılabilecek bir şey değildir; çünkü "Derrida için, kaybedilmiş hiçbir köken, doğan hiç bir yol işareti, belirli hiçbir anlam yoktur. Sadece gösterilenlerin metindeki sonsuz oyunu vardır" (Hollinger 146). Sabit kavramların kendi hesabına olgular dünyasına ilişkin bir şeyler anlatması, Müldür şiirinin hayat karşısında gösterdiği reaksiyon bağlamında, bizi yine Müldür'ün dil oyunlarına ve postmodern referans kaynakları olan kural tanımaz başkaldırlara götürmektedir.

Modern olanın bir diyalektiği olarak postmodernizmin metafizik yerine ironiyi ve belirli bir amaç/gaye yerine ise oyunu (Connor 161) koyması, Müldür şiirinin sözünü ettiğimiz çağa ait yürürlükteki kuramlar bağlamında, kendi anlam dünyasını oluşturan sonsuz oyunlarla poetik bir fantezinin sınırlarını belirlemiştir. Bu aynı zamanda pragmatik beklentileri olmayan bir sitilin aykırılışması ve kırılmasını da temellendirir niteliktedir. Wittgenstein'in dediği gibi "bu oyunu oynamayan bu kavrama sahip değildir" (Soykan 474). Dolayısıyla Müldür şiiri, kendi işaretleri ile kodlanmış ve kimi zaman öznel kaynağın tutarlılığından dahi kuralları ve bizatihi mızıkçılığı bile kendine ait bir poetik üslupla modern Türk şiirinde farklı bir sesin ve stilin temsiliyetini vermektedir. Burada belki de dikkate değer olan nokta öncülerin sanat adına takındıkları radikal tavırdan hareketle katmanlaşmış ve bir o kadar sıkıcı hâle gelen edebî geleneğin halkalarının marjinal şekilde

kırılmasıdır. Dolayısıyla Müldür, kendi yol haritasını oluştururken hepten geleneğin inkârının yerine, yeni bir dilsellik bağlamında, bilineni yeniden başka türlü anlatmanın yahut yeniden kurmanın şairi olmuştur. İmge, metafor ve metonimi dünyasına ilişkin bir oyun mantığı ise; işte modern bir çizginin verdiği sıkıcılıktan postmodern evreye geçiş esnasındaki şiirsel çoğalmanın bir şeklidir.

Fakat Müldür adına söylenen şarkı, Orfeus'un parçalanışında (Connor 159-160) olduğu gibi tehlikeli bir siyah melankoli ile söylenmeye devam eden bir şarkıdır. Şartları tam olarak olgunlaşmamış modern çağda icra edilen şiir anlayışlarının ürünü olarak çökme, çözüme ve bozma/anlam yitimi üzerine inşa edilmiş oyunlar yığnında, melankoli gibi ironiyi de temel bir yapı söküm/deconstruction argümanına dönüştürmesi yine Müldür açısından önceden tahmin edilemeyen ve kolayca toparlanamayan bir durumdur. "Zaten ironinin yeri, kendi koyduğu ikilemi biçimin yüceliği içinde gidip gelmenin dışında bir karara bağlamayan ya da çizmeyen, estetik ve estetikleştirici bilinç değil midir?" (Wilde 40). Sözün başladığı ve bittiği yerdeki kırılma, bazen tek başına da anlamsız nitelikler barındırır da yine ortaya çıkan ürün noktasında yeninin tehlikeli ve yıkıcı hamlelerini bünyesinde hazır bekletir. Müldür dil dünyası için âdeta bir yıkım niteliğinde şöyle konuşur:

(...)
*Wittgenstein der ki aslan
konuşsaydı hiçbir şey anlatamazdı.
Yağmurda onun gibi sanki.
Diyor
Üç defa yağmur yağmur!
"Yağmur Yağmur Yağmur"
Diyor
Yağmur her şeyin kendisidir.
Diyorum
Ve yağmur konuşsaydı
Wittgenstein'in aslanı gibi olurdu (Ultra-zoneda Ultrason 235.).*

Dikkat edilecek olursa; 'Aslan' ve 'yağmur' arasındaki kurgulanan anti-gösterge yani bağımsızlık sadece sezdirim yoluyla şiir diline taşınmış bir imkânsız metoniminin retoriği genişletme kaygısıyla şekillenmiştir. İşte bu bağlamda Lâle Müldür'ün şiir anlayışını söz konusu postmodern göstergelerle belirli bir temel üzerine oturtmak, şiir adına sahip olunan 'ethos'un teorik ve moral kriterler bakımından bir değer ve yahut önem içerip içermemesi konusunu da gündeme almamıza neden olmaktadır. Yeninin inşası noktasında bu, hem göstergibilimsel hem de hermeneutik açıdan tehlikeli bir kopuştur. Çağına ve zamanına ait her normatife ve kıymete kendinden bir iz bırakmak adına temellerle oynamak olan bu tarz sanat hamleleri, sağlam ve iğneleyici bir dili de kendinde hazır hâle getirmelidir. Yine bunun yanı sıra Müldür'ün var olan dünyanın teorik, idealist ve moral kalıplarına fazla müdahale etmekten çekinen poetik göndermeleri, tutucu ve statik bir ideoloji örgüsünün sınırlarına da yaklaşmak istemez. Ama diğer yandan şiir sanatı için özgün sayılabilecek bir tarzla kendi namına bir şeyler söyleme ayrıcalığını kendinde gören bir anlayışla yeni şeylerden vurucu imgelerle bahsetmenin başka bir yanını

belirler. Aynı zamanda çağın popüler poetik dil seçeneklerini de ters yüz etmektedir bu yapılan:

*Bir dili anlamak için /Başka bir dile bakı yoruz
Bir şiiri anlamak için /Başka bir şiire (Müldür, Anemon Toplu Şiirler 110).*

Klasik okuma kuramları ve bakış açılarına yönelik böylesine bir sökme, Müldür şiiri adına açık bir uzaklaşma ve sabit yerleşikleri terk etmedir. Şiirin belirli bakış açılarından arındırılması, sanatkar için yeni olanın öncü/avangart sancıları sayılabilir. Denilebilir ki bir bakıma yapılan, şiir sanatına güdümlü anlam ve sembolik dil bağlamalarını tahrip etmektedir. Karşılıklı bu kuralsızlık Saussure'ün anti-hümanist dil sistemindeki vurguları da hatırlatır.

*yok sayıyorsun sözlerimi ve bir eylül yağmuru gibi uzaklara
kara bir tülün ardındasın hep ve aynalı geçitlerde kendine
tedirgin kımlutlarla uyanıyorsun ve gizli haritalar gibi
hep bir yaşam taşı sendeymiş gibi ve ben hiç ama hiç anlamayarak
(Müldür, Anemon Toplu Şiirler 62).*

Kırk bir aynadan kendine bakmaya benzeyen bu durum, insanı Müldür dizelerinde dipten gelen çılgınlıkların kelimele yüklenişleriyle, dili köklerinden saran derin bir anlam yitimi sorusu ile baş başa bırakır. Dil, Müldür'ün denetlenemeyen us ve mantık üstü sesinin yaşam karşısındaki en somut ve olgusal bağlantısıdır. Bu durum ontolojik olarak âdeta birebir yaşayan insanı tarif eder. İşte Vico'nun deyişleriyle “insani dil bilginin yalnızca taşıyıcısı ve tahrif edicisi değil, aksine onun oluşturucusu ve ortamıdır” (Brown 222). Elbette Müldür şiirinin dile getirilen varlık tecrübelerine ilişkin bu denli esnek kurallara hapsedilişi, kontrolsüzlüğün yıpratmış bilincin dil ve şiiriyet merkezli oyunlar ve insani göstergelerle kendine özgü ağır bir melankolinin sarmaladığı radikal imkânları doğurmuştur. Şair için dile getirilemeyen tuhaflığı, duygu ve fikir dünyasının dilsel olanaklar doğrultusunda, metafizik verileri söylemleştiren ilham/inspiration kaynaklarını vurgular cinstendir. Bu bir yanıla Rimbaud'nun ‘kendini kâhinleştirmek’ söyleminden hareketle Müldür'de tuhaflığı kullanılabilir hale getirmektedir. İşte Müldür şiirinin bir üst dil kaygısı olarak şekillenmiş retorik etkisi de burada açığa çıkmaktadır.

*Biliyor musunuz bir şey oluyor burada. Garip bir şey.
Bulanık bir suda yokoluş gibi
Gözlerimde beyaz kelekler uçuşuyor ve beni kendime getiriyorlar
yavaşıca beyaz odalarda ... (Anemon Toplu Şiirler 96).*

Yine postmodern göstergeler noktasında Lâle Müldür'de öne çıkan en önemli izlek olan melankoli, şairin yaşam karşısındaki tepkisinin doğal sığınağıdır. Fark edilemeyen hesaplaşmalarla dillenen ve çoğu zaman, zamanı gelinceye kadar esrarengiz şekilde geriye çekilmenin önemli bir algılayışıdır. Nihilist eğilimin ölümcül donduruculuğundan hareket edip, Heidegger'in deyişleriyle ‘varlığı içten vuran’ silikleştirici bir etkinin hatta felç olmanın hareketsizliğidir. Ama Müldür şiirine umutsuzluk ekseninde yoğunlaşmış bir nihilizmden ziyade, ‘yaşama hastalığı’ (Connor 41) tabiriyle melal/spleen kavramını belki Baudelaire'de bululan karanlık tereddüt kavramı, daha uygun düşmektedir. Çünkü bu durum Baudelaire'de, “varolan dünyanın görsel ve sessel devamlılığına itirazla başlar.

Görsel devamlılıkta şairin tahammül edemediği şeyler, birer sevgi nesnesi durumundaki Baudelaire-dışı dünyanın normal töresel ve siyasal alanlarıdır. Kadın, aile veya toplum dış dünyanın uzantıları olarak tahammülsüzlüğün tetikleyicileridir.” (Polat 149-165) Söz konusu tahammülsüzlük hüznle yoğrulmuş karmaşık bir his olarak Müldür şiirine daha yakın göndermeler yapmaktadır. Varoluşçu felsefenin popüler sanat kaygılarından olan ‘hayatı zehirlemek’ ya da ‘bedbaht etmek’ dediği şey, bu bakımdan 20. yüzyıl sanatkârının santimental yanını göz önüne sermiştir. Müldür’de ise bu bir kenara çekilmektir. Ama şurası kesindir ki bir kenara çekilmek, Müldür için edilgen ve pasif bir tavır değil; aksine şiir dili ile yapılacak yıkıcı bir yapı sökücü savaşın hazırlığıdır ve Müldür’de geriye çekilme sadece taktiksel bir olaydır. Çünkü devrin karanlığı ve karmaşasına verilecek cevap, bir saldırı niteliğinde şiir dilinin olanaklarında saklıdır.

*Her melek zalimdir. Meryem'in ipiyle
bağlı geçen o 13 ay. '13 aylı yıl'
ayırıldı bizi nedenini bilmediğim
korkunç melekler. Melankolim 19. haftasıydı
seni tanıdım. Bir şeyler değişiyormuş gibi
oldu birden. Sanki artık kader denen
o kudurmuş atın önünde sürüklenmiyordum.
Sonra korkunç bir dolu yağdı (Müldür, Anemon Toplu Şiirler 379).*

Böylelikle özgün bir tavır olarak beliren melankoli, Müldür’de aklın rasyonelleştirdiği somut soyut yerleşikleri yerinden kıvıltırmak ister. Derrida’nın “Temelleri ya da başka her hangi biri miti maksatlı ve eleştirel olarak nasıl inşa edebiliriz” (Nelson 301) sorusu bağlamında metafizik düşünce uzantısı ve mitleri de içine alan bu tasavvur, mantık tanımaz yanıyla tıpkı yukarıdaki şiir metninde yer alan ‘melek’ kavramını ‘genişletme’, ‘korkunç’ olma gibi realist ve moral tutarlılıkların çizgisinden çıkarmıştır. Bir yerde mantığı ve pozitivizmi aptalca bulan bu bozma ve sökme, bütün diyalektik dil malzemeleri ile estetik sıçrayışlara devam etmektedir. Modern bir sapma olarak, Picasso’nun *Guernica* görselinde (1937) olduğu gibi yıkımın ve dehşetin resim sanatının sınırları içinde patlayan bir bomba etkisiyle yüzyılların sürüklediği oturmuş algı biçimlerini, melankolinin ansızın bastırın şiddetli yıkıcılığıyla, belki içerikte değil ama nitelikte tanınmayacak suretlere dönüştürmesidir. Müldür ise bu bağlamda ortak varlık-fenomen idrakinde yüzyılların biriktirdiği gerekli ya da gereksiz bütün kalıpları yıkıp yerle bir etmekten çekinmez. Yıkıcı eğilim, sanatkâra ait öznel keyfiyetin doruk noktası olarak varlığa özgü her ne varsa bozulabilir, genişletilebilir ve yıkılabilir hâle getirip, şiirin ince tınısında, moderni anlam itibarıyla yaran bir izleğe dönüştürüp bir başka şekle sokabilir.

*Kara saten bir çarşafa
Altın bir haç çiziyorum senin için
Yokluğunu böyle ifade edebilirim ancak
(Müldür, Anemon Toplu Şiirler 379).*

Şiiriyet ekseni söz konusu olduğunda, ortak varlık idrakinde eğer bir anlam, işaret ya da sembol gerekiyorsa, Müldür, izleri teker teker silmekten yana tavır almıştır. Gerek seküler alana ilişkin imge yapısı, gerekse metafizik uzantılı sem-

bollere hiçbir yerli yerinde değildir. Semboller, şiir altyapısı için muhteva özellikleri barındıran ve nerede ne zaman gülümseyeceği belli olmayan birer figüratif; kuvvetle muhtemel içselleşmiş sezgilerdir. İşte karda yürüyüp iz bırakmamak, Müldür için fark edilebilir bir şair özelliğidir.

Yine Lâle Müldür şiirinin melankoli, oyun gibi postmodern izleklerdeki şahsî tecrübeye dayalı belli belirsiz estetik vurguları dışında, açık anlaşılabilir, tutarlı, sağlam bir takım düşünsel eleştirilerle de karşılaşmaktayız. Bu eleştirilerden biri de şairin postmodern zırlığıyla hücum ettiği modernizmdir. Müldür, bir yanı sıra bütün kadim kültür coğrafyasının yitici değerlerinin izini sürer. Modernite ise bu coğrafyaların yitirdikleri geleneksel köklerin yerini istila etmiş türedi şeylerdir. İnsani ilerleme, bir yanı sıra profanlaşan, değer tanımayan tavrıyla, insan için en iyi olan nedir sorusuna modernite olarak cevap vermek zorunda değildir. Dolayısıyla modernizm, insanın yeniden ürettiği değerler ve objeler olarak algılandığında bile hep şu korkuyu kendisinde barındırır: niteliği kaybetme ve çağdaş olmaktan ibaret ve hareket barbarlaşmak... Yahut çok fazla yol alan insanlığın geri dönüşte geleneği dondurduğu yerde bulamamasıdır.

*Kahramanlarınız hayaletti işte!
Bunu anlamak için görüntüyü alıp sesi kısmak yeterli.
Ama ne kukla oyunu o zaman değil mi amca?
Amca ben mavi üzerine beyaz kır çiçekli uzun bir elbise giyip,
Geniş kenarlı hasır Şapkamı Size doğru fırlatmak
istiyorum! (Müldür, Anemon Toplu Şiirler 175).*

Bu bakımdan Lâle Müldür’de dışarıdan gelen rahatsız edici etkilere karşı yer yer güçlü bir direnç vardır. Her ne kadar dilsizleşme ve sorunu kendi içinde çözümleme eğiliminin ağır bastığı durumlar olsa bile; şair, soruna dil yolu ile olaylara bir suçlu bulmadan sembolik şiir dilinin imkânlarında yaklaşmıştır. Aynı zamanda bunun bir dünya görüşü olduğunu söylemek yanlış olmaz. Çünkü Müldür, hep fazlasıyla suçlamak olarak şartlanmış ideolojik söylemlerin ötesinde kendine mahsus sanat ölçütlerinin gücünden faydalanıp, şiir anlayışını, ilişki içinde olduğu çağın değer yargılarından keskin çizgilerle soyutlamayarak, dilsel retorik bağlamlar üzerine kurmuştur. Çözüm için var olan dünyanın uyumsuz yerleşimlerini hep-ten yıkan bir anlayışı değil; bir şeyler teklif edip, özgün cevaplar gelene kadar sessizce bekleyen bir tavrı tercih etmiştir. İşte yıkıcılık ise o son cevabın gelmesinden sonra başlar.

*İnsan ne zavallıdır!
Duymaz orman ve ışık melodilerini
Kibir örter gözlerini
Mırıldanır sonsuzluk vehmini
Şatolar, evler kurar sonsuza dek
kalacakmış gibi (Müldür, Anemon Toplu Şiirler 461).*

Şaire ilham edileninin anlatılması olan poetik söylem, yazgısal, ahlâkî ve erdemli olma adına ölüm, fanilik ve sonsuzluk arasındaki gidiş gelişlerle şiirin sembol ormanında sıra dışı bir yolculuğa çıkmasının öyküsüdür. Kutsal ve erdemli öğretilerin şiir dilinde de kendine bir yer bulabileceğine ilişkin böyle bir kestirim bağlamında, Müldür şiirinin metafizikle olan ilişkisi de ruh, melek, şeytan, İsa ve

Meryem gibi imgeler açısından dikkate değer bir algılama/alımlama biçimini gözler önüne sermektedir. Burada diğer önemli nokta ise zihinsel kutuplaşma ve bölünme olmadan, imgelerin birbirlerini inkâr etmeden ortak bir retorik yapı oluşturmasıdır.

Sonuç

Yaşadığı devrin ruhunu yansıtan okuma teorilerinden büyük oranda bağımsız tavır sergileyen Müldür, hem sanatın insan tarihindeki ortak mirasına yeni bir şeyler koyabilmenin ayrıcalığını, hem de yüzyılların biriktirdiği fenomenolojik algı yerleşiklerini probleme dönüştürmeyi ve estetik olarak sabit temellerinden sarsmayı başarmıştır. Postmodern referans kaynaklarından hareket ederek klasik ve romantik her türlü yazınsallığı kullanılabilir hâle getirip, şiirsel metin içinde kurgulayıp, profesyonel etkileşim gücüyle şiir diline hâkim kılmak; işte söz konusu parametreler çerçevesinde Müldür şiirinin de postmodern kaynaklarını göz önüne sermektedir.

KAYNAKLAR

- Brown, Richard Harvey. "Retorik Akıl olarak Akıl, Epistemoloji, Söylem ve Pratik." *Retorik, Hermeneutik ve İnsan Bilimleri*. Çeviren Ahmet Cevzici, Paradigma Yayınları, 2002.
- Connor, Steven. *Postmodernist Kültür*. Çeviren Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Hollinger, Robert. *Postmodernizm ve Sosyal Bilimler Tematik Bir Yaklaşım*. Paradigma Yayınları, 2005.
- Müldür, Lale. *Anemon Toplu Şiirler (1988-1998)*. Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Müldür, Lale. *Ultra-Zone'da Ultrason*. Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Nelson, John S. "Araştırma Retoriğinin Politik Temelleri." *Retorik, Hermeneutik ve İnsan Bilimleri*. Derleyen Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayınları, 2002.
- Picasso, Pablo. *Guernica*. 1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- Polat, Adem. "Bir Yargıdan Kaçma Eylemi: Baudelaire'de Hınç Kültürünün Üretimi." *Doğu Batı*, y. 19, no. 77, 2016, ss. 149-165.
- Soykan, Ömer Naci. *Wittgenstein / Yaşamı Felsefesi Yapıtları*. MVT Yayıncılık, 2006.
- Wilde, Alan. *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. The Johns Hopkins University Press, 1981.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

ELEKTRA KOMPLEKSİ BAĞLAMINDA PSİKANALİTİK BİR OKUMA DENEMESİ: *BABALAR VE KIZLARI*

Öz: Bilinç dışı öğelerin, bireyin zihinsel süreçlerine olan etkisini ortaya koymak amacıyla ortaya çıkan psikanaliz, bastırılmış duygu ve istekleri sorgulaması bakımından modern sanat ve edebiyatın çatışma öğelerinden biri olarak kullanılır. İnsanın insanı ve kendini anlama çabasının bir ürünü olarak değerlendirilebilecek psikanaliz; “rüyalarda arzu doyumu, bilinç dışı zihinsel süreçlerin yaratma edimine etkisi” gibi ilkeleri dolayısıyla bir yandan edebiyat alanında yoğun ilgi görmüş, öte yandan yoğun eleştirilere maruz kalmıştır. Sigmund Freud’un tıp literatürüne kazandırdığı Oedipus ve Elektra kompleksleri, bu eleştiri ve tartışmaların odak noktasında yer almaktadır. Kız çocuklarının babaya duyduğu aşırı düşkünlük ve anneyi rakip olarak görmeleri şeklinde özetlenebilecek “Elektra kompleksi”, modern dünya romanında, çeşitli izleklerin alt başlıklarından biri olarak kullanılmaktadır. Bu çalışmada psikanaliz ve Elektra kompleksinin edebiyat alanındaki sınırlılıkları ve etki düzeyleri “Babalar ve Kızları” romanı üzerinden irdelenecektir. Kahraman anlatıcı konumundaki roman karakterinin, bastırılmış duygularının rüyalarla ilişkisi, rüya metaforunun edebî eserdeki misyonu ve rüyaların kurmacadaki örtük görevi yine Elektra kompleksi üzerinden değerlendirilecektir. “Sanatçı neden yaratır?” sorusu, kahraman anlatıcının içsel çatışmalarından yola çıkılarak yanıtlanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Babalar ve Kızları*, Elektra Kompleksi, Psikanaliz, Freud.

A Psychoanalytic Analysis in the Context of the Electra Complex: *Babalar ve Kızları*

Abstract: Emerging so as to reveal the effect of unconscious elements on the mental processes of the individual, psychoanalysis is regarded as one of the conflict elements of modern art and literature in terms of questioning suppressed emotions and desires. On the one hand, psychoanalysis, which may be considered as a product of human's struggle to understand human being and herself, has attracted great interest in the field of literature, on the other hand it has been subjected to intense criticism due to its principles such as "satisfaction of desire in dreams and the effect of unconscious mental processes on the acquisition of creation." The Oedipus and Electra complexes which Sigmund Freud brought to the medical literature are at the focal point of this criticism and debate. The “Electra Complex”, which may be summed up as the extreme devotion of the girls to the father and seeing the mother as an opponent, is used as one of the subtitles of various themes in the modern world novel. In this study, the limitations and the influence levels of psychoanalysis and the Electra complex in the field of literature will be examined via the novel “Babalar ve Kızları”. The relationship between the dreams of the suppressed emotions of the novel character, the hero-narrator, the mission of the dream metaphor in the literary work and the implicit role of the dreams in the fiction will be evaluated through the Electra complex. The question: “Why does the artist create?” will be tried to respond with regard to the inner conflicts of the hero-narrator.

Keywords: *Babalar ve Kızları*, Elektra Complex, Psychoanalysis, Freud.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
52. SAYI / VOLUME
2022-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazarlar Corresponding Authors

Dr. Deniz POLATER

Bartın FSMAL
Türk Dili ve Edebiyatı Öğrt.

denizpolater@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-5615-9905

Gönderim Tarihi

Received

21.09.2022

Kabul Tarihi

Accepted

15.11.2022

Atf

Citation

Polater, Deniz. “Elektra Kompleksi Bağlamında Psikanalitik Bir Okuma Denemesi: Babalar ve Kızları.” *Türk Lük Bilimi Araştırmaları*, no. 52, 2022, ss. 163-180.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

Modern sanatın, insanı tüm karmaşıklığıyla anlama ve anlamlandırma düşüncesi; insanı kişisel görüşleri ve toplumsal rolleriyle ele alan edebiyatın da hareket noktalarından biridir. Bireyi analiz ederek çeşitli yönleriyle tanımayı ve ruhsal çözümlenmelerle bireyin bilişsel dünyasına girebilmeyi amaçlayan psikanaliz; zamanla bir kuram olmanın ötesine geçer ve çeşitli bilimlere kaynaklık eden bir disiplin görevini üstlenir. Kendilerine insanın bütününe hedef ve malzeme olarak seçmiş olan (Emre 379) bu iki disiplin, bireyin anlamlandırılması aşamasında benzer yöntemler kullanır. Toplum ve toplumsal tabakanın bir parçası olan bireyi ele alan edebiyat da sanatçının iç dünyasını ve edebî eseri kurmacanın imkânları dâhilinde somutlaştırmak için psikanalizin verilerinden yararlanır. Çok katmanlı ve çok anlamlı bir yapıya sahip olan edebî eser; insan gerçeğine çeşitli perspektiflerden bakmayı mümkün kılan başat sanat dallarındandır. Dolayısıyla edebî eseri, psikanalizin verilerinden yola çıkarak anlamlandırmaya çalışmak; farklı okumalarla edebî esere zenginlik kazandırmak anlamına gelecektir.

Psikanaliz; bireyin gündelik yaşamına etki eden ve onun toplumsal rolünü belirleyen asıl etmenlerin bilinçaltında gizli olduğu düşüncesinden hareketle ruhsal çözümlenmelere yönelir. Sigmund Freud tarafından ortaya atılan ve sistemleştirilen bu disipline göre, bireyin bilinçaltında yatan ve doyum sağlanmamış olan arzu ve dürtüler, rüyalar kanalıyla ortaya çıkarak cinsel tatminsizlik başta olmak üzere çeşitli davranış bozukluklarına neden olur. Psikanalizde rüyaların etkinliği, kaynağı ve etki düzeyiyle ilgili çeşitli araştırmalar yapan ve yayımlayan Freud'a göre (91), rüyaları hazırlayan iki temel neden vardır:

Ya normal olarak baskılanmış bir içtepi (bilinçsiz bir istek) biz uyurken Ben'in egemenlik alanında sözünü geçirecek kadar güçlenmekte ya da uyanık yaşamdan artakalan bir eğilim, kapsamındaki bütün çatışkan içtepilerle düşünsel bir olay, biz uykudayken bilinçsiz bir içerikten destek görerek güçlülük kazanmaktadır. Yani düşler ya Ben ya da Es'ten almaktadır kaynağını (Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış 91).

Her iki kaynak da baskılanmış, gündelik yaşamın dışında tutulmaya çalışılan düşünce veya arzuları karşılamaktadır. Çocukluk yıllarında baskılanan cinsel dürtülerin yetişkinlik döneminde saldırganlık ve içe kapanış şeklinde görülen dışavurumu, Freud'un psikanaliz anlayışının esasını oluşturmaktadır. Oedipus ve Elektra karmaşalarıyla tanımlanan bu durum, çocuğun karşı cinsten ebeveynine duyduğu aşırı hayranlık şeklinde ifade edilebilir. Kahraman anlatıcının bir kız çocuğu olması ve babasıyla çatışmaları, kurmacayı Elektra kompleksi bağlamında irdelemeyi mümkün kılmaktadır.

Sigmund Freud'un ortaya atıp sistemleştirildiği bu kompleks, kız çocuğunun, annesinde kendi iradesini kısıtlayan ve cinsel özgürlüğünden vazgeçmesini zorlayan bir otorite algılamasıyla ortaya çıkmaya başlar. Anneden kurtulma arzusunun rüyalarda kendini göstermesi, bu arzunun zamanla gündelik yaşama yansması, babaya karşı acıma ve şefkat duygusu, bu kompleksin yansımaları olarak belirginlik kazanır. Küçük kızın, babasıyla olan sevecen ilişkisine ket vurduğunu düşündüğü ve kendi arzuladığı yerde bulunduğuna inandığı annesine duyduğu

düşmanlık zamanla bir tür komplekse dönüşür.¹ Freud'un ilk başlarda kız ve erkek çocukları için ortak bir adlandırmayla "Oedipus kompleksi" adıyla tanımladığı bu karmaşa, 1913 yılında Carl Gustav Jung tarafından Oedipus kompleksinden ayrılarak "Elektra kompleksi" adıyla anılmaya başlanır.²

Elektra kompleksine ismini veren kişi, Yunan mitolojisinin ünlü kumandanlarından Agamemnon'un kızıdır. Antik Yunan edebiyatında doğrudan Elektra'yı konu alan 2 büyük trajedi yazarı Sophokles ve Euripides'tir. Her iki sanatçının da "Elektra" adıyla kaleme aldığı trajedi türündeki eserlerde, küçük farklılıklar olmakla birlikte, genel hikâye benzer doğrultudadır. Anlatıya göre, büyük Yunan komutanlarından Agamemnon, kızı İphigeneia'yı tanrılara kurban ettiği için karısı Klytaimnestra'nın öfkesine maruz kalır. İlk fırsatta kızının intikamını almayı planlayan Klytaimnestra, çok geçmeden bir fırsat yakalar. Agamemnon'la aralarında atalarından kalma düşmanlık bulunan Aigisthos'la iş birliği yaparak Agamemnon'u öldürür. Agamemnon ve Klytaimnestra'nın kız çocuklarından olan ve babasına oldukça düşkün olan Elektra, erkek kardeşi Orestes'e bir kötülük yapılmasını diye onun, babasının güvenilir yardımcılarından biriyle ülkeden kaçmasını sağlar. Annesi ve onun âşığının elinden türlü eziyetler çeken Elektra, kardeşi Orestes'in yetişkin olup bir gün dönmesi ve ikisinin birlikte babalarının öcünü alabilmeleri ümidiyle yaşamaktadır. Orestes delikanlılık çağına geldikten sonra Tanrı Apollon ve rahipler tarafından babasının intikamını alması için yöreklendirilir. Ölen babasının tahtı olan Miken Krallığı'na geri dönen Orestes, ablası Elektra'nın yönlendirmeleriyle önce annesinin âşığı olan Aigisthos'u, ardından annesi Klytaimnestra'yı öldürür (Sophokles 4-55).

Psikanalizde, kız çocuğunun babaya aşırı düşkünlüğü ve anneye düşmanlığıyla adlandırılan Elektra kompleksinin hikâyesinde aslında etkin konumdaki karakter, erkek kardeş Orestes'tir. Ancak annesine duyduğu kin ve bir gün mutlaka babasının öcünü alma düşüncesiyle olayların gelişimine yön veren ve cinayetler esnasında Orestes'i yöneten Elektra, tragedyanın asıl belirleyicisi olarak öne çıkar. Babaya duyulan aşırı hassasiyet ve öç alma duygusuyla tanımlanan Elektra, bu bağlamda Türk ve dünya edebiyatlarının çeşitli ürünlerine konu olur. Rüyaıyla, ek-sik çocuklukla, kolektif bilinç dışıyla ya da bastırılmış duygularla özdeşleşir. Bu bağlamda, Elektra kompleksinin; gündelik hayatın sosyal normlarıyla otosansür-lenen duyguları, baskı odaklarını devre dışı bırakan rüyalar aracılığıyla açığa çıkarmaya çalıştığı söylenebilir. Brooks'a göre (60), "[P]sikanalizin uğraştığı açıklama biçimi, şimdiki zamanı derinlemesine anlama hatta -bilincin dışında bırakılmış geçmiş anlatılar aracılığıyla- değiştirme iddiasından ötürü doğası gereği anlatsaldır". Bu açıdan bakıldığında Elektra kompleksi, kimi roman karakterlerini anlaşılır kılmanın ve karakterin yaşadığı bilinç dışı suçluluk duygusunu sorgulamanın temel aracıdır.

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Sigmund Freud, *Psikanalize Giriş Dersleri*. Çeviren Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, 2018, ss. 253-255.

² Ayrıntılı bilgi için bkz. Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji*. Çeviren Ender Gürol, Pabel Yayınevi, 2006, s. 30.

1. “Su ve Düşler” yahut Rüya İçinde Rüya

Tanzimat sonrası edebiyatımızın önemli bir özelliği de kadın yazarlarımızın yetişme imkânı bulmuş olmasıdır. Fatma Aliye Hanım, bu konudaki en önemli örnek olarak karşımıza çıkar. Ahmet Cevdet Paşa'nın kızı olması ve Ahmet Mithat'tan yazarlık noktasında destek görmesi sayesinde ilk kadın yazar olarak varlığını kabul ettirir. Fatma Aliye edebiyat yanında tarih, teoloji, felsefe konularında da eserler kalemlenmiş; romanlarında genel olarak kadın haklarını savunmuştur. Bu bakımdan Avrupalılar nezdinde de önemli bir örnektir ve gerekli durumlarda onların Türk kadınları hakkındaki yanlış fikirlerini düzeltme yoluna gitmiştir. Yedi yıl İstanbul'da kalmış olan Batılı yazarlardan Emil Julyar, *Şark Kadınlarıyla Garp Kadınları* adlı eserinde, Türk kadınlarının eğitim almadıklarını, son derece kısıtlı bir hayat yaşadıklarını ileri sürünce Fatma Aliye Hanım, “Nisvan-ı İslâm ve Bir Fransız Muharriri” adlı yazısında bu duruma şöyle karşı çıkar: “Müellif Türk kadınları tiyatroya gitmezler, konserlerde, mebahis-i ilmiye ve edebiyede bulunmazlar, seyahat etmezler, roman okumazlar diyor. Peki bunların hepsi sahil mi ya? Roman okuduktan başka yazarlar bile” (Mustafa Reşid 37) diyerek Emil Julyar'ın yanlış fikirlerini çürütür. Yazdığı romanlar ve ele aldığı konularla kadın yazar geleneğimizin başında yer alan Fatma Aliye Hanım'ın açtığı yoldan günümüze kadar Halide Edib Adıvar başta olmak üzere pek çok kadın yazar yetişmiştir. Bugün de Türk edebiyatında kadın yazarlar yetişmeye ve önemli eserler vermeye devam etmektedir. Bunlardan biri de Selda Uygur Gürbüz'dür.

Selda Uygur'un ilk romanı olma özelliğini taşıyan Babalar ve Kızları; “bas-tırılmış duygular, su, rüya ve kalıtım” gibi kavramlar çerçevesinde şekillenen ve geleneksel bir ailedeki ilişkiler üzerine kurgulanan bir romandır. Çeşitli sebep-sonuç ilişkileriyle birbirine bağlı 18 alt başlıktan oluşan roman, kendi içinde yapısal bir bütünlüğe sahiptir. Roman, kahraman anlatıcı görevi üstelenen ve ismi verilmeyen küçük bir kızın, 19 yaşına gelinceye kadarki yaşam serüvenini konu edinir. Anlatıcının suyla başlayan ve ölümden kıl payı kurtulduğu yaşam serüveni, çevresinde bulunan ve ona değer veren erkeklerin birer birer ölmesiyle devam edip şekillenir. Roman boyunca süren bu ölümler, bir şekilde anlatıcıyla ve suyla ilişkilendirilir. “Annem sonradan doğruladı: ‘Denizleri seversin, deniz gibisin, daha sonra hiç suyun dibindeki kadar mutlu görmedim seni.’” (Uygur 8) diyen anlatıcı, “su” metaforunun roman boyunca etkin bir rol oynayacağını ipuçlarını romanın henüz başında verir.

Romanın başında anlatıcı; annesi, babaannesi ve kız kardeşiyle birlikte ev sahiplerine oturmaya gider. Kadınlar içeride sohbet ederken çocuklar banyoya yönelir. Anlatıcı, emekleyerek içi su dolu küvete tırmanır ve baş aşağı suya dalar. Boğulmak üzereyken ablasının aileyi uyarmasıyla ve babaannenin çabalarıyla kurtulur. Orada bulunan ve çocuk akıyla kakkahalarla gülen ev sahibesinin oğlu, yıllar sonra Şile'de ikiz kardeşlerini kurtarmaya çalışırken boğulur. Ev sahibesi ölen oğlunun mevlidinde anlatıcının annesinin kulağına fısıldar: “Su, bu çocuklardan birini alacaktı. Kızının anlatacak hikâyesi varmış...” (Uygur 8). Ev sahibesinin bu söylemi, bir bakıma olay örgüsünün şekillenmesinde suyun aktif bir rolünün olacağı konusunda bir ipucu gibidir. Kurmacanın akışı açısından değerlendirilecek

olursa bu aşamadan sonra okur, Bachelard'ın söylemiyle (59), “[S]uyun özel bir ölüme doğru çekilen özel bir yaşam simgesi sunduğu(na)” tanık olmaya başlar.

Anlatıcının çocukluğunun geçtiği mahalle; komşuluk ilişkileri, dayanışma, birlikte gidilen deniz eğlenceleri ve çocukların hep birlikte oynaması gibi yönlerden geleneksel Türk mahallesi izleri taşımaktadır. Çocukluğuna ait ilk yerleşik anılar bu mahallede cereyan eder, “Denizleri çok severim. Rüyalarımda incecik, upuzun dal gibi bacaklı atlarla gri-siyah bulutlu bir gökyüzü altında yuvarlak ve inciten taşlara basarak yürümeye çalışırım. (...) Gitmem, ulaşmam gereken bir yer vardır rüyalarımda” (Uygur 7) diyen anlatıcının çocukluk rüyalarını bu mahalle şekillendirir. Bu bölümden de anlaşılacağı üzere, su ve rüya kavramları, roman boyunca birbirini bütünleyen öğeler olarak kullanılır. Demir'in (55) ifadesiyle, 'hayallendirme' ya da 'kurgulama' bu noktadan sonra romanı daha girift bir hale sokar.

Anlatıcının gitmeye çalıştığı yer ya da içinde bulunduğu arayış; düş ile gerçeğin, geçmiş ile şimdinin iç içe geçtiği bir deniz etkinliğinde ortaya çıkar. 18 Temmuz 1990 tarihinde mahallece gidilen deniz kenarı pikniğinde, kuzenin dalgalara kapılması nedeniyle anlatıcı suya atlar. Denize atlamadan önce kum fırtınası arasında bir çift kara göz görür. Benzer şekilde, anlatıcı suyla boğuşurken o bir çift kara gözün sahibi rüya-gerçek ikileminin arasında, karadan kendisini izlemektedir. O gözlerin sahibi, yaklaşık 55-60 yıl önce vefat etmiş olan büyük dedesi Karabey Dede'dir. Karabey Dede, kendi söylemiyle “iki su perisi” görmüştür.

Romanın son bölümünde olay örgüsüne dâhil olan ve anlatıcıyla benzer psikolojik kaygılar taşıyan Ercan'ın huzur arayışı da su imgesine dayalıdır. Anlatıcının yazlıkta tanışıp arkadaş olduğu Ercan; geleceği gösteren rüyalar görmektedir. Rüyalarında derinden bir gürültü gelmekte, bu gürültü onun üzerine yıkılmakta ve nihayetinde onu öldürmektedir. Korktuğu için uyuyamayan hatta babasının silahını yastığının altında taşıyan Ercan'a, anlatıcının annesi kurtuluş reçetesi olarak suyu önerir. Anlatıcı bu durumu ve Ercan'ın kaçış ya da sığınma çabalarını şöyle aktarır:

Annem, 'Oğlum suya anlat, su bütün kötülükleri alıp götürür, kötü rüyaları tersine çevirir' sözlerini miyavlamayla karışık huçırıklar arasında söyleyerek suyun tekrar olumlayan, doğuran gücüne hepimizi inandırdı. Ercan'ın bizden uzaklaştığı zamanlarda suyla konuştuğunu gördük. Onun rüyaları da benimki gibi gelecekte geliyorsa korkmakta haklıydı (Uygur 108-109).

Anlatıcının rüyaları, rüya ile gerçek arasında bir çizgide yer almakta, gerçekleşecek bir olayın bilinçaltındaki yansımalarını temsil etmektedir. Onun için rüyaların gerçekleşmesi, geçmişle bugün arasında bir bağ kurabilmek, bazen de geleceğe dair gerçekleri görebilmek anlamına gelmektedir. “[R]üyam ilk kez gerçekleştiğinde, yani geçmişle gelecek arasında bağ kurabildiğimde dokuz yaşındaydım. ‘Adile Naşit ölecek akşam’ dedim. Adile Naşit'in ölüm haberini o akşam TRT'nin haber bülteninde duyduk. Babaannem, ‘Çocuğu okutalım’ dedi.” (Uygur 9) diyen anlatıcı, rüyalar aracılığıyla psikanalizi kurmacaya dâhil eder. Psikanalizin kuramcılarında Freud'un “bilinç dışı” isteklerle bağdaştırdığı “rüya” kavramı, olay örgüsü ve karakterlerle ilgili ya da ilgisiz çeşitli şekillerle romanda kendini gösterir. Fromm'un, Freud'un psikanalizine dair değerlendirmelerine

göre, “Nevrotik rahatsızlıklar ve nedensiz unutkanlıklarda olduğu gibi rüyada da ortaya çıkmalarını istemediğimiz ve bu yüzden de bilincimizin dışına ittiğimiz arzularımız, kendilerini biçimlerini değiştirmiş olarak göstermektedirler” (*Rüyalar Masallar Mitler* 71). Anlatıcının zamanla göreceği rüyalar doğrudan kurmacadaki karakterlerle ya da bilinçaltında yatan korkularla doğrudan ilintilenecektir.

Geleneksel anlatı formlarıyla postmodern öğelerin iç içe bulunduğu Babalar ve Kızları, yer yer fantastik gerçekliğe yaslanan bölümleriyle okuru gizemli ve düşsel bir dünyaya davet eder. Bu izlerden birine Zorba'nın ölüm sahnesinde rastlanır. Ömrünün son demlerini yaşadığını anlayan Zorba, torununa insanın zamanla ilişkisine dair öğütlerde bulunur. Zamanın kendisine doğru işlemlerini sağlamasını; herkesin durduğu tarafta değil, tam aksi yönde durarak zamanı izlemesini salık verir. Çünkü zaman olgusu aslında insanın içinde işlemektedir ve torununun bakması gereken yer orasıdır. “Rüyaların çıkacak zamanla, gece gördüklerin sabaha gerçek olacak, ölümlerle konuşacaksın, sakın korkma, bu sana Tanrıların armağanı.” (Uygur 16) diyen Zorba, torununun bir ömür boyu aşkı arayacağını, onu boynundaki kokudan tanıyacağını ve gerçek aşkı bulup da çocukluğunun geçtiği sokağa giderse Zorba ile yeniden buluşabileceğini söyler. Bu durum, bir yandan romanın gelişim çizgisine yeni parantezler açmayı, diğer yandan fantastik öğelerle rüyaları-gerçek üçgeninde yeni sorgulamalara imkân tanımayı mümkün kılar. Roman boyunca Wood'un söylemiyle (61) “görevde olmayan detay” niteliği taşıyan “rüya” faktörü, böylece yavaş yavaş kurmacaya yön vermeye başlar.

Kundera'nın *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* romanındaki edebî dönüş mitosunu anlamlandırmaya çalışan anlatıcı, gerçekleşen bir şeyin sonsuza kadar aynı yerde tekrarlanıp tekrarlanmadığını bulmaya çalışır. Karabey Dede ile ikisinin o deniz kenarında aynı kısır döngü içinde dönüp durmalarının mümkün olabilme durumu, bir kişinin aynı anda birden fazla yerde bulunabilme olasılığı anlatıcının zihnini fazlasıyla kurcalamaktadır. Psikolojik çatışma ve tutarsızlıkları bu derece yoğun yaşadığı bir dönemde sinemaya ve filmlere merak saran anlatıcı, yeni bir rüya görür. “Rüya geleceğimde geçiyordu. Rüyam gelecekte yaşayacağım bir zamanı bir film bütünlüğüyle anlatıyordu bana. Rüyalarım bana şiir ezberletiyordu. “Tüm zamanları aslında yaşadın, geriye yalnızca onları hatırlamak kaldı.” Peki izlediğim filmler rüya mıydı?” (Uygur 54) diyen anlatıcı, rüyasında kayak yapmaya çalıştığını fakat çok korktuğunu görür. Daha sonra okuyacağı bir Çehov kitabındaki ilk öykünün kendi rüyasıyla benzerliğine tanık olur: Kızağa binip kaymaya çalışan iki çocuk vardır ve kız çocuğu kayarken büyük bir korku hissetmektedir. Fark eder ki gördüğü rüya, aslında bir kadın olduğunda yaşayacaklarının rüyaya dökülmüş halidir. Rüyasında sevgi sözcükleri duyan anlatıcının, “Ancak bir aşk karşılığını bekler, arzular doyurulmayı beklemeden nesnesini arzulamaya devam eder. Arzulamaya devam etmeliydim, böylece yolun sonunda ne olduğunu görebilecektim. Rüyalarımın en büyük hazinem olduğunu fark ettiğimde dedemin yazdığı son sayfayı okumaya hak kazanmıştım.” (Uygur 57) diyerek rüyalarla arzu doyumu, Elektra kompleksiyle arayış metaforu arasındaki ilgiye göndermeler yaptığı düşünülebilir.

Anlatıcının kütüphaneden alıp okuduğu, Çehov'a ait hikâye kitabındaki öyküde kızağa binen çocuklardan kız çok korkarken erkek çocuk da kızın kulağına

“Seni seviyorum Nadenka” diye fısıldamaktadır. Öykünün sonunda kız yaşadıklarının rüya mı gerçek mi olduğuna bir türlü karar veremez. Tıpkı, anlatıcının sürekli yaşadığı hayal-gerçek çatışması gibi bir durumdur bu. Öyküdekine benzer bir hayal-gerçek çatışmasına sonraki bölümlerde rastlanır. İlerleyen bölümlerde huy-ları hiç birbirine benzemediği için anlatıcının sürekli kavga ettiği, tartıştığı, Abdül isimli Kuveytli bir çocuğa âşık olduğunu görürüz. Abdül, Kuveyt’e dönmeden önceki son gece anlatıcının evinin önündeki sokak lambasının altından “Seni seviyorum.” diyerek belli belirsiz seslenir anlatıcıya. Ya da anlatıcı öyle hayal eder (Uygur 75).

Freud’un, “[B]ilinçdışı süreçlerin normal bir anlatımı” (Geçtan 23) olarak nitelediği rüyalar, anlatıcı için, çoğunlukla gelecekte yaşayacaklarını göstermeye yöneliktir. Kimi zaman rüyasında İstanbul’da bir devrim olduğunu görür, kimi zaman İstanbul sokaklarının geceleri çok tehlikeli olduğunu. Rüyalarında evinin penceresinden tüm suçları ve kanunsuzları çıplak gözle gördüğü de olur, ölmek için var gücüyle bisikletin pedalına asıldığı da. Bu rüyalar; zamanın hangi noktasında olduğunu bilmeyen, hangi zamanda olması gerektiğine karar veremeyen bir kafa karışıklığı yaratır anlatıcıda. Cebeci’nin (345) söylemiyle, “[R]üyalar bir kişinin psikolojik dünyasının ana motiflerini, bu motiflere kaynak olan psikolojik yapılanmayı göster(ir).”

Adler’in (110-112), düş gören birinin, ussal yetenekleri açık birine nazaran geleceği görme konusunda dezavantajlı olduğu şeklindeki görüşünün aksine, anlatıcı, gelecekte olan olayları gördüğünü bilmektedir. Bunun gerçek olduğuna kimseyi inandırma çabası içine girmek istemediği için yeni ve örtük bir dil arayışına giren anlatıcı; son rüyasını Elektra kompleksinden kaçış bağlamında görür. Freud’un, “[D]üş dili bilinçsiz ruhsal etkinliğin bir dışavurum biçimidir. Ama bir tek değil, birçok lehçeyle konuşur bilinçdışı” (*Psikanaliz Üzerine* 74) şeklindeki yaklaşımı, romana dair alt okumaların gerekliliğinin bir ispatı gibidir.

Önce üstü üste giydiği atletlerle, sonra yelekle göğüslerini saklamaya çalışan anlatıcı; rüyasında o an düşündüklerinin tam tersi bir şekilde, kendini bir gelin olarak görür. Bastırılmak istenen duygu ya da düşünce, zıtlıklarla anlatıcının rüyalarında kendini göstermeye başlar. “Gelin olmuşum. Otuzlarımın başında. Öyle kötü ki gelinliğim. Korsesi belimi acıtıyor. Gelinler ince görünür diye diye korse-nin arkasındaki bağcıklarla sıkıyorlar belimi. Kırık beyaz, beyaz gibi çiğ durmaz. Öyle sönük değil, az kabartılı. Nefes alamıyorum. Göğüslerim şişiyor. Korsenin üzerinden taşıp alt dudağıma doğru patlıyor” (Uygur 82). Ayrıca salgın hastalık, evlerine yolu düşen rock yıldızından yüz bulamaması, düğününe yetişemeyecek olması gibi sebepler, anlatıcıyı geleceğe ulaşmak isteğinden alıkoymaktadır. Anlatıcının, geçmişe ait yaşanmış olaylardan izler taşıyan rüyalarla şekillendirdiği geleceği, koyu, karışık ve tekinsizdir.

2. Elektra Kompleksi Bağlamında Babalar ve Kızları

Romanın başında Elektra kompleksindeki baba-kız etkileşiminin aksi bir durum kurmacaya egemendir. Anlatıcı, babasından korkmakta, babaya karşı aneyi koruyan bir tavır takınmaktadır. Anlatıcı, “Babaannem henüz öldürülmemiş.

Balkonundaki küpeççekleri pembe zariflikleriyle boyunlarını eğmişler. Beni gördüğüne öyle çok seviniyor ki... ‘Kızım’ diyor, ‘üzülme artık, baban yeni bir ev tutup gitmene izin verecek. Seni tutsak etmeyecek.’ (...) Ya annem ne olacak? Babam onu üzer.” (Uygur 8-9) diyerek babanın aile üzerindeki olumsuz etkisine dikkat çeker. Nitekim anlatıcı, annesi ve ablası babadan kaçmak için mahalleden taşınacak, bir süre sonra babaannenin ölümü, bu gidişle ilişkilendirilecektir.

Roman boyunca anlatıcının rüyalarına, hayallerine ve çocukluk anlarına aileden 3 erkeğin etkisinin olduğu görülür: Zorba Dedesi, Karabey Dedesi ve babası. Romanda Elektra kompleksine dair ilk izlere anlatıcının, “Zorba Dedem” dediği İshak Zorba aracılığıyla ulaşılabilir. Anlatıcının babasının babası olan Zorba, kimselere benzemeyen, semtindeki tüm kadınları kendine hayran bıraktıran bir yapıya sahiptir. Uzun yol tır şoförü olan Zorba; yeşil gözlüdür ve çekici bir simaya sahiptir. Kamyonuyla Anadolu’nun bozkırlarına gaz götüren Zorba, moda uygun pantolon ve göğsünü açıkta bırakan keten bir gömlek giyinin; ağzına yerleş-tirdiği Birinci sigarasıyla, yüksek sesli kahkahasıyla, bozkırdaki kadınlar tarafından ilgiyle karşılanır. Mahalledeki ve gittiği yerlerdeki kadınların gözdesi olan Zorba, anlatıcı belirli bir bilince erdikten sonra onun da gözdesi olur. Torununu rüyaların gerçekliğine inandırmak isteyen Zorba Dede’sini küçükken kaybeden anlatıcı, onun kendisi için neden ve nasıl bir övünç kaynağı olduğunu şöyle anlatır:

Zorba’nın kışı da bir başkaymış. Kar topunu, yılbaşımı çok severmiş. ’87’de Noel Baba kostümü bulup kırmızı, kadife çuvalına da bütün mahalleye yetecek kadar hediyeye koymuş. Seksenlerde henüz sinemalarda Noel Baba bu kadar çok görünmezken bu kostümü nereden bulduğuna mahalleli hayret etmiş. Ben Noel Baba’nın gerçek olduğunu bilirim. ’87’ye girerken uykumda alnımdan öpüp boz bir ayıcığı koynuma yatırmış (Uygur 13).

Zorba ve torunu arasındaki etkileşimi, Freud’un psikanalizinin cinsel dürtüleriyle tanımlamak olası değildir. Ancak, dede-torun arasında karşılıklı bir hayranlık, diğeriyle övünme ve yok edici bir aşkın varlığından söz edilebilir. Torunu olmadan önce Anadolu bozkırlarındaki dul kadınların kekik kokulu göğüslerinde teselli arayan ve daimî bir arayış içinde bulunan Zorba; torununun doğumuyla diğer kadınları unuttur. Torununu görür görmez onun boynunu koklayan ve başka bir adama dönüşen Zorba, onu her sabah okula kendi arabasıyla götürür, ona rengarenk tokalar alır ve farkında olmadan torununa aşkın arayışıyla ilgili bir miras bırakır: Anlatıcı konumundaki torun da tıpkı dedesi gibi, hoşlandığı ya da duygusal etkileşimde bulunduğu erkeklerin boynunu koklayacak, boyunlarından aldığı kokuyla münasebetlerinin varabileceği düzeyi belirleyecektir.

Baba figürü, ancak Zorba Dede’nin ölümünden sonra romanda aktif rol almaya başlar. Herkes tarafından hayranlıkla takip edilen, özgüveni yüksek, bakımlı ve gösterişli biri olan Zorba’nın aksine, oğlu Alvrur, babası tarafından manevi olarak dizginlenen bir yapıdadır. Mahallede bakkalık yapan Alvrur, bakkalın önünden gelip geçen yüksek topuklu, mini etekli kadınlara göz ucuyla bakacak cesareti bile kendinde bulmayacak derecede içe dönük bir yapıdadır. Alkol tüketimi nedeniyle sürekli sorumsuzlukla suçlanan Alvrur, hep babasının gölgesinde kalmıştır. Anla-

tıcı, dedesi Zorba'nın ölümüne kadar, babası olan Alvir'a pek değinmez. Bu noktaya kadar Elektra kompleksinin hayran olunan ve varlığıyla gurur duyulan karakteri Zorba Dede'dir. Baba Alvir ise bu noktaya kadar hep ikinci plandadır. Zorba'nın yerini alamayacağı, anlatıcının kaleminden, "Alvir özgürlük hayalleriyle bakkalında sabahtan geceye içiyor, rakıyla votkayı birbirine karıştırıyor, viskinin yanında çocuklara satması gereken bütün çikolataları yiyordu. (...) Babam da babasını içinde öldürmeye çalışıyordu, dönüşü yoktu." (Uygur 19) sözleriyle anlatılır.

Görüldüğü kadarıyla şimdiye kadarki bölümlerde baba-kız arasında açık bir hayranlık ya da üstün tutma belirtisine rastlanmamaktadır. Anlatıcının hayranlık duyulacak bir ebeveyn arayışı, baba karakterinin delirmesiyle gizil bir şekilde varlığını hissettirmeye başlar. 1988 yılında bir yandan işçi olayları mahallede yankılanırken diğer yandan baba Alvir, zihinsel sorunlar yaşamaya başlar. Aile üyelerine, bir akşam, kendisinin ajan olduğunu, ailenin tehlikede olduğunu ve herkesin kendisinden alacağı komutlarla hareket etmesi gerektiğini söyler. Anlatıcının söylemiyle, Zorba'nın yokluğu, Alvir'un ne kadar kirli duygusu varsa hepsinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. "[R]uhunu şiddet yakmış" (Uygur 25) olan bu adam, büyük aile meclisinin kararıyla hastaneye yatırılır. Baba karakteri, bu aşamada korku, şiddet ve utanç duygularını karşılamaktadır.

Babanın delirmesinin üzerinden yaklaşık bir yıllık bir süre geçmiştir. Anlatıcı, 9 yaşındadır ve göğüsleri yeni yeni çıkmaya başlamıştır. Çevresindeki kadınlar gibi görünmek, kadın olarak bakılmak korkusuyla tişörtünün altına üç atlet giymeye başlar. "Bastırılmış cinsellik" (Fromm, *Psikanalize Yeni Bir Bakış* 46) olarak tanımlanabilecek bu tepki, roman boyunca belirli aralıklarla kendini gösterir. Göğüslerinden rahatsızlık duyan anlatıcı, 18 yaşına kadar bu rahatsızlığı hep hissedecek ve kadını bulduğu "sutyen"i takmaktan kaçınacaktır. "Babamı görmek için gittiğimiz ilk hastane ziyareti büyümeme neden oldu, göğüslerim o gün çıktı gibi geldi bana." (Uygur 27) diyen anlatıcı, göğüslerinin büyümeye başlamasından duyduğu utanç, babasının akıl hastanesinde olmasından duyduğu utançla birleştirir. Birini diğerinin nedeni; ötekini, berikinin sonucu olarak kabul eder. Babasının hastalığı ve genç kız olup buluş çağına yaklaşması, bu dönemde anlatıcının en büyük iki sorunudur.

Roman boyunca göğüslerini hep saklama çabası içinde olan anlatıcının bu davranışının altında yatan neden romanın sonunda ortaya çıkar: Baba Alvir'un ölümünden sonra. Alvir'un anlatıcıya verdiği yegâne hediye "lacivert kaplı bir ajanda"dır. Anlatıcının karşı apartmanında oturan ve Alvir'un, "ajanların başı" olduğunu iddia ettiği müteahhit Orhan Aktepe, kendisine baskına giden Alvir'un akıl sağlığının yerinde olmadığını anlar. Onu konuk edip kahve ısmarlar ve ona lacivert bir ajanda hediye eder. Baba da eve dönünce önce bu ajandayı kızına verir, ardından anneyi kemerle döver ve ailesini eve kilitler. Birkaç kez daha hastaneye yatıp çıkan Alvir, balkondaki gider borusunun içinden gelen sesle konuşur, tartışır ve bu hayalî sestem komutları alır. Bu sestem aldığı emre uyup da annelerini öldürmesin diye bir gece, iki kız kardeş, anneleriyle birlikte gizlice ayrılırlar o evden. Anlatıcı giderken yanında "lacivert kaplı ajanda"yı da götürür (Uygur 97-103).

Anlatıcı, annesi ve babasının evden ayrılmalarından kısa bir süre sonra baba Alvir ölür. “Anneme, ‘Yola çıkıp gidelim, bu ses bizi öldürecek’ diyen ben olduğuma göre, bu durumda babamı öldüren de ben oluyordum. Yani Zorba Dedemin oğlunu öldürmüştüm. Onun öyküsünü takip edip yolun sonuna ulaşmayı beklerken üstelik.” (Uygur 104) diyen anlatıcının, babasına karşı beslediği hislerin gerçek yüzü ve derecesi yön değiştirmeye başlar. Evden gizli gizli ve aceleyle kaçarken bile babasının kendisine tek hediyesi olan “Iacivert kaplı ajanda”yı almayı unutmaz ve Alvir’un ölümündeki en büyük suçlunun kendisi olduğuna inanır.

Elektra kompleksi bağlamında değerlendirilebilecek en önemli ipucuna bu bölümde rastlanır. Artık ölmüş olsa bile babasının kızı olduğu için ondan kendisine bir parça da olsa bir şeyler kalmış olduğunu kabul eden anlatıcı, Oedipus/Oedipus ve Elektra kompleksi bağlamında sorgulamalarda bulunur. İlk olarak babalar ve oğullar arasındaki mücadelelerin anlatıldığı Oedipus kompleksinin bolca yorumlandığı öykülere dikkat çeker. Anneye âşık olan oğlun, rakip olarak gördüğü kişiyi babası olduğunu bilmeden öldürmesi ya da “Şehname”deki Rüstem’in, oğlu olduğunu bilmeden bir savaş meydanında Sührab’ı öldürmesine göndermeler yapar. Anlatıcının ifadesiyle, kuşaklar boyunca durmadan çatışan babalar ve oğullara bakıldığı zaman, çocukların tek derdinin kendilerini babalarına ispat etmek, babalarınsa en önemli hedefinin kendileri gibi bir çocuk yetiştirmek olduğu görülür. (Uygur 105). Oedipus kompleksi bağlamında bu çatışma, asırlarca ele alınmış, türlü hikâye ve efsanelere konu edilmiştir. Öte yandan, göz ardı edilen bir ilişki daha vardır: Baba-kız ilişkisi. Romanda bu etkileşim nedenlerini içinde barındıran soru dizileriyle dile getirilir:

Peki ya babaya âşık olup anneyi rakip olarak gören, ancak sonradan anneden sevgi gördükçe babayı paylaşmayı kabul eden, ömürleri boyunca babalarına benzeyen âşıklar arayan kızlar? Bu kızlar babalarını televizyonda çıplak kadınlara bakarken görürlerse ne olacak? Rakip yalnızca anneleri mi yoksa tüm güzel göğüslü kadınlar mı? Babaları bazen yemeği beğenmediği için sofrayı devirecek, bazen de herkesin yüzüne karşı geçirecek. Bu kızlar ya babalarını öldürmek isterlerse? Annelerinin canı yandı, yüzü şişti diye babalarının kafalarını baltayla kestiklerini hayal ederlerse? Yalnızca başını değil, tüm organlarını lime lime edip bir uçurumdan yuvarlamak isterlerse? O da olmadı ağaç altları... Kalın bir iple babalarını ağaca bağlayıp boyunlarından yukarı çekilirken izlemek isterlerse? Ölüm anında nefessiz koltıklarından, gözleri pörtledikçe güzelleşmeye başlayan yüzlerinin görüntüsünden zevk almaya başladıklarını hissedilerse?

(...)

Karabey Dedemin, Zorba Dedemin, Alvir’un kızlarıyım. Belki de hepsinin yaratıcısı, belki de katilleriyim (Uygur 105-106).

Bu bölümden anlaşıldığı kadarıyla her ne kadar önceki bölümlerde babasından söz etmese de anlatıcının çocukluk dönemlerinde, babasına karşı çocukluğun getirdiği bir hayranlık duygusu beslediği ancak ilerleyen dönemlerde anneden sevgi görmesi ve babanın anneye şiddet uygulamaya başlamasıyla, bu hayranlığın tersi istikamete döndüğü söylenebilir. Anlatıcının anneye dönüşü, bir bakıma Elektra kompleksindeki hayranlık figürünün de değişimi anlamına gelir. Babaya büyük bir sevgi besleyen Agememnon’un Elektra’sının aksine, anlatıcı, babasıyla psikolojik bir mücadele içine girer. İlk olarak babanın hayranlık duyduğu “güzel

göğüs”lü kadın kimliğinden sıyrılmaya çalışır. Göğüsleri belirmeye başlayınca bu belirginliği ortadan kaldırmak için önce üç, daha sonra beş atleti üst üste giyer. Sütyen takmayı ısrarla reddeder. Babasını hastanede gördüğü gün, göğüslerinin belirginleştiğini ilk kez kabul eder, kambur duruşla bu belirginliği örtmeye çalışır. Kambur durduğu için Baltalimanı Kemik Hastanesine götürülür. Doktora göre kemiklerde bir şey yoktur, anlatıcı vücut yapısındaki bir şeyden ya da şeylerden utanacağı için kambur durmaktadır (Uygur 44). Buradan anlatıcının kadın kimliğinden kaçış çabası içinde olduğu düşüncesi çıkarılabilir.

Anlatıcı, zamanla babaya eğilimli kız çocuğu kompleksini kendi tecrübe ve izlenimleriyle çürütme yoluna gider. Kadınlığın belirgin öğelerinden sayılan göğüslerini yok sayarak bir nevi erkek kimliğine yönelmesi, babanın ilgi alanındaki cinsel kimliğin bir üyesi olmayı reddetmesi ve kendi küçük dünyasında anneyi değil de babayı yok etmek istemesi bu tezi destekleyen öğeler olarak düşünülebilir.

Anlatıcının çocukluğunun bu döneminde anne figürü; dayak yediği hâlde ses çıkaramayan, pasif ve edilgen bir özne durumundadır. Kadınlığı zayıflıkla eş tutan anlatıcı, Agememnon gibi güçlü bir erkek figürü arar. Bu kişi; Anadolu kadınlarının hayranlık duyduğu, güçlü bir erkek kimliğine sahip olan Zorba Dede’dir. Bu nedenle kendisini Alvir’dan çok Zorba Dede ve Karabey Dede’nin kızı olarak görür.

Bakkalın önünden geçen apartman topuklu ve mini etekli kızlara bakamamak elde değilken bakmayan, özellikle çoluk çocuğun önünde buna çok dikkat eden baba Alvir; sadece bu dönemde ve kısa süreliğine, anlatıcının hayranlık nesnesi olur. “Lacivert kaplı ajanda” bu manada, sadece babadan kalan tek hatıra değil; aynı zamanda âşik olacağı kişinin babaya benzememesi gerektiğini anımsatan bir hatırlatma ögesidir. Görüldüğü üzere anlatıcının, babası Alvir’a karşı tutumu, çoğunlukla Elektra kompleksinden bağımsız bir değişkenlik göstermektedir.

Takip eden kısımda Karabey Dede ile etkileşimi de dikkate alınınca anlatıcının psikolojik olarak sorunlar yaşayan bir baba figürü yerine üst soy erkek karakterlerle ilişki kurmaya çalıştığı görülür. Göğüslerini saklayarak ya da kambur durarak reddettiği kadın kimliğinin karşısında ilerleyen bölümlerde iki güçlü erkek karakter bulacaktır: Zorba Dede ve Karabey Dede. Zorba Dede, kadınları cezbeden özgüveni ve şık giyimiyle; Karabey Dede ise olgun ve mantıklı kişiliğiyle anlatıcının rol modelleri olmaya başlar. Zorba Dede’nin ölmeden önce son olarak anlatıcıyı görmek istemesi, ona geleceğe dair kehanetlerde bulunması, anlatıcıyı, atalarının yansıması olan bir karakter konumuna yüceltir. Karabey Dede’nin geçmiş zamanla anlatı zamanı arasında kurduğu mistik bağ da bu karakter yansımasını perçinler.

Elektra kompleksinde kız çocuğu, anneye düşmandır ve tüm planları, babanın ilgisini sadece kendinde toplamak üzerine kuruludur. Babalar ve Kızları romanında ise anne düşmanlığı ya da öç alma gibi bir düşünceye rastlanmamaktadır. Anlatıcı konumundaki kız çocuğunun tüm arayışları, babasının dünyasından silinmek üzerine şekillenir. Elektra trajedisindeki Agememnon’un hayranlık bırakacak derecedeki üstünlüklerine karşın Alvir, toplumsal kabullere dayalı herhangi bir

üstün nitelik taşımamaktadır. Bu bağlamda, anlatıcının ilgisi baba Alvir'a benzeyen fakat kabul gören niteliklere sahip başka erkekler üzerine yoğunlaşır. Dedesi Zorba, bu nitelikleri taşıyan ilk karakterdir. Zorba öldükten sonra onun yerini tutacak arayışlara koyulur, en büyük yardımcısı da Zorba'dan kendisine miras kalan "koku" duyusudur.

Giyimi, konuşkanlığı, dış görünüşü ve kadınların ilgisini üzerinde toplayabilmesi yönüyle Zorba, Elektra kompleksindeki baba figürüne daha yakındır. Zorba öldükten sonra, baba figürünün yerini dolduracak fakat babaya benzeyen yeni adaylar üzerinde durulur. Anlatıcı, mahallede kendisine benzeyen erkeklerin listesini yapıp çeşitli kriterleri dikkate alarak elemeler yapar. Mahallede kendisine en yakın kişinin "Sırık Evren Abi" olduğunu görür. Bir bahaneyle onun boynunu koklarken adlığı "terlekarışıktoprak" kokusu, anlatıcının midesini bulandırır ve Alvir'a benzeyen ve Zorba'nın yerine geçmesi gereken ilk aday, böylece elenir (Uygur 20-21).

Zorba'nın yerine koyabileceği ikinci aday, kendisinden 5 yaş büyük olan Tarık Abi'dir. En yakın arkadaşının ağabeyi olan Tarık Abi, mahalledeki futbol ve basketbol takımlarının kaptanıdır. Mahallece gidilen Pavli Adası'nda yüzme rekorları kırmış; korkusuzca denizin dibine dalıp o derinlikten midyeler çıkarmıştır. Anlatıcının aradığı yetkinlik ve "toplumsal kabul" koşullarını yeterince karşılamaktadır. Anlatıcı, Tarık Abi'nin ilgisini çekmek ve boynunu koklayabilme fırsatı yakalayabilmek için bisikletle son sürat giderek kendini yere bırakır ve dirseği yaralanır. Tarık Abi, onu kucağına alınca da bir fırsat bulup onun boynunu koklar. Tarık Abi'nin teninin "denizlekarışıkysun" kokusu, onu Zorba Dede'nin yerini tutabilecek bir konuma yükseltir (Uygur 29-30). Ta ki anlatıcının kolunun şişi inene kadar. Anlatıcıyı yeni bir arayışa sürükleyecek ölüm metaforu bu aşamada yeniden yürürlüğe girer:

Kolumun şişi inmek üzereyken Zorba'dan sonraki en büyük acımı yaşadım, ölümün varlığını kavradım. Ölüm başımızın üzerinde dolaşan yaz bulutlara gibiydi, biz uçuyor sansak da varlığı gerçektir. Geldiği zaman yeniden var olduğunu kavramak zaman alıyordu, o zaman da yaşlandırıyor, tüketiyordu. Tarık Abi'nin cenazesini balkondan izledim. Tüm çocuklar dışarıdaydı, çıkamadım. Ellerde taşınan büyük ahşap çerçeveli fotoğrafından jöleyle yana yatırmış saçları ve belirsiz gülmemesiyle bana bakıyordu. Futbol maçında başına güneş geçmiş, duşa girdiği anda ölmüş. Selim Amca çıplak bedenini kucaklayıp hastaneye taşırken, ılık varlığı gibi ardından sular damlamış, ölürayak toprağını ferahlatmış (Uygur 30-31).

Romanın başında anlatıcıyı ölümün kıyısına taşıyan, yıllar sonra ev sahibinin oğlunun Şile'de boğulmasıyla kendini gösteren "su" imgesi, ölüm metaforuyla bir kez daha bir arada kullanılır. Zorba Dede'den sonra Tarık Abi de ölüm olgusuyla anlatıcının hikâyesindeki misyonunu tamamlar. Romandaki arayış metaforu, kişisel ihtirasların bir yansıması değildir. Anlatıcı, bu metaforla *Karamazov Kardeşler* romanını anlamlandırabilecek ve mahalledeki yolun sonunda Zorba'yla yeniden buluşabilecektir.

Anlatıcı dedesinden kalan 3 romandan biri olan ve ismi çok ilgisini çeken Karamazov Kardeşler'in şifresini çözmek için uğraşırken annesi, dedesinin eşyalarının arasından çıkan ve yoğurt lastiği ile sarılı bir tomar yıpranmış kâğıdı ona

uzatır. “Ellerim titreyerek sararmış, uçları kıvrılmış sayfaların lastiğini çıkardım. Bir süre hiç dokunmadım, on sayfa kadardı, Zorba Dedemin yazısıydı. Kalbim daha önce hiç bu kadar hızlı çarpmamıştı.” (Uygur 33) diyen anlatıcı, sayfaları okur okumaz bir zaman yolculuğuna çıkacağını hisseder. Bu yolculuğa daha huzurlu çıkabilmek ve dedesinden kalan son notların tadına varabilmek için geceyi bekler. Bu notlar aynı zamanda anlatıcıya yeni bir Agamemnon varisi, yeni bir Zorba adayı sunmaktadır.

Zorba, el yazısıyla kaleme aldığı on sayfalık bu notlarda, kendi çocukluğunun kahramanından, Erciyes’in karlı doruklarından İstanbul’a göçen babasının serüvenlerinden söz etmektedir. Zorba’nın babasının adı Karabey Uygur’dur. Okuma yazma bilmeyen Karabey Uygur, kendisi gibi köylü olan Gülkız adında bir kadınla evlidir. Gülkız’ın, modernliğe kapalı ve yaşadıkları gecekondu mahallesine uyum sağlayarak geçinip gitme düşüncesinin aksine Karabey Uygur, ileri görüşlü biridir. Şişli’nin tepelerindeki gecekondu mahallelerinin içine pek karışmayan Karabey Uygur, Tatavla’daki süslü kadınlar ve erkeklerle özenir, bir gün onlar gibi olacağı hayaliyle avunur. İki erkek çocuğuna okuma yazma öğretip onları Mekteb-i Harbiye’ye göndermeyi hayal eden Karabey Uygur, kendi başına okuma yazma öğrenir. Zamanla okuma tutkusunu, yazma aşkına dönüşür; Karabey, şiir yazma düşlerine dalar ve gittikçe içine kapanır. Bu durum, bir bakıma, çocukluk dönemlerinde eksik kalan, doyuma ulaşamayan arzu ve isteklerin, sanat aracılığıyla doyuma ulaştırılabilmesi çabası olarak değerlendirilebilir. Bu doyuma ulaşmaya çalışan ve şiir söyleme aşkına kendini kaptıran Karabey Uygur, bacası iyi çekmeyen evlerinde, sobanın karşısında uykuya dalar; bir daha uyanamaz. Ondan geriye kalan defterde, “zaman yolculuğunda kokusunu unutmaktan korktuğu biri” için yazılmış tek satırlık bir şiir yer almaktadır: “Ya unutursam kokunu, ya değişen zamanın kalabalığında seni seçemezse gözlerim” (Uygur 37).

Sayfaların devamında anlatıcı, Karabey Uygur değil; onun Rum arkadaşı Kosta’dır. Kosta, Uşak’ta yaşamış ve mübadele yıllarında Paris’e göçmüş Rum bir ailenin çocuğudur. Zorba’nın aynı zamanda isim babası olan Kosta, Zorba’ya hitaben babasıyla ilgili anılarından söz eder. Bira fabrikasında çalışan iki arkadaş, iyi anlaşmaktadır. Karabey’in gitgide içe kapanık bir hale gelmesine üzülen Kosta, mesai bittiği bir gün Karabey’i zorla çekip Süreyyapaşa Plajı’na götürür. Plajdaki kadınlar Karabey’den gözlerini alamazlar, tıpkı Bozkırlı kadınların Zorba’dan gözlerini alamaması gibi. Elektra kompleksinde arzulanan ebeveynin görkemi, bu noktada yeniden ortaya çıkar. Karabey Uygur, esmer, yapılı ve güçlü bir delikanlıdır. Hem sakin kişiliği hem de fiziksel yapısıyla çevresindeki kadınların dikkatini çekmektedir. Düşsel bir dünyayı yaşanan an’a taşıyan zamanlar arası geçiş ya da zamanda atlama tekniği burada kurmacaya bir kez daha dahil olur. Kosta, “Belki aradığın soruların cevabı şimdi anlatacaklarımda gizlidir.” (Uygur 41) diyerek Zorba’ya, babasıyla ilgili bazı bilinmezleri açıklamaya çalışır. Bu; bir bakıma, okura kurmacanın yapısındaki geçişleri, zamanlar arası ilişkileri açıklama çabasıdır:

Kadınlar, çocuklar suda oynasırken birden gökyüzü kararır, dalgalar büyüdü büyüdü, denizin rengi maviden ürkünün puslu bir griye döndü. Dalgalar birden öyle yükseldi, öyle yükseldi ki bir apartman boyu oldular. Erkekler kadınlarla

çocukları sudan toplamaya çalışırken dalgalar daha da yükseldi. (...) Babanın üzerine dev dalgalar inmek üzereydi. Onun baktığı tarafa baktım. On dört, on beş yaşlarında cılız, sırtı kemikli bir kız ve sekiz yaşlarında bir kız çocuğu insanları boğan dalgaların içinde yüzyüyorlar, çılgın kalabalığın korkusunu umursamıyorlardı bile. Baban onları izlemeye öylesine dalmıştı ki kollarından tutarak onu sürüklediğimi fark etmedi. “Dalgaların köpüklerindeki yaşam.” Ağzından böyle, buna benzer bir cümle döküldü. Sonra birlikte tekrar denize baktık, kızların ikisi de görünmüyordu. Babanı toparlayıp götürmek zor oldu ya, günün sonunda, “Yaşamın sırrına erdim, onları tanıyorum, gelecekte geldiler” dedi. Aklim iyice karıştı. İstanbul’da küçük bir deprem olmuştu oğlum, ölen olmadı o gün. Boğulanlar olduğunu söylediler. O iki kızın da boğulduğuna bir türlü babanı inandıramadım. Büyük olan kızın kokusunu duyduğunu söyleyip durdu. “Şiirlekarışıkıyotzamanı kokuyor (Uygur 41).

18 Temmuz 1990 günü anlatıcı, ailesi, akrabaları ve mahalleli toplanıp Süreyyapaşa Plajı’na yüzmeye ve pikniğe giderler. Vücudunun kadını taraflarından nefret eden anlatıcı, denize girmemeye çalışır. Sera, denizanalarını kurtarmak için uğraşırken fark etmeden kıydan açılır. Bir süre sonra dalgalarla boğuşmaya başlar. Bu arada karada da bir sis dalgası ve kum fırtınası başlar. Ona en yakın olan anlatıcı, sislerin içinden kendisine bakan bir çift kara göz fark eder. Kısa bir karsızlıktan sonra da tişörtünü çıkarıp kendini suya atar ve Sera’yı kurtarır.

İstanbul’da küçük bir depremin yaşandığı o gün, anlatıcının zihninde kalan tek şey, o siyah gözlerin sahibinin kim olduğudur. Ertesi gün annesinin kendisine verdiği ve Zorba Dede’ye ait olan yaklaşık on sayfalık müsveddelerden öğreneceği kadarıyla o gözlerin sahibi, yaklaşık 60 yıl önce oraya giden Karabey Dede’dir. Karabey’in dalgalar arasında gördüğü iki kız çocuğu da kendi zamanından yaklaşık 60 yıl sonra oraya yüzmeye gidecek olan oğlu Zorba’nın torunlarıdır. Romanın sonuna doğru, Karabey Dede’nin bir diğer arkadaşı olan Hikmet Efendi’nin çıkarıldığı dergideki kendi yazdığı roman tefrikasında benzer bir söyleme rastlanır. Şaman adlı dergideki Bitmeyen Yolculuk adlı bu roman tefrikasının, derginin 8. sayısındaki bölümünde Süreyyapaşa Plajı’ndaki zamanlar arası karşılaşma şöyle anlatılır:

Şamandı arkadaşım, dokunduğunu iyileştirirdi. Ruhları görünmez ve ser-seri yaratıklar tarafından çalınanlara ruhlarına hediye ederdi. Yazmak isterdi, yazamazdı. Anlatırdı bana su perilerini. Gelecekte gelen iki su perisi görmüş. Tüylerini takıp kuş olmuş ardından. Gökleri, yeryüzünü ve yeraltını dolaşmış. Evrenin yollarını katetmeliymiş tekrar peri kızlarını görmek için. Ama bu yolları çok iyi tanıması gerekirmiş arkadaşımın. Eğer kızlar da onu görmüşlerse ancak o zaman kavuşabilirlermiş. En uygun yer ve en uygun biçimde. En uygun yer çoktan belirlenmiş (Uygur 88).

“Koku” ve “zaman” unsurları arasında bir bağlantı olduğunu sezen anlatıcının kendinde fark etmeye başladığı değişikliklerden biri de tıpkı Karabey Dede gibi okuma ve yazma sevdasıdır. Kütüphaneden kitaplar alır, okuduklarını yaşamla ve rüyalarıyla ilişkilendirmeye çalışır, kokuya dair şiir yazan dedelerinin Alvir gibi bir oğulları olmasının nasıl mümkün olduğunu sorgular. Karabey Dede’nin arkadaşı Kosta’nın yazdıklarından hareketle Karabey Dede’ye duyduğu hayranlık, doğrudan Elektra kompleksiyle ilişkilendirilebilecek bir olayla daha da pekişir. Kosta; Zorba için yazdığı anı-mektup türü metinde, babasının (Karabey Dede) eğitime ve değişime yönelik eğiliminin aksine, annesinin (Gülkız) yeniliğe

kapalı ve hırçın bir yapısı olduğundan bahseder. Karabey Dede'nin eve götürdüğü her kitabı, içinde şeytan sözleri olduğu gerekçesiyle sobaya atıp yakan Gülkız'ın, kocasına duyduğu nefret her geçen gün artmakta ve kocasına, “Ölsen de kurtulsak zehir içip boğulasıca” (Uygur 40) diye beddua etmektedir. Karabey'in şüpheli şekilde ölümünden sonra bu yazıyı kaleme alan Kosta, Karabey'in ölümünden karısı Gülkız'ı sorumlu tutmaktadır.

Kosta'nın sözlerinden sonra yeniden Zorba'nın mektubu başlar. Zorba'nın anlatımıyla, Karabey Uygur'ın öldüğü gün yaşananlar ve ölümünden sonraki süreç, çeşitli göndermeler ve benzerlikler aracılığıyla Elektra trajedisine ilişkilendirilebilecek niteliktedir:

Babamı gerçekten annem mi öldürmüştü? Kosta, “Annen olacak Gülkız yakıt arkadaşımı” diyordu. Annem, babamın sobadan zehirlendiği gün bizi de alıp aceleyle akrabamızdan Mihtat Dayılara götürmüştü. Sobanın en son bakımını yapan, sobayı en son yakan da annemdi. İstanbul'da memleketinden uzakta Gültepe Mahallesi'nde yaşayan iki çocuklu bir kadın, genç kocasını niçin öldürsün? (Uygur 59).

Zorba'nın aktarımına göre, Karabey'den nefret eden annesi Gülkız, kocasının ölümünden kısa bir süre sonra Şişli'deki konaklardan birine kapağı atar. Konaktaki zengin ve yaşlı İstanbul beyefendisinin bakımını üstlenecek, yaşlı kadının yapamadığı işleri yapacak ve adamın ikinci zevcesi olacaktır. İki erkek çocuğunu akrabaları olan ve çocukları olmayan Mihtat Dayılara emanet eden Gülkız, Karabey'in Şişli'de bir konakta yaşama hayalini elde etme uğruna çocuklarını gözden çıkarır.

Euripides'in Elektra'sı “prolog” bölümünde Elektra ile evlendirilme onuruna erişen bir köylünün tiradıyla başlar. Bu bölüm, bir bakıma trajedinin ortaya çıkışı öyküsünün özeti gibidir. Köylünün anlatımıyla Kral Agamemnon, Troya ülkesinden zaferle döndüğü zaman kendi evinde eşi Klütaimestra'nın hilesi ve onun aşığı Aigisthos'un eliyle öldürülür. Agamemnon'un, Klütaimestra'dan olma oğlu Orestes, öldürülmesin diye babasının lalası tarafından ülkeden kaçırılır. Elektra ise soylu biriyle evlenip çocuk yapmaması için bir köylüyle evlendirilir. Kocasını hileyle öldürten Klütaimestra, çocuklarının ölümünü kabullenmez ve oğlunun ülkeden kaçmasına, kızının da bir köylü ile evlendirilmesine göz yumar (Euripides 5-6).

Gülkız'ın kocasını soba hilesiyle öldürmüş olması ihtimali, Klütaimestra'nın hileyle kocası Agamemnon'u öldürmesiyle oldukça benzerdir. Gülkız'ın, çocuklarını akrabalarını evlatlık gibi vererek hayatından uzaklaştırması ile Klütaimestra'nın iki çocuğunu kendinden uzaklaştırması da benzer nitelikler taşımaktadır. Her iki kadında yeni hayatlarından çocukları uzak tutmak hem onları korumak hem de kendileri için yeni bir hayat kurmak düşüncesindedir. Elektra trajedisinde annesinin öcünü almaya çalışan Elektra; yığılması, koruyuculuğu ve hileyle öldürülmüş olması yönüyle babasına yürekte bağlıdır. Anneyi düşman olarak görür ve bütün yaşamını, Aigisthos ve annesini öldürme/öldürtme planları üzerine kurar. Babalar ve Kızları romanında ise anlatıcı, babasının dedesi olan ve karısı tarafından öldürülmüş olma olasılığı yüksek olan Karabey Dede'ye, bu du-

rumu öğrendikten sonra benzer bir bağılılık hisseder. Gülkız'ın, Klütaimestra'nın- kine benzer öfkesinin ve hırsının aksine Karabey Dede, Agamemnon kadar uysal ve mazlumdur. Elektra trajedisinden farklı olarak Babalar ve Kızları romanında öç alma duygusu yoktur; aksine, anlatıcının, tam olarak ne olduğunu bilmediği arayışına bir kahraman bulma düşüncesi egemendir. O kahramanla bir gün çocukluğunun geçtiği sokakta el ele yürüyerek Zorba Dedesiyle yeniden buluşacak ve aradığı sorulara yanıtlar bulacaktır.

Sonuç

Çeşitli çatışma öğelerini farklı anlam ilişkileriyle bir araya getiren Babalar ve Kızları romanı, psikanaliz bağlamında ve türlü sebep-sonuç ilişkileri içinde değerlendirilebilecek bir yetkinliğe sahiptir. Kurgusu, roman tekniği, çoklu bakış açısı ve tasvirleriyle, okuru '90'lı yıllara davet eden roman; endüstrileşen ve metalaşan edebiyat anlayışının karşısına, insan ilişkilerini ve duygularını esas alan bir anlayışla çıkmaktadır. Geçmişle gelecek arasında ilgiler kuran rüya metaforunun geleceğin gerçekliğiyle örtüşmesi, zamanlar arası buluşmalar, "su" imgesi, arzu nesnelere ve peş peşe gelen ölümler; romanın kurgusu içinde birbirine bağlı pencereler açarak okura "su-rüya-arayış" üçgeninde çok katmanlı bir yapı sunmaktadır. Doğrudan gerçekliğin dönüştürülmesiyle oluşan ve yaşanması mümkün olayları konu edinen kurmaca metin, bu aşamada sunduğu çeşitli detaylarla okuru sanatçının düşünce dünyasına davet etmektedir.

Bireyin tanınması ve ruhsal çözümlenmeler yapılması bağlamında özellikle modern romanda önemli bir yere sahip olan psikanaliz, bilinçaltında yer edinmiş ve doyum sağlanmamış arzu ve beklentilerin rüyalar yoluyla ortaya çıktığını öne sürer. Doyuma ulaşmamış arzular kadar bastırılmış istekleri de ele alan bu yöntem, çeşitli dönemlerde yoğun inceleme ve eleştirilere maruz kalsa da Freud'un Oedipus ve Elektra kompleksleri bağlamında değerlendirmelere tabi tutulur. "Kız çocuğunun babaya duyduğu aşırı düşkünlük" olarak değerlendirilebilecek olan Elektra kompleksi, bu eserde, cinsel bir alegori olmanın ötesinde duygusal çağrışımlara olanak tanıyan bir misyon üstlenir. Bu eserdeki rüyalar, eksik çocukluğa dair çeşitli ipuçları içermenin yanı sıra anlatıcının iç dünyasının anlaşılması açısından iç içe geçmiş çerçeve hikâyelerle farklı alt mesajlar taşımaktadır. Bu, bir bakıma sanatçının neden yarattığı sorusuna bir yanıt arama girişimidir.

Babalar ve Kızları romanında kimi zaman doğrudan, kimi zaman dolaylı yollarla Elektra kompleksinin izlerine rastlamak mümkündür. Freud'un, rüyaları cinsel bir alegori olarak gören psikanaliz anlayışının bu romana yansıdığı tespit edilememiştir. Baba figürünün yerine önce dedeyi, sonra dedenin babasını koyma çabası, Elektra kompleksinin bu romandaki görünümü olarak değerlendirilebilir. Romanın sonunda ortaya çıkan "babaya dair kıskançlık hissi", güzel göğüslü kadınlardan tikslenme, TV'de ekrana çıkan güzel kadınlara karşı babanın gösterdiği ilgi, soyaçekim sorgulamaları, rüya ve zaman kavramları ile babanın ölümünden sonra duyulan pişmanlık bu kompleksi tetikleyen ve körelten unsurlar olarak romanda yer bulur.

Baba yerine şiddet gören anneye meyiletme, yanlış ebeveynle kurulan bağ sonucu cinsel kimliğini reddetme gibi durumlar, kimi zaman nedenler, kimi zamansa sonuçlar bakımından Elektra kompleksiyle ilişkilendirilebilir. Anlatıcının önce saklama çabasına girdiği, sonra ortaya çıkardığı göğüsleri vasıtasıyla kadın kimliğinden erkek kimliğine geçişi, sonra tekrar kadın kimliğine dönüşü, bu karmaşanın neden ve sonuçlarını besler.

Bu çalışmada tüm bu olguların, Elektra kompleksi bağlamında ifade ettiği değerler sorgulanmış; düş dilinin, ruhsal etkinliğin bir dışavurumu olarak romanda taşıdığı bağlamlar psikolojik süreçler açısından değerlendirilmeye çalışılmıştır. Baba-kız ilişkisinin geleneksel mi, modern mi olduğu; sevgiyle mi oluştuğu, korkuya ve baskıya mı dayalı olduğu irdelenmiştir. Çeşitli modern anlatım tekniklerinden yararlanılarak edebî metnin yorumlanması bağlamında okurun çok yönlü değerlendirmelerinin, roman için merkezî önem arz ettiği fark edilmiştir. Çalışmanın temel gayesi, eserde yer alan imge ve metaforlara dikkat çekerek bu tür çok yönlü okumalara yeni olanaklar sunmaktır.

KAYNAKLAR

- Adler, Alfred. *Yaşamın Anlam ve Amacı*. Çeviren Kâmuran Şipal, Say Yayınları, 2021.
- Bachelard, Gaston. *Su ve Düşler – Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*. Çeviren Olcay Kunal, Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Brooks, Peter. *Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı*. Çeviren Hivren Demir Atay & Hakan Atay, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2016.
- Cebeci, Oğuz. *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. İthaki Yayınları, 2022.
- Demir, Yavuz. *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde*. Pegem Akademi Yayıncılık, 2016.
- Emre, İsmet. *Edebiyat ve Psikoloji*. Anı Yayıncılık, 2006.
- Euripides. *Elektra*. Çeviren Yılmaz Onay, Mito Boyut Yayınları, 2020.
- Freud, Sigmund. *Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış*. Çeviren Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, 2020.
- Freud, Sigmund. *Psikanaliz Üzerine*. Çeviren Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, 2021.
- Freud, Sigmund. *Psikanalize Giriş Dersleri*. Çeviren Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, 2018.
- Fromm, Erich. *Psikanalize Yeni Bir Bakış*. Çeviren Funda Sezer, Say Yayınları, 2021.
- Fromm, Erich. *Rüyalar Masallar Mitler*. Çeviren Aydın Arıtan, Kaan H. Ökten, Say Yayınları, 2017.
- Geçtan, Engin. *Psikanaliz ve Sonrası*. Remzi Kitabevi, 1998.
- Jung, Carl Gustav. *Analitik Psikoloji*. Çeviren Ender Gürol, Payel Yayınevi, 2006.
- Mustafa Reşid, *Muharrerat-ı Nisvan*. Hazırlayan Gonca Arkon Tekinel, Palet Yayınları, 2021.
- Sophokles. *Elektra*. Çeviren Azra Erhat, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2021.
- Uygur, Selda. *Babalar ve Kızları*. Bilgi Yayınevi, 2022.
- Wood, James. *Kurmaca Nasıl İşler*. Çeviren Ekin Bodur, Ayrıntı Yayınları, 2013.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FINANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

EDEBİYAT, ÖZDÜŞÜNÜMSELLİK VE TUTUNAMAYANLAR

Öz: Bu çalışma henüz Türk Edebiyatı sahasındaki araştırmalarda fazla kullanılmamış bir yöntem olan özdeşünümSELLİĞİ, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanı üzerinde örnekleyerek alana katkı sağlamayı amaçlamaktadır. ÖzdeşünümSELLİK, genel olarak "kendine dönme ve kendinin farkında olma" anlamında kullanılmaktadır. Tüm sanat dallarında uygulanabilen bir yöntem olan özdeşünümSELLİK; eser, yazar ve okur gibi farklı açılardan ele alınabilmektedir. Edebî eserde üstkurmaca yoluyla eserin kendine dönmesini, okura metnin bir kurgu olduğu gerçeğini hatırlatması biçiminde yer alması nedeniyle uluslararası çalışmalarda çoğunlukla postmodern romanlarda uygulanmaktadır. Ayrıca edebiyata yani ait olduğu sanat alanına yönelik bir kendine dönme ve son olarak da kurgu kişilerinin kendilerine yönelik olumlu ya da olumsuz algılarını, farkındalıklarını ortaya koyması şeklinde ifade edilebilir. Çalışmada *Tutunamayanlar* romanı, eser özdeşünümSELLİĞİ yani edebiyatın birçok yönü ile esere dâhil edilmesi, üstkurmaca içermesi, roman kişilerinin özdeşünümSELLİK bir süreç yaşamaları bakımından ele alınacaktır. Selim'in intiharından sonra Turgut'un kendini bulmasına kadar devam eden sürecin yoğun bir özdeşünümSELLİK içermesi, romanın bu yöntemle ele alınmasını gerektirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, ÖzdeşünümSELLİK, *Tutunamayanlar*, Oğuz Atay, İnceleme.

Literature, Self-Reflexivity and Tutunamayanlar

Abstract: This study aims to contribute to the field by exemplifying self-reflexivity, a method that has not been used much in research in the field of Turkish Literature, on Oğuz Atay's novel *Tutunamayanlar*. Self-reflexivity is generally used in the sense of "turning to oneself and being self-aware". Self-reflexivity, which is a method that can be applied in all branches of art, can be handled from different perspectives such as the work, the author and the reader. It is mostly applied in postmodern novels in international studies, as it takes place in the literary work in the form of reverting the work to itself through metafiction, reminding the reader of the fact that the text is a fiction. In addition, it can be expressed as a return to literature, that is, to the field of art to which it belongs, and finally, the positive or negative perceptions and awareness of fictional people towards themselves. In the study, *Tutunamayanlar* will be discussed in terms of the inclusion of literature in the work with many aspects, including metafiction, and the fact that the characters of the novel experience a self-reflective process. The intense self-reflexive nature of the process that continues until Turgut finds himself after Selim's suicide necessitates the novel to be handled with this method.

Keywords: Literature, Self-reflexivity, *Tutunamayanlar*, Oğuz Atay, Analysis.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
52. SAYI / VOLUME
2022-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Dr. Özden SAVAŞ

ozdenapaydin@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-9718-7104

Gönderim Tarihi

Received

02.09.2022

Kabul Tarihi

Accepted

17.11.2022

Atıf

Citation

Savaş, Özden. "Edebiyat, ÖzdeşünümSELLİK ve Tutunamayanlar." *Türk Lük Bilimi Araştırmaları*, no. 52, 2022, ss. 181-196.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

İnsanoğlunun, yaşamı ve onun anlamını sorgulayan düşüncelerinin tarihi çok eskiye dayanmaktadır. Bilgiye duyulan ihtiyaç, zaman içinde çeşitli türlerde ve alanlarda ortaya çıkarak bu dünya üzerindeki varlığımızın nasıl oluştuğu sorusunun cevabını vermeye uğraşırken nedenini ve amacını anlamak için de aynı çabayı ifade etmektedir. Rasyonel bilimlerin yanında felsefe de hep aynı amaca hizmet etmektedir. Yaşama, insanın varlığına ve eylemlerine yönelik merak esasında tüm bilimlerin temelini oluşturmaktadır. Bilim, bunlarla ilgili sorulara cevap ararken öte taraftan sanatlar da mevcut varlığı zenginleştirmek, güzelleştirmek, en az olasılıkla dünyanın karmaşıklığına tahammülü kolaylaştırmak için insana bir yol sunmaktadır. Edebiyat ise hem felsefenin sorularını kapsamaması hem de sanatsal açıdan tüm bu belirsizliğin ve anlamsızlığın ağırlığını ortadan kaldırma gücü bakımından bütünlüleyici bir işleve sahiptir. Özdüşünümsellik, bir insan elinden çıkan edebî eserin hem kendi alanına hem bireyin kendisine yönelik bir farkındalık geliştirebilmesi nedeniyle, bu işlevi daha da artırabilecek bir yöntemdir. Yöntemin görsel sanatlar alanında sıklıkla uygulanmasına ve yurt dışında, özellikle postmodern eser incelemelerinde kullanılmasına rağmen henüz Türk edebiyatında gerekli ilgiyi görmediğinin anlaşılması, bu çalışmanın çıkış noktasıdır. *Tutunamayanlar* romanı, eser özdüşünümselliğini ortaya koyması ve gerek bu açıdan gerekse roman kişilerinin yaşadığı bu süreci oldukça geniş bir biçimde ele alması bakımından zengin bir metin olması nedeniyle incelemede örnek metin olarak seçilmiştir. Özdüşünümselliğin Türk edebiyatının böyle önemli bir romanı üzerinde uygulanmasının, meseleyi daha açık bir biçimde ortaya koyacağı düşünülmektedir.

Birçok eleştirmen tarafından tanımlanan özdüşünümsellik, *Self Reflexivity in Literature* adlı çalışmada felsefe, epistemoloji, iletişim ve estetik konularına değinen oldukça karmaşık bir fenomen olarak nitelendirilmektedir. Modern rasyonalitenin ve özbilincin hem ifadesi hem de temel bir gereği olarak görülen özdüşünümsellik, J. G. Fichte tarafından “kendini yansıtmaya yeteneği” olarak değerlendirilmiştir ve ona göre bu yetenek, bir insanın kendi kendini inceleme kapasitesinin temelini oluşturmaktadır. Soren Kierkegaard ise özdüşünümselliği, özbilincin zıttı olarak görmektedir (Huber, Middeke ve Zapf 7). Niklas Luhmann ise kavramı, varoluşçuluğun önemli karakteristik özelliği olan “somut birey”i vurgulayarak açıklamıştır. Her bireyin bir sosyal sisteme ait olduğunu ifade eden Luhmann özdüşünümselliği, Fichte’ye benzer olarak bireyin kendi durumunu yansıtmaya ve sorgulama yeteneği olarak tanımlar (Joice ve Sivekami 1578). Kavram açıklanmaya çalışılırken çoğunlukla insanın kendisini tanımasının ve anlamasının mümkün olup olmadığı, mümkünse bunu nasıl gerçekleştirebileceği gibi birtakım sorulardan yola çıkılmıştır.

Felsefe ve epistemolojide çözülemeyen bir sorun olarak görülmesine rağmen “edebiyatta metnin kendi inşası ve metinselliğe dair üstkurmaca yönünden bir farkındalık anlamında uzun zamandır edebiyat söyleminin temel hatta kurucu bir özelliği olmuştur (Huber, Middeke ve Zapf 8). Andrew Bennett ve Nicholas Royle, *Şu Edebiyat Denen Şey* adlı eserlerinde özdüşünümsellik anlarının bir metnin kendine gönderme de bulunduğu anlar olarak nitelendirirler ve örnek olarak da okunan şiirin kendi hakkında ya da daha genel anlamda şiir ya da dil hakkında

bir şey söylediği anların özdüşünümsellik olduğunu belirtirler. İyi bir okur olmak için de bu anların not edilmesi gerektiğinin altını çizerek (30).

Edebiyat ve Özdüşünümsellik

Dünyada insan yaşamı için gerekli temiz hava, su ve sağlıklı besinler gibi birçok maddi ögenin yanı sıra onu bedensel, zihinsel ve ruhsal açıdan besleyen farklı unsurlar da vardır. Bu nedenle insan, çoğunlukla bu iki ana unsur üzerinden değerlendirilir. Spinoza felsefesine göre sonlu ruh ve beden, tek tözün kipleridir. Ruh ve beden kiplerinin birliği de insanı temsil eder. Hatta Spinoza bu iki kip arasındaki birliğin Tanrısal doğadan kaynaklanan zorunlu bağlantının sonucu olduğunu ifade eder (Atış 144). Sanat ve felsefe gibi bu bütünlüğü sağlam temeller üzerinde yansıtan önemli alanlar, insan hayatı için büyük bir öneme sahiptir. Schopenhauer, *Okumak, Yazmak ve Yaşamak Üzerine* adlı eserinde sıradan insanın hayatının mutluluğunu kendi dışındaki şeylere; mala, mülke, şana, şöhrete, kadın ve çocuklara, dostlara, cemiyete ve benzerine bağladığını; dolayısıyla bunları kaybettiği yahut hayal kırıklığına uğrattığı bulduğu zaman, mutluluğunun temelini çöktüğünü söyler. Sözlerinin devamında çok alışıksız olunan insan tipinin özelliklerini sıraladığı anlaşılır. Bu insanın çekim merkezinin kendisi olmadığını, özellikle bağı bir insansa bazen bir ev, başka bir gün satın almak istediği farklı şeyler ya da dostlara ziyafet vermek, seyahat etmek gibi şeylere ilgi duyacağını ekler. Lükse ve şatafata olan düşkünlüğünü, hayata dair zevki kendisinden başka şeylerde araması olarak yorumlar ve hasta olan birinin bile yapması gereken tek şeyin, kendi hayat gücünü geliştirmek olduğuna inanır (58-59). Schopenhauer, bir insanın olabileceği ya da başarabileceği en iyi ve en büyük şeyin kaynağının insanın kendisi olduğunu düşünmektedir. Bunu ne ölçüde sağlıyorsa, mutluluğun kaynaklarını ne kadar kendisinde buluyorsa o kadar mutlu olacağı görüşünü dile getirirken Aristoteles'i referans göstererek mutlu olmanın, kendi kendine yeter olmak anlamına geldiğini tekrarlar (27).

Kendilik meselesine fayda prensibiyle bakıldığında, insanlığın gelişimindeki katkıların tümünde bilimin payının yanı sıra sanatın varlığının da yadsınamaz bir gerçek olduğu anlaşılır. Sanat dalları arasında ise özellikle edebiyat, insana ait olanı ele alıp sunması bakımından bunu en iyi sağlayan alanlardan biridir. Genel olarak bir edebî eserde bedensel, ruhsal ve zihinsel birçok mesele bireysel ve toplumsal boyutlarıyla okura yansıtılmaktadır. Örneğin bir romanda yazar, her ne kadar eserinde bahsettiği olayların bir kurgu olduğunun ve ampirik dünyaya karşılık gelecek şekilde bir varlık göstermediğinin altını çizse de okur çoğu zaman, birileri tarafından yaşanmış/yaşanabilir olduğunun bilincindedir. Edebî metin, kurgu olduğu farkındalığıyla ancak insana ait bir unsur olması bakımından da "hayatın içinden" öngörüsüyle okunabilir. Kaldı ki eser, postmodern olmasa da yani üst kurmaca barındırmasa da nitelikli okur, onun zaten bir kurmaca olduğunu bilir. Ancak bu bilgi aynı zamanda bu kurgunun insana ait olduğu bilgisini de kendiliğinden içerir. Edebiyat ve hayat arasında bu sıkı bağın bireye kazandırdığı özellikler birçok eleştirmen ve düşünür tarafından dile getirilmiştir. Örneğin, Bennet ve Royle, *Şu Edebiyat Denen Şey* adlı çalışmalarında hayatı kazanmak için okumak ya da çalışmakla ilgili yapmak zorunda olunan neredeyse her şeyin tersine, edebiyat öğreniminin kişinin hiçbir şeye bağlanmamasını sağladığını yani bireyi

özgür kıldığını hatta ona dikkate değer olanaklar açtığını ifade eder (16). Bu başlangıçta oldukça iddialı bir tez gibi görünse de “edebiyat, özgürlüktür” özet cümlesiyle anlatılmak istenen okuru yine kendilik bilgisi ve farkındalığına, dolayısıyla özdeşünümSELLİĞE götürmektedir. Edebiyatı bir delilik, insanların her zaman çılgın şeyler söyleyip yaptığı bir söylem olarak gören bu iki yazar, özellikle roman ya da öykü gibi metinlerin yapısının zihin okuma ve büyüdü düşünmeyi gerektirdiğini belirtir. Okurun öbür karakterlerin ne düşündüklerini ve hissettiklerini anlatan bir anlatıcıyla karşılaştığını ve gerçek bir olay, kişi ya da nesne hakkında olsa bile bir şiirde de aynı şekilde düşsel ya da gerçektışı bir hava olduğunu ifade eder (25-26). Bu paragrafta yazarların edebiyatın hayatın içinden olması, empati ve dolayısıyla onu barındıran özdeşünümSELLİK, hayal gücü ve edebî haz gibi birçok anahtar kavrama ve olguya gönderme yapması; edebiyatın bu unsurları içermesinden kaynaklanmaktadır. Hatta bu durum, salt bireysel olanla da sınırlı değildir. Edebî eser, kimi zaman herhangi bir toplumun genel kabullerine aykırı, toplumsal normların dışında kalan hatta toplumun genelini rahatsız eden/edebilecek birtakım konu, içerik veya kişi kadrosu bulundurabilmektedir. Rita Felski, edebiyat eserlerinin ayrıkılık, farklılık ve ötekilik emareleri sergilediği iddiasına karşı koymanın güç olduğunu dile getirir (Felski 13). Bennet ve Royle de dinî inanç, iki yüzlülük ve bağnazlık, terörizmin cazibeleri vb. çağdaş edebiyatın ortak temaları olduğunu belirtirken bunun rastlantısal olmadığını söyler ve “Edebiyat sınırların deneyimine iliskindir: Söylenbilir olanı ve söylenemez olanı kazar, irdeler, sınar.” (23) cümlesiyle sınırları zorladığını vurgular. Genel olarak edebiyatın somut hayat içindeki önemine değinen düşünür ve eleştirmenler, onun bu yönü üzerinde durulmadığının da altını çizerler:

Edebiyatın biricikliğini aydınlatmaya soyunan eleştirmenler, onun bağlantılığını gösteren aynı ölçüde dikkat çekici gerçeklikleri gözden kaçırmışlar. Sanat eserlerinin tarife sığmayan bilmecemsi niteliklerine alkış tutarken, bu eserlerin yaşamlarımıza nasıl sızdıklarını ve yaşamlarımızı nasıl aydınlatıldıklarını hakkında ele alamazlar. İnsanların genelde bilgi edinmek ya da hoşça vakit geçirmek için kitaplara yöneldiği gerçeğiyle, bu şaşırtıcı gerçekle karşılaştıklarında ise, edebiyatı ‘edebiyat olarak’ okumaktan aciz ya da bu işe gönülsüz olanların safdilliliğine hayıflandıklarıyla kalırlar (Felski 14).

ÖzdeşünümSELLİK yöntemi, Rita Felski’nin burada üzerinde durduğu sorunun çözümünde en etkili yol olarak ele alınabilir. Edebiyatın bir sanat dalı olarak bizatihi kendi ürünlerinin içinde yer almasının yanı sıra, kurgu kişilerinin kendine dönmesi, kendini anlamaya çalışması ve bireyin de empati becerisi yoluyla kendi hayatına katkı sağlayabilir. Bireyin Abraham Maslow’un İhtiyaçlar Primadi’nin en yüksek noktasında bulunan “kendini gerçekleştirme” notasına ulaşmasına sanatin, edebiyatın katkısı bu şekilde yani özdeşünümSELLİK ile gerçekleştirilebilir.

Kavramın tarihine bakıldığında da yeni bir kavram olmadığı anlaşılır. Lip-pert ve Schmid, felsefe ve epistemolojinin tarihleri söz konusu olduğunda, özdeşünümün tıpkı bilimler kadar eski olduğunu belirtir. Çok sayıda kavramın insan benliğini, kendi varoluşuyla ilgili meseleler üzerinde düşünme yeteneğine dayalı olarak tanımlandığını ve Batı tarihinde, bu düşünce tarzının en belirgin epistemolojik örneği, Delphic özdeyişi ‘gnothi seauton’un (kendini bil) farklı çağlar, sistemler ve felsefi alt disiplinler boyunca epistemolojik kariyeri olduğunu (4) dile

getirirler. Nitekim “Felsefede düşünümsellik ve özdüşünümsellik, baştan beri kabul edilmiş, uygulanmış ve benimsenmiştir” (Popoveniuc 210). Özellikle özdüşünümsellik, bireyin birincil tözsel etkinliği olarak kavranır. Herhangi bir sanat eserinden ya da herhangi bir olay, durum sonrasında özdüşünümsel bir çıkarımda bulunmak, empatik deneyimi artırmaktadır. Price, özdüşünümsel düşünmenin insanların insan davranışlarını analiz etmelerini ve belirli uyaranlara nasıl ve neden tepki verdiğimizizi anlamalarına olanak tanıdığını belirtir. Bunun da sadece tepkileri anlama yeteneğimizle değil, nasıl ve ne bildiğimizi bilme sürecini tanımlayan bir dille mümkün olduğunu söyler. İşte bu özdüşünümsel dilin soyut düşünme sürecimiz hakkında konuşmamızı sağladığını da sözlerine ekler (15). Tüm bunları yapabilmek ise gerçek bir yaşantı olmaksızın, ondan elde edilecek çıkarımları yapabilmeyi kolaylaştırır. Bu tecrübenin sonunda da birey kendilik farkındalığını, bu süreci yaşamayan bir kişiye nispeten çok daha kolay bir şekilde yaşar. “Bir süreç olarak, düşünümsellik, edimle özbilincin belirlendiği veya yerleştirildiği etkinliği ifade eder. Öz yansımalık, öz bilincin üretildiği ve öz bilincin herhangi bir biçiminin sürdürüldüğü üstün bir öz faaliyet biçimidir. Özyansıtma, özreferans ve özdüşünüm, birey için ön koşullardır” (Popoveniuc 163). Öyleyse bireyi ve yaşamı asırlardır her yönüyle ele alan, anlayan ve aktaran edebiyat; bireye ulaşması gereken en üst noktaya yani kendine ulaşmasına bir katkı sağlayabilmektedir.

Her edebî eserde var olan özdüşünümsellik, bir yöntem olarak kullanıldığında postmodern romanlarda daha zengin bir biçimde uygulanmaktadır. “Kurgu yazmak – gerçekçi, modernist veya postmodernist fark etmeksizin herhangi bir kurgu – tanımı gereği, bir dünya yaratma eylemidir” (Bran 25). O nedenle özdüşünümselliği salt belli bir roman tipine ya da genel anlamıyla edebî türe ait olarak görmemek gerekir. Buradaki tek fark, “dilsel anlamda, özdüşünümsellik metodolojik anlamda farkındalığı uyandırırken, kendine referans ve kendi kendine yeten potansiyele vurgu yapmasıdır” (Popoveniuc 205). Postmodern romanın farkı, burada ortaya çıkmaktadır. Esasında bu romanlar, özdüşünümselliğe fazladan bir zenginlik katmaktadır, denilebilir. “Yazar, anagramlar veya isminin çeşitlemeleri yoluyla kendisini metne tanıtarak veya metne giren bir karakter olarak ortaya çıkarak ya da metnin kurgusallığını vurgulamak için kurgusal dünyaya adım atan üçüncü şahıs/birinci şahıs müdahale anlatılarıyla yazar. Kurgusal dünya ile gerçek dünya arasındaki ontolojik ayrımı aşar” (Saraçoğlu 15). Bu da edebiyat incelemesine fazladan bir teknik olarak oldukça geniş bir çerçevede bakış açısı sunar.

Tutunamayanlar Romanında Özdüşünümsellik

Oğuz Atay denilince akla gelen ilk romanı, 1972’de yayımlanan *Tutunamayanlar*’dır. Yaşarken yayımlanan diğer eserleri *Tehlikeli Oyunlar* (1973), *Bir Bilim Adamının Romanı* (1975), *Korkuyu Beklerken* (1975) ve *Oyunlarla Yaşayanlar* (1975) *Tutunamayanlar* kadar ilgi görmemiştir. Roman, Türk edebiyatında birçok yönüyle sıra dışı bir eser olarak kabul edilmektedir. Yıldız Ecevit, çağdaş Türk edebiyatında üst kurmacanın ilk uygulayıcısının Oğuz Atay olduğunu ve yazarın art arda yayımlanan romanlarıyla yetmişli yıllarda Türk edebiyatında dönüm noktası olduğunu altını çizer. Bu ilk romanının zamandizinsel öykü anlamının montaj kalıplarıyla delinerek ikinci plana itildiği çok katmanlı metaforik dokusu, oyunları ve çok sayıda biçim denemeleriyle Türk edebiyatında ilk olduğunu dile

getirmektedir (Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* 100-101). Kendisiyle Oğuz Atay hakkında yapılan bir söyleşide, onun Batı edebiyatında 19. yüzyıla özgü Balzac/Stendhal türü konu öyküleyen geleneksel/gerçekçi anlatımın tümüyle dışındaki biçim/yapı özellikleriyle kurgulayan ilk Türk romancısı olduğunu belirtir. Yine Batı’da 20. yüzyılın başından itibaren 70 yıllık bir süreç içinde oluşmuş olan modernizm ve postmodernizm akımlarını, bunları tanımayan edebiyatımıza *Tutunamayanlar* romanı ile bir arada soktuğunu (Ecevit, “Oğuz Atay” 11) ifade eder.

Berna Moran da *Tutunamayanlar*’ın anlatım tekniği bakımından Türk romanında, bir aşama olduğunu belirtir (280). Yazar süregelen, alışlagelmiş bir yaşam ve düşünce tarzını, anlayışını tartışmaya açarak, sorgulayarak ve en sonunda da reddederek konu bakımından dikkatleri üzerine çekmiştir. Moran; yazarın tutunamayanlarının burjuva düzeninin kurallarına, değer yargılarına, beğenisine, yaşam biçimine ayak uyduramayan, topluma yabancılaşmış yalnız insanlar olduğunu söyler. Küçük burjuva aydınlarını silkelemek için onların kendi değerleriyle, ideolojik tutumlarıyla, yaşamda bağlandıkları konvansiyonlarla alay ettiğini ancak bununla yetinmeyerek onların sanat anlayışına da bir tepki olarak saldırısını tutunanların anlamayacağı, reddedeceği türden bir romanla yaptığını vurgular. Böylelikle onların roman konvansiyonlarını da yıkmaya çalışan yazar, Moran’a göre eğer yalnız birincisini yapsa ve klasik gerçekçi romanla işini görseydi, meydan okuyuşu böylesine köktenci olmaz ve sanat anlayışı bakımından bir uzlaşmaya girmiş sayılacağından, isyanı gücünden çok şey yitirirdi (262).

Tutunamayanlar’ı özdeşünümsellik açısından dikkate değer kılan yönü ise edebiyatın birçok yönüyle esere yansıtılması, kurgu kişilerinin kendilerine yönelik duygu ve düşüncelerini içermesi ve postmodern roman özellikleri taşımasıdır. Bu roman türünün, Nicol’den aktaran Zekiye AntakyaHoğlu’nun da belirttiği gibi üç önemli özelliği bulunmaktadır. İlki metnin kendi varlığının kurgulanmış, yapılandırılmış estetik değer taşıyan bir sanat eseri olduğunun farkında olmasıdır. İkincisi, gerek anlatıda gerek kurgusal bir dünyanın temsilinde görülen gerçekçi yaklaşımların tümüne bazen gizlice bazen de açıktan eleştiri yapması ve sonucusu da okurun dikkatini, metni okurken kendi yapacağı yorumlara yönlendirme eğilimidir (161-162). Tüm bu özellikler, metinde özdeşünümselliğin daha kapsamlı bir biçimde ortaya konmasını sağlamaktadır. Romanın anlaşılması için olay örgüsüne bakıldığında *Tutunamayanlar*’ın bir kayboluş hikâyesiyle başladığı görülür. Romanın ana kişilerinden Turgut Özben adlı genç bir mühendisin kaybolma haberlerinin günlük gazetelerde yer aldığını belirten anlatıcı, o sırada yurt dışındadır. Kendisi de bir gazeteci olan anlatıcı, gazeteye döndüğünde bir tren yolculuğu esnasında tanıştığı bu adamın kendisine bir paket göndermiş olduğunu görür. Turgut Özben anlatıcıdan, önce mektupta kendisinin belirttiği kişilerle görüşmesini ve sonra da paketteki kitabı yayımlamasını istemiştir. Bunun üzerine anlatıcı, ilgili kişilerden Günseli ile görüşür, birkaç ufak değişikliklikle eserin basılmasını sağlar. Hemen sonraki bölümde kitabın yayıncısı, kitabı basma aşamasını oldukça kısa bir biçimde anlatır. Burada özellikle vurgulanan ise kitapta anlatılan kişi ve olayların gerçek yaşamla ve ülkemiz insanlarıyla örtüşmemesi nedeniyle gerçekleri yansıtmadığı fikrine sahip olduklarıdır. Buna rağmen kitabın basılmasını uygun

görmüşlerdir. Bu üst kurmacadan sonra “Birinci bölüm” adıyla romanın ana yapısına geçilir. Bu bölüm de bir mektupla başlar. Selim Işık, bu dünyadan kendi isteğiyle ayrılmadan önce arkadaşı Turgut Özben’e bir mektup bırakmıştır. Turgut, çalışma masasının üstüne koyduğu mektubu inceleyerek düşüncelere dalar ve çoğunlukla Selim’le ilgili anıları zihninde canlanır. Burada tüm romanda olduğu gibi iç monologun yanı sıra iç diyalog tekniğinin de yoğun bir biçimde uygulandığı görülür. Her iki teknik de özdüşünümsellik açısından bir hayli önemli olduğundan dikkate değerdir. Bundan sonra olaylar, Selim’in mektubunun Turgut’un üzerinde yarattığı etkiyle devam eder ve bir leitmotiv olarak “o zaman henüz Olric yoktu” cümlesi tekrar edilir. Bundan sonra flashbackler yoğun bir biçimde görülür. Turgut ve Selim’in arkadaşlıkları, okul yıllarında yaşadıkları gibi ortak hatıralar, günlük yaşamın içinde Turgut’un zihninden aktarılır. İlk iki bölümdeki farklı anlatıcılar da yerini üçüncü tekil şahıs anlatıcıya bırakmıştır.

Turgut, Selim’in annesi Müzeyyen Hanım’ı ziyaret eder, odasında biraz zaman geçirir ve arkadaşlarıyla tek tek görüşmeye başlar. Süleyman Kargı’dan bir dosya alır. Bu dosya “İthaf ve Mukaddime” ile başlar ve Selim’in hayatını anlattığı “Birinci Şarkı” adıyla 8’lik ve 7+7= 14’lü hece ölçüsü ile yazılmış şiirle devam eder. Sırayla “Beşinci Şarkı” ile bu kısım biter. Daha sonra dosyanın diğer bölümlerine geçilir. Başlangıçta gazetecinin ve yayıncının konuştuğu ilk iki bölüm, zaten bir üst kurmacadır ancak sonrasında Turgut ile ilgili bölüm başlar. Süleyman Kargı’nın verdiği dosya ile bu kez roman kendi içinde başka bir metni de barındırır ve üst kurmaca çok daha açık bir biçimde eserde yer alır. “*Tutunamayanlar*”ın her bir sözcüğü, her bir figürü metne sıkı sıkıya bağlı ve anlamlı birer özellik taşıdığı” (Sazyek 129) için her ne kadar birbiriyle doğrudan ilgili görünmese de okurun özellikle bu bölümlerde dikkatini toplayıp tüm romanı bağlamında değerlendirmesi gerekmektedir. Bundan sonraki bölümlerde Turgut, Esat, Metin, Günseli gibi Selim’le ilgili bilgi alabileceği kişilerle görüşür. Artık onun tüm işi, neredeyse Selim ve onun ölümünü aydınlatma, anlamaya çalışmak olmuştur. Selim’in bilmediği yönlerini öğrenmesi, ölümü üzerine ayrıntılı ve hassas bir biçimde düşünmesi, zamanla bu konuya kendini daha da kaptırması, gün geçtikçe kendi hayatını sorgulamasına neden olur. Turgut, Selim’i anlamaya çalışırken kendine doğru bir yolculuk yapar ve bu yolculuk esnasında da iç sesi olan Olric’le karşılaşır. Hatta herkesi, karsını, kızları Sevgi ve Tuna’yı bile ardında bırakarak çıkacağı “gerçek” yolculukta yanında yalnızca Olric vardır.

Eser açısından bakıldığında özdüşünümselliğin, daha önce de vurgulandığı gibi şart olmamakla birlikte üst kurmaca barındırması yöntemin uygulanmasını kolaylaştırmaktadır. Üst kurmacanın neliği ortaya konulduğunda dahi çoğunlukla buna değinilmektedir. Yıldız Ecevit, tanımı yaparken Hilmi Yavuz’dan aktararak “kurmacanın kurmacası” yani edebiyatın kendini anlatması anlamına geldiğini ifade eder. “Kendisinin bilincinde olan, kendisine yönelik kurmaca (self-conscious/self-reflexive) sözcükleriyle anlatılmaya çalışılan bu yeni kurgu eğilimi, daha sonra edebiyat terimleri dizgesinde üstkurmaca sözcüğüyle yerini alır” (*Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* 98-99). Moran, postmodern romanların üst kurmaca işlevlerini roman türünün yerleşmiş konvansiyonlarını bilinçli olarak vurgulamak ya da parodisini yapmak suretiyle yerine getirdiklerini ifade eder.

Gerçekçi romanın okura, bir kurmaca yapıt olduğunu unutturmaya ve okurda, gerçek olaylar içindeymiş duygusunu uyandırmaya çalıştığını söyleyen Moran bundan dolayı karakterleri, olayları ve çevreyi inandırıcı kılmanın gerçekçi yazarın başlıca kaygılarından olduğunu belirtir. Postmodern yazarların ise tersine, romanın uydurma olduğu olgusunun altını çizip gerçekçi romanın paradisini yaparak, anlatı öğeleri arasında oyunlar kurarak gerçeklikle kurmaca arasında varsayılan bağları sorguladıklarını söyler (264-265).

Turgut'un her şeyi geride bırakarak çıktığı yolculukta yanına birçok kitap alması bu nedenle tesadüf değildir. Olric'in önerisiyle Gorki'nin kitaplarını ve Peyami Safa'nın *Bir Tereddüt'ün Romanı* adlı eserini satın alır. Dickens, Dostoyevski ve Kafka aldığı diğer yazarlardır. "İnsan, Goethe'yi okumazsa olur mu? Olmaz." (Atay 579) diyerek onu da ekler. *Don Kişot* ve *Efruz Bey* de yola çıkmadan önce yanlarına aldıkları diğer eserlerdir. Bu noktada, hem dünya edebiyatının hem de Türk edebiyatının bilinen yazarlara ve eserlere yer verildiği görülür. Hatta Turgut, edebiyat öğretmeninin bir insanın yaşamındaki önemine işaret ederek lisedeki edebiyat öğretmeni, Ömer Seyfettin'i ve özellikle *Efruz Bey*'i sevdiği için kitabı yanına aldığı belirtir. İlginç bir adam olarak nitelendirdiği bu öğretmenin onlara okuma sevgisi aşıladığını, işini seven, az bulunan öğretmenlerden biri olduğunu söyler (579-580). Turgut, genel olarak kitapları o kadar yüceltir ki gelişigüzel insanların kitapçılık mesleğine hiç girmemesi gerektiğini düşünür. Kitapları ve çiçekleri özel bir itina isteyen varlıklar olarak tanımlar (576). Turgut'un mektubunda kitap okuyanlardan ziyade, kitabı içselleştiren insanlar hakkında da bir çıkarım yapılır ve bu insanlar, çok belirgin bir biçimde diğer/sıradan insanlardan ayrılır. Kitabın -ya da notların- anlattığı hikâye dışında, her insan gibi ayrı bir macerası olduğunu ve kendisine bunu Selim'in gösterdiğini belirtir. Kitapların özüne düşkün olanları, bütün meselelerin özüne düşkün yani incelikli insanlar olarak görür (717). Selim'in arkadaşı Esat ise Turgut'a onu anlatırken Selim'in edebiyatın paradokslardan meydana geldiğine inandığını ifade eder. Oscar Wilde'm, önemli gördüğü bütün sözlerini bir deftere yazdığını hatta sonra bu defteri temize çektiğini, defterin biçimini beğenmeyip bütün yazdıklarını daha düzgün bir yazıyla başka bir deftere geçirdiğini ve durmadan Wilde'mın sözlerini tekrarladığını (363) söyler. Selim'in zamanla diğer yazarlardan etkilendiğini ve bu etkinin onun hayatına nasıl yansıdığını aktarmaya devam eder. *Benim Üniversitelerim*'i okuduktan sonra Oscar Wilde'ı unuttur ve edebiyatın sadelikten başka bir şey olmadığına karar verir (367). Tüm bunlar, Selim üzerinden edebiyatın kendine dönme eylemi yani özdeşleşimdir. "İnsan Kafka'yı okuyamazsa... Bitiktir işi" (598) diye düşünen Selim, kendi bilincinde ona ayrı bir önem atfeder.

Öte yandan kurmaca açısından bakıldığında Selim de, Turgut da bir okurdur. Onların kurgu dünyasında yer alması bir şeyi değiştirmez; gerçek okur da gerçek dünyada onlarla aynı yazarları, aynı eserleri okur ve belki de aynı satırların altını çizer, aynı hislerle yorum yapar. İşte tam da burada neyin kurmaca neyin gerçek olduğu konusu karmaşıklaşır ve edebiyatın gerçeklerle örtüştüğü çıkarımı bir kere daha anlaşılır. Çünkü Selim, bir çeşit masal dünyası dediği kitaplarla hayatı karıştırdığını; gittikçe de bu durumun artarak masalın nerede bittiğini, hayatın nerede başladığını fark edemediğini söyler. İnsanların bazen yüzüne garip bir şekilde baktıklarında uyanır gibi olduğunu, kendisi için bütün oyunlar, romanlar ve

hikâyelerin herkesin anladığından başka bir anlam taşıdığını söyler. Selim'in gerçek hayatın belirsizliğinden ve yoruculuğundan romanlara sarılması ve entelektüel bir okur olarak kurmaca ile hayatın birbiriyle olan ilişkisini fark etmesi ve gerçek dünyada tutunamaması, zamanla romanlarla daha çok ilgilenmesine neden olmuştur. "Kitaplarla ve onların yazarlarıyla birlikte yaşıyorum." (370) cümlesinden onun hayatının edebiyattan ibaret olduğu anlaşılır. Gerçek dünyada kimin ne yapacağına belirsiz olmasındaki çekincesini, bu ilişkinin temeli olarak görür. Ancak son derece bilinçli bir okur olması nedeniyle içinde bulunduğu durumun da farkındadır: "Kitap okumakla, manavın beni aldatmasına engel olamıyorum bir türlü" (370). Bu nedenle korkuyla karışık bir saygı duyduğu, sevdiği yazarları günlük basit olayların bir kahramanı gibi gösterip onlarla alay ettiği aktarılır.

Kurmacanın hayat ile kurduğu bağ, bu zihin ve ruh hali ile iç içe geçerek edebiyatın hayattan ve insandan başka bir şey olmadığı görüşü böylelikle ortaya konmuş olur. Özdüşünümsellik ise bu durumun daha bilinçli ve yöntemsel bir biçimde algılanmasını sağlamaktadır. Bu nedenle romandaki "Dil, yaşayışımızın aynasıdır." (64) cümlesi, eserin işlevini en öz haliyle ortaya koyar. Benzer şekilde edebiyatla ilgili diğer meseleler üzerinde de özdüşünümsel bir durum ortaya konur ve Selim Işık'ın şiirinde geçen "Kelime ve yalnızlık hayatın tadı tuzu/Kucaklamak isterdi ölümü ve sonsuzu" (114) dizeleriyle dolaylı yoldan sonsuzluk ve edebiyat arasında bir ilgi kurulur.

Turgut da edebiyat hakkında şu düşüncelerini açıklar: "Anlaşılmamak korkusuna gelince: Bir edebiyatçının meseleleri de -günlük yaşantının nakledilmesi dışında- halk için, bir matematikçinin denklemleri kadar, belki de daha soyut kalır" (66). Yine Turgut, Selim'e edebiyatçıların Ahd-i Atik'ten beri gök kubbenin altında hiçbir şeyin değişmediğini bildikleri hâlde nasıl yazmaya devam ediyorlarsa kendisinin de uykusuz geçen geceler ve ayakta uyuyarak geçirdiği gündüzler pahasına 'Hayatın Koordinatları' yahut kısaca 'bir insanın nerede, ne zaman ve nasıl olursa olsun, ne yaptığının analitik geometri esaslarına göre açıklanmasına giriş' adını verdiği sistemi bulduğunu ifade eder (68-69). Bu yoğun edebiyat vurgusu ve sorgulamasından başka romanda "Çok İyi Bilinmesi Gereken Filozof ve Edebiyatçılar" başlığıyla bir liste olarak Soren Kierkegaard, Oswald Spengler, Franz Kafka, Friedrich Nietzsche isimlerinin verilmesi de ayrıca dikkat çekicidir. Romanda Oblomov'a da çok vurgu yapılır ve yine bağlamı güçlendirici olarak çeşitli filozoflardan alıntılar yapılır; eser, şair ya da yazar isimleri verilmeye devam edilir. Birkaç kere Nazım Hikmet'in adı geçer hatta Culûs-u Hûmayun' şiirine (125) özellikle yer verilir. Yazar; edebiyatın her alanını kucaklayıcı bir edayla içerik, biçim, yazar ve eser isimleri, tarihî dönem gibi birçok açıdan okura sunar. Âdeta bir edebiyat dersi gibi eski Türk şiirlerine ve yazıtlarına bile gönderme yapar. 14'lü hece vezniyle yazdığı şiirinde, hece vezniyle ilgili romanın genel havasına uygun bir üslupla (118) alay eder.

Burada dikkat çeken özellik Selim'in, Nazım Hikmet veya okunmasını istediği diğer isimler gibi bir öneri verecekken ciddileşmesi hatta duygusallaşması, alay edecekse yine ona göre bir üslup ortaya koymasındadır. Kaldı ki zaten ciddiyetle ele aldığı meseleleri, şiirde çoğunlukla serbest vezinle yazmıştır. Bu noktada,

Günseli'nin Turgut'a, Selim'le ilgili anlarından bahsettiği bölümde "İlk buluştuğumuz gün hemen şiirler okudu bana Nâzım'dan. Böylece elimi tutmaya cesaret etti." (446) cümlesinden de şaire ayrıca bir önem verildiğini anlamak mümkündür. Ancak hece ve kafiye gibi meseleleri ele alırken son derece alaycı bir üslup (125) da kendini gösterir. Yine burada Selim'in şiirini 8'lik ve 7+7=14'lü hece ölçüsünün yanı sıra iki dize arasında uyak kullanarak hecenin kurallara riayet ettiği görülmektedir. Bu nedenle *Tutunamayanlar*'ı, edebiyatı birçok yönüyle içeren bir roman olarak kabul etmek gerekmektedir. Eserdeki bu zenginlik, edebiyatın kendisi ile ilgili özdeşünümSELLİĞİ oldukça yoğun bir biçimde ortaya koymaktadır.

Roman kişilerinin de kendi kişiliklerini ve hayatlarını anlamaya çalışmaları, kendi duygu ve düşüncelerini belirtmeleri, kendileriyle ilgili yorumları ve değerlendirmeleri, benliklerine yönelik bakış açıları romandaki özdeşünümSELLİĞİN bir başka biçimidir. Örneğin, Turgut Özben hayatı, düşünceleri tutan bir hapsedane, insanın da can sıkıcı bir saç demeti ve kendisinin de akılsız bir robot (32) olduğunu ifade ederken özdeşünümSEL bir tutumu ortaya koymaktadır. Dünyayla, ilkeyle, toplumla, hayatla, diğer insanlarla, ailesiyle ve en önemlisi de kendisiyle ilgili belki de daha önce düşünmediği bir hesaplaşmaya giren Turgut, adım adım Selim'i anlar ve onun yaşadıklarını içselleştirir. Bu noktada Turgut'u özdeşünümSEL bir sürece iten, aslında Selim'in kendisi ve yaşadıklarıdır. Söz gelimi, "Dünyada 'Büyük ve güzel şeyler de var.' demişti bir gün. O sırada ben ne yapıyordum? Hiçbir güzelliğin içime girmesine izin vermiyordum." (106-107) diyerek geçmişte kendisiyle ilgili bir yargıda bulunur. Kimi zaman isyan, kimi zaman da kabullenme gibi duygusal gelgitler yaşayan Turgut, bir gece rüyasında kendisinin öldüğünü görür. Sabah kalktığı zaman karısının ve çocuklarının uyanmış olduğunu fark ettiğinde kurduğu "Güzel bir gün ve ben yaşıyorum." (36) cümlesi, duygusal ve zihinsel olarak bir rahatlama yaşadığını gösterir. Ancak bir başka cümlesinde de "Düşünmüyorum, sıkılıyorum sadece." (49) diyerek bir bıkkınlık ya da sıkılganlık içinde olduğu anlaşılır. Dolayısıyla Turgut, kendini anlama yolunda ilerlerken yaşadıklarının ona ne hissettirdiği ya da düşündürdüğü noktasında bir farkındalık yaşar.

O hâlde, bu noktada bir özdeşünümSELLİK geliştirmek için romanın temel meselesi olan "tutunamayanlar"ın kimler olduğunu anlamak gerekmektedir. Selim'in ansiklopedisinde tutunamayan yani (disconnectus erectus), beceriksiz ve korkak bir hayvan olarak tanımlanır. İlk bakışta dış görünüşüyle insana benzedikleri, pençelerinin ve özellikle tırnaklarının çok zayıf olduğu, dik arazide yokuş yukarı hiç tutunamadıkları, yokuş aşağı kayarak indikleri ve sık sık düştükleri yazar. Elbette bu özelliklerin hepsi imalıdır ve tutunamayanların hayat ve diğer insanlar içindeki durumu, romanın genel üslubuna uygun olarak alaylı bir şekilde aktarılmaktadır. Görme duygusunun zayıf olması nedeniyle tehlikeyi uzaktan göremediği ya da genellikle başka hayvanların yuvalarında (onlar dayanabildikleri sürece) barındıkları veyahut terk edilmiş yuvalarda yaşadıkları söylenir. Belirli bir aile düzenleri olmadığı, doğumdan sonra ana, baba ve yavruların ayrı yerlere gittikleri, toplu olarak yaşamayı da bilmeyip dış tehlikelere karşı birleştiklerinin de görülmediği belirtilir (150). Bu ifadeler, onların yaşam tarzını ortaya koyar. Fiziksel özellikleri dışında tutunamayanları belirleyen en önemli niteliklerin başında

içgüdülerinin tam gelişmemiş olması ve bu nedenle kendilerini korumayı bilmemeleri gelir. “Şimdiye kadar hiçbir tutunamayanın bir kavgada başka bir hayvanı yendiği görülmemiştir.” (150) cümlesiyle de tutunamayanların, tutunanlarla hiçbir zaman baş edemeyeceklerine olan inanç ifade edilir. Turgut’un “Herkes mutlu ve sorumsuz. Herkes olumlu, ben olumsuz.” (132) cümlesi de kendisine bakış açısını sergileyen bir cümledir. Dolayısıyla tutunamayanların kendilik algısında da bir arıza olduğu ve belki de sorunun temelinin burada yattığı anlaşılır. Bu nedenle hayatlarını kolaylaştırmak için insanın yaşarken karşılaşabileceği olaylar, durumlar ve kişilere karşı kendi yararına olacak davranışların neler olduğu konusunda Turgut kendi fikirlerini sıralar. Okura seslenirken ekmeğini kazanmak için bireyin yapacağı işlerin onu bazı ilişkiler kurmak zorunda bırakacağını söyler. İş yerinde işinin dışında devam edecek hiçbir eylemde bulunmamasını, iş arkadaşlarıyla kesinlikle dostluk kurmamasını ancak ilişkilerini dengede tutarak onların kendisine karşı olumsuz bir duygu taşımalarına da fırsat vermemesi gerektiğinin altını keskin ifadelerle çizer. Bunun yanı sıra kumar, içki ve fazla eğlence gibi aşırı tutkuların bir alışkanlık olmaktan çıkarılmasını tavsiye eder. Bundan sonraki tavsiyeler son derece önemlidir çünkü tamamen “kendilik” konusuna eğilerek edebiyatın en önemli işlevini doğrudan ortaya koyan ve böylelikle özdüşünümselliği besleyen meseleyi etraflıca aktarır. Üstelik bunu romanda pek görülmeyen bir ciddiyetle ele alır.

“Bireyin tek başına kaldığı zaman kendisini oluşturmak için yapacağı çalışmalar, ne yapmalı sorununun önemli bir bölümüdür.” diye konuya giriş yapan Turgut, sözlerine “Kendi değerini eksiksiz bilen ve her an bu değeri, yeni şartların ışığında eleştirebilen bir kişi ne yapmalı, ne yapmalı diye bocalamaz.” (97) diyerek devam eder. Bu noktada üç temel sorun olarak belirlediği maddeleri tek tek açıklar ve bunların çözümünü ortaya koyar. Bunlardan ilki, “kendini iyi tanımak”tır. İnsanın en çok kendisiyle ilgilendiğini ancak bu ilginin bir yöntemeye dayanmaması ve kendini tanıma sorununun bilimsel bir yolla çözümlenmemesi durumunda bireyin sonsuz bunalımlar karanlığına düşeceğini söyler. Değerini tam bilmeyen kişinin, gereksiz yakınmalarla gün geçtikçe daha da bozulup çürüyeceğine inanır. Kişisel değeri büyütmenin de küçültmenin de aynı derecede zararlı olduğunu savunur. Kendini tanıma sorununun çözümünde, Descartes’ın bilime uyguladığı kuşkuçuluğun kullanabileceğini belirtir. İşe bütün değerleri yok sayarak başlamak, kişisel değer olarak görülenlerin toplumun baskısıyla edinilmiş sahte nitelikler olabileceğini hiçbir zaman akıldan çıkarmamak gerektiğini söyler ve bunlara namus, ahlak, iyilik, iş ahlakı gibi soyut ahlak kavramlarını örnek gösterir. Bu noktada toplumla birey arasındaki ilişkiyi iyiden iyiye açarak belli kavramların her toplum için aynı olduğu ve bunlarla ilgili kurallara her toplumda uyulması gerektiğinin öğretildiği ancak kendisinin bu noktada farklı düşündüğünü ifade eder.

İkinci temel sorun ise “kendini eleştirmek”tir. Bununla yazar, Batılıların “otokritik” dediği ve “Bir eylemden sonra, o eylemin birey açısından değerlendirilmesi” (98) olarak tanımladığı soruna eğilmek ister. Ona göre kendini eleştirmenin, kendinden yakınma çerçevesinden de çıkması gereklidir. Üçüncü ve sonuncu temel sorun da “dış etkenlerin uyutucu durgunluğuna kapılmamak”tır. Burada önemli olan nokta, kendilik meselesine eğilmesi ve bu anlamda bir sorgulamaya

girmesidir. Nitekim romanda “kendi” ve “düşünmek” sözcükleri sıklıkla geçer. Turgut, “Her zaman kendi kendime düşünür dururdum. Ben kendi kendime düşünürüm. Selim gibi, birini aramam düşünmek için.” (69) der. Bireyin kendi kendine yapacağı eylemleri çoğaltması teşvik edilirken özellikle “düşünme”ye bunun gibi cümlelerle vurgu yapılır ancak yukarıdaki örnekte de olduğu gibi romanda ilişkilerde ve eylemlerde hep bir dengeden bahsedilir. Yine Turgut: “İnsan, kendini beğenmeden yaşayamaz. Kendini beğenirse, diğer insanlar onun hayatını cehenneme çevirmeye çalışırlar. Bunun için, insan, hem kendini beğenmeli hem de beğenmemelidir.” (73-74) cümlelerinde de dengeden bahseder. Sonuç olarak birey olmak -onun kendisini koruması için- yaşanan toplumla çatışmadan sağlanmalıdır. Çünkü bu çatışmadan sağ çıkmak çok da mümkün değildir. Hâlihazırda içinde yaşanan toplum, birey olmanın önündeki en büyük engeldir. Toplum-birey arasındaki çelişki ve çatışma konusuna yalnızca özdüşünümsel değil tüm perspektiflerden bakılmasını ister. Bu bakış açısı bile empatik beceriyi ortaya çıkarır/artırır. Aşağıdaki paragraftaki gibi meseleleri okur, Selim Işık’la ilgili olmasının yanı sıra hem kendi hem de topyekûn toplum penceresinden değerlendirir.

Bireyin kendini topluma anlatabilmesinin, ondan destek ya da yardım görmesinin, kendi olarak var olmasının çok da mümkün olmadığını yine Selim’in intiharı üzerinden arkadaşı Süleyman Kargı şu cümleyle özetler: “Başka çare göremedi demek kendini anlatmak için dedi Süleyman Kargı. İnanmıyorlar ki. Elle tutulur deliller istiyorlar. Yok canım, o kadar değil, diyorlar her zaman. Ölmezsin, diyorlar. Bu da geçer” (111). Özellikle Selim’in hayatı üzerinden anlatılan meselede dikkat çeken bir başka özellik de Selim’in daha çocukluk yıllarında karşılaştığı sorunlar ve gördüğü muameledir. Babasının “Sen de arkasından çıksana ahmak! Daha daha: Pısrık, beceriksiz, korkak!” (126) sözleri dikkat çeker. Selim’in babası tarafından aşağılanması, birkaç yerde daha geçer ve onun mutlu bir çocukluk geçirmediği anlaşılır. Yaşadıklarından dolayı hassas bir kişi olduğu “Öğretmenim çok güldü, çarpınca ağaca “Affedersiniz” dediğimi anlatırken.” (122) ifadesi ile aktarılır. Selim’in bu hassas ve empatik kişiliği büyüdükçe artmıştır ancak aslında ruhsal açıdan çocukluk döneminde kaldığı, “Büyümek, yalnız tutunanlara gerekli. İkinci gelişinde çırılçıplak dolaşacak. Kelimenin bütün anlamıyla çırılçıplak...” (122) cümlesinde de açık bir biçimde verilir. Bir insanın en temel ihtiyaçlarından biri olan onaylanma duygusundan mahrum olarak ve salt kendisine değil, annesine karşı da sürekli homurdanan, aksi bir babayla büyür. Bu nedenle Selim’in yeni bıyık bıraktığı zamanlar, kendisini onun gençlik yıllarına benzeterek sonunda ona benzeyeceğini sızlanarak (446) söylemesi, Atay’ın “Babama Mektup” adlı eserini çağırıştırır. Oğlunun mühendis olmasını isteyen Numan Bey’e göre sadece üç çeşit meslek vardır: “mühendislik, doktorluk, bir de hukukçuluk” (362). Ressam olmak isteyen Selim’in, babasının öyle bir meslek olmadığını söylemesi üzerine mühendis olduğu görülür. Selim, bir çocuğun “kendi” olarak yetişmesinde ebeveynlere düşen görevin özellikle altını çizer.

Metin Kutbay, Turgut’a yazdığı mektupta Selim’in kapalı bir çocukluk evresi geçirdiği için kendisi gibi mustarip bir ruh olduğunu ve bu nedenle “bu bozucu” çevreyle uyuşamayıp büyük tepkiler gösterdiğini yazar. Onun bütün bu tepkilerinin yanında hayatın içine karışıp güzellikleri yaşamak istediğini, kendisinin ise bütün çirkinlikleri açıkça gördüğü için hayattan tiksindiğini (415) söyler.

Metin'in diğer anlattıklarından dolayı Turgut, "Ah canım kardeşim! Şimdi yanımda olsaydın da sana yaşadığın hiçbir olaydan, hiçbir gizli duygudan utanmaman gerektiğini, içinde Selim'lik olduğu için her şeyden gurur duyabileceğini söyleseydim." (416) diyerek pişmanlığını dile getirir. Selim'in ölümüyle oluşan boşluğun gün geçtikçe arttığını hisseden ve dünyanın yaşanılır bir yer olmaktan çıktığını gören Turgut, onun ve kendisinin yaşadıklarına, hayatına yoğunlaştıkça tutunanlar ve tutunamayanlar arasındaki fark da belirginleşir. Örneğin, sürekli akan bir çeşmenin yanına geldiğinde böyle çeşmelerde her tarafını ıslattığını, istediği kadar suyu da içemediğini söyler. Bu yönü bile onun bir tutunamayan olduğunu göstermektedir. Böyle bir çeşmede tutunanların gösterdiği becerinin hayatta da başarılı olmalarını sağladığını vurgular.

Selim'in günlüğü kısmında onun ruh hâlini daha net görmek mümkündür. Selim de kendi kendine bu duruma nasıl geldiğini sorgular. Ona yaşamayı öğretmeyenlere öfkelenir. "Neden bana, bizden bu kadar gerisini sen bulup çıkaracaksın dedikleri zaman isyan etmedim? Hayata atılmak gibi bir çılgınlığı nasıl yaptım? İnsanların dünyasına atılmayı nasıl göze aldım? Ben insan değildim ki. Yaşamadığım bir hayatın içine nasıl atıldım?" (607) cümlelerinde isyanı açıkça görülmektedir. O günlerde uyuyamaz, iyileşmek istemez, bu sorgulayıcı ve asi iç sesini susturamaz ve sürekli ölümü düşünür. Selim'in ağır bir depresyonda olduğunu anlamak güç değildir.

Tüm bunlardan intihar ve çocukluk döneminde görülen/görülmeyen sevgi, şefkat gibi duygusal ihtiyaçlardan yoksunluk ile bir ilgi kurulur. Esasında yazar, okurun başka insanların duygularıyla, yaşadıkları olaylar ya da karşılaştıkları sorunlarla bir empatik deneyim yaşamasıyla yetinmez; toplumu oluşturan mikro ve makro yapılara yönelik de bir sorgulama bekler. Kadınlar, erkekler ve onların birbirleriyle olan ilişkileri, evlilik, ebeveyn olmak, öğretmenlerin tutumlarından okulların fiziki yapılarına kadar eğitim sistemi, politika, bürokrasi, Türk olmanın özellikleri, birey-toplum ilişkisi gibi birçok konuyu tartışmaya açar. Tüm bu problemler için ortaya konulan özdüşünümsellik, romandaki rahatsız tavrı gösterir ve sistemi tüm arzularıyla yansıtır. Selim'den başlayan bu yolculuk, Turgut'la daha da somutlaştırılarak bunlarla yüzleşme ve hesaplaşmanın, kendini bulma yolculuğunda önemli bir adım olduğu gösterilir. Üstelik edebiyat; romanın hemen her kısmında, bu süreci destekleyici bir unsur olarak başat konumdadır. Turgut Özben, gündelik hayatın oldukça sıradan bir eylemi olarak gömleğini giyerken bile "Küçük sevinçler, büyük atılışlara yardım eder. Cenap Şahabettin olsaydı bu sözü kaçırmazdı: hemen bir yere yazardı" (290) der.

Romanın her iki ana karakteri de entelektüel kişilerdir ve onları diğerlerinden ayıran fark yalnızca tutunamayan olmaları değildir. Selim, ölümü düşünürken bile *İbsen'in Hortlaklar* adlı oyununu izlemeye gider. Gorki'den ne kadar etkilendiğini romanın bağlamına uygun olarak intihar üzerinden anlatır. Esat'a heyecanla bunu aktarırken "İntiharını o kadar sade bir biçimde anlatıyor ki; çarşıdan dört toplu bir tabanca satın almış. Kalbine isabet ettirmek için sol göğsünün altına ateş etmiş; sadece ciğerini delmiş. Bundan samimi anlatılabilir mi?" (368) dediği belirtilir. Turgut, bütün bu bilgilerle gittikçe derinleşirken Selim'i de anlar. İntihar eden birini anlayabilmek için her açıdan empati yapmak gerekmektedir. Ancak bir

noktadan sonra konu artık Selim değil, kendisi olur. Önce bir ikilemde kalıp çare aramaya başlar: “Kendimi bırakmalıyım, diye söylendi. Direnmekten vazgeçemiyim. Yaşamalıyım ve görmeliyim. Bilmediğim bu ülkeye yolculuktan korkmamalıyım. Kimsenin ilgilenmediği bu siliik insanların dünyasına girmeliyim.” (320). Sonra, gitgide Selim’in ruh hâline daha da yaklaşır ve kaçmak, kaybolmak istediğini; bunun korkaklıktan değil kendisini onun yerine koymaktan kaynaklandığını söyler. En fazla şikâyet ettiği konu ise kendisi gibi günlük yaşantı batağına sapsanmış birinin ne yapabileceğidir. Kendisini toplumdaki yerine göre tanımlarken son derece mekanik bir soğukluk taşır: “Evlî ve iki çocuk sahibi. Çocuklarının babası ve karısının kocası.” (551). Daha fazla düşünebilmesinin önündeki tek engel olarak bu kimlik ve rolleri görür. Böyle bir düzenli hayat içinde insanın büyük ve güzel şeyler düşünemeyeceğini, buna önce eşyanın sonra kalorifer, hizmetçi, çocuk odası gibi şartların engel olduğunu söyler. Düşünmek için kendine bir daire tutmak ister hatta içinde düşünmeye engel olacak eşyalardan hiçbiri bulunmayacaktır. Kapıdan girer girmez ayakkabılarını çıkarıp düşünme terliklerini giydiği ve odalardan hiçbirinin özel bir adının olmadığı küçük bir dairedir (557). Karısı Nermin için üzülse de “Ona artık verebileceğim bir şey kalmamış Olric. Alışkanlıklarından başka verebileceğim bir şey kalmamış ona.” (564) der. Turgut’un kendi kendine kalma arzusu, bir zaman sonra onu eyleme geçmeye iter ve herkesi terk edip Olric’le birlikte istediğini yapacağı, romanlar yazacağı günleri hayal ederek yola çıkmaya karar verir. Ona göre bu romanlar, bitip tükenmeyen romanlar olacaktır. “Tutunamayanların Sonu”, “Tutunamayanların Dönüşü” gibi isimler bulur ve en önemli soruyu sorar: “Tutunamayanların romanı biter mi?” (720) Yolculuğunu uzun ve hazin, geçmişten geleceğe uzanan bir yolculuk olarak niteler ve bu yolculukta kendi gelişimini yaşayacağına derinden inanır (560). Kendiliği simgeleyen Olric’e bu evde güzel günler geçirdiğini, burada yaşamının rahat bir yanı olduğunu ve onu ihmal ettiğini söyler ancak her zaman varlığını hissettiğini de vurgular. Böylece Turgut o güne dek sürdüğü rahat, konforlu ancak sıradan düzenini bozup yani konfor alanını terk edip yola çıkma cesaretini gösterir. Bundan sonra yalnız kendisi olarak yaşamak fikrinin verdiği rahatlıkla ilk defa o gece aralıksız uyuduğu ve tek bir amaçla uyanmak istediği belirtilir. Bu amaç, kalkmak ve yola çıkmaktır.

Roman boyunca Turgut Selim’in neden intihar ettiğini anlamaya çalışır. Turgut bu gerçekliğin net bir fotoğrafını görerek tutunamayanların yanı sıra, tutunanların da kimler olduğunun farkına varır. Tutunanların kendi olmasına fırsat vermedikleri Selimlerin varlığına tanıklık eder. Turgut, arkadaşı Selim’in intiharının neden olduğu özdüşünümsel süreci, toplumu değerlendirerek ve kendine döneceği bir kapı aralayarak devam ettirir. Toplumla, aileyle uzlaş(a)madan yaşamının ağırlığını ve onlarla uzlaşmak için verilen ödünleri görerek bu konuda bir sorgulama yapar. Çocukluk döneminde yaşananların, kişinin yetişkinliğinde nasıl su yüzüne çıktığının ayırımına varır. Tüm bunlar, onu kendisiyle çıktığı bir yolculuğa sevk eder. Böylelikle yaşadığı özdüşünümsel süreç, bütün ayrıntılarıyla yansıtılmış olur.

Sonuç

Özdüşünümsellik yazar/şair, eser ve okur üçlüsünün birlikte ele alınan ve üstkurmaca nedeniyle postmodern romanlarda daha verimli bir biçimde faydalanılan bir yöntemdir. Buradaki amaç, tüm sanatlarda olduğu gibi edebî eserden de insanın ruhsal ve zihinsel gelişimini destekleyici yararı sağlamaktır. İçinde yaşanan toplumun bireylerden oluştuğu ve mikro düzeyde yapılacak bir iyileştirme hatta gelişimin makro düzeyde etkisinin görülebilmesi, özdüşünümselliği oldukça önemli bir konuma yükseltmektedir. Çalışmada özdüşünümsellik, edebiyatın bir sanat ve bilim olarak romana yansıtılması ve kurgu kişilerinin kendileriyle ilgili duygu ve düşüncelerini ortaya koyma yani kendilerini yansıtırma bakımından ele alınmıştır. Kendine dönme eylemini genel olarak edebiyata ya da kendisine yönelttiğinde eser açısından özdüşünümsellik sağlanmış olmaktadır. Eserde aktarılan olaylarda romandaki kişilerden Selim ve Turgut'un neden-sonuç ilişkilerine bakarak ve diğerleriyle olan ilişkilerini göz önünde bulundurarak iç dünyalarında gerçekleşen duygu değişimlerini, yalnızca sözlü olarak ifade ettikleri değil aynı zamanda zihinlerinden geçen fikirlerini ifade etmeleri kendileriyle ilgili yargılarını da ortaya koymaktadır. Bu da onların bir özdüşünümsel süreç yaşadıklarını ifade eder.

Çalışmada örnek olması bakımından ele alınan Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* adlı romanı, özellikle edebiyatın kendisine dönmesi ve Selim ile Turgut'un kendi yolculuklarını, yer yer kendilerine dönerek, kendilerini yorumlayarak değerlendirmeleri üzerinden bunu başarılı bir biçimde yansıtmaktadır. Selim'in intiharı gibi etki bakımından oldukça güçlü bir olayla okurun karşısına çıkması, bu ölümün neden olduğu diğer olaylar ve kişiler, çocukluğundan itibaren yaşadıkları, arkadaşlarıyla ve Günseli ile kurduğu duygusal ilişki vs. üzerinden özdüşünümsellik, yoğun bir biçimde romanda yer almaktadır. Turgut'un, arkadaşı Selim'in ölüm nedenini bir dedektif titizliğiyle araştırması ile Selim üzerinden tüm toplum ve sistem âdeta bir ameliyat masasına yatırılır ve tüm organ ve uzuvlarıyla didik didik incelenir. Selim'in çocukluk travmalarından, okuldaki sistemin bireyleşmenin önünde nasıl bir engel olduğuna, herhangi bir devlet dairesindeki bir işlemin yapılabilmesi için bile gösterilen çabanın bu yorgunluğu nasıl tetiklediğine kadar Turgut, her şeyi rapor eder. Selim'in kendisiyle ilgili yargıları, tespitleri, intihara kadar giden süreci tamamen özdüşünümsel bir biçimde ortaya konur. Selim, olumlu ve olumsuz kendisiyle ilgili görüşlerini ve duygularını, kendisini bu noktaya getiren nedenleri yine kendi bakış açısıyla aktarır. Turgut'u derinden etkileyen bu intihar ve Selim hakkında edindiği bilgiler, onu da kendi hayatına yönelik bir sorgulamaya iter. Okur, Turgut'un yavaş yavaş kendini bulma sürecine tanıklık eder.

Turgut ve Selim'in anlattıklarıyla edebiyatın hemen her alanına girildiği görülür, nitelikli birer okur oldukları anlaşılabilir bu iki kişi, kitap ve yazar tavsiyeleri verir. Hatta diğer eserlerle *Tutunamayanlar* arasındaki bağ ortaya konulur. Son olarak edebiyatın bir zihin pratiği, nesnelere arasındaki neden-sonuç ilişkisini fark etmeyi, kendisi dışındaki insanların kendi hayatına dair en özel bilgileri ortaya koyduğunu gösterilir.

KAYNAKLAR

- AntakyaHoğlu, Zekiye. *Roman Kuramına Giriş*. Ayrıntı Yayınları, 2021.
- Atay, Oğuz. *Tutunamayanlar*. İletişim Yayınları, 1998.
- Atış, Naciye. “Spinoza Felsefesinde Beden ile Zorunlu Birlik İçerisindeki Ruhun Gücü.” *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 2015, ss. 143-160.
- Bennett, Andrew, ve Nicholas Royle. *Şu Edebiyat Denen Şey*. Notos Kitap, 2016.
- Bran, Nicol. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge University Press Cambridge, 2009.
- Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İletişim Yayınları, 2001.
- Ecevit, Yıldız. “Oğuz Atay.” *Kafasına Göre Dergisi*, no. 6/37, 2021, ss. 11.
- Felski, Rita. *Edebiyat Ne İşe Yarar?*. Metis Yayınları, 2010.
- Huber, Werner, Middeke, Martin, ve Hubert Zapf. *Self Reflexivity in Literature*. Königshausen & Neumann, 2005.
- Joice, Lois Sara, Sivekani, B. “Self-Reflexivity in Baby Kamble’s The Prisons We Broke: A Phenomenological Approach.” *School of Social Sciences and Languages*, VIT University, c. 12, no. 8, 2022, ss. 1577-1581.
- Lippert, Florian, ve Marcel Schmid. “Read Thyself: Cultural Self-Reflection and the Relevance of Literary.” *Self-Reflection in Literature*, 2020, ss. 1-19.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İletişim Yayınları, 2001.
- Popoveniuc, Bogdan. “Self Reflexivity.” *The Ultimate End of Knowledge Procedia-Social and Behavioral Sciences*, no. 63, 2014, ss. 204-213.
- Saraçoğlu, Semra. *Self-Reflexivity in Postmodernist Texts: A Comparative Study of The Works of John Fowles and Orhan Pamuk*. A Thesis Submitted to The Graduate School of Social Sciences of The Middle East Technical University, 2003.
- Sazyek, Hakan. “Tutunamayanlar’ın Öteki’leri.” *Kitap-lık*, no. 206, 2019, ss. 129-138.
- Schopenhauer, Arthur. *Okumak, Yazmak ve Yaşamak Üzerine*. Şule Yayınları, 2016.
- Price, Stephen. *Exploring Audience Responses to Self-Reflexivity in Television Narratives*. 2011. The Faculty of The Graduate School at The University Of Missouri, PhD Thesis.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FINANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAZAK AKINI JAMBİL JABAYEV İLE İLGİLİ TÜRKİYE’DE YAYIMLANAN AKADEMİK ÇALIŞMALARIN ANALİTİK BİBLİYOGRAFYASI ÜZERİNE BİR DENEME

Öz: Kazak bozkırının *akını* [hem irticalen hem de ezberlerinden şiir söyleyen ozan], Kazak halk edebiyatının ve sözlü geleneğinin önemli temsilcilerinden biri olan Jambıl Jabayev, bir asır yaşayarak bu geleneği en güzel şekilde devam ettirmiştir. Jambıl; şiir, destan ve *aytış* [Kazak halk sanatçılarının karşılıklı atışması] geleneğinin Kazak bozkırındaki zirve şahsiyetidir. Bu bağlamda Jambıl’ın hayatı, edebî şahsiyeti ve özellikle eserleri, başta Kazakistan olmak üzere birçok dünya ülkesinde araştırmacılar tarafından incelenmiş, bu konuda makale ve kitaplar kaleme alınarak birçok yayın meydana getirilmiştir. Jambıl’ın hayatı, edebî şahsiyeti ve eserleriyle ilgili yayın yapılan ülkelerden biri de tarihin derinliklerinden itibaren Kazakistan’la aralarında soy ve büyük bir kültür birliği bulunan Türkiye’dir. Çalışmada Kazak bozkırlarının ulu ozanı Jambıl Jabayev ile ilgili Türkiye’de bu zamana kadar yapılan yayınlar (kitap, dergi, araştırma makalesi vb.) tespit edilmeye çalışılmış, tespit edilen yayınlar incelenmiş ve bu yayınlarla ilgili analitik bir bibliyografya oluşturulmuştur. Tespit edilen yayınlar; *kitaplar, tezler, dergiler, araştırma makalesi ve ansiklopedi maddesi* olmak üzere beş başlık altında tasnif edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kazak Edebiyatı, Jambıl Jabayev, Eserler, Analitik Bibliyografya.

An Attempt on the Analytical Bibliography of Academic Studies Published in Turkey on Kazak Poet Jambıl Jabayev

Abstract: The poet of the Kazakh steppe, Jambıl Jabayev, one of the important representatives of Kazakh folk literature and oral tradition, continued this tradition in the best way by living a century. Jambıl is the peak figure of the tradition of poetry, epic and repartee in the Kazakh steppe. In this context, Jambıl’s life, literary personality and especially his works have been examined by researchers in many countries of the world, especially in Kazakhstan, and many publications have been created along with articles and books on this subject. One of the countries where Jambıl’s life, literary personality and works have been published is Turkey, which has had a great cultural and ancestral unity with Kazakhstan since the depths of history. In the study, the publications (books, journals, research articles, etc.) written in Turkey about the great poet of the Kazakh steppes, Jambıl Jabayev, were tried to be determined, the identified publications were examined and an analytical bibliography was created about these publications. Identified publications are classified under five headings as books, theses, journals, research articles and encyclopedia item.

Keywords: Kazakh Literature, Jambıl Jabayev, Works, Analytical Bibliography.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
52. SAYI / VOLUME
2022-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar Corresponding Author

1) Yaşar SÖZEN
Pamukkale Üni
Çağdaş Türk Leh. ve Edeb. ABD
Doktora Öğrencisi

goktug3525@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-6801-6442

2) Doç. Dr. Soner SAĞLAM
Pamukkale Üni
İnsan ve Toplum Bil. Fak.
Çağdaş Türk Leh. ve Edeb. ABD

soner.saglam@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0308-3326

Gönderim Tarihi Received

22.09.2022

Kabul Tarihi Accepted

04.11.2022

Atf Citation

Sözen, Yaşar, ve Soner Sağlam.
“Kazak Akını Jambıl Jabayev ile İlgili Türkiye’de Yayınlanan Akademik Çalışmaların Analitik Bibliyografyası Üzerine Bir Deneme.” *Türklük Bilimi Araştırmaları*, no. 52, 2022, ss. 197-216.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş. 1. Jambıl Jabayev İle İlgili Türkiye’de Yayımlanan Akademik Çalışmalar

Yapılan araştırmalar neticesinde Kazak sözlü geleneğinin en önemli temsilcilerinden biri olan Jambıl Jabayev ve eserleriyle ilgili, Türkiye’de şu ana kadar kaleme alınan akademik çalışmalardan dört kitap, Jambıl adına özel sayı olarak çıkarılmış üç dergi, iki tez çalışması ve iki de araştırma makalesi tespit edilmiştir. Genel anlamda ozan Jambıl’ın hayatı, edebî şahsiyeti ve eserleri (şiir, destan ve *ayıtıs* yani atışma sanatı) başlıkları çerçevesinde kaleme alınan bu akademik çalışmalar; *kitaplar*, *tezler*, *dergiler*, *araştırma makalesi* ve *ansiklopedi maddesi* başlıkları altında tasnif edilmiş ve her çalışma hakkında bilgi verilerek analitik bir bibliyografya hazırlanmıştır.

1. 1. Kitaplar

Türkiye’de şu ana kadar Jambıl Jabayev’in hayatı, edebî kişiliği ve eserlerini konu alan dört kitap yayımlanmıştır. Bu eserler şunlardır:

1. 1. 1. İsmail, Zeyneş ve Ahmet Güngör. *Jambıl*. Ahmet Yesevi Vakfı Yayınları, 1996, ss. 428.

Bir ülkenin edebî kişilikleri o ülkenin edebî kültür varlıklarını meydana getirir. 20. yüzyılın Homeros’u olarak kabul edilen Jambıl Jabayev, özelde Kazak Türklerinin genelde ise bütün Türk dünyasının en büyük edebî varlıklarından biridir. Kazakların ünlü düşünürü ve filozofu Abay’ın akranı olan ozan Jambıl; Kazak halk şiirinin, destan ve atışma geleneğinin zirve şahsiyeti kabul edilir. Bu bağlamda Kazakistan’da 1995 yılı büyük düşünür Abay Kunanbayev’in doğumunun 150. yıl dönümü münasebetiyle *Abay Yılı*; 1996 yılı ise ulu akın Jambıl Jabayev’in doğumunun 150. yıl dönümü münasebetiyle *Jambıl Yılı* kabul edilmiştir. Kazak kültür ve edebiyatının aktarıcıları olan bu büyük edebî şahsiyetler ile ilgili bu yıllarda Kazakistan’da önemli etkinlikler gerçekleştirilmiştir. Bu duruma soydaş ve kardeş ülke olan Türkiye de kayıtsız kalmamıştır. Türkiye’de de 1995 *Abay Yılı*, 1996 ise *Jambıl Yılı* kabul edilmiş, bu çerçevede bir dizi etkinlikler yapılmış ve yayınlar meydana getirilmiştir. Bu yayınlardan biri de Zeyneş İsmail ile Ahmet Güngör’ün birlikte hazırlayarak kaleme aldıkları *Jambıl* adlı eserdir.

Ahmet Yesevi Vakfı Yayınları serisinde yayımlanan *Jambıl* adlı kitap, Orta Asya’da özellikle Kazak ozanlık sanatının tanıtılması hususunda Türkiye’deki ilk çalışmalarından biri olması münasebetiyle büyük bir öneme sahiptir (Arabin 106). Elimizdeki bu eser, büyük ozan Jambıl Jabayev’in şiirlerinden oluşmaktadır. Eser, Kazak halkının ozanlar silsilesindeki ulu çınarı, âşıklık ve atışma sanatının piri, söz üstadı, dombra eşliğinde söylemiş olduğu şiirlerle yüz yıllık ömrünün her safhasında halkının yanında ve haksızın karşısında olan büyük ozan Jambıl Jabayev’in doğumunun 150. yılı anısına armağan edilmiştir.

Jambıl’ın seçme eserlerinden meydana gelen kitap, toplam 448 sayfadan oluşur. Eser; sunuş, takdim, ön söz, giriş ve üç ana bölümden meydana gelir. Eseri tanıtan ve eser hakkında bilgi veren sunuş yazısını dönemin T.C. Devlet Bakanı ve Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi Mütevelli Heyet Başkanı Namık Kemal Zeybek; takdim yazısını dönemin Kazakistan Cumhuriyeti

Kültür Bakanı Talğat Asıllı Mamaşev; ön söz yazısını A.Ü. TÖMER’de Kazak Dili ve Edebiyatı Öğretim Üyesi Zeyneş İsmail ve aynı kurumda Türkçe Öğretim Elemanı olarak görev yapan Ahmet Güngör kaleme almıştır. Tanıtım yazılarından sonra *Büyük Ozan Jambıl* adında 19 sayfadan meydana gelen bir giriş bölümü yer alır. Bu bölümde ozanın hayatı, edebî şahsiyeti ve eserleri hakkında ayrıntılı olarak bilgi verilir.

Eser, üç ana bölümden meydana gelir. Bunlar; ozanın şiir, destan ve atışmalarıdır. Bu bölümler şairin şiir, destan ve atışmalarından büyük bir dikkat ve özen gösterilerek seçilmiş eserlerinden oluşur. İlk bölümde: “Alataw (Aladağ)”, “Patşa Āmiri Tarıldı (Padişah Fermanı Bunalttı)”, “Sarañ Bay Men Jomart Kedey (Cimri Zengin ve Cömert Fakir)”, “Qımız (Kımız)”, “Oleñşi Omarğa (Şarkıcı Omar’a)”, “Önerdiñ Ösüwı (Sanatın Yüceliği)”, “Burın Qızğa Arnalğan Öleñder (Burın Kıza İthaf Edilen Şiirler -2 Ayrı Şiir)”, “Jalğızbın Dep Jürmesin (Yalnızım Diye Zannetmesin)”, “Jaz (Yaz)”, “Jastar Aldındağı Söz (Gençler Önündeki Söz)”, “Östepkede (Panayırda)”, “Jan Azığı (Ruh Azığı)”, “Ākeme (Babama)”, “Ādildik Kerek Halıqqa (Adeletlilik Gerek Halka)”, “Ustalarğa (Ustalara)”, “Ābaydıñ Süretine (Ābay’ın Resmine)”, “Kavkazğa (Kafkas’a)”, “Besik Jırı (Beşik Ninnisi)”, “Ārtuqşa Tuwğan Azamat (Üstün Olarak Doğan Yiğit)”, “Balalarğa (Çocuklara)”, “Qabat Tuwsın Kün Men Ay (Her Şeyin Mükemmel Olsun)”, “Küläşqa (Kulaç’a)”, “Ösiyet (Vasiyet)”, “Belsendilerge (İrgatlara)”, “Elımnıñ Qızdarına (Yurdumun Kızlarına)”, “Janıs Akınğa (Janıs Akına)”, “Mämbetke (Mambet’e)”, “Halıq Kegı (Halk Ateşi)”, “Aqın Boldım On Üşte (On Üçünde Şair Oldum)”, “Alğıs (Teşekkür)” adında toplam 30 şiir vardır. Şiirlerin seçiminde büyük bir dikkat ve özen gösterilmiş, Türkiye Türkçesine aktarılırken mümkün olduğunca ortak sözcüklerin kullanımı tercih edilmiş ve şiirlerdeki muhteva ve biçim estetiğinin bozulmaması esas alınmıştır.

Şiirlerden sonra destanlar bölümü yer alır. Bu bölümde Jambıl Jabayev’in *Pirim* dediği üstadı Süyimbay Aronulı’dan miras aldığı ve kendisinin katkılarıyla da orijinal bir eser hâline getirdiği *Ötegen Batır* destanı bulunur. Ötegen Batır, hacimce uzun bir eser olup büyük bir epik destandır. Destan, kitapta hem Kazak Türkçesi hem de Türkiye Türkçesi şekliyle yaklaşık 74 sayfa civarındadır.

Kitabın son bölümünde ayıs dediğimiz atışmalar yer alır. Kitapta “Jambıl Men Qulmanbet (Jambıl ile Kulmanbet)”, “Jambıl Men Aykümis (Jambıl ve Aykümis)”, “Jambıldıñ Baqtıbay Aqınmen Tanıswı (Jambıl’ın Baqtıbay Akinla Tanışması)”, “Bölektiñ Qızı Men Jambıl (Bölek’in Kızıyla Jambıl)”, “Maykötpen Diydarlasıw (Mayköt’le Karşılaşma)” adında toplam beş ayıs bulunur. Bu atışmalar içerisinde en önemlisi hiç kuşkusuz önceki asrın son yıllarına doğru yapılan, Jambıl’ın mahalli bir ozan olmaktan çıkıp bütün Kazakistan’ın, Sovyetler Birliği’nin ve Türk dünyasının ozanı hâline gelmesini sağlayan, kısacası Jambıl gerçek manada Jambıl yapan, kimsenin yenemediği hatta atışma yapmaktan korktuğu Kulmanbet ile yaptığı atışmadır. On üç yaşından itibaren eline dombra alıp ozanlık sanatını icra etmeye başlayan ve yaklaşık bir asır ömür süren Jambıl, hayatı boyunca birçok âşık ve ozanla atışmıştır. Girdiği atışmaların hiçbirinde yenilmeyen büyük ozanı üne kavuşturan atışma, akın Kulmanbet ile yaptığı atışmadır. Kendini bozkırlarda yorulmadan koşan bir yarış atına benzeten Jambıl’a, bu atışmadan

sonra bir bozkır kadar uçsuz ve bucaksız olan ozanlık geleneğinin engin kapıları sonuna kadar açılır.

Kitapta ozanın eserlerinden seçilerek oluşturulmuş şiir, destan ve atışmalarının dışında kitabın beşinci sayfasında yer alan Jambıl heykelinin fotoğrafıyla beraber eser içerisinde toplam 16 fotoğrafa yer verilmiştir. Özellikle Jambıl ile yanında yıllarca kalarak kendisine öğrencilik yaptığı, ondan öğrendiklerini bir ekol olarak devam ettirdiği, Jambıl'ın hocası, piri ve üstadı olan Süyinbay ozanın fotoğrafına Jambıl'ın fotoğrafı ile eserde karşılıklı olarak yer verilmesi, eserin estetik değerine katkı sağlamıştır. Özetle kitapta toplam 30 şiir, 1 destan, 5 ayıs (atışma) metni ve 16 fotoğraf yer alır. Ozanın şiir, destan ve atışmalarının yer aldığı bölümden sonra şiir, destan ve atışma metinlerinin Kiril harfleriyle yazılmış şekline de yer verilmiştir. Ayrıca sunuş, takdim, ön söz ve giriş yazılarının yanında şiir, destan ve atışma metinlerinin olduğu bölümler hem Türkiye Türkçesi hem de Kazak Türkçesiyle (Latin harflerle) verilmiştir.

1. 1. 2. Joldasbekov, Mırzatay. *Bozkırın Ulu Ozanı Jambıl Jabayev*. Bengü Yayınları, 2019, ss. 208.

Kazak ozanlık geleneğinin son temsilcilerinden biri olan Jambıl Jabayev ve eserleriyle ilgili Türkiye'de yayımlanan diğer bir eser Mırzatay Joldasbekov'a ait *Bozkırın Ulu Ozanı Jambıl Jabayev* adlı kitaptır. Eser; Avrasya Yazarlar Birliği, Kazakistan Cumhuriyeti Ankara Büyükelçiliği ve Ankara Keçiören Belediyesinin iş birliği ile yayına hazırlanarak neşredilmiştir. Kazak Türkçesinden Türkiye Türkçesine Ufuk Tuzman tarafından aktarılan ve editörlüğünü yine Ufuk Tuzman'ın yaptığı kitabın içerisinde yer alan şiirleri Ercan Argınbayev Türkiye Türkçesine aktarmış, şiirlerin edebî çevirisini Kenan Çarboğa yapmıştır. Üç önemli kurumun iş birliği ve göstermiş oldukları büyük bir özveri sayesinde hazırlanan eser, toplam 208 sayfadan meydana gelir.

Mırzatay Joldasbekov tarafından hazırlanıp kaleme alınan eser, tür olarak bir inceleme kitabıdır. Eserde, dünyada "Kazak halkının büyük akını, XX. asrın Homer'i ve Kazak nazımının fenomeni" (Urakova 31) olarak tanınan ve eserin müellifi tarafından "*Bozkırın Ulu Ozanı*" şeklinde adlandırılan Jambıl Jabayev'in hayatı, edebî şahsiyeti, yetiştiği edebî çevre ve eserleri hakkında ayrıntılı bilgi verilir. Eser, özellikle Kazak ozanlık geleneği hakkında okuyucuya teferruatlı bilgiler sunar. Kitapta Jambıl Jabayev ve Kazak ozanlık geleneği ile ilgili fotoğraflara da yer verilir. Ayrıca Jambıl Jabayev'in yetiştiği ve ozanın üzerinde derin etkiler bırakan kültür ortamı da tanıtılır. Bunun yanında Jambıl'ın tam anlamıyla bir ozan olduktan sonra yetiştiği ozanlık okuluyla birlikte kendisinin de yetiştirdiği ozan ve öğrencileri hakkında bilgi verilir.

Bozkırın Ulu Ozanı Jambıl Jabayev adlı kitap, Kazakistan Cumhuriyeti'nin kurucu ilk cumhurbaşkanı Nursultan Abişulı Nazarbey'in Jambıl'ın edebî şahsiyeti hakkında söylediği "Jambıl'ın yaratıcılığı; onun yaşam tarzı, bir adamın değil, tüm Kazak halk edebiyatının, onun mürteci (doğaçlama) ozanlık geleneğinin kilometre taşıdır. XX. asrın en büyük atılımı olarak kabul edilmelidir. O kendine özgü ölümsüz hüneriyle tüm çağın gerçek şecerisini oluşturmuştur. Bu yüzden biz

onu Kazak halkının eşsiz ulu şahsiyetlerinin biri olarak kabul ediyoruz” (Joldasbekov 3) sözüyle başlar. Eserde toplam üç takdim yazısı bulunur. İlki Kazakistan Büyükelçisi Abzal Saparbekulu’ya; diğeri, Ankara Keçiören Belediye Başkanı Turgut Altınok’a; sonuncusu ise Avrasya Yazarlar Birliği Başkanı Yakup Ömeroğlu’na ait “Bozkırın Ruhı Jambıl Jabayev” adlı yazıdır.

Kitabın içerik kısmı verilmemiştir. Ancak eser üzerinde yapılan inceleme neticesinde kitabın; “Jambıl ve Onun Ozan Çevresi, Jambıl’ın Üstatları, Jambıl’ın Şairlik Ustalığı, Şair ve Zaman, Jambıl’ın Kaplanı, Jambıl Hakkında Hatıralar ve Jambıl’ın Atışma Ustalığı, Azametın Sırrı, Âşıkların Atası, Fenomen Feniks, Uzun Yaşama Seyahat, Allah Vergisi, Üstad, Halkların Dostluğu, Onurlu Konuğun Seyahati, Kırgız Ozanlar ve Jambıl, Jambıl Gençler ile, Aklımda Kalanlar, Gençleşen Jambıl, Selamladığın Zaman, Jambıl’ın Savaşçılara Selamı, Uluların Buluşması, Dına İle Buluşma, Jambıl ve Besteci Muratalı, Kutsal Dombıra, Jambıl Kırgız Yurdunda, Hayatını Ozanlarla Örenler: Jambıl’ın Öğrencileri, Dürüstlük ve İnsanlığın, Adalet ve İyiliğin Erdemli Şairi, Ozan Dediğin Pınardır” adlı 28 bölümde meydana geldiği tespit edilmiştir. Bunun yanında eserde Jambıl Jabayev ve Kazak ozanlık geleneği ile ilgili toplam 214 fotoğraf yer almaktadır.

Eserde Jambıl’ın birçok şiir, atışma ve destan metnine yer verilmiştir. Bazı şiirlerin belirli bölümleri eser içerisinde yer alırken, bazı şiirler ise tam metin olarak yer almıştır. Bunun yanında bazı şiirlerin de sadece adları zikredilmiştir. Tam metin olarak yer alan şiir, destan ve aytıslar arasında sırasıyla “Sanatın Yükselişi”, “Jambıl ile Aykümüs Atışma”, “Suranşı Batır”, “Süyinbay”, “Baba”, “Abay’ın Resmi”, “Benim Ömrüm”, “Ozan Oldum On Üçte”, “Yayla”, “Jambıl ile Kulmambet Atışması”, “Fakirin Durumu”, “Tuğan Yelim”, “Büyük Göç”, “Kazakistan’ın Toyuna”, “Okul Çocuklarına”, “Alınmayan Kale”, “Leningrad’lı Gençlerim”, “Emek Baharı”, “Bizim Vatanın Kartalları”, “Şota Şair’e”, “Moskova Hakkında Bir Şiir”, “Mayıs”, “Yaz Şiiri”, “Benzeri Yok Bir Adam”, “Halk Evlatlarına”, “Şairlere Armağan”, “Halklar Akralahđı”, “Vasiyet”, “Bizim Devrin Bahadırları”, “Kahraman Halk Dostluğu” adlı manzumeler vardır.

Yukarıda sıralandığı gibi eserde Jambıl’a ait olan birçok şiir, ayıt ve destan metin örnekleri bulunur. Bu şiirlerin çoğunluğu, ozanın ömrünün son on yılında söylediği ve yanındaki sekreterler tarafından kaleme alınan eserlerdir. Bu manzumeler; genellikle Sovyet dönemi, Sovyet yönetimi ve yönetimle gelen yenilikler, dönemin Sovyetler Birliği başkanı Lenin’i ve *Büyük Vatan Savaşı* olarak adlandırılan II. Dünya Savaşıını konu edinir. Ozan Jambıl, bu şiirlerde Sovyet yönetimini, Sovyetler Birliği Başkanı Lenin’i, devrimle birlikte gelen yenilikleri ateşli bir şekilde övmektedir.

1. 1. 3. Jabayev, Jambıl. *Köroğlu*. Çeviren Malik Otarbayev, Bengü Yayınları, 2021, ss. 116.

Tarihî bir Türk destanı olan Köroğlu destanının Jambıl Jabayev nüshasını konu alan eser, Avrasya Yazarlar Birliği ve Kazakistan Cumhuriyeti Türkiye Büyükelçiliğinin iş birliğiyle hazırlanarak neşredilmiştir. Kitapta yer alan destan ve şiirler ise Malik Otarbayev tarafından Türkiye Türkçesine aktarılmıştır. Toplam

116 sayfadan meydana gelen eser, Kazakistan'ın bağımsızlığının 30. yılına ve Kazak bozkırlarının ulu ozanı Jambıl Jabayev'in doğumun 175. yıl dönümüne armağan edilmiştir. Kitabın içerisinde iki takdim ve bir ön söz yazısı, Koroğlu destanının Jambıl Jabayev nüshası, Jambıl Jabayev'e ait olan yedi şiir ile Kazakistan ve Türkiye'den bilim insanlarının kaleme aldığı beş ilmi makale bulunmaktadır.

İlk takdim yazısı Kazakistan Cumhuriyeti Ankara Büyükelçisi Abzal Saparbekuli tarafından kaleme alınmıştır. Yazıda Jambıl'ın hayatı, edebî şahsiyeti, yüz yıllık ömründe meydana getirdiği edebî verimler ve ozanın aldığı ödüller hakkında bilgi verilerek akın Jambıl okuyucuya tanıtılır. Diğer takdim yazısı ise, Yakup Ömeroğlu tarafından yazılmıştır. Yazıda Jambıl Jabayev'in edebî kişiliği hakkında bilgi verilerek hem Kazak edebiyatı hem de Türk dünyası edebiyatlarındaki yeri ve önemine değinilir. Ön söz yazısı ise Al Farabi Kazak Millî Üniversitesi Genel Kurul Başkanı ve Rektörü Canseyit Tüymebayev tarafından kaleme alınmıştır. Yazıda ozanın edebî şahsiyetinin yanında Kazak edebiyatı, Türk dünyası edebiyatları ve dünya edebiyatındaki yeri ve önemi anlatılır. Akının özellikle sözlü ve yazılı gelenekteki önemine vurgu yapılarak dünya edebiyatındaki yeri tespit edilir.

Takdim ve ön söz yazılarından sonra “Tarihî Türk Destanı: Koroğlu (Jambıl Jabayev Nüshası)” adını taşıyan kitabın asıl bölümü yer alır. Türkiye’de bu eser aracılığıyla ilk defa tarihî bir Türk destanı olan Koroğlu destanının Jambıl Jabayev nüshası yayımlanmış ve gün yüzü görmüştür. Destan, hacim olarak uzun bir manzumedir ve çalışmada sadece Türkiye Türkçesiyle verilmiştir. Kazak Türkçesi ile orijinal metnin verilmemesi çalışma için bir eksiklik. Bu bölümden sonra “Bir Demet Şiir” başlığı altında Jambıl’a ait “Aladağ”, “Cimri ile Cömert”, “Burım Kız”, “Can Azığı”, “Çocuklara”, “Babama”, “Yalnızım Ben Demesin” adlı yedi şiir bulunur. Şiir metinleri de sadece Türkiye Türkçesi ile verilmiştir.

Şiir metinlerinin devamında ise farklı yazar ve bilim insanları tarafından kaleme alınan beş ilmi makale bulunmaktadır. “Jambıl Jabayev Kimdir?” başlığını taşıyan ilk yazıda ozanın hayatı, edebî şahsiyeti ve eserleri hakkında ayrıntılı bilgi verilir. Edebiyat araştırmacısı Serik Kirabayev'in kaleme aldığı “Jambıl'ı Yeniden Tanıma” adlı ikinci yazıda Jambıl'ın hayatı, edebî şahsiyeti, eserleri, ozanın Kazak ve dünya edebiyatındaki yeri, şarin II. Dünya Savaşındaki rolü ve eserleri üzerine yapılan çalışmalar hakkında okuyucuya bilgi aktarılır. Nergis Biray'ın kaleme aldığı “Jambıl Jabayev, Eserleri ve Ötegen Batır Destanı” başlıklı üçüncü yazıda ise, öncelikle akının hayatı, edebî kişiliği ve eserleri hakkında ayrıntılı olarak bilgi verilir. Ozanın eserleri; *Zenginleri, halkın gücünün yetemeyeceği zenginliği eleştiren şiirler, II. Dünya Savaşı yıllarında yazılan şiir ve destanları, Aytısları ve Destanları* olmak üzere dört grupta tasnif edilir. Çalışmada şairin eserlerinin yazıya geçirilme süreci, eserleri üzerinde yapılmış ilmi ve edebî çalışmalar, kaleme alınan yayın ve makaleler hakkında da bilgi verilir. Devamında Jambıl'ın söylediği *Ötegen Batır Destanı* tanıtılarak, destan metninde var olan on destanı özellik örneklerle izah edilir.

Jambıl Araştırmaları ve Halk Ozanları Enstitüsü Müdürü Beken İbrayım tarafından kaleme alınan *Jambıl'ın Latifeleri* başlıklı dördüncü yazıda ozanın akrabalarına, yakın çevresine, arkadaşlarına ve diğer ozanlara yaptığı latifeler örnek verilerek anlatılır. Kazak yazar Nağaşıbek Kapalbekuli tarafından yazılan *Uluların Ahengi* adlı son yazıda ise, Kazak yazılı edebiyatının kurucusu Abay ile Kazak sözlü geleneğin en önemli temsilcisi Jambıl, verilen şiir örnekleriyle mukayese edilerek tanıtılır.

1. 1. 4. Söylemez, Orhan, vd. *Doğumunun 175. Yılında Jambıl Jabayev (1846-1945) şiirler/Çözümlemeler*. Bengü Yayınları, 2021, ss. 188.

Editörlüğünü Orhan Söylemez, Naz Penah ve Ömer Faruk Ateş'in yaptığı *Doğumunun 175. Yılında Jambıl Jabayev şiirler/Çözümlemeler* adlı eser, Avrasya Yazarlar Birliği ve Türk Kültürü Teşkilatı (TÜRKSOY) iş birliği ile hazırlanmış, Jambıl Jabayev'in doğumunun 175. yıl dönümüne ve Kazakistan'ın bağımsızlığının 30. yılına armağan edilmiştir. Toplam 188 sayfdan meydana gelen kitapta bir takdim, bir ön söz, bir giriş yazısı ve iki ana bölüm yer alır. Eser, esas olarak iki ana bölümden meydana gelir. Birçok akademisyen ve bilim insanının ortak çalışmasıyla hazırlanan bu eser, Jambıl'ın hayatı, edebî kişiliği ve hayattaki vermiş olduğu onurlu mücadelenin yanı sıra şiirlerinin çeviri ve çözümlemelerinden oluşur.

Kitabın editörü Orhan Söylemez'in kaleme aldığı ön sözde Jambıl Jabayev'in hayatı, edebî şahsiyeti ve eserleri hakkında kısaca bilgi verilir. Yazıda ayrıca Jambıl Jabayev ve eserleri ile ilgili Türkiye'de hazırlanan ilmi ve akademik çalışmalardan bahsedilerek bu çalışmaları kısaca tanıtılır. Ayrıca Orhan Söylemez, ön söz bölümüne Jambıl'ın *Dua* şiirini Türkiye Türkçesine aktararak başlar ve şiiri tahlil ederek ozan hakkında belirli değerlendirmelerde bulunur.

Yine Orhan Söylemez'in kaleme aldığı giriş bölümünde ise, Jambıl'ın edebî şahsiyetinden, Jambıl'ın farklı yönlerinden ve hazırlanan eserin içeriğinden bahsedilerek eser hakkında bilgi verilir. Kitabın birinci bölümünde Kazakistanlı âlim ve akademisyenlerin Jambıl hakkında kaleme aldıkları dört farklı yazı yer alır. Nur Sultan şehri Nazarbayev Üniversitesi öğretim üyesi ve Ruhani Jangıruv/Manevi Diriliş Merkezi Direktörü Gultas Kurmanbay'ın kaleme aldığı *Jambıl: İnsanların Bilgeliğinin ve Bireyselliğinin Varisi (Jambıl Fenomeni)* başlıklı birinci yazıda, Jambıl bir fenomen olarak tanıtılır ve sebepleri aydınların ifadeleri ile desteklenerek anlatılır. Kazakistan'ın Kuzey Kazakistan vilayeti Kızılyar şehri Devlet Arşivleri (Bibendum Arşivi) Müdüresi Saule Malikova tarafından yazılan *Bozkarın Ulu Ozanı Jambıl* adlı ikinci yazıda, heyecanlı bir ruha sahip ve oldukça zeki olan halk ozanı Jambıl'ın hayatı kendi şiirlerinden yola çıkılarak anlatılır.

Kazakistan Karagandı Üniversitesi öğretim üyesi Jandos Smagulov ve aynı üniversitenin doktora öğrencisi Adil Jakulayev'in birlikte kaleme aldıkları *şota Rustaveli ve Jambıl* başlıklı üçüncü yazıda Jambıl, Gürcü halkının efsanevi halk ozanı şota Rustaveli ile mukayese edilir. *Kaplan Postlu şövalye* adlı uzun destanı ile tanınan meşhur şota Rustaveli ile Jambıl arasındaki benzerlik ortaya konulur. Son olarak da Bartın Üniversitesi öğretim üyesi Naz Penah, halk ozanının hayat hikâyesi, çilesi, siyasi mücadelesi ve eserlerini anlatan *Jambıl Jabayulı* başlıklı bir bölüm kaleme almıştır. Hacim olarak uzun olan bu yazı, kendi içeriğinde "*Hayatı,*

Sanatı, Büyüdüğü Coğrafya ve Kimliği, Şiirlerdeki Toplumsal Eleştirel Bakış, Ozanlığı, Eserleri, Şiirlerinin Etkisi ve Sonuç” olmak üzere sekiz başlıktan meydana gelir.

Şiirler ve Çeviri-Çözümlemeler adlı ikinci bölümde, Jambıl’a ait olan 19 şiirin çözümü yapıldı. Şiir metinleri önce Kazak Türkçesiyle (Kiril alfabesiyle) daha sonra Türkiye Türkçesine aktararak verilir. Her şiir çözümü farklı akademisyen, bilim insanı, doktora ve yüksek lisans öğrencileri tarafından yapılmıştır. Çözümlemeleri yapılan şiirler şunlardır: *Kımız, Kafkas’a Selam, Pa-dışah Fermanı Bunalıtı, Büyük Göç, Çocuklara, Beşik Türküsü, Sofra Şiiri, Öğ-renci Gençlere, Abay’ın Resmi, Aladağ, Ömür Türküsü, Puşkin’e, Vasiyet, Öğretmenlere Selam, Sunuyorum, Yalnızım Diye Düşünmesin, Halkın Selamı, Ekin Duası, Sovyet.*

1. 2. Tezler

Türkiye’de Jambıl Jabayev ve eserleri konusunda şu ana kadar bir yüksek lisans bir de doktora olmak üzere iki tez çalışması hazırlanmıştır.

1. 2. 1. Sağdıç, Hayrettin. *Köroğlu Destanı’nın Kazakça Jambıl Nüshası*. 1998. İstanbul Ü, Yüksek lisans tezi, ss. 133.

Köroğlu Destanı’nın Kazakça Jambıl Nüshası adlı yüksek lisans çalışması; Hayrettin Sağdıç tarafından, Nuri Yüce danışmanlığında, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde, 1998 yılında 133 sayfa olarak hazırlanmış ve sunulmuştur. Hayrettin Sağdıç tarafından hazırlanan tez çalışması, Köroğlu destanının Kazakça Jambıl nüshasını konu alır ve inceler. Türkiye’de Jambıl Jabayev’i ve eserlerini konu alan ilk tez çalışmasıdır.

1. 2. 2. Urakova, Lazzat. *Kazak Halk Edebiyatında Aytıs Geleneği ve Bu Gelenek İçerisinde Jambıl’ın Yeri*. 2008. Ankara Ü, Doktora tezi, ss. 322.

Kazak Halk Edebiyatında Aytıs Geleneği ve Bu Gelenek İçerisinde Jambıl’ın Yeri adlı doktora çalışması; Lazzat Urakova tarafından, Melek Erdem danışmanlığında, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümünde, 2008 yılında 322 sayfa olarak hazırlanmış ve sunulmuştur. Tezin konusu, Kazak Halk edebiyatında aytıs türünün gelişme sürecinin belirlenmesi ve Jambıl’ın aytıslarının icra teorisi bakımından incelenmesidir. Çalışma; “Kazak Halk Edebiyatında Aytıs Geleneği”, “Jambıl Jabayev’in Aytıs Geleneği İçindeki Yeri”, “Jambıl’ın Aytıslarının İcra Teorisi Bakımından Özellikleri”, “Aytısların Metni ve Çevirisi” başlıklı dört bölümden meydana gelir.

Çalışmanın “Kazak Halk Edebiyatında Aytıs Geleneği” adlı birinci bölümü; “Kazak Türklerinde Aytıs Türü”, “Aytıs Geleneği Üzerine Yapılan Çalışmalar” ve “Kazak Türklerinde Aytıs Türleri” olmak üzere üç alt başlığa ayrılır. Bu başlıklar altında aytıs yani atışma, türleri ve gelişme süreci bakımından incelenir ve aytıs üzerine yapılan çalışmalar değerlendirilir. Jambıl’ın aytıslarıyla ilgili yapılan çalışmalar incelenir ve mevcut tasniflerden yola çıkılarak çalışmada yapılan tasnife göre aytıs türleri üzerinde durulur.

Jambıl Jabayev'in Aytıs Geleneği İçindeki Yeri adlı ikinci bölüm, *Jambıl'ın Hayatı ve Eserleri ile Aytıs Külliyyatı* adlı iki alt başlıktan meydana gelir. Bu bölümde Jambıl'ın hayatı ve eserleri üzerinde durularak, aytıs külliyyatı yani Jambıl'a ait olan aytıslar hakkında teferruatlı bilgi verilir. *Jambıl'ın Aytıslarının İcra Teorisi Bakımından Özellikleri* adlı üçüncü bölüm, kendi içerisinde üç alt başlığa ayrılır. Bu bölümde Jambıl'ın aytısları icra teorisi bakımından belirli ölçütler çerçevesinde incelenir.

Çalışmanın *Aytısların Metni ve Çevirisi* adlı son bölümünde ise çalışma sürecinde incelenmeye tabi tutulan Jambıl'ın on aytısı, Türkiye Türkçesine aktarılarak metin şeklinde verilir. Çalışmada; *Bölektiñ Qızınıñ Jambılmen Qağısuvı* (*Bölek'in Kızının Jambıl İle Atışması*), *Jambıldıñ Aykümispın Aytısı* (*Jambıl'ın Aykümispın İle Atışması*), *Jambıldıñ Baqtıbay Aqınmen Tanısuvı* (*Jambıl'ın Baqtıbay Akın İle Tanışması*), *Sarı Akınmen Kağısuv* (*Sarı Akın İle Atışma*), *Maykötpen Dıdarlasuv* (*Mayköt İle Sohbet*), *Qulmambet Pen Jambıldıñ Aytısı* (*Kulmambet İle Jambıl'ın Aytısı*), *Sarbas Pen Jambıldıñ Aytısı* (*Sarbas İle Jambıl'ın Aytısı*), *Jambıl Men Jalayır Dosmagambet Aqınıñ Aytısı* (*Jambıl İle Jalayır Dosmagambet Aqının Aytısı*), *Şaşubay Men Jambıldıñ Aytısı* (*Şaşubay İle Jambıl'ın Aytısı*), *Nurila Men Aqındardıñ Aytısı Jäne Jambıldıñ Bergen Töreligi* (*Nurila İle Akınlar Aytısı ve Jambıl'ın Verdiği Hüküm*) adlı atışma metinleri üzerinde inceleme yapılmış ve son bölümde bu atışmalar metin olarak verilmiştir.

1. 3. Dergiler

Yapılan araştırmalar neticesinde şu ana kadar Türkiye'de Jambıl Jabayev adına özel sayı olarak çıkarılan üç dergi tespit edilmiştir.

1. 3. 1. Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı, no. 8, Ağustos 1996, ss. 110.

1996 yılı UNESCO tarafından bütün dünyada Nasrettin Hoca ve Jambıl Jabayev Yılı ilan edilmiştir. Bu bağlamda başta Türkiye olmak üzere bütün Türk dünyasında Türklüğün bu iki önemli zirve şahsiyeti için birçok etkinlik yapılmış, sempozyum, panel ve toplantılar düzenlenmiş, makale, bildiri ve kitaplar kaleme alınmıştır. Jambıl Jabayev adına yapılan önemli çalışmalarından biri de Ankara Üniversitesi TÖMER tarafından çıkarılan Türk Lehçeleri ve Edebiyatı dergisinin 1996 yılı ağustos ayının Jambıl özel sayısıdır.

Jambıl'ın doğumunun 150. yılına itafen çıkarılan bu dergi toplam 110 sayfadan meydana gelir. Dergide biri röportaj metni olmak üzere toplam 13 yazı vardır. Dergide Kazakistan ve Türkiye'den akademisyen ve edebiyatçıların Jambıl'ın hayatı, edebî şahsiyeti, eserleri ve özellikle ozanlık sanatı ile ilgili kaleme aldıkları yazılara yer verilmiştir. Makalelerin yanı sıra Zeyneş İsmail ve Ahmet Güngör tarafından hazırlanan *Jambıl* adlı eserden seçme şiirler de bulunur. Dergi, Jambıl Jabayev ve eserleri konusunda başvurulabilecek değerli kaynaklardan biridir. Dergide yayımlanan makalelerin çoğunluğu Kazakistan'dan, Kazak bilim adamları tarafından kaleme alınmış ve gönderilmiştir. Kazakistan'dan gelen bu makaleler, Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve

Edebiyatları Bölümü öğrencileri ve bu bölüm mezunları tarafından Türkiye Türkçesine aktararak yayına hazırlanmıştır. Dergide yer alan yazılar sırasıyla şu şekildedir:

1. Ahmetov, Zeki. “Jambıl’ın Ozanlıktaki Ustalığı.” *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 9-19.

Yazıda özellikle Jambıl’ın ozanlıktaki ustalığına yani doğaçlama konusuna dikkat çekilerek Jambıl’ın nasıl doğaçlama yaptığı, doğaçlamadaki ustalığı ve doğaçlama sanatı anlatılır.

2. Dadabayev, Janğara. “Derin Düşünceli, Seçkin Yetenekli, Özü Yüce Ozan.” *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 20-34.

Makalede Jambıl’ı gerçek bir ozan yani Jambıl’ı Jambıl yapan unsur ve değerler üzerinde durulur. Kazak ozanlık sanatı hakkında bilimsel ve ayrıntılı bilgiler verilir. Jambıl’ın bilhassa eleştiri içerikli şiirleri ve bu şiirlerde işlediği konular detaylı bir şekilde ele alınır.

3. Kaskabasov, Seyit. “Jırav, Jırşı, Yüce Ozan.” *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 35-46.

Çalışmada jırav, jırşı ve ozan kavramları açıklanarak, Jambıl’ın bir jırav, jırşı ve ozan olduğu bilimsel ve edebî dayanaklar çerçevesinde ortaya konulur. Bunun yanında Jambıl’ın edebî şahsiyeti hakkında da önemli bilgiler paylaşılır.

4. İsmail, Zeyneş. “Kazakların Büyük Ozanı Jambıl Jabayev.” *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 47-53.

Makale metninde genel olarak Jambıl Jabayev’in hayatı, edebî kişiliği ve eserleri hakkında bilgi verilir. Çalışma aslında Zeyneş İsmail ile Ahmet Güngör’ün birlikte hazırladıkları *Jambıl* kitabının giriş kısmındaki yazının aynısıdır. Sadece bazı hususlarda eklemeler yapılarak, çalışma biraz daha genişletilmiştir.

5. Zakon, Tursinkan. “Jambıl Jabayev (Hayatı ve Sanatı).” *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 54-58.

Yazıda Jambıl Jabayev’in hayatı, sanatı ve eserleri hakkında okuyucuya ayrıntılı olarak bilgi verilir. Özellikle ozanın şiir sanatına değinilerek birçok şiirin ismi sıralanır.

6. Aldabekova, Nurgül. “Jambıl Jabayev Atışma Geleneğinin Ustası.” *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 59-65.

Makalede Jambıl’ın atışma geleneğindeki başarılarından söz edilerek, Jambıl’ın ayıs yani atışma alanındaki kabiliyeti ve ustalığı verilen ayıs örnekleriyle gözler önüne serilir. Çalışmada incelenen ayıslar, Jambıl’ın Kulmanbet ve Sarbas Şair ile yaptığı atışma metinleridir. Özellikle Kulmanbet ile yaptığı atışmaya daha ehemmiyet gösterilir. Çünkü bu atışma, Jambıl’ı gerçek manada bir ozan yapan, atışma meydanlarının yenilmez büyük bir ustası hâline getiren yani kısacası atışma

ve ozanlık konusunda Jambıl'ı Jambıl yapan atışmadır. Bunun için bu ayıt, Kazak edebiyatı ve ozanlık geleneğinde önemli bir yere sahiptir.

7. Güngör, Ahmet. "Jambıl Jabayev'in Destan Sanatı." *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 66-78.

Çalışmada Jambıl'ın söylemiş olduğu destanlar hakkında bilgi verilir. Eldeki yazılı kaynaklara göre Jambıl, lirik ve epik olmak üzere 15 büyük destan söylemiştir. Bunlar: *Binbir Gece*, *Şahname*, *Leyla ve Mecnun*, *Koroğlu Sultan*, *Totkamal*, *Seyit Battal ve İpek Kız*, *Orak Mamay*, *Edige*, *Şora Batur*, *Kabanbay*, *Bögenbay*, *Ernazar ile Beket*, *Sadır Padişahla Jambıl Padişah*, *Ötegen Batur*, *Suranşı Batur* adlı destanlardır (İsmail ve Güngör 9-27).

8. Kekilbay, Äbiş. "Şairliğin Şahikası." *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 79-84.

Makalenin aslı, 11 Nisan 1966 tarihinde Moskova Merkez Komitesi Salonunda ulu ozan Jambıl Jabayev'in doğumunun 150. yılına atfedilen konferansta sunulan bir bildiri metnidir. Jambıl Jabayev dünyaca tanınan büyük bir şair ve ozan olmasının yanında, yaşadığı yüzyıl boyunca ve günümüzde özellikle Kazakistan ve Kazak edebiyatı sahasında bilhassa Ekim Devrimi'nden sonra Sovyet yönetimine olan yakınlığıyla sürekli olarak gündeme getirilmekte, edebiyat ve kültür sahası başta olmak üzere birçok alanda ozanla ilgili ciddi tartışmalar yapılmaktadır. Kekilbay tarafından kaleme alınan bu çalışma, temelde bu konuyu merkeze alır ve özellikle edebiyat sahasında yapılan Jambıl'la ilgili tartışmalara dönemin şartlarını göz önünde bulundurarak bilimsel olarak yaklaşır. Kekilbay, büyük şair Jambıl'ı devrin şartlarına göre ele alır ve değerlendirir. Jambıl hakkındaki yorum ve değerlendirmeleri bilimsel zeminde çözümler ve okuyucuyla paylaşır.

9. "Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi'nin Kazakistan Büyükelçisi Kanat Saudabayev ile Jambıl Jabayev Hakkındaki Röportajı." *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 85-87.

Türk Lehçeleri ve Edebiyatı dergisi tarafından dönemin Kazakistan Büyükelçisi ile yapılan röportaj metninde, Büyükelçi Kanat Saudabayev'e yöneltilen üç soru ve sefirin bu sorulara verdiği cevaplar yer alır. Yazıda; *Jambıl Jabayev kimdir ve Kazak sözlü edebiyatındaki yeri ve önemi nedir?*, *Jambıl'ın doğumunun 150. yılı münasebetiyle Türkiye'de ve Kazakistan'da ne gibi etkinlikler olacak?*, *Jambıl etkinliklerinden sonra Kazakistan kültürünü ve edebiyatını Türkiye'de tanıtım konusunda ne gibi plan ve projeleriniz var?*, sorularına yanıtlar alınmıştır.

10. Dadabayev, Jaŋğara. "Şiir Gecelerinin Parlak Yıldızı Jambıl'ın Üstadı Süyinbay Aronulı Hakkında." *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 88-95.

Jambıl'ın öğrenciliğini yaptığı, uzun yıllar ozanlık sanatını birlikte icra ettiği, hayatının her alanında olduğu gibi özellikle ozanlık geleneği sahasında örnek alarak her daim nasihatlerini kendine şiar edindiği üstadı Süyinbay'ın Kazak sözlü edebiyatı alanında müstesna bir yeri vardır. Bu bağlamda Jambıl'ın adının anıldığı ilk anda doğal olarak hocası Süyinbay'ın ismi de akıllara gelir. Dolayısıyla makalede büyük akın Jambıl'ın *Pirim* dediği, Jambıl'ın üstadı ve hocası Süyinbay'ın

hayatı, edebî kişiliği, şiir sanatı, aytısları, şiirleri ve diğer eserleri hakkında bilgi verilir. Süyinbay'ın Kazak dili ve edebiyatı içerisindeki konumu tespit edilerek Kazak sözlü geleneği, Kazak halk edebiyatı ve Kazak ozanlık geleneğindeki önemine değinilir. Süyinbay'ın özellikle şiir sanatı ve aytıslarının öneminden bahsedilir.

11. İymaşılı, Muhametkan. "Bizi Kanatlandıran Şiirler." *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 96-101.

Çalışmada Jambıl ve şiirlerine Kazak okullarındaki ders kitaplarında yer verilmesinden ve bu durumun Kazak çocuk ve gençleri üzerindeki etkisinden söz edilir. Ancak geçmişte var olan bu durumun, günümüzde aynı olmadığı eleştirel bir dille ifade edilir. Günümüzde Kazak okullarında okutulan ders kitaplarında Jambıl'a, eserlerine ve özellikle şiirlerine eskisi gibi yer verilmediği dile getirilir. Ayrıca yazıda, Jambıl'ın Kazak gençliği üzerindeki büyük etkisi de değerlendirilir.

12. "Jambıl Jabayev'in Şiirlerinden Seçmeler." *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 102-105.

Bu bölümde Zeyneş İsmail ile Ahmet Güngör'ün birlikte hazırlayarak yayımladıkları *Jambıl* adlı kitaptaki "*Cimri Zengin ve Cömert Fakir, Aladağ, Sanatın Yüceliği ve Yaz*" adlı dört şiire yer verilir. Şiirlerin hem Türkiye Türkçesi hem de Kazakça Latin harfli şekilleri vardır.

13. Arabin, Kazımbek. "Jambıl Kitabı Hakkında." *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 106-110.

Zeyneş İsmail ile Ahmet Güngör'ün birlikte kaleme aldıkları *Jambıl* kitabı hakkında ayrıntılı bilgi veren ve bu kitabı tanıtan bir yazıdır. Eser, Jambıl yılı olan 1996 yılında hazırlanmış ve Jambıl Jabayev'in doğumunun 150. yılına atfedilmiştir. Bunun için başta Kazak edebiyatı olmak üzere bütün Türk dünyası edebiyatlarında müstesna bir yere sahiptir. Makalede *Jambıl* kitabında yer alan şiir örneklerine de yer verilir.

1. 3. 2. Bilig Dergisi, no. 2, Yaz 1996, ss. 293.

Jambıl Jabayev ve eserleri konusunda başvuracağımız diğer bir kaynak ise Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün iş birliğiyle, 1996 yılında Ankara'da yayımlanan "*Bilig*" dergisinin ikinci sayısındır. Jambıl'ın doğumunun 150. yılına ithafen derginin bu sayısında Jambıl'a özel yer verilir. 293 sayfadan meydana gelen dergide toplam 45 yazı bulunur. Dergideki kırk beş yazıdan dördü Jambıl Jabayev ile ilgilidir.

1. Çınar, Ali Abbas. "Kazak Halk Şairi Cambıl Cabaev¹ ve Sanat Dünyası." *Bilig*, no. 2, 1996, ss. 102-106.

¹ Makaleyi kaleme alan yazar tarafından çalışmada Jambıl Jabayev'in adı Cambıl Cabaev şeklinde kullanılmıştır. Çalışmamızda makalenin başlığı orijinal haliyle verilmiştir. İlerleyen sayfalarda Jambıl Jabayev'in adının bu şekilde kullanıldığı farklı çalışmalar da mevcuttur.

Yazıda Jambıl Jabayev'in hayatı, edebî kişiliği, eserleri ve özellikle sanat dünyası hakkında okuyucuya bilgi verilir. Ozanın şiir ve aytıslarından hareketle sanat dünyası değerlendirilir ve sanat görüşüyle ilgili yapılan tespitler ortaya konulur.

2. Ahmetov, Zeki. "Jambıl'ın Şiirdeki Ustalığı." *Bilig*, no. 2, 1996, ss. 107-112.

Makalede Jambıl Jabayev'in şiir sanatı ve şiirdeki ustalığı ozana ait olan şiir örnekleriyle, hatıralarıyla ve çevresindeki kişilerin ozan ve şiirleri hakkında söyledikleriyle anlatılır. Ozanın şiir sanatının büyük ve derin dünyası örneklerle gözler önüne serilir.

3. İbrayev, Şakir. "Jambıl Jabayev (Hayatı ve Sanatı)." *Bilig*, no. 2, 1996, ss. 113-116.

Çalışmada Jambıl'ın hayatı ve özellikle şiir sanatı hakkında bilgi verilir. Bunun yanında ozanın eserlerine ve ozan ile ilgili yapılan çalışmalara da değinilir.

4. Arabin, Kazımbek. "Kitap Dünyasından: Jambıl Kitabı Hakkında." *Bilig*, no. 2, 1996, ss. 278-279.

Zeyneş İsmail ile Ahmet Güngör'ün Jambıl'ın doğumunun 150. yılına özel olarak hazırladıkları *Jambıl* adlı kitap hakkında bilgi veren ve bu kitabı tanıtan bir yazıdır. Kazımbek Arabin tarafından kaleme alınan bu yazı, aynı yıl çıkan ve Jambıl özel sayısı olarak hazırlanan Türk Lehçeleri ve Edebiyatı dergisinin sekizinci sayısında da yayımlanır. Çalışmada kitabın tanıtılmasının yanında *Jambıl* kitabında yer alan ozanın birkaç şiirine de yer verilir.

1. 3. 3. Kardeş Kalemler Aylık Avrasya Edebiyat Dergisi, Doğumunun 170. Yılında Ünlü Kazak Ozanı Jambıl Jabayev Özel Sayısı, c. 10, no. 115, Temmuz 2016, ss. 96.

Jambıl Jabayev il ilgili Türkiye'de dergi olarak çıkarılan özel bir sayı da bir Avrasya Yazarlar Birliği kuruluşu olan Kardeş Kalemler dergisinin 115. sayıdır. Bu sayı, doğumunun 170. yılında ünlü Kazak ozanı Jambıl Jabayev özel sayısı olarak neşredilmiştir. 2016 yılı, Jambıl Jabayev'in doğumunun 170. yıl dönümüdür. Bu bağlamda başta Kazakistan olmak üzere bütün Türk dünyasında Jambıl ve eserleri hakkında birçok etkinlik gerçekleştirilmiş ve yayın yapılmıştır. Bunlardan biri de Kardeş Kalemler dergisinin çıkardığı Jambıl özel sayıdır.

Derginin Genel Yayın Yönetmeni ve Yazı İşleri Müdürü Ali Akbaş'ın kaleme aldığı giriş mahiyetindeki yazıda, Jambıl hakkında genel bilgiler verilir ve Jambıl'ın Türk dünyası için öneminden bahsedilir. Ayrıca Moskava'da Kazakistan Kültür Günleri yapıldığı esnada Jambıl ile Sovyetler Birliği Başkanı Stalin arasında geçen bir hatıra okuyucuyla paylaşılır. Akbaş, Jambıl'ı genel olarak tanıttıktan sonra Jambıl özel sayısının çıkma nedenini açıklar. Devamında Jambıl'ın hayatı, edebî şahsiyeti ve eserleri hakkında bilgi veren kısa bir bölüm yer alır. Jambıl'ı okuyucuya tanıtan bu yazının akabinde ise, ozana ait olan *Aladağ*, *Cimri ile Cömert*, *Burım Kız*, *Can Azığı*, *Çocuklara*, *Babama*, *Yalnızım Ben Demesin* adlı şiirlere yer verilir. Dergide çıkan yazılar sırasıyla şu şekildedir:

1. Tüymebayev, Canseyit. “Halk Şiirinin Alpereni.” *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 14-15.

Dönemin Türkiye Kazak Büyükelçisinin kaleme aldığı yazıda, Jambıl’ın edebî kişiliği ve şiir sanatından bahsedilerek okuyucuya bilgi verilir.

2. Kaseinov, Düsen. “Kültürümüzün Ulu Çınarı.” *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 16.

Türksoy Genel Sekreteri Düsen Kaseinov yazıda, Türksoy’un Türk dünyası ile ilgili yaptığı çalışmalar hakkında bilgi verir. Sonrasında Jambıl’ı tanıtarak Türksoy’un Jambıl Jabayev ile ilgili yaptığı çalışmalara kısaca değinir.

3. Ak, Mustafa. “Gönül Ortaklığı.” *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 17.

Ankara Keçiören Belediye Başkanı Mustafa Ak tarafından kaleme alınan yazıda, Keçiören Belediyesi’nin özellikle Kazakistan kültür ve edebiyatı alanında gerçekleştirdiği hizmetler hakkında bilgi verilir. Keçiören Belediyesi ile Kazak Büyükelçiliği, Ankara Keçiören’de Kazakistan Kültür Evi’ni sergiye açar. Keçiören’de Jambıl Jabayev adına bilimsel bir toplantı düzenlenir. Ankara Keçiören Belediyesi ile Kazakistan Jambıl ili arasında kardeş belediye protokolü imzalanır. 2015 yılında Keçiören Belediyesi tarafından Keçiören’de Kazakistan’ın büyük ozanı ve Jambıl’ın üstadı Süyinbay Aronulı’nın adını taşıyan “Süyinbay Parkı” açılır. 2016 yılında ise yine Keçiören’de “Süyinbay Anıtı” yapılır ve açılır. Ayrıca Keçiören Belediyesi geleneksel olarak düzenlediği Ramazan Etkinlikleri kapsamında Kazakistan Günleri tertip eder ve bu günlerde önemli etkinlikler gerçekleştirilir.

4. Ömeroğlu, Yakup. “Millî Ruhun Temsilcisi.” *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 18.

Yakup Ömeroğlu tarafından kaleme alınan yazıda, Jambıl’ın edebî şahsiyeti ve Türk dünyası için önemi hakkında bilgi verilir.

5. Kalican, Uwalihan. “Fenomen.” *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 19-20.

Kalican tarafından kaleme alınan yazıda, Jambıl’ın özellikle edebî kişiliği başta olmak üzere şiir sanatı, şarkı, türkü, şiir, destan, ayıtları ve edebî çevresi gibi konularda okuyucuya önemli bilgiler sunulur.

6. Kirabayev, Serik. “Jambıl’ı Yeniden Tanıma.” *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 21-25.

Edebiyat Araştırmacısı Kirabayev tarafından kaleme alınan çalışmada Jambıl’ın edebî şahsiyeti, şiir sanatı, ozanlık sanatı, birkaç hatırası, özellikle Sovyet döneminin sosyalist bir şairi olarak nitelendirilmesinin nedenleri ve eserleri üzerinde yapılan ilmi ve edebî çalışmalar hakkında okuyucuya bilgi verilir.

7. Berkimbayeva, Şamşa. "Jambıl, Benim Öylesine Adımdır; Halk, Benim Gerçek Adımdır." *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 26-28.

Berkimbayeva tarafından kaleme alınan yazıda; Jambıl'ın şiirlerine, sözlü olarak söylediği destanlara ve diğer eserlerine değinilir, Jambıl'ın Kazak edebiyatı ve kültüründeki yeri ve önemine dikkat çekilir.

8. Ayan, Ekrem. "Doğumunun 170. Yılında Jambıl Jabayev." *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 29-30.

Çalışmada özellikle Jambıl'ın şiirleri ve söylediği destanlar hakkında bilgi verilir. Eserlerinin ve özellikle şiirlerinin yayımlanma süreci de anlatılır.

9. Şaştayulı, Şamşa. "Jambıl ve Zaman." *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 31-35.

Jambıl'ın Kazak toplumundaki yeri ve önemini ayrıntılı bir şekilde ortaya koyan bir yazıdır. Yazıda Kazak aydınları arasında Jambıl'a nasıl bakıldığı, Jambıl'ın nasıl ele alındığı ve nasıl değerlendirildiği gözler önüne serilir. Şaştayulı, "Kazak toplumu Jambıl'a nasıl bakıyor ve Jambıl ömür sürdüğü dönem içerisinde acaba Komünizmin propagandasını mı yaptı?", sorularına cevap arar. Sorduğu sorulara bilimsel zeminde cevap vererek, Kazak toplumunda Jambıl hakkındaki ön yargılara değinir.

10. Kapalbekulı, Nağaşıbek. "Uluların Ahengi." *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 36-37.

Makalede genel olarak Kazak Sözlü Halk edebiyatının büyük üstadı Jambıl ile Kazak yazılı edebiyatının kurucu ve en önemli ismi Abay karşılaştırılır. Sadece Türk dünyası için değil, bütün dünya için önemli bir yere sahip olan bu iki büyük şahsiyetin Kazak dili, edebiyatı ve kültürü için öneminden bahsedilir ve şiirlerinden örnekler verilir.

11. Kınacı, Cemile. "Farklı Coğrafyalardan Yükselen İki Ses: Kazak Akını Jambıl ile Anadolu Ozanı Pir Sultan Abdal." *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 38-46.

Kınacı tarafından kaleme alınan makalede ilk olarak Jambıl'ın hayatı, eserleri ve edebî şahsiyeti hakkında bilgi verilir. Jambıl'ın yaşadığı dönem, kendi şartları içerisinde değerlendirilir. Devamında Anadolu'nun büyük ozanlarından biri olan ve günümüzde şiir ve türküleri halkın dilinden düşmeyen Pir Sultan Abdal'ın hayatı, edebî kişiliği, şiirleri ve eserleri ile ilgili ayrıntılı bilgiler verilir. Son olarak da iki ozanın hayatlarından ve eserlerinden hareketle mukayese yöntemiyle aralarındaki benzerlik ve farklılıklar ortaya konulur.

12. Orda, Güljahan. "Ulu Bozkırın Sesi." *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 47-48.

Makalede Jambıl'ın hayatı, edebî şahsiyeti, eserleri ve özellikle şiirleri konusunda bilgi verilir. Çalışmada Jambıl'ın "Kulmanbet, Dosmağanbet, Sarıbas,

Mayköt, Sarı, Böltirik, Jünisbay, Aykümis, Bölek'in Kızı ve Şaşubay” gibi ozanlarla yaptığı ayıtlara da değinilir.

13. İbrayım, Beken. “Jambıl’ın Latifeleri.” *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 49-51.

Jambıl, zeki bir ozan olmasının yanı sıra keskin dillidir. Keskin dili, çoğunlukla yöneticileri ve beyleri tenkit etse de zaman zaman latifeler de yapar. Bu durum hem Jambıl’ın hayatındaki hatıralarda hem de şiirlerinde görülür. Çalışma, Jambıl’ın yazılı kaynaklara alınan hatıralarından hareketle yakın çevresine yaptığı latifeleri konu alır.

14. Biray, Nergis. “Jambıl Jabayev, Eserleri ve Ötegen Batır Destanı Hakkında.” *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 52-59.

Biray’ın kaleme aldığı yazıda, öncelikle Jambıl’ın hayatı ve eserleri hakkında detaylı bilgi verilir. Eserleri, “*Zenginleri, Halkın Gücünün Yetemeyeceği Zenginliği Eleştiren Şiirler, II. Dünya Savaşı Yıllarında Yazılan Şiir ve Destanları, Ayıtları, Destanları*” başlıkları altında dört grupta tasnif edilir. Devamında ozanın söylediği *Ötegen Batır* destanı, yazılı nüshalardan takip edilerek on destanî özellik bakımından incelenir.

15. “*Âşıklar Anıldı*.” *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 61-63.

Âşıklar Anıldı başlıklı bu bölümde 2016 yılının Jambıl Jabayev’ın doğumunun 170. yıl dönümü olması münasebeti ile Türkiye’de ve özellikle Ankara’da yapılan tüm etkinlikler hakkında bilgi verilir. İlk olarak 19-20 Haziran tarihlerinde Kazakistan Günleri kapsamında, Kazakistan Cumhuriyeti Ankara Büyükelçiliği ile Keçiören Belediyesi tarafından ulu Kazak ozanı Süyinbay Aronulı Anıtı açılışı yapılır ve doğumunun 170. yıl dönümünde Kazak Ozanı Jambıl Jabayev’i anma toplantısı ve bir konser düzenlenir. 2015 yılında Kazak aşığı Süyinbay, doğumunun 200. yılında Ankara, Ak-saray ve Kırşehir’de anılarak ozanla ilgili birçok etkinlik hazırlanır. Keçiören Belediyesi tarafından “*Süyinbay Aronulı Parkı*” ve bu parkta “*Süyinbay Aronulı Anıtı*” açılır. Ayrıca Avrasya Yazarlar Birliğine bağlı olan Bengü Yayınevinden “*Süyinbay Aronulı*” kitabı ile Kardeş Kalemler dergisinin “*Süyinbay Aronulı*” özel sayısı yayımlanır.

Kazakistan Günleri kapsamında Kazak ozanı Jambıl Jabayev’ın doğumunun 170. yıl dönümüne ithaf edilerek Keçiören Yunus Emre Kültür Merkezinde Anma Toplantısı gerçekleştirilir. Ramazan Etkinlikleri kapsamında düzenlenen Kazakistan Günleri programı, Jambıl Jabayev Anısına Konser ve Kazakistan Evi Açılış Töreniyle devam eder. Kazakistan Evi açılışında Kazak kültür ve etnografisi sergilenir. Jambıl Jabayev’ın doğumunun 170. yıl dönümüne ithaf edilen konserde Kazakistan’dan gelen “*Adırna*” Kazak Folklor Müzik Topluluğu, “*Altınay*” Kazak Devlet Dans Topluluğu ve Kazakistan’ın meşhur ses sanatçıları Kazak ve Türk klasik eserlerini seslendirerek, ayrıca çeşitli danslarıyla sahneyi renklendirerek seyircilere unutulmaz anlar yaşatırlar.

1. 4. Araştırma Makalesi

Yapılan araştırmalar neticesinde *Bilig* ve *Kardeş Kalemler* dergilerinin özel sayıları dışında Jambıl hakkında yazılan ve hakemli akademik dergilerde yayımlanan iki araştırma makalesi tespit edilmiştir.

1. 4. 1. Öner, Mustafa. "Türkistan'da "Ozan"ın Sovyetleştirilmesi Örneği Olarak Jambıl Jabayev." *Kök Araştırmalar: Kök Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi*, c. VI, no. 1, 2004, ss. 71-81.

Çalışmada Jambıl Jabayev'in hayatı, edebî kişiliği ve eserleri özellikle şiirleri hakkında bilgi verildikten sonra, Jambıl'ın Sovyet dönemindeki sosyal ve edebî faaliyetleri değerlendirilir. Bilindiği gibi Jambıl bir asır yaşamış ve bu asırda Kazakistan'da üç farklı yönetim şekli görmüştür. Jambıl yüz yıllık hayatı boyunca önce Hanlıklar dönemini, daha sonra Çarlık Rusya devrini ve en sonunda ise Ekim Devrimiyle beraber Sovyetler Birliği dönemini görür ve bu dönemlerin şartları altında yaşamaya ve icra ettiği sanatını günün koşullarına göre devam ettirmeye çalışır.

Jambıl, Sovyetler Birliği döneminde devrin şartlarına uygun olarak yönetime yakın, dönemin özelliklerini anlatan, devrin taleplerine uygun, *Vatan Savaşı* olarak nitelendirilen II. Dünya Savaşını konu alan şiirler de kaleme alır. Dolayısıyla hem yaşadığı devirde hem de daha sonraları ve hatta günümüzde de doğal olarak tartışmaların odağında olmuştur. Bu tartışmalar özellikle Kazakistan başta olmak üzere birçok ülkede, ilmi mecralarda araştırma konusu hâline gelmiş ve bu konuda birçok yazı kaleme alınmıştır. Bunlardan biri de Mustafa Öner'in yazdığı araştırma makalesidir.

Çalışmada Jambıl'ın Sovyet yönetimi ile olan ilişkileri araştırılır ve ele alınır. Jambıl'ın eserlerinden özellikle şiirlerinden hareketle Sovyet yönetimiyle olan ilişkileri edebiyat üzerinden değerlendirilir ve ortaya konulur. Makalede ele alınan konu; özellikle Jambıl'ın "Meniñ Ömirim (Benim Ömrüm)", "Zamana Ağımı (Tolgav)", "Patşa Emiri Tarıldı (Çarın Fermanı İçimizi Daralttı)", "Zildi Buyruk (Ağır Buyruk)", "Östepkede (Panayırda)", "Meskev Turalı Jır (Moskova Hakkında Türkü)", "Lenin", "Leningradtk Örenim (Leningradlı Kardeşim)" adlı şiirleri üzerinden verilen örneklerle işlenir. Bu şiirlerin ana temaları bir bakıma yazarın makalesinin ana fikrini oluşturur.

1. 4. 2. Sağlam, Soner. "Jambıl'ın 'Akın Boldım' Adlı Şiiri Üzerine Bir İnceleme." *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, no. 48, 2019, ss. 181-212.

Jambıl'ın "Akın Boldım" şiiri, Türk edebiyatı çerçevesinde değerlendirildiğinde bir *yaşname* özelliği gösterir. Çalışmada, "Akın Boldım" şiiri bu bağlamda ele alınır ve değerlendirilir. Makalenin giriş bölümündeki *Edebiyatımızda Yaşname* başlığında Türk edebiyatında yaşname türü ele alınır, tanımı ve tarifi yapılarak yaşname türü hakkında bilgi verilir. Devamında Jambıl Jabayev'in hayatı ve edebî şahsiyeti ele alınarak okuyucuya bu konuda önemli bilgiler sunulur.

Makalenin "Akın Boldım Adlı Şiirin İncelenmesi" başlığında yazının asıl konusuna geçilir. Jambıl'ın "Akın Boldım" (Ozan/Şair Oldum) adlı şiiri yaşname türünün özelliklerini taşımaktadır. Yaşnameler, şairin hayata bakış açısını ve düşünce dünyasını en iyi aksettiren nazım türlerinden biridir. Jambıl, söz konusu şiirinde on üç yaşından seksenli yaşlarına kadar hayatıyla ilgili olayları ele almış ve yaşama dair düşüncelerini işlemiştir (Sağlam 190). Makalede 4 bent ve 247 mısradan

ibaret olan şiir, Yaşname türünün özellikleri dikkate alınarak incelenir. Makalenin sonunda makaleye konu olan ve üzerinde inceleme yapılan "Akın Boldım" şiiri, Kazak Türkçesinden Türkiye Türkçesine aktarılarak verilir.

1. 5. Ansiklopedi Maddesi

1. 5. 1. *Türkiye Dışındaki Türk Halkları Edebiyatları Antolojisi*, 27-28. cilt, Kültür Bakanlığı Yayınları.

T.C. Kültür Bakanlığının yayımladığı "Türkiye Dışındaki Türk Halkları Edebiyatları Antolojisi"nin 27 ve 28. Ciltleri Kazak edebiyatına ayrılmıştır. Bu muazzam eserde Jambıl'a iki sayfa ayrılmış ve ozanın dört şiirine yer verilmiştir. Çevirisini Nergis Biray'ın yaptığı şiirler "Serap, Ozan Janıs'a, Vasiyet ve Yaz" başlıklarını taşımaktadır (Söylemez vd. 7).

1. 5. 2. "Cambıl Cabayev." *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/cabayev-cambil>, 2020.

Soner Sağlam tarafından kaleme alınan maddede Jambıl'ın hayatı, edebî şahsiyeti ve şiirlerinde işlediği temalardan bahsedilir.

1. 5. 3. "Cabayev Cambıl." *Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi*, 2. cilt, AKM Yayınları, 2002, ss. 371-373.

Ş. İbrayev ve A. A. Çınar tarafından kaleme alınan maddede Jambıl'ın hayatı, ailesi ve sanatçılığı hakkında bilgi verilmiş, Jambıl'ın şiirleri üzerine çalışan Kazakistanlı araştırmacılardan bahsedilmiştir. Jambıl'ın söz üstadı olmasının yanında dombra çalmada da usta olduğu hatta *Cambil dombrası* adı ile bilinen üçgen biçimindeki dombraların yaygınlaşıp Cambil adıyla anılmasının da bunun bir göstergesi olduğu ifade edilmiştir.

Sonuç

Çalışmada Kazak bozkırının ulu akını Jambıl Jabayev ile ilgili Türkiye'de şu ana kadar yapılan yayınlar tespit edilmiş, incelenmiş ve bu yayınlarla ilgili analitik bir bibliyografya oluşturulmaya çalışılmıştır. Tespitlerimize göre Türkiye'de Jambıl'ın hayatı, edebî şahsiyeti ve eserleriyle ilgili dört kitap, iki tez çalışması, Jambıl Jabayev adına özel sayı olarak çıkarılan üç dergi, iki araştırma makalesi ve üç ansiklopedi maddesi kaleme alınmıştır. Jambıl adına çıkarılan özel sayılı dergilerde ise toplam 32 yazı vardır. Araştırmalarımızın dışında kalmış veya tespit edemediğimiz yazılar bulunabilir. Tespit edilen tüm akademik çalışmalar; ayrıntılı olarak incelenmiş, değerlendirilmiş ve analitik bibliyografya oluşturularak kaleme alınan eserler hakkında özet bilgi verilmiştir. Bu çalışmanın yapılmasındaki temel amaç; bundan sonraki süreçte Türkiye'de Jambıl Jabayev ve eserleri konusunda yapılacak akademik ve popüler çalışmalara bilimsel olarak bir zemin oluşturmaktır.

Tespitlerimize göre Jambıl Jabayev'i ve eserlerini konu alan çalışmalar, ilk olarak 1996 yılında kaleme alınmıştır. 1996 yılında Kazak bozkırının akını Jabayev ile ilgili bir kitap iki de Jambıl adına dergi (özel sayı) çıkarılmıştır. 1996 yılında hazırlanan bu çalışmaları 2004 yılında kaleme alınan bir makale, 1998 ve 2008 yıllarında hazırlanan iki tez çalışması, 2016 yılında yine Jambıl Jabayev adına çıkarılan özel sayılı dergi, 2019 yılında neşredilen bir kitap ve yayımlanan bir makale çalışması, son olarak 2021 yılında okurla buluşan iki kitap takip etmiştir. Yani tespitlerimize göre, 1996 yılında kaleme alınan ilk çalışmalar 2021 yılına kadar (25 yıl) devam etmiştir.

Jambıl Jabayev'in hayatı, sanatı ve eserlerini konu alan bu çalışmalara, özellikle 1996 yılında ve 2016 ila 2021 yılları arasında sık rastlanmaktadır. Yayımlan çalışmalarda genel olarak Jambıl Jabayev'in hayatı, edebî şahsiyeti, icra ettiği sanatı, söylediği şiir, destan ve ayıtları ele alınmıştır. Eserleri içerisinde özellikle şiirlerine özel bir ihtimam gösterilmiş, bu çalışmalarda şarin şiirleri önemli bir yer tutmuştur. Ozanın şiirleri üzerine yapılan çalışmalar, yayınlardaki tematik ortaklığı meydana getirmektedir.

KAYNAKLAR

- Ahmetov, Zeki. "Jambıl'ın Ozanlıktaki Ustalığı." *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 9-19.
- Ahmetov, Zeki. "Jambıl'ın Şiirdeki Ustalığı." *bilig*, no. 2, 1996, ss. 107-112.
- Ak, Mustafa. "Gönül Ortaklığı." *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 17.
- Aldabekova, Nurgül. "Jambıl Jabayev Atışma Geleneğinin Ustası." *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 59-65.
- Arabin, Kazimbek. "Jambıl Kitabı Hakkında." *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 106-110.
- Arabin, Kazimbek. "Kitap Dünyasından: Jambıl Kitabı Hakkında." *bilig*, no. 2, 1996, ss. 278-279.
- "Âşıklar Anıldı." *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 61-63.
- Ayan, Ekrem. "Doğumunun 170. Yılında Jambıl Jabayev." *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 29-30.
- Berkimbayeva, Şamşa. "Jambıl, Benim Öylesine Adımdır; Halk, Benim Gerçek Adımdır." *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 26-28.
- Biray, Nergis. "Jambıl Jabayev, Eserleri ve Ötegen Batır Destanı Hakkında." *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 52-59.
- Çınar, Ali Abbas. "Kazak Halk Şairi Cambıl Cabaev ve Sanat Dünyası." *bilig*, no. 8, 1996, ss. 102-106.
- Dadabayev, Janğara. "Derin Düşünceli, Seçkin Yetenekli, Özü Yüce Ozan." *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 20-34.
- Dadabayev, Janğara. "Şiir Gecelerinin Parlak Yıldızı Jambıl'ın Üstadı Süyinbay Aranulı Hakkında." *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 88-95.
- Güngör, Ahmet. "Jambıl Jabayev'in Destan Sanatı." *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 66-78.
- İbrayım, Beken. "Jambıl'ın Latifeleri." *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 49-51.
- İbrayev, Şakir. "Jambıl Jabaev (Hayatı ve Sanatı)." *bilig*, no. 2, 1996, ss. 113-116.
- İbrayev, Şakir, ve Ali Abbas Çınar. "Cabayev Cambıl." *Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi*, 2. cilt, AKM Yayınları, 2002, ss. 371-373.
- İsmail, Zeyneş. "Kazakların Büyük Ozanı Jambıl Jabayev." *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 47-53.
- İsmail, Zeyneş, ve Ahmet Güngör. *Jambıl*. Ahmet Yesevi Vakfı Yayınları, 1996.
- İymaşulı, Muhametkan. "Bizi Kanatlandıran Şiirler." *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 96-101.
- Jabayev, Jambıl. *Köroğlu*. Çeviren Malik Otarbayev, Bengü Yayınları, 2021.
- "Jambıl Jabayev'in Şiirlerinden Seçmeler." *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 102-105.
- Joldasbekov, Mirzatay. *Bozkırın Ulu Ozanı Jambıl Jabayev*. Bengü Yayınları, 2019.
- Kalican, Uwalihan. "Fenomen." *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 19-20.

- Kapalbekulı, Nağaşibek. "Uluların Ahengi." *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, s. 36-37.
- Kaseinov, Düsen. "Kültürümüzün Ulu Çınarı." *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 16.
- Kaskabasov, Seyit. "Jıray, Jırşı, Yüce Ozan." *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 35-46.
- Kekilbay, Ábiş. "Şairliğin Şahikası." *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 79-84.
- Kınacı, Cemile. "Farklı Coğrafyalardan Yükselen İki Ses: Kazak Akımı Jambıl ile Anadolu Ozanı Pir Sultan Abdal." *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 38-46.
- Kirabayev, Serik. "Jambıl'ı Yeniden Tanıma." *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 21-25.
- Orda, Güljahan. "Ulu Bozkırın Sesi." *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 47-48.
- Ömeroğlu, Yakup. "Millî Ruhun Temsilcisi." *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 18.
- Öner, Mustafa. "Türkistan'da "Ozan"ın Sovyetleştirilmesi Örneği Olarak Jambıl Jabayev." *Kök Araştırmalar: Kök Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi*, c. VI, no. 1, 2004, ss. 71-81.
- Sağdıç, Hayrettin. *Koroğlu Destanı'nın Kazakça Jambıl Nüshası*. 1998. İstanbul Ü, Yüksek Lisans Tezi.
- Sağlam, Soner. "Jambıl'ın 'Akın Boldım' Adlı Şiiri Üzerine Bir İnceleme." *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, no. 48, 2019, ss. 181-212.
- Sağlam, Soner. "Cambıl Cabayev." *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, 2019, <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/cabayev-cambil>.
- Söylemez, Orhan, vd. *Doğumunun 175. Yılında Jambıl Jabayev (1846- 1945) Şiirler/Çözümlemeler*. Bengü Yayınları, 2021.
- Şaştayulu, Cumabay. "Jambıl ve Zaman." *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 31-35.
- "Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi'nin Kazakistan Büyükelçisi Kanat Saudabayev ile Jambıl Jabayev Hakkındaki Röportajı." *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 85-87.
- Tümebayev, Canseyit. "Halk Şiirinin Alpereni." *Kardeş Kalemler Dergisi Jambıl Jabayev Özel Sayısı*, c. 10, no. 115, 2016, ss. 14-15.
- Urakova, Lazzat. *Kazak Halk Edebiyatında Ayns Geleneği ve Bu Gelenek İçerisinde Jambıl'ın Yeri*. 2008. Ankara Ü, Doktora Tezi.
- Zakon, Tursinkan. "Jambıl Jabayev (Hayatı ve Sanatı)." *Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi Jambıl Özel Sayısı*, no. 8, 1996, ss. 54-58.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %50, İkinci Yazar %50.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Yayın Tanıtımı: Üstün, Koray. *Çağdaş Türk Romanında Teknolojik Gerçeklik*, Nobel Akademik Yayıncılık, 2022. ISBN:978-625-417-703-3, 201 s.

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. Koray Üstün tarafından kaleme alınan *Çağdaş Türk Romanında Teknolojik Gerçeklik* isimli çalışma, teknoloji ile toplumun değişmesini ve bu değişimin edebiyata olan yansımalarını üretim, içerik ve biçim yönünden açıklamasının yanı sıra teknolojiyle sağlanan gerçekliğin ortaya konulmasını amaçlamasıyla alanında bulunan boşluğu doldurması açısından önemli bir çalışmadır.

Çalışmanın ön sözünde belirtilen amaç doğrultusunda öncelikle teknoloji kavramının anlamsal ve düşünsel gelişimine yer verilmiş ardından teknolojinin Türk romanında bağlama nasıl yansıdığına, hangi işlevlerde kullanıldığına ve gerçeklik zemini nasıl inşa ettiğine yönelik sorular, Mehmet Eroğlu'nun *Meraklı Adamın On Gününü*, Ayfer Tunç'un *Osman*'ı, Latife Tekin'in *Manves City*'si ve Ahmet Büke'nin *Deli İbrahim Divanı* adlı romanların edebî çözümlemeleriyle cevaplanmıştır.

Çalışma, ön söz ve sonuç dışında üç bölüme ayrılmıştır.

“Teknolojinin Anlamsal Boyutu” başlıklı birinci bölüm “Kavramsal Alanı”, “Bilim-Teknoloji-Toplum (STS/BTT) Çalışmaları” ve “Teknoloji Üzerine Düşünmek: Teknolojiye Felsefi Bakış” şeklinde alt başlıklardan oluşmaktadır. “Kavramsal Alanı” başlıklı bölümde teknoloji kavramının anlamsal alanının çeşitliliğine yapılan vurguyla birlikte bu çeşitliliği ortaya koyma amacıyla kavramın çeşitli sözlüklerdeki tanımlarına yer verilmiştir. Tanımlardan hareketle teknolojinin yeniliği de beraberinde getiren “yalnızca bir bilgi türü değil, üretimsel süreçlerin başlangıcından bitişine süreklilik arz eden bir döngünün çok katmanlı anahtarı” (Üstün 3) olduğuna ulaşılmıştır. Ayrıca Antik Yunan'dan itibaren teknolojinin insanın doğasında var olduğu teknoloji kavramı ile açıklanmıştır. Tekniğin toplum süreçlerindeki üretime olan



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
52. SAYI / VOLUME
2022-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Asena Yağmur ÇELİK

Hacettepe Üni.
Sosyal Bilimler Enst.
Yeni Türk Edebiyatı BD
Doktora Öğr.

asenayagmurcelik@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7422-1250

Atf

Citation

Çelik, Asena Yağmur. Ertuğrul, Züleyha Nurgül, “Yayın Tanıtımı: Üstün, Koray. *Çağdaş Türk Romanında Teknolojik Gerçeklik*.” *Türklük Bilimi Araştırmaları*, no. 52, 2022, ss. 217-220.



YAYIN TANITIMI
BOOK REVIEW

etkisiyle değiştirici bir gücünün olduğunu ve dolayısıyla kültürel bir boyutunun da bulunduğu çalışmada belirtilmiştir. Teknoloji ve teknik kavramlarıyla birlikte anılan bilim kavramına da “ihtiyaçları karşılamak ve yeniliği bulmak” (Üstün 8) noktalarında ortaç bir amaca bağlanmaları noktasında yer verilmiştir. Teknoloji üretiminin dünya üzerindeki otoriteler arasında önemli bir erk göstergesi olduğunun vurgusuyla teknolojinin tarihsel çizgide nasıl bir boyuta ulaştığının altını çizen Üstün, çalışmasında teknolojinin birey ve toplumların kimliklerini belirlemesinde önemli bir etkiye sahip olduğu da belirtilmektedir. “Bilim-Teknoloji-Toplum (STS/BTT) Çalışmaları” başlığı altında insanın kimliği hâline gelen teknolojinin bilim ve toplum ile olan ilişkilerine odaklanan çalışma alanına, bu alanının konu yelpazesinin çeşitliliğine ve Sanayi Devrimi’nin siyasal, toplumsal, iktisadi dönüşümlerinin ele alınmasıyla birlikte bu alanın önünün açıldığını dile getirir. Teknoloji ve toplumsal dönüşüm arasındaki ilişki üzerine odaklanan Adam Smith, Karl Marx, Immanuel Kant, Emile Durkheim, Max Weber ve Gabriel Tarde gibi isimlerin görüşlerine de yer vermiştir. Ayrıca Üstün, çalışmasında teknolojinin modern bir hal almasıyla kültür, kimlik, değer ve algı üzerinde yarattığı dönüşümleri I. Dünya Savaşı ile II. Dünya Savaşı’nın getirileriyle birlikte açıklar. “Teknoloji Üzerine Düşünmek: Teknolojiye Felsefi Bakışlar” başlıklı alt bölümde Üstün, felsefenin dallarından biri olan teknoloji felsefesine odaklanmıştır. Bu odakla birlikte teknolojinin ontolojik, epistemolojik, metodolojik, metafizik, etik ve estetik açılardan çeşitli sorularla ele alındığını; teknoloji felsefesine yönelik Sokrates’ten Frankfurt Okulu temsilcilerine kadar pek çok düşünürün görüşlerinin bulunduğunu ayrıca varoluşçu yaklaşım, fenomenoloji, eleştirel teori, pragmatik anlayış, feminizm, posthümanizm ve transhümanizm gibi anlayışlarla da teknolojiye yönelik yaklaşımların olduğunu belirtmiştir.

“Roman ve Teknoloji” başlığı çalışmanın ikinci bölümünü oluşturmaktadır. Bu bölüm “Romana Yansıyan Teknolojinin Toplumsal Kaynakları” ve “Kültür, Kimlik, Algı Ekseninde Türk Romanındaki Teknolojiye Betimsel Bir Bakış” adlı alt bölümlerden oluşmaktadır. Üstün, betimsel bakışı “Batılılaşma, Teknoloji ve Edebiyat”, “Gerçekçilik, Teknoloji ve Edebiyat”, “20. Yüzyıl, Teknolojik Çeşitlilik ve Edebiyat” ile “Teknolojik Araçlar” başlıkları altında çizmiştir. “Romana Yansıyan Teknolojinin Toplumsal Kaynakları”nda ise edebiyat ve teknoloji ilişkisinin “bir yazınsal metnin doğuşundan okurun eline ulaşımına dek geçen sürenin tümü, teknolojik imkânlarla” (Üstün 44) ilerlediğini dile getirmiştir. Üstün, John Hollander’in ses diziliminin dahi teknik bir bilgiye ihtiyaç duymasından dolayı edebiyatın kendisinin bir teknoloji olduğu görüşüne yer vermesiyle edebiyat ve teknolojinin temelinde nasıl derin bir ilişki olduğunu da ortaya koymuş olur. “Teknolojinin varlığını reddeden bir edebiyatın anlayışının, istenmese bile teknolojiye yer vermesi kaçınılmaz” (Üstün 45) olduğunu romantizm, Ludizm Hareketi, gotik edebiyat, Çartizm Hareketi ve fütürizm gibi akım ve hareketlerden yola çıkarak örnekler sunar. Ayrıca teknoloji kavramının sanatçıya teknoromantizm ve teknorealizm gibi yaklaşımlar kazandırdığını ve pek çok metne okuma biçimi sunduğunu da dile

getirir. Teknolojinin romandaki kurgusal işlevinin ise polisiye ve casusluk romanları ile başladığını ve günlük yaşam içerisinde yer edinmesiyle ideolojik ve kültürel bir koda dönüştüğünü böylelikle çevreci eleştirinin temel hareket noktalarından biri hâline geldiğine de değinir. “Kültür, Kimlik, Algı Ekseninde Türk Romanındaki Teknolojiye Betimsel Bir Bakış” adlı alt bölümde Türk edebiyatının teknoloji-metin-yazar ilişkisi bağlamında Dünya edebiyatıyla kronolojik bir ortaklık taşımadığını belirtmesinin ardından Türk edebiyatının teknolojiyle olan ilişkisini Divan şiiri, halk şiiri, gazavatnâme, sefaretnâme ve seyahatnâmelerden örneklerle; “Batılılaşma, Teknoloji ve Edebiyat” başlıklı alt bölümde Batılılaşmanın getirdiği teknolojinin görünümünü Tanzimat Dönemi’ndeki yazar ve şairlerin eserlerinden örneklerle; “Gerçekçilik, Teknoloji ve Edebiyat” başlıklı bölümde ise gerçekçilik akımıyla birlikte “fiziksel ve psikolojik açıdan gerçeğe bağlı kalmanın yanı sıra mekâna ait unsurlar da benzer bir gerçeklik eğilimiyle kurgulanmış ve gerçekçi yazarlar, o güne dek toplumda oluşan ‘teknolojik’ zihniyeti, eserlerinde yüzeysel olarak göstermeye” (Üstün 68) başladıklarını Servet-i Fünûn Dönemi verilen eserlerden örneklerle; “20. Yüzyıl, Teknolojik Çeşitlilik ve Edebiyat” başlığı altında “romanda teknolojik nesnelere, sıradanlıktan uzaklaşarak kimlik nesnelere, kitlesel göstergelere dönüşmüş, kimi romanlarda baht dönüşünü sağlayacak derecede etkili bir işlev’e (Üstün 73) sahip olmaya başladığını II. Meşrutiyet yıllarından günümüze kadar çeşitli ve temel romanlardan örneklerle ortaya koymuştur. “Teknolojik Araçlar” bölümünde ise romanlardaki saat, elektrik, otomobil, otobüs, telefon, radyo, televizyon, dikiş makinesi gibi anlam taşıyan nesnelere yanında çağın gerçekliğini gösteren fotoğraf makinesi, elektrikli ev aletleri, modern ulaşım araçları ve internet gibi teknolojik nesnelere romanlarda nasıl yer aldığını ve içinde hangi göstergesel anlamları barındırdığını örneklerle birlikte açıklamıştır. Bu araçlardan hareketle romanlarda teknolojinin görünümünün

“1. Mekân betimlemelerinde gerçekliği oluşturmak amacıyla adı geçen teknolojik nesnelere. 2. Anlatma zamanını somutlaştırmak için kullanılan teknolojik aygıtlar. 3. Sosyal, siyasal ve ekonomik nedenlerle doğan kutuplu yapı içerisinde göstergesel değer taşıyan nesnelere ve bu nesnelere ilişkilendirilen kişilerin zihniyetini somutlaştırmak adına yapılan vurgulamalar. 4. Olayın akışını değiştirme gücüne sahip kilit araçlar.” (Üstün 108)

şeklinde gerçekleştiğini dile getirmiştir. Böylelikle teknoloji, toplum ve edebiyat ilişkisi gibi geniş ve ucu açık bir konunun ana hatlarıyla belirtilmesi amacıyla temel metinlerden hareketle üretim, içerik ve biçim yönlerinden ortaya konulmuş olur.

Üçüncü bölüm “Teknoloji Odağında Roman İncelemeleri” başlığını taşımaktadır. Bu bölüm “Polisiye Kurguda Teknoloji: *Meraklı Adamın On Gününü*”, “Teknolojik Yoksunluk: *Osman*”, “Teknoloji ile Değişim: *Manves City*” ve “Yeni Toplumcu Gerçekçilik: *Deli İbrahim Divanı*” başlıklarından

oluşmaktadır. Teknoloji odağında okunan romanların içeriğinden bahsedildikten sonra teknolojinin nasıl ve hangi amaçla kullanıldığına, teknolojinin kurgu ve gerçeklik zeminini nasıl inşa ettiği üzerinde durulmuştur. Ele alınan romanlarda tespit edilen teknolojik aletler ve kullanılan teknolojik aletlerden hareketle anlatının hangi zaman diliminde geçtiğinin tespitine yer verilmiştir.

Teknoloji, günlük hayat içerisinde yer edinmesinden sonra bir kimlik hâline gelmesiyle birlikte edebiyatta da günlük hayat içerisindeki farklı kullanımlarıyla, çeşitli kimliklerle ve görüşlerle bir görünüm kazanmıştır. Teknolojinin edebiyatta kullanılmasıyla anlatı içindeki çağ veya tarihin tespit edilebilir bir nitelik kazanması, ideolojik bir aygıt dönüşerek kahramanın kimliğini işaret etmesi, teknolojinin toplum ve kültür üzerindeki dönüştürücü gücünü ortaya koymasıyla birlikte *Çağdaş Türk Romanında Teknolojik Gerçeklik* isimli bu çalışma alanında bulunan boşluğu dolduran, edebiyat eleştirisi bakımından son derece dikkate değer ve yeni okumalara ışık tutan bir çalışmadır.

Yayın Tanıtımı: Özgül, M. Kayahan. *Bindik Bir Alâmete + Dikiz Aynasından*. Ötüken Neşriyat, 2022. ISBN: 978-625-408-201-6, 565 s.

M. Kayahan Özgül'ün "*Bindik Bir Alâmete...*" ve "*Dikiz Aynasından*" adlı kitapları, şık bir tasarımla, Ötüken Yayınlarının edebiyat araştırmaları serisinde okuyucusuyla buluştu.

Eserin ilk cildinde otomobilin edebiyatımıza girişi ve edebî esere nasıl yansıdığı konusu üzerine geniş çaplı bir araştırma karşımıza çıkar. Eserin ikinci cildi ilk cildin yazımı için yapılan araştırmalar esnasında tespit edilenlerden yapılan tematik bir seçkidir. Hacim kaygısıyla roman ve oyunların dâhil edilmediği daha çok şiir, hikâye ve köşe yazılarından oluşmaktadır. Kronolojik bir sıra ile yerleştirilen seçki sayesinde otomobile bakışın zaman içerisindeki seyrini ve dildeki kelime kadrosunun değişimini takip etmek mümkün.

İlk cilt "Sözbaşı", "Yola Çıkarken", "Merhaba Otomobil", "At'tan Beygir Gücü'ne Otom-at Kültürü", "Teknoloji Karşısında Edebiyat", "Şoför", "Kadın Şoför", "Oto-Literatür", "Sonuç Olarak" ve "Zeyl: Argoya Dikiz" başlıklı bölümlerden oluşmuştur.

Yazar, "Sözbaşı"nda kitabın nasıl oluştuğunu anlatır. Burada zihniyet farklılığı sebebiyle batının ve Türklerin otomobile bakışı ve yükledikleri anlam üzerinde durur.

"Yola Çıkarken" başlıklı bölümde insanın makineyi icat etmesinden ve makinenin sanayi devrimini tetiklemesinden bahsedildikten sonra kâinata Tanrı'dan çıkmış bir makine olarak bakan insanın makineyi Tanrılaştırmasının altında yatan rasyonel-pozitivist akıl ilişkisine dikkat çekilmiştir. Bu bakışın Batı zihniyetini temsil ettiği, sanayi devrimi ve sonrasında modernleşmeyi yaşamayan doğu toplumları için böyle bir bakıştan söz etmenin pek mümkün olmadığı ifade edilir. Osmanlı toplumunun müteharrik



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
52. SAYI / VOLUME
2022-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Dr. Öğr. Üyesi
Seher ERDOĞAN ÇELTİK

Gazi Üni.
Gazi Eğitim Fak.
Türk Dili ve Edebiyatı Eğt. ABD

sehererdogan@gazi.edu.tr

ORCID: 0000-0002-9686-6524

Atf
Citation

Erdoğan Çeltik, Seher. "Yayın Tanıtımı: Özgül, M. Kayahan. *Bindik Bir Alâmete + Dikiz Aynasından*." *Türklük Bilimi Araştırmaları*, no. 52, 2022, ss. 221-226.



YAYIN TANITIMI
BOOK REVIEW

makinelerle tanışmasından söz edilen eserde; öncelikle Osmanlı toplumundaki kara nakliyeciliği konusunda bilgiler verilir. Yayalara göre dizayn edilmiş yollara/ İstanbul sokaklarına giren arabalar ve yaşanan sıkıntılardan söz edilirken Osmanlı mimarisinin karakteristik özelliklerine de dikkat çekilir. Bu arada arabanın Osmanlı topluma girişi ve yaygınlaşması sırasında kullanılan *talika*, *koçu*, *fayton* gibi araç çeşitleri hakkında da bilgiler paylaşılır. *Araba Sevdası* ve çeşitli kantolar notalarıyla birlikte örnek olarak verilir. Buraya ve diğer bölümlere yerleştirilen fotoğraf, afiş vs. gibi görseller; kitabı zenginleştirirken okuyucunun ilgisini de çeker.

“Merhaba Otomobil!” başlığı altında; payitahtın “urbanist” tavrı sebebiyle otomobilin şehre girmesine ve kullanılmasına başta katı bir tutum sergilenmesinden bahsedilirken diğer şehirlerdeki araba kullanımına ilişkin bilgiler de verilir. İlk otomobil kayıtları ile ilk kazalar konusunda doküman paylaşılır. Bu sırada acemi kelimesinin nereden türediği gibi bilinen bazı bilgilerin tashihleri de yapılır. Meşrutiyet’ten sonra İstanbul’da araçların yaygınlaşmasına direnen Osmanlı’nın Anadolu için araç kullanımını teşvik etmesinin şehirleşme ve mimari politikasıyla olan ilişkisine değinilir. Otomobilin birdenbire hayatımıza girmediği, hayvan ve motor gücüyle hareket eden diğer araçların da beraberinde kullanıldığı hatırlatılır. Balkan Savaşı yılları devletin motorize güce duyulan ihtiyaç sebebiyle otomobil alımına önem verilmesinden bahsedilen bölümde mütareke yıllarında İstanbul’da otomobil kullanımından ve bunun romanlardaki yansımından bahsedilir. Bu bağlamda *Üç İstanbul*, *Sodom ve Gomore* ve *Sözde Kızlar* romanları ve romanlarda otomobilin İstanbul hayatında nasıl bir yer işgal ettiği anlatılır.

Sevr Antlaşması ile Türk topraklarına transit geçiş yapan otomobillere sorgusuz sualsiz izin verilmesi, ülkenin bir anda otomobille dolmasına sebep olur. Burada İngilizlerin İngilizce yazılan trafik kuralı levhalarının fotoğraflarından Osmanlı halkını hesaba katılmadığı sonucuna ulaşıyor. O dönemde motorlu taşıtlara bir nizam kazandırma kaygısıyla arabaların kayıt altına alınmaya çalışıldığı ve otomobil kullanmak için kurslar verildiğinden söz edilen eserde; Türkiye’de otomobil piyasanın nasıl oluşturulduğu, hangi araçların ve markaların tercih edildiği konusunda istatistiksel bilgiler de paylaşılır. Ayrıca otomobil, motosiklet ve bisikletin hayatımıza girişi ve yerleşmesinin edebî eserlerdeki izdüşümleri de tarihsel gelişim çizgisi üzerinden takip edilir.

“At’tan Beygir Gücü’ne Otom-at Kültürü” başlıklı bölümde at kültürü, insan-at ilişkisi üzerinde durulduktan sonra otomobilin atın yerini almasının psikolojik, sosyal ve edebî yansımalarına ve sonuçlarına dikkat çekilir. Otomobil kelimesinin etimolojisi üzerinde durulduğu gibi otomobilden bahseden ilk şiirle başka örneklerin de metne yerleştirildiği görülür.

“Teknoloji Karşısında Edebiyat”; batı ve doğunun teknolojiye bakışı ve bunun edebiyat için ne ifade ettiği fikri üzerine temellendirilir. Burada batıda muhayyilenin teknoloji açısından önemine dikkat çekilmiş; teknolojinin edebiyatla kendisine temsil alanı bulduğu ifade edilmiştir. Doğu için ise tahayyül ve tasavvurun insanın iç dünyasını zenginleştirmek için var olduğu fikri vurgulandıktan sonra doğunun teknolojik aygıt olarak sate yüklediği anlam üzerinde durulmuştur. Yine zihniyet çerçevesinden doğunun ve batının otomobile bakışı; edebî eserler üzerinden gözler önüne serilirken otomobil tutkusunun modernleşirken millî benliği sarsan taraflarına da dikkat çekilmiştir.

Edebiyatın kültür taşıyıcılığı; teknolojinin gelişmesinde muhayyile görevi üstlenmesi ve teknoloji karşısında beşerî kıymetleri koruma vazifesi hatırlanmış; bu bağlamda otomobilin hayatımıza ve edebiyatımıza girişi konusuna yer verilmiştir.

“Şoför” bölümünde kelimenin etimolojisi, hayatımıza nasıl girdiği ve edebî eserlerde nasıl yer aldığı üzerinde durulur. Edebî eser örneklerinin yanında sinemaya aktarılanların afişleri de dikkat çekicidir.

“Kadın Şoför”; kadının otomobile olan ilişkisinin irdelendiği bölümdür. Otomobilin erkekle ilişkisini taklitle başlayan kadın- otomobil münasebeti -karikatür, Şoför Nebahat’in afişi, Samiye Cahid’in ehliyeti gibi ilginç görsellerle zenginleştirilerek- edebiyatımızdaki kadın figürleri üzerinden verilir. Burada kadın şoförlerin edebî esere yansıyan figürleri üzerinden yapılan çıkarımlar ilginçtir.

“Oto-literatür” üst başlığı altında medenîleşme ve modernleşmenin temsilcisi olarak görülen otomobilin A. Huxley’in *Cesur Yeni Dünya*’sıyla nasıl Tanrılaştırıldığına dikkat çekilir. Böylece dinin yerine makinenin konumlanmasından bahsedilir. Sonrasında otomobile birlikte makineleşen insan figürünün hayata yerleşmesi örnekler üzerinden anlatılır. Bu bölüm; “Hız”, “Kaza”, “Kötülük”, “İnsanlaştırma”, “Erkeklik”, “Âşıkdaşlık”, “Mobil-mekân”, “Zengin ve Nüfuz”, “Oyuncak”, “Terakki, Medeniyet, Mutluluk”, “Özgürlük ve Flâneur”, “Gurbet ve Sıla” olmak üzere on iki alt başlık şeklindeki tasnifiyle otomobilin Türk edebiyatı ve kültüründeki yansımalarına ışık tutar. Yazar Türk’ün otomobile olan imtihanının edebî sonuçlarını bu tasnifle okuyucuya sunar.

“Hız” ile modern çağın güç ve zaferini temsil eden otomobilin onu kullananlar üzerindeki etkisi örnekler üzerinden göz önüne serilir.

“Kaza” alt başlığı yine bir kültür ve zihniyet farkı üzerinden verilir. Batı, kaza ile cinsellik arasında kurduğu güçlü bağ ile otomobile bakarken Türkler onu başta şamatacı bir oyuncak, rahat yürümeyi engelleyen, huzuru bozan bir araç görür. Daha sonra onu nüfuz ve gücün temsilcisi olarak

kabul eder. Kazayı ise can yakan, ocak söndüren olarak kabul ettiği için otomobile besmele ile binilen, sağ salim varmak için duaların edilen ve korkulan bir araçtır. Türk edebiyatında kazanın sadece kaza olarak yer almasının sebebi Türklerin otomobile yüklediği anlama bağlıdır. Motorlu taşıt kazalarının ilk başta dehşet ifadesi iken kısa zamanda sıradanlaşması üzerinde durulur. Arif Nihat Asya'nın *Köpeğin Öcü* isimli manzum hikâyesi de ölümlü kaza sonrası alınan öcü anlatması bakımından dikkat çekici bir örnek verilir.

“Kötülük”; otomobilin hızı ve insanın direksiyona geçtiğinde dönüşebileceği hayvanî taraflarının bir anda ortaya çıkabilmesi neticesinde gerçekleşen kötü olayların anlatıldığı bölümdür. Bu durum edebî eserler üzerinden değerlendirilir.

“İnsanlaştırma” adlı bölümün spot cümlesi şu olmalı: “Modernite, teknolojiye müştak insanı yarattı, modern insan da teknolojik aşk öznesini...” İnsanın hastalıklı psikolojisi ve otomobil kadın ilişkisini cinsel düzlemde düşünerek tasarlamak ya da anne rahmini hatırlatıcı mahiyette tasarlanan otomobiller vs. örnekleri metinde batı zihniyetinin otomobile bakış açısını örnekleme açısından önemli. Doğunun ve bilhassa biz Türklerin cansız varlıklarda can, canlılarda ruh ve insanî vasıflar bulma çabası Yunus'tan Pir Sultan'a, Köroğlu'na kadar tarihî seyrî içerisinde örneklerle zihniyeti yansıtmakta. Daha sonra roman figürlerinde otomobili ile konuşan örnekler ve otomobili başlı başına bir karakter olarak anlatmaya başlayan eserler, otomobil algısının ve imgesinin değişmesi ile bunun kültürdeki yansımaları edebî eserlerden örneklerle anlatılır. *Sarı Traktör*, *Fikrimin İnce Güllü*, *Buzdan Kılıçlar* ve *Fındık Sekiz* örnek olarak işlenen eserlerdir.

“Erkeklik”te erkeğin olmazsa olamaz “at, avrat, silah” üçlemesinin yerini otomobilin almasından söz edilir. “Otomobil, modern zamanların şövalyesinin bütün vücudunu saran zırhıdır ve erkek, onun içinde iken kendini daha güçlü, muzaffer, kadir ve cazip hisseder.” Böylece arabaların aslında erkekler için tasarlandığı daha sonra kadın sürücülerin artışıyla kadınsı tasarımlarla desteklense de hep erkek kaldığı ifade edilir. Bir erkek için otomobil kendisini yansıtır öyle ki bir kartvizit, belki kimlik kartı gibidir. Bu bağlamda eserlerde otomobil figürüne bakılmıştır.

“Âşıkdaşlık”ta otomobilin buluşma mekânı olması ve bunun eserlere yansımaları örneklerle karşımıza çıkarken “mobil-mekân”da otomobilin insanlar için evlerinin bir parçası olarak algılandığı ve bunu destekler tarzda dizayn edilmeleri hatırlatılır. Otomobilini eve benzetme kaygısı sahiplerinin de kendi zevklerine göre otomobili tezyin etmeleri sebebiyledir. Burada kılık kıyafetin de otomobilin günlük hayattaki yerine göre değişime uğradığına dikkat çekilmiş, otomobilden büyük araç sahiplerinin araç arkası yazılarla onları nasıl içselleştirildiğinden bahsedilmiştir.

“Zenginlik ve Nüfuz”da otomobilin hayatımıza girdiği yıllarda zenginlik ve nüfuz göstergesi olarak eserlere yansımından söz edilir. Günümüzde isteyen herkesin bir şekilde otomobil sahibi olması hasebiyle bir zenginlik göstergesi olmaktan çıksa da yüksek meblağlara alınan araçların hâlâ bu vasfı korumasından bahsedilir. *Mahşer*, *Fikrimin İnce Gülü* ve *Sesiz Ev* romanları ile Cemal Süreya’nın ve Sabahattin Toeman’ın Cadillac şiiri burada dikkatimizi çeken örnekler arasındadır. Yine Robin *Sharma Ferrarisini Satan Bilge* ve Baybars Altuntaş’ın *Otobüsten İndim Bmw’ye Bindim* kitaplarıyla kutuplara çekilen bir edebî anlayışa yer verilirken otomobil imgesinin proleter ve devrimci edebiyatın sonunu hazırladığı ifade edilir.

“Oyuncak” ta çocukların gelecekteki dünyalarını oyuncakların şekillendirmesinden söz edildikten sonra oyuncak araba ile oynayan neslin büyüdüğünde gerçek bir otomobile sahip olmak için çaba sarf edeceği çıkarımına ulaşılır. Bunu fark eden araba firmalarının ustalıklı bu işi yönlendirdikleri söylenir.

“Terakkî, Medeniyet, Mutluluk” başlıklı bölümde; medeniyet ile otomobilin özdeşleştirilmesi ve medenîliği yakalamak bahasına otomobil sahibi olmaya çalışmanın edebî eserlerdeki izdüşümleri takip edilebilir.

“Özgürlük ve Flâuner”de “hürriyetin iradi olarak yönlendirildiği vehmi” sebebiyle otomobilin seyahat kolaylığından dolayı hürriyet fikri ile özdeşleştiği söylenir. Burada modern hayatın şehirli insanının yarattığı aylak adam, kadın terimlerinden ve otomobilin seyahat esnasındaki mobil mekân olmasından ve bunun “mania” ve “dromoman” gibi psikolojik durumlara sebebiyet vermesinden de bahsedilir.

“Gurbet ve Sıla”da teknoloji çağında gurbetin daha yakın, sılanın ise daha uzak olduğu fikri; Tahsin Yücel’in Şoför Memed’i üzerinden verilir. Burada edebiyatın şehirde kalan ile oradan göçenin ilişkisini gözleme işinin yüklenmesine dikkat çekilir.

Sonuç bölümünde makinenin sadece alıcısı-tüketicisi olan toplumlarla makinenin yaratıcısı-üreticisi toplumların makine insan ilişkilerinin sorgulanmasının birbirinden oldukça farklı sonuçlar doğurduğu ifade edilir. Bu bağlamda Osmanlı toplumuna saatin girişi ve geleneğe eklemeliğine dikkat çekildikten sonra Jale Parla’nın insan-makine ilişkisini edebiyatın cazip bir alt türü olarak değerlendirmesindeki eksik noktalara dikkat çekilmiş ve bu araştırmadaki sonuçlardan hareketle Jale Parla’nın ulaştığı sonuçların tatmin edici olamamasının gerekçeleri dile getirilmiştir.

Zeyl: Argoya Dikiz’de şoförün nesep olarak Yeniçeri ocağına olan bağına dikkat çekilir. Şoför argosunun kökenleri de İstanbul’un en zengin argolarından birine sahip olan bu yeniçeri kültürünün mirasıdır. Bu bölüme

araba ve trafik terminolojisindeki kelimelerin şoför argosundaki karşılıklarından oluşan küçük bir lügatçe eklenmiştir.

Eserde zihniyet çerçevesinde modernizmi yaşayan (Batı) ve yaşamayan (Doğu) toplumların farkları, neden modernleşmeyi tercih edip/etmedikleri gibi düşünceler üzerinden otomobil-insan ilişkisi irdelenmiş ve bu ilişkinin yansımaları hem batı hem doğu edebiyatında hem de farklı disiplinlerdeki bilgilerle zenginleştirilerek okuyucuya sunulmuştur.

“Bindik Bir Alâmete...” ve “Dikiz Aynasından”; insan-otomobil ilişkisini zihniyet çerçevesinde edebî eser üzerinden takip etmek isteyenler için oldukça doyurucu bir çalışma. Meraklılarına tavsiye edilir...

Yayın Tanıtımı: Yüksel, Süheyla. *Mektup Yazdım Okura (Türk Romanında Mektup 1860-1908)*. Türk Dil Kurumu Yayınları, 2021. ISBN: 978-975-17-4912-3, 228 s.

Türkçede bireylerin haberleşmek veya duygularını dile getirmek için, kimi zaman da davet ve bilgi içeren yazılı iletişim aracı olarak kullandığı metne mektup denmiştir. Ancak kavramın tarihî seyrî içinde birden fazla isimle anıldığı gözlemlenmiştir. Türkçe yazılı metinlerin ortaya çıkmasından bu yana dilin tarihi dönemlerinde “yaz-“ fiili ve her türlü yazılı metin için yazı fırçası anlamına gelen Çince “piet” sözcüğünden türeyen “bitig“ kelimesi kullanılmıştır. Dolayısıyla yazılmış metin anlamındaki mektuba da bitig denilmiştir (Çakır 2).

Kelimenin etimolojisi ile alakalı M. Kaya-han Özgül şunları söyler: “Bana sorarsanız “biti-“ fiili harfleri, kelimeleri, cümleleri, “bitiştir-mekle” ilgili olmalıdır” (29-30). Fikirleri bir araya getiren, farklı sesleri ortak bir amaca hizmet edecek şekilde birleştiren göstergeye “yaz-” yani “biti-” denilmiştir. O hâlde Eski Türkçe “yaz-” ile mektup kelimelerini ihtiva eden “biti-” fiili, yine farklı sesleri –bu durumda göstergeleri- bir araya getirerek ileti yoluyla bireyleri birleştiren mektubu tanımlamaktadır. Günümüz Türkçesinde mektubun “iletişim kurma, haberleşme” mahiyetinde kullanıldığı da göz önünde bulundurulduğunda, kelimenin iddia edilen kökeninin ihtiva ettiği mana “bitiştirmek” tanımına çok da uzak kalmamaktadır.

Araştırmacılar arasında kelimenin etimolojisi üzerine fikir ayrılıkları bulunuyorken türün mahiyeti ve işlevleri hakkında da o denli çeşitlilik söz konusudur. Türk Dil Kurumunun güncel dijital sözlüğünde kavram “bir şey haber vermek, sormak, istemek veya duyguları bildirmek için birine çoğunlukla posta yoluyla gönderilen zarfa konulmuş yazılı kâğıt, name” şeklinde tanımlanır (2022). Kavramın tanımında görülen bu



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
52. SAYI / VOLUME
2022-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Halide Şeyma KUZGUN

Ankara Hacı Bayram Veli Üni.
Lisansüstü Eğitim Enst.
Yeni Türk Edebiyatı BD
Yüksek Lisans Öğr.

halide.kuzgun@hbv.edu.tr

ORCID: 0000-0001-8158-6485

Atf
Citation

Kuzgun, Halide Şeyma. “Yayın Tanıtımı: Yüksel, Süheyla. *Mektup Yazdım Okura (Türk Romanında Mektup 1860-1908)*.” *Türklük Bilimi Araştırmaları*, no. 52, 2022, ss. 227-233.



YAYIN TANITIMI
BOOK REVIEW

kapsamlılık ise türün tasnifi hususundaki bir gerekliliği meydana getirmektedir.

Mektup Yazdım Okura (Türk Romanında Mektup 1860-1908) başlıklı eser, türün işlevinin bu denli farklı kollara ayrılıyor olması ve farklı edebî türler içinde de farklı işlevlerde kendine yer bulması nedeniyle, roman türünde mektubun nasıl ve hangi amaçlarla kullanıldığını aydınlatma ihtiyacının bir neticesidir. Çalışmaya konu olan dönem Tanzimat Dönemi ve I. Meşrutiyet Dönemini kapsamaktadır. İncelenen mektuplar sayesinde Türk Edebiyatının bu dönemlerinde batılı anlamda yaşadığı ilk gelişmelere ışık tutulmuştur. Öbür taraftan da toplumsal kültür ve bireysel değişimleri birinci ağızdan yansıtmaları bakımından mektubun edebî metindeki mahiyeti de gösterilmektedir.

Eser, “Önsöz”, “Giriş”, “mektupların sınıflandırıldığı 11 bölümlük bir tasnif”, “Mektupların Yazıldığı Dil”, “Mektupların Üslubu”, “Mektuplara Yansıyan Toplumsal Hayat”, “Sonuç” ve “İncelenen Romanları Gösterir Tablo” olmak üzere sekiz ana bölümden oluşmaktadır. Süheyla Yüksel eserde 33 farklı yazar tarafından kaleme alınmış 78 ayrı romanda bulunan mektubu incelemiş ve sınıflandırmıştır.

Eserin ön sözünde çalışmanın amacından kapsamına, çalışma yönteminden romanların seçilme kriterlerine kadar yöntem bilgisi açıklanmıştır. Çalışmanın ön sözünde de belirtildiği üzere eserlerin 1908 öncesi ilk baskılarının ve kitap olarak neşredilen eserlerin kullanılması hususunda ekstra çaba harcanmıştır. Yine ön sözde belirtilen yalnızca Safvet Nezihi'nin Kadın Kalbi isimli eserinin 1903-1904 tarihli ilk baskısına ulaşılamadığı için kitabın 1927 tarihli baskısının incelemesine yer verildiğine değinilmiştir (9). Ayrıca eserlerin ilk baskılarındaki orijinal baskı diline sadık kalındığı da anlatıda ifade edilmiştir. Bu gibi hassasiyetler çalışmanın hazırlanma yöntemi ve üslubu bakımından titiz bir çabanın ürünü olduğunu göstermektedir.

“Giriş” bölümünde mektup türünün toplumsal hayata katkısının yanında, türün batılı anlamda geliştirilmesinden ve edebî sahada görülen ilk örneklerinden bahsedilmiştir. Sayın Süheyla Yüksel çalışmasında, mektubun yalnızca bir haberleşme aracı fonksiyonundan başka işlevlerinin de bulunduğunu ve türün bu işlevleri Türk Edebiyatının hangi evresinde yüklendiğini de aktarmıştır. Dolayısıyla incelenen eser, mektup türünün Yenileşme Devri Türk Edebiyatı'ndaki gelişimiyle ilgili bilgi sahibi olmak isteyen bir okurun da pekâlâ yararlanabileceği bir kaynaktır. Eser, tür ile bir edebî metinde karşılaşılıncaya dek geçirdiği evreyi aktarmaktadır. Bu sayede okura; hem türün Yenileşme Devri Türk Edebiyatının ilk dönemle-

rindeki yerini mukayeseli inceleyebilme olanağı hem de dönemin edebî sahasında yaşanan faaliyetler hakkında fikir sahibi olabilme imkânı sağlamaktadır.

“Giriş” kısmında Yüksel, çalışmanın amacını “mektupla anlatımın romanlarda hangi amaçlarla ve ne şekilde kullanıldığını tespit etmektir; bu sebeple 1860-1908 arasına yönelik biyografik çalışmalarda, bu bakış açısıyla birtakım değerlendirmeler vardır fakat ulaşılan sonuçlar, biyografisi ve eserleri üzerine çalışma yapılan sanatçıya yöneliktir. Hâlbuki bu kitapta; mümkün olduğu kadar fazla esere ulaşılmaya çalışılmış, tasnif ve tespitler yapılmıştır” (17) sözleriyle ifade eder. Yazarın bu niyetini gerçekleştirebilmek için girdiği çaba, incelenen eserlerin niceliğinden ve tarama usul ve esaslarındaki hassasiyetinden apaçık bellidir. Eserde, türün romanlardaki mahiyeti işaret edilmekle yetinilmemiş, bunun yanında türün kullanım alan ve amaçlarının genişlediği hususunda da okur aydınlatılmıştır.

Çalışmanın “Romanda Haberleşme Aracı Olarak Mektup” adlı ilk bölümünde, mektup türünün haberleşme ile ilintili alt başlıklarında benzer bahislerin konu edildiği mektuplardan örneklere rastlanmıştır. Ancak mektupların muhtevası benzer olsa da dil ve üslup farkından kaynaklanan ayrımlar gözlemlendiği belirtilmiştir. Yüksel, bu farkları açıklarken yazarların edebî şahsiyetleri hakkında da bilgiler vermiştir. Bu ve benzeri notlar, alan araştırmacıları ve bilhassa edebiyat öğrencilerinin edipler hakkında bilgi edinebilmeleri açısından mühimdir. Bu bahiste, Türk Edebiyatının modern yazarlarından Ahmet Mithat’ın *Haydut Montari* örneği ile Fikri Paşazade Mehmet Münci’nin *İnhimak-ı Memat* isimli eserlerindeki haberleşme mektupları mukayese edilerek okura somut bir örnek sunulmuştur. Yüksel’in tespiti şu yöndedir: “Haberleşme fonksiyonuyla romanlarda yer alan yukarıdaki mektupların tabii ki içerikleri ve muhataba iletiliş şekilleri farklıdır. Bu farklılıkların sebebi; yazarın edebiyat anlayışı, vermek istediği mesaj ve muhayyilesidir” (21). Nitekim bu gibi örneklendirmelerle Yüksel, yazarın zihniyetinin de unutulmaması gereken bir etken olduğunu göstermiş bulunmaktadır.

“Romanda Haberleşme Aracı Olarak Mektup” başlıklı ilk bölüm, mektubun genel kabuldeki kelime anlamını haklı çıkarırcasına eserin en hacimli bölümünü oluşturmaktadır. Kendi içinde bir sınıflandırmaya tâbi tutulan bu ilk bölümde “Davet Mektupları”, “Tavsiye Mektupları”, “İhbar Mektupları”, “Tehdit Mektupları” ve “Diplomatik Mektuplar” olmak üzere beş alt başlık bulunmaktadır. Bu başlık altında değerlendirilen mektupların, yer aldıkları alt kümeye göre roman kahramanlarının birbirleriyle, roman dışı kahramanlarla veya farklı kurumlarla iletişim kurmalarını

sağlayarak olay örgüsüne katkıda buldukları da aktarılmıştır. Bu sınıflandırma okurun romanların kurgusuyla ilgili de bilgi sahibi olmasına faydalı olmuştur.

Romanlardaki mektupların sınıflandırılması Haberleşme Mektupları'nın ardından “Veda Mektupları” başlığı ile devam eder. Bu tür mektupların kurgusal metinde düğümleri çözdüğü veya olay örgüsünde yeni bir kol açtığı gibi metin kurgusuna yönelik metaforik bilgiler verilmesi, eserin metin tahlili usulünde de okura yardımcı olduğunu göstermektedir. Bu başlığı izleyen “Bir Sırrın Açığa Çıkmasını Sağlayan Mektuplar”, “Roman Kişileri Arasındaki Mesafeli İlişkileri Yansıtan Mektuplar”, “Roman Kişilerinin Duygularını Yansıtmaya Katkılarıyla Mektup” başlıklı bölümlerde kimi zaman mukayeseli yollardan yararlanılarak eserleri birbirinden ayıran özellikler ortaya konmuş; kimi zaman da farklı romanlar arasında ilişki kurularak mevzu, okurun zihninde pekiştirilmiştir.

İncelenen romanların bazılarında yazılan değil, saklanan mektuplar bir sırrın ortaya çıkmasını sağlamış; bu mektupların tesadüfen veya bir şüphe üzerine aranarak bulunmasıyla ya romanda yeni bir merak unsuru oluşturulmuş ya devam etmekte olan bir ilişki bitirilmiş ya da kahramanın karakterine dair bilgiler bu mektuplar üzerinden verilmiştir.

Ahmet Rasim'in Nâ-kâm, Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu isimli eserleri bu açıdan benzerlik göstermektedir (53).

“Roman Kişilerinin Duygularını Yansıtmaya Katkılarıyla Mektup” başlığı altında yazar, akademik anlamda bir romanı değerlendirebilmek için onun temel unsurları üzerinde inceleme yapmak gerektiğini salık vererek, bu temel unsurlara değinmiştir. Bu başlık altındaki sınıflandırmanın, romanın temel unsurlarından şahısların iç dünyasından hareketle şekillendirildiği bilgisinin yanında anlatıya bölümün kapsam ve tanımının belirtilerek başlanmıştır. Bu durum da mevzunun açıkça kavranmasına imkân sağlamıştır. Aşk Mektupları”, “Asker Mektupları”, “Memleket Özlemine Dile Getiren Mektuplar”, “İtiraf Mektupları” gibi dört alt başlık altında incelenen mektupların hem Türk romancılığının dönem zihniyetiyle olan bağına hem de kadın-erkek ilişkileri, aile gibi toplumsal meseleler ile ilgili taşıdığı bilgilerin önemine değinilmiştir.

Taaşuk-ı Talat ve Fitnat, bir kadın ve erkeğin baş başa görüşmesi-nin çok da mümkün olmadığı yıllarda yayımlanmıştır. Romanların gerçek dünyayı örnek alarak üretildiği düşünülürse bu eserdeki mektupların muhatabına ulaştırılmasında karşılaşılan engeller ve takip edilen yol bakımından da dönemin haremlik selamlık anlayışını yansıttığını söylemek gerekir (66).

Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat, Türk Edebiyatının ilk telif romanı kabul edildiğinden, bu ve bunun gibi ilklerin veya *Aşk-ı Memnu* gibi popüleritesini yitirmemiş eserlerin örnek gösterilmesi okurun zihninde kalıcılık sağlaması bakımından önemlidir.

“Geleceğe Yazılan Mektuplar” başlıklı bölümde öncelikle geleceğe nasıl mektup yazılabileceği mevzuu üzerinde durulmuştur. Ölümden sonra ele geçen mektuplar ile vasiyetname arasındaki ayrımı ışık tutularak sırası geldikçe konuya değinilmiştir. Hayattayken itiraf edilemeyen duyguların, özellikle kadın kahramanların üzerinde bıraktığı yük, anlatıda Emel Kefeli’nin görüşleriyle desteklenmiştir.

Eserin “Trajik Sonu Hazırlayan Mektuplar” başlığında, hem trajedi kelimesinin günlük kullanımına ters bir şekilde romanlarda bulunduğu karşılığa değinilmiş hem de Türk Edebiyatında meydana gelen bir takım felsefi akımlarla, romanlardaki trajik unsurların paralelliği tartışılmıştır. Terry Eagleton’dan yapılan bir alıntıyla trajedi ve trajik kelimelerinin gündelik dilde kullanımından daha yüce bir ifade olduğu tanımıyla başlayan bölümde kelimenin, sanatın içinde ihtiva ettiği manaya da değinilmiştir. Bölümün sonunda trajik olanın insanın yaşadıkları ve yapıp etmeleriyle bir bağlantısı olduğu ve onun önüne geçilemediği görüşü, edebiyatta natüralizm kavramı ile bağdaştırılmıştır. Bu da, edebiyatın diğer disiplinlerden ve düşüncelerden soyutlanamayacağını gösterilmesi bakımından okura karşılaştırmalı yoruma dayanan bir bakış açısı kazandırmaktadır.

Yazar her başlığın layığıyla anlaşılabilmesi için zaman zaman dönemin zihniyetine, toplum yapısının yanında edebî sahadan değişikliklere de yer vermiştir. “Okunmayan Mektuplar”, “Mektupların Yazılış ve Okunuş Sürecinde Anlatılan Psikolojiler”, “Yazarın Mesajlarına Araç Olarak Mektup” bahislerinin devam ettiği bölümlerde, okur eksenli psikanalitik bir eleştiri dikkatiyle metinlere yaklaşıldığı gözlemlenmiştir. Farklı romanların, bir yönüyle özdeş kahramanlarının mukayeseli incelenmesi, sanatçıların kahramanlarına yaklaşımı hususunda okura ipuçları vermektedir. Yüksel bu tutuma paralel olarak eserde kendisinin de sanatçı karşısındaki psikanalitik eleştirisine yer vermiştir. Yazarın, kadınların mektup türünü kullanmaları durumundaki olumsuz dışavurumlar karşısında suçlu veya öteki konumunda yer aldıkları tespitinden kaynaklanan rahatsızlık, eserin genelinde bilinçli bir şekilde hissettirilmektedir. Buna örnek olarak; Bununla birlikte yazarın; kadın kahramanlar konusunda daha acımasız olduğunu, eşini aldatan bir erkek için daha müsamahakâr davrandığını söylemek gerekir. Buna örnek olarak da yukarıda sözü edilen Tecârib-i Hayat isimli eserini göstermek mümkündür (111).

Aynı romanda, aynı alt başlık altında incelenebilecek birden fazla mektubun bulunması durumunda yazar; her birinden kurguyu ne derece

etkilediğinden başlayarak söz eder. “Yazarın Mesajlarına Araç Olarak Mektup” başlığı altında yine Emel Kefeli, Ahmet Ö. Evin, Orhan Okay gibi araştırmacıların görüşleri tanık gösterilerek düşünce somutlaştırılmıştır. Mektup tasniflerinin son bölümü olan “Olay Örgüsüne Katkılarıyla Mektup”; “Kahramanın Yolculuğu”, “Merak Unsurunun Oluşması ve Çözümlemesine Katkılarıyla Mektup”, “Oyun İçinde Oyun” ve “Mektup Üzerinde Şekillenen Metin Halkaları” olmak üzere dört alt başlık altında incelenmiştir. Bu bölüm; alan araştırmacıları ve Türkoloji öğrencilerinin kurgusal metin tahlili, olay çözümleme ve metinlerarasılık hususlarında da faydalanabileceği, farklı bakış açılarıyla karşılaşılabileceği yorumlar içermektedir.

“Mektupların Yazıldığı Dil” ve “Mektupların Üslubu” başlıklarında eserin önsözünde de belirtildiği üzere Batı kökenli şahıs isimleri ile eski harfli metinler üzerinden yapılan incelemelere titizlikle yaklaşılmıştır. Yazar eserlerde rastlanılan dil ve üslup yönünden dikkatini belirten eserlerde mektupların “aynen çevirisi” nin kullanıldığı gibi olabildiğince nesnel ifadelerle yer vermiştir. Üslup bahsini “Duygusal Üslup”, “Bilge Üslup”, “Sitemkâr Üslup” ve “Mektup Üsluplarına Yüklenen Anlam” olmak üzere dört alt grupta inceleyen yazar Nietzsche, Tanpınar gibi belagat yazarlarının alıntılarını etkili biçimde kullanmıştır.

“Mektuplara Yansıyan Toplumsal Hayat” başlıklı son ana bölümde zihniyet unsurunun bütün edebî metinlerdeki önemine vurgu yapılmaktadır. Dünya Edebiyatının öne çıkan isimlerinden Balzac’ın edebî anlayışından yola çıkılarak yapılan bir örneklendirmeye roman-tarih ilişkisi ile sanat ile toplumsal hayat sentezine vurgu yapılmıştır. Değerlendirilen eserlerden hareketle mektubun roman türünün içinde yaşaması ve geçmişi geleceğe taşıyan bir kaynak mahiyetinde olması hususu, roman-hayat ilişkisi penceresinden değerlendirilmiştir.

Eserin dipnotları ile ilgili olarak da söylenmelidir ki; bahsi geçen romandaki farklı bir mektubun gelecek sayfalarda karşılaşılabileceğinin belirtilmesi, okurun yönlendirilmesi açısından harita görevi görmektedir. Yeri geldikçe eserdeki diğer mektupların inceleneceği veya önceki bir başlıkta incelendiğinin belirtilmesi ile çok küçük detaylar nedeniyle benzer mektupların birbirinden ayrılarak tematik başlıklar altında toplanması, bir yapbozun parçalarının tam oturan köşelere yerleştirilmesine benzemiştir. “Merak Unsurunun Oluşması ve Çözümlemesine Katkılarıyla Mektup” başlığı altında incelenen Hüseyin Cahit Yalçın’ın *Nadide* isimli romanındaki mektuplardan bahsedilirken yazarın örneklendirmesi yarım kalmıştır. “Bu eserde farklı amaçla yer almış birçok mektup bulunmaktadır. Bu mektuplardan birincisi...” ifadesinin ardından okurun iç sesinde döndürüp durduğu ikinciye başlığın devamında rastlanılmamıştır (146).

“Sonuç” bölümünde araştırmanın kapsamı, mektupların işlevi, roman teorisi ve tahliline ilişkin usuller, eserde başvurulan anlatım tekniklerinden de bahsedilerek olası birtakım yanlış kanılar düzeltilmiştir. Bölümün hemen ardına incelenen romanları gösteren tablo, çalışmaya konu edinilen mektupların tasnifli sıralamasıyla birlikte eklenmiştir. Yazar, eserini alfabetik kaynakçası ve alfabetik dizin ile tamamlamıştır.

Prof. Dr. Süheyla Yüksel’in geniş kaynak yelpazesıyla okuruna sunduğu bu eser; 1860-1908 yılları arasında neşredilen romanların içindeki mektupları akademik literatüre kazandırmanın yanı sıra, edebî tür ile ilgili Türkoloji sahasının ihtiyacı olan bilgiyi de karşılamaktadır. Hem Batı kaynaklarından hem de yerel kaynaklardan yararlandığı gözlemlenen eserde mukayeseli tartışmaların ve farklı disiplinlerin edebiyatla ilişkilerinden faydalandığı da gözlemlenmiştir. Disiplinli bir çalışmanın ürünü olduğu apaçık belli olan eser, hem alan araştırmacıları ve öğrencileri için hem de mevzu edilen konunun meraklıları için keyifle okunabilecek bir eserdir. Üstelik yalnızca mektup bilgisi bakımından değil; eserlerin özet ve tematik değerlendirmeleri hususunda da kaynak mahiyetinde bir çalışmadır. Yazarın bu neviden daha nice çalışmasını Yenileşme Devri Türk Edebiyatı sahasına kazandıracağına şüphe yoktur.

KAYNAKLAR

Çakır, Ömer. *Türk Edebiyatında Mektup*. 2005. Gazi Ü, Doktora tezi.

Özgül, M. Kayahan. *Kandille İskandil*. Hece Yayınları, 2003.

Yüksel, Süheyla. *Mektup Yazdım Okura (Türk Romanında Mektup 1860-1908)*. Türk Dil Kurumu Yayınları, 2021.



TÜRKLÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI (TÜBAR)

YAYIN İLKELERİ

(2022)

Türklük Bilimi Araştırmaları (Journal of Turkology Research) 1995'te kurulmuş yılda iki sayı yayımlanan (biannual) uluslararası hakemli bilimsel bir dergidir.

A. Amaç ve Kapsam

TÜBAR, Türk dünyasının ve Türk kültür hayatının değerlerini ve sorunları bilimsel ölçütler çerçevesinde uluslararası alana taşımak; bu değerleri geliştirmek için yapılan çalışmaları kamuoyuyla paylaşarak akademiye katkı sağlamak amacıyla 1995'te kurulan uluslararası hakemli bir dergidir.

TÜBAR, Türk Dili ve Edebiyatı başta olmak üzere Tarih, Felsefe, Sosyoloji, Dilbilimi, Halkbilimi, Sanat Tarihi gibi kültür bilimlerinin çeşitli alanlarında yapılan bilimsel çalışmalar sonucu ortaya çıkmış araştırma makalelerine yer verir. Bununla birlikte aynı alanlarda yapılmış kitap hacmindeki bilimsel çalışmaların tanıtımları da dergide yer alır.

B. Etik Beyan

Yazarlık ve telif hakkı konusundaki sorumsuzluklar, intihal (plagiarism), uydurmacılık (fabrication), çoklu yayın (duplication), bölerek yayımlama (salami-zation), insan-hayvan etiğine saygısızlık, kaynakların taraflı seçilmesi ve çıkara dayanan taraflı yayın yapmak; akademik etik kurallarını ihlal etmenin en sık karşılaşılan biçimleridir.

TÜBAR'da bilimsel makaleleriyle yer alan yazarlar, çalışmalarındaki bütün bilgileri etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde ettiklerini, kendilerine ait olmayan her türlü ifade, bilgi ve bulgunun kaynağına eksiksiz atıfta bulduklarını kabul etmiş sayılırlar. Kabul edilen bu durumun aksi ortaya çıktığında oluşacak her türlü sorumluluk yazara aittir.

İnsanlarla yapılacak sosyal deney ve anket uygulamalarında kişilerin rızası esastır. Rızanın alınamayacağı durumlarda ilgilinin bağlı olduğu kurum / kuruluşlardan etik beyan onayı almaları ve bunu çalışmalarıyla birlikte ibraz etmeleri gerekir.

Dergimiz; editörleri, kurul üyeleri, hakemleri ve yazarlarının her türlü akademik faaliyetinde COPE (Committee on Publication Ethics)'ün ölçütlerinin esas alınmasını önermektedir (<https://publicationethics.org/>).

C. Yazıların Gönderilmesi ve Takibi

1. Aşağıda belirtilen kurallara uygun olarak hazırlanmış yazılar, <http://dergipark.gov.tr/tubar> adresi üzerinden gönderilebilir. Dergipark sistemine kayıt olmak ve sistemi kullanmakla ilgili öğretici metin ve videolar yine <http://dergipark.gov.tr/> sitesinde mevcuttur.

2. Gelen her yazı, yazarla yayın sözleşmesi yapıldıktan sonra, öncelikle editörlük tarafından muhteva ve şekil bakımından -ana il-kelere uygunluk açısından- incelendikten sonra geciktirilmeden üç hakeme gönderilir. Gelen hakem raporlarında düzeltme teklifi varsa durum yazara bildirilir. Üç hakemin ikisinden olumlu rapor alan ve varsa hakem düzeltmeleri tamamlanarak iki olumluya tamamlanan yazılar “yayına hazır yazı” kabul edilir. Hakem süreci tamamlanan yazıların durumu (ister olumlu ister olumsuz olsun) yazarlara bildirilir. Yayına hazır yazılar yayımlanmak üzere sıraya konur. Sıralamada yer alan yazıların yayımlanması belirli bir süre alabilir. Dolayısıyla kabul edilen yazıların, müteakip sayıda yayımlanması garanti edilmez. Bununla birlikte yayın kurulunun, hakemler tarafından kabul edilmiş yazıların yayımlanmamasına veya ertelenmesine karar verme yetkisi bulunmaktadır. Hakem adları ve yazar adları karşılıklı olarak dergimizde mahfuzdur ve açıklanmaz.

3. Yazıların bilimsel ve hukuki sorumluluğu yazarına aittir.

4. TÜBAR, yayımlandığı ilk günden bu yana basılan bir dergidir ve elektronik ortamlarda var olduğu kadar basılı olarak var olmayı da bir yayın politikası olarak kabul etmektedir. TÜBAR’ın basılarak yayımlanan sayıları Türkiye’nin çeşitli kütüphanelerine gönderilir. Bununla birlikte makalesi yayımlanan yazarlara, derginin ilgili sayısı (2 adet) ve yazarın makalesinin ayrı basımı (20 adet) gönderilir. Dergiye gönderilen tüm aday makalelerin sahipleri, yazılarının değerlendirme sürecine girmeden önce 250TL katılım ücreti öderler. Aday makale sahiplerinden toplanan katılım ücreti; derginin basım, dizim, yayım ve dağıtım işlerinde oluşan giderleri karşılamak için kullanılır. Herhangi bir hak mahrumiyeti veya ayrımcılığa sebebiyet vermemek için aday makale sahiplerinden toplanan katılım ücretleri, çalışma yayımlansa da yayımlanmasa da geri ödenmez. Katılım ücretinin ödenmesi, aday makalenin yayımlanacağı anlamına gelmez.

D. Yazım Kuralları

1. Başlık: Yazının içeriğini yansıtır nitelikte olmalı, BÜYÜK HARFLERLE ve koyu karakterlerle 11 punto ile yazılmalıdır. (Hiza-lama: soldan – girinti yok – aralık: önce 0 nk – sonra 6 nk – satır aralığı: tek)

2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i: Başlıktan sonra sola dayalı, soyadın tamamı büyük harfle olmak üzere unvanıyla (11 punto) birlikte yazılmalıdır. (Hizalama: soldan – aralık: önce ve sonra 6 nk – satır aralığı: tek) Yazarın kurumu (okulu, fakültesi, bölümü), e-posta adresi ve ORCID numarası dipnot (*) olarak (9 punto) gösterilmelidir.

3. Öz: 10 punto ile yazının başında, konuyu kısa ve öz bir biçimde ifade eden en az 150, en fazla 200 kelimelik bir özet bulunmalı; özetin bir satır altına, 3-5 kelimedenden oluşan “Anahtar Kelime-ler” yazılmalıdır. Türkçe başlık, öz ve anahtar kelimelerin altına İngilizce başlık, öz (Abstract) ve anahtar kelimeler

(Keywords) eklenmelidir. (Hizalama: iki yana yaslı – soldan 1 cm girinti – aralık: önce ve sonra 6 nk – satır aralığı: tek – 10 punto)

4. Başlık: Ana başlıkların tamamı büyük harfle, koyu, ara başlıkların ilk harfleri büyük harfle; alt başlıklar küçük harfle yazılmalı, sonuna iki nokta (:) konularak karşısından devam edilmelidir. Hiçbir başlıkta otomatik başlıklandırma, otomatik numaralandırma veya benzeri işaretleme kullanılmamalıdır! Başlıklar numaralandırılmak isteniyorsa bu, el ile yapılmalıdır.

Ana, ara ve alt başlıklar aşağıdaki gibi olmalıdır. Hiçbir başlıkta otomatik başlıklandırma, otomatik numaralandırma veya benzeri işaretleme kullanılmamalıdır! Başlıklar numaralandırılmak isteniyorsa bu, el ile yapılmalıdır.

ANA BAŞLIK

Ara Başlık

Alt başlık:

5. Ana metin:

a. Mümkünse 16,5 cm (en) x 24,7cm (boy) ile özel ölçeklendirilmiş sayfa boyutuyla (değilse standart A4 boyutuyla), kenar boşlukları üst-alt-sağ ve soldan 2,5cm olacak şekilde, Microsoft Word 2010 veya üstü programlarla yazılmış (ve mutlaka. docx formatında kaydedilmiş) olmalıdır. Metnin gerektirdiği durumlarda, fontlar ayrıca bir dosya hâlinde verilmek kaydıyla, transkripsiyon harfleri kullanılabilir (Hizalama: iki yana yaslı – girinti yok – ilk satır soldan 1 cm – aralık önce 6 nk – sonra 6 nk – satır aralığı: tek – times new roman 11 punto). Metne otomatik sayfa numarası ve herhangi bir alt-üst bilgi eklenmemelidir! Metin gövdesinde hiçbir otomatik işlem komutu (dizin girdisi ögesi, otomatik içindexler, otomatik başlıklandırma, otomatik numaralandırma, otomatik biçimlendirme, otomatik kaynak gösterme veya makro gibi) bırakılmamalıdır!

b. Gönderilen makalenin uzunluğu; özet, anahtar kelimeler, metin ve kaynakça dâhil 7000 (yedi bin) kelimeyi geçmemelidir.

c. “Giriş”, “Sonuç” gibi başlıklar kullanıp kullanmama, yazarın tercihi ve konunun gereğine bağlıdır. Sistemati bir düzen sağlamak maksadıyla ana, ara ve alt başlıklar kullanılabilir.

ç. Çizelge, tablo, fotoğraf vb. malzeme, bilimsel kurallara uygun olarak hazırlanmalı; kolay anlaşılır, yalın ve yeterli açıklamayı haiz olmalıdır. Tablo içindeki yazılar 9 punto karakter ile yazılmalı ve düzenlemeye elverişli olmalıdır. Tablolarınlandırılması ve numaralandırılmasında, Word’ün otomatik işlem komutları kullanılmamalıdır!

E. İmlâ, Dil ve Üslûp

Özel imlâ gerektirmeyen durumlarda, TDK Yazım Kılavuzu’na uyulmalıdır. Dil ve ifade yönünden, bilimsellik dışı unsurlar bulunmamalıdır.

F. Kaynak Gösterme (Atıf):

1. Metin içi alıntılar “tırnak içinde” yazılmalı; italik karakter kullanılmamalıdır! Üç satırı geçen alıntılar, tırnak içine alınmadan, soldan 1 cm daha içeriden, yazıdan bir punto küçük olarak verilmelidir (blok alıntı). Zorunluluk olmadıkça koyu karakter kullanılmamalıdır! Sadece zorunlu açıklamalarda dipnot kullanılmalı, diğer atıflar metin içinde gösterilmelidir. Yazarın adı veya soyadı alıntıdan önce zikredilmediyse, alıntının ardından parantez içinde yazılmalıdır (Soyad XX). Zikredildiye yalnızca sayfa numarasıyla yetinilmelidir. Numaradan önce “s.” gibi bir kısaltma kullanmaya gerek yoktur. Alıntıyı takip eden cümlelerin noktalama işareti, parantez içi verilen bilgilerden sonra kullanılmalıdır.

Örnek: (Kut 16)

Yazar eserini Soyadı Kanunu’ndan önce vermişse yazar adı yazılmalıdır.

Örnek: (Muallim Naci 213)

2. Aynı konuda birden fazla kaynağa atıf yapılacaksa, aralara noktalı virgül (;) konulmalıdır.

Örnek: (Okay 194; Köksal 87)

3. İki yazarlı çalışmalara değinilirken arada ve bağlacı kullanılmalıdır.

Örnek: (Koraş ve Baykoca 211)

4. İkidenden fazla yazarlı kaynaklarda ise birinci yazarın soyadından sonra (vd.) kısaltması konulmalıdır.

Örnek: (Kaplan vd. 532)

5. Aynı yazara ait, aynı yıl yayımlanmış birden fazla esere atıf yapılacaksa eser ismi ve sayfa numarası biçiminde gösterilmelidir:

Örnek: (Karakışla, Osmanlı Kadın Telefon Memureleri 105), (Karakışla, Osmanlı Hanımları ve Hizmetçi Kadınlar 52).

6. Aynı soyada sahip yazarların yayınlarında, yazar adı kısaltılarak yazılmalıdır:

Örnek: (H. Yıldız 45)

(A. Yıldız 120)

7. Dipnot açıklamalarında atıf yapılacaksa orada da aynı usul takip edilmelidir.

Örnek: Bu konuda geniş bilgi için bkz. Levend 189-207; Dilçin 296; Kut 87-93.

8. Metin içinde, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa kaynağın sadece sayfa numarası yazılmalıdır:

Örnek: Aktaş (69), bu hususu...

9. İkincil kaynaklardan yapılan alıntılarda, asıl kaynak da belirtilmelidir:

Örnek: Süleyman Nazif (40, Bilgegil 27’den).

10. Kişisel görüşmeler, metin içinde soyadı ve tarih belirtilerek gösterilmeli, ayrıca kaynaklarda da belirtilmelidir.

11. İnternet adreslerinde ise mutlaka kaynağa erişim tarihi belirtilmeli ve bu adresler kaynaklar arasında da verilmelidir.

12. Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi ve benzeri yayınlarda eserin ismi kullanılmalı, ismin çok uzun olduğu örneklerde ilk iki kelimeyle yetinilmelidir.

G. Kaynakça (Bibliyografya) Düzenleme

1. Metnin sonunda, yazarların soyadına göre sıralanmalıdır. Soyadı Kanunu'ndan önceki eserlerde yazarın adı esas alınmalıdır. (Hizalama: İki Yana Yaslı – 10 punto, Asılı: 1 cm)

2. Bir yazarın birden fazla eserine yer verilecekse yayım tarihi eski olandan yeni olana doğru sıralanmalıdır.

3. Makaleler, bildiriler ve ansiklopedi maddeleri için: Yazar soyadı, adı, kaynağın yayın tarihi -yazar adıyla tarih arasına virgül konulmaksızın- (parantez içinde), makale / bildiri / madde başlığı (“tırnak içinde”); süreli yayım / bildiri kitabı / ansiklopedi adı (italik), belliyse cilt (c), sayı (no), sayfa(lar) (ss.). Yayımlanmış bildirimlerde de bildiri kitabının basım tarihi (yıl) ile birlikte sempozyum / kongre vb. toplantının düzenleniş tarihi de bulunmalıdır. Yayımlanmamış bildirimlerde bildirin sunum tarihi, toplantıyı düzenleyen kurum, toplantının düzenleniş günleri belirtilmelidir.

4. El yazması eserler için eserin yazarı belliyse önce yazar adı, parantez içinde “yazma” kısaltması olarak (yz.) ibaresi, sonra sırasıyla eserin adı (italik), bulunduğu kütüphane, koleksiyon ve numarası ve -gerekirse- sayfa numaraları yazılmalıdır.

Kitap kaynakçası örneği:

Tek yazarlı:

Aktaş, Şerif. *Şiir Tahlili – Teori ve Uygulama*. Akçağ Yayınları, 2009.

İki yazarlı:

Enginün, İnci, ve Zeynep Kerman. *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*. Dergâh Yayınları, 2007.

Makale kaynakçası örneği:

Tek yazarlı:

Korkmaz, Zeynep. “Anadolu ve Rumeli Ağızlarının Dayandığı Temeller.” *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten*, c. 55, no. 1, 2007, ss. 87-110.

İki yazarlı:

Esen, Ülkühan Bike, ve Özlem Atay. “Türkiye'nin Yaratıcı Şehirleri.” *bilig*, no. 92, 2020, ss. 29-54.

Üç veya daha fazla yazar tarafından kaleme alınan kitap ve makalelerde, ilk yazarın soyadı ve adı; sonra “vd.” kısaltması gösterilmelidir:

Eker, Gülin Ögüt, vd. *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*. Millî Folklor Yayınları, 2006.

Bildiri kaynakçası örneği:

Koz, M. Sabri. “Belli Mahlaslar Üzerinden Şiir Söyleme Geleneği ve Türkiye’de Yazılan Alevi-Bektaşî Cönk ve Mecmualarındaki Hatâf Mahlaslı Şiirler.”, *I. Uluslararası Şah İsmail Hatâyî Sempozyumu Bildirileri*, 9-11 Ekim 2003, Hazırlayan Gülağ Öz, ATO Yayını, 2004, ss. 184-217.

Ansiklopedi maddesi örneği:

Akün, Ömer Faruk. “Divan Edebiyatı.” *İslâm Ansiklopedisi*, 9. cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994, ss. 389-427.

Tez örneği:

Yaygın, E. Özlem. *Pul Mecmuası’nda Edebî ve Kültürel Hareketlilik*. 2019. Gazi Ü, Yüksek lisans tezi.

Okay, Cüneyd. *An Intellectual of the Second Constitutional Period: Nüzhet Sabit His Life Personality and Views*. 2000. Boğaziçi Ü, Doktora tezi.

El yazması eser örneği:

Âlî b. Mustafa, *Nasihatü’s-Selâtn*, Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî Efendi, Şer’iyye, No. 611, vr. 5b.

Not: Eseri çeviren, yayıma hazırlayan ya da esere editörlük yapanların ismine yazar ve eser bilgisinden sonra yer verilmelidir. Bu sıfatlar kullanılırken kısaltmaya (Ed. Haz. Çev. gibi) başvurulmamalıdır:

Vassaf Kadri, ve Süleyman Sûdî. *Millî Cinâyât Koleksiyonu*. Hazırlayan Didem Ardalı Büyükarman, Ötüken Yayınları, 2021.

Zweig, Stefan. *İnsanlığın Yıldızının Yükseldiği Anlar*. Çeviren İlknur İgan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.