



journal of

e-ISSN 2757-7031

# Erciyes Akademi

dergisi

**Cilt/Issue**

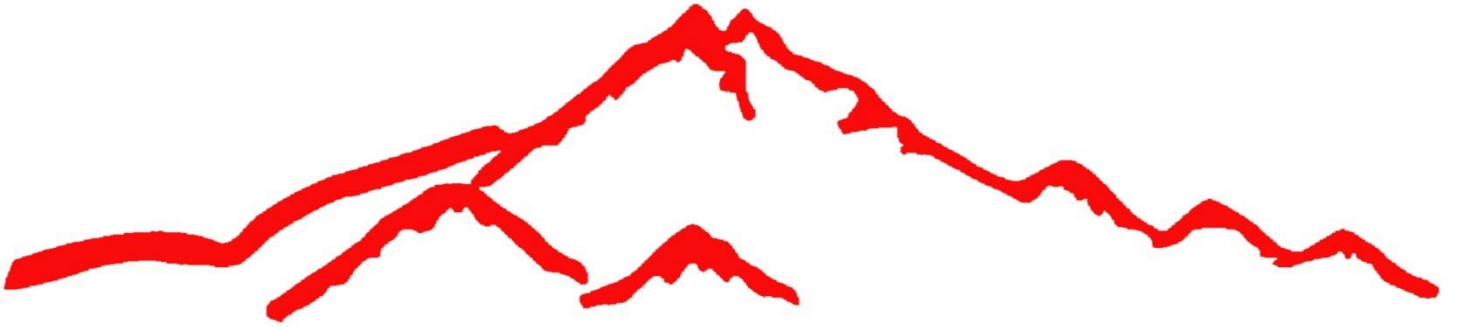
**Sayı/Number**

**Aralık/December**

36

Türk Dili ve Edebiyatı  
Sempozyumu Özel Sayısı

2022



Bu derginin eski adı Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi'dir.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/erciyesakademi>



# ERCIYES AKADEMİ

*e-ISSN: 2757-7031*

*yıl / year: 2022 cilt / volume: 36*

*Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu Özel Sayısı*

Uluslararası hakemli bilimsel dergi  
An international peer-reviewed scientific journal

## **İletişim Adresi / Communication Address**

Erciyes Üniversitesi  
Nuri-Zekiye Has Enstitüler Binası  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Melikgazi / KAYSERİ

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/erciyesakademi>

[erciyesakademi@erciyes.edu.tr](mailto:erciyesakademi@erciyes.edu.tr)

### **Dergi Sahibi / Owner**

Prof. Dr. Fatih ALTUN (Erciyes Üniversitesi Rektörü)

### **Editör / Editor**

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Halit AKIN (Erciyes Üniversitesi)

### **Editör Yardımcısı / Co-Editor**

Arş. Gör. Mustafa YILMAZ (Erciyes Üniversitesi)

### **Editör Kurulu / Editorial Board**

Prof. Dr. Xavier RICHET (Sorbonne Üniversitesi)  
Prof. Dr. Hüseyin BAĞCI (Orta Doğu Teknik Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mahir NAKİP (Çankaya Üniversitesi)  
Prof. Dr. Asım YAPICI (Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ahmet KAVAS (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)  
Prof. Dr. Hüseyin ÖZCAN (Anadolu Üniversitesi)  
Prof. Dr. Josef PABLONSKY (Prag Ekonomi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Zakir AVŞAR (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK (İstanbul Üniversitesi)  
Prof. Dr. Maktagül ORAZBEK (Avrasya Milli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Zorona NIKITOVIC (İşletme ve Girişimcilik Üniversitesi)  
Prof. Dr. Şaban NAZLIOĞLU (Pamukkale Üniversitesi)  
Doç. Dr. Ergenekon SAVRUN (Ufuk Üniversitesi)

### **Alan Editörleri / Field Editors**

Doç. Dr. İfakat Banu AKÇEŞME (Erciyes Üniversitesi)  
Doç. Dr. Remzi AYDIN (Erciyes Üniversitesi)  
Arş. Gör. Dr. Nilay AKGÜN AKAN (Erciyes Üniversitesi)  
Arş. Gör. Dr. Galip ÖNER (Erciyes Üniversitesi)  
Arş. Gör. Yakup ZİYAALP (Erciyes Üniversitesi)  
Arş. Gör. Onur TOK (Erciyes Üniversitesi)  
Arş. Gör. Cavidan YEMEZ (Erciyes Üniversitesi)  
Arş. Gör. Ayşegül AKŞEHİRLİOĞLU (Erciyes Üniversitesi)  
Arş. Gör. Deniz AY (Erciyes Üniversitesi)

### **Mizanpaj Editörleri / Layout Editors**

Arş. Gör. Pembe ÜLKER (Erciyes Üniversitesi)  
Arş. Gör. Erdal Kaan TOPRAKKALE (Erciyes Üniversitesi)

### **Yabancı Dil Editörleri / Language Editors**

*Fransızca* - Doç. Dr. İlhan GÜLLÜ (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)  
*Almanca* - Dr. Öğr. Üyesi Heiko SCHUSS (Abdullah Gül Üniversitesi)  
*Rusça* - Öğr. Gör. Tamara TANASHEVA (Erciyes Üniversitesi)  
*İngilizce* - Öğr. Gör. Göktuğ YÜCEL (Erciyes Üniversitesi)

## **Danışma Kurulu /Advisory Board**

Prof. Dr. Kurtuluş KARAMUSTAFA  
Erciyes Üniversitesi  
Prof. Dr. Meltem Seba ÖZTURAN  
Boğaziçi Üniversitesi  
Prof. Dr. M. Xavier RICHET  
Sorbonne Üniversitesi -Fransa  
Prof. Dr. Alper ASLAN  
Erciyes Üniversitesi  
Prof. Dr. Josef JABLONSKY  
Prag Ekonomi Üniversitesi -Çekya  
Prof. Dr. Feyzan GÖHER VURAL  
Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi  
Doç. Dr. Recep ÖZKAN  
Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi  
Doç. Dr. Arzu MEMMODOVA  
Bakü Devlet Üniversitesi -Azerbaycan  
Dr. Öğr. Üyesi Heiko SCHUSS  
Abdullah Gül Üniversitesi  
Dr. Elvira BOLAT  
Bournemouth Üniversitesi -İngiltere

Prof. Dr. Şükrü AKDOĞAN  
Erciyes Üniversitesi  
Prof. Dr. Arslan TOPAKKAYA  
Erciyes Üniversitesi  
Prof. Dr. Eyyup YARAŞ  
Akdeniz Üniversitesi  
Prof. Dr. Hava SELÇUK  
Erciyes Üniversitesi  
Prof. Dr. Serdar PİRTİNİ  
Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Efzeleddin ESGER  
Milli İlimler Akademisi -Azerbaycan  
Doç. Dr. Leman SÜLEYMANOVA  
Milli İlimler Akademisi -Azerbaycan  
Doç. Dr. Burak GÖKBULUT  
Yakındoğu Üniversitesi -KKTC  
Doç. Dr. Filiz SÖNMEZ  
Erciyes Üniversitesi  
Dr. Muhammed Ali NASIR  
Leeds Business School- İngiltere

Prof. Dr. Celaleddin ÇELİK  
Erciyes Üniversitesi  
Prof. Dr. Hakan AYDIN  
Erciyes Üniversitesi  
Prof. Dr. Nurekenova GULNARA  
Milli Kızlar Pedagoji Üniversitesi -Kazakistan  
Prof. Dr. Timur VURAL  
Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi  
Prof. Dr. Maktagül ORAZBEK  
Avrasya Milli Üniversitesi -Kazakistan  
Doç. Dr. Zorona NIKITOVİĆ  
İşletme ve Girişimcilik Fakültesi -Sırbistan  
Doç. Dr. Vladimir RİSTANOVİĆ  
İşletme ve Girişimcilik Fakültesi -Sırbistan  
Dr. Öğr. Üyesi Cihat KÖKSAL  
İstanbul Ticaret Üniversitesi  
Dr. Ganna KHARLAMOVA  
Kiev Üniversitesi -Ukrayna  
Dr. Eduard Alexandru STOICA  
Lucian Blaga Üniversitesi-Romanya  
Dr. Öğr. Üyesi Tank DOĞRU  
Florida State Üniversitesi -ABD

## EDİTÖR'DEN

Saygıdeğer okuyucularımız,

Erciyes Akademi Dergisi olarak 2022 yılı Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu özel sayımızla tekrardan sizlerleyiz. Hakem değerlendirme süreçlerinden geçerek Dergimizin özel sayısında yayımlanmaya hak kazanan Türk Dili ve Edebiyatı ile ilgili birçok bilimsel makale yer almaktadır. Bu noktada Dergimizin ve makalelerin niteliği bakımından önem taşıyan kıymetli değerlendirmelerini bizlerle paylaşan hakemlerimiz başta olmak üzere yazarlara, yardımcı editörümüze, alan editörlerimize ve mizanpaj editörlerimize teşekkür ediyorum. Ayrıca Dergimizi okuyarak değer katan siz kıymetli okuyucularımıza teşekkür ediyorum.

Yeni sayılarımızda buluşabilmek ümidiyle...

**Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Halit AKIN**

**Editör**

### ***Amaç ve Kapsam***

Erciyes Akademi, sosyal bilimler alanında çalışma yapan bilim insanlarının bilgi, deneyim, değerlendirme, görüş ve önerilerini paylaştıkları bilimsel bir platform oluşturmayı ve bilimsel etik çerçevesinde sosyal bilimlerin her alanında literatüre özgün katkılar yapan makale, kitap kritiği, çeviri, derleme gibi bilimsel çalışmalarını yayımlayarak sosyal bilimlerde bilgi birikimine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Erciyes Akademi sosyal bilimlerin her alanında (eğitim bilimleri, ilahiyat, iletişim bilimleri, coğrafya, tarih, dilbilim, psikoloji, antropoloji, felsefe, filoloji, müzikoloji, güzel sanatlar, sosyoloji, arkeoloji, ekonomi, uluslararası ilişkiler, sosyal hizmet, siyaset bilimi, uluslararası çalışmalar, iş yönetimi, uygulamalı ekonometri, uygulamalı istatistik, hukuk, kamu yönetimi, işletme, maliye, Türk dili ve edebiyatı, Türkçe öğretimi) bilimsel çalışmalara Türkçe, İngilizce, Almanca, Rusça ve Fransızca dillerinde yer veren uluslararası hakemli bir dergidir.

Erciyes Akademi 1987 yılından beri düzenli olarak yayımlanan, uluslararası alan indekslerinde taranan, hakemli, açık erişimli, elektronik bir dergidir. Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarında olmak üzere üç ayda bir yayınlanır. Dergide yayımlanan yazıların bilimsel ve hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir.

### ***Aim and Scope***

Erciyes Akademi aims to comprise a scientific platform for academics who desire to share their knowledge, notions, findings and researches with colleagues while contributing to the accumulation of knowledge in Social Sciences by publishing scientific studies such as articles, book critics, translations and reviews that make original contributions to the literature within the framework of scientific ethics.

The journal welcomes articles from all the fields of social sciences (Economics, Sociology, Political Science, Business, History, Turkish Language and Literature, Turkish Language Teaching, Philosophy, Geography, Educational Sciences, Law, Art History, Archeology, Communication Sciences, Linguistics, Music, Fine Arts, Tourism, International Relations, Finance, International Trade and Finance, Public Administration, Labor Economics, Theology, and other related fields) in Turkish, English, German, Russian and French.

Erciyes Akademi, first published in 1987, is an open-access, biannual (June and December) published and peer-reviewed scientific journal. All responsibility of the studies published belongs to the author(s)

#### ***TARANDIĞIMIZ İNDEKSLER / INDEXED BY***

	<b><i>Başlangıç tarihi / Since</i></b>
1. <b><i>DOAJ (Directory of Open Access Journals)</i></b>	14.05.2020
2. <b><i>Ebsco (Humanities International Index)</i></b>	30.01.2018
3. <b><i>Sobiad</i></b>	01.01.2017
4. <b><i>DRJI (Directory of Research Journals Indexing)</i></b>	04.08.2016
5. <b><i>Index Copernicus</i></b>	30.05.2016
6. <b><i>Index Islamicus</i></b>	16.05.2015

#### ***DERGİNİN TARİHÇESİ***

<b><i>Derginin Önceki Adı</i></b>	<b><i>ISSN</i></b>	<b><i>eISSN</i></b>	<b><i>Yıl</i></b>
Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	1300-1582	2148-8657	1987 - 2020

## Yazım Kuralları

1.Dergimizde Türkçe, İngilizce, Almanca, Fransızca ve Rusça dillerinden herhangi birinde yazılmış makaleler yayımlanır. Makalelerde hem Türkçe hem İngilizce başlık bulunmalıdır. Başlıklar sonrasında en az 150, en çok 250 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce özet; en az 3 en fazla 5 adet "anahtar kavramlar" (keywords) bulunmalıdır. **Makale başlıkları 20 kelimeyi ve makalelerin tamamı ise tablo, şekil ve kaynakça dâhil olmak üzere toplam 30 sayfayı aşmamalıdır.**

2.Dergi'ye gönderilen **makalelerin içerisinde hiçbir yerde yazar(lar)ın kimlik bilgileri doğrudan veya dolaylı olarak geçmemelidir.** Çalışmanın tezden üretilmesi, proje destekli olması, kongrede sunulması gibi bilgiler -makale kabul edildiği takdirde- hakem süreci tamamlandıktan sonra editörlük tarafından eklenecektir. Makale başvurusu esnasında "Teşekkür" kısmında veya "Editöre Not" kısmında bu bilgilere yer verilebilir.

3.Değerlendirmek üzere gönderilen makaleler ön kontrol sürecinde yazım kurallarına uygunluk ve benzerlik kontrolünün ardından değerlendirilmek üzere 3 hakeme gönderilecektir. Makalelerin yayına kabul edilebilmeleri için en az 2 hakemin olumlu görüşü gereklidir.

4.İmla ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu olduğu durumlar dışında Türk Dil Kurumu imla kılavuzu esas alınmalıdır.

5. Kaynaklara yapılan atıflar, metnin içinde parantez içerisinde APA 7 referans sistemine göre yapılmalıdır. Metin içerisinde açıklanmak istenen kimi hususlarla ilgili açıklamalar sayfa altı dipnotu şeklinde belirtilebilir ve bu türden dipnotların sayısal olarak birbirini izlemesi gerekmektedir. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.

6. Makalelerdeki tablo, şekil ve denklemlere sıra numarası verilmeli, tablo ve şekillere ait kaynaklar tablonun hemen altına yazılmalıdır.

7.Yararlanılan kaynaklar sonucun devamında sola hizalanmış "**Kaynakça**" başlığı altında verilmelidir. Kaynakça biçim kurallarına ve metin içi atıf yöntemlerine dair örnekler en altta sıralanmıştır.

8.Gönderilen makaleler Microsoft WORD 2010 veya daha üst bir versiyonda yazılmalı ve aşağıdaki kurallara göre düzenlenmelidir:

<b>Kenar Boşlukları</b>	Üst ve Alt: 3 cm   Sol ve Sağ: 2 cm
<b>Yazıtipi</b>	Palatino Linotype
<b>Yazıtipi Boyutu</b>	Özet: 10   Metin: 10,5
<b>Satır Aralığı</b>	1,08 cm
<b>Paragraf Aralığı</b>	Önce 0 sonra 8 nk
<b>İlk satır girintisi</b>	1 cm
<b>Metin hizalaması</b>	İki yana yaslı
<b>Kaynakça</b>	Asılı 1 cm girintili, tek satır aralığında, önce 3 sonra 3 nk

9. 2020 yılı itibariyle Dergimizde **APA (American Psychological Association) 7. Sürüm** referans sistemine geçilmiştir. Gönderilecek olan makalelerin APA 7. Sürüm temel kaynak gösterme kuralları dikkate alınarak düzenlenmiş olması gerekmektedir. APA haricinde referans sistemi kullanılan veya tam olarak APA sistemine göre düzenlenmemiş makaleler değerlendirme sürecine alınmadan yazara iade edilecektir.

## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

### *Araştırma Makaleleri / Research Articles*

- 1479-1500 | TÜRK ROMANINDA MİLLÎ MÜCADELE DÖNEMİ'NİN MERKEZİ ANKARA'YA GENEL BİR BAKIŞ  
AN OVERVIEW OF ANKARA, DESCRIBED IN THE CENTER OF THE WAR OF INDEPENDENCE IN TURKISH NOVEL  
**Pelin GÖRGÜLÜ**
- 1501-1510 | YABANCILARA TÜRKÇE ÖĞRETİMİNDE YAZINSAL METİNLER: GAZİ ÜNİVERSİTESİ TÖMER YABANCILAR İÇİN TÜRKÇE SETİ C1 DÜZEYİ ÖRNEĞİ  
LITERATURE TEXTS IN TEACHING TURKISH TO FOREIGNERS: GAZİ UNIVERSITY TÖMER TURKISH SET FOR FOREIGNERS C1 LEVEL EXAMPLE  
**Mehmet ER**
- 1511-1528 | ROMANLA EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ YAPMAK: İFFET, METRES VE CEHENNEMLİK ROMANLARI  
MAKING LITERARY CRITICISM THROUGH NOVELS: THE NOVELS OF İFFET, METRES AND CEHENNEMLİK  
**Özlem NEMUTLU**
- 1529-1539 | CUMBADAN RUMBAYA ROMANINDA KADIN ARGOSU  
FEMALE SLANG IN *CUMBADAN RUMBAYA*  
**Cennet ALTUNDAŞ**
- 1540-1548 | SABAHATTİN KUDRET AKSAL'IN "VAV'LAR" ÖYKÜSÜNDE KOPUŞ VE KENDİNİ YIKMA EĞİLİMİ  
THE TENDENCIES OF SEPARATION AND SELF-DESTRUCTION IN SABAHATTİN KUDRET AKSAL'S STORY OF VAVS  
**Sema ORUÇ**
- 1549-1561 | PEYAMİ SAFA'NIN "CANAN" ROMANINDA KÖTÜLÜK PROBLEMİ  
THE PROBLEM OF EVIL IN PEYAMI SAFA'S "CANAN" NOVEL  
**Necla DAĞ**
- 1562-1587 | COĞRAFYA MERKEZLİ OKUMA EKSENİNDE ABBAS SAYAR ROMANLARI  
CENTERED ABBAS SAYYAR NOVELS ON THE AXIS OF READING WITH THE GEOGRAPHY CENTER  
**Funda BULUT & Efe BULUT**
- 1588-1607 | SEHÎ BEY DÎVÂNI'NDA ÂDETLER VE İNANÇLAR  
TRADITIONS AND BELIEFS WITHIN THE SEHÎ BEY DÎVÂN  
**Işıl Pınar ÖZLÜK**



- 1608-1616 REŞAT NURİ'NİN "RECM" ADLI HİKÂYESİNDE ZİHNİYET ÇATIŞMASI  
CONFLICT OF MENTALITY IN REŞAT NURİ'S STORY OF "RECM"  
**İsmail KEKEÇ**
- 1617-1625 SAİT FAİK'İN SİVRİADA SABAHI VE SİVRİADA GECELERİ  
HİKÂYELERİNİN ARKETİPSEL SEMBOLİZM AÇISINDAN İNCELEMESİ  
AN ANALYSIS OF SAİT FAİK'S STORIES OF SİVRİADA SABAHI AND  
SİVRİADA GECELERİ IN TERMS OF ARCHETYPAL SYMBOLISM  
**Onur TOKİZ**
- 1626-1639 FARUK NAFİZ ÇAMLIBEL'İN "KAHRAMAN" VE "ATEŞ" ADLI  
OYUNLARINDA MİLLÎ MÜCADELE İZLEĞİ  
THE THEME OF THE NATIONAL STRUGGLE IN FARUK NAFİZ  
ÇAMLIBEL'S PLAYS "KAHRAMAN" AND "ATEŞ"  
**Atila AKTAŞ**
- 1640-1658 MASONLUK VE MİMAR SİNAN DERGİSİNDE BAHSİ GEÇEN TÜRK  
EDEBİYATÇILAR  
FREEMASONRY AND TURKISH WRITERS IN MIMAR SİNAN JOURNAL  
**Tahsin YAPRAK**
- 1659-1667 SERAY ŞAHİNER'İN ESERLERİNDE KADINLARIN SINIR İHLALLERİ  
BORDER VIOLATIONS OF WOMEN IN SERAY ŞAHİNER'S WORKS  
**Veli UĞUR**
- 1668-1677 BAŞKÂTİB-ZÂDE RÂGİB BEY ÂİLE MECMÛ'ASI'NIN FİHRİST VARAĞINA  
DÂİR  
BAŞKÂTİB-ZÂDE RÂGİB FAMILY MECMUA REGARDING THE INDEX  
**Fatma GÜNGÖR SARIYILDIZ & Atabey KILIÇ**
- 1678-1692 TUVACADA ZAMAN İLGEÇLERİNİN İSTEMİ  
VALENCY OF TIME POSTPOSITIONS IN TUVAN  
**Uğur ALTUNDAŞ**

## HAKEM LİSTESİ / LIST OF REVIEWERS

Yıl/Year: 2022 Cilt/Volume: 36

### Sayı/Issue: Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu Özel Sayısı

Erciyes Akademi Dergisi Editörlüğü, Dergimizin bu sayısına katkıda bulunan ve aşağıda isimleri yer alan hakemlere teşekkürü bir borç bilir.

*We gratefully acknowledge the contribution of the following reviewers who reviewed papers for this issue of our Journal.*

<b>Ahmet DOĞAN</b>	Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi
<b>Ahmet GÜNŞEN</b>	Trakya Üniversitesi
<b>Aliye USLU ÜSTTEN</b>	Gazi Üniversitesi
<b>Atabey KILIÇ</b>	Erciyes Üniversitesi
<b>Ayşe İLKER</b>	Manisa Celal Bayar Üniversitesi
<b>Fatih SAKALLI</b>	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
<b>Hasan YÜREK</b>	Mersin Üniversitesi
<b>Himmet BÜKE</b>	Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
<b>İsmail KEKEÇ</b>	Uşak Üniversitesi
<b>Mehmet KARA</b>	Gazi Üniversitesi
<b>Mehmet Korkut ÇEÇEN</b>	İnönü Üniversitesi
<b>Musa DEMİR</b>	Kırıkkale Üniversitesi
<b>Mustafa KARABULUT</b>	Adıyaman Üniversitesi
<b>Sait YILTER</b>	Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi
<b>Sema ORUÇ</b>	Fırat Üniversitesi

## TÜRK ROMANINDA MİLLÎ MÜCADELE DÖNEMİ'NİN MERKEZİ ANKARA'YA GENEL BİR BAKIŞ\*

 Pelin GÖRGÜLÜ<sup>a</sup>

### Özet

İki bin beş yüz yılı aşkın süredir var olan Ankara, Anadolu topraklarının en eski yerleşim yerlerinden biridir. Milli mücadele yıllarına gelene kadar çevresindeki savaflara uzaktan bakmış, Kurtuluş Savaşı'na ve Cumhuriyet'in ilanına yakından şahitlik etmiş, hürriyet ve istikbal mücadelesini bizzat yaşamıştır. O yıllarda Ankara, ülke topraklarının kaderini değiştiren önemli olaylara ev sahipliği yapmıştır. Stratejik konumu, telgraf ve demiryolları ağı ile düşman işgali altında olan yerlere yakınlığı, şehrin güvenli bir yere kurulduğunu göstermekteydi. 27 Aralık 1919'da Gazi Paşa'nın Dikmen sırtlarından Ankara'ya gelmesiyle şehir, millî mücadelenin kalbi olmuştur. 1923'te yeni devletin -Türkiye Cumhuriyeti'nin- başkenti olan bu küçük taşra kasabası, bir hareketin bedeni ve büyük bir fikrin sembolüdür. Ankara'nın siyasal karargâh olmasının yanında bütün bu yaşananlarla beraber, şehrin edebî hayatta da etkin bir rol oynadığını görmekteyiz. Anadolu'nun ortasında çorak, bakımsız, küçük bir taşra kasabası olan şehir, millî mücadele romanlarına büyük ölçüde kaynaklık etmiştir. Bu dönemde yazarlarımız, ölüm kalım mücadelesi veren Türk milletine moral olmuş, cephe gerisindeki Türk askerine yazılarıyla destek olmuşlardır.

Bu çalışmamızda Ankara'nın millî mücadele yıllarındaki durumu seçtiğimiz eserler üzerinden tasvir edilerek incelenecektir. Çalışmamıza kaynak edecek olan eserler ise Halide Edip Adıvar- Türk'ün Ateşle İmtihanı, Yakup Kadri Karaosmanoğlu-*Ankara*, Aka Gündüz - *Dikmen Yıldızı* olarak belirlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Ankara, Millî Mücadele, Roman, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adıvar, Aka Gündüz.



### AN OVERVIEW OF ANKARA, DESCRIBED IN THE CENTER OF THE WAR OF INDEPENDENCE IN TURKISH NOVEL

#### Abstract

Ankara, the city, which stands for over 2500 years is one of the oldest settlements in Anatolia. Until the war of independence, Ankara was far-off from war related situations. In those years, Ankara hosted important meetings that changed the fate of the country. Its strategic location, its proximity of telegraphic and railroad network, and its proximity to enemy occupied places showed that the city was built in a safe place. On 27 December 1919, when Gazi Paşa came to Ankara from the hills of Dikmen, the city became the heart of the national struggle. In 1923, a small country city, the capital of Turkish Republic, Ankara, is a symbol of a great

\* Bu çalışma, Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan bildiriden genişletilerek üretilmiştir.

<sup>a</sup> Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, pelingorgulu@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 20.10.2022, Makale Kabul Tarihi: 05.12.2022

body and the idea of a campaign. In addition to being the political headquarters of Ankara, we can see that the city plays an active role in literary life. The city, which is a barren, neglected, small provincial town in the middle of Anatolia, has largely been the source of the national struggle novels. In this study, the situation of Ankara in the national struggle years will be depicted in the works we selected. The works that will be the source of our study are Halide Edip Adıvar-Türk's Fire Test, Yakup Kadri Karaosmanoğlu-Ankara, Aka Gündüz - Dikmen Yıldızı.

**Keywords:** Ankara, National Struggle, Novel, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adıvar, Aka Gündüz.



## Giriş

*Türkiye Devleti Cumhuriyetçi, Milliyetçi,*

*Halkçı, Devletçi, Lâik ve İnkılâpçıdır.*

*Resmî dili Türkçedir. Makarrı (başkenti) Ankara şehridir.*

*Teşkilât-ı Esâsiye Kanunu*

*1924(1937, mad 2.*

Asırlardan beri Anadolu'nun en eski yerleşim birimlerinden biri olan Ankara, Hititler, Persler, Lidyalılar, Bizans İmparatorluğu, Selçuklular ve Osmanlı Devleti gibi isimlere ev sahipliği yapmış büyük bir yerleşim yeridir. Osmanlı Devleti'nin I. Dünya Savaşı'nda ağır bir darbe almasıyla Anadolu'nun muhtelif birçok şehri, İtilaf Devletleri'nin işgali altına girer. Gazi Mustafa Kemal Atatürk, 1920'de işgale olan direnişi Ankara'da başlatır. Kurtuluş Savaşı olarak adlandırılan bu dönem Türk tarihinin dönüm noktalarından biridir. 27 Aralık 1919'dan itibaren Mustafa Kemal Paşa'nın Ankara'ya gelişiyle bu taşra kasabası milli mücadelenin kalbi olarak anılır. Ankara'yı araştırmalarına dahil eden değerli akademisyen, tarihçi Bilal Şimşir'in görüşleri şöyledir:

*"27 Aralık 1919 günü, Ankara tarihinde bir dönüm noktasıdır; Ankara'nın başkent olma yolunda önemli bir aşamadır. O gün Mustafa Kemal başkanlığındaki Heyeti Temsiliye Ankara'ya gelmiş ve burayı karargâh yapmıştır. Ondan sonra Ankara'nın yazgısı hızla değişmiş ve Ankara, adım adım Türkiye'nin başkenti olmaya doğru yol almıştır. Yani o gün Ankara'nın başına devlet kuşu konmuştur" (Şimşir, 2018, s. 171).*

Kurtuluş Savaşı, bir milletin makus talihini yendiği ilk mücadele olarak bilinmektedir. Ankara halkı, vatan topraklarının düşman işgaline karşı ilk günden tepki gösterir. Mustafa Kemal şehrin stratejik yollar üzerinden bulunmasından dolayı 13 Ekim 1923'te mecliste alınan kararla devlet merkezini Ankara olarak kararlaştırır.

1923 yılında Urfa Mebusu seçilen Yahya Kemal Bey, Ankara'nın başkent ilan edilmesiyle ilgili şu cümleleri sarf eder:

"[...] Fakat yeni Türkiye eski Osmanlı saltanatının tam zıddına bir devlettir. İstilaya heveskâr değil, bilakis istilalara maruzdur. Bunun için merkezin, vatanın merkezinde olması şarttır. Medeniyetin bu asrı, ilimde ve fende olduğu gibi her şeyde tecrübe asrıdır. En büyük bahriye isbat etti ki vatanın merkezi Ankara'yı. İstanbul'u aşka benzer bir hisle severim. Onun saadetini temin edecek âmiller arasında payitaht olmasını lüzumunu pek anlayamıyorum. Ben İstanbul'u Türk şehirleri arasında payitaht değil, şerefrâz görmek isterim. Zaten taht yok ki İstanbul onun pâyı olsun. İstanbul eskiden çıkmaz maaşlarla ancak geçinir bir şehirdi. Bu devirde hür, siyaset sâralarından ifakat bulmuş, zengin bir eğlence ve ticaret şehri olabilir. Merkez Ankara'da oldukça İstanbul başını yastığa rahat koyup uyusun. Anadolu onun başında bir melekü's-siyâne gibi duruyor"( Hakimiyet-i Milliye, 1923, s. 260).

Ülkenin yeni başkenti kısa zamanda gelişir, devrimlere bağlı modern bir görünümüne ulaşır. Böylelikle yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin başkenti, Cumhuriyet'in yeni yüzü olur. Modernizmin sembol şehri hâline gelen Ankara, bu tarihten sonra gelişimine başlar:

"Kentleşme anlamında, Türkiye'de modernizmin öncüsü olur. İlim, irfan, ve kültür merkezi olarak tasarlanır. İstanbul geçmişi, eskiyi ve gelenekseli temsil ederken, Ankara geleceği, yeniyi ve çağdaşı simgeleyecektir. Cumhuriyet'le birlikte eski başkent İstanbul'un yerini alan Ankara, yeni rejimin gösteri alanı olarak ortaya çıkar" (Gündoğan, 2022, s. 6).

Yaşanılan bu karmaşık dönemde aydınlar, ülkenin durumunu yazabilmek belki de gelecekteki nesillere kalıcı bir eser bırakabilmek maksadıyla millî bir şuurla hareket etmişlerdir.

"İmparatorluktan umudunu kesmiş, bütün umudunu Anadolu'daki kavgaya bağlamış memur, öğretmen, gazeteci 'Darülfünun gençliği' aydınlar ve onlarla birlikte çalışan yurtseverler. Ulusçuluk düşüncesinin en yaygın, en güçlü olduğu toplum kesimidir bu. Kurtuluş Savaşı'nın ülküsel sözcüğünü yaparlar romanlarda "(Doğan, 1976, s. 25).

Millî şuurun izlerini Türk edebiyatında pek çok edebî eserde görmek mümkündür:

"Bir milletin yaşantısının tüm boyutları edebiyatta yer alır. Geçmişiyile kurduğu iletişimden geleceğe ilişkin beklentilerine ve bugün nasıl bir hayat tecrübesi ortaya koyduğuna kadar bir millet, edebiyatta kendini görür, edebiyatta kendini izler"(Alver, 2006, s. 34).

Tarihimizin kritik zamanlarını konu alan eserler zengin bir içeriğin temelini oluşturur. Türk aydınları, roman, şiir, öykü, hikâye deneme gibi edebî türlerde millî mücadeleyi temel alarak o dönemin yaşanmışlıklarını eserlerine taşır. Zira "Millî Mücadele" Türk tarihi açısından oldukça önemlidir:

"Büyük zorlukların, yoklukların, olanaksızlıkların içerisinde kanla ve terle çıkarılmış bir utkudur bizim Kurtuluş Savaşı. Bunda adı bilinen komutanlar, subaylar kadar adı bilinmeyen pek çok köylü, kentli, kasabalı askerin, sivilin katkısı vardır. Romanımda onlara yer verdim. Ayrıca işgal altında zor günler yaşamış, içerilere göçmüş köylüleri anlattım. Onların geleceğe çevrik umutlarını, yeni devletten beklediklerini vermeye çalıştım" (Apaydın, 1976, s. 121).

Millî mücadeleyi ele alan eserlerin birçoğu, Ankara'nın başkent olmasına, millî mücadelenin kalbi olmasına, Ankara halkına, yerel halktaki toplumsal değişimlere ve dönüşümlere değinir. Bundan dolayı yazılan eserler Ankara çevresinde filizlenir. Romancılara bu konuda büyük görev düşer.

*"[...]büyük bir bölümü ulus olma, toplumda ulus bilinci uyandırma ve ulusal kimlik edinme sürecinin hız kazandığı bu dönemde yaşananları kurmaca metnin dünyasından vererek, bir yandan savaşın nedenlerini ve sonuçlarını sorgulamış; bir yandan da ulusumuzu bekleyen tehlikelere işaret ederek toplumsal duyarlılığı canlı tutmuşlardır"* (Gündüz, 2010, s. 136).

Millî mücadele, konu itibariyle Türk edebiyatında, Cumhuriyet döneminde yer tutmaya başlar. Bu dönemi anlatan aydınlar, millî mücadeleyi, arka planda tutarak insan manzaralarını okuyucuya ulaştırır. Böylelikle dönemin sosyo ekonomik, kültürel yapısı roman kişileri sayesinde ortaya çıkar:

*"Geçmişle hesaplaşmanın getirdiği olumsuzluklardan kurtulan ve yaratıcı etkinliği ile uzlaşmayı başaran yeni insanın entrik kurgudaki macerası, bireyin düşünsel gelişiminin aşamaları, dönemeçleri, geçiş noktaları etrafında sistematik hesaplaşma, hesaplaşmama, çatışma, radikal retler, uzlaşmalar, uyuşmalar, bocalamalar odağında metinleşir"* (Eliuz, 2021, s. 11).

Çalışmada incelenen eserlerin ortak yanı, aydınların bakış açılarının zafere odaklanmış olmasıdır. Millî romantizm çerçevesinde yazılan eserlerde, çatışma alanları yaratılarak esas olanın Anadolu modernizmi olduğu okuyucuya aktarılır. Anlatılara konu olan kişiler, şahit oldukları olaylara bir müddet uyum sağlayamazlar fakat daha sonra belirli bir değişim süreci yaşarlar. Bu kişilerin doğru yolu bulması ise çeşitli izlenimler sonucu gerçekleşir. İncelenen eserlerin isimleri sırasıyla şunlardır: *Türk'ün Ateşle İmtihanı, Ankara, Dikmen Yıldızı*.

#### A. HALİDE EDİP ADIVAR'IN TÜRK'ÜN ATEŞLE İMTİHANI ADLI HATIRATI ÜZERİNE GENEL BİR DEĞERLENDİRME

Çalkantılı ömrüne yirmi bir roman, on bir çeviri, üç hikâye, iki hatırat, iki tiyatro eseri, kitaplaştırılmamış tefrikalar bırakan Halide Edip, Türk toplumunun ilk kadın aktivistlerindendir. Köle olmayı kabul etmeyen, daima bağımsızlığı savunan Halide, içinde yaşadığı toplumda hatırı sayılır derecede iyi bir eğitim alır. Onun bu eğitilmiş hâli, baskın, boyun eğmeyen karakterinin oluşmasına da ön ayak olur. Cesur tavırları çevresinde tepki alınca akabinde 31 Mart Olayları'nda ismi idam edilecekler listesinde yer alır. Böylece onun göçebe hayatı başlar. İki oğlunu alıp önce Mısır'a oradan da İngiltere'ye gider. İstanbul'a dönünce severek evlendiği eşi Salih Zeki'yi boşar. Doktor Adnan Bey'le evlenir. Fıtratında teslimiyet olmayan Halide Edip, İzmir'in Yunanlılar tarafından işgal edilmesine ve ülkenin içinde bulunduğu duruma daha fazla sessiz kalamaz. Kendince çareler aramaya başlar.

İzmir'in işgalinden sonra toplumda protestolar başlar. Ardından İtilaf Devletleri tarafından İstanbul da işgal edilince dönemin birçok aydını Anadolu'nun muhtelif yerlerine gider. İstanbul'da yaşayan genç subaylar, dernek kurup birlik olurlar. Bu cesur insanlar daha sonra Anadolu'ya gidip millî mücadele hareketine katılırlar. Halide Edip bu derneklerin başını çeken önemli bir isimdir.

*"Halide Edib, İstanbul'da işgale karşı çare aramak için kurulan örgütlerin faal üyesiydi. Anadolu'ya silah ve insan kaçıran örgütlenmelere katılan Halide, bütün illegal örgütlerde faal yöneticiydi. Dünya*

*Savaşı'nın ardından yapılan ilk Türk Ocağı Kongresi'nde yönetim kuruluna seçilmişti"* (Çalışlar, 2010, s.175).

Dernek faaliyetlerinde bulunan Halide, İngilizler ve dönemin padişahı tarafından izlenir. Özellikle Sultanahmet Mitingi'ndeki konuşması büyük yankı uyandırır:

*"Yüzlerce yılın geleneği çiğneniyor, artık mitinglerde kadınlar da konuşmacı olarak kürsüye çıkıyorlardı. [...] Sultanahmet Meydanı'na Fuat Paşa Türbesi Sokağı'ndan giren Halide'nin kalbi öylesine atıyordu ki, yürürken sallanıyordu.*

*Kalabalıktan kıpırdamak mümkün değildi. Damlar, cami kubbeleri, meydan, her yer insan doluydu. Süngülü dört asker kendisine yol açmıştı. Halide, hayatının en önemli anını yaşadığının farkındaydı. Bedeninin her zerresi elektriğe tutulmuş gibiydi. Sultanahmet'teki Halide, her günkü Halide değildi"* (Çalışlar, 2010, s. 170-171).

Mitinglerden sonra İstanbul'da daha fazla barınamayacağını anlayan Halide ve eşi Adnan Bey, Millî Mücadele'ye katılmak üzere Anadolu'ya gelirler.

*"Halide Edip yolculuk sırasında direnişin hammaddesini oluşturan çeşitli savaşçı tiplerini incelemek fırsatını buldu. Bunların arasında, ırklarının geleneğine uyarak, baskıya karşı doğuştan başkaldıran, başa geçtikleri zaman da despot kesilen, heyecanlı, coşkulu, vahşi tabiatlı Makedonyalı jandarmalar vardı. Hepsi belirsiz bir şekilde, yeni Türkiye hayal diyor ve bunu yaratacak kahraman düşünüyordu"* (Kinross, 2008, s. 256).

Onları 2 Nisan 1920'de Ankara Garı'nda Mustafa Kemal ve silah arkadaşları karşılar.

*"Trenin kapısı açılınca, Mustafa Kemal Paşa yaklaştı. Bana merdivenlerden inerken yardım etti. Bu elin çevik hareketi ve kudreti, bana Mehmed Çavuş'la Millî Mücadele'nin, yolda arkadaşlık etmiş olduğum şahsiyetlerini hatırlattı. Fakat bu kudretli el, şekil itibariyle ötekilerden bambaşkaydı"* (Adıvar, 2017, s. 135).

Halide Edip'in asıl macerası burada başlamış olur. Sonraki yıllarda *Türk'ün Ateşle İmtihanı* adlı eserinde Millî mücadele sırasında yaşadıklarını, izlenimlerini anlatacaktır.

Halide Edip ve Dr. Adnan Bey Ankara'ya geldiklerinde Ziraat Mektebi'ne yakın bir yerde eve yerleşirler. Halide sabah uyandığında pencereyi açar. Ankara gözüne çok güzel görünür. Ankara kurtuluş ümidinin olduğu tek yerdir:

*"Evin arkasındaki yatak odamızdan, karşıdaki Cebeci sırtları görünüyordu. Sabahın sis arasında yükselen bu sırtların etrafını garip bir eflâtun renk sarmış, uzaklardan sapsarı toprak yığınları ve yer yer yeşillikler görünüyordu. Bazan Ankara'dan 'en kara' diye bahsederler. Fakat, şurası bir gerçektir ki, havası bu kadar saf olan yer çok azdır. Tepesindeki muazzam gökkubbe tarifi imkânsız, sayısız renklerle doludur"* (Adıvar, 2017, s. 13).

Meclis'i toplayabilmek için canla başla çalışan Temsil Heyeti, kendisine toplanma yeri olarak Ziraat Mektebi'ni seçer. Ziraat Mektebi, Osmanlı Devleti'nin tarımı geliştirmek üzere kurduğu Numune

Çiftliği'dir. Tarım öğrencisi yetiştiren bu mektep, Kalaba köy yolu üzerinde yer alır. Ziraat Mektebi, Kurtuluş Savaşı boyunca birçok olaya şahitlik eder. Halide'nin şehre geldikten sonra ilk işi burada Anadolu Ajansı'nı kurmak olur. Ajans yoluyla tıpkı Ankaralılara yaptığı gibi bütün Anadolu'ya Milli Mücadele'yi anlatmaya çalışır. M. Kemal ve Yunus Nadi Bey'in destekleriyle ajansta, resmi ya da gayri resmî yerli ve yabancı haberleri derleyip telgrafhaneye verme görevine nail olur. Halide Edip, Ziraat Mektebi'nden şu şekilde bahseder:

*"... Öğleden sonra beni karargâha götürmek için bir araba geldi. İşte bu yer, yeni bir hükümeti ve Cumhuriyeti yaratacak binaydı.*

*Bu bina Ankara'nın kuzeyinde bir sürü sırtlardan birinin tepesinde yapılmış bir taş binaydı. Bunu vaktiyle İttihatçılar Ankara'da Ziraat Mektebi olarak kurmuşlardı. Sol tarafındaki vadi de Numune Çiftliği'ni ve ona gereken binaları yaptırmışlardı. Şimdi mektep kullanılmadığı için çiftlikte kalan talebe yoktu. Ve bize orada yer vereceklerdi..." (Adıvar, 2017, s. 138).*

*"Ankara'ya geldiğimiz üçüncü akşamı Numune Çiftliği'nde bize ayrılan bir odayı işgal ettik. Burası merkez binanın ikinci katında vaktiyle talebeye yatakhane vazifesi görmüştü. Adnan ile işgal ettiğimiz odanın Ankara'ya bakan güzel bir balkonu vardı. Bina akasya ağaçlarının ortasında ve önünden çiftlik arazisini sulayan Çubuk Çayı geçirdi..." (Adıvar, 2017, s. 140).*

*"... Ankara'ya geldiğim beşinci günü büyük bir sofaya açılan dar ve uzun odalardan birisini bana ayırdı. Burasını bir nevi büro haline sokmuştu. Buranın eşyası büyük bir yazıhane, dosya rafları, sandalye ile beraber iki masa, bir de eski bir yazı makinesinden ibaretti. Ben İngilizce gazetelerin siyasete kaçan kısımlarını tercüme eder, Mustafa Kemal'in Kâtibi Hayati Bey'in getirdiği telgraflar arasından Anadolu Ajansı ve Hakimiyet-i Milliye gazetesi için lâzım olan parçaları keser, bunda başka da Mustafa Kemal Paşa'nın diğer muhaberatına ait yazıları hazırlardım..." (Adıvar, 2017, s. 142).*

*"Yemeklerimizi karargâhta yiyorduk. Öğle yemeği çok basit ve çabuk geçerdi... Akşam yemekleri daha uzun geçerdi. At nalı şeklinde bir masanın etrafında otururduk. İyice konuşulurdu. Bilhassa Mustafa Kemal Paşa geçmiş günlerden uzun uzun bahseder, hemen herkesi acı fakat parlak bir surette tenkit ederdi. Onu dinlerken memlekete yarayacak hiçbir şahsiyet olup olmadığı hakkında insanda şüphe uyanırdı... Yemekten sonra büyük odada toplanılır ve iş konuşulurdu. O günler ölüm-kalım savaşı geçirdiğimiz için işler çok ciddiydi. Güçlük ve kargaşalık bu ilk günlerde durumu yıkacak bir haldeydi..." (Adıvar, 2017, s. 143).*

Ankara, Halide'ye göre taşra kasabasıdır. Fakat bu şehir Halide için umut vadeder. Gelecek için Ankara'dan umutlu olsa da İstanbullu Halide'ye, Ankaralı halk yabancıymış gibi davranır. Halide Edip bunu "bölgencilik" olarak nitelendirir, yine de hoş görür. Çünkü Ankaralılar onun gözünde bambaşka bir yerededir. Eşi Adnan Bey'i ve kendisini bağrılarına basmışlardır. Halide, Ankaralı kadınlarla konuşma fırsatı bulur. Kadınlar bugüne kadar ülke için yapılan fedakarlıktan bir yarar görmediklerini belirtirler.

*"O zamana kadar yapılan fedakârlıkların bir netice vermediğini görerek bu düşünceye varmışlardı. Ben, onlara bu savaşın şimdiye kadar görülmemiş derecede güç olacağını söyledikten sonra, nihayet muvaffak olacağımıza emin bulunduğumu da ekledim" (Adıvar, 2017, s. 138).*



Belirli bir zaman sonra Halide Edip, Ankara ve İstanbul kadınlarının arasındaki farkı görmeye başlar. İstanbul'dan gelenler çoğunlukla memur, bürokrat eşidir. Halide'ye göre İstanbullu kadınlar eğitilmiş, kültürlü, ellerinden her iş gelebilecek kimseler idi. Ankaralı kadınlar ise bunun tam tersi bir imaj çizer:

*“Ankara kadınları İstanbullulardan uzak duruyorlardı. Anadolu kadınlarının çekingenliği belki tahsilleri olmadığından ileri geliyordu. İstanbul kadınları ise, şuuraltı bir yükseklik duygusu taşıyorlardı”* (Adıvar, 2017, s. 205).

İstanbul'dan gelen her aydın gibi Halide Edip de İstanbul-Ankara karşılaştırması yapar. Bu tezatlığı kadınlar üzerinden yorumlar. İstanbul'un küçük merkezlere göre hayatın mekanizması olduğu herkesçe kabul görülür. Millî Mücadele merkezinin Ankara olması, İstanbul'un popülerliğini değiştirmez. Yine de Halide Edip'in anlatımı, kişilerin sunumu romantik söylem içerir. Alemdar Yalçın'ın dediği gibi *“okuyucuyu kendi istediği istikamete doğru yönlendirmeye çalışır”*ır. (Yalçın, 1992, s. 65)

Halide Edip geriye kalan zamanlarda çiftlikte atış talimi, yapar. Bir yandan da Kalaba köyünü keşfeder. Oradaki insanlarla konuşma fırsatı bulur. Derede çamaşır yıkayan kadınlarla arkadaş olur. Zamanının büyük çoğunluğunu Mustafa Kemal Paşa'nın yanında geçirir. Ona çeşitli tercüme yapar. Gazi Paşa'ya dair izlenimleri şu şekildedir:

*“O akşam çok düşündüm. Hep aklımdan Mustafa Kemal Paşa'nın vaktiyle kudretin bölünemeyeceği hakkındaki sözleri geçiyordu. Fakat, kudret eline geçerse istediğini yapacağından da emindim. Bununla beraber, onun ne kadar önemli ve elzem bir meokii olduğunu bildiğim için, bu hissimi bertaraf etmeye karar verdim.*

*Mustafa Kemal Paşa'nın memleketi kurtaracağına inanıyordum”* (Adıvar, 2017, s. 173).

Halide Edip, Gazi Paşa'yı tanımaya çalışır. Onun otoriter duruşundan bir nebze olsun çekinir. Bu çekince onun içinde şüphelere düşmesine neden olsa da bu düşüncüyü zamanla bertaraf eder. Alıntıladığımız paragrafta görüldüğü gibi Halide'nin zihninin içindeki düşünceler onun için kırılma noktası olur. Cumhuriyet'in ilanından sonra *“Lidere Boyun Eğmeyen Kadın”* olarak anılacak ve Gazi Paşa'yla araları açıldığı için eşi Adnan Bey'le, ülke topraklarından gitmek zorunda kalacaktır.

## **B. YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN ANKARA'SI ÜZERİNE GENEL BİR DEĞERLENDİRME**

Şehrin değişim sürecini en net gözlemleyebileceğimiz eserlerden biri olan *Ankara* romanı, bir vilayetin yeniden yapılanma sürecinin anlatıldığı süreci içerisinde barındırır. Okurlara üç farklı perspektiften sunulan Ankara, romanın merkezi kişisi Selma'nın yaşadığı yerler üzerinden tasvir edilir.

*“Romanda tarihi üç dönem üzerinden modern, ideal ve örnek Cumhuriyet kadınının doğuşu gözler önüne serilir. Millî mücadele dönemi, Cumhuriyet'in ilk yılları ve bir hayal ya da ütopya olarak Cumhuriyet'in 20.yılında Türk toplumu içinde kadının yeri değişen toplumsal şartlar içerisinde sunulur.*

*Türk kadınının Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde, Milli mücadele günlerinde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında aile ve toplum içinde edindiği rolleri eserde açıkça görmek mümkündür” (Yılmaz, 2019, s. 13).*

Ankara romanının ilk bölümde olay, Taceddin Mahallesi'nde geçer. Eserde Sakarya Meydan Muharebesi'nin etkileri anlatılır. Selma eşiyile beraber İstanbul'dan ayrılıp Ankara'ya yerleşir. Savaş döneminde Ankara, insanların kurtuluş için tek ümididir:

*“Selma Hanım, aynı kaygılarla Ankara'da toplanmış az sayıda şehirli ve eğitimli kadın ve erkeğin yaşadığı ikilemi yaşamaktadır. Kurulu düzenini bozarak ve birçok fedakârlığa katlanmayı göze alarak geldiği şehirde bulunma gayesi 'halkı aydınlatmak'tır. Ancak halkın arasına karışmak için gerekli ruhsal hazırlığa sahip değildir. Öte yandan halkın kendisini kolaylıkla kabullenmeyeceği kısa sürede anlaşılacaktır” (Cantek, 2016, s. 160).*

Selma Hanım, eşi Nazif Bey'le Ankara'ya gelince hüsrana uğrar. Ankara'ya ayak uyduramaz: *“Her şeyi ve herkesi yadırgar”* (Karaosmanoğlu, 2008, s. 38). Ona göre Ankara köhne, gelişmemiş bir taşra kasabasından farksız olmamakla beraber şehrin yerel halkı da bağınaz ve yobazdır. Bu şehir birçok şeyden yoksundur. Altyapı hizmetleri yok denecek kadar azdır. Gramofon, güzel ve temiz sabunlar, diş macunu gibi en temel gereksinim malzemelerinin hiçbiri yoktur, şehir medeniyetten uzaktır:

*“...Sokaklarda, tek bir fener yoktur. Bazı, o kadar zifiri karanlık olur ki, Nazif, yürümek için yalnız ayaklarının değil, ellerinin de yordamına ihtiyaç duyardı. Çıkrıkçılar yokuşunu bir sincap çevikliği ile tırmanır ve yokuşun üst başında soluk soluğa kalırdı. Bir müddet durup aşağıya bakardı. Aydınlık namına, yalnız istasyondaki on altı elektrik ampulünden başka bir şey görünmezdi. Sol tarafta, hapishane olarak kullanılan eski taş binanın ağır ve korkunç silueti bir ikinci karanlık gibiydi. Bunun mazgallarından, bazı o kadar donuk bir aydınlık sızardı ki, Nazif, buna, yekpare karanlığı bin kere tercih ederdi. Ve o vakit, içini bir korku alıp Samanpazarı'na doğru daha hızlı yürümeye başladı. Oradan, Tacettin mahallesine giden dar yokuşlardan birine sapar, taştan taşa sekerek ve elleriyle kerpiç duvarlara tutunarak nihayet, kan ter içinde evine varırdı” (Karaosmanoğlu, 2008, s. 89).*

Selma Hanım, Ankara'dan hiç de hoşnut değildir. Taceddin Mahallesi'nde mecburen ikamet eder. Oturduğu mahallenin sakinleri fakirdir. Taceddin Mahallesi, eski Ankara'yı ifade eden Ulus Samanpazarı'nı da içine kapsayan dış mekân olarak anlatılır. Ankara'nın bu denli köhne oluşunun nedeni Kurtuluş Savaşı'nın yaşanıyor oluşudur. Savaş yokluk içerisinde geçer. Bu nedenle Selma Hanım evinden dışarı çıkmak istemez.

*“[...] Selma Hanım geçenlerde ev sahibi hanımlarla çarşıya gitmişti. Bir mendil bulamadan döndü. Ne Samanpazarı, ne Çıkrıkçılar yokuşu, ne Balıkpazarı, ne İstanbul caddesi, ne Karaoğlan çarşısı kaldı. Her taraf bir yangın ertesinin veya bir talan sonunun manzarasını gösteriyordu. Hangi dükkânda neye el atsalar, karmakarışık bir hırdavat yığınının başka bir şey bulmanın imkânı yoktu...” (Karaosmanoğlu, 2008, s. 25)*

Ankara'nın yoksul ve köhne hali Anadolu'nun durumunu da gösterir. Fakat Ankara, bu durumda olmamalıdır. Savaş bittikten sonra gelişim göstermelidir. Yakup Kadri'nin bu düşüncesi Selma

aracılığıyla okuyucuya sunulur. 27 Aralık 1922 Atatürk'ün Ankara'ya gelişiyle şehir, çehre değiştirmeye başlar. Milli mücadelenin bütün şehirde yankı uyandırmasıyla Selma'nın hayatı da değişmeye başlar. Milletvekili olan Murat Bey ve ailesine ziyarette bulunan Selma ile eşi Nazif Bey, Binbaşı Hakkı'yı burada tanır. Binbaşı Hakkı, milli mücadelenin sembol ismi, milli şuurla yetişmiş şerefli bir asker konumundadır.

Selma Hanım ve Nazif Bey, Binbaşı Hakkı Bey'le Etlik civarında çevre gezisine çıkar. Etlik, yolu olmayan fakat doğal güzelliğe sahip, sessiz sakin bir yerdir. Selma Hanım yavaş yavaş Ankara'nın içine çekilmeye başlar.

*"...Lâkin, bütün bunlara rağmen Selma Hanım, burasını Ankara kasabasına bin kere tercih etti. Çünkü, burada, ona Ankara'dan büsbütün başka bir yerde olduğu hissi geliyordu. Burada, hiç değilse, bütün mânâsıyla bir kır, bir köy hayatı sürmek imkânı vardı. Ufuk vardı, etrafta bir parça yeşillik vardı ve boz toprak dalgalarının birbiri ardı sıra yayılışlarında gözü oyalayan bir gölge ve çizgi ahengi vardı ve başında oturdukları bu havuz, bir genişçe yalaktan ibaret olmakla beraber, içinde temiz ve berrak bir suyun serinliği ve şırlıtısı duyuluyordu"* (Karaosmanoğlu, 2008, s. 27).

Genç çift, Etlik'e gidip gelirken Kalaba'yı, Solfasol'ü, Aktepe'yi görme şansı edinirler. Kalaba, kendi halinde küçük bir köydür. Ziraat Fakültesi'nin yakınlarında sulak bir alandır. Solfasol ise Ankara'ya içme suyu sağlayan en eski yerleşim birimlerinden biri olma özelliği taşır. Bilinen ilk adı Zülfazl'dır. Murat Bey ve ailesi içme sularını buradan temin ederler.

*"[...] 'Bu su, her yerde bulunmaz ha!.. Halis Solfasol suyu' diyordu. 'Başka yerde Solfasol niyetine birtakım sular içersiniz ama, o başka bu başkadır. Asıl su, köyün üst yanındaki kaynaktan çıkar. Fakat, sucular, oraya kadar gitmeye üşenirler ve hep aşağıdaki çeşmeden doldurup getirirler. Gerçi, yemin etseler başları ağrımaz.' Solfasol denilen bir köy vardır ve hakikaten su oradan gelmiştir..."* (Karaosmanoğlu, 2008, s. 28).

Selma'nın Ankara'ya bakış açısı giderek değişir. Yönünü Taceddin Mahallesi'nden Çankaya'ya doğru çevirir. Kavaklar içerisinde yer alan Çankaya'ya gitmek için epey engebeden geçmek gerekir.

*"Derken, bir küçük kavak korusunun içine girdiler. Bunun ortasında ince ve berrak bir su akıyordu. Hakkı Bey buranın adını söyledi: 'Kavaklıdere – ve ilave etti – işte Çankaya bu noktadan başlar.' Hakikaten kavaklar arasından çıkılınca topografya değişiyor, hatırı sayılır bir dik yokuş başlıyordu. Bir tepeye doğru kıvrıla kıvrıla çıkılan bu yokuşun her tarafında ağaçlıklı bağlar vardır ve bunların ortasında çatıları kırmızıya boyanmış, kırmızı pencereci kerpiçten bağ evleri, tıpkı Eyüp oyuncaklarını andıran mimarileriyle, süsleriyle manzaraya keskin bir hususiyet vermektedir..."* (Karaosmanoğlu, 2008, s. 63).

Romanda Çankaya'nın yolu, izi yoktur. Selma Hanım, o anda Ankara'yı küçümsemekle hata ettiğini anlar. Ankara sandığından daha da büyük görkemli bir yerdir. Şehri gezip tanıdıkça fikri de değişir.

*“Ankara’yı küçücük bir yer mi sandınız? Sizi, daha nerelere götüreceğim. Bu caddenin ucunda Dikmen diye bir yer vardır, o kadar pitoresktir ki... Bir başka gün de göle gideriz. Ördek avına...”* (Karaosmanoğlu, 2008, s. 47).

Selma Çankaya’yı gördüğü andan itibaren şehir onun için taşra olmaktan çıkar. Gazi Mustafa Kemal’in yaşadığı yeri gördüğü anda ürperir.

*“...Selma Hanımın yüreği ağzına geldi. Gerçi, Millî Hareketin başının Ankara’da ne kadar sade yaşadığını biliyordu. Fakat bu sadeliğin derecesini kendi gözleriyle ölçerken bir mucize karşısında gibi hayret ve heyecana düşmüştü. Ne! Bütün dünyanın kendisinden bahsettiği Adam, bu kayaların dibindeki taştan kulübede mi oturuyor? Genç kadının gözleri önünde, Londra’da Westminster sarayının, Paris’te Elysée’nin, Washington’da Whitehouse’un resimlerinde gördüğü muazzam ve muhteşem silüetleri tecessüm etti. Bunların yaldızlı tavanları altında, belki şu dakikada, şu kulübede oturanın adı söyleniyordu. Bu kulübenin sahibi mi? Mustafa Kemal Paşa, şüphesiz o bile değildi”* (Karaosmanoğlu, 2008, s. 49).

Mustafa Kemal’in mütevazı bir yerde yaşaması Selma’yı derinden etkiler ve ona derin bir saygı duyar. Düşman kuvvetlerinin Ankara’ya kadar gelmesi, insanların yaşadığı panik, İstanbullu Selma Hanım’ı bir karar almaya iter. Eşi Nazif Bey olacıklardan korkmasına rağmen Selma Hanım, çareler düşünmeye başlar. Vatanın kurtuluşunda birlik olunması gerektiğini idrak eder ve Eskişehir’e gönüllü hemşire olarak gider. Eskişehir düşmek üzereyken Ankara’ya geri döner, İstanbullu kimliğini bir kenara bırakarak yaralılara yardım eder, gönüllü olarak Cebeci Hastanesi’nde hemşire olur:

*“Artık Ankara Cebeci Hastanesi’nde yaralı askerlere bakar, durmadan çalışır. Çalışmak, bir şeye yaramak, bir şeye yaradığını hissetmek, işte yaşamının yegane manası diye düşünür ve ‘böyle düşünürken bütün kederlerini, hayal inkisarlarını, iç sıkıntılarını’ unuttur”* (Karaosmanoğlu, 2008, s. 96).

Memleketin durumu kötüye giderken eşi Nazif Bey’in ise sadece kendi menfaatini düşünmesi Selma Hanım’ı yol ayrımına getirir. Milli mücadele ateşi Nazif Bey’e uğramaz. Bundan dolayı yollarını ayırmak durumunda kalırlar.

Romanın ikinci kısmında Selma Hanım’ı, Ankara’nın apayrı bir yerinde görürüz. Milli mücadele kazanılmış, Cumhuriyet ilan edilmiştir. İlk bölümde karşılaşılan yokluğun aksine burada zenginlik ve şatafat ön plandadır:

*“İkinci bölümde Selma’yı Binbaşı Hakkı Bey’in karısı olarak görürüz. Ama koşullar değişmiş, değişen koşullar Cumhuriyet öncesinin kişilerini de değiştirmiştir. Hakkı Bey ordudan, Murat Bey milletekilliğinden ayrılmışlardır. Şeyh Emin’le birlikte üçü de yeni türeyen bir sınıfın üyesidir artık. Vurguncu, kurtuluşu çizgisinden saptıran bir sınıftır bu. Selma, bir süs çiçeği, bir ‘zevk aleti’ gibi kısır ve avare, amaçsız yaşayıp gitmektedir bu çevrede. Yeniliği snopluk, mondenlik olarak alan, halkın dışında yaşayan yeni sınıfın üyelerini kıyasıya eleştirir Yakup Kadri. Özellikle arsa spekülörü, müteahhit Murat Bey’in davranışlarını, yaşama biçimini gülünçleştirerek sergiler”* (Özkırımlı, 1987, s. 14).

Taceddin Mahallesi ve civarı, çaresizliğin sunulduğu mekândır. Millî mücadeledeki hasta bakıcı Selma'dan ikinci bölümde uzaklaşırız. Yaşadığı semt, giydiği kıyafetler farklı bir hale gelir. Millî mücadelede yaşanan çaresizlik artık geride kalmıştır. Romanın ikinci bölümünde Selma Hanım, evlendiği Binbaşı Hakkı Bey'le Yenişehir'de, eski mahallesinden uzak, bambaşka bir yerde yaşamaya başlar. Binbaşı Hakkı Bey'i bu bölümde millî bir kahramandan ziyade, konken partilerinin aranılan ismidir. Millî mücadele sonrası miralay rütbesine erişmesine rağmen ordudaki görevini bırakarak yabancı şirketlere çalışan spekülâtör konumuna gelir.

Bu dönemde şehir bambaşka bir görünüm almaya başlar. İnkılaplar, göz önünde bulundurulduğunda Avrupa şehirleri örnek alınarak yeni bir şehir inşa edilir. Bu yeniliğin adı Yenişehir'dir. Yenişehir sembol bir mekandır. Zenginliği, gösterişi şatafatı temsil eder:

*"İlkbaharın son aylarında Ankaralıların göç ettikleri, akşamları bülbül sesinden geçilmeyen Seyranbağları, Dikmen, Keçiören ve Çankaya'nın bağ evlerinin yerini yavaş yavaş irili ufaklı konaklar doldurmaya başlar. Ankara deresinin çevresinde meydana gelen bataklık bozkırın adı, yapılan binalarla birlikte Yenişehir olur. Yenişehir sadece bir semt adı değildir. Yeni bir hayat tarzının da adıdır"* (Yalçın, 2012, s. 227).

Millî mücadelenin kazanılması ve akabinde Cumhuriyet'in ilân edilmesiyle Ankara, büyük ilgi görür. Ömrü cephelerde geçen Hakkı Bey, Ankara'nın bu modern görünümüne ayak uydurur. Para ve güç sahibi olunca Ankara gibi onun da profili değişmeye başlar. Avrupa özentisi haline gelir. Yakup Kadri'nin bu bölümde Binbaşı Hakkı üzerinden vermeye çalıştığı şey, şehrin veyahut yanlış modernizmin eleştirisidir:

*"Hakkı Bey: – A hanım, diyordu. Bir defa, ben Avrupa'da bulunmuş bir adamım. (Harb-i Umumî'de bir kere Almanya'ya gitmişti.) Sonra da Avrupa adap ve muaşeretine dair ne kadar kitap görürsem alıp okuyorum. Artık, benim yaptığının doğruluğundan şüphe edilir mi?"* (Karaosmanoğlu, 2008, s. 110).

Yeni kurulan devletin başkenti İstanbul değil, Ankara'dır. Hal böyle olunca şehir, kasaba görünümünden uzaklaşmaya başlar. Yenişehir merkez bir konum haline gelir. Yenişehir, Yakup Kadri için olumsuz bir anlam taşır. Burası modernizmin yanlış anlaşıldığı bir mekândır:

*"...Yeni Ankara, baş döndürücü bir suretle inkişaf ediyordu. Taşhan'ın önünden Samanpazarı'na, Samanpazarı'ndan Cebeci'ye, Cebeci'den Yenişehir'e, Yenişehir'den Kavaklıdere'ye doğru uzanan sahalarda, apartmanlar, evler, resmi binalar, sanki yerden fıskırırçasına yükseliyordu. Bunların her biri, yapının bilgisine ve yaptırının zevkine göre birtakım şekiller ve renkler almakla beraber, dikkatli bir göz için, hemen hepsine hâkim olan bir exotique mimari tarzının sırttığı da aşikârdı. Meselâ, Yenişehir'den Kavaklıdere'ye doğru sıralanan villalar arasında kulesiz, saçaksız binalara rasgelmek mümkün değildi. Birbirinden örnek alan ve bazıları hep bir mimarın elinden çıkmış bulunan bu kuleli ve geniş saçaklı evler, etraflarını çeviren hendeklerin ortasında birer Derebeyi şatosunu andırıyordu..."*

*Şehir içindeki, apartmanların, resmi binaların ise Hint racalarının saraylarından farkı yoktu. Bazıları da, ogival pencereleri, yeşil renkli, yıldız murabbalı saçaklarıyla Osmanlı devrinin medrese ve imarethane mimarisinin soysuzlaşmış bir devamı idi.*

*Lâkin, bereket versin ki, ilk yılların acemiliği ve zevksizliği yüzünden meydan alan bu cereyan, birdenbire yerini modern mimariye bıraktı. Villaların kuleleri yıkılmaya, ogival pencereler mustakil olmaya ve yeşilli yıldızlı saçaklar ortadan kalkmaya başladı. Birçok binanın cepheleri, sakalını bıyığını traş eden adamların yüzleri gibi değişiyor, düzeliş sadeleşiyordu...” (Karaosmanoğlu, 2008, s. 99-100).*

Romanın ilk kısmında insanlar yokluk ve sefalet içindeyken ikinci kısmında bu durumun terk edildiği görülür. Yazar bu bölümde Cumhuriyet’in getirilerinin yanlış anlaşıldığını, insanların işine geldiği gibi davrandığını ve değerlerimizden uzaklaştıklarını satır aralarında anlatır.

*“Yeni Ankara’nın merkezi Yenişehir olmuştur. Yeni Ankara’yı sembolize eden Yenişehir ile birlikte, Cumhuriyet döneminde yaşanan yanlış modernleşme eğilimine ya da daha doğru bir deyişle modernleşme algısının insanlar tarafından yanlış algılanmasına vurgu yapılmaktadır” (Çelik, 2014, s. 100).*

Dönemin bürokratları birbiriyle şatafat yarışında bulunurlar. Çağdaş yaşamak onlara göre gece eğlencelerinde veya konken partilerinde boy göstermektir. Selma Hanım, Binbaşı Hakkı Bey ile arasında olan uçurumun farkındadır. Fakat buna rağmen bir harekette bulunmaz, eşinin yanında eleştirdiği etkinliklere katılmaya devam eder:

*“[...]Selma Hanım, bazı neşesiz dakikalarında, kendini sokak kalabalığının arasına atmca, âdeta, yazın sıcağın bunalmış bir kimsenin, denize atıldığı zamanki ferahlığını duyuyordu ve şimdi, Ankara’da kalabalık sokakların sayısı çoğalmıştı. Gerçi, Jansen plânına göre açılmış olan ana cadde, henüz herhangi bir Avrupa metropolündeki boulevard (bulvar) veya avenuelar gibi işlek ve canlı görünmekten uzaktı. Fakat, bu ana caddeye doğru inen sokaklarda eski tenhalıktan eser kalmamıştı. Çünkü, eski şehrin bir salyangoz izine benzeyen dolaşık, çapraşık sokaklarında dağılıp kaybolan halk, şimdi, belli başlı birkaç muntazam mahallede toplanmış bulunuyordu. Sonra Kaleiçi’nde ve eski hanların ücra ve karanlık kovuklarında sinmiş yerli esnaflar, tüccarlar, zanaat sahipleri bir taraftan bu kovuklar yıkıldığı, diğer taraftan piyasada, artık bu gibi parakende işlere imkan kalmadığı için, toplu bir tarzda, bu yeni ve merkezi mahallelere gelip birtakım modern binalara, dükkân ve mağazalara yerleşmişlerdi....” (Karaosmanoğlu, 2008, s. 139).*

Bu dönemde Ankara’nın imar çalışmaları ön plandadır. Şehrin genel mimarisi sadece gösterişten ibarettir. Doğal çevre tamamen yozlaşırken genel görünüm yapay bir hale gelir. Yükselen binalar şehrin genel dokusunu bozarken halk genel anlamda bu gelişmenin ortasında tükenmişliği yaşar. Yaşanılan değişim ve dönüşüm sosyal ayrışmayı da beraberinde getirir. Bireysellik ve geleneksellik arasında yaşam tarzı sıkışmış haldedir. Bu dönemde bazı insanlar devrimin getirdiği her türlü imkândan yararlanırken bazıları da elitliğin getirmiş olduğu fırsatların şiddetle karşısında durduğu görülür.

*“Eski kimliği yeni kimliğin karşısına yerleştirirken, onda var olan şeylerin millî kimliği zedeleyecek fazlalıklar olduğu, yok olan şeylerinse millî kimliğin inşasını engelleyecek eksiklikler olduğu Cumhuriyet seçkinlerince en çok vurgulanan noktalarıdır”* (Cantek, 2016, s. 32).

Gelenekten kopamayan kesim hal böyleyken Cumhuriyet'i, Batı'nın dayattığı sistem olarak görür. Halkın arasındaki ayrışmayı nitelendirirsek; Ulus ve Samanpazarı geleneği, Yenişehir'i ise Batı'yı temsil eder. *“Romanın ikinci Ankara'sı, Batı'ya yüzeysel taklit edenlerin yaşadıkları bir Ankara'dır”* (Çelik, 2006, s. 221). Batılılaşma kavramı şehrin elitleri tarafından yanlış algılanır. Şehirde yaşayanlar, kalabalık içinde ıssızlaşır. Yazar bu değişimi şu satırlarla eleştirir:

*“[...]Yenişehir'de bütün evler, sanki, bir benlik ve benlikçilik kalesi gibidir. Etrafı bahçe duvarlarıyla çevrilmiş ve birbirlerinden en az kırk elli metre uzakta duran bu evler, dışarıdan bakan herhangi bir müşahedecinin gözüne her şeyden evvel, birer egoizm yuvası şeklinde görünür. Bellidir ki, burada ne bir cemaat, hatta, ne de bir mahalle hayatı teessüs edebilmiştir. Her aile kendi fildişi kulesi içine çekilmiştir. Bu yüzden Yenişehir, daimi bir sessizlik ve ıssızlık içindedir. Bahçelerde bir tek çocuğun oynadığı görülmez; pencerelerden bir tek şarkı veya çalgı sesinin aksettiği işitilmez. Sokaklarda, gençliğe mahsus bir neşve ve şetaret tezahürüne rast gelinmez. Yenişehir'de birçok nişanlılar, birçok yeni evliler vardır. Fakat bunlar, nerelerde görüşürler, eğlenirler, oynasınlar, sevişirler, hiç belli değildir. Burada herkes, o kadar kendi içine, kendi kabuğuna çekilmiştir, herkes birbirinden öyle uzak ve çekingendir ki, ne bu evin ıstırabından öbür evin, ne bu ailenin şevk ve saadetinden öbür ailenin haberi vardır....”* (Karaosmanoğlu, 2008, s. 116-117).

Şehirde çeşitli balolar düzenlenir. Bu balolar Ankara Palas'ta olur. Ankara Palas'a şehrin ileri gelenleri, zenginler ve çeşitli bürokratlar katılırken yerli halk bu balolara gitmez:

*“Bu kış, Noel ve yılbaşı balolarına, Ankara'da, her seneden daha zevkli bir hazırlanış vardı. Çünkü, bu eğlenceler, henüz açılmış olan Ankara Palas'ın büyük hall ve salonlarında yapılacaktı. Buranın bin kişiden fazla davetli alabileceği söyleniyordu...”* (Karaosmanoğlu, 2008, s. 109).

Mekân barok tarzının en önemli mimarilerinden biridir. Bin kişiden fazla davetliye aynı anda ev sahipliği yapar. Ankara Palas Türk siyasi hayatında önemli bir yere sahiptir. Burada düzenlenen Cumhuriyet baloları birçok aydının hatıratında yerini alır. Etkinliklerin düzenlenişinde toplumsal dönüşüm amaçlansa da yerel halka göre alfrangalığın yuvasıdır:

*“Sekiz saatlik yoldan gelirim. Handa bana yer vermediler. Bir kahveye gireyim dedim, sokmadılar. Dolaşırken buranın (Ankara Palas'ın) ışıklarını gördüm. Baktım ahali toplanmış. Belki bizim köylülerden birine rast gelirim dedim. Burada ne var ki, ne idirler?” diyor. Hoca da, “Balo var, balo...” diye karşılık veriyor. Bu kelimeler köylüye hiçbir şey ifade etmez. Lâkin köylü söylenir durur. “Bu gecenin yarısında hep dolaşıp dururlar. Onlar da benim gibi garip mi nedir? Yatacak yer mi ararlar?” Hoca, “Burası otel, otel. Alafranga han burası” diyor”* (Karaosmanoğlu, 2008, s. 108).

Yakup Kadri çelişkili dönemi Ankara Palas üzerinden okuyucusuyla paylaşır. Ankaralı hanımlar için burada düzenlenen Cumhuriyet balolarına gitmek prestijli bir durumdur. Falih Rıfkı, Çankaya adlı eserinde bu konuyu şu cümlelerle özetler:

*“Kadın hürriyeti ile Ankara bozkırımın katı ve sert yüzü güler. Ağır ağır yerleşen ecnebi elçilikler, şehir hayatının gelişmesine yardım ederler. Davetlerde kadın sayısı gittikçe artar. Hanımlar bu türlü toplantıların yeni şartlarına kolaylıkla alışırlar...” (Atay, 2009, s. 46).*

Romanda hanımların bu balolara katılması kadın-erkek eşitliğinin var olması açısından önemli bir gösterge olduğu izlenimi verir.

*“Romanda Milli Mücadele ve Cumhuriyet arasındaki zihniyet karşılaştırması mekanlar üzerinden yapılır. Yenişehir’in soğuk bir atmosferi vardır. Bahçe duvarlarıyla birbirinden ayrılmış evler adeta birer fildişi kuledir” (Gündoğan, 2022, s. 299).*

Neşet Sabit içinse bu mekân bir uçurumu anlatır. Siyasetçi ve halkın çelişkisi şu satırlarla anlatılır:

*“...kim bilir bizim için ne düşünürler? Neler söylerler? Onlar için kapısından gördükleri b u âlem ne kadar esrarengiz şeylerle doludur?”*

*Yavaş yavaş onlar da öğrenecek, onlar da alıacak. Bu yeni hayatın icapları onlarca da anlaşılır, açık ve basit şeyler haline girer.*

*Demin o telin merdivenlerinden çıkarken tuhaf bir baş dönmesi hissettim . Bana öyle geldi ki, ayağımı bastığım her basamak, halkla benim aramdaki uçurumu bir parça daha derinleştiriyor. Ters yüzü geri dönüp arkam da bıraktığım bu uçuruma atlamak istedim ; ta ki onlara karışayım ve içinde bulunduğum uz sunî âlem i onların gözüyle uzaktan seyredeyim. Fakat düşündüm ki...*

*Fakat düşündünüz ki bu kabil değildir. İctimaî merdivenin bu basamağına çıktıktan sonra geriye dönenlere, hiç b ir yerde, hiçbir devirde rast gelinmiş mi? Azizim demokrasilerin kanuniyetine göre hep aşağıdan yukarıya doğru çıkış vardır. Bunun tersi ancak bir katastrofu ifade eder. ‘Halka doğru’ lafının hakikî mânası halkı kendine doğru çekmek demektir” (Karaosmanoğlu, 2008, s. 113-114).*

Eserin üçüncü ve son bölümünde Ankara bambaşka bir çehreye bürünür. Selma Hanım, Hakkı Bey’in kendisini başka bir kadınla aldatması üzerine ondan boşanır ve yaşı kendisine göre daha küçük Neşet Sabit’le evlenir. Burada Ankara “Hayal Şehir” olarak karşımıza çıkar. Anlatım zamanının henüz yaşanmadığı görülür. Duruma ütöpik yaklaşan Yakup Kadri, kendi hayallerini, olmasını arzu ettiği fikirlerinin sunumunu yapar. Üçüncü bölüm 1937 ile 1942 arasında vuku bulur.

Taceddin Mahallesi’nde ve Yenişehir’de ikamet eden Selma’nın son durağı Cebeci’dir. Ankara artık kent haline gelmiştir. İkircikli durum bir kenarda kalırken şehre medeniyet tam anlamıyla gelir. Yazar Cebeci’den şu şekilde bahseder:

*“[...]Selma Hanımla Neşet Sabit, Kaledibi’nin Cebeci’ye bakan yamacında geniş taraçalı bir apartmanda oturuyorlardı. Burası, sabahtan akşama kadar güneş içindeydi. Ve mahalleler birer anfiteatr şeklinde inşa edildiği için, öndeki bina arkasındakinin manzarasını kesmiyor, herkes kendi evinin penceresinden ufku seyredebiliyordu. Ve Ankara ufuklarına bakarken, eskisi gibi insanın yüreğine bir gariplik çökmüyordu. Aksine, göz alabildiğine uzanan yeşil tepelerin, gönle ferahlık veren bir munis enginliği vardı. Çünkü, eskiden, baştanbaşa boş ve ıssız duran bu saha, birtakım küçücük, beyaz köycüklerle birer kurdele gibi birbirine dolanan yollarla örtülüp şenlenmişti. Bu yılankavi yollar*



üstünde kırmızı ve sarı renkli otobüslerin günde hiç olmazsa üç dört defa köylerden şehirlere, şehirlerden köylere gidip geldiği görülüyordu. Hele yaz mevsimlerinde, tatil günleri, şehirden bu köylere doğru, otomobilli, motosikletli, bisikletli ve yaya kabileler halinde âdeta toptan bir akın oluyordu. Gerçi, Ankara'nın bu yanı, Gazi Çiftliği ve Etimesgut tarafları gibi sulak ve ormanlık değildi. Fakat, ortalarında bostan dolapları dönen sebze bahçeleri, küçük ağıl ve otlaklar buralara daha rüstai bir güzellik vermekteydi. Haftada iki gün, bu civarın mahsulleri Ankara'da kurulan köylü pazarında satılmakla beraber, birçok aileler taze yumurtalarını, tereyağlarını, kaymak ve sebzelerini bizzat kendileri, yerinden tedarik etmekte ayrı bir zevk duyuyorlardı..." (Karaosmanoğlu, 2008, s. 145-146).

Selma Yenişehir'deki şatafatlı hayatını geride bırakmış, öğretmen olmuştur. Neşet Sabit ise gazetede çalışır. Batılılaşma onlara göre eğlence unsuru değil, ilerleme, gelişme ve teknolojinin günlük yaşamda kullanılabilir hale gelmesidir. Ütopik kısım olarak adlandırılan üçüncü bölümde planlı kentleşmenin gündelik hayata girdiğini görüyoruz. Açık araziler yapılarla dönüştürülerek halkın hizmetine sunulur:

"[...] frenklerin 'loisir' dedikleri boş vakitlere hiç de yer yok değildi. Fakat, gerek Selma, gerek Neşet Sabit, böyle tatil günlerini, evde kapanıp kalmaktansa, bin türlü cazibeler dolu olan Ankara şehrinin umumi eğlence yerlerinde geçirmeyi tercih ediyorlardı. Havanın iyi olduğu günlerde kır gezintileri, spor eğlenceleri, Stadium'daki müsabakalar; fena olduğu günlerde, şehrin belli başlı sanat müesseselerindeki senfonik konserler, sergiler, Halkevinin gittikçe tekemmül eden temsilleri, onları, kendilerine doğru çekiyordu" (Karaosmanoğlu, 2008, s. 175-176).

Selma Hanım ve Neşet Sabit, orta gelir seviyesinde bir yaşam sürerler. Mutlu çift, boş zamanlarında birtakım kültürel aktivitelerde bulunurlar. İlerlemenin olması gerektiğini savunan çift, bu tip aktivitelere önem verirler:

"... Burada, müzik namına yalnız senfonik konserler, büyük bir Türk sanatkârı tarafından harmonize edilmiş yerli danslar ve folklor havaları çalınıyordu. Gerçi henüz opera binasına başlanmamıştı ve Büyük Devlet Tiyatrosu daha açılmamıştı. Fakat Halkevi'nin sahnesi, Ankaralıların gittikçe artan temaşa (oyun, temsil, piyes, tiyatro) ihtiyacını tatmin edebiliyordu" (Karaosmanoğlu, 2008, s. 178).

Neşet Sabit, Batı'nın ahlaki yerine onların teknolojik ilerlemelerine önem vermek gerektiğini savunur. Neşet Sabit'e göre Batıcılık: "yapma, yaratma, kurma, iletme ve işletme gücüdür" (Karaosmanoğlu, 2008, s. 144). Yakup Kadri için Neşet Sabit, düşünceleriyle, idealist duruşuyla, Cumhuriyet döneminin yeni bir insan profilini temsil eder. Neşet Sabit Batı'yı örnek alır. Akla, tabiata ve cüzi iradeye inanır, batıl birtakım inançlara hayatında yer vermez. Toplum düzeninin kanuna dayalı olmasını arzu eder. Bunun yanında insanların fikirlerini serbestçe ifade etme özgürlüğünü savunur. Dış dünyaya açılmakla beraber, vatan toprağının her bir karışını savunur. İşte bu özellikler Yakup Kadri'ye göre Cumhuriyet insanında olması gerekenlerdir.

Ankara artık taşra kasabası değildir. Türkiye Cumhuriyeti'ni en güzel şekilde temsil eden başkenttir. Bireyin medeniyete, değişime ve dönüşüme yabancılaşması bitmekle beraber şehir adete tüm

ülke için ülke kaynağa gelir. Bu süreçte eğitim konusunda ilerleme sağlanmış, devlet halkın gelişimi için canla başla çalışmıştır.

Yeni yaşam kurgusunda toplum sanata ağırlık verir. Selma Hanım ve Neşet Sabit boş zamanlarında birtakım kültürel aktivitelerde bulunur. Neşet Sabit yapımı tamamlanan Büyük Tiyatro için oyun yazar. Oyunu izlemeye Gazi Mustafa Kemal de gelir. Gazi'nin gelişi herkeste büyük heyecan uyandırır:

*“Büyük Devlet Tiyatrosunun açılma günü yaklaşıyordu. Bu tiyatro repertuarında, ilk oynanacak eser, Neşet Sâbit'in 'Kaltabanlar' ünvanlı komedisi olduğu için, genç adam, eseri oynayacak sanatkârlarla birlikte durmaksızın çalışıyor ve kulisteki provalara nezaret ediyordu”* (Karaosmanoğlu, 2008, s. 151).

Tiyatro'nun ardından kutlama yapmak için Pınarbaşı'na giderler. Pınarbaşı isminden söz edilmesi gereken kültürel bir mekândır. (Karaosmanoğlu, 2008, s. 158) Toplum artık Batılılaşmaya hazırdır. Batı'nın mimarisi, yaşayış tarzı, giyim kuşam kültürü, teknolojisi yeni Cumhuriyet'e kaynak olmuş ve bu oluşumlar topluma başarıyla kabul ettirilmiştir.

### C. AKA GÜNDÜZ'ÜN DİKMEN YILDIZI ADLI ESERİ ÜZERİNE

Bütün bir hayatı mücadele içinde geçen, milli mücadele dönemini gerçekçi bir anlatımla sunan Aka Gündüz, dönemin en etkili kalemlerinden biridir. Fakat buna rağmen edebiyat çevrelerince unutulmuş, hak ettiği değeri görmemiştir. Yusuf Ziya Ortaç, *Bizim Yokuş* adlı eserinde bu unutulmuşluğu şu cümlelerle dile getirir:

*“Biz onu unuttuk... Ne ölüm günlerinde bir anma töreni, ne gazetelerde bir inceleme. Okul antolojilerinde bile tek mısraı tek insanın ezberinde kalmayacak ne uydurmalar var da Akagündüz yok”* (Ortaç, 1966, s. 325).

Aka Gündüz'ün bu denli değer görmeyişinin nedeni çağdaşlarından ayrı olarak “sanat için sanat” anlayışını tercih etmemesidir. O, toplumsal faydayı gözetirken eserleri olumsuz eleştirilere maruz kalmıştır:

*“Yazar akıcı, canlı bir konuşma diliyle en önemli sorunları, temelde sulandırmış, yoğunluktan uzaklaştırmıştır. Konuşma dilinin dışında, yazınsal değer taşıyan hiçbir özelliği yoktur diyebiliriz Aka Gündüz için”* (İleri, 1976, s. 48).

Selim İleri'nin eleştirisini yaptığı roman, yazarın *Dikmen Yıldızı* adlı eseridir. Aka Gündüz Ankara'ya geldiği andan itibaren Dikmen onun hayatında anlamlı bir yere sahip olmuştur. Eserin adı buradan gelir:

*“Vaktiyle Dikmen'de oturduğu bağ evinin kuyusu civarında ihtiyar bir yılanla dost olmuş; bu güçten düşmüş sürüngenini sofrta artıklarıyla bir süre beslemiştir. Aka ile o kadar alışmış hayvan, öyle de insancillaşmıştı ki bir zaman sonra bahçelerin haşarı çocuklarından bile kaçmaz ve onlara dokunmaz olmuştu. Olabilir ki Aka ölüme böyle alıştı. Varlığının kafasından aşağı artıkları ile ölümü, dolayısıyla hayatı birkaç yıl beslediğini bilmiyor muyuz? ”* (Yücebaş, 1959, s. 9).

Sanatsal bir kaygı güdülmeden yazıldığı için birçok eleştirmen tarafından roman olumsuz karşılanır. Halbuki eser, dönemin koşullarını aktarması açısından kıymetlidir. Kurtuluş Savaşı sırasında sevgilisinin şehit olduğu haberini alan Yıldız'ın akli dengesini yitirmesi ve akabinde gelişen durumlar romanda anlatılır.

Eserde olayların dokuz aylık zaman diliminde gerçekleştiği görülür. Aka Gündüz roman kurgusunu 9 Eylül 1921'de başlatır, İzmir'in düşman işgalinden kurtuluşuna yani 9 Eylül 1922'ye kadar devam ettirir. *Dikmen Yıldızı*'nda İzmirli Yıldız ve ailesi İzmir'in işgali sırasında Ankara'ya göç ederler. Yazar, Yıldız ve ailesini Dikmen'e yerleştirir. Ankara onlar için güvenli bir şehirdir:

*"Bir karış karı, keskin ayazı, تنها sokakları ile berrak kış sabahı...Samanpazarı tarafından gelen genç kadın, Balık pazarını geçti. Karacaoğlan'dan sağa saptı, Merkez kahvesinin önünden Hükümet caddesini tuttu. Böyle günlerde Ankara, dünyanın en güzel şehri olur; en meşhur şehri olduğu gibi..."* (Gündüz, 2012, s. 5-6).

Nişanlısı Murat'la evlilik hazırlığında olan Yıldız, nişanlısının şehit olduğu haberini duyunca aklını kaybeder. Bu üzücü olaydan annesini, babasını ve amcasının oğlu Nedim'i sorumlu tutar. Halbuki Murat öldü gösterilir. O sadece vatani görev için gizlenmiştir. Yıldız'a göre aile fertleri birleşerek nişanlısı Murat'ı ve ikiz bebeklerinden erkek olanı sicimle öldürmüştür. Savcı duydukları üzerine soruşturma başlatır. Savcı Yıldız'ın anlattıklarından ilk başta şüphelense de onun doğru söylediğini, kendi zihninde parçaları birleştirerek anlar. Fakat Yıldız'ın babası Kâmil Bey, savcıya işin doğrusunu anlatır. Yıldız'ın durumuna üzülen savcı ve Kamil Bey Yıldız'a yardım etmek için kollarını sıvarlar. Hepsinin derdi bir bakıma aynıdır. "Dikmen Yıldızı'nı normal bir hale getirebilmek. *Dikmen Yıldızı* burada şahıs değil, aslında vatan toprağıdır.. Anlatılmak istenen vatanın için bulunduğu durumdur:

*"Beyefendi! Dikmen Yıldızı bir İzmir kızıdır. Şu soğuk kış gününde bağırında cehennem alevleri taşıyan güzel İzmir'in kızı... Sık sık nefes alıyorum, sözün düzenini kaybediyorum, ne yapayım? Affediniz... Perişanım, dermanım yok. İstirap ve korku kalbimi, ciğerimi pençeliyor"* (Gündüz, 2012, s. 17). Yıldız'ın iyileşebilmesi için herkes seferber olur:

*"Ne zaman geleceksiniz? Bahar bitiyor. Nâzım Bey'in bağındaki vişneler şişmanladı. Hasretine dayanamıyorlar, isyan edecekler, geçen seneki günleri bekliyorlar.*

*-Gelsin! diyorlar. Kırmızı dudaklarımız. Yıldızın kırmızı dudaklarını bekliyor. Nefis vişnelerin bu hasretine can mı dayanır?*

*Güvercinlerim ötmez oldu. Çift çift ve her çift baş başa seni düşünüyorlar.*

*Hâkimiyetçi Celal Davut, koçanlarını birer birer dolaşıp arılara şu emri verdi:*

*-Çabuk olunuz! Yıldız geliyor. Ona en nefis bal hazırlayınız. Yoksa ha! Diye emrine küfürlerinden bir dizi ekledi"* (Gündüz, 2012, s. 197).

Yıldız, Anadolu'ya "tebdili mekânda ferahlık vardır" anlayışıyla iyileşmesi için götürülür. İnebolu'da gezintiye çıkarılan Yıldız, nispeten toparlar.

İnkılaplara sıkı sıkıya bağlı olan Aka Gündüz, eserinde M. Kemal'e ve İsmet İnönü'ye yer vererek okuyucuda vatan sevgisini hatırlatır. Türk kimliğini kitabın başından sonuna kadar işler:

*“Nereye gidiyoruz bilir misin büyük hanım? Bu gidişe firâr denilmez, kurtuluşa gidiyoruz vâlîde! Gittiğimiz yerde kurtuluş bizi bekliyor ve onun adına Mustafa Kemal derler”* (Gündüz, 2012, s. 85).

Romanda Dikmen'in önemli bir işlevi vardır. Gazi Mustafa Kemal, Sivas ve Erzurum kongrelerinden sonra Ankara'ya Dikmen sırtlarından gelmiştir. Aka Gündüz eserinde Ankara'ya gelenlerin muhakkak Dikmen'e de uğramasını sözlerine ekler. Dikmen, Mili Mücadele'nin kalbi, Ankara'nın da en güzel seyir tepelerinden biridir. Bu seyir tepesini savaşın olduğu Çal Dağı'na benzeter. Çal Dağı Ankara'da olmamasına karşın yazar eserde bu mekâna sembolik bir değer yükleyerek Dikmen'e stratejik bir önem katar. Bunun için de gelecek nesillere anlatının bir bölümünde nasihatte bulunur:

*“ Bizden sonra gelecek nesiller!*

*Bizim kemiklerimizin de toz toprak olduğu günlerde Ankara'ya gelecek olan nesiller! İlk tavaf edeceğimiz Çankaya'dan sonra nefes almadan Dikmen tepesine çıkmız ve Ankara'ya oradan bakınız! Çankaya'dan yalnız Ankara görünür. Fakat Çaldağının Dikmen yamaçlarından hem Çankaya'ya, hem Ankara'ya bir anda görürsünüz”* (Gündüz, 2012, s. 238).

Yıldız'ı toparlayan, ona sahip çıkan Anadolu topraklarıdır. Anadolu insanının şefkati onu sarıp sarmalar. *“Milli Mücadelede istilaya uğramış yerlerin Ankara'da bulunan halkı birer yurt kurmuşlardı”* (Gündüz, 2012, s. 84). Bir süre sonra vatanın gerçeklerini idrak eder. Makus talihini yenmeye çalışan insanların hayat hikâyesini Kurtuluş Savaşı'nda bulur: *“Milli Mücadele mazlum bir milletin kaynayan benliğinden taşmıştır”* (Gündüz, 2012, s. 86). Bu yüzden yazar, düşman işgalindeki yerleri eleştirir ve asıl kurtuluşun Ankara'da olduğunu okuyucuya anlatmaya çalışır:

*“Seninle ilk tertîp İstanbul'a gidelim. Ve İstanbul'un has yerinde oturalım. Meselâ Aksarây has İstanbul'dur, Üsküdâr, Beşiktaş, Eyüp has İstanbul'dur. Oralarda kendi ıstırâplarımızı, gölgede bırakan, kendi kaybolmuş sevgililerimizin acılarını hiçe indiren ne ıstırâplar, ne acılar duyacağız. Biz onlara, Anadolu'dan rehâ ve ümit haberleri getiren bir çift tesellî; onlar ikimize onulmaz yaralarıyla, metrûk hüviyetler ile perîşan saçları ve kan ağlamış gözler ile beş yüz bin teselli olacaklardır. Orada düşmanların ve düşmanlıkların her çeşidini göreceğiz. Papazlaşan softalara, softalaşan, züppelere, züppeleşen kart prenseslere, prensesleşen sokak artıklarına tesâdüf edeceğiz. Bir vatanın, bir milletin nasıl batırıldığına şâhit olacağız. Mustarip kalbimiz hepsiyle ayrı ayrı meşgûl olacak. Kendi içimizdeki gamı bir köşeye saklayıp Üsküdar ufuklarında güneş arayanların zehirlerini gönlümüzde eriteceğiz”* (Gündüz, 2012, s. 200-201).

Murat'ın babası Yıldız'ın üzüntüsüne dayanamaz ve Murat'ın görev icabı öldü gösterildiğini, oğlunun yaşadığını Yıldız'a anlatır. Yıldız bu duruma çok sevinir yeniden doğmuş gibi olur ve olanları tevekkülle karşıladıktan sonra Ankara'ya geri döner.

*“Aka Gündüz, cemiyette baskı gören, çalışmayıp evde çocuk büyüten, köle durumunda olan kadın tipine itiraz ederek, inkılâbın yarattığı kadın tipini idealize etmiştir”* (Doğan, 2018, s. 115).

Aka Gündüz'ün Yıldız'da yaratmaya çalıştığı güçlü kadın imajıdır. Bu nedenle yazar kadın hakları savunucusu konumundadır.

Yıldız Murat'ın babası ile daha sonra İzmir'e giderler. Murat'ı orada arayacaklardır. Yıldız'a önce kötü bir şaka yapılır, sevgilisinin gerçekten öldüğü söylenir. Bu durumun latife olduğu anlaşılınca Yıldız'ın sevgilisine kavuştuğu an görülmeye değerdir. Sevdiğine kavuşan Yıldız, aynı zamanda İzmir'in düşman işgalinden kurtuluşuna da şahitlik eder.

### Sonuç

Kanlı bir savaşın ardından viraneye dönen Ankara ve Ankara'daki insan manzaraları, romanlar aracılığıyla incelenmiştir. İncelediğimiz ilk eser Halide Edip'in *Türk'ün Ateşle İmtihanı* adlı hatıratıdır. Kitabın ilk baskısı İngilizcedir. Türkçeye daha sonra belirli sansüre uğrayarak basılır. Bu anı kitabı Kurtuluş Savaşı'nın koşullarını, insan manzaralarını sade bil dille okuyucuya sunar. Üç bölüm halinde olan kitap, İstanbul'u, Ankara'yı ve Kurtuluş Savaşı cephesini anlatır.

Halide Edip , "*anlatacaklarım basit şeyler*" cümlesiyle eserine başlar. Son derece haklı bir savaşın aşamalarını, gözlemlerinden yola çıkarak ifade eder. Padişah tarafından idam cezasına mahkum edilen Halide Edip ve eşi Adnan, Ankara'ya gelir. Burada M. Kemal ile birbirlerine yoldaş olup vatan stratejileriyle müdafaa ederler. Günümüzde halen büyük bir kurum olan Anadolu Ajansı'nı kurar. Kendisi bir müddet sonra sıtma hastalığına yakalanır ve karargahtan uzaklaşır. Karargahtan uzaklaşınca Ankara'nın yerli halkını, şehrin yaşam tarzını tanıma fırsatı bulur. "İstanbul- Ankaralı" mukayesesi yapar. İstanbullu hanımların daha eğitilmiş daha savaşçı ruhlu olduğu izlenimini edinir. Ankaralı hanımların eğitilmiş ve savaşçı ruhlu olmamasını da dönemin şartlarına, Osmanlı'nın Anadolu'yu yalnızca savaş zamanlarında hatırlamasına ve şehri kaderine terk etmesine bağlar.

Halide Edip'in her bir cümlesi zafere gidilen yolda döşenen taşları ifade eder. En küçük zerre bile onun anlatısı için önemlidir. Başta Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere karşılaştığı her şeyin tahlilini yapmaya çalışır. Mustafa Kemal'i olduğu gibi vermeye çalışır. Bunun yanında kendi görüşlerini de belirtir. Dönemin Osmanlı Devleti koşullarında bir kadın olarak çıktığı bu yol takdire şayandır.

İncelenen ikinci eser Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Ankara* adlı belgesel niteliği taşıyan anlatısıdır. Zaman kurgusuyla oluşturulan eser, Cumhuriyet dönemindeki mekânlara, toplumsal sıkıntılara değinir. Romanda Ankara, üç farklı dönemde, üç farklı anlayışta anlatılır.

İlk bölümde henüz taşra kasabası niteliğinde olan şehrin özellikleri anlatılır. İlk bölümün Ankara'sında yol yoktur, su yoktur, medeniyet namına bu şehirde hiçbir şey yoktur. Romanın merkezi kişisi Selma, bu görüntüyü yadırgar. İstanbul'daki hayatını özler. Fakat Ankara'yı keşfettikçe bu düşüncesi değişir. Düşünceleri değiştikçe hayatı da değişir. Eşi Ahmet Nazif Bey'den ayrılır. Eşi eskiyi, kokuşmuş düzeni, İstanbul'u temsil etmektedir. Selma Hanım'ın artık eskiyle işi olmamalıdır. Yeni düzenin merkezi Ankara olacaktır.

İkinci bölümde yeni rejim Cumhuriyet, insanlar tarafından bilinmezliklerle doludur. İstanbul'dan gelen aydın kesim, modernleşmeyi yanlış anlar. Selma Hanım ikinci evliliğini milli mücadelenin kahraman bir askeri olarak tanıdığı Binbaşı Hakkı Bey'le yapar. Fakat Hakkı Bey bu bölümde asker

kimliğinden uzak, alafranga bir tip olarak karşımıza çıkar. Batı modernizmini savunur, kendi değerlerinden tamamen uzaklaşır, kim olduğunu tamamen unuttur. Bu sadece Hakkı Bey'e özgü bir durum değildir. Birçok kişi Hakkı Bey gibi modernitenin getirmiş olduğu yenilikleri kendi lehine kullanır. Yerel halk ise bu moderniteden uzak durmayı tercih eder. Böylelikle halk-aydın çatışması doğar. Bu bölümde inkılapların toplumdaki yansıması eleştirel bir şekilde anlatılır. Ankara halkı devrimleri yeteri kadar benimsemez. Sosyal ilişkilere değinilen bu bölümde kullanılan mekânlar birer sembolik öğedir. Ankara Palas, Yenişehir gibi mekânlar yozlaşmayı, kültürden uzaklaşmayı temsil eder. Kısacası Ankara ve Ankara halkı bocalar.

Üçüncü bölüm ise ütopyik özellikler gösterir. Anlatıda verilen zaman henüz yaşanmamıştır. Yazar olmasını arzu ettiği temaları konu alır. Selma Hanım, Hakkı Bey'le evli kalmaya daha fazla dayanamaz ve ondan boşanır. Neşet Sabit'le evlenir. Selma Taceddin Mahallesi ve Yenişehir'den sonra Cebeci'de yaşamaya başlar. Bu bölüm Cumhuriyet'in on yılına denk gelir. Toplum modernite kavramının özünü anlamakla beraber bocalamanın getirdiği olumsuzlukları geride bırakır. Büyük Tiyatro, Pınarbaşı, 19 Mayıs Stadyumu gibi mekânlar kültürel aktivitelerin merkezi haline gelir. Romanda toplumun mekânsal seçimi, kültürel değişimi de göstermektedir. Mekânlar, bir olma kavramını ve toplumsal ayrışmayı göstermesi açısından değerlidir.

İncelenen son roman *Dikmen Yıldızı*'dır. *Dikmen Yıldızı*, eleştirmenler tarafından olumlu bulunmasa da inkılap kanonu yapması açısından dikkate değerdir. Roman yazıldığı dönem ve şartlar göz önünde bulundurulduğunda yeni başlayan bir dönemin evveliyatını aydınlatması açısından önemlidir. Romanın ana karakteri İzmirli Yıldız, eskiyen bir sistemde kaybolan insanlığı anlatır. Yıldız, nişanlısını kaybettiğini düşünmesinden itibaren Anadolu'nun da durumunu gözler önüne seren tavırlarda bulunur. Fakat nişanlısını bulma ümidi onda hiçbir zaman kaybolmaz. Bu ümit, dönemin savaş ortamının bir gün biteceğini ve aydınlık günlerin geleceğini gösterir. Bu bir kadın romanıdır. Eser aşk hikâyesi üzerine kurgulansa da milli mücadele sırasında kaybolmuş bir halkın hikâyesini bulmak mümkündür. Edebi kaygılardan uzak yazılmış *Dikmen Yıldızı*, günümüzde popülerliğini korur.

Halide Edip, Yakup Kadri ve Aka Gündüz'ün incelenen anlatıları toplumun milli duygularına hitap etmesi açısından önemlidir. Milli mücadele dönemini anlatan bu eserler, M. Kemal Atatürk'ün de doğrudan veya dolaylı olarak içinde bulunduğu yapılardır. Üç eserin de dili oldukça sade ve akıcıdır. Ortak bir özellik olarak Anadolu'nun ihmal edilmişliği işlenir. Anlatıları yeni Türk edebiyatı içine yerleştirdiğimizde kendi imkânları doğrultusunda belirli bir dönemi anlatması açısından değerlidirler.

### Etik Kurul İzni

Bu makale etik kurul izni gerektiren bir çalışma grubunda yer almamaktadır.



## Kaynakça

- Adıvar, H. E. (2017). *Türk'ün ateşle imtihanı istiklâl savaşı hatıraları*. Can Yayınları.
- Alemdar, Y. (1992). *Cumhuriyet dönemi Türk romanı*. Günce Yayınları.
- Alver, K. (2006). Edebiyatın sosyolojik imkanı. İçinde K. Alver (Ed.), *Edebiyat sosyolojisi* ( ss. 13-22). Hece Yayınları.
- Apaydın, T. (1976). Kurtuluş savaşı romanı. *Türk romanında kurtuluş savaşı özel sayısı 298*. (ss. 120-121). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Atay, F. R. (2009). *Çankaya*. Pozitif Yayınları.
- Cantek, L. F. Ş. (2016). *"Yabanlar" ve yerliler başkent olma sürecinde Ankara*. İletişim Yayınları.
- Çalışlar, İ. (2010). *Halide Edib biyografisine sığınmayan kadın*. Everest Yayınları.
- Çelik, Y. (2006). Cumhuriyet dönemi (1923-XXI. yüzyıl). İçinde T. Halman, O. Horata, Y. Çelik, N. Demir, M. Kalpaklı, R. Korkmaz & M. Ö. Oğuz (Eds). *Türk edebiyatı tarihi c: 4*. (ss. 215-274). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çelik, Y. (2014). Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Ankara romanı bağlamında kemalist ideoloji ve Türkiye Cumhuriyeti'nin bir başkent inşası. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 2, 93-107.
- Doğan, A. (2018). Aka Gündüz'ün romanlarında sosyal meseleler. *Tarih ve mekân odağında Türk romanı incelemeleri*. Hece Yayınları.
- Doğan, M. H. (1976). Türk romanında kurtuluş savaşı. *Türk romanında kurtuluş savaşı özel sayısı 298*. (ss. 7-40). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Eliuz, Ü. (2021). Kurguya yansıyan köklü dönüşüm: Cumhuriyet dönemi Türk romanı (1923-1950). İçinde Ü. Eliuz, G. Şişman, B.Armağan & E.Seferoğlu (Eds). *Cumhuriyet dönemi roman okumaları I*. (ss. 9-16). Kesit Yayınları.
- Gündoğan, H. (2022). *Atatürk dönemi Türk edebiyatında Ankara (1920-1938)*. Paradigma Akademi.
- Gündüz, A. (2012). *Dikmen yıldızı*. Toker Yayınları.
- Gündüz, O. (2010). Yakın dönem tarihsel romanlarda çatışma alanları ve tarihsel romanların 'ulusal kimlik' edinmedeki rolü. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitü Dergisi*, 14(35), 135-136.
- İleri, S. (1976). Dikmen yıldızı üzerine. *Türk romanında kurtuluş savaşı özel sayısı 298*. (ss. 48-49). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2008). *Ankara*. İnkilap Yayınevi.
- Kinross, L. (2008). *Atatürk bir milletin yeniden doğuşu* (Çev. Necdet Sander). Altın Kitaplar Yayınevi.
- Ortaç, Y. Z. (1966). *Bizim yokuş*. Akbaba Yayınları.
- Özkırımlı, A. (1987). *Türk edebiyatı ansiklopedisi*. Cem Yayınevi.
- Şimşir, B. N. (2018). *Ankara... Ankara bir başkent doğuşu*. Bilgi Yayınevi.
- Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası III, İstanbul 1988. Yeni mebuslarımız: Urfa mebusu: Yahya Kemal Bey. *Hakimiyet-i Milliye*. Ankara, yıl 4, 3 Temmuz 1339 (1923).
- Yalçın, A. (2012). *Cumhuriyet dönemi Türk romanı 1923-1940*. Akçağ Yayınları.


Yılmaz, A. (2019). Yakup Kadri'nin Ankara romanında cumhuriyet kadınının doğuşu. *AHBV Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (1), 11-19.

Yücebaş, H. (1959). *Bütün cepheler ile Aka Gündüz*. Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık.





# YABANCILARA TÜRKÇE ÖĞRETİMİNDE YAZINSAL METİNLER: GAZİ ÜNİVERSİTESİ TÖMER YABANCILAR İÇİN TÜRKÇE SETİ C1 DÜZEYİ ÖRNEĞİ\*

 Mehmet ER<sup>a</sup>

## Özet

Türkçenin yabancı/ikinci dil olarak öğretiminde anlama ve anlatma becerileri olarak nitelendirilen dört temel beceriyi geliştirme yollarından biri, ders kitaplarında kullanılan okuma ve dinleme metinleridir. Genelde dil öğretimi özelde yabancılara Türkçe öğretiminde kullanılan anlama metinlerini, özgün (otantik) ve özgün olmayan metinler olarak ikiye ayırabiliriz. Bu metinlerin seçimi ve materyal olarak kullanımı dil öğretiminin temel ilkelerine uygun olarak yapılmalıdır. Bununla birlikte dil düzeyi, hedef yeterlikler, kültürlerarasılık, ölçme-değerlendirme kriterlerine uygunluk gibi unsurlar; öğretim materyallerinde kullanılacak metin seçimini etkilemektedir. Dilin estetik kullanımının söz konusu olduğu edebî metinler, diğer metin türleri gibi otantik ve yapılandırılmış/sadeleştirilmiş metin olarak dil öğretim materyallerinde kullanılabilir. Bu eserlerin yazılış amaçları dil öğretmek olmamakla birlikte özellikle orta ve ileri düzeylerde okuma/dinleme materyali olarak kullanılmaları oldukça yaygındır. Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi yapılarak Gazi Üniversitesi TÖMER Yabancılar için Türkçe Öğretimi Seti C1 Düzeyi kitabı incelenmiştir. Gazi Üniversitesi TÖMER C1 kitabındaki yazınsal okuma ve dinleme metinlerinden hareketle bu metinlerin hangi dil becerilerinde kullanılması gerektiği tartışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Yabancılara Türkçe öğretimi, Yazınsal metinler, Materyal geliştirme, Metin değiştirim.



## LITERATURE TEXTS IN TEACHING TURKISH TO FOREIGNERS: GAZİ UNIVERSITY TÖMER TURKISH SET FOR FOREIGNERS C1 LEVEL EXAMPLE

### Abstract

One of the ways to develop the four basic skills, which are defined as comprehension and expression skills in teaching Turkish as a foreign/second language, is reading and listening texts used in textbooks. In general, we can divide the comprehension texts used in language teaching, especially in teaching Turkish to foreigners, as original (authentic) and non-original texts. The selection and use of these texts as materials should be done in accordance with the basic principles of language teaching. In addition, factors such as language level, target competencies, interculturality, compliance with assessment-evaluation criteria; affects the choice of text to be used in teaching materials. Literary texts, in which the aesthetic use of language is in question, can be used in language teaching materials as authentic and structured/simplified texts like other text types. Although the

\* Bu çalışma, Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan bildiriden genişletilerek üretilmiştir.

<sup>a</sup> Öğr. Gör. Dr., Gazi Üniversitesi, Rektörlük, TÖMER Müdürlüğü, mer@gazi.edu.tr

Makale Geliş Tarihi: 20.10.2022, Makale Kabul Tarihi: 09.12.2022

purpose of writing these works is not to teach language, it is quite common to use them as reading/listening material, especially at intermediate and advanced levels. In this study, Gazi University TÖMER Turkish Teaching Set for Foreigners C1 Level book was examined by making document analysis from qualitative research methods. Based on the literary reading and listening texts in the Gazi University TÖMER C1 book, it has been discussed in which language skills these texts should be used.

**Keywords:** Teaching Turkish to foreigners, Literary texts, Material development, Text replacement.



## Giriş

Dil öğretimi; temel becerilerin geliştirilmesi, öğretimde uygulanan yöntem ve stratejiler, sınıf içi iletişim ve kültürlerarasılık, öğreticinin alan bilgisi ve pedagojik yeterlikleri, ölçme-değerlendirme ve hazırlanan ders materyalleri ile birlikte bütünsel bir şekilde ilerlemelidir. Bu alt başlıklardan birinde herhangi bir eksiklik olması durumunda öğretim ve öğrenimin sekteye uğraması kaçınılmazdır. Materyal geliştirme, dil öğretiminin en önemli unsurlarından biridir. Çünkü kullanılan ders materyali, öğrencinin öğrenme süreçlerini etkilediği kadar öğreticiyi yönlendirmesi açısından da oldukça kritik bir öneme sahiptir. Türkçenin yabancı ve ikinci dil olarak öğretiminde de materyal geliştirme süreçleri farklı basamaklarda değerlendirilmektedir. Hedef kitle ve hedef dil seviyesi başta olmak üzere birçok farklı unsur, materyal geliştirme sürecinde önemli rol oynamaktadır. Demirel (2011) materyal hazırlama ilkelerini sıraladığı çalışmasında bu ilkeleri şöyle sınıflandırmaktadır:

*Anlamlılık, bilinenden başlama, çok örneklilik, görelilik, seçicilik, tamamlama, fonun anlamlılığı, kapalılık, birleştiricilik, algıda değişmezlik, derinlik, yenilik, basitlik, hedef-davranış ve öğrenciye uygunluk ilkesi.*

Tomlinson “Dil Öğretimi ve Öğrenimi İçin Materyal Geliştirme” adlı eserinde iyi bir ders materyalinin şu sorulara cevap vermesi gerektiğini belirtmektedir:

“Yazar anlaşılır cümle yapılarını kullanıyor mu? Materyaller öğrenciler için ilgi çekici mi?

Bir öğretim ünitesindeki aşamalar yeterince geliştirildi mi?

Materyal, kusursuz mu ve deneyimsiz öğretmenlere rehberlik etmek için yeterince metodik mi?” (Tomlinson 2012, s. 147).

Görüldüğü üzere ders materyali hazırlama süreci oldukça yoğun ve detaylı bir ön çalışma süreci gerektirmektedir. Dil öğretiminde eksiksiz alan bilgisi ve pedagojik bilginin yanı sıra kültürlerarasılık ve ölçme-değerlendirme kriterlerinin tam olarak uygulanması ile etkili ders materyalleri üretilebilir. Bu metinlerde; kolaydan zora somuttan soyuta gidilen, dil öğretiminin temel ilkelerine uygun, öğrenci hazır bulunuşluğuna dikkat edilen ve dil kazanımları gözetilerek hazırlanmış ders materyalleri öğrenimi ve öğretimi en üst seviyeye taşıyacaktır.

Genelde dil öğretimi özelde yabancılara Türkçe öğretiminde dört temel dil becerisini geliştirme yollarından biri, ders materyallerinde kullanılan okuma ve dinleme metinleridir. Dil becerilerinin geliştirilmesi ve hedef dile ait sözcük hazinesinin artırılmasında en önemli becerilerin başında bu

alımlama/anlama becerileri gelmektedir. Anlama, okuyucunun/dinleyicinin metindeki girdileri alıp kendi hedefleri doğrultusunda işlediği bir süreçtir. Krashen de meşhur teorisinde dil ediniminin gerçekleşmesi için anlamlı girdilere maruz kalmak gerektiğini belirtir. Öğrenciler, okuma ve dinleme metinlerinde öğrendikleri yeni kelimeler ve dilsel yapıları; yazma ve konuşma gibi üretime yönelik becerilerde kullanırlar. Dolayısıyla gerek seviyeye gerekse kazanımlara uygun okuma/dinleme metinlerinin dil öğretiminde kullanılması oldukça önemlidir. Diller İçin Avrupa Ortak Başvuru Metnindeki (CEFR/D-AOBM) ve Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretimi Programındaki (TYDÖP) yeterlik tanımları ile birlikte kelimelerin kullanım sıklıkları da dikkate alınarak; seviyelere uygun metinler seçmek hem sözcük dağarcığını geliştirir hem de dil ediniminin doğal bir şekilde gerçekleşmesine önemli bir katkı sağlar.

## A. METİN VE ANLATI

TDK sözlüğünde metin: “Bir yazıyı biçim, anlatım ve noktalama özellikleriyle oluşturan kelimelerin bütünü, tekst” olarak; anlatı ise “Roman, hikâye, masal vb. edebî türlerde bir olay dizisini anlatma biçimi, hikâyeleme, öyküleme, tahkiye” ifadeleri ile tanımlanır (TDK, 2022).

Güneş (2013) metin ifadesini; biçim, anlatım ve noktalamaya bağlı olarak duygu, düşünce veya isteklerin anlatıldığı bir araç olarak tarif eder. Erkul (2004) bir yazıyı oluşturan ve yazar tarafından bilinçli olarak bir araya getirilmiş ses, sözcük ve paragraflar olarak tarif ederken; Dilidüzgün (2017) ise metnin günlük hayatta bazı türlerle karşılaştığımız iletişimsel bir olgu olduğunu belirtmektedir. Eğitim bilimleri, edebiyat ve dil bilimi gibi alanlar kendi içinde çeşitli metin tasnifleri yapmıştır. Türkçe dersi öğretim programında metinler şu şekilde tasnif edilir:

- Bilgilendirici: anı, biyografi, dilekçe vb.
- Hikâye edici: hikâye, roman, tiyatro vb.
- Şiir: şiir, tekerleme, türkü vb. (MEB, 2019).

Günay (2013) ton, tip ve tür başlıkları altında değerlendirirken; Dilidüzgün (2017) ve Cemiloğlu da (2015) farklı metin tasniflerinde bulunmuştur.

Dil öğretiminde kullanılan metinler ise diğer metin sınıflandırmalarından daha farklı değerlendirilmelidir. Çünkü Açık ve İltar’ın da (2019) belirttiği gibi bir restoran menüsünden derin anlamlar içeren edebî metinlere kadar kullanılan tüm metinler birer dil öğretim materyalidir. Açık ve İltar, dil öğretim metinlerini oluşturulma amacına ve işlevlerine göre ikiye ayırırken; oluşturulma amacına göre kurgu ve otantik metinler, işlevlerine göre ise kullanım işlevli, edebî ve diğer metinler olarak üçe ayırırlar (Açık & İltar, 2019, s. 322). Türkçenin yabancı ve ikinci dil olarak öğretiminde alan yazın taraması yapıldığında ağırlıklı olarak üretilmiş ve otantik metin ayrımı yapıldığı görülmektedir. D-AOBM dil öğretiminde kullanılan metinleri sözlü ve yazılı metinler olarak ikiye ayırır. Çerçeve metin, doğası gereği okuma metinlerini dil öğretim materyalleri olarak değerlendirmekte ve buna göre sınıflandırma yapmaktadır.

Seviyeler dikkate alındığında A1 ve A2 seviyesinde üretilmiş metinler ağırlıklı olarak tercih edilmektedir. Bu seviyelerde otantik metin olarak ise restoran menüsü, yol tabelası gibi içeriğinde basit ve anlaşılması kolay dil öğeleri barındıran metinler kullanılabilir. Çünkü başlangıç seviyelerinde selamlaşma, adres tarifi, tanışma ve tanıtma, alışveriş yapma gibi basit iletişimsel yetiler öğrencilere verilmektedir. Öğrenciler, düzeye uygun kip ve zamanları kullanarak basit cümleler üretirler. Bunun için kısa diyaloglar, kısa yazılar, anlaşılması kolay tablo ve görsel araçlarla metinler oluşturulabilir. Özellikle başlangıç seviyelerinde dil bilgisel yapıları dikkat edilmelidir. Çünkü bu seviyelerde birleşik zamanlı fiiller, birleşik cümleler, mecaz anlamlar veya fiilimsilerin yoğun kullanıldığı ifadelerin öğrencileri zorlayacağı çok açıktır. B1 ve B2 düzeyi, özerk öğrenmenin başladığı dil düzeylerini ifade eder. Bu seviyelerde dil öğrencisi; uzmanlık gerektiren ve çok karmaşık olmayan metinleri anlayabilir, anlamını bilmediği kelimeleri metnin bağlamından çıkarabilir ve anlamayı geliştirmek için farklı okuma stratejileri kullanabilir. C1 seviyesinde ise dil öğrencisi uzmanlık alanı dışındaki metinleri, anlatı türündeki yazıları ve mesleki yazıları da kapsayan metinleri anlayabilecek düzeye erişmiştir.

Berger'in olaylar dizisinden oluşan kısa öyküler, Kıran'ın (2000) bir olayın yeniden sunumu olarak tarif ettikleri anlatı metinleri, C1 seviyesi dil öğretim materyallerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Yüksel (2007) anlatıları gerçek ve kurgusal olarak ikiye ayırır. Bu bakış açısından hareketle bir sosyoloji veya tarih metni gerçek anlatıya girerken edebî metinler kurgusal anlatıyı ifade eder. Aynı çalışmada bu iki anlatı türünün arasında keskin çizgiler olmadığı ve örtüşebileceği belirtilmektedir (Yüksel, 2007, s. 158). Olay örgüsü, zaman, mekân ve kişiler ise bu türün temel unsurlarıdır.

Her ne kadar dil öğretimi amacıyla yazılmamışsa da otantik metinler dilin en doğal hâlini bünyesinde barındırır ve bu özgün metinler içinde kuşkusuz dilin en üst seviyede kullanımına edebî metinlerde rastlarız. Edebî metinlerin dil öğretiminde kullanımı karşımıza ağırlıklı olarak B1 ve sonrasında, genellikle B2 ve C1 seviyelerinde çıkmaktadır. Bu metinler, özgün bir anlayışla verilebileceği gibi değiştirim/sadeleştirme diye isimlendirilen işlemlerden geçebilir.

**Tablo 1.** Diller için Avrupa Ortak Başvuru Metni Okuduğunu Kavrama Yeterlikleri (D-AOBM, s. 58)

C1	Zor bölümleri tekrar okuyabilmesi koşuluyla kendi uzmanlık alanıyla ilgili veya uzmanlık alanı dışında uzun ve karmaşık metinleri ayrıntılı bir şekilde anlayabilir. Tekrar okuma fırsatı olması ve kaynak araçlara erişebilmesi koşuluyla edebî yazılar, gazete veya dergi makaleleri ve uzmanlık alanına ait akademik ve mesleki yayımları da kapsayan çok çeşitli metinleri anlayabilir.
----	---

**Tablo 2.** Diller için Avrupa Ortak Başvuru Metni Genel Sözlü Kavrama Yeterlikleri (D-AOBM, s. 52)

C1	Ara sıra bazı ayrıntıları -özellikle aşına değilse- doğrulamaya ihtiyaç duysa bile kendi alanı dışındaki soyut ve karmaşık konular hakkında uzayan söylemi takip edebilecek kadar anlayabilir. Üslubundaki geçişleri fark edip takdir ederek çok çeşitli deyimse ifadeleri ve gündelik anlatımı tanıyabilir. Anlaşılır biçimde yapılandırılmadığında ve ilişkiler açıkça belirtilmeyip yalnızca ima edildiğinde bile uzayan söylemi takip edebilir.
----	--

**Tablo 3.** Diller için Avrupa Ortak Başvuru Metni Serbest Zaman Etkinliği Olarak Okuma Yeterlikleri (D-AOBM, s. 63)

C1	Belli bölümleri yeniden okuyabilmesi ve dilerse kaynak araçlara ulaşabilmesi koşuluyla çeşitli edebî metinleri okuyabilir ve fark edip takdir edebilir. Dilin standart biçiminde veya aşına olduğu bir ağızda üretilmiş çağdaş edebî ve kurgu olmayan metinleri, biraz zorluk yaşayarak ve örtük anlam ve fikirleri fark edip takdir ederek okuyabilir.
----	--

**Tablo 4.** Diller İçin Avrupa Ortak Başvuru Metni Yaratıcı metinlere (edebiyat dâhil) yönelik kişisel görüşleri ifade etme Yeterlikleri (D-AOBM, s.111)

C1	Eserin belli özelliklerine tepkisini ana hatlarıyla ortaya koyarak ve bu özelliklerin önemini açıklayarak bir esere yönelik kişisel yorumlamasını ayrıntılı şekilde betimleyebilir. Bir eserdeki bir karaktere yönelik kişisel yorumlamasını (karakterin psikolojik/duygusal durumu, eylemlerinin güdülleri ve bu eylemlerin sonuçları) ana hatlarıyla belirtebilir
----	---

D-AOBM, edebî metinleri “yaratıcı metinler” başlığı ile tanımlamaktadır. Aynı zamanda hayal gücü ve kültürel unsurların önemli eserleri olan bu metinleri, dilin temel başvuru metinleri arasında görmektedir (2021, s. 110).

## B. METİN DEĞİŞTİRİM

Metin değiştirim/sadeleştirme, bir anlatı metninde bazı değişiklikler yaparak onu dil öğretim materyali hâline getirmektir. Ancak bu işlemler dizisi, yeni metni yalnızca söz dizimine veya dil bilgisel yapılaraya uygun duruma getirmek değildir. Bağlamdan koparak ve metni doğal akıştan uzaklaştırarak yapılacak bir değiştirim, okuma/dinleme metnini amacından uzaklaştırır. Yazıcı, edebî metnin uyumlu bir yapı olduğunu ve üzerinde değişiklikler yapılsa dahi bu uyumlu yapının bozulmaması gerektiğini belirtir (Yazıcı, 2004, s.50). Bakan, yüksek lisans tezinde metin sadeleştirmenin sözcük ve dil bilgisel bağdaşıklık ölçütleri ile uygun, aynı zamanda özgün metne olabildiğince yakın bir çizgide ilerlemesi gerektiğini belirtmektedir (Bakan, 2012, s.5). Metnin seçimi bir diğer önemli husustur. Anlatmaya ve göstermeye bağlı metinler okuyucuda merak duygusunu ve okuma isteğini artırır, ayrıca kültürlerarası iletişime katkıda bulunur. Ancak doğaldır ki metaforik unsurların yoğun, metnin yüzey ve derin yapısının birbirinden uzak ve çizgisel zaman anlayışının bozulduğu edebî metinler dil öğrencisini zorlayacaktır. Unutulmamalıdır ki yabancı ve/veya ikinci dil olarak Türkçe öğretiminde amacımız; öğrenciye bir edebî zevk kazandırmak değil Türkçe öğretmektir. Dolayısıyla dil öğretim materyallerinde; anlaşılması zor, girift yapıları, felsefi derinlikleri olan anlatılar yerine olay öyküleri, tiyatro metinleri, şiirler veya bazı roman parçalarının kullanılması dil öğretimi yaklaşımına daha uygun olacaktır. Süner, metin seçiminde iki temel unsurdan bahsetmektedir, bunlar: Metnin hem yerel hem evrensel kültürel unsurları barındırması ve eserin dilinin olabildiğince imgelerden arındırılmasıdır (Süner, 2018, s. 34). Durmuş ise metin değiştirimin dil bilimsel unsurlarından bahsettiği çalışmasında şu işlemlerin yapılarak yeni bir metin oluşturulduğunu belirtir: “özetleme, sadeleştirme, kısaltma, bölme, açıklama, genişletme, birleştirme, yerine koyma, düzenleme, düşürme ve eksiltme” (Durmuş, 2013, s. 83). Brown’un (2011) metin sadeleştirme ölçütlerine baktığımızda ise “metindeki tüm girdilerin korunduğu, metnin özel olarak öğrenciler için hazırlandığı ve belli derecede özgün olan metinler” olarak üçlü bir sınıflandırma yapılmaktadır. Brown, yalnızca sadeleştirme işlemlerinden geçmiş metinlerin değil otantik metinlerin de dil öğretiminde değiştirilmeden kullanılabileceğinden bahseder. D-AOBM de C1 seviyesi için, öğrencinin edebî metinleri okuyabileceğini ve bu metinleri fark edip takdir edebileceğini belirtir” (D-AOBM, 2021, s. 63). Ghaffari (2020) “Dil Seviyelerine Uygun Edebî Metin Uyarlama” adlı doktora tezinde, edebiyat eserlerinin dilin temel ve vazgeçilmez kaynakları olduğunu; bu sebeple dil öğretim metinlerinde mutlaka kullanılması gerektiğini belirtmiştir.

### C. YÖNTEM

Çalışma kapsamında konuyla ilgili yapılan araştırmalar tarandıktan sonra nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizine dayalı betimsel bir çalışma yapılmıştır. Yabancılara Türkçe öğretimi kitap setleri evreninden Gazi Üniversitesi TÖMER Yabancılar için Türkçe seti C1 kitabı örneklem olarak alınmış ve alan yazınındaki uygulamalar da dikkate alınarak yorumlayıcı bir yaklaşımla değerlendirme yapılmıştır.

### D. BULGULAR

Gazi Üniversitesi TÖMER Yabancılar için Türkçe setinde edebî metinlerden, okuma ve dinleme metni olarak oldukça faydalandığı gözlemlenmektedir. B1 ve B2 düzeyi kitaplarda “Eskici, Karagöz ve Hacivat, Don Kişot ve Yardımcısı, Tuz Masalı, Fahrenheit 451, Zümrüdü Anka Kuşu, Narkisos bölümlerinde edebî türlerden faydalanılmıştır. Toplam yirmi bölümün bulunduğu C1 düzeyi kitabında ise tablo 5’te tasnif edilen bölüm ve aktivitelerde edebî metinlerden yararlandığı tespit edilmiştir. Bu metinlerden altısı okuma altısı dinleme aktivitelerinde kullanılmıştır. Dinleme becerilerinde kullanılan metinler, boşluk doldurma ve dinlediğini anlama aktiviteleri olarak değerlendirilmiştir. Bu metinlerden bazıları otantik metin olarak kullanılmış, bazıları sadeleştirilmiş/değiştirilmiştir. Bazı metinler ise materyal tasarımcısı tarafından yeniden yazılmıştır.

**Tablo 5.** C1 Kitabı Alımlama Becerilerinde Yararlanılan Edebî Metinler

Bölüm/Aktivite Adı	Faydalanılan Eser ve Yazar	Tür	Beceri
Beyaz Gemi	Beyaz Gemi/ Cengiz Aytmatov	Roman	Okuma
Bir Arayışın Hikâyesi: Küçük Kara Balık	Küçük Kara Balık/Samed Behrengi	Öykü	Okuma
Ah Şu Gençler	Ah Şu Gençler/Turgut Özakman	Tiyatro	Okuma
Hırsız	Ahmet Haşim	Öykü	Okuma
İnsanlığın Sınavı	Önce Ekmekler Bozuldu/Oktay Akbal	Öykü	Okuma
Şiir Ülkesinin Mısralarında Gezinti	Ayla Oral, Aşık Veysel, A.H.Tanpınar vd.	Şiir	Okuma
Yusuf ile Züleyha	Yusuf u Züleyha/ Şeyyad Hamza, Molla Camii, Hamdullah Hamdi vd.	Mesnevi	Dinleme
Cebeci İstasyonu ve Sen	Cebeci İstasyonu ve Sen/Yavuz Bülent Bakiler	Şiir	Dinleme
Arkadaşım Badem Ağacı	Arkadaşım Badem Ağacı/Aziz Nesin	Şiir	Dinleme
Martı Jonathan	Martı/Richard Basch	Öykü	Dinleme
Kitaplarda Ölmek	Kitaplarda Ölmek/Behçet Necatigil	Şiir	Dinleme
Dinleme Bölümü	Bir İlkbahar Hikâyesi/Sait Faik Abasıyanık	Öykü	Dinleme

Veriler incelendiğinde örneklemimizde öykü türünde beş, roman türünde bir, mesnevi türünde bir, şiir türünde altı ve tiyatro türünde bir eserin kullanıldığı bulgusuna ulaşılmıştır. Bu eserlerin üçü dünya edebiyatından diğerleri ise Türk edebiyatından tercih edilmiştir. Sekiz metin okuma, altı metin ise dinleme etkinliklerinde kullanılmıştır. Yedi metin ana etkinlik metni olarak kullanılmış, diğerleri ise ana metne ek aktivite materyalleri olarak tasarlanmışlardır. Metinlerden sonra düzeye uygun olarak çoktan seçmeli ve açık uçlu sorular; boşluk doldurma, cümle tamamlama, doğru/yanlış ve eşleştirme gibi metin altı etkinlikleri hazırlanmıştır. Ayrıca bu metinler incelendiğinde içerdikleri kültürel kodların; evrensel değerlere ve insan sevgisine vurgu yapan dolayısıyla kültürlerarası etkileşime uygun metinler oldukları tespit edilmiştir.

## Sonuç

Yabancılara Türkçe öğretimi alanında anlatı metinlerinin dil öğretim materyali olarak kullanımı hakkında yapılan lisansüstü tezlerin sayısı son yıllarda oldukça artmıştır (Akıncılar, 2018; Ay, 2021; Bakan, 2012; Eroğlu, 2015; Ghaffari, 2020; Özmen, 2019; Süner, 2018; Temizyürek, 2021; Tuğrul, 2021; Yayan, 2019 vd.). Alan yazın tarandığında yapılan çalışmaların okuma becerisi üzerine yoğunlaştığı gözlemlenmektedir. Ancak alımlama becerilerinin bir diğer unsuru olan dinleme becerisi üzerinde pek çalışma yapılmadığı tespit edilmiştir. Gazi Üniversitesi TÖMER Yabancılar için Türkçe C1 setinde görüldüğü üzere edebî metinler, ders materyali olarak sadece okuma becerisinde değil aynı zamanda dinleme becerilerinde de kullanılabilir. Dil öğretimi bir bütündür ve dilin en üst seviyede kullanıldığı edebî metinlerin tüm anlama becerilerini geliştireceği şüphesizdir.

C1 seviyesi yetkin dil seviyesi olarak tanımlanmaktadır ve bu seviyedeki öğrenci en karmaşık metinleri dahi anlayabilir. Dolayısıyla otantik veya değiştirilmiş/sadeleştirilmiş edebî metinler rahatlıkla bu seviyede kullanılabilir. Ancak örnekleme de tespit edildiği üzere bazı metinlerle ilgili bilgi verilerek o metnin tamamı veya bir bölümü materyal hazırlayıcısı tarafından tekrar yazılabilir/yaratılabilir. Bu durum alan yazında her ne kadar metin değiştirim/sadeleştirme başlığı altında incelenirse bile daha farklı üçüncü bir başlık altında değerlendirilebilir. Uyarlamalar sadece dil bilgisel yapılar, söz dizimi veya söz varlığını kapsamaz. Bazen içerik bakımından da metin değiştirilebilir hatta yeniden yazılabilir.

Yabancılara Türkçe öğretiminde kullanılan anlatı metinleri ile ilgili tezler ve akademik çalışmalar ağırlıklı olarak öykü ve roman türleri üzerine yoğunlaşmıştır. Ancak örnekleme incelenen TÖMER setinde görüldüğü üzere halk hikâyeleri, şiirler, destanlar, mitolojik metinler vd. birçok edebî metin özellikle orta ve ileri düzey dil öğretim materyallerinde kullanılabilir. Bilindiği üzere C1 seviyesinde sınırlamalar oldukça azalmıştır ve bu düzey farklı metinleri kullanmaya uygundur.

Eğer edebî metinde sadeleştirme/değiştirim işlemi yapılacaksa metin dil bilimsel ölçütlerle beraber dil öğretiminin söz varlığı, ölçme değerlendirme kriterleri, düzey yeterlikleri, barındırdığı kültürel öğeleri gibi unsurlara dikkat edilmeli aynı zamanda metnin doğal akışı, olay örgüsü ve üslubu bozulmamalıdır.

Ders materyalleri hazırlanırken dikkat edilen hususlardan biri de hangi yaş grubu için hazırlandığıdır. Metin seçiminde de buna dikkat edilmelidir. Bu hususta Millî Eğitim Bakanlığının tavsiye ettiği yüz temel eser ve/veya benzeri seçkiler dikkate alınabilir; Türkçenin yabancılara öğretimi sahası için böyle seçkiler oluşturulabilir.

Dil öğretim setlerinde kullanılan metinlerin kültürlerarası iletişim ve etkileşime doğru katkı yapması, insanî evrensel değerleri yansıtması da öğretim ve öğrenime katkı sağlayacaktır. Örnekleme bir Türkçe öğretim setidir ve doğal olarak bu sette Türk edebiyatı eserleri ağırlıklı olarak kullanılmış, dünya edebiyatından eserlere de yer verilmiştir. Gerek metin tercihleriyle gerekse seçilen metinlerin işleniş tarzıyla kültürlerarası etkileşime olumlu anlamda katkıda bulunulmuştur.

Doğru metin seçimi önemlidir. Metaforik yapısı güçlü, yüzey ve derin yapısı birbirinden uzak, çizgisel zaman akışının sık sık bozulduğu metinlerin tüm düzeylerde anlaşılması zordur. Edebî metinler

her ne kadar dilin en yetkin, en kristalize kullanımını sunsa da dil öğreticisinin hedefinin öğrenciye estetik zevk kazandırmak değil dil öğretmek olduğu; kullanılan bu metin parçalarının da birer dil öğretim materyali olduğu unutulmamalıdır.

### **Etik Kurul İzni**

Bu makale, etik kurul izni gerektiren bir çalışma grubunda yer almamaktadır.





## Kaynakça

- Akıncılar, A. (2018). *Türkçe öğrenen yabancılar için Dede Korkut hikâyeleri'nin B1 düzeyinde sadeleştirilmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ay, S. (2020). *Yabancılara Türkçe öğretimi için Sait Faik Abasıyanık'ın 'Birtakım İnsanlar' adlı hikâyesinin B1 seviyesine sadeleştirilmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Akdeniz Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Bakan, H. (2012). *Yabancılara Türkçe öğretiminde metindilbilimsel ölçütler çerçevesinde bir sadeleştirme denemesi: Sait Faik Abasıyanık, "Meserret Otelı"* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Brown, P., & Levinson, S. C. (1987). *Politeness: Some universals in language usage*. Cambridge University Press.
- Cemiloğlu, M. (2015). *İlköğretim okullarında Türkçe öğretimi*. Alfa Aktüel Yayınları.
- Council of Europe (2020). *Common European framework of reference for languages: learning, teaching, assessment companion volume with new descriptors, language policy programme education policy division education department council of Europe, Strasbourg 2001 / 2018 / 2020*.
- D-AOBM (2021). "Diller için Avrupa ortak öneriler çerçevesi" *Öğrenim, öğretim ve değerlendirme*. MEB Yayınları.
- Demirel, Ö. (2011). *Öğretim teknolojileri ve materyal tasarımı*. Pegem Akademi.
- Dilidüzgün, Ş. (1995). *Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde yazımsal metinler* (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dilidüzgün, Ş. (2017). *Metindilbilim ve Türkçe öğretimi*. Anı Yayınları.
- Durmuş, M. (2013). Metin değiştirimin dilbilimsel süreçleri üzerine. *The Journal Of Academic Social Science Studies*, 6(4), 391-408.
- Erkul, R. (2004). *Cümle ve metin bilgisi*. Anı Yayınları.
- Eroğlu, S. (2015). *Metindilbilimsel ölçütler çerçevesinde Ömer Seyfettin'in üç nasihat hikâyesinin yabancılar için Türkçe öğretimi için sadeleştirme denemesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Ghaffari, R. (2020). *Yabancılara Türkçe öğretiminde dil yeterliliklerine uygun edebî metin uyarlama* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Günay, D. (2001). *Metin bilgisi*. Multilingual Yayınları.
- Güneş, F. (2013). Türkçe öğretiminde metin seçimi. *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 1(1), 1-12.
- İltar, L. (2018). *Yabancı dil olarak Türkçenin öğretiminde kullanılan okuma metinlerinin farklı değişkenler açısından karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- İltar, L., & Açık A. (2019). Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde metin türlerinin sınıflandırılması ve ders kitaplarında yer alan okuma metinlerinin değerlendirilmesi. *Türkiyat Mecmuası - Journal of Turkology*, 29(2), 311-346.

- Kıran, A. Z., & Kıran, Z. (2000). *Yazımsal okuma süreçleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Krashen, S. (1982). *Principles and practice in second language acquisition*. Pergamon.
- MEB (2019). *Türkçe dersi öğretim programı*. Millî Eğitim Bakanlığı.
- Özçalışkan, Ş. (1996). Vladimir Propp'un biçimbilimsel yaklaşımı çerçevesinde bir Keloğlan masalının incelenmesi. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, (7), 59-75.
- Özmen, C. (2019). *Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde metin değiştirme teknikleriyle öykülerin yeniden oluşturulması* (Yayımlanmamış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Süner, R. (2018). *Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde yazımsal metinlerin B1 düzeyine uyarlanması: Eskici örneği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- TDK. (2022). *Güncel Türkçe sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/>
- Temizyürek, M. (2021). *Yabancılar için Türkçe öğretimi ders kitaplarındaki okuma metinlerinin betimlenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tomlinson, B. (2012). *Materials development for language learning and teaching*. *Language teaching*. Cambridge University Press.
- Tuğrul, F. (2021). *Yabancılar için Türkçe öğretiminde metindilbilimsel ölçütler çerçevesinde Refik Halit Karay'ın 'Şeftali Bahçeleri' adlı hikâyesinin A1-A2 düzeyine göre sadeleştirilmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kilis 7 Aralık Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- TYDÖP. (2020). *Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi programı*.
- Uzun, L. (2013). *Anlatı çözümlemesi*. İçinde S. Özsoy & Z. Erk Emeksiz (Eds.). *Genel dilbilim II* (ss. 182-210). Anadolu Üniversitesi Yay.
- Yayan, H. (2019). *Yabancılar için Türkçe öğretiminde Refik Halit Karay'ın eskici ve testi adlı hikâyelerinin A2 seviyesine uyarlanması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yazıcı, N. (2004). *Anlatı metinlerde ön ve arka planı belirginleştiren dilsel görünümeler: Türkçe üzerine gözlemler* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yazıcı, N. (2017). Kurmaca anlatılarda kahramanın sunumu: Metinleştirme stratejisi olarak gönderim ve eksiltme. *Türkbilig*, (34), 117-134.
- Yılmaz, Y. (2021). *Yabancılar için Türkçe öğretimi kapsamında Ömer Seyfettin'in bazı hikâyelerinin B1 seviyesine uyarlanması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yüksel, G. H. (2007). Anlatısal metinler ve kısa öykü. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(1), 153-174.



## ROMANLA EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ YAPMAK: İFFET, METRES VE CEHENNEMLİK ROMANLARI\*

 Özlem NEMUTLU<sup>a</sup>

### Özet

Hüseyin Rahmi Gürpınar, edebiyat dünyasına Ahmet Mithat Efendi'nin kazandırdığı yazarlardan biridir. Edebî hayatına 1880'li yıllarda başlayan ve vefat yılı 1944'e kadar yazarlık faaliyetini devam ettiren Gürpınar'ın gerek edebî eserlerinde gerekse yazılarında hiciv ve mizah içerikli bir bakış açısının izlerini görebilmek mümkündür. Yazarın Menemenlizade Mehmet Tahir'in *Sergüzeşt* başlıklı uzun hikâyesinden hareketle, romantik edebiyatın eleştirisini yapmak üzere 1886'da "İstiğrak-ı Seherî" başlıklı diyalogunu kaleme aldığını biliyoruz. Buna göre 1896'da Vecihî'nin romanlarına benzetilmek üzere *İffet*'i yazdığı tezi üzerinde tekrar durmamız gerekir. Öte yandan bu yıllar, romantik edebiyatın hayli ilgi gördüğü "Ara Nesil" yazarlarından sonra Servet-i Fünuncuların bir araya gelerek yeni bir edebî oluşuma adım attıkları dönemlere tekabül eder. Hüseyin Rahmi'nin de ustası Ahmet Mithat Efendi gibi Servet-i Fünuncularla polemiklere girdiği veya onlara mesafeli durduğu herkesçe bilinen bir realitedir.

Bu yazıda Gürpınar'ın, Namık Kemal'in üslubunu taklit etmekle tanınan Vecihî'nin romanlarına benzetilmek üzere kaleme aldığı iddia edilen *İffet*, "Dekadanlık", "Realizm-Romantizm" tartışmalarına yer verdiği *Metres* ve kimi eleştirmenlerce *Aşk-ı Memnu*'nun bir parodisi olarak görülen *Cehennemlik* romanlarını değerlendireceğiz.

**Anahtar Kelimeler:** Hüseyin Rahmi Gürpınar, Romantik edebiyat, Alay, Hiciv, Eleştiri.



### MAKING LITERARY CRITICISM THROUGH NOVELS: THE NOVELS OF İFFET, METRES AND CEHENNEMLİK

#### Abstract

Hüseyin Rahmi Gürpınar is one of the writers introduced to the world of literature by Ahmet Mithat Efendi. It is possible to see the traces of a satirical and humorous point of view in both the literary works and writings of Gürpınar, who started his literary life in the 1880s and continued his writing activities until his death in 1944. We know that the author wrote a dialogue titled "İstiğrak-ı Seherî" in 1886 to criticize romantic literature based on Menemenlizade Mehmet Tahir's long story titled *Sergüzeşt*. Accordingly, we should once again emphasize the thesis that he wrote *İffet* in 1896 to be compared to Vecihî's novels. On the other hand, these years correspond to the period when the representatives of Servet-i Fünun came together after the writers of

\* Bu çalışma, Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan bildiriden genişletilerek üretilmiştir.

<sup>a</sup> Doç. Dr., Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ozlemnemutlu19@hotmail.com

Makale Geliş Tarihi: 10.11.2022, Makale Kabul Tarihi: 12.12.2022

the "Transition Generation", in which romantic literature attracted a lot of attention, and stepped into a new literary formation. It is a well-known fact that Hüseyin Rahmi, like his master Ahmet Mithat Efendi, engaged in polemics with the Servet-i Fünuncular or distanced himself from them.

In this study, we will evaluate Gürpınar's novels *İffet*, which is claimed to be written to resemble the novels of Vecihî, who is known for imitating Namık Kemal's style, *Metres*, which includes discussions on "Decadence", "Realism-Romanticism", and *Cehennemlik*, which is seen as a parody of *Aşk-ı Memnu* by some critics.

**Keywords:** Hüseyin Rahmi Gürpınar, Romantic literature, Sarcasm, Satire, Criticism.



## Giriş

Hüseyin Rahmi Gürpınar, edebiyat tarihimize Ahmet Mithat Efendi'nin kazandırdığı yazarlardan biridir. Edebî hayatına 1880'li yıllarda başlayan ve vefat yılı 1944'e kadar yazarlık faaliyetini devam ettiren Gürpınar'ın gerek edebî eserlerinde gerekse yazılarında hiciv ve mizah içerikli bir bakış açısının izlerini görebilmek mümkündür. "Tanzimat'tan sonra Yeni Türk Edebiyatının iki ana çizgide yürüdüğü söylenebilir. Bunlardan birisi Namık Kemal, Recaizade Mahmut Ekrem ve Hâmit'in eserlerinde beliren romantik edebiyat çizgisi, diğeri de Beşir Fuat'ın tesiriyle Nabizade Nazım, Sami Paşazade Sezai ve Hüseyin Rahmi'nin (Gürpınar) eserlerinde beliren gerçekçi (realist) edebiyat çizgisi. Tanzimat döneminde peşpeşe ortaya çıkan bu iki ana çizgi, Servet-i Fünun Edebiyatı döneminde gerçekçi edebiyat tekniklerinin yine de ağır bastığı bir senteze ulaşmakla birlikte, II. Meşrutiyet döneminde "yeniden bir ayrışmaya uğramıştır. Romantik çizgi, izlenimci ve yarı sembolist bir dönüşerek" Fecr-i Âti yıllarında özellikle Ahmet Haşim'de ve kısmen Yahya Kemal'de devam etmiş; gerçekçi çizgi ise Mehmet Emin (Yurdakul) ve Mehmet Akif'in (Ersoy) şiirlerinde ve Yakup Kadri (Karaosmanoğlu) ile Refik Halit'in (Karay) hikâyelerinde daha baskın bir şekilde yeniden ortaya çıkmıştır. Bu iki çizgi daha sonra Cumhuriyet döneminde hem şiirde hem de hikâye, roman ve tiyatrodaki dönem dönem çeşitli değişimlere uğrayarak kendini gösterir." (Huyugüzel, 2002, s. 283). Hüseyin Rahmi Gürpınar, ilk edebî faaliyetlerini verdiği gazetelerden biri olan *Tercüman-ı Hakikat*'in yetiştirdiği yazarlardan biri olarak, Ahmet Mithat Efendi'nin ve Beşir Fuad'ın izlerinden giderek modern hikâye ve romanını gelenekten hareket ederek oluşturmanın yolunu tercih etmiştir. Her ne kadar edebiyat tarihimizde Natüralist anlayışın ilk temsilcilerinden ve Emile Zola'nın takipçilerinden olarak kabul edilse de, o, muhtemelen, tıpkı ustası diyebileceğimiz Ahmet Mithat Efendi gibi Zola'ya da eleştirel bir gözle bakmış, zaman zaman onu da eleştirmekten kaçınmamıştır. Dolayısıyla Hüseyin Rahmi Gürpınar, edebî hayatının ilk yıllarından itibaren gerek edebî eserleri gerekse yazılarıyla yeni'yi gelenek'in üzerine inşa ederken eleştirel bir duruş sergilemiş, "hayat görüşünün aynası" diyebileceğimiz "dili kullanım tarzı ve üslubu"yla büyük romancılarımız arasında yerini almıştır (Kaplan, 1998, s. 92).

Hüseyin Rahmi, eleştirel tavrını, ya doğrudan doğruya edebiyat tarihinin belli meselelerine odaklandığı ve edebiyat tartışmalarına katıldığı yazıları vasıtasıyla ortaya koyar ya da hikâye, tiyatro ve romanlarında çeşitli vesilelerle kurgusal bir planda dile getirir. Biz bu yazımızda onun Namık Kemal'in üslubunu taklit etmekle tanınan Vecihî'nin romanlarına benzetilmek üzere kaleme alındığı iddia edilen *İffet* (1896); "Dekadanlık", "Realizm-Romantizm" tartışmalarına yer ver veren *Metres* (1899); kimi eleştirmenlerce *Aşk-ı Memnu*'nun (1900) bir parodisi olarak gösterilen *Cehennemlik* (1924) romanlarını

değerlendireceğiz. Yazarın bunlar dışında söz gelimi *Bir Muadele-i Sevda* (1899), *Mürebbiye* (1899), *Nimetşinas* (1901), *Cadı* (1913) romanlarında ve diğer türlerdeki edebî eserlerinde, söz gelimi *İstiğrak-ı Seherî* diyalogunda da eleştirel tavrını görebiliriz. Bahsi geçen eserlerle ilgili, söz gelimi *Cadı* romanı etrafında dönen tartışmalarla alakalı<sup>1</sup>, müstakil çalışmalar olduğu için burada tekrara düşmekten kaçındık. Bununla birlikte Hüseyin Rahmi'nin daha sonraki edebî faaliyetlerindeki izlerini görmemiz açısından *İstiğrak-ı Seherî* üzerinde kısaca durmamız gerekir. H. Harika Durgun'un bir yazısında detaylı bir şekilde değerlendirdiği gibi Beşir Fuat'la Menemenlizade Tahir arasında Beşir Fuat'ın *Viktor Hugo* (1885) başlıklı tenkitli biyografisi dolayısıyla başlayan edebiyat tartışmalarına, Beşir Fuat'ın isteğiyle Hüseyin Rahmi de katılmış, bu vesileyle *İstiğrak-ı Seherî*'yi (1886) yazmıştır. Durgun'un ifadesiyle "Hüseyin Rahmi'nin "İstiğrak-ı Seherî"yi yazmaktaki amacı "Bir Sergüzeşt" in hayalperest kahramanından yola çıkarak romantik edebiyatın kusurlu yönlerini alaya alıp onu hicvetmektir. Bu sebeple Hüseyin Rahmi, Menemenlizade Tahir'in "Bir Sergüzeşt" adlı hikâyesinin ilk bölümünü ele alarak onu cümle cümle eleştirmiştir. Hatta Hüseyin Rahmi "İstiğrak-ı Seherî" ile "Bir Sergüzeşt" in parodisini yapmıştır, diyebiliriz." (Durgun, 2012, s. 32). Bu bağlamda Hüseyin Rahmi'nin edebî eserleri dolayısıyla yaptığı edebiyat eleştirilerini iki ana başlık altında değerlendirmek mümkündür:

- I. Romanlarındaki şahıslar ve anlatı-yazar vasıtasıyla yapılan eleştiriler
- II. Paradi/İroniyi eserin tamamına yayarak yapılan edebî eleştiriler

1896'da *İkdam*'da tefrika edildikten sonra 1897'de aynı gazetenin matbaasında kitap olarak basılan *İffet*, yazarın, tıpkı Ahmet Mithat Efendi'nin natüralist bir roman yazmak iddiasıyla kaleme aldığı *Müşahadat*'ında (1891) olduğu gibi, Hüseyin Rahmi ismiyle esere dahil olduğu bir romanıdır.

*Yarın* mecmuasında kendisiyle yapılan mülakatta belirttiğine göre *Şık* romanından sonra tercüme faaliyetlerine girer. Émile Gaboriau, Alfred de Musset'den tercüme yapar ancak bunları yazı hayatı namına saymak istemez. Asıl muharrirliğinin, siyasî baskının iyice arttığı bir dönemde, *İkdam*'a yazdığı sıralarda başladığını belirtir:

O zaman maruf bir hikâyenuvisimiz vardı: Vecihî. Onun romanları, Namık Kemal'e benzetildiği halde halk tarafından heyecanla okunurdu. Fakat kendisi fazla intizamsız ve işretle meluf olduğu için zamanında tefrika vermezdi. Cevdet Bey bana bir gün "Şu Vecihî'yi takliden bir şey yaz!" dedi. Ben de *iffet*'i yazdım ki bu münasebetle Vecihî "Yahu şu romanı her sabah okurken acaba ben mi yazdım, diye hayret ediyorum." dedi. O kadar benziyordu. *İffet*'ten sonra *Mürebbiye*'yi yazdım. Bu kendi janrımı (F.N., 1921, s. 10-11).

*Tercüman-ı Hakikat* ekibinden Necip Âsım Yazıksız'ın iddiasına göre ise Hüseyin Rahmi, *İffet*'i "muvaffakiyetinden ürktüğü Vecihî tarzında yazabildiğini göstermek için" kaleme almıştır:

Rahmi *İkdam*'la iyiden iyiye muharrirliğe, yazıcılığa başladığı zaman kendisini bir rakip huzurunda bulunuyor sandı. Kaynım Vecihî merhum *İkdam*'da ilk eserini, *Mihr-i Dil*'i neşre başladı.

<sup>1</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Demirkaya, S. (2015). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın cadı romanı etrafında dönen tartışmalar*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

*Mihr-i Dil*, hakiki bir vak'ayı hâkî idi, Vecihî ise üslupta tamamen Namık Kemal'i taklit etmiş idi. Ve diyebilirim ki cidden muvaffak olmuştu.

Şurada istitrad olarak söyleyeyim ki Kemal'i tarihî yazılarda Hamid Vehbî, romanda Vecihî taklit ettiler. Bereket versin ki başka mukallitleri çıkmadı. Eğer o yol ihtiyar edilse idi dilimiz bu kere de Veysî'lerin, Nergisî'lerin başka türlü çetrefili olurdu. Zaten Namık Kemal de bunu anlamış olacak ki *Âkif Bey* vesairi tarzını değil, *Zavallı Çocuk* üslubuna ric'at eyledi.

Ne ise Hüseyin Rahmi, Vecihî'nin muvaffakiyetinden gafletle ürktü, o yolda da yazabileceğini göstermek için *İffet*'i yazdı. Ben Rahmi'nin bu ürkmelerini yukarıda da dediğim gibi bir gaflet eseri sayarım. Çünkü dilimizin aldığı yol öyle sun'î şeyleri daima bir tarafa atıyor (Yazıksız, 1923, s. 3).

*İffet*'in yazılmasıyla ilgili Necip Âsım'ınkinden ziyade Hüseyin Rahmi'nin açıklamalarını esas almak daha yerindedir. Buna göre *İkdam*'ın sahibi Ahmet Cevdet, yazı, tefrika ihtiyacı duyan her yayıncı gibi, devrinde popüler romanlarıyla çok ilgi gören Vecihî'ye kolayca yazdıramayınca, bilhassa *Tercüman-ı Hakikat*'te, Ahmet Mithat Efendi'nin yanında rüştünü ispat etmiş Hüseyin Rahmi'den yardım istemiştir. Hüseyin Rahmi bu romanı yazdığında 28 yaşındadır.



### Hüseyin Rahmi Bey'in gençliği

#### *İffet* romanını yazdığı sıralarda (*İkdam* gazetesinden)

Hüseyin Rahmi'nin Vecihî'nin şöhreti karşısında kendisini tedirgin hissetmesinde doğruluk payı olmakla birlikte onun *İffet*'i tamamen Vecihî gibi yazabileceğini göstermek için kaleme aldığını düşünmek pek isabetli olmasa gerek. Vecihî "1894'ten itibaren *İkdam* gazetesinde tefrika ettiği romanlarıyla geniş ilgi gören bir yazardır. Özellikle *Mehcure* (1895) adlı romanıyla tanınmıştır. Ayrıca konuları birbirine oldukça yakın 10'un üzerinde uzun hikâyesi vardır." (Tonga, 2020). Tıpkı Ahmet Mithat Efendi'ninkilerde olduğu gibi yazarın varlığını sık sık hissettiğimiz eserlerinde "duyguların istismarına açık birçok acıklı, hazin olayın birbirini takip ettiği"ni (Enginün, 2006. s. 325) görürüz. Hüseyin Rahmi'nin 1886'da romantik edebiyatın parodisini yapmak amacıyla "İstiğrak-ı Seher"i kaleme aldığını göz önünde bulundurduğumuzda 1896'da *İffet*'i tamamen Vecihî'nin romanlarına öykünerek yazdığı iddiası üzerinde tekrardan durmamız gerekir. Nitekim namuslu bir hayat sürmesine toplumca

izin verilmeyen bir genç kızın ve ailesinin adım adım feci bir sona sürüklenişlerini konu alan *İffet*, baştan sona romantizmin izinde yazılmış bir roman değildir. Gerçi romanın mukaddimesinde “hakikiyyun”u benimseyen ve Zola’yı kendilerine öncü kabul eden yazarların gündelik hayata ve olumsuz, kötü hadiselerle dair ayrıntılı malumatlar bulamayacakları için üzüleceklerini ifade ettikten sonra şunları söyler:

Edebiyat-ı Osmaniyye’imizi Fransız edebiyatıyla nispete kalkışmak mesahaten Marmara Denizi’yle okyanusu bir zanneylemek derecesinde fahiş bir hata olur. *Sefiller*’in *Germinal*’lardan *La Dame Aux Camelias*’ların Nana’lardan mukaddem olduklarına bakılır ve güneşin bir beldenin ufku-ı şarkisinden arz-ı çehre eylemedikçe zirve-i kemal olan semtürrese itila edemeyeceği düşünülürse realizme bir zemin tehye etmek için işte hiç olmazsa romantikliği okşar bir vadi-i mutedilden girişmek lazım geleceği hususunda hiçbir durediş, hiçbir sahib-i insaf tereddüt eylemez. Binaenaleyh şu nizam-ı tabiiye ittibaımızdan dolayı şayan-ı muaheze görülmeyiz zannederim (Gürpınar, 2021, s. 34).

Buna göre Hüseyin Rahmi, bizim realizm/natüralizme romantizm tecrübesinden sonra geçmemiz gerektiğini iddia ederek baştan bizdeki Zola ve takipçilerinin eleştirilerine bir cevap vermektedir. Bununla birlikte romanın ana figürlerinden Dr. N. Bey’in yazarla olan diyaloglarında ve vakaları yorumlayışında “realist” edebiyat anlayışının tesirlerini görebiliriz. Her ne kadar eser, ara neslin santimental edasına has trajik bir sonla neticelense de, realistik hususiyetleri de ihtiva etmesiyle Hüseyin Rahmi’nin edebî anlayışını gösteren bir örnek olarak zikredilebilir.

Hüseyin Rahmi’nin ben-anlatıcı olarak yazar sıfatıyla dahil olduğu romanın diğer karakterlerinden biri arkadaşı Doktor N.’dir. Doktorun mesleği gereği ziyaret ettiği hasta bir fakara kadın ve onun çocukları İffet ve Sabri’nin hüznü hayata hikâyelerini yazar da öğrenmiş olur. Bu aile aslında müreffeh bir hayat sürerken önce evin erkeğini, ardından bir yangında bütün varlıklarını kaybedince hayli fakirleşmişlerdir. Yaşadıkları bu felaketlere etraflarındakilerin seyirci kalması üzerine, Topkapı civarındaki fakir bir mahalleye taşınırlar, orada İffet’in ufak tefek el işlerinden kazandıklarıyla geçinmeye çalışırlar. Bu zorlu günlerini fırsat bilen Fettan Raziye adlı bir kadın İffet’in üzerinden para kazanmak ister. İffet, teyzesinin oğlu Latif’le nişanlı olduğu hâlde, ailesinin gittikçe kötüleşen durumlarına bir çare olmak için Raziye’nin isteğini başta kabul etse de bu tercihin kendi iffet anlayışına ters düşeceğini fark ederek vaz geçer. Bununla birlikte zayıf düşen bünyesi ölümün elinden kurtulamaz. Onun ardından annesi, nişanlısı Latif ve kardeşi Sabri, bir süre İffet’in kabrinin bulunduğu mezarlıkta yaşarlar fakat çok geçmeden anne ve Latif ölür, Sabri bir efendinin yardımıyla gemilere tayfa yazdırılır. Romanın sonunda İffet’in hatıra defterinden bu acıklı hayat hikâyesini öğrenince daha da hüznülenen yazarın onların kabrini ziyaret ettiğini görürüz.

Dr. N., eylül ayının yağmurlu günlerinden birinde arkadaşı yazarı ziyaret eder. Romanın bu kısmında sonbaharın ve o sırada tabiatın aldığı hallerin yazarda bıraktığı tesirlerin romantik edebiyata has izlenimci bir üslupla anlatıldığını görürüz:

Nüzul eden baran damları temizlemiş, boşanan seller sokakları süpürmüş olduğundan kiremitler, taşlar, beşuşane bir nezafetle sanki bakanın yüzüne gülüyordu. Bir iki saattir sudan kırbaçlar altında hırpalanarak kendilerine bir memem arar gibi sağa sola çırpınan ağaçların yaprakları birkaç aydan beridir

satırlarını istila eden gubardan kurtularak üzerlerinden henüz tebahhur etmemiş bulunan katarat-ı ma ile güneşe karşı zümrütleri, pırlantaları donuk bırakacak iltimalar göstermekteydi (Gürpınar, 2018, s. 44).

Akabinde yazarla Doktor N. arasındaki konuşmalar, hem iki mizacın hadiselere bakış açısındaki farklılıkları gösterir hem de *İffet*'in salt Vecihî'nin romanları gibi bir roman olmadığının delilidir:

(Yazar)-Deminki gürültülerden, zihnim, vücudum pek sıkılıp yorulmuştu da o melalden kurtulmak için şimdi pencereden kâinatı seyrediyordum.

-Acayip! Sizin pencereden kâinat mı görünüyor? Sana vakfegâh-ı hayret olan şu odada kendi kendine yarım saat otursam alimallah, can sıkıntısından aklımı bozarım. Hey gidi romancılık! Hey gidi şairlik! Biraz yağmur yağdı, yapraklar falan parıldadı ya, artık nazar-ı meftunanenizi bu manzaradan bir türlü ayırmazsınız. Semaya, zemine, deryaya bakıp bakıp türlü tahayyülatta bulunursunuz. İştilmedik yalanlar uydurmaya uğraşırsınız. Şu ağaca bir kuş konup da iki defa cik cik dese o kuşa hemen murg-i hazin bilmem ne diye bir isim takarak o civıltıyı nağme-i cennet filan diye tavsife döşenirsiniz. Rüzgâr dokunup da bir ağacı sallasa semadan bir bulut geçse size sahifeler ile yazı yazmak için sermaye-i hayalat olur. Yanınızda bir kuzunun melemeye, bir kuşun ötmeye, bir ineğin bağırmasına haddi yok! Nedir bu efendim?

Doktor, bu muahezatı yarı latife ve yarı ciddi bir tavırla ediyordu. Ben yine gülmemi bozmayarak dedim ki:

- Oo... Doktor! Bugün hiddetlisiniz, henüz bir nefes almadan, oturmadan, gelir gelmez bu ne kadar muaheze? Yine sizi bir yerde hiddetlendirmiş olmalılar. Doktorlar için bu kadar gazaplanmak iyi değildir (Gürpınar, 2018, s. 46).

Romanın bundan sonraki sayfalarında Yazar'la Doktor N. arasındaki konuşmalar bilhassa edebiyat tarihimizdeki hayalliyun-hakikiyyun tartışmalarından bir numune gibidir<sup>2</sup> ve her ne kadar bu tartışmalarda ben-anlatıcı Yazar Hüseyin Rahmi ise de Doktor N. Bey de onun bir başka cephesi, hatta daha sonraki yıllarda iyice ön plana çıkacak olan realist/Natüralist Hüseyin Rahmi'nin kendisi gibidir. Doktor N. Bey, Hüseyin Rahmi'nin hayatı tıptan ibaret görme suçlamasını kabul etmez. Bizdeki şairliğin ve romancılığın "metafizikten ibaret olması"nı kabul etmez. Çünkü Doktor N. Bey'e göre "Her gün gözümüzün önünde feci, mudhik, bin türlü vakayi maddeten cereyan ettiği" halde yazarlar, bunları eserlerine mevzu etmek yerine "muhayyileleri kendilerine neyi parlak gösterir ise" "âlem-i maneviyattan o garaibi bulup çıkarmaktadırlar" (Gürpınar, 2018, s. 48).

Romanın *İffet*'in hatıra defteri şeklinde kurgulanan kısmı dışında yazarla doktorun yer aldığı bölümlerde zaman zaman edebiyatta hayal-hakikat ilişkisine dair tartışmaların yer aldığını görürüz. Bu kısımlarda yazar âdeta sorularıyla doktoru konuşarak onun fikirlerini ortaya koymasına vesile olur

<sup>2</sup> O devirde cereyan eden hayalliyun-hakikiyyun tartışmaları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Halef Nas, H. (2012). *Tanzimat dönemi Türk edebiyatında romantizm-realizm tartışmaları üzerine bir inceleme* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.



gibidir. Aşağıda uzunca bir alıntı yapmamızın sebebi yazar-anlatıcının önem verdiğini düşündüğümüz doktorun sanat ve edebiyat fikirlerini somut bir şekilde ortaya koymaktır.:

-Canım ne yapalım! Siz hayalattan müteneffir olduğunuz için edebiyatı külliye ortadan kaldıralım mı? Siz doktor bulunduğunuz için her gün meşhudunuz olan türlü menazır-ı fecia ile yüreğiniz katılmış. Sizde nezaket-i hiss kalmamış olmalı ki bizi mebhut eden bir manzara-i şairane sizce calib-i nazar-ı dikkat bile görülmüyor.?

-Hayır muharrir, pek öyle deme. Ben “O edebiyatı ortadan kaldırmalı.” demiyorum. Hiçlikten, havailikten kurtarıp hakikat, ciddiyet dairesine sokmalı diyorum. Gerçi doktor isem de edebiyattaki behrem pek de yabana atılacak derece-i hiçde değildir. Ben hayalat değil, edebiyat-ı hakikiye âşığıyım. Bir şair, bir edip yazacağı şeyi tabiatta mükemmelen tetkik etmeli. O madde, o fikir, o mevzu üzerine birçok kütüb-i ciddiye ve fenniye mütalaa eylemeli de sonra yazacağını yazmalıdır. Tabiatta göreceği menazırın yalnız şairiyet daire-i hayaliesine girebileceklerini intihap edip ve bunları dahi kendi fikrinde tezyin için tağyir ederek müntehabı olabileceklerinden hariç olan menazır-ı hayata “kabadır” zannıyla atf-ı nazar tenezzül etmeyen bir muharririn fikri, muhakemesi muzik bir daire-i cehalet içinde sıkışık kalmış olur. Böyle bir edip hakayık-ı tabiiyeden derece-i nisabında ibret-bîn olamaz. Seni şimdi, yağmurdan sonra ortalığın kesbeyletiği şu taravet ve sükûnet-i latifeye karşı mebhut bir hâlde buldum. Bilmem ki böyle daima semaya, bulutlara, ufuklara bakmaktan ne haz duyarsın? Biraz da görmediğin menazır-ı hayatı görmeyi merak et. Bir gün benimle beraber hastaneye gel. Düşman-ı hayat olan birçok emrazın pençe-i dehşetinde balmumu gibi eriyen insanların sararmış çehreleri, kadide dönmüş vücutlarıyla firaş-ı ızdırablarında uzanıp yatışlarını gör. Ne o? Yüzünü ekşitiyorsun... Galiba tarifimi şairane bulmadın... Vakıa bu menazır-ı feciadaki şairiyet, ruhu münbasit-i şevk edecek envadan değildir ama bunlar elvah-ı hayattan birer levha-i müessiredir. Tasvir-i tabiata uğraşan zat, ressam olsun, edip olsun, sanat[-ı] tasvir nokta-i nazarından onun için menazır-ı tab’iyenin ulvisi, süflisi olamaz. Cümlesinin bihakkin tasviri maharete muhtaçtır. O zavallı hastaların yanına gidersen, dil bilmez gibi melul melul insanın yüzüne bakarlar. Vakıa dil de bilmezler. Bizim en sehl addeylediğimiz adiyat-ı lisan onlara pek mustalah gelir. “Tabiatın mülayim mi?” diye sormuş olsan bir şey anlamaz. Bu suali en kaba suretiyle irat eylemelidir. “Hararetin var mı?” desen hiç aşına olmadığı bir lisanı tekellüm ediyormuşsun gibi hasta alık alık yüzüne bakar. Bu meramını anlatabilmek için “Alaflanyor musun?” demek icap eder. Ben mektepten çıktığım ilk aylarda ne hastalar meramlarını bana anlatabilirlerdi ne de ben onlara. Bizim lisanı onlara öğretebilmek muhal olduğu için biz onlarınkini öğrenmeye mecbur olduk (Gürpınar, 2018, s.48-49).

Yazar ile doktor arasında buna benzer diyaloglar roman boyunca devam eder. Doktor, arkadaşının gördüğü, işittiği her hadise ve isim hakkında hayallere dalmasını ve bunlarla ilgili hayallerini çoğaltmasını hakikatten uzaklaşmak olarak görür ve böyle bir edebî anlayışı eleştirir. Bu diyaloglarda kimi zaman en son sözü söyleyenin doktor olması, bir bakıma onun haklı çıkarılması olarak yorumlanabilir (Gürpınar, 2018, s.54-56). Yazarın hayali hakikate tercih etmesi üslubuna da yansır. O tasvirlerinde hayli terkipli bir dil kullanır. Bu özelliğini, şairliğe, yazarlığa merakı ve ilgisi olan İffet de beğenir. İffet, talebeliği sırasında geceleri yastığının altında hep Muse’den, Lamartin’den, Hugo’dan

alınmış metinler bulundurmıştır (Gürpınar, 2021, s. 155). Bu yönleriyle ikisi de doktorun eleştirisi oklarına hedef olurlar:

Şu bahsi artık kapayınız. Vallahi uykum geldi. Çünkü sözler o kadar inceldi, o kadar havaileşti, o kadar şetafet peyda etti ki dikkatle dinlemeye uğraştığım halde onda biri bu kalın kafama girmiyor. Ya nasıl girsin ki arzî ve gayritair olan eşyaya kabadır, nazarı sıkır diye atf-ı nazar tenezzül etmeyip havaları, bulutları daima amaç-gâh-ı efkâr etmek; göz önünde duran koskoca kafa kemiği içindeki dimağı hiç kale almayıp hep hitapları, göze görünmeyen ruha etmek; meşamma uğramadan, göz ile görülmeden, gayr-ı mahsus bir surette çiçeklerden havaya uçan kokulardan kelime toplamak gibi şeylerin manasını ben nasıl anlayabilirim? Zaten okumam ya! Türkçe veya Fransızca yazılmış böyle şairane bir kitap her ne zaman elime geçse o eser hakkında bir fikr-i mahsus peydası için birkaç yerini gözden geçiririm. Esna-yı mütalaada bir şeyler anlıyor gibi olurum. Eğer bunun manası şu anladığım gibi ise “Dur şunu tetkik edeyim.” derim. Bir de ne bakarsın? O tumturak-ı elfaz ile kisve-dâr olan sözleri meselâ “ruh-perver”i can besleyici, “ruhsar-ı âl”ı kırmızı yanak, sipihr-i nilgûn”u çivîdî gök diye letafet-i lafziyelerinden bittecrit üryan ediverince ortada manalı manasız birtakım söz yığınından başka bir şey kalmaz. Bu gibi âsarda çok söz fakat pek az fikir görürüm, canım sıkılır (Gürpınar, 2018, s.92).

Doktorun bu sözleriyle, 1897 Mart’ında *Sabah* gazetesinde “Dekadanlar” başlıklı yazısıyla Tanzimat’tan itibaren dilde başlayan sadeleşme eğilimine neredeyse sekte vuran, edebiyatı ve onun vasıtası olan dili halka ulaştırmaktan uzaklaştıran Servet-i Fünuncuları eleştiren Ahmet Mithat Efendi<sup>3</sup> adına konuşuyor gibidir.

Bir genç kızın ve onun ailesinin adım adım felakete sürüklenmelerini, okurun merhamet ve acıma hislerini hayli harekete geçirecek şekilde romantik bir kurguyla canlandıran *İffet*, gördüğümüz gibi bir yönüyle de realist/natüralist edebiyatın savunuculuğunu yapıyor gibidir. Hüseyin Rahmi, bir taraftan romantik dokulu bir eser kaleme alarak Ahmet Cevdet’in ve onun gazetesinin isteğine uymakta, diğer taraftan da realist/natüralist edebiyat taraftarı Doktor N.’yi kurgunun merkezinde tutmaktadır.

*İffet*’ten on üç yıl sonra 1899’da yazdığı *Metres* romanında ise amacı alafranga mirasyedi Müştak ve Reyhan karakterleri üzerinden edebiyatımızı tam anlamıyla Batılılaştırmak isteyen ancak bunu yaparken satıhta kaldıklarını düşündüğü Servet-i Fünuncuları eleştirmektedir. Yazarın bahsettiğimiz bu romanlar arasında *Mutallaka*’yı (1898), 1899’da da *Metres*’le birlikte *Mürebbiye* ve *Bir Muadele-i Sevda* romanlarını yayımladığını ve bunlarda da yeri geldikçe edebiyat görüşlerini eleştirel bir gözle dile getirdiğini görebiliriz.

Servet-i Fünun edebiyatının en canlı olduğu yılların ürünü olan *Metres* (2017), Parnas isminde bir Fransız fahişenin, alafranga mirasyedi tiplerine örnek diyebileceğimiz Hami, Müştak ve Reyhan isimli gençleri ve ailelerini nasıl felakete sürüklediğini ve bütün bunlardan sonra elde ettiği paraları, mücevherleri alarak kaçışını anlatan bir romandır. Hüseyin Rahmi, bu romandaki edebiyat eleştirilerini bilhassa Müştak ve Reyhan beyler üzerinden gerçekleştirir. Üç gencin anneleri-babaları ya vefat etmişlerdir ya da sağ olsalar bile ideal bir ebeveyn olmaktan uzaktırlar. Üç gencin tahsilleri de yarım

<sup>3</sup> Dekadanlık tartışması hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Fazıl Gökçek, F. (2007). *Bir tartışmanın hikâyesi: Dekadanlar*. Dergâh Yayınları.

yamalaktır. Bu yönleriyle Tanzimat'tan beri romanlarda karşımıza çıkan alafranga züppe örneklerindendirler. Hüseyin Rahmi'den sonra ve onunla birlikte hikâyeleriyle Ömer Seyfettin ve bilhassa *İkdam*'daki yazılarıyla Yakup Kadri de Servet-i Fünun edebiyatçılarını, millîlikten uzak Batı hayranı olmakla suçlayacaktır.

Müştak, Mekteb-i Mülkiye'den vasat dereceyle mezun olduğunun farkında olamayan serseri mizaçlı, "hovarda" bir delikanlıdır:

Avrupa ceraid-i yevmiye ve resail-i mevkutesinden birkaçına abonedir. Bu gazeteler, risaleler, haftada, on beş günde, ayda gelir, yazıhane üzerinde kütüphane dolaplarında, şurada burada yığılır, tozlanır, beyin vakti olmaz ki üç dört sahife kessin de bunlardan bir makale, bir bahis, bir fıkrâ okuyabilsin. Heves-i mütalaaşı işgalat-ı hevaiye-i sairesine ziyade galebe ettiği zamanlarda bu asar-ı müterakimeden birini eline alır. Fihriste bir göz gezdirir. Beğendiği, müfit gördüğü bahislere kırmızı kurşun kalemiyle işaret çeker. "Vaktim olursa inşallah bir gün bu işaretli mebahis-i mühimmeyi dikkatle mütalaa edeyim..." der, işte o kadar. Bu mütalaa kararı üzerinden haftalar, aylar, seneler geçer. Beyin havaiyattan hali iki saatçik vakti olamaz ki okusun... Tuvalet, elbise, biçim, kumaş hususlarındaki modalar alekser evvela Paris'te türer, orada kullanılır, bıkılır, sonra nasıl buralara intişar ederse bu mazhariyet-i acibebazı müellifinve müellifatta da görülüyor. Şübban beyninde vakit vakit "Mösyö Falan"ın modası hükümferma oluyor. Bu sene Paris'ten leylek ne getirdi? Mesela Mösyö Hippolyte Taine'i. Artık Taine'nin başlıca eserleri okunacak... Makalatta, şifahiyyatta her bahse o isim girecek... Münasebet alsın almasın, mutlaka ondan da birkaç satır istişhadiyle arz-ı malumat edilecek... Tettebbu merakıyla değil, mahza bu müellifin-i ecnebiye modası şevkiyle Müştak, Taine'in tek mil asarını getirtir. İngiliz edebiyatına ait olan cildi haftalarca pardösüsünün cebinde gezdirir. Güzel havalarda Petits-Champs'da, Taksim Bahçesi'nde, Şişli'de dolaşır. Her nereye otursa hatta tramvayda bile cebinden o mahut cilt çıkar. Gantlı ellerinin biri cildi tutarken diğeri gümüş saplı bastonu yün eğirir gibi fırıl fırıl çevirmekle meşgul olur. Müştak işte böyle aylarca her gün Mösyö Taine'i okur fakat ne hikmet bilinmez, eserin otuz sahifesini itmama muvaffak olamaz. Kitap cepte geze geze fersudeleşir. Evvela kap yaprakları yırtılır düşer, sonra formaların dikişleri kopar. Nihayet bir gün eseri ya lokantada ya vapurda ya tramvayda ya birahanedede hasılı işte öyle bir yerde unuttur. Müştak, Mösyö Taine'den, daha doğrusu Taine, onun elinden kurtulur... Sonra Taine'in asarından bahsedilirken dehanlardan, kalemlerden feveran eden "şayan-ı hayret" terkiib-i meftunanesine piri olarak bir hayret-i azimedede Müştak tarafından izhar edilir. Bu tahayyürattaki ciddiyetle caliyeti gayrifarik birtakım humeka da "Müştak Bey, Taine'in asarını tek mil mütalaa etmiş. Bu müellifi ne kadar takdir ediyor..." sözleriyle beyin tetebbudaki taammukuna şaşarlar (Gürpınar, 2017, s. 98-99).

Bilindiği üzere önce Ara Nesil yazarlarının yazılarında, eserlerinde adı geçen, sosyolojik eleştirinin kuramcısı H. Taine, Servet-i Fünuncuların baş ucu yazarı olacak, bilhassa Ahmet Şuayb, Hüseyin Cahit, Mehmet Rauf Taine'i ve fikirlerini tanıtan yazılar kaleme alacaklardır. Hüseyin Rahmi'nin Müştak tipini kurgularkenki gayesi, Servet-i Fünuncuların aşırı ve abartılı bulduğu Taine müptelalıklarını eleştirmektir. Taine okuyanın gerçekten onu anlayan biri olmaktan uzak, karikatürize edilmiş bir tip olması Hüseyin Rahmi'nin eleştirel tavrıyla alakalıdır. Bundan başka Müştak, Reyhan ve Hâmi'nin tutkuyla bağlandıkları Fransız aşüftenin ismini Parnas olarak seçmesi de maksatsız değildir. Servet-i

Fünun şairlerinin şiirde en çok etkisi altında kaldıkları edebî akımlar romantizm ve parnasizmdir. Hüseyin Rahmi onların parnasyen tavırlarıyla şöyle alay eder:

Parnas, kadim Yunanilerin bir dağa verdikleri isimdir ki devr-i esatirde burası Apollon sanayi-i nefise ve şi'r-i ilahelerinin makarrı addolunurdu. Bugün mecazen şiir ve şaire de medlul olmuştur: Parnas'ın üzerine çıkmak, monter sur le Parnasse yani "şiire vakf-ı iştigal etmek" gibi Fransızcada bazı terakibin zuhuruna da meydan açmıştır. Matmazel Parnas, ihtiyar dostunun gözüne daha şairane görünmek için kendine bu namı vermiş olmalı. Müştak, daha yemi yemeden kapancaya tutulan kuş gibi henüz matmazeli görmeden ismine alaka etmişti. Evvela böyle kulaktan âşık oldu. Sonra bir fırsat-ı bahtiyarane elde ederek matmazel ile görüştü, o saatte fitili aldı.

Je veux monter sur le Parnasse

Mais hélas

Ma plume ne se prête à mes espérances (Parnas'a çıkmak istiyorum/Ama maalesf kanatlarım yok.)

kabîlinden şiirname yaveler karalayarak Parnas'a takdim-i cesaret etti. Bu maskaralıklar kızın hoşuna gitti. Müştak'ın serveti matmazelin idare-i beytiyesine tuz biber olmaz. Âşık-ı fedakâr buralarını düşünmedi (s. 102-103).

Müştak'ın metresi Parnas için para bulmaya gittiği ve sonrasında Parnas'la üçlü bir hayat sürecekleri Reyhan'ı yazar karikatürize ederek şöyle tarif eder:

Reyhan Bey, iklim-i beldemizde kabak fasilesi kadar bir bereket-i nümüvv ve tenevvü gösteren edip taslaklarından biriydi (Gürpınar, 2017, s. 105).

Reyhan mülkî, askerî rüştiyeler, Frerler Mektebi, Mülkiye-yi Tıbbiye, Mekteb-i Sultanî, Mülkiye-i Şahane gibi bütün okullarda birer ikişer sene bulunduktan sonra hiçbirinden mezun olmayı başaramamıştır. Pederi zengin olduğu için çocuğu nereye isterse oraya gönderir. Deniz hamamı işletmekten afyon satmaya kadar birçok meslekte dolaştıktan sonra servetini daha idareli kullanmayı öğrenir, bir taraftan da boş da kalmamak için, adının karşısına yazılması gereken bir meslek arayışına girer: Muharrirlikte karar kılar. Böyle bir kişinin kurgulanmasında da elbette devrin layık olmadıkları hâlde şair ve yazar geçinen yazarlarıyla alay etmek vardır. Müştak'ın dalgınlığının sebebi üzerine konuşurlarken Reyhan dalgınlığın üdebaya, yani asabi insanlara has olduğunu belirttikten sonra "Lodos ve Üdeba" başlıklı bir makalede bunun fizyolojik sebeplerinden biri üzerinde durmak istediğini ilave eder. Burada fizyoloji ile ruh hali arasındaki ilişkilere dikkat etme, bilindiği üzere yine Servet-i Fünuncuların gerek yazılarında gerekse eserlerinde en çok üzerinde durdukları ve işledikleri hususlardandır. Hüseyin Rahmi'nin itiraz ettiği Taine ve Zola gibi Batılı yazarlar değil, Servet-i Fünuncuların bu isimleri eksik anlamaları ya da anlamadan dillerine dolamalarıdır. İşte bu yüzden yine Parnas'ın evi geçindirmede hiçbir katkıda bulunmamasını Müştak'ın ne Zola'da ve Taine'de görmediği hâlde kendi kendine bulmasını ve bundaki zekasıyla övünmesini de ironik bir üslupla eleştirir (Gürpınar, 2017, s. 152).

Hüseyin Rahmi'nin *Metres*'te Servet-i Fünunculara en bariz eleştirisi Dekadanlık tartışması dolayısıyladır. Reyhan, Parnas'ın karşısında kendini ispat edebilmek için Fransız edebiyatının muhtelif devirlerinden "bilir bilmez, başını gözünü yararak" dem vurur:

Nihayet bahis, Fransa'nın "dekadan" namıyla iflas-ı efkâr eden güruh-ı malumuna intikal etti. Henüz bizde Garp'ın bu müflis'in üdebası gibi dünya ve hayattan bezginlik, bizarlıklarını ancak o zümre-i havassın anlayabilecekleri çetin fakat hazin, derin bir lisan-ı şikâyet ile tasvir edebilecek Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Jean Moréas gibilerinden birkaç şair yetişemediğine teessüf olunur. Sevk-i garazla bizde şübbandan bazılarına "dekadan" namı isnat edildi fakat bu bir hatadır. Bizimkilere iflas-ı edeb isnat edilemez. Ticareten müflis olabilmek için bir servet-i evveliye lazım. Hâlbuki o zavallıların müdahhar sermaye-i ibtidaiyeleri henüz kendilerinden başkalarınca musaddak değil... Meslek-i edebîleri hâlâ "sende de var, bende de var" kabîlinden beyhude tefahhurat-ı tesliyetkârane ile neyumma şarlatanlıktan ibaret zannolunuyor. Bu da haksızlıktır. İnsaf buyurulsun. Garp dekadanlarının tesvidat-ı edebiyeleri hemen yüzde doksan raddesinde müstahilü'l-fehm... Lakin bizdekilerin en çetrefillerindeki mugayir-i şive ve lugazgûne terkibat yüzde yirmiye geçer mi? Bunlara dekadanlık isnadı muvafık-ı nasfet değildir. Bilakis redd-i müftereyat sadedinde "dekadan"ı vücut-ı adide ile tefsir ede ede bu kelimat-ı ecnebiyeyi lisanımızda âdetâ zebanzed-i kelimat-ı Türkiye derecesinde menuslaştırdıkları için kendilerinden diriğ-ı şükran edilmemelidir. Bendeniz o gayretverana hisse-i teşekkürümü işte bilmünasebe burada arz ediyorum. Bu teşekkürümü müdaheneden ziyade namlarının tezâriyle şu değersiz eserime bir kıymet vermek niyet-i halisanesine atıf buyurulmasını istirham eylerim (Gürpınar, 2017, s. 163-164).

Burada "Bendeniz ..."le başlayan cümlede adeta Hüseyin Rahmi'nin kendisi konuşmaktadır. Anlatı düzleminin değiştiği bu istidradî kısımların metaleptik anlatıma<sup>4</sup> da örnek olduğunu söyleyebiliriz.

Hüseyin Rahmi, Servet-i Fünuncuları Reyhan'ın Fransızcadan şiir tercümelemleri dolayısıyla da eleştirir. Hatta bizzat kendisi bu şiirlerden biri için "Bu şiire tam mana verecek zata dekadanlıktan tam not ver" cümlesiyle açıklama cümlesi ilave eder. Reyhan'ın tuhaf manalar vermesi üzerine Parnas'ı güldürür:

Böyle uydur uydur da söyle olduktan sonra daha o mısralardan çok mana çıkar. Fakat Muşak sen sus Reyhan Bey tefsir etsin, hoşuma gidiyor.

Reyhan bir memnuniyet-i muzaffarene ile gülümser (Gürpınar, 2017, s. 166).

Hüseyin Rahmi'nin 1924'te yayımlanan *Cehennemlik* romanını Mehmet Kaplan, "Eski bir konak halkını teşkil eden, kadın, erkek, yaşlı ve genç insanların gayrimeşrû ve dolaşık cinsî münasebetlerini komik bir şekilde ele alması bakımından *Muhabbet Tilsimi*"na benzettir ve yazarın "başka eserlerinde ortaya koyduğu tipleri ufak tefek ferdi farklarla hemen hemen aynen tekrarlar" dığını iddia eder (Kaplan, 1998, s. 92). Bu roman kimi eleştiri yazarlarına göre ise *Aşk-ı Memnu*'nun bir parodisidir.

<sup>4</sup> Metaleptik anlatımlar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ertürk, F. (2021). *Metalepsis tipolojileri ve Türk edebiyatında Metalepsisin yeri* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Hasan Ferruh Efendi Boğaz'daki yalısında genç karısı Cazibe, kız kardeşi Ferhunde Hanım ve onun yatalak kocası Sabri Bey ve onların çocukları Mahmure ve tahsilini yeni bitirmiş genç delikanlı Muzaffer; evlatlığı Çerkez asıllı Şemsi ve zayıf ve çirkin kızı Atıfet ile birlikte yaşamaktadır. Hasan Ferruh Efendi ile genç karısı Cazibe; Ferhunde Hanımla kocası Sabri Bey arasında hayli yaş farklılıkları vardır. Bu yüzden her iki kadın aşkı tutkulu yasak aşklarında ararlar. Cazibe, kocasının yeğeni, Ferhunde Hanım'ın oğlu Muzaffer ile bir aşk yaşarken; Ferhunde Hanım da tutkulu shevî arzularını tatmin etmek için abisinin önce esir olarak aldığı ancak sonradan evladı gibi yetiştirerek vücutça hayli kusurlu kızı Atıfet ile nişanladığı Çerkez delikanlı Şemsi'yi gözüne kestirmiştir. Kurgunun en kilit kişisi Atıfet olur: Nişanlısı Şemsi'nin elinden alınmasına tahammül edemeyen genç kız, Şemsi'nin yalının en masum kızı Mahmure'yle birlikteliklerine vesile olarak halası Ferhunde Hanımın ihtiraslarına ket vurmak ister. Neticede yalıdaki bu iç içe geçmiş hayli karışık aşk ağı, Şemsi'nin ve Mahmure'nin ard arda intiharları, akabinde Hasan Ferruh, Sabri Efendilerin ve Atıfet'in ölümüyle biter. Yalı Cazibe Hanımla Muzaffer'e kalır.

Yalı gibi kapalı bir mekanda yaşayan ve dışarıyla irtibatları hayli az insanlar arasında cereyan eden bu gayrimeşru aşk ilişkilerini konu almasıyla roman, bilhassa *Aşk-ı Memnu*'yu hatırlatmaktadır. Hasan Ferruh, Cazibe ve Muzaffer; bir bakıma Adnan Bey, Bihter ve Behlül'ün benzerleri olarak düşünülebilir. Söz gelimi tahsilini tamamladıktan sonra kitaplardan uzaklaşarak hayatını yaşamak isteyen ve bunun için de Beyoğlu'nda birçok imkanların kapısını yoklayan bohem oğlu Muzaffer, *Aşk-ı Memnu*'nun Behlül'ü gibi hareket etmektedir. Cazibe'yi dayısından kıskandığı ve onunla paylaşmak istemediği kısımlardaki tavırları ve sözleri okura sık sık Behlül'ü hatırlatmaktadır. Ancak Cazibe'yle Muzaffer'in sonları Bihter ve Behlül'ünki gibi olmaz. Hatta Hasan Ferruh, böyle bir aşkın yaşanacağını bilir ve bunu adeta tabiatın kanunlarının bir gereği olarak yorumlamak ister, kız kardeşiyle denk bir evliliği olmayan eniştesi Sabri Bey'e bilmiyormuş gibi davranmayı önerir.

Hasan Ferruh Efendi'nin karısı geride bir cılız kız çocuğu bırakarak vefat eder. Hasan Ferruh Efendi bunu fırsat bilir ve 22'sinde bir genç kız olan Cazibe Hanım'la evlenir. Ancak bu her bakımdan tamamen denk olmayan bir evliliğdir:

İki başlı olamayan bir muhabbetten beklenilecek neşenin nihayetü'n-nihaye gamlar, elemeler doğuracak muvakkat bir saadet-i menfiyye olacağını âmâ-yı hodbinî ile görememişti. Bir sarsar-ı biamanla gülbün-i nazından koparak mütefessih bir çamura düşen bir gonca gibi genç kız, vaktinden evvel çökmüş, çürümeye yüz tutmuş bu hastanın kadit kolları arasına kaderinin sevgiyle bihiss serildi. Kendisi için kadınlık vazifesi, kâm almaksızın kâm vermek olduğu hükm-i kazasına boyun eğdi. Hissen, sinnen pek gayrimütevazin bu firaş-ı izdivacda katlandığı nevazişler, deraguşlar, buseler ne hazin ve tahammülgüzarı.. Kadının şebabeti, erkeğin akametini feyzdar etmek kerametini gösteremiyor, yarı sönmüş bir arzu-yı şehvaniyi tutuşturmaya maa'l-kerah beyhude vakf-ı vücud u mesai etmekten gayri bir şey hasil olamıyordu. İştialine uğraşılın bu bisemere döşek huzuzatı tecrübeleri çoktan beri erkeklikten uzaklaşmış olduğunu Efendi'ye anlattı. Bu say-ı beyhude Efendi'yi de bitiriyor, kadına da hayattan istikrah getiriyordu. Efendi'nin zaten müzebzep olan sıhhat ve kuvveti bu izdivaçtan sonra hemen bütün bütün ilan-ı iflas etti. Neticeten vahim addolunacak bazı hastalık ârazi baş gösterdi...

Etibbanın kati tavsiyeleri üzerine zevç zevce yalnız döşekleri değil, odaları bile ayırdılar. Efendi, can kaygısına düştü. (Gürpınar, 2022, s. 114-115).

Diğer taraftan kızı Mahmure'yle Şemsi için mücadele eden, kızıyla aşığını paylaşmak istemeyen Ferhunde Hanım da *Aşk-ı Memnu*'nun Firdevs Hanım'ını hatırlatmaktadır:

Bir yaz günüydü. Ferhunde Hanım, kimin için olduğu namalum bir fart-ı itina ile boyanmış, taranmış, pudralanmış, saçlarının rengini açan koyu lacivert elbise giymiş, kabına sığamayan bir genç fıkrıdaklığıyla yalının bir penceresinden ötekine koşarak kendini gösterecek erkek arıyordu. Uzaktan körpe ve pek güzel görüldüğü için sahilhanenin önünden geçen kayıklardan bazı zenperestan, kürekleri ağırlaştırarak derece-i terbiye ve fesahatlarına göre harfendazlık ile bu meleksimaya beyan-ı suziş ediyorlardı. Ferhunde Hanım, karşı sahilin deniz ile sema arasındaki yeşil korularını temaşaya dalgın dalgın vakf-ı enzar etmiş gibi zahiri bir bikaydî tavrı altında hep bu zevzeklikleri can kulağıyla dinliyordu (Gürpınar, 2022, s. 133).

Her ne kadar böyle denk olmayan ve akabinde yasak aşklara fırsat verecek ilişkiler ağını konu almasıyla roman *Aşk-ı Memnu*'yu hatırlatsa da Hüseyin Rahmi'nin vakaları tertip edişi ve kişileri karakterizasyonu Halit Ziya'ninkinden çok farklıdır.

Ferhunde Hanım, bir gün yalının bahçesinde dinlenen Şemsi'nin vücudunun fizikî güzelliklerini keşfeder. Ancak Şemsi'nin nişanlısı "cüce, cılız" Atıfet, halasının niyetini anlar ve ikisi arasında alenî bir mücadele başlar. Sakin ve ürkek Mahmure olanları tedirginlikle izlerken sık sık bayılma nöbetleri geçiren Atıfet, odasına çıkarılır. Burada şahıslar arasındaki buna benzer çekişmeler, *Aşk-ı Memnu*'dakinden farklı olarak gizli değil hakaret ve argo içeren ifadelerle dolu diyaloglara da yansır. Ferhunde bu mücadele sahasında, kendisini rahat bırakmalarının daha iyi olacağını düşünerek, Cazibe ile Muzaffer'in birbirleriyle meşgul olmalarına, onaylamasa da, ses çıkarmaz.

Romanda kimi sahneler âdeta Kavuklu ile Pişekâr'ın ya da Hacivat'la Karagöz'ün konuşmaları gibi yanlış anlamaya dayalı diyaloglardan oluşur (Gürpınar, 2022, s. 87-90). Âdeta cümleler bir tiyatro eserinde eşhasın nasıl hareket edeceğini tarif eder gibi kurulmuştur. Diyaloglar yoğundur ve bunlar da geleneksel tiyatronun tiplerinin komik ifadeleriyle örülüdür. Bu yönüyle *Cehennemlik*, yoğun tahlil ve tasvir paragraflarının bulunduğu Servet-i Fünun tarzı roman anlayışının karşısında yerli kaynaklardan hareket eden bir roman tarzının örneği olarak karşımıza çıkar. Kişilerin fiziksel tasvirlerine önem verilmekle birlikte psikolojik tahlilleri Servet-i Fünun romanlarındaki gibi yapılmaz. Bununla birlikte kısa, az öğeli cümlelerle fiziksel ve ruhsal bir portre de ortaya çıkmaz değil. Hüseyin Rahmi bu ameliyeyi realistlere öykünen Servet-i Fünuncular gibi yapmaz, modern romanın imkânlarını geleneksel söylemlerimizden hareketle kurar.

*Cehennemlik* romanı âdeta bir tiyatro sahnesine, bir ortaoyunu gibi de düşünebiliriz, çeşitli kişilerin girip çıkması gibi kurgulanmıştır. Mekân-insan ilişkisi bu bağlamda Servet-i Fünun romanındaki gibi de kurgulanmaz. İlk başta yalının pencereden görülen deniz tasviri Halit Ziya'nın romanlarındaki deniz tasvirinden çok farklıdır.

Halit Ziya insan seciyesiyle alakalı tespitlerini yaparken fertten hareket eder. Hüseyin Rahmi ise genel olarak insan tipleri, karakterlerini işlemeyi kendine gaye edinir. Hasan Ferruh Efendi'nin tabipleri için kaleme aldığı *Feryatname*'de söyledikleri bu bağlamda önemlidir (Gürpınar, 2021, s. 291).

Hüseyin Rahmi, Servet-i Fünuncular gibi şahıslarının fizikî özellikleri ile ruh halleri arasında bağ kurma gayesiyle başlattığı tasviri sonlara doğru karikatürleştirir:

Çene ucunun aşağı doğru dönen kısım-ı müdevverine kadar imtidat eden hatti bir çukur sanki birtakım densizliklerin, inatların, ani galeyanların mahfazasıydı. Vasat bir ittisadaki ağzın bir sıraya küçük, beyaz, muntazam dişlerini örten ince dudaklar, o solgun sima ile hiç münasebet almayacak surette ilkbahar güneşine karşı parıldayan kirazların yakuti ibtisamlarını andırırdı. Bu manzume-i hissini bozan uzuvlar, bir çift kalkık Çerkez kulağıyla kaidesine doğru nezaket ve tenasüple ittisa eden burun kanatlarının arzu-yı şehvaniye dal hafif vüsatleriydi (Gürpınar, 2021, s. 127).

Ailenin hemen hemen her ferdi sorunludur ve bunların bir kısmı irsîdir:

Bu aile efradı irsî birer nev cinnetle maluldü. Büyük biraderi Hasan Ferruh Efendi'nin hastalık merakı, hemşiresi Ferhunde Hanım'da böyle müfrit bir şebabet-i daime deliliği suretinde mütecelliydi (Hüseyin Rahmi, 2021, s. 119).

Muzaffer, "ailece olan merak illeti irsiyeti tesiriyle daha o yaşta bir nevi hüzne düş"er.. Dayısı Ferruh Efendi gibi habbeyi kubbe yapmaya başlar, işsizlik, dertsizlik bu zavallı genç için bir hastalık olur (Gürpınar, 2021, s. 124).

Bununla birlikte bu irsiyet vurgusu, bir karakter özelliği olarak değil bir tipe has olarak işlenir. O yüzden kişiler, *Aşk-ı Memnu*'dakinden farklı olarak trajik boyutlardan uzaktırlar.

*Cehennemlik*'te Hüseyin Rahmi, tıpkı *İffet* ve *Metres*'te olduğu gibi roman kişileri vasıtasıyla da birtakım edebî görüşlerini ve eleştirilerini dile getirme yoluna gider.

Hasan Ferruh Efendi, kimi zaman olabildiğince ağdalı bir Osmanlı Türkçesiyle konuşur, Ermeni Doktor Alimyan, bundan bir şey anlamadığını, kendilerinin Türkçeyi daha güzel, daha ahenkli konuştuklarını iddia eder. İkisi arasında Fransızca bir metnin nasıl tercüme edileceğini konuşmalarını gösteren diyaloglar, bizdeki tercüme anlayışlarındaki aksaklıklar ile de alay etmeyi amaçlamaktadır. (Gürpınar, 2022, s.80-86)

Hasan Ferruh Efendi'nin *Feryatnamesi*'ni âdeta etrafında gördüğü, yaşadığı hakikatlerin asıl yüzlerini göstermeye çalışan Hüseyin Rahmi'nin "feryad"ı gibi görmek mümkündür. Burada isimlerini zikrettiği Victor Hugo, Nietzsche, Maupassant gibi Batılı sanatçılar ve filozoflar vasıtasıyla kendi hayat felsefesinin ve sanat anlayışının savunusunu yapıyor gibidir. Burada biraz tuhaf bulacağımız, söz konusu felsefî fikirlerin, gerçi Hüseyin Rahmi hiçbir karakterini olumlu yönleriyle idealize etmez, kendinden çok genç karısı Cazibe'nin karşısında biraz da beceriksiz duruma düşen, kendinde sürekli hastalıklar vehmeden, dolayısıyla karikatürize edilmiş bir tipin ağzından dile getirilmesidir. Delilik kavramı üzerinde epey kafa yorduktan sonra delilerin akıllı gözükenden daha faydalı olduklarını iddia eder. Meşhur feylesof ve âlimlerin çoğunun delilik emareleri taşıdığını iddia eder.



Hasan Ferruh'u tedavi için gelen tabiplerden Ermeni asıllı Alimyan, aslında tabip değildir, para kazanmanın yolunu bunda bulmuştur, Klasik Türk edebiyatının büyük şairlerinin bu dünyayı bir "ürüya" âlemi, yani hayal âlemi gibi görmelerini ve öyle anlatmalarını hicveder. Vezin ve kafiye müptelası şairlerin tekrarlara düşmelerini de eleştirir (Gürpınar, 2021, s. 314). Hasan Ferruh bu sohbetle "yeni mekteb-i edebî nevşüküfte gülleri" diye hitap ettiği Şemsi ile Muzaffer'in de fikirlerini almak ister. Bu vesileyle fikirlerini açıklamak isteyenlerin "eskiyi eleştirmek"le başlamalarını da eleştirir (Gürpınar, 2022, s. 314).

Muzaffer'e göre "Şairlik parlak kelimelerin, terkiplerin, mazmunların, cinasların, tanindar kafiyelerin, hoşrevan vezinlerin dimağa bir şey söylemeyen füsunkârlıklarıyla iğfal-i enzar etmek değildir... Beklerdik ki cenab-ı Fuzuli Bağdat'ın feyzdar, har, âteşin geniş ufuklarından, Fırat, Dicle, Diyala nehirlерinin ruhu kaynatan dalgalarından, hülyakâr sahillerinden, o muhitin eşcarından, ezharından, deşt ü beyabanından, milletinin tarih, anane, secaya ve hamasetinden sanih olarak bize Irak'ın medeniyetini, vahşetini, hayat-ı tıbbiyesini, ruhunu terennüm etsin. Halbuki o bize böyle tahassüsât-ı samiyeye yadigâr etmeksizin meşale-i dehasını çıkmaz sokaklarda dolaştırarak söndürdü.

Muzaffer'in bu iddiaları, aslında Tanzimat'tan beri eski edebiyatımıza yöneltilen eleştirilerle aynıdır. Ferruh Efendi, Fuzuli'nin de bir gelenek üzerine hareket ettiğini, onun da kendi döneminin şiirini söylediğini iddia ederken Muzaffer Avrupa'da Fuzuli'den önce bu yolun açıldığını iddia eder. Ferruh Efendi de Moliere'leri, Racine'leri, Corneille'leri, Voltaire'leri vs.. inkâr etmediğini, bunları bize tanıtan "kavaid ve usulşiken çılgın yenilerimi"zi beğenmediğini söyler (Gürpınar, 2022, s. 316).

Dayıyla yeğen arasındaki bu edebî tartışmadan Ziya Gökalp da nasibini alır. Onunla dilimizde yaygınlaşan "zihniyet", "mefkûre", "şe'ni", "recul-i siyasi" kelimelerinin icat değil "mantalite", "ideal", "pragmatik", "homme d'Etat"ın tercümelemleri olduğunu söyler. Dilimizi sadeleştirmek isteyenlerin asıl meselenin farkında olmadıklarını, dilimizi bozanın Arapça ve Farsça değil, Fransızca olduğunu iddia eder. Fransızca düşünüp Türkçe yazan üdebanın himmetleriyle başlayan dil inkılapçılarının sembolizm ve estetik düşkünlüklerini de eleştirir. Sembolistlerin eşya ile ruh arasındaki münasebat-ı hafiyeyi taharri sisleri içinde yazdıkları bazı parçaları okuyanların değil, yazarların bile anlamadıklarını, cümlemizin inşasındaki eda-yı samimimizin, tatlı ana şivemizin bozulduğunu iddia eder ve ardından şu veciz yorumunu ilave eder: "İğlak marifet; vuzuh meayib-i edebiyeden oldu." (Gürpınar, 2022, s. 316-317).

Dr. Senai Efendi de Muzaffer'den hareketle yeni edebî anlayışı benimseyen gençleri eleştirir, onların "mal bulmuş gibi Magribî gibi kapıştıkları sembolizmin Garp'ı tanımadan önce Şark'ta olduğu"nu, tasavvufî söylemin sembolizme en güzel örnek olduğunu iddia eder. "Fuzuli'yi niçin Edmond Rostand zihniyetinde şiir söylememiş diye muaheze etmek, Kurun-ı Vusta halkının neden vapur, şimendifer, otomobil ile seyrüsefer etmediklerine şaşmak kadar abestir" der (Gürpınar, 2022, s. 319). "Hayal"i edebiyattan çıkarmanın mümkün olmadığını iddia eder.

## Sonuç

Edebî hayatına Ahmet Mithat Efendi'nin gölgesinde başlayan Hüseyin Rahmi Gürpınar, zamanla realist-natüralist anlayışı benimsemiş, ancak bu tercihiyle edebiyatımızı tam anlamıyla Batılılaştırmak isteyen Servet-i Fünuncularından da ayrı bir yol izleyerek popüler romanlara örnek eserleriyle bize özgü

olan yerli bir edebiyatın temsilcisi olmuştur. Bir başka ifadeyle Ahmet Mithat Efendi'nin Batılı olmakla birlikte yerliliğini sevmiş ancak Batılı realistlere ondan daha farklı bir pencereden bakmıştır. Önder Göçgün'ün de ifade ettiği gibi Hüseyin Rahmi tam bir Natüralist değildir. Emile Zola'yı, ancak telakkileri cihetiyle benimsemiştir. Dolayısıyla, romanlarının konularını ve kahramanlarını tespitinde, yüzde yüz yerli kalmaya bilhassa itina göstermiş, lâkin şahıslar kadrosunu, daima fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik şartları ve irsiyet özellikleri ile değerlendirmiştir." (Göçgün, 1987, s.VIII).

Faruk Nafiz'in *Yarın*'da "Okuduğunuz ve tercih ettiğiniz muharrirler hangileridir?" sorusuna şöyle cevap verir:

-Balzac'la başladım Alfred de Musset'yi sevdim. Onun emsali yoktur. Okurken adamın kalbini görürsünüz. Sonra Pol Borje ve en ziyade Mopasan, Alfons Daudet'yi ve şimdikilerden Edmon Loru'yu sevdim. Zaten şimdi birbirinden güzel yirmi tane muharrir var. Feylesoflardan Volter, Şopenhauer, Niçe, Hoffman (F.N., 1921, s.10-11).

İsimlerini andığı feylesoflardan bilhassa Schopenhauer, ustası Ahmet Mithat Efendi'nin kötümser ve karamsar felsefesini yaşadığı döneme göre tehlikeli bulunduğu için bir kitap boyutunda eleştiriye tabi tuttuğu biridir. Oysa Hüseyin Rahmi, ondan 25 yıl sonra doğacak olan Yakup Kadri isimlerini saydığımız edebiyatçılar ve filozofların çok etkisinde kalmışlar ve "olumsuz"un, "kötü"nün bizim edebiyatımızda en güzel örneklerini vermişlerdir. Hüseyin Rahmi, ilk eserlerinden "İstiğrak-ı Seherî" den başlayarak *Şık*, *Vecihî*'ye öykünüyor gibi görüldüğü eseri *İffet*'te ve diğerlerinde mizahtan beslenen bir hiciv üslubunu benimsemiş ve bu tarzı bizim de üzerinde durduğumuz gibi edebiyat eleştirisini edebiyat eserleri vasıtasıyla gerçekleştirmenin yolunu tutarken başarıyla kullanmıştır. Bu eleştiriye kimi zaman da parodiye dönüştürmüştür. Yahya Kemal yaşadığı dönem itibarıyla edebiyatımızın son dönem muharrirlerini değerlendirirken Halit Ziya ve Hüseyin Rahmi'nin büyüklüklerine işaret eder:

Bu devrin iki büyük siması var. Biri Hâlid Ziyâ Bey ki bu inhilâlden tiksinererek yeni bir âlemi özlüyor, öteki de Hüseyin Rahmi Bey ki eski cemiyetin inhilali karşısında gülüyor (Beyathı, 1984, s. 56).

İki büyük yazar arasındaki mukayeseyi, daha çok Halit Ziya'nın lehine olacak şekilde Mehmet Kaplan da yapar:

Mekân ve ruh hâllerinin tasviri, Halid Ziya'yı "şairâne" ve "sanatkârane" bir üsluba götürürken, konuşmalar Hüseyin Rahmi'yi realist olmaya sevkeder. Birincisi insanı tabiat ile münasebeti ve iç yaşantıları, ikincisi ise daha ziyade sosyal münasebetleri bakımından ele alır. Hüseyin Rahmi bütün maharet ve şahsiyetini kahramanlarını konuştururken gösterir (Kaplan, 1998, s. 92-93).

Hüseyin Rahmi'nin bize göre zaafı, Kaplan Hocanın bahsettiği vakada ve tiplerde tekrara düşmenin dışında, mizah ve hicivde mübalağaya kaçarak karikatüre dönüştürmesidir. Edebiyatta oyun değerlidir ancak onun ciddiyetine hâlel getirmeyecek şekilde olduğu müddetçe.. Bununla birlikte bizim konumuz açısından baktığımızda Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ahmet Mithat Efendi'nin yanında yetişmiş bir yazar olarak edebiyat tarihimizde romanın yerlileştirilmesinde ve bize özgü kurgu ve dil özelliklerini kazanmasında çok rol oynamış, bunun için de edebî eserlerin içinde de mizahtan beslenen hiciv üslubunu, eleştirel tavrını başarıyla kullanmıştır.

### Etik Kurul İzni

Bu makale, etik kurul izni gerektiren bir çalışma grubunda yer almamaktadır.



## Kaynakça

- Beyatlı, Y. K. (1984). *Edebiyata dair*. İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Demirkaya, S. (2015). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın cadı romanı etrafında dönen tartışmalar* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Durgun, H. H. (2012). Romantik edebiyatın eleştirisi bağlamında Hüseyin Rahmi'nin "İstiğrak-ı Seherî"i. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi (Zemin)*, 5(Nisan), 29-40.
- Enginün, İ. (2006). *Yeni Türk edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. Dergâh Yayınları.
- Ertürk, F. (2021). *Metalepsis tipolojileri ve Türk edebiyatında metalepsisin yeri* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- F.N. (Faruk Nafiz) (1921). *Yarım*, "Hüseyin Rahmi Beyle Mülakat", 8, 1 Kanunievvel 1337/1921, 10-11.
- Göçgün, Ö. (1987). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanları ve romanlarında şahıslar kadrosu*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Gürpınar, H. (2022). *Cehennemlik* (Hazırlayan: Burcu Sıbıç). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gürpınar, H. (2017). *Metres* (Çevrimyazı ve Notlarla Hazırlayan: Tülay Gençtürk Demircioğlu). Dergâh Yayınları.
- Gürpınar, H. (2018). *İffet* (Çevrimyazı ve Notlarla Hazırlayan: Enis Tombul). Dergâh Yayınları.
- Gökçek, F. (2007). *Bir tartışmanın hikâyesi: Dekadanlar*. Dergâh Yayınları.
- Huyugüzel, Ö. F. (2002). Edebî Sanatlar. İçinde *Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli kültürdür* (ss. 281-335). T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kaplan, M. (1998). *Edebiyatımızın içinden*. Dergâh Yayınları.
- Nas, H. (2012). *Tanzimat dönemi Türk edebiyatında romantizm-realizm tartışmaları üzerine bir inceleme* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tonga, N. (2020). Vecihi. *Türk edebiyatı isimler sözlüğü*. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/vecihi>
- Yazıksız, N.A. (1923). "Hüseyin Rahmi". *İkdam*, nr.9481.



## CUMBADAN RUMBAYA ROMANINDA KADIN ARGOSU\*

 Cennet ALTUNDAŞ<sup>a</sup>

### Özet

Peyami Safa'nın Server Bedi adıyla yayınladığı *Cumbadan Rumbaya*, doğu – batı çatışmasının Karagümrüklü Deli Cemile'yi merkeze alarak, mizahi dille anlatıldığı bir romandır. Romanda, Cemile'nin Karagümrük mahallesindeki "geleneksel" evden; Taksim'deki "modern" bir apartman dairesine uzanan hikâyesi anlatılır. Kayserili tüccar Tahsin Bey'in kendisine sunduğu olanaklar ile Taksim'de apartman dairesinde hizmetçiler ve pahalı eşyalar ile yaşamaya başlayan Cemile'nin mahallesi, evi, eşyaları, kıyafetleri ve sosyal çevresi değişmiştir. Değişmeyen tek şey Cemile'nin üslubudur. Cemile, Karagümrük mahallesinin argo ile çepeçevre sarılmış dilinden kurtulamaz. Aslında kurtulmak istemez. Çünkü Cemile'ye göre üslubu kalp temizliğinin, saflığının göstergesidir. Bu çalışmada Peyami Safa'nın *Cumbadan Rumbaya* romanı, kadın argosu üzerinden incelenmiştir. Roman boyunca kadınların sesi daha çok duyulmaktadır. *Cumbadan Rumbaya* romanında yaygın olanın aksine, erkekler değil; kadınlar argo konuşur. Başta romanın başkişisi Cemile olmak üzere, Karagümrük mahallesinde yaşayan bütün kadınlar argo konuşmaktadır. Bu argo örnekleri incelediğinde, kavga ve tartışma anında kullanılan hakaret içerikli argoların öne çıktığı görülmektedir. Kadın cinselliğine yönelik argo sözcükler ise yok denecek kadar azdır. Cemile'nin Karagümrük'teki komşuları ile konuştuğu argo ve Taksim'de yeni yeni tanıştığı çevreyle konuştuğu argo birbirinden farklıdır. Romanda Cemile'nin argosunun kaynağı, yetiştiği ailesi ve mahallesi Karagümrük'tür. Ayrıca eğitim almaması da argo konuşmasının sebepleri arasındadır. Kadın argosunun ön planda olduğu bu roman Peyami Safa'nın eserleri arasında bu yönü ile diğerlerinden ayrılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Kadın, Argo, Roman.



### FEMALE SLANG IN CUMBADAN RUMBAYA

#### Abstract

*Cumbadan Rumbaya*, published by Peyami Safa under the name of Server Bedi, is a novel in which the east-west conflict is told in a humorous way, with Deli Cemile from Karagümrük in the center. In the novel, the "traditional" house in the Karagümrük neighborhood of Cemile; her story is told, extending to a "modern" apartment in Taksim. Cemile's neighborhood, house, furniture, clothes and social environment have changed, since she started to live with maids and expensive items in an apartment in Taksim with the opportunities offered to her by the merchant Tahsin Bey from Kayseri. The only thing that hasn't changed is Cemile's style. Cemile cannot escape the slang-wrapped language of the Karagümrük neighborhood. In fact, she doesn't want to get rid of it. Because, according to Cemile, her style is an indication of the purity of the heart. In this study,

\* Bu çalışma, Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan bildiriden genişletilerek üretilmiştir.

<sup>a</sup> Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, cennet.altundas@hacettepe.edu.tr  
Makale Geliş Tarihi: 23.10.2022, Makale Kabul Tarihi: 13.12.2022

Peyami Safa's novel "Cumbadan Rumbaya" has been analyzed through female slang. Because women's voices are heard more throughout the novel. Contrary to what is customary in the novel Cumbadan Rumbaya, not men; women speak slang. All women living in the Karagümrük neighborhood, especially Cemile, the central character of the novel, speak slang. When these slang examples are examined, it is seen that insulting slang used during fights and arguments come to the fore. Slang words for female sexuality are very few. Even when she is angry, it is seen that the slang language she uses in Taksim is more polite. The source of Cemile's slang in the novel is her family and neighborhood, Karagümrük. In addition, the lack of education is among the reasons for speaking slang. This novel, in which female slang is at the forefront, differs from the others among Peyami Safa's novels with this aspect.

**Keywords:** Woman, Slang, Novel.



## Giriş

Cumhuriyet döneminin önemli edebiyatçılarından birisi olan Peyami Safa, edebiyatın hemen her türünde eser vermiştir. Romandan hikâyeye, çeşitli konulardaki gazete yazılarından felsefe, sosyoloji, psikoloji ve tarih alanındaki fikrî eserlerine kadar pek çok türde yazılar yazmıştır. Çeşitli türlerde eserler vermesine rağmen Peyami Safa'nın romancı kimliği diğer türlerin önüne geçmiştir. Bununla birlikte Peyami Safa, kimi romanlarında çeşitli müstear isimler kullanmıştır<sup>1</sup>. Bunlar arasında en bilinen müstear isim "Server Bedi" dir. Peyami Safa, edebi kaygı gütmeyen, sadece para kazanmak için yazdığı, popüler eserler olarak kabul ettiği aşk ve cinayet konulu eserlerinde Server Bedi imzasını kullanmıştır (Ayvazoğlu, 2000, s. 16). Bir anlamda sanatsal sorumluluktan kurtulmak için böyle bir müstear seçtiğini şu cümleleri ile açıklamıştır: "Server Bedi benim müsveddemdir. Üstünde az düşündüğüm, az çalıştığım, mes'uliyetten nefsimde beraat kazandırmak için kullandığım bir maişet imzası. Bence tefrika okuyucusu edebiyat okuyucusundan daima ayrı bir sınıf teşkil eder. Tefrikaları da umumî edebiyata sokabiliriz, fakat 'cins' edebiyata değil" (Ayvazoğlu, 1998, s. 397). Peyami Safa, Server Bedi imzalı eserleri için üstünde az düşündüğü ve az çalıştığı eserler dese de onlar arasında da sevdiği ve beğendiği romanlar olduğunu söyler: "Onlar romanda hürmet ettiğim fikirlerin mahsulü değildirler. İçlerinde fazla ihmal ve daha fazla yalan vardır. Cingöz Recai tarzında birinin dünyaya geldiğine kim inanır? *Cumbadan Rumbaya*'daki Deli Cemile de reel görünür, fakat değildir. Bununla beraber bu kızı da severim. Hoşça bir yalanımdır" (Ayvazoğlu, 1998, s. 397). Peyami Safa, Server Bedi imzalı eserlerine farklı bir bakış ve beklenti ile yaklaşır. Yazarın "Server Bedi" ismini kullanarak yazdığı romanlarında, edebi kaygı ya da sanat endişesi olmadığı için altını çizmesine rağmen bu eserler edebiyat dünyası için değersiz kabul edilemezler. Yayınlandıkları dönemde Cingöz Recai'nin maceraları, *Cumbadan Rumbaya*'nın Deli Cemilesinin okuyucular tarafından sevilmesi, ilgi görmesi ve çok satanlar arasında yer alması bunun göstergesidir.

Bu çalışmada, Peyami Safa'nın Server Bedi adıyla yayınladığı *Cumbadan Rumbaya* romanının başkişisi olan Karagümrüklü Deli Cemile'nin ve mahallenin diğer kadınlarının argo kullanımı değerlendirilmiştir. *Cumbadan Rumbaya* romanı, Cemile'nin ahlakını kaybetmeden hatta özünü koruyarak, Batılı yaşayışa ulaşma ve modernleşme macerasını, mizahi bir dille anlatmıştır. Romanın

<sup>1</sup> Detaylı bilgi için bakınız: Yıldırım, T. (2006). *Edebiyatımızda müstear isimler*. Selis Yay.

başkişisi Cemile başta olmak üzere roman kişilerinin mizahi dili argo etrafında şekillenmiştir. Karagümrük mahallesinden Taksim'e uzanan yolda Cemile'nin yaşadığı evi, giydiği kıyafetleri, etrafındaki arkadaşları, tanıdıkları değişmiştir. Ama onun argo sözcüklerle örülü sivri dili, roman boyunca hep aynı kalmıştır. Cemile, romandaki diğer kişiler üzerinde kurduğu iktidarı biraz da bu argo diline borçludur.

#### A. CUMBADAN RUMBAYA ROMANI

*Cumbadan Rumbaya* romanı Server Bedi kadar Peyami Safa'nın da yazarlığının hissedildiği bir eserdir. Sakallı'ya göre 1936 yılında neşredilen *Cumbadan Rumbaya* romanı, edebî bakımdan Server Bedi imzalı diğer eserlerle kıyaslandığında bir adım daha önde yer alır (Sakallı, 2005, s. 133). Çünkü bu romanda "Peyami Safa'nın romanlarının temeline yerleştirdiği madde-ruh, doğu-batı, alaturka-alafranga, sosyal ben-biyolojik ben, nihilizm-mistisizm vb. çatışmaların bir benzerini" (Sakallı, 2005, s. 133) görmek mümkündür. Bu yönüyle romanda Peyami Safa imzalı eserlerdeki derinliğin bir benzeri hissedilir. Tercüman'a göreyse "*Cumbadan Rumbaya*'yı, Peyami Safa imzalı romanlara yaklaştıran en önemli hususiyeti, Cemile'nin 'moderen hayat' sevdasıyla verilmeye çalışılan çatışmadır" (Tercüman, 2010, s. 123). Peyami Safa, Server Bedi müstear ismiyle yazdığı eserlerini sanatsal ve edebî olarak beğenirse de içerik ve yarattığı karakterler açısından bu eserler, Peyami Safa adıyla yayınladığı eserlerinden çok da uzak sayılmazlar. *Fatih - Harbiye* romanındaki Doğu - Batı çatışması ve Neriman'ın iç dünyasında yaşadığı çok yönlü ve derinlikli psikolojik ikilemler; *Cumbadan Rumbaya* romanında mizahi bir dille ve Karagümrüklü Deli Cemile sayesinde daha dışa dönük ve belki biraz da yüzeysel olarak işlenmiştir. Cemile'nin içi dışı birdir ve bununla gurur duyar. O, duygularını herkese göstererek yaşar. Onun aklından geçenler de kalbinden geçenler de roman boyunca dilindedir (Altundaş, 2021, s. 250). Cemile'nin içi dışı bir hâli romanda onun argoyle karışık dili ile okuyucuya gösterilmek istenmiştir. Yazar, Cemile'nin batılılaşma serüveninde ahlakını korumasını Karagümrük'ten beri değişmeyen üslubu ile ilişkilendirmektedir.

Roman, Cemile'nin annesi Asiye Hanım ve ablası Şahende'nin Karagümrük'te eski bir evde yaşamından sahneler ile başlamaktadır. Merkezde Cemile olmakla birlikte Karagümrük'ün nasıl bir mahalle olduğu da gösterilmektedir. Cemile'nin babası erken yaşta ölmüştür. Üç kadın geçimlerini zorlukla sağlamaktadır. Cemile, bu mahalleden de fakirlikten de nefret etmektedir. Onun hayali Taksim'de konforlu bir apartman dairesinde yaşamaktır. Ama bunun için Cemile'nin ya evini yakıp sigortadan para alması ya da zengin bir adamın sevgilisi olması gerekir. Cemile'nin kafasından geçen bu iki plan, yaşadığı çevrede oldukça yaygındır. Karagümrük'te pek çok ahşap ev vardır. Bu yüzden yangın, mahallenin gerçeğidir. Yine mahallenin kızlarının zengin ve yaşlı adamların sevgilisi olup apartmanda yaşamaya başlaması da yaygındır. Cemile, Karagümrük'ten nasıl kurtulacağını düşünürken Tahsin Bey adında zengin bir tüccarla tanışır. Taksim'de bir apartman dairesi hayali, bu tüccar sayesinde gerçek olur. Tahsin Bey sayesinde Cemile, Karagümrük'ten Taksim'e; şarktan garba taşınmıştır. Ama mutlu olamaz. Çünkü Cemile, Taksim'deki hayatın da insanların da sahte olduklarını görür. Romanın sonunda ise Cemile, sevdiği adamla yani üniversite öğrencisi Selim'le evlenir. Böylece roman mutlu biter. Çünkü Cemile ait olduğu yere dönmüş, kendisine denk biriyle evlenmiş ve bu sayede ahlakını kaybetmemiştir. "Ahlak söz konusu olduğunda, kadın bir simge olarak belirginleştiği için, Peyami Safa'nın çoğu

yapıtında, ‘Doğu’ ve ‘Batı’ arasında kalan, Batı’yı çekici bulan ama Doğu’dan da vazgeçemeyenler kadınlardır” (Günay-Erkol, 2011, s. 166). Cemile, Taksim’deki yeni hayatını da o “modern hayatın” insanlarını da kendisine benzetmeye başlar. Taksim sosyetesinin fazlaca önem verdiği Mısırlı Prensesin balosunda, Taksim’deki “modern ve konforlu” hayatını kaybetme pahasına da olsa “mahalle ağzıyla” konuşup o an yangın haberini aldığı mahallesi ve komşuları için prenesten yardım ister. Tahsin Bey, Cemile’yi güzelliğinden etkilenir ve onu iş yaptığı erkekleri etkilemek için kullanmak ister. Bu yüzden ona, Taksim’de bir apartman dairesi kiralayıp lüks eşyalar satın alıp eğitim vermeye çalışır. Ama Cemile’nin özü, dilinden dışarı sızar. Mısırlı Prensesin balosunda Taksim’de apartmanda yaşayan Cemile kimliğinden çıkıp Karagümrüklü Deli Cemile kimliğine bürünür. Yazar, bunu bize Cemile’nin argo üslubu ile verir.

## B. PEYAMİ SAFA VE ARGO

Argo nedir? Bu sorunun pek çok cevabı vardır. Çünkü argo tanımlanması ve sınırlarının çizilmesi oldukça zor olan bir alandır. Argo aslında gizli bir dildir. Bu yüzden bütün argolar özel dil sınıfına girer. Özel dil ile anlatılmak istenen, bir dilin belirli insan grupları tarafından kullanılan ve içinde özel kelimeler ve deyimler de bulunan şeklidir. Öğrenci dili, asker dili, gemici dili, tüccar dili özel dil örnekleri arasında sayılabilir (Devellioğlu, 1980, s. 10). Devellioğlu’nun ifadesi ile özel diller, “Küçük, sosyal gruplara bağlı kimseler arasında, az çok gizli düşüncelerin anlatılmasına yarayan ve canlı dillerin ortak mihrakı üstünde gelişen diller” (Devellioğlu, 1980, s. 13) olarak tanımlanabilir. Argonun tanımı kadar ne amaçla kullanıldığı da önemli bir alandır. Gündelik yaşamda pek çok alt grup, edebiyat dünyasında pek çok yazar ve şair argo kullanmaktadır. Kişi hayata, çevresine karşı duyduğu öfkeyi, nefreti kullandığı argo ile ifade etmektedir. Bir anlamda argo, kişinin içini dökmesine yardımcı olan ve onu psikolojik olarak rahatlatan bir araçtır (Arslan, 2009, s. 2). Bu çıkarımdan anlaşılacağı üzere argo, öfkenin dışarı atılmasının görece daha az zararlı bir yolu olduğu için dengeli bir kişilik için önemli olduğu söylenebilir. Argo, özellikle edebiyat eserlerinde, sanatçının başına gelenlere isyanının örtülü bir dilidir.

Türk edebiyatında geçmişten günümüze argodan farklı amaçlarla yararlanılmıştır. Karagöz, orta oyunu ve halk tiyatrosunda argo; komik durum üretme amacıyla kullanılmıştır. Bunun dışında edebiyatta argo, günlük yaşam içinde yer almanın, günlük yaşama daha yakından bakmanın bir yoludur. Toplumcu gerçekçiliğin bir kanıtı olarak da argo kullanılır. Dilde yeni tatlar yaratmak için de argo tercih edilmektedir (Aktunç, 1998, s. 376). Peyami Safa’nın Server Bedi adıyla yayınladığı *Cumbadan Rumbaya* romanında ise argo, komik durum üretme ve günlük yaşam içinde yer alma amacıyla kullanılmıştır. Yazar, Cemile’nin argo diliyle Karagümrük mahallesinin konuşma dilini okuyuculara gösterdiği gibi; romanının mizahi dilini de argo ile zenginleştirmiştir. Ayrıca Cemile’nin saflığı ve temizliği, Batı’nın “şaşalı yaşamı” karşısında özünü her daim koruması da değişmeyen Karagümrüklü üslubu sayesinde okuyucuya hissettirilir.

Türk edebiyatındaki eserlerde halkla ilgili, günlük yaşamla ilgili temalar işlendikçe, argo sözcüklere başvurulmuştur. Ahmet Rasim’de dönemin fuhuş ve meyhane argosuna, Hüseyin Rahmi’de kabadayı argosuna, Peyami Safa’da Cingöz Recai ile hırsız argosuna sıkça rastlanır (Aktunç, 1998, s. 375). Estetik bir dil ve klasik bir eser ortaya koyma kaygısı olmayan yazarların eserlerinde ise argo sözcüklere daha çok rastlanır. Peyami Safa buna en iyi örnektir. Çünkü yazar, eserlerini Peyami Safa ve Server Bedi



isimleri ile yayımlamayı tercih etmiştir. Hangi eserin hangi isimle yayımlanacağını göstergesi ise “dil”dir. Estetik ve sanatsal dili kullandığı eserlerini daha edebî ve başarılı bulan yazar, onları Peyami Safa adıyla yayımlanmıştır. Ama tefrika olarak gördüğü, her sosyal tabakadan okuyucuya hitap ettiği, para kazanmak için yazdığı eserlerini ise Server Bedi adıyla yayımlanmıştır. Dolayısıyla Server Bedi adıyla yayınladığı eserlerinde argo kullanımına sıkça rastlanır. Romanın konusuna göre de argo çeşidi değişmektedir. Server Bedi’nin en bilinen eseri olan *Cingöz Recai* serisinde suç ve hırsız argosu ön plandayken; *Cumbadan Rumbaya* romanında mahalle ve kadın argosu ön plandadır.

Edebiyatta argo komik durum yaratma, yergi ve gülmece için başvurulan bir kaynak olarak kabul edilmektedir (Kefeli, 2018, s. 200). *Cumbadan Rumbaya* romanında yazar, eserinde argoya daha çok yer vererek komik durum ve gülmece unsurları arttırmıştır. Çünkü roman, Karagümrük’te yaşayan Cemile’nin Taksim’de modern yaşama uzanan macerasını anlatmaktadır. Cemile’nin bu yolculukta yaşadıkları, roman boyunca mizahi bir dille anlatılmıştır. Bu mizahi dilin en önemli kaynağı da argo cümlelerin fazlalığıdır.

Gerçek argo, bir sınıf veya takıma bağlı kimseler tarafından kullanılır ve bunun dışında bulunan kişilerce bu dil anlaşılmaz (Devellioğlu, 1980, s. 24). Romanda Cemile’nin yaşadığı mahallede herkes tarafından anlaşılacak cümleleri, Taksim’deki yeni çevresinde anlaşılmaz. Yine aynı şekilde Karagümrük’teki evlerine kiracı olarak gelen üniversite öğrencisi Selim de Cemile’nin argo dilini anlamaz. Cemile’nin argosunun ana kaynağı mahallesidir. Bu yüzden Cemile, mahallesinde dikkat çekmez ama Taksim’de bir apartman dairesine taşınıp Tahsin Bey’in arkadaşları ile vakit geçirdikçe ortama uyum sağlayamadığını fark eder. Romanın sonunda, yazar da bunu Cemile’nin ağzından belirtme gereği duyar:

“Ah, şurası prensesin evi olmasaydı da Cemile sesini yükselterek ona ağız dolusu bir küfür savursaydı... Aman bu monderenlik ne fena şey, insan istediği gibi konuşup şöyle ferah ferah ağzını bir açamıyor ki... Ah, şimdi Karagümrük’te, Bakkal Mustafa Efendi’nin evinin önündeki viranede olsalardı, bu zibidinin Cemile’den yiyeceği paparanın haddi hesabı mı olurdu? Gidi kuyruklu salon zamparası, boyun devrilsin inşallah” (Safa, 2020, s. 330).

Cemile’nin argo üslubunda mahalle ortamının etkisi bu cümleler ile açıkça vurgulanmıştır. Cemile, Karagümrük’ten ayrılır ama konuştuğu dili değiştiremez ya da değiştirmek istemez. Fakat kendisini sınırlandırır. Ama bu sınırlandırmadan memnun değildir.

### C. KADIN VE ARGO

Argo tabiatı gereği erkek dünyasına uygun kabul edilmektedir. Çünkü erkeklerin toplu olarak bulunduğu ve argoyu oluşturacak ortamları vardır. Ama kadınlar için durum farklıdır. Kadınlar ev ve iş dışında herhangi bir toplumsal grubu erkekler gibi oluşturamadığı için kadına has argo sözcükler sınırlıdır (Koç, 2016, s. 128). Kadınların erkekler kadar argo oluşturma ortamlarına sahip olmadığı bir

gerçektir. Ama kadınların argo söz varlığı da azımsanmamalıdır. Bu konuda Bingölçe'nin sözlük çalışması<sup>2</sup> önemlidir.

Argonun "külhanbeyi lisanı" olduğu düşünüldüğünde bu alandaki erkek egemenliği anlaşılabilir. Ama bu demek değildir ki kadınlar argo kullanmaz ya da üretmez. Aksine kadın argosu önemli bir alandır. Aktunç'un ifadesi ile: "Yaşamın ve dilin içinde gizlenen büyük bir ada keşfediliyor. Çılgın, alaycı, dramatik, şen şakrak, melul mahzun bir ada. Bir sürü aptal herifin ve kızın ve kadının derinliğine duyumsayamadığı ama yaşamakta olduğu bir ada" (Bingölçe, 2001, s. 2). Bu yüzden kadınların argo sözcükleri ve kadınların argo kullanımı önemli bir çalışma alanıdır. *Cumbadan Rumbaya* romanında öne çıkan sadece kadınların ürettiği ve kadınlara ait kabul edilen argo sözcükler değildir. Roman, kadınların argoyu rahatlıkla kullanmaları açısından da önemlidir. Romanda kadınlar kavga, tartışma, şaşkınlık ve eleştiri ifadesi olarak argo sözcüklerden çokça yararlanmışlardır.

#### D. KARAGÜMRÜKLÜ CEMİLE VE MAHALLE ARGOSU

*Cumbadan Rumbaya* romanının başkişisi Cemile'dir. Romanda oyun kuran, yöneten, yönlendiren ve karar veren her zaman Cemile olmuştur. Yazar, roman başkişisini adeta kahramanlaştırmıştır. Cemile'nin iktidarı sadece eylemlerine değil; kullandığı dile de yansımıştır. Cemile daha romanın başından "deli" olduğunu söyler: "Ben bu evi cayır cayır yakmazsam bana Deli Cemile demesinler" (Safa, 2020, s. 11). Deli olmak ona istediği her şeyi yapma ve istediği gibi konuşma hakkını vermektedir. Ailesi, mahalleli ve hayatına giren erkekler, Cemile'nin bu deli yönünden çekindikleri için ona karşı gel(e)mezler. Deliliğinin ya da aklına her geleni kural ve sınır tanımadan yapmasının yanı sıra Cemile eğitimsiz olmasını da davranışlarının kaynağı olarak ileri sürer. Kiracısı Selim ya da onun eski sevgilisi Nahide gibi üniversitede okumamıştır ve bunu söylemekten de çekinmez. Nahide ile ilk tanıştığında: "Senin gibi okumuşluğum, yazmışlığım yok" (Safa, 2020, s. 186) diyerek bu durumun farkında olduğunu da gösterir. Romanda Cemile'nin argo konuşmalarının kaynağında mahallesi, "deliliği" ve eğitimsizliği vardır. Çünkü Cemile başına gelen olayları kendi idrakine göre yorumlamaktadır. Cemile'nin argo sözcüklerle dolu dilinin kaynağı, yaşadığı semt olan Karagümrük'tür. Çünkü argonun bizdeki kaynağı olarak kabul edilen külhanbeylerinin en çok bulunduğu İstanbul semtleri Kasımpaşa, Aksaray, Karagümrük, Tophane, Galata gibi semtlerdir (Devellioğlu, 1980, s. 32). Bu yüzden İstanbul argosu, bu semtlerde ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Cemile, romanda argo konuşmasının kaynağı olarak babasını göstermektedir. Selim'e "kâtip ağzıyla konuşma" derken ne kastettiğini ve bunu ilk kimden duyduğunu açıklar: "Babam çıtkırıldım değildi. Zamanının ince bıyıklı, ince boyunlu, kambur zumbur, muhallebi çocukluğundan yetişme erkekleri lugât paralayarak konuşurlarmış. Babam bu lakırdılara "kâtip ağzı" dermiş" (Safa, 2020, s. 62). Romanda Cemile'nin babası detaylı olarak anlatılmaz. Çünkü Cemile küçükken babası ölmüştür. Ama Cemile, tanıdığı erkekleri babası ile karşılaştırır. Cemile'nin babası heybetli, güçlü, tuttuğunu koparan bir adamdır. Bu yönleri ve argo üslubu düşünüldüğünde Cemile'nin babası, belki de bir külhanbeyidir.

Cemile'nin bir alt kültür olarak argo içerikli konuşması ile hâkim dile karşı geldiği yer Taksim yaşamıdır. Cemile bu eve, zengin misafirleri ağırlaması için getirilmiştir. Çünkü çok güzel bir kadındır.

<sup>2</sup> Detaylı bilgi için bakınız: Bingölçe, F. (2001). *Kadın argosu sözlüğü*. Metis.

Tahsin Bey, bu güzelliğin her şeyi halledeceğini düşünmüştür. Bu yüzden Cemile'ye Taksim'de bir apartman daresi kiralamış, bu evi en pahalı eşyalarla dayayıp döşemiştir. Ama Cemile'nin argo ya da erkeksi dili Tahsin Bey'i rahatsız etmektedir. Bunun için özel bir hoca tutmuştur. Cemile'nin biraz eğitimle hayalindeki "kibar hanım"a dönüşeceğini düşünmektedir. Ama ne Taksim yaşamı, ne yeni çevresi ne de eve ders vermeye gelen özel hocalar Cemile'yi değiştirmeyi başarabilir. Yazar da Cemile'nin değişmesini özellikle istemez. Roman boyunca Cemile, karşısına çıkan zengin, eğitilmiş, tecrübeli erkekleri istediği gibi yönetmiştir. Bunun nedeni Cemile'nin içi dışı bir, şartlara göre değişmeyen, özünü korumayı başaran kişiliğidir. Bu kişiliğin somut göstergesi ise kullandığı dildir. Tahsin Bey'le ilk tanıştığında kendisini "Ben dikine doğru konuşur bir kızım, aklıma geleni söylerim" (Safa, 2020, s. 31) diye tanıtır. Selim'le tanıştığında da "Fartam furtam yoktur. Düşündüğümü söylerim" (Safa, 2020, s. 49) sözleri ile üslubundan ve dürüstlüğünden bahseder. Cemile'nin bu özelliği onun argo dilinin kaynakları arasındadır. Romanda başta Cemile olmak üzere kadınların kullandığı argo cümleleri kastedilen anlamlara göre sınıflandırıldığında belli başlı başlıklar öne çıkmaktadır: Hakaret olarak argo sözcüklerden yararlanma, kavgaya hazırlık ya da kavga sırasında argo sözcüklerden faydalanma, kavga edilen muhatabı tehdit maksatlı argo kullanımı ve gündelik yaşamın herhangi bir anında kullanılan argo cümleler. Çalışmanın devamında bu başlıklar incelenerek *Cumbadan Rumbaya* romanındaki kadın argosu irdelenecektir.

### 1. Hakaret ve Argo İlişkisi

Argo kelimeler anlambilimi açısından incelendiğinde çoğunluk tarafından olumlu kabul edilenlerin çok çok az olduğu görülmektedir. Küfür, hakaret, eleştiri, suç, yalancılık gibi olumsuz durumlarla ilgili çok sayıda argo sözcük varken; olumluyu öven argo sözcükler çok azdır (Altun, 2018, s. 84). Cemile'nin kullandığı argo sözcüklere bakıldığında da olumsuz anlamın önde geldiği görülmektedir. Mahallede kendisine laf atan İhsan'a "yarma şeftali suratlı şapşal" (Peyami Safa, 2020, s. 14) demesi, Tahsin Bey'le aynı evde yaşama fikri aklına geldiğinde "bu kabuğu ısırmış çavdar ekmeği suratlı, dasdaracak alınlı; müşevveş bakışlı, katmer gerdanlı, koca göbekli, pastırma âşıklısına ilk çiçeğini veremezdi" (Safa, 2020, s. 70) diyerek Tahsin Bey'in çirkinliğini anlatması olumsuz argo sözcük kullanımına örnek verilebilir. Ayrıca bu alıntıda "ilk çiçek" (Bingölçe, 2001, s. 44) ile kadın vajinası ve bekâret kastedilmiştir. Cemile'ye göre Tahsin Bey bu bekâreti hak etmemektedir.

Kendisine Fransızca ve görgü dersleri vermeye gelen Titanya'dan hoşlanmayan Cemile onu "düttürüyleyla" (Safa, 2020, s. 227) diye adlandırır. Romanda Taksim yaşamında karşımıza çıkan ve Cemile'nin rakibi olan Lili'den bahsedilirken "dillidüdük terbiyesiz gâvur karısı" (Safa, 2020, s. 249) gibi argo sözcüklerle bahsedilir. Cemile, Tahsin'e sinirlendiğinde "bumbar suratlı dangalak" (Safa, 2020, s. 250), "Hamal suratlı herif" (Safa, 2020, s. 141), baloda kendisine dans kavalyesi bulmaya çalıştığını görünce "Senin bu gece işin gücün meyanecilik" (Safa, 2020, s. 309) diye çeşit çeşit hakaretler eder. Cemile'nin her durum için argo sözcükleri vardır.

Baloda çapkınlık yapan hem de daha yeni evlenmiş olan adama, Cemile çok sinirlenir. Onu "a hırpani, a setresi kuyruklu monderen külhani" (Safa, 2020, s. 330) diye azarlar. Çünkü bir kadın olarak kendisini adamın karısının yerine koymuştur. Ama kadınlar konusunda her zaman bu kadar anlayışlı

değildir. Cemile, annesinin komşusu Hafize'yi sevmediği için ona "cadı karı, çenesi düşük acuze, adı batası, canı çıkası" (Safa, 2020, s. 74) gibi lakaplarla seslenir.

Romanda Cemile'nin güzelliğini kıskanan ama ondan korkan kadınlar açık aramaktadırlar. Mahallenin kadınları, ellerine geçen ilk fırsatta Cemile'yi ahlaksızlıkla suçlamaya çalışırlar. Cemile'nin evinin önünde Tahsin Bey'in otomobilinin durduğunu gören mahallenin kadınları birbirlerine "Hanım sen de yürürken, töbe estağfurullah, belini öyle helmeleye helmeleye kıvrır, göğsünü cambaz gibi sıçrat da çiftler çiftler apartman yaptır" (Safa, 2020, s. 54) diye konuşarak ellerine gelen bu fırsatı kaçırmazlar.

Romanda argo, hakaret ve eleştiri anlamlarını karşılamak için en çok tercih edilen seçenek olmuştur. Ama argo sözcüklerin anlamlarına bakıldığında yazarın cinsiyetçi yaklaşımı dikkati çeker. Benzer durumlarda erkekler hiç şüphesiz daha ağır ve daha cinsel içerikli argo sözcükler kullanmayı tercih ederlerdi. Ama kadınların kullandığı argolar bu bağlamda daha yumuşak ya da zarif kalmaktadır.

## 2. Kavga ve Argo İlişkisi

Romanda Cemile'nin kavgacı üslubu, argo sözcükler ile beslenmiştir. Cemile kimi zaman kavga ederken; kimi zaman kavgaya hazırlanırken; kimi zaman da karşı tarafın gözünü korkuturken argodan faydalanır.

Mahallede kahvenin önünden geçerken yolunu kesip ona laf atan İhsan'ı "Bana Karagümrüklü Deli Cemile derler, yolumu kesenin alnını karışlarım" (Safa, 2020, s. 22) diyerek korkutup tehdit eder. Tramvayda biletini vermediğini iddia eden, onu diğer yolcular arasında küçük düşüren biletçiyle kavgaya tutuşur. Çantasını biletçi adamın yüzüne vururken "ben bayrakları açarsam böyle açarım" (Safa, 2020, s. 23) diye bağırılmaya başlar. Tahsin Beyle gittiği sinemada kendisini filme kaptırıp yüksek sesle gülünce, biletçi kız tarafından uyarılır. Buna sinirlenen Cemile, biletçi kıza "münasebetsizin yediği naneye bak" (Safa, 2020, s. 29) sözleriyle savaş ilan eder. Cemile kavgaya hazırdır ama Tahsin Bey engel olur.

Cemile, Selim'le kavga ettiğini gördüğü Tahsin Bey'i balo salonun ortasında kendine has üslubu ile tehdit eder: "Ben adamı elalemin ortasında matı maskaraya çeviririm. Neden polis çağırıyormuşsun bakalım? Hangi arkalarına güvenip de burada afurtafur ediyorsun?" (Safa, 2020, s. 102). Cemile, her şeyi kaybetme pahasına da olsa haksızlığa gelemez. Sevdiği adamın tehdit edilmesine katlanamaz ve onu korur. Cemile, Selim'le kavga ederken: "Kime yutturacaksın o dolmaları? Tu sana, tuu. O patlak gözlü, boyama esvaplı, sıska, şamama gibi kızın nesine bayılıyorsun? Seni gibi önüne gelen kızı kandıran âdî Kalpakçılarbaşı zamparası!" (Safa, 2020, s. 190) sözleri ile Selim'i şaşırtır. Cemile'nin gözü döndüğünde onu durduracak hiçbir güç yoktur. Karşısındaki sevdiği adam da olsa ailesi de olsa içinden geçenleri söylemekten çekinmez.

| 1536 | Romanda Cemile'den başka argo konuşan kadınlar da vardır. Mahallesindeki Hamdune'nin gelini Nazlı, Hafize'ye "Gene ne fitneler yumurtluyorsun, teccal karı!" (Safa, 2020, s. 82) diye, seslenir. Karagümrük'teki komşuları Hafize ve gelinini camdan dışarı bakarken görünce "yarı beline kadar Çingene maşası gibi sarkmış ne bakıyorsun?" (Safa, 2020, s. 54) diye azarlar. Asiye Hanım baloda kendileriyle dalga geçen gençlere: "Zeklenmeyin..." (Safa, 2020, s. 99) sözüyle çıkışır.

Karagümrüklü Cemile ve mahallenin diğer kadınları argoyu, kavga başında ve sonunda etkili şekilde kullanırlar. Bu, onlar için sıradan bir konuşma biçimidir. Hiçbir kavgada da karşı taraf, bu üsluba yönelik bir şey söylemez.

### 3. Gündelik Yaşam ve Argo İlişkisi

Romanda kullanılan argoların bir kısmı gündelik konuşma dilinin sıradan bir parçası olarak geçmektedir. Romanda argonun gündelik hayatın olağan bir parçası gibi kullanıldığı çeşitli örnekler vardır. Cemile, Tahsin Bey'i anlamaya çalışırken "bu herif bana bir madik oynamak istiyor" (Safa, 2020, s. 32) diye düşünür ve dikkatli olmaya çalışır. Baloya giderken yemeyi nerede yiyeceklerini soran ve baloya dolma götürmeyi teklif eden ablasına biraz da sinirle evde "zıkkımlanır, çıkarız" (Safa, 2020, s. 21) diye cevap verir. Tahsin Bey, Cemile'nin şiirler yazan bir şair olduğunu Taksim'de yaşayan herkese anlatır. Bunu duyan Cemile "elâleme böyle martavallar uydurmasından" (Safa, 2020, s. 249) rahatsız olduğunu söyler. Cemile, Tahsin Bey'in şoförünü kandırıp kendi yanına çekmek için "küçük bir fındıklık" (Safa, 2020, s. 69) yapmalıyım diye düşünür.

Romanda gündelik dilde Cemile'nin en çok kullandığı argo ifade "kâtip ağzıyla konuşma" ifadesidir. Selim, Selim'in babası Nail Bey, Nahide ve Memduh Bey roman boyunca Cemile'nin bu uyarısından paylarına düşeni alırlar. Cemile, Memduh Beyle tanıştığında onun Selim'den de Nahide'den de daha fazla "kâtip ağzı kullanmasından" (Safa, 2020, s. 240) şikâyetçi olur. Başka bir yerde, Memduh Bey'den bahsederken "lûgat paralıyor" (Safa, 2020, s. 330) diye anlatır. Bu yüzden onu hiçbir zaman anlamadığını itiraf eder.

Gündelik dilde argo konuşan sadece Cemile değildir. Karagümrük'ün bütün kadınları argo kullanmaktadır. Örneğin baloda tanıyamadığı kiracısı Selim'e Asiye Hanım "Allah senin cızırtını versin" (Safa, 2020, s. 106) diyerek şaşkınlığını belirtir.

Gündelik dilde sıradan durumlar için argo sözcüklerin kullanılması, aslında argonun ne kadar yaygın ve sıradan olduğunun en önemli göstergesidir. Bununla birlikte Cemile, Karagümrük'ün argo diliyle konuştuğunda kendini daha rahat hisseder. Bu yüzden etrafında fazla kibar, kâtip ağzıyla konuşan insanlar istemez.

### Sonuç

*Cumbadan Rumbaya*, kadınların argo kullanımına örnek bir romandır. Romanın başkişisi Cemile başta olmak üzere Karagümrük Mahallesi kadınları argoyu hayatlarının her anında rahatlıkla kullanırlar. Kimse de bu yüzden kadınları yargılamaz. Romanda argo çoğunlukla kavga ve tartışmalarda kullanılmaktadır. Ama bu durumlarda bile kullanılan argo oldukça "zarif"tir. Benzer durumlarda erkeklerin kullanacağı argo sözcükler düşünüldüğünde, yazarın kadınların argo üslubuna görünmez sınırlar çektiği açıktır.

Romanda Cemile'nin kullandığı argo sözcüklere bakıldığında cinsiyete özel durumlar görülmez. Kadın olduğu için erkeklere yönelik özel argo sözcükleri yoktur. Oysa erkek argosunda kadın cinselliğine yönelik sözcükler yaygındır. Bu romanda kullanılan kadın argosunda ise erkeğe yönelik

cinsel ifadelerle rastlanmaz. Ayrıca romanda argo konuşan erkek kahramanların olmaması dikkat çekicidir.

Romanda Cemile'nin kullandığı argo sözcüklerinin tekrar etmediği görülmektedir. Sadece "kâtip ağzıyla konuşma" tekrar eder. Onun dışında Cemile'nin her duruma farklı argo ifadeler kullanması, argo lüğatinin zenginliğini göstermektedir.

*Cumbadan Rumbaya* romanı kadın argosunun başarılı örneklerini okuyucuya göstererek bu örnekler ile kadın iktidarını da ilan eden bir romandır. Romanda Cemile'nin erkekler üzerindeki iktidarı argo üslubuna dayanmaktadır. Cemile, içi dışı bir olduğunu aklına geleni olduğu gibi söyleyerek gösterdiğini düşünür. Ayrıca romanda geçen argo ifadeleri söyleyenin bir kadın olması, onun iktidarına olumlu katkı sağlar. Roman, güçlü kadın imajında argonun etkisini gözler önüne serer. Bu yönüyle de dönemi için önemli bir roman olarak kabul edilmelidir.

### **Etik Kurul İzni**

Bu makale etik kurul izni gerektiren bir çalışma grubunda yer almamaktadır.




## Kaynakça

- Aktunç, H. (1998). *Büyük argo sözlüğü (tanıklarıyla)*. Yapı Kredi Yayınları.
- Altun, N. (2018). Anlam bilimi açısından argo. İçinde E. Gürsoy Naskali & G. Sağol Yüksekaya (Ed.). *Argo*. (ss. 83-88). Ka Kitap.
- Altundaş, C. (2021). Cumbadan Rumbaya romanında kadınlar dünyası. İçinde C. Karataş (Ed.). *Peyami Safa 60. yıl hatırası* (ss. 249-260). İlbilge Yayınları.
- Arslan, M. (2009). *Argo kitabı*. Kitabevi Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (1998). *Peyami hayatı sanatı felsefesi dramı*. Ötüken Neşriyat.
- Ayvazoğlu, B. (2000). *Doğu – batı arasında Peyami Safa*. Ufuk Kitapları.
- Bingölçe, F. (2001). *Kadın argosu sözlüğü*. Metis Yayınları.
- Devellioğlu, F. (1980). *Türk argosu inceleme ve sözlük*. Aydın Kitabevi.
- Günay Erkol, Ç. (2011). Osmanlı-Türk romanından çağdaş Türk romanına kadınlık: değişim ve dönüşüm. *Türkiyat Mecmuası*, C.(21/Güz), 147-176.
- Kefeli, E. (2018). Edebiyat argo ilişkisi. İçinde E. Gürsoy Naskali & G. Sağol Yüksekaya (Ed.). *Argo*. (ss. 199 - 214). Ka Kitap.
- Koç, A. (2018). Argoda kadın. İçinde E. Gürsoy Naskali & G. Sağol Yüksekaya (Ed.). *Argo*. (ss. 127-140). Ka Kitap.
- Safa, P. (2020). *Cumbadan Rumbaya* (20. bs.). Ötüken Neşriyat.
- Sakallı, F. (2005) Server Bedi'nin Cumbadan Rumbaya'sı: Geleneksel hayat ile modern hayat arasındaki gelgit, *Türkbilig*, 9, 132-148.
- Tercüman, Ç. (2010). Peyami Safa'nın romancılığında Cumbadan Rumbaya'nın yeri. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 43, 115-130.
- Yıldırım, T. (2006). *Edebiyatımızda müstear isimler*. Selis Yayınları.



## SABAHATTİN KUDRET AKSAL'IN "VAV'LAR" ÖYKÜSÜNDE KOPUŞ VE KENDİNİ YIKMA EĞİLİMİ\*

 Sema ORUÇ<sup>a</sup>

### Özet

Sabahattin Kudret Aksal şiir ve tiyatro yazarı olmasının yanı sıra başarılı bir öykücüdür. "Vav'lar" ve "Soyut Oda" isimli öyküleri izlek ve yöntem bakımından birbirlerine yakındır. "Vav'lar" öyküsünün başkarakteri konumundaki Mutasarrıf Abdülmuttalip Bey'in kendini yıkma eğilimi, II. Abdülhâmit'in yıkılmasına paralel bir biçimde kullanılarak birey ve toplum arasındaki ilişki canlı tutulmaktadır. Öykü boyunca sebebi açıklanmayan bir gerekçeyle görevden alınan Abdülmuttalip Bey, öykünün sonuna kadar bu gerekçeyi okuyucudan gizleyerek vav'lara sarılır ve gizemci bir geleneği sürdürür. Vav, İslâm sanatında anne rahmine ve çocukluğa dönüşün bir simgesidir. Özne, hayat karşısında tutunamayacağını anlayınca bir kıvrılmayı gerçekleştirerek yeniden ve daha güçlü doğmak üzere anne rahmine dönüşü tercih eder. Bu dönüş vav'laşmadır. Bütün yeteneğini bu doğrultuda kullanarak biricik vav'ı bulmak için aralıksız çizimler gerçekleştirir. Bu durum öznenin kendisini yenileme ve dünyalık kaynaklarına yeniden dönme eğiliminin bir yansımasıdır. Başlangıçta en özgün vav'ı bulmak üzere başlayan çizim işlevi, zamanla Mutasarrıf Abdülmuttalip Bey'in kendi içine büzülmesine paralel olarak kıvrılmasına neden olur. Eserde kopuşla birlikte öznenin kendini yıkma eğilimi önce nesnelere sonra da kendinden vazgeçme şeklinde betimlenirken vav'ın seyrekleşmesiyle de öznenin hareket tarzı ve soyutlaşma eğilimi başarılı bir şekilde verilir.

**Anahtar Kelimeler:** Öykü, Sabahattin Kudret Aksal, Vav'lar, Kendini yıkma eğilimi, Kopuş.



### THE TENDENCIES OF SEPARATION AND SELF-DESTRUCTION IN SABAHATTİN KUDRET AKSAL'S STORY OF VAVS

#### Abstract

Sabahattin Kudret Aksal is a successful story writer as well as a poet and dramatist. His stories "Vav'lar" (Vavs) and "Soyut Oda" (Abstract Room) are similar in terms of theme and method. The tendency of Mutasarrıf Abdülmuttalip Bey, who is the main character of "the Vavs" story, to destroy himself parallels the collapse of Abdülhâmit the Second, revealing a lively relationship between the individual and the society. Abdülmuttalip Bey, who was dismissed from his office for a reason unexplained throughout the story, hides this reason from the reader until the end of the story and clings to the vavs. The story continues a mystical tradition. Vav is a symbol of returning to the mother's womb and childhood in Islamic art. When the subject realizes that he cannot hold on to life, he prefers to return to the mother's womb in order to be reborn in a

\* Bu çalışma, Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan bildiriden genişletilerek üretilmiştir.

<sup>a</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Yeni Türk Edebiyatı Bölümü, s.oruc@firat.edu.tr

Makale Geliş Tarihi: 20.10.2022, Makale Kabul Tarihi: 15.12.2022



stronger form by performing a twist. This return is vavization. Using all his talents in this direction, he makes continuous drawings to find his own unique vav. This is a reflection of the subject's tendency to renew himself and return to his earthly sources. The drawing function, which has initially been used to find the most original vav, causes the Governor Abdulmuttalip Bey to become twisted in parallel to his shrinking into himself. While the tendency of the subject to destroy himself through separation is first described as giving up on the objects and then on himself, the subject's course of action and the tendency to abstraction have been successfully reflected in the story with the sparseness of the vav.

**Keywords:** Story, Sabahattin Kudret Aksal, Vavs, Tendency to self-destruct, Separation.



## Giriş

Anlatma esasına bağlı edebî türler içerisinde öykü, anlatım özelliği bakımından şiire bir hayli yaklaşmıştır. Kısacası anlatma evreninin şiirsel ve sembolik olması onu şiire yaklaştırmıştır. Modern öykü bu unsurları kullanarak romanın sentezleyici yapısından uzaklaşmış ve şiire yaklaşmayı tercih etmiştir. Aksal, şiirin diğer türlerle bir ilişkinin olduğunu savunur. Ona göre, öyküyle oyuna gelince onlarda daha sık karşılaşırsınız şiirle. Şiir, düzyazımsal da olabildiğine göre neden bir öykü şiirin ta kendisi olmasın, şiire çok yakın olmasın? Şiirdeki dizelerin karşılığı öyküdeki tümcelerdir, tümce kümeleridir, onların düzeninden çıkmaz öykünün şiiri sadece, öykünün yapısından, tümünden de bir şiir rüzgârı esebilir (Lekesiz, 1998, s. 489). Bu nedenle modern öykü boşluğu sever ve ekonomik olması itibarıyla da romanın sentezleyici dünyasından ayrılır. Roman, ayrıntıları kullanma sanatıdır ve boşlukları doldura doldura yürür. Öyküde, anlatıcı bu boşlukları sembol kullanarak okuyucunun yorumlama yeteneğine bırakır. Öykünün daralan dünyası içerisinde çok şey anlatmaya çalışan yazarın düğüm atmaktan başka çaresi yoktur. Kullandığı semboller aracılığıyla düğümler atarak ve bu sembolleri öykü içerisinde tekrarlayarak okuyucuda zihinsel bir kanamaya yol açan yazarın amacı az sözle çok şey anlatmaktır. Kaldı ki modern kültür, öyküyü çok katlı ve çok anlamlı bir piramide dönüştürmüştür. Her kat, insan gerçeğini uygun bir sembolle ifade ederken, öykünün tümü bilgilendirmekten daha çok insan gerçeğini ontolojik bir yaklaşımla ele alır. Son dönem öykücülüğümüzün genel yaklaşımı bu doğrultudadır. Bu öykünün merkezinde öykünün dil işi olduğu unutulmadan insanın Tanrı'yla, doğayla ve diğer insanlarla ilişkileri yer alır.

Sabahattin Kudret Aksal, edebiyat dünyamızda şiir ve oyunlarının yanı sıra öyküleriyle de ön plana çıkan güçlü bir sanatkârdır. "1954 yılında yayımlanan ve on hikâyeden oluşan Gazoz Ağacı adlı kitabı, 1955 yılında Sait Faik Edebiyat ödülünü, 1956 yılında yayımlanan Yaralı Hayvan ise 1957 yılında Türk Dil Kurumu Sanat Armağanı'nı kazanmıştır." (Yalçın Çelik, 2021, s. 893). Ayrıca, 1985 yılında Vav'lar adlı öyküsü ile Enka Bilim ve Sanat Ödülü'nü almıştır. Üniversite eğitimine hukuk fakültesinde başlayan Aksal, eğitimini yarıda bırakmış ve 1943'te İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü'nü bitirmiştir. Sanatçının almış olduğu felsefe eğitimi, sanatını oluşturan temel kaynaklardan biridir. "Onun hikâyelerinde var olan hayat üzerinde düşünme, eşyanın anlam dünyasını genişletme gibi hususlar, felsefe birikimi göz önünde bulundurularak daha geniş okumalara imkân vermektedir." (Coşkun, 2011, s. 252). Eserlerini, siyasetten ve herhangi bir ideolojiden uzakta veren Aksal, halkın anlayabileceği bir dille küçük insanın hikâyesini yazar. "Bulanıklığı, kapalılığı düzlükle kaynaştırmanın,

yalınlığa indirgemenin kendine özgü bir yazan" (İleri, 1975, s.22) olan Aksal'ın Vav'lar hikâyesinde de Abdülmuttalip Bey'in mutasarrıflık döneminden hiç bahsetmeyip bu görevden ayrıldıktan sonra sıradan bir insan oluşunun hikâyesini ele alması onun küçük insana yönelişini gösterir. Öykülerinde kendi mizacının izlerini yansıtan Aksal, Vav'larda da felsefi düşünceye yönelerek kendi iç dünyasında yaşayan, düşünen, hayaller kuran öznenin seçimlerini ve bu seçimlerin sonuçlarını ele alır.

### A. KOPUŞ VE ÖZ-YIKIMIN RESMİ: VAV

Sabahattin Kudret Aksal, felsefe eğitimi görüp düşünce birikimini farklılaştırdığı için şiir ve öykü arasında derin ve sıkı bağlar kurarak sembolik anlatım yolunu tercih etmiştir. Şiirlerinin, öykülerinin yanı sıra tiyatro eserlerinde de bu yöntemi tercih etmesi dil ve üslubunun en belirgin özelliklerindedir.

Vav'lar öyküsü isimlendirme olarak kayda değerdir. Yazarın dünya görüşü göz önünde tutulduğunda Latin Alfabesi yerine Arap Alfabesi'ne ait bir harfin seçilmesi öyküyü daha çarpıcı bir hâle getirmektedir. "Vav, Arap alfabesinin yirmi yedinci, Osmanlı alfabesinin yirmi dokuzuncu harfidir ve sayısal değeri altıdır. Harflerin ilmine göre; mülk, şehadet ve kahr âlemindeydir. Mahreci iki dudak arasındadır. Basit harfleri şunlardır. Elif, Hemze, Lâ ve Fa. Feleği birinci felektir. Yolun sonu ona aittir. Tabiatı sıcaklık ve rutubettir. Unsuru havadır." (İbn Arabi, 2022, s. 165). Yolun sonu ifadesi Vav öyküsüyle ilişkilendirmek bakımından kayda değerdir. Halil B. Ahmed'e göre "Vav, Arapça'da büyük hörgüçlü deve ve zayıf adam anlamındadır." (Durmuş, 2012, s. 574). Vav'ın kökensel anlamıyla öyküdeki sembolik anlamı arasında bazı ilişkiler rahatlıkla kurulabilir. Örneğin "yolun sonu" ve "zayıf adam" ibareleri öykünün başkarakteri konumundaki Mutasarrıf Abdülmuttalip Efendi'nin davranış tarzına uygun düşmektedir. Hikâyenin başkarakteri konumundaki Abdülmuttalip Bey, mutasarrıf olarak görevlendirildiği bir Akdeniz kentinden ayrıldıktan sonra vav'lar çizmeye karar vermiştir. Karısı Nüveyra Hanım'ın *sıkılacaksın* şeklindeki ifadesine verdiği cevap kayda değerdir. "Ev var. Bahçe var. Sonra sen varsın. Cevabıyla yetinmeyerek asıl maksadını söyler." (s. 262).

"Benim işim çok!" dedi. "Ne gibi işler?" diye fısıldadı Nüveyra Hanım. Konuşmanın düzenini kafasında hazırlamış olmalı ki yanıtı hazırı öbürünün: "Bugüne dek başka işlerin engellediği işler! Ne zamandan beri kurduğum, bir türlü girişemediğim! Şu yeryüzüne gözümü açmanın nedeni sayabileceğim işler daha çok. "Evet, bir tür hattatlık!" Ekliyordu sonra: "Bir tek harfin hattatlığı! Vav'lar çizeceğim! En yetkin Vav'ı çizene dek Vav'lar çizeceğim!" (s. 263).

Metnin göndermeleri içerisinde yer alan "Bugüne dek başka işlerin engellediği işler! Ne zamandan beri kurduğum, bir türlü girişemediğim! Şu yeryüzüne gözümü açmamın nedeni sayabileceğim işler daha çok" (s. 263) ibaresi, Abdülmuttalip Efendi'nin dünya görüşüyle ilgili önemli ipuçlarıdır. Abdülmuttalip Efendi, memuriyetten emekli olmuştur ve memuriyeti asıl yapmak istediği işe engel olarak görmektedir. *Ne zamandan beri kurduğum* ifadesi ise onun uzun bir süredir yapmak istediği bu işi planladığını göstermektedir. Başkarakter için bu iş, dünyaya gelişinin nedenidir. Bu ifadenin anlamsal değeri, Abdülmuttalip Efendi'nin kişiliğinde önemli bir değişimden daha çok uzun yıllar ertelediği bir hayat tarzını yaşamaya karar verdiği, şeklindedir. Kendisine verilen hayatta varoluşunu tamamlayamadığını düşünen "insan kendi kendisinin yaratıcısı olmak ister; tamamlanmamış varlığını, belli bir bütünlük düzeyine ulaşmasını sağlayacak birtakım ereklere ve amaçlara sahip olan bir varlığa

dönüştürmek ister." (Fromm, 1993, s. 28). Önceki hayat tarzından memnun olmayan özne, bilerek, isteyerek hattatlık yapmaya ve vav'lar çizmeye karar vermiştir.

Emeklilik sonrası İstanbul'daki hayatında vav'lar çizmeyi amaçlayan Abdülmuttalip Bey'in, çevresindeki "konuşmaların kıyısında ve suyun dışında yüzen bir hali" (s. 266) vardır. Konuşmaların kıyısında kalmak metaforu, bir ifade biçimi olarak genel iletişim biçimine ilgisiz ve kapalı kalmak demektir. Aynı şey, suyun dışında yüzmek için de söylenebilir. Metaforik anlamlandırma biçimi bakımından bu durum, genel hayat düzeninin dışına düşmek ve ona ilgisiz kalmaktır. Abdülmuttalip Bey, yolun sonuna geldiğine inandığı için normal hayattan koparak (suyun genel akışına uygun olmayan) aykırı bir durum veya hayatın genel akışına uygun olmayan bir davranış biçimini benimsemiştir. Daha sonra söyleyeceği *dışın da dışındayım* metaforu, bu kopuşun boyutunu göstermesi bakımından önemlidir. "İnsan yaşamın anlamsızlığını aşmaya yönelik girişiminde, serüven aramaya, insan varoluşunu kısıtlayan sınırın ötesine bakmaya, hatta bu sınırı geçmeye sürüklenir. Büyük erdemleri ve büyük kötülükleri yaratma kadar yıkmayı da böylesine heyecan verici ve çekici kılan da budur." (Fromm, 1993, s. 335). Abdülmuttalip Efendi, içinde bulunduğu yaşamı anlamsız görerek bu yaşamın dışına çıkmıştır. Ayrıca o, bu anlamsız yaşam içinde memuriyetini, evini, bahçesini, kahvehaneyi, yaşadığı toplumu ve hatta karısı Nüveyra Hanım'ı asıl varoluş nedeninin önünde bir engel olarak görüp tüm bunlardan vav'lar çizerek uzaklaşmaya çalışır. Bunu yaparken de memuriyetten emekli olması, insanlarla görüşmeyi kesmesi ve Nüveyra Hanım'la hiç konuşmaması gibi eylemlerle çevresini yıkarak ilerlemesi, öznenin asıl hedefine ulaşmada çevresini ve kendisini yıkmaktan memnuniyet duyduğunu göstermektedir. Kendilik boyutunu aşarak eski hayatının izlerini silen özne, çizdiği vav'larla soyutlamaya gider. Dışın dışı özneyi, yeni bir gerçeklik boyutuyla baş başa bırakmıştır.

Abdülmuttalip Efendi'nin Arap alfabesi içerisinde vav'ı seçmesi düşündürücüdür. Bir sembol olarak giriş bölümünde vav'ın anlamsal değeri üzerinde durduk. Vav, aynı zamanda noktadan kopuşun ve noktanın açılımının bir sembolüdür. Ancak vav, elif gibi dikeyleşmesini ve daire gibi tamlığını gerçekleştirememiştir. Bunun için Abdülmuttalip Efendi, ruhsal gelişim evresini tamamlamak üzere önceki hayatından koparak yeni bir hayat tarzına ulaşmayı amaçlar. Mitolojik çevrim adını verdiğimiz bu yolculuk öznenin kişisel gelişimi üzerine kurulmuştur. Bu eylemi başlangıçta içe dönük düşünceli bir tip olan Abdülmuttalip Efendi'nin "içe dönük sezgisel bir karakter" (Fordham, 1997, s. 54) kazanmasına yol açar. "Sezgi sadece bir algılayış değildir. Çünkü, duruma egemen olan ve kendi görüşüne göre değiştirmeye çalışan etkin bir yaratıcı süreçtir." (Fordham, 1997, s. 52). Abdülmuttalip Efendi, sezgilerin ön planda olduğu yeni bir dünyanın kapısını vav anahtarıyla açmaya çalışır. Karısı Nüveyra Hanım, mutfağında eşyaların dizildiği rafını düzeltmeye çalışırken kocasının çizdiği iğreti ve cılız olan ilk vav'la karşılaşır. "İçe dönük sezgi işlevinin tuhaf karakteri, bu işlev önem kazandığında insanı garip bir görünüme sokmaktadır. Bu mistik hayalci ve kâhin görünümü ya da şaşkınlık veren bir ayrıksı sanatçı görünümü olabilir." (Fordham, 1997, s. 53). Kendisini, herkesten ve her şeyden soyutlayarak mistik bir havaya giren öznenin, bir sanatçı edası ile en güzel, en iyi vav'ı çizmeye çalışması Nüveyra Hanım'ın genel eşya düzeninin yanında ilk kez karşılaştığı bir durumdur. Bu durum, onu bir hayli şaşırtır. Çünkü, o dünyalıdır ve bu durum gündelik eşya düzenine aykırı bir durumdur. Nüveyra Hanım, kocasının bu kopuşunu önlemek için onu sürekli olarak dünyalık düzene davet eden çağrılarda bulunur. Ancak Abdülmuttalip Efendi, kararını vermiştir. O, yeni bir dünyanın kapısından içeriye girerek mevcut

durumunu değiştirecektir. Böylece Abdülmuttalip Efendi önde, Nüveyra Hanım arkada bir vav savaşı başlar. Biri çizerken diğeri silmeye devam eder. Nüveyra Hanım, dünyalı olduğu için genel dünya görüşüne ve eşya düzenine uymayan vav'ları silmeye devam eder. O, "dışa dönük duygusal" (Fordham, 1997, s. 50) bir kişiliğe sahiptir. Bunun için gözün alanında çalışmayı tercih eder. Dışa dönük kişiliğe sahip olan karakter oldukça sosyaldır ve çevresiyle iyi geçinir. Bu kişi, "çevreyle ters düştüğünde bile oraya bağlı olduğu söylenebilir; çünkü, karşıtı olan içe dönük tipin tersine, bir yana çekilmek yerine tartışmayı, ağız kavgasını yeğler ya da çevresini kendi kalıplarına göre yeniden düzenlemeye çalışır." (Fordham, 1997, s. 34).

Nüveyra Hanım, kocası Abdülmuttalip Bey'in mutasarrıflıktan ayrılmasını kabullenemeyip eve gelen konukların "bir geçmiş olsun konuğu mu ya da bir görev önerisi mi?" (s. 266) sunduklarını düşünerek sürekli yeni bir görev umudu ile yaşar. Nüveyra Hanım'ın bu umudu uzun süre devam eder ve gelen misafirlerle her sohbeta "mutasarrıflığımızda diye söze başlar ve öyle devam ederdi." (s. 266). Nüveyra Hanım, böyle davranarak hem Abdülhamit'e bağlılığını sürdürür hem de çevresine kocasının mutasarrıflığının devam ediyormuş izlenimi bırakmaya çalışır. Nüveyra Hanım'ın aksine Abdülmuttalip Bey mutasarrıflıktan ayrılmaktan gayet memnun bir şekilde kendi soyut dünyasının sınırlarını çizmek için oturduğu evin her tarafını işaretlemeye başlar. Evin her köşesine ve bütün eşyasına vav'lar çizer ve vav'lar üretir. "Bıraksalar bile, o kendini bırakamaz. Vakti yok ki! Vav'lar çizecek, en güzel, büyüsel, yetkin Vav'lar! Herkes anladığını yapmalı bu yeryüzünde, anladığıyla sınırlı kalmalı! O da Vav'dan anlıyor. Cebinden, karısından gizli, ufak ufak kestiği kâğıtlardan birkaçını çıkarıp Vav'lar çizdi. Her biri başka boyutta, başka biçimde, başka anlamda, başka duyguda Vav'lar. Kimini bir çırpıda, doğaçlama, başarıyor. Kimini de usun bin tezgâhından geçirerek dakikalarca uğraşıyordu. Yırtıp, çok küçük parçalara bölerek attıkları da oldu, okşar gibi katlayarak cüzdanına yerleştirdikleri de" (ss. 269-270). Böylece duyuların biçimlendirdiği somut dünyadan koparak yerine sezgilerinin yönlendirdiği vav'lardan oluşmuş bir dünyanın temelini atar. Kendinden kendine uzanan yolculuğu süresince bir vav ülkesi arzular ve dış dünyanın içerisinde simgesel vav ütopyasını gerçekleştirmeye çalışır. Bunun için "Tanzimat dönemi roman kahramanları gibi kendisini yıkar." (Finn, 2013, s. 167). Yaşadığı dünyadan bütünüyle kopan Abdülmuttalip Efendi'yi "içine burkularak ya bir vav çizer ya da düşünürken görürüz." (s. 270). Bu yıkımı, bir kez de eserin sonunda yaşayacaktır. Eylemine zayıf ve cılız bir vav'la başlayarak sonrasında yüzlerce vav çizen Abdülmuttalip Efendi, hastalığıyla birlikte vav çizmeyi gün gün azaltır. Daha doğrusu vav çizmeyi azaltmasıyla birlikte hastalanmaya başlar. Vav'ların azalması, öznenin kendini yıkma eğilimiyle paralellik gösterir.

Yaşadığı sürece arzuladığı vav'lı dünyayı gerçekleştiremeyeceğini anlayan Abdülmuttalip Efendi, kendisini büyük boşluğa bırakır. Bu süreç, "bireysel öz'ünü yaratma aşamasındaki insanın hiçliği ile yüzleşme anında yaşadığı bir varoluş durumudur." (Deveci, 2012, s. 181). Bu durumu ilk fark eden de karısı Nüveyra Hanım'dır. "Bir Vav değildi onun gördüğü, adını anmaktan korktuğu baykuşun sesini duymuştu." (s. 268). Öykünün başından beri kocasını bu muhayyel dünyadan kopararak yaşadığı dünyaya geri döndürmeye çalışan Nüveyra Hanım, vav'lara bile razı olur. Ancak iş işten geçmiştir. Bütün uğraşlarına rağmen en özgün vav'ı biçimlendirmekten ümidini kesen Abdülmuttalip Efendi, ölümüyle en özgün duruşunu ve vav'ını bulur. "Yatak odasının kapısını açtı. İçeriye girdi. Kocaman yorganın kapladığı yatağa bakarak: Nüveyra Hanım, "Bey" dedi, "Kalk artık istersen?" Ses alamayınca

bir kez daha yineledi tümcesini. Sonra yatağa yöneldi, bir hamlede yorganı açtı. Abdülmuttalip Bey'i gördü, başı küçülmüş, kuyruğu biraz içeriye kıvrılmış bir Vav gibiydi." (s. 274). En özgün vav'ın dünyaya ait bir değer olmadığını fark eden Abdülmuttalip Efendi, "hayatın tükenişi ile vav çizmekte muvaffak olamamak şeklinde" (Duman, 2018, s. 16) bir ilişki içerisinde bir başka dünyaya giderken geride insanın kaderine ait bir işaret koymuştur: Vav. Vav'laşmak, insanın kaçamayacağı evrensel bir hakikattir. Bunu Arap alfabesinin önemli bir harfi olan vav'ın biçimsel özellikleriyle insanın son duruşu arasında ilişki kurarak yapması harflerin ilmi ve sembolik kullanımı bakımından önemlidir. Sanatkârın bu tavrını Seyyid Hüseyin Nasr'ın İslam sanatıyla modern sanat üzerine yaptığı şu güzel ayrımında bulabiliriz. "Biri, bütünüyle beşerî ve rasyonalistik bir düzenin matematiksel bir soyutlamasına başvurarak on dokuzuncu yüzyıl Avrupa sanatının natüralistik ve donmuş formlarının çirkinliğinden kaçınmaya çalışır. Diğeri ise ruhani semadaki ilk örneklerde somut gerçekleri görür; öyle ki bu dünyanın sözde gerçeklikleri onların gölge ve soyutlanmalarından başka bir şey değildir." (Burckhardt, 2013, s. 11). Abdülmuttalip Efendi bu şekilde davranarak bir bakıma gölgeler dünyasının üstesinden gelmenin yanı sıra grotesk dünyanın garipliğini/acayıplığını göstermeye çalışmaktadır.

Öykünün tematik yöneliminde kaçış ve geriye çekilme ögesinin ağırlıklı bir yer tutması düşündürücüdür. Bu kaçış, bir başka boyutta da değerlendirilebilir. Abdülmuttalip Efendi'nin bu içe çekilmesi, Sigmund Freud'un Oidipus kompleksini bulduğu Sophokles'in Kral Oidipus isimli trajedisini hatırlatmaktadır: "Teb Kralı Laus ile Jocasta'nın oğlu Oidipus, bir kâhinin Laus'u doğmamış çocuğunun babasının katili olacağı konusunda uyarması nedeniyle bebekken araziye bırakılır. Çocuk kurtarılır ve yabancı bir kraliyette prens olarak yetiştirilir, ta ki nereden geldiği konusunda kuşkuya kapılarak kâhini sorgulayıp da kaderinde babasını katledip annesiyle evlenmek yazılı olduğu için evinden uzak durması konusunda ikaz edilinceye kadar... Yuvası olduğuna inandığı evinden kaçarken yolda Kral Laus'la karşılaşır ve ansızın patlak veren bir kavgada onu öldürür. Teb yakınlarına gelir ve yoluna çıkan Sfenks'in sorduğu bilmeceyi çözer. Ona karşı minnet borçlarını ödemek isteyen Tebliler onu kral yapar ve Jocasta ile evlendirirler. Uzun bir süre krallığını barış ve onurla yürütür; annesi olduğunu bilmediği Jocasta ise ona iki erkek, bir de kız evlat verir. Derken sonunda veba salgını patlar ve Tebliler kâhini tekrar sorguya çekerler. Haberciler, Laus'un katili ülkeden çıkarıldığı zaman salgının biteceği cevabını getirirler. İstemeden hazırlandığı bu lanet karşısında dehşete kapılan Oidipus kendi elleriyle gözlerini çıkarır ve ülkesini terk eder. Kehanet gerçekleşmiştir." (Freud, 1996, s. 310-311). Klasik psikanalizde Oidipus kompleksi, erkek çocuğun anneye duyduğu arzusunun bir sonucu olarak babaya karşı kıskançlık ve düşmanlık hisleri ile dolmasını ve nihai kertede onu yok etmeyi/öldürmeyi ya da onun yerine geçmesini ifade etmektedir. Hikâyede, simgesel anlamda Sultan Abdülhamit, eskiyi, eskimeyi, otoriteyi ve babayı temsil ederken; oğul konumundaki Abdülmuttalip Efendi, memuriyetin, mevcut düzenin reddi ve dışın dışında kalmayı temsil etmektedir. Böylece *dışın da dışına* çıkarak anneye döner. Yani öze dönüş (anneye sahip olma), dış dünyaya yüz çevirmekle (babayı öldürmekle-reddetmekle) mümkün olur. Öznenin vav çizme tutkusu, rahme-anneye yöneliş sürecini ifade eder. Babanın perspektifinde bakıldığında bu süreç bir "öz-yıkım", ancak annenin perspektifinde bakıldığında ise bir "öze çekilme-dönüş", kendini var kılmaya karşılık gelir.

Abdülmuttalip Efendi, Sigmund Freud'un Oidipus kompleksinin gereğini yaparak yeniden doğmak için anne rahmine geri dönüyor (regression). Kendi içerisine kıvrılarak vav'laşması bir geriye

dönüş işareti olarak algılanabilir. İlk kaynağa dönüş çabası özgün kalma arzusunun bir gereğidir. Sürekli olarak özgün bir kaynağın arkası sıra koşması ve yaşayanların dünyasında bunun imkânsızlığını görmesi kendisini yıkmasına vesile olur. Erich Fromm (1992, s. 223-224). Oidipus'un bu tavrını, "babanın saygı ve otoriteye dayalı ataerkil toplum düzeni yerine karşılıksız sevginin egemen olduğu anaerkil toplum düzenini tercih edişiyile açıklamaktadır."

Abdülmuttalip Efendi'nin yıkılması, yüzyıllar boyunca soyut bir dünyanın peşinde koşarken somut ve yaşanan dünyayı gözden kaçırıp ve dünyanın gerisine düşen Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla da ilişkilendirilebilir. Öykünün zamanının Sultan Abdülhamit'in tahtan indirilme zamanına denk gelmesi ister istemez bu hadiseyi akla getirmektedir. "Osmanlı'nın kültür normları sisteminde, bu normların mutlaklığını destekleyen kurumsal otorite zaafa düşmüştü. Gerek edebi, gerekse edebiyat dışı metinleri biçimlendiren epistemolojik kuram, mutlakçı bir epistemolojik kuramdı... Ama bizzat padişahın ve önde gelen siyasi kurumların bu epistemolojik temeli eskisi gibi koruyacak yerde, Batı kural ve kurumlarına yenik düşme olasılıkları ilk romancıların işini çok güçleştiriyor, bir bakıma onları ve metinlerini "baba otoritesinin" koruyuculuğundan yoksun bırakmış oluyordu... Artık mutlakçı ve ataerkil bir sultan otoritesine eskisi gibi yaslanmayan mutlakçı bir kültür, simgesel babasını arıyordu. Metinler yetimdir. Şerif Mardin'in söylediği gibi Batılılaşmanın ilk aşamalarında bulunan İslâm topluluklarında, babayı simgeleyen "adil hükümdar" modeli tipik bir arayıştır." (Parla, 2014, s. 15-16). Edebî eserlerin açık yapıt olma eğilimi, ilgili hikâye için böyle bir yorumun yersiz olmayacağını göstermektedir. Abdülmuttalip Efendi, devletin bir mutasarrıfıdır ve onun duruşunu şekillendiren şey, devletin binlerce yılda oluşan kurallar manzumesidir. Soyut ve idealist bir dünyanın yansıması olan Osmanlı İmparatorluğu ve ideolojisi, dünyadaki gelişmelere ayak uyduramadığı için zamanla sarsılmaya ve gerilemeye başlamıştır. Bu çöküşün ve çözülmenin kendisini en çok hissettirdiği dönem Sultan Abdülhamit dönemidir. İktidarını yitirmiş bir babanın yerine Abdülmuttalip Efendi'nin özgün bir yol arayışına girmesi kayda değerdir. Bunu devletin mevcut işleyiş şekliyle gerçekleştiremeyeceğini anlayınca yeni bir yol arayışına girmiş ve alegorik bir biçimde yeniden ve daha güçlü doğmak üzere anne rahmine dönmüştür.

## Sonuç

Sabahattin Kudret Aksakal, Vav'lar öyküsünün yüzeysel yapısında kullandığı sembollerle derin yapısındaki anlam katmanlarını oluşturmuştur. Öykü, vav sembolü üzerine kurulmuştur. Abdülmuttalip Efendi'nin eskiden kaçarak vav'a sığındığı ve öykü boyunca özgün bir vav peşinde koştuğu görülmektedir. Öyküdeki bütün anlam kategorilerinde vav, özlenen ve ulaşılmak istenilen bir durumun veya dünya görüşünün kendisidir. Öykü başkarakterinin uğraşlarına rağmen arzu ettiğine ulaşamaması onun yıkımını gerçekleştirir. Vav, öykü boyunca kıvrılmanın, içe dönmenin yüzeysel anlamlandırılmaların yanı sıra öykünün derin yapısında yeni bir düzenin ve anlam zenginliğinin bizzat kendisidir. Ancak öykü sonunda bu dünyada gerçekleşmesi imkânsız bir değer sembolü olarak ortaya çıkar. Bunun için kahramanı bir yıkıma götürür. Harflerin dünyasındaki vav'la Abdülmuttalip Bey'in bedensel vav'laşması kayda değerdir. Bu uzlaşım, bir yönüyle dünyalık olmayan evrensel insan gerçeğine değinirken; diğer yönüyle de Osmanlı İmparatorluğu'nun çözülmesine imada bulunmaktadır.

## **Etik Kurul İzni**

Bu makale etik kurul izni gerektiren bir çalışma grubunda yer almamaktadır.



## Kaynakça

- Aksal, S. K. (2021). *Gazoz ağacı ve diğer öyküler*. Yapı Kredi Yayınları.
- Burckhardt, T. (2013). *İslam sanatı dil ve anlatım* (Çev. Turan Koç). Klasik Yayınları.
- Coşkun, S. (2011). Sabahattin Kudret Aksal'ın hikâyelerinde temel izlekler ve çeşitli meseleleriyle 'küçük insan'. *Folklor/Edebiyat*, 17(66), 251-271.
- Deveci, M. (2012). *Varoluş ve bireyleşme açısından Ferit Edgü anlatılarında yapı ve izlek*. Akçağ Yayınları.
- Duman, M. A. (2018). Sabahattin Kudret Aksal'ın "vav'lar"ın semiotik bakımdan (Bühler'in organon modeli eşliğinde) John R. Searle'ün uyuşmazlık (divergence) bakışı içinde ve dil eylem teorisi (speech-acts) çerçevesinde ele alınması. *Asobid Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(4), 11-36.
- Durmuş, İ. (2012). *TDV. İslâm ansiklopedisi*. 42, 574-576, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları
- Finn, R. P. (2013). *Türk romanı ilk dönem 1872-1900* (Çev. Tomris Uyar). Agora Kitaplığı.
- Fordham, F. (1997). *Jung psikolojisi* (Çev. Aslan Yalçın). Say Yayınları.
- Freud, S. (1996). *Düşlerin yorumu I* (Çev. Emre Kaplan). Payel Yayınları.
- Fromm, E. (1993). *İnsanda yıkıcılığın kökenleri I* (Çev. Şükrü Alpagut). Panel Yayınları.
- Fromm, E. (1992), *Rüyalar, masallar, mitoslar* (Çev. Aydın Arıtan, Kaan Ökten). Arıtan Yayınevi.
- İbn A. (2022). *Harflerin ilmi* (Çev. Mahmut Kanık). İnsan Yayınları.
- İleri, S. (1975). Türk öykücülüğünün genel çizgileri. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 286, 3-30.
- Lekesiz, Ö. (1998). *Yeni Türk edebiyatında öykü*. Kaknüs Yayınları.
- Parla, J. (2002), *Babalar ve oğullar- tanzimat romanının epistemolojik temelleri*. İletişim Yayınları.
- Yalçın Çelik, S. D. (2021). Cumhuriyet dönemi Türk hikâyesi. İçinde Ö. Emiroğlu (Ed.), *Türk Edebiyatı Tarihi I* (ss. 847-942). İdeal Kültür Yayınları.





## PEYAMI SAFA'NIN "CANAN" ROMANINDA KÖTÜLÜK PROBLEMİ\*

 Necla DAĞ<sup>a</sup>

### Özet

Kötülük varoluş biçimi ve sebepleriyle ilk çağlardan itibaren birçok düşünürün ilgi alanına girer. İnsandaki kötülüğün doğuştan mı yoksa yaşantılar sonucunda mı geliştiğini araştıran düşünürler, kötülüğü çeşitli sınıflarda değerlendirerek insan doğasındaki kötülüğü ahlaki çöküntüyle bağlantılı olacak şekilde ele alırlar. Peyami Safa, düşünürlerin açıklamalarıyla benzer şekilde eserlerini Doğu-Batı karşılaştırması üzerine kurarken kötülüğün kaynakları ve ahlaki kötülük üzerine çözümlenelerde bulunmayı ihmal etmez. Kötü kahramanlar, bozulan toplum yapısıyla ilişkili olacak şekilde betimlenir. Geleneksel Türk toplumunun kutsal saydığı değerleri tehdit eden bu kötü kahramanlar, Batı yaşamına özenirler ve toplumsal değerleri, çıkarları uğruna yok sayarlar. Maddi çıkar ve konforlu bir yaşam elde etmek için hırslarının kurbanı olan kahramanların kötülük potansiyeli aşırı davranışlarıyla birçok ailenin dağılmasına neden olur. *Canan*, romanında kötülük problemi ahlaki bir sorun olarak ele alınır. Bu çalışmada kötülük kavramı, geleneksel ve modern aile yaşantılarından örneklerle incelenecektir. Farklı yetişme koşullarında büyüyen iki kadının iyiliği ve kötülüğü bilinçli tercihlerinin sonuçları geleneksel ve modern aile yapıları üzerinden örneklendirilecektir. **Anahtar Kelimeler:** Peyami Safa, Kötülük, İyilik.



### THE PROBLEM OF EVIL IN PEYAMI SAFA'S "CANAN" NOVEL

#### Abstract

Evil, with its mode of existence and reasons, has been in the field of interest of many thinkers since the early ages. Thinkers who investigate whether the evil in man is innate or develops as a result of experiences, evaluates evil in various classes and deals with the evil in human nature in a way that is related to moral collapse. Peyami Safa, while building his works on the East-West comparison, similar to the explanations of the thinkers, does not neglect to resolve the sources of evil and moral evil. Villains are depicted in relation to the deteriorated social structure. These villains, who threaten the values that traditional Turkish society considers sacred, ignore the social values for the sake of their interests and emulate Western life. The evil potential of the heroes, who are victims of their greed for financial gain and a comfortable life, causes many families to break up with their excessive behavior. In *Canan* novel, the problem of evil is handled as a moral problem. In this study, the concept of evil will be examined with examples from traditional and modern family life. The results of the conscious choices of the good and the bad of the two women who grew up in different upbringings will be exemplified through traditional and modern family structures.

\* Bu çalışma, Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan bildiriden genişletilerek üretilmiştir.

<sup>a</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Aksaray Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, necladag02@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 16.11.2022, Makale Kabul Tarihi: 17.12.2022

**Keywords:** Peyami Safa, Evil, Goodness.



## Giriş

Kötülük kavramı hem insan kaynaklı olması hem de insanı etkilemesi yönüyle yeryüzündeki varoluşla birlikte dinî, felsefî ve edebî kaynakların hemen her dönem odağındadır. Bu nedenle kötülüğün kaynakları ve nedenleri, birçok disiplinin ortak çalışma alanını genişleterek önemli birikimin oluşmasını sağlar. İnsanın doğasındaki yıkıcılıktan beslenen kötülük, din ve felsefenin bazı ortak temellere işaret ederek açıkladığı kavramlar etrafında şekillenir. Din ve teodise felsefesinin daha çok üzerinde durduğu bu kavramlar, kötülük sorununun kaynağı, nedenleri ve türleri gibi bazı konulara yoğunlaşmayı gerektirir.

## A. KÖTÜLÜK KAVRAMI ve PROBLEMİ

Kötü kelimesi, Türk Dil Kurumunun *Güncel Türkçe Sözlüğü*'nde "İstenilen, beğenilen nitelikte olmayan, hoş gitmeyen, fena, iyi karşıtı" olarak kullanılır. Kötülük ise "1. Kötü olma durumu. 2. Zarar verecek davranış veya söz" (www.sozluk.gov.tr) şeklinde tanımlanmaktadır. Kötülük kelimesi, *Toplumbilim Terimleri Sözlüğü*'nde "insanın gereksinmelerine, çıkar ve dileklerine aykırı olan, bir topluma, bir toplumsal küme, bir kişiye zarar verici sayılan, özdeksel ya da tinsel bir nesnenin, bir olayın niteliği" (Ozankaya, 1975, s. 66) şeklinde açıklanır. Lars Svendsen'e göre (2018, s. 28), "kötülük, başkalarına zarar verme niyeti taşıyan, önceden tasarlanmış insanî eylemleri" ifade eder. Bilinçli davranış biçimi olan kötülük, çoğu zaman yapan kişinin davranışlarının keyfiliklerinden kaynaklandığından insanın çektiği veya başkasına çektirdiği acı olarak tanımlanabilir. Russell (1999, s. 11), fiziksel ya da psikolojik eziyet temeline dayalı bir edim olan kötülüğün özünü, "hissedebilen bir varlığın, yani acı duyabilen bir varlığın incitilmesi" olarak tanımlar.

Kötülük nedir veya kaynağı nedir? sorularına birçok açıklama getirildiği hâlde farklı değerlendirmeler nedeniyle kesin bir açıklama yapılamaz. İlk kez Antik Yunan döneminde Platon tarafından ele alınmış olan kötülük problemi, Yunan filozof Epikuros ve sonrasında gelen hemen her filozofun ilgi alanına girer. Sokrates'e göre, kötülüğün sebebi kişinin bilgiden yoksun oluşuyla ilgilidir ve bireyin kötülük yapmaması ancak erdem kaynağı olarak gördüğü bilgiye dayandırılabilir. Fârâbî ise, mutluluğu engelleyen her şeyi kötülük olarak kabul eder. Platon, Sokrates'in yolundan giderek kötülüğün bilgisizlik ve erdemsizlikten kaynaklandığını kabul ederken Thâles, Herakleitos, Empedokles gibi filozoflar "*iyi ile kötüyü bir tutan*" bir anlayış geliştirirler.

Kötülük üzerine yapılan ilk tartışma ve araştırmalarda genellikle kötülüğün varoluşuna ilişkin açıklamalar ön plana çıkar. Kötülüğün ortaya çıkışı, varlığı, nedenleri tartışılarak Tanrı'nın kötülük üzerindeki etkisi netleştirilmek istenir. Araştırmacılar, kötülüğün doğuşuna ilişkin sebepleri insan iradesi ve ilahi iradeyle açıklarlar. Kötülük problemini sorgulayan düşünürler çoğaldıkça soruları cevaplayan teodiseler ortaya çıkar. "Literal anlamıyla dünyanın kötülükleri karşısında, Tanrıya inananların inançlarını korumalarını sağlayan teodise, bu anlamından bağımsız olarak düşünüldüğünde dünyada var olan kötülüğe ve umutsuzluğa karşı durmaya yardım eden herhangi bir anlam verme yolu

olarak anlaşılmalıdır" (Molacı, 2018, s. 1300). Bir başka deyişle teodise, mutlak ve sonsuz iyi olan Tanrı'nın varlığıyla dünyadaki kötülüğü uzlaştırma çabası olarak tanımlanır. Leibniz, Hume ve Kant'ın teodise üzerine açıklamaları, alanın gelişimi açısından önem arz eder.

Leibniz, teodisesinde her şeye gücü yeten mutlak Tanrı'nın "mümkün olan en iyi dünyayı" yarattığını savunur. Leibniz'e göre, "O, bütün mümkün evrenler içerisinde en az kötülüğün bulunduğu evreni düşünmüş ve sonuçta bu evreni yaratmıştır; elbette, içinde kötülüğün bulunmadığı bir evreni de yaratabilirdi; ama orada özgürlük olmayacağı için, o evren, bundan daha az iyi olurdu. Zira özgürlüğün bulunduğu bir evrende kötülük kaçınılmazdır." (Öktem, 2018, s. 642) Hume, Tanrı'nın sıfatları ve varlığına kuşkuyla yaklaşan bir tavırla gücü yettiği hâlde Tanrı'nın neden kötülükleri yok etmediği veya kötülüklerden arındırılmış bir dünya yaratmadığı üzerinde durarak ateizme doğru gelişen bir anlayış ortaya koyar. Düşünürlerin teodiselerinde genellikle kötülük karşısında Tanrı'nın varlığının olup olmayacağı kadar kötülüğün oluşumunda Tanrı'nın sorumluluğu da tartışılır. Özellikle tek Tanrı temelli dini yaklaşımlarda Leibniz'in teodisesinde savunduğu gibi evren ve insanın yaratılışı üzerinden değerlendirme yapılarak yaratan ve imtihan edicinin insanoğlunu daima gözettiği; ancak iyi ve kötü ayrımında bireyin özgür bırakıldığına, Tanrı'nın kötülükten sorumlu tutulamayacağına vurgu yapılır. "İslam düşüncesinde Batılı anlamda teodiseler bulunmaz çünkü teodiseler üretmenin, Tanrıyı aklama girişiminde bulunmanın, onun mutlak kudretine zarar vereceği düşünülür. Yine de İslam düşünürlerinin kötülüğe dair akıl yürütmeleri bu kavramla bağlantılı ele alınabilir." (Sönmez, 2017, s. 263) Ancak İslam düşünürleri hadis, kelam ve fıkıh gibi alanlarda yaptıkları çalışmalarda Batı'daki teodiseden farklı da olsa kötülük kavramına açıklık getirmeye çalışırlar.

Kant, insanın doğuştan kötülüğe meylinin olduğunu ve kötülükten kişinin sorumlu olmadığını ifade ederek konuya farklı açıdan yaklaşır. İnsanın doğuştan içinde taşıdığı kötülüğü "radikal kötülük" olarak adlandıran Kant, bu eğilimi tamamen yok etmenin imkânsız olduğunu ancak insanın irade ve aklını kullanarak asıl anlamına kavuşabileceğini savunur. "Kant'a göre insan iyi ve kötünden ahlaken sorumludur. Ancak insanın ahlaklı olabilmesi için dine ihtiyacının olmadığını savunulması, Kant ile görülen bir yeniliktir. Bu bakımdan modern düşüncede kötülük hem kaynağı hem de gerekçelendirilmesi bakımından insanileştirilmiştir. Buna göre insan doğuştan iyi veya kötü, şeytan veya melek değildir; yaptığı seçimler sonucunda iyi ya da kötü olur." (Sönmez, 2017, s. 263) Kant'ın açıklamaları Aristoteles'in kötülükte insanı sorumlu tutan ifadeleriyle benzer. "Aristoteles'e göre bu kötülükler, büsbütün insan kaynaklı olarak ortaya çıkmaktadır. Bir kimse, özgür iradesini hatalı yönde kullanırsa; bu kötülüğü bizzat kendisi doğurmuş olur. Zira ona göre, bir kişi bile, zalim veya kötü olmayı istemeden zulüm ya da kötülük yapamaz." (Özdemir, 2001, s. 30) İnsan iradesini öne çıkaran bu düşünürlerin ahlaki kötülüğe işaret etmesi kötülük çeşitlerinin neler olduğu sorusunu gündeme getirir. Kötülük çeşitleri, bazı kaynaklarda doğal (fiziksel) ve ahlaki kötülük olarak ikiye ayrılırken felsefe, kötülük çeşitlerini üç başlık altında inceler: Yaratıcıdan kaynaklı doğal kötülükler, insan kaynaklı ahlaki kötülükler ve dünyanın mükemmel bir yer olmaması nedeniyle ortaya çıkan kötülükler... Doğal kötülükler, kendiliğinden meydana gelen durumlar olduğu hâlde bazen ahlaki kötülük neticesinde Tanrı'nın insanlara ceza olarak gönderdiği cezalar şeklinde algılanır. Ahlaki kötülük ise, "bir kimsenin ahlaki hatasının direkt neticesi olan ya da diğer kimselere yaptığı fenalıklardan oluşan bir kötülük çeşididir (Yıldırım, 2016, s. 548). Bir başka varlığa kişinin bilinçli tercihiyle yaşatılan ahlaki kötülük,

insanın kötülüğe olan meyliyle ilgili olduğundan insan kaynaklıdır. İnsanın hırs, kıskançlık, merhametsizlik, eziyet etme, bencillik, elde veya yok etme isteklerinden kaynaklanan yanlış davranışların temelinde doyurulmamış istekler bulunur.

Kötülük, sanat ve edebiyatta asırlar boyunca psikolojik, toplumsal ve kültürel boyutuyla işlenen bir kavramdır. Eserlerde değişimlerin yaşandığı dönemlerde kötülüğün yoğunlaştığı vurgusu yapılarak karakter ve toplumsal çözümlemeler yapılır. Türk edebiyatında roman türünün ilk örneklerinin görüldüğü Tanzimat Dönemi'nden günümüze kadar kötü karakterler ve kötülük konusu daima ilgi çeker. Peyami Safa da ilk eserlerinden itibaren modernleşmenin hız kazandığı dönemlerde İstanbul'un farklı kesimlerinin yaşadığı semtleri gözlem altına alır. Bu semtlerde geçmişinden ve kültürel bağlarından kopmuş, lüks ve zevk düşkün, ahlaki çürümüşlüğü temsil eden çevreyle İslami kurallara göre yetişmiş, manevi değerleri yaşatmak için mücadele eden ancak sürekli yenilgiye uğrayan zümreyi karşılaştırır. Yazar, romanlarında bu iki zümreye ait değerleri, eski-yeni savaşının ortaya çıkardığı kötü karakterleri merkeze alarak Doğu- Batı sentezi üzerinden verir. Bu makalede, Peyami Safa'nın *Canan* adlı romanında iki farklı mekân üzerinden kurguladığı kötülük problemine toplumsal ve bireysel ilişki açısından bakışı incelenecektir.

## B. CANAN ROMANINDA KÖTÜLÜK PROBLEMİNE BAKIŞ

Peyami Safa, eserlerinde Doğu-Batı çatışmasını toplumsal değişiklikler sonucunda gelişen bireysel davranış kalıpları üzerinden işler. Yanlış Batılılaşmanın geleneksel ve modern aile yapıları üzerindeki yıpratıcı etkisi, farklı mekânların temsil ettiği yaşamlardan örneklerle eleştirilir. Özellikle yalılar, köşkler, konaklar, eğlence merkezleri, olaylara yön veren ve fiziksel dünyanın göreceli algılanışını belirleyen yapılar olarak ele alınır. Yazar, 1925 yılında yayımlanan *Canan*'da geleneksel aile terbiyesiyle yetişen bireylerin modern ailede yetişenler tarafından yenilgiye uğratılarak darmadağın edilişlerini işler. *Canan*, bu yönüyle yalnızca "yanlış Batılılaşma" romanı değil; aynı zamanda toplumsal, ahlaki ve bireysel açıdan bozulmaya ayna tutan bir eserdir.

Romanda farklı aile yapılarında geliştirilen davranış kalıpları üzerinden kişilerin normalleştirdikleri roller ve başkişi *Canan*'ın geleneksel aile yapısını tehdit eden varlığı, ahlaki bozulma odaklı kötülük olarak ele alınır. Vaniköy ve Kalamış semtlerinde yaşayan ekonomik, sosyal ve kültürel koşullar bakımından iki ayrı kutbu temsil eden aileleri kıyaslayan Safa, roman boyunca ahlaki çöküntü içindeki *Canan*'ın davranışları ile ailelerin yıkılmasına neden oluşunu işler. Safa, aile, kadın ve toplumsal yapının bozulması gibi konular üzerinden bireyin gündelik yaşam içerisinde doğal kabuller arasındaki sıkışmışlığına ve giderek kötümser bir ruh hâline bürünmesine odaklanır. Bu durum bireyin fiziksel dünyayı algılayışında bir dayatmayla karşı karşıya kalışını ortaya çıkarır. Bazen psikolojik yaşanmışlıkların bazen de çevredekilerin telkin ettikleri sağduyuyu çabalarıyla ortaya çıkan süreç, olayların yorumlanması ve yaşanması sürecinde farklı anlamlar ortaya çıkarır.

Toplumun değişmesiyle birlikte her alanda olduğu gibi aile yapısında da değişiklikler gözlenir. Geçiş dönemindeki bu değişiklikler edebi eserlere de yansır. Yazarlar aile, kadın ve çocuklar üzerinden toplumsal kuralların gelenekselden moderne doğru değişimini gözler önüne serer. Toplumsal düzenin temeli sayılan aile birliğine verdiği önemi, geleneksel yaşayış tarzını Vaniköy'deki yalısında sürdüren

Abdullah Bey'in ailesinin üzerinden örnekleyen Safa da aile üyelerini iyi özelliklerle donatarak onların karşısına koyduğu kötü karakterlerin etkisini büyütür. Aileyi bir arada tutma görevini üstlenen evin reisi Abdullah Bey, annesi, çocukları Bedia ve Şemsi ile birlikte yalıda mütevazı bir yaşam sürdürmektedir. Evin şahıs kadrosuna iç güveysi olarak giren Lami, emektar dadı ve bir hâlayık da bulunmaktadır. Yalıyla bütünleşmiş, tamamen eskiyi simgeleyen kişiler, gelenekleri ayakta tutmak için büyük bir çaba içerisindeyler. Ayrıca ailenin büyükleri çocukları dini bir eğitimle yetiştirirler. Abdullah Bey ve annesi, Kur'an-ı Kerim okuyup dinî telkinlerle çocuklarını geleneksel Türk ailesi çerçevesinde kötülüklerden korumaya çalışırlar. Ailenin kökleşmiş gelenekleri nesilden nesle aktararak alışkanlık hâlini alır. Bedia'nın gelin odası, annesinin ve nenesinin gelin olduğunda kaldığı mekândır. Eşler arasındaki ilişkiden kahve içmeye kadar her şey sıkıcı bir tekrar ve kalıplaşmaya dönüşür. Romanda geleneksel ve eski olanın modernite karşısındaki güçsüzlüğü durağan hayatın getirdiği can sıkıntısıyla pekiştirilir. Ailenin geleneksel ve dinî değerlerle korumaya çalıştığı yalı hayatına en büyük tehdit Abdullah Bey'in damadı ve gelininin modernlik arayışı neticesinde edindikleri yeni bir çevreden gelir. Bedia'nın kocası Lami ve Şemsi'nin eşi Perihan birbirini tekrarlayan yalı hayatından sıkılarak daha modern ve serbest bir yaşamın peşine düşerler. Evlilik, kadın-erkek ilişkileri, giyim ve yaşam tarzının daha serbest hâl aldığı modern çevre, onları Vaniköy'deki yalıdan uzaklaştırır.

Kurgu, birden Batılı yaşamın gereklerini temsil eden Şakir Bey ve ailesinin Kalamış'taki köşküne yoğunlaşır. Osmanlı'dan kalma geleneksel yapıdan kopan bu aile, Batılılaşma özentisiyle Abdullah Bey'in ailesinin karşısında yer alır. Köşkte Şakir Bey ile eşi, oğlu, kızı Perihan, iç güveysi olarak sonradan gelen damadı Şemsi, torunu ve manevi kızı Canan yaşamaktadır. Köşk, Batılı yaşamın getirdiği alabildiğine özgür bir ortamın hâkim olduğu mekândır. Köşkte geleneksel yaşamı temsil eden dadı, hâlayık gibi hizmetkârların yerini yabancı hizmetkârlar alır. Köşkün salonu, kalabalık misafir topluluklarını ağırlayacak şekilde düzenlenen piyano ve poker partilerinin gözde mekânıdır. Peyami Safa, Batı uygarlığının özünü teşkil eden para, güç, hazza dayanan ilişkilerini bu partilerde geçen konuşmalar üzerinden göstermeye çalışır. Toplumsal değişimin getirdiği yeniliklerin aile üzerindeki yıkıcı etkisini göstermek için kötülüğü temsil eden kahramanlar, tamamıyla olumsuz bir çizgide yürütülür. Yazarın vermek istediği mesaj, kahramanın kötülüğüyle orantılanmış gibidir. Bu nedenle romanda her türlü ahlaki çöküntü, psikolojik rahatsızlıklar, takıntılı davranışlar, gayr-i meşru ilişkilerin yarattığı yıkımlar ve dramatik sonlar genellikle kötülüğü temsil eden kahramanların şahsında Kalamış'taki köşkte koyulaştırılır.

Cumhuriyet dönemindeki yenileşme hareketiyle birlikte modern kadın ve geleneksel kadın profili birçok edebi eserde kültürel değişimlere paralel olarak ele alınır. "Yazarlar geleneksel/eski kadın karakteriyle birlikte eski toplumsal yapıya işaret ederler. Ataerkil bir yapı içerisinde ve toplumsal kuralların geçerli olduğu kapalı bir sosyal ortamda kadın, birey olarak değil edilgen bir nesne olarak görülür." (Özcan ve Oruç, 2020, s. 123) Peyami Safa da kötü kadın tipini modern bir Çerkez kızı olan Canan'ın baştan çıkarıcı, entrikacı ve felakete sürükleyen kişiliğiyle somutlaştırırken geleneksel kadını temsil eden Bedia'yı edilgen bir nesne olarak betimler. Üç yaşındayken esirciler tarafından saraya satılan, on iki yaşına kadar sarayda büyüyen Canan, güzelliği, cazibesi, bedeni ile dikkatleri üstüne çekince kadınefendi onu kıskanıp saraydan gönderir. Şakir Bey'in eşi Renknaz Hanım'a hediye edilen bu kız, evin öz evladı gibi ayırım yapılmadan büyütülür. Bir süre sonra Binbaşı Kâzım Bey'le evlenip Edirne'ye

giden Canan, kocasıyla anlaşamaz, bir süre sonra boşanarak tekrar İstanbul'a döner. Şakir Bey'in şirketinde çalışan Lami'yi kendisine bağlamak için her türlü yolu dener ve kısa bir sürenin sonunda amacına ulaşır. Lami, beş yıllık evliliğini hiçe sayarak evden ve Bedia'dan ayrılır. Bu ayrılıkta Lami'nin Canan'ın cazibesine kapılması kadar eski geleneklerin durağanlaştırdığı hayatı temsil eden yalının da önemli etkisi vardır. Lami'nin gözünde tekdüze geçen günler kadar Bedia da yalıyla bütünleşmiş gibidir. Dolayısıyla hem yalı hem de Bedia kaçıp uzaklaşılacak birer hayalet hâline gelir.

“Yalının görünüşü bile korkunç, pencerelerde ışık yoktur, ona doğru yürürken adımlar isyan ederler. İçeriye gir, bir hayalet: Bedia. Sakin yüzünde, ince, titrek bir tebessüm vardır. Bu da hüznün verir. Çıt yok. Sofra kurulu. Koltuk değneklerine dayana dayana, bir kötürüm kadın gelir. Yemeğini yer yemez uykuya hazırlanan bir adam daha. Sofrada konuşulacak şey o kadar azdır ki, çenelerin kilidini ancak lokmalar açar. O yalının bütün hatırası, bir haşyettir.” (Safa, 2016, s. 37)

Romanda Bedia'nın özellikleri bazen yazar tarafından bazen de Lami'nin betimlemeleriyle aktarılır. Kişilik bakımından sessiz, sakın ve hüznü bir yapısı olan Bedia, eşine sadık, ailesine bağlı bir kadındır. Canan'ın Edirne'den gelmesiyle Bedia eşine “yalının yeknesak dekoru içinde manasız” (Safa, 2016, s. 37) görünmeye başlar. İki kadının fiziki ve karakter özelliklerinin kıyaslanması, eşini aldatan Lami'nin kendisini haklı çıkarmak için dile getirdiği bahaneleriyle dikkat çekici hâle gelir. Romanın birinci bölümünde fiziki özellikleriyle daima kötüleneren yalının sembolü hâline gelen Bedia'nın çirkinliğine ve öteki olarak Canan'ın güzelliğine değinilir. Romanın diğer kahramanları Canan'ın olumlu ve olumsuz özelliklerini anlatmak için bir araya gelmiş gibilerdir. Safa, kötü kahramanların okuyucu üzerindeki etkisini iyi bildiğinden Canan'ın özelliklerini ve yapacağı kötülüklerin kapasitesini oldukça derinlemesine işler. Kötüye özgü olan işve, cazibe veya şeytani fikirlerin hepsi tuzağına düşürmek istediği kişilerin zaafına yönelik karakteristik özellikler olarak Canan'da yer edinir. Gösteriş meraklısı, savurgan, süslü, sinsi ve vicdansız ve çapkınlık onun en çok bahsi geçen özellikleridir.

Yalnız Lami'nin değil bütün erkeklerin odak noktası hâline gelmeyi, onları kendisine hayran bırakmayı hedefleyen Canan, bütün erkeklerden intikam alırcasına onları kendine bağımlı hâle getirip zayıflıklarından faydalanmaktan zevk alır. Russell (1999, s. 18-19), bu durumu “Kötülüğün kalbinde, tüm varlıkları ele geçirip onları bir hiç hâline getirmek yatar.” şeklinde ifade eder. Kötülüğü temsil eden Canan'ın içinde bulunduğu durum da bunu gösterir. Bir aşk veya sevgi arayışından çok hedefine aldığı kişileri hiçe düşürmek üzerine kurulu olan bir planın işleyişine okuyucu şahitlik eder. Şakir Bey, Lami, Şemsi, Selim, Orhan ve kurguya dâhil olan birçok erkek Canan'la ilişki yaşamaktadır ve her biri bu durumu öylesine kabullenir ki içerisinde oldukları ahlaki çöküntü onları hiçe düşürür. Eşlerin birbirini kıskanmasını bile anlamsız bulan bu çevre, Batılılaşmanın getirdiği serbestlik içerisinde gayr-ı meşru ilişkilerini normalleştirme çabasını güder. Onların ilişkilerini normalleştirme çabası, kahramanların kötülük yapma potansiyelini artırarak onları aşırılık evresine yükseltir. Kötülük artık “insan türünün maruz kaldığı tehlikeler, eksiklikten kaynaklanan tehlikeler olmaktan çok aşırılıktan kaynaklanan tehlikeler” (Baudrillard, 2000, s. 12) hâline gelmeye başlar. Aşırılığın en uç örneği olan Canan esir geldiği evde evlat muamelesi görür, diğer çocuklardan ayrı bir muamele görmeden el üstünde tutulur, hatta çoğunlukla şımartılır. Böylece bazı karakterlerde eksik kalan yönlerin doyurulmaması sonucunda ortaya çıkan kötülük yapma eğilimi, Canan'da tam tersine her şeyin fazla oluşu ve yaptığı her şeyin çevresince

normal görülmesiyle zirveye çıkar. Güzelliğiyle erkekleri şaşırtacağından ve bu şekilde yükseleceğinden emin olduğu için süsüyle meşgul olmayı hiç ihmal etmez.

"Öyle ki, Cânân dokuz, on yaşına gelince, tıpkı yetmişmiş bir kadın gibi, dehşetli, süs, mücevher meraklısı olmuş. O yaşta gözlerini süzer, gizlice yüzüne pudra, allık sürermiş, bu kız o zamandan şımarmış, koltukları kabarmış, tantanalı, hâkim yaşamaya alışmış, sarayda bir dediği iki olmazmış." (Safa, 2016, s.108)

Bedia'nın renksiz, bakımsız ve suskun hâliyle Canan'ın karşıtı durumundadır. Lami, iki kadın arasında kıyaslama yaparken karısını "Saçlarıyla meşgul olmaz, yüzüne hiç pudra sürmez, en solgun günlerinde bile gözlerini sürmesiz, dudaklarını boyasız bırakır, lâvanta da kullanmaz" (Safa, 2016, s. 38) sözleriyle aşağılarken gönlünü kaptırdığı kadını yere göğe sığdıramayacak tasvirlerle anlatır. Lami'nin eşine karşı ilgisini ve sevgisini kaybettiği romanın ilk bölümlerinden itibaren ötekinin güzelliği vurgulanarak hissettirilir. Her iki kadının bedensel özelliklerle değerlendirildiği göz önünde bulundurulduğunda kadına sadece haz ve cinsel amaçlı bir yaklaşımın söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. "Bu durum, Lâmi'nin arzusunun yönünü değiştirir ve duygularını şekillendiren de iki kadın arasındaki görünüm farkı olur" (Paliçko, 2021, s. 2528). Böylece Lami de romanın diğer erkek kahramanları gibi Canan'ın güzelliğine kapılarak onun yakınında olmak için her şeyi geride bırakır.

"Ama Cânân, o vakit yeni yaptırdığı krepdöşenden, şarâbi, bulut gibi hafif ve parlak esvabı içinde, kendine mahsus o rüzgârlı kokuyu bırakıyor, saçlarının altın sarısı, yüzünün pembeliği, gözlerinin mavisini, dudaklarının âteşin kırmızılığıyla başı, rengârenk bir ışık yığını içinde parlıyordu." (Safa, 2016, s. 38)

Canan; ilgi görmek, mevki, makam elde etmek, zengin bir yaşam sürmek için parayı elde edeceği her yolu mubah gören düşüncesiz, hırslı, ahlaksız, egoist bir karakter olarak en aşırı hâlleriyle ön plana çıkarılır. İsteklerini elde etmek için giyimine, süsüne özen gösterip bulunduğu ortamda ışığıyla herkesi gölgede bırakmayı her zaman başaran Canan'ın kutsal sayılan aile, manevi değerler ve sevgiye verdiği hiçbir ehemmiyet yoktur. Erkekleri ağına düşürdükten sonra onları istediği gibi kullanan bunun karşılığında hediyeler, maddi kazanç elde eden bir kadın tam karşısında Peyami Safa'nın rol model olarak seçtiği Bedia, bir ahlak abidesi olarak durur. Bedia, ailevi bağlara, dini ve geleneksel kurallara bağlı, saygılı bir Türk kadınıdır. İki farklı dünyayı temsil eden kadın kahramanlar, yetiştikleri çevreye göre davranış şekilleri sergilerler. Etrafında birçok erkek olmasına rağmen Bedia'nın kocasını elinden alırken herhangi bir vicdani sorumluluk hissetmeyen Canan, Batılı insanın özgürlüğü içinde oluşuyla övünür. Pasif ve durgun bir karakter olan Bedia'nın tam karşısında tüm güzelliği, zekâsı ve kadınsı etkisiyle durur. Bedia ise kendisini terk edip yalıya uğramayan Lami ile görüşmek için Kalamış'taki köşke gidip eşiyile konuşmayı planlarken bile aldığı aile terbiyesi sınırları içinde kalmaya dikkat eder. Kötülüğün bilinçli tercih olduğunu bu konuşma planında görmek mümkündür. Eşini elinden alan kadına uygun olmayan bir kelime söyleyip haksızlık etmekten korkan Bedia, herhangi bir kötülüğe sebep olmak istemez. Ancak karşısındaki rakibi tüm rahatlığıyla onun yuvasını dağıtma hakkını kendinde bulur. Tartışma sırasında Lami'nin eşinden değil, Canan'dan yana tavır takınması tüm nezaketiyle konuşmaya çalışan Bedia'ya sinir krizleri geçirir.

"Lâmi! Pekiyi bilirsin ki münakaşayı sevmem. Hattâ sana küçücük bir sitemde bulunmaya da gelmedim. Zaten âdi bir kadın aleyhinde söz söylemek..." yine beğenmedi, "âdi bir kadın aleyhinde söz söylemek..." yine beğenmedi "âdi bir kadın" sözü de ağırdı. Yine değıştirdi: "Lâmi! Pekiyi bilirsin ki münakaşayı sevmem. Hattâ sana küçücük bir sitemde bulunmaya da gelmedim. Zaten kimsenin hakkında fena düşünmek, fena söz söylemek âdetim değıldir. O günkü mesele için kabahati üstüme alıyorum." (Safa, 2016, s. 13)

Yazar, kötü karakterlerin etrafındaki kişileri de kötülükten beslenen tipler olarak betimler. Yalnızca Lami değıl, Şakir Bey de eşini birçok kadınla aldatan, sadakatsiz bir aile reisidir. Evlilik ve eşler arası ilişkiler konusunda aşırı rahat konuşmalarıyla dikkat çeken Şakir Bey, bu yaşayış tarzının normal karşılanması gerektiğini sıkça dile getirir. Eşlerin birbirlerini aldatmalarının Avrupa'da tepki görmediğine değınerak ahlak dışı yaşamını normalleştirmeye, aynı zamanda etrafındakileri bu tarz bir yaşam sürmeye teşvik eden ahlaki çöküntü içindeki Şakir Bey'in evi de bahsettiğı ilişkilerin mekânı hâline gelir. İç güveysi gelen damat Şemsi, Lami, Selim ve eve girip çıkan daha birçok kişi kendilerini bu akışa kaptırır. Şakir Bey, evli olan Müsteşar Orhan'ın Canan'a olan ilgisini kullanarak maddi kazanç elde etmeye çalıştığı için köşkte ikisinin bir araya gelmesine göz yumar.

"- Şakir Bey, bin bir hesaplı bir adımdır. Canan aleyhinde hiç dedikodu istemez, onu seninle evlendirirse bazı işleri daha kolaylaştır.

- Ne gibi işleri?

- Öyle ya, Canan, Şakir Bey'in köşkünde bir mıknatıs gibidir. Orhan Bey'in, Şakir Bey'le dostluğu Canan yüzündendir.

- Korkunç şeyler söylüyorsun." (Safa, 2016, s. 46)

Bedia, eve gelmeyen eşiyile konuşmak için ofisine gittiğinde Şakir Bey'in insanın kötüye ve yasak olana olan zaafı konusunda uyarılarına maruz kalır. Ona göre aldatmayan erkekler sayılıdır ve bu olağandır. Kendisinin oturduğu muhitte yaşayan evli kadınların yüzde sekseni aldatılmaktadır ve bu durumu normal olarak karşılamaktadırlar. Bedia'nın yaşadığı durumu normal karşılayan Şakir Bey, akraba oldukları hâlde onun eşini serbest bırakmasını, başka kadınlarla birlikteliğini hoş karşılamasını hatta kocasının yaptığını kısasa kısas esasına dayanarak kendisinin de yapması gerektiğini tembihler. Şakir Bey, romanda kötülüğün temsilcisi, destekçisi ve yönlendiricisi olarak her türlü ahlaki kötülüğün normalleşmesi için çaba harcar. Romanın diğer kahramanlarıyla yaptığı söyleşilerinin hemen hepsinde Batıyı örnek göstererek kötülükleri normalleştirmek için bir alt yapı oluşturmaya çalıştığı görülür.

"- Ben kadın olsaydım, kocamın beni gözümün önünde aldatmasına ses çıkarmazdım.

- Anlamadım.

- Ve kocamın yaptığını yapardım.

(...)



- Emin olunuz ki, erkeğe karşı kadının en birinci silâhı budur. O zaman her şey düzelir, erkeğin de aklı başına gelir. Kısasa kısas!" (Safa, 2016, s. 20)

Erich Fromm, kötülüğü "bedeni ve ruhu yıkıma uğratan; yalnızca kurbanı değil, yıkıcının kendisini de yıkıma uğratan" ya da "ölü, çürüyen, yaşamsız ve bütünüyle mekanik şeylere duyulan hayranlık" (Fromm, 1993, s. 30) olarak tanımlar. Fromm'un bu ifadesi dikkate alındığında Canan'daki kötülük eğilimini mekanik şeylere duyulan hayranlık olarak açıklamak mümkündür. Onun özlem duyduğu veya elde etmek istediklerini alana kadar gösterdiği kararlardan sonra onları yok etmek için sarf ettiği çaba, kendi yaşamına karşı çıkışıyla ilgilidir. Ondan geriye yalnızca maddi ve mekanik olan istekleri kalır. Evli bir adam olan Müsteşar Orhan Bey ile mücevher dükkânlarında gezerken Lami'nin peşini de bırakmaz. Lami'yi eşinden ayırıp onunla evlendikten sonra sosyetenin gözdesi olan Kalamış'ta bir evde tutarlar. Köşke göre daha sade olduğu için Canan'ı pek de mutlu etmeyen bu ev, zamanla onun gayr-ı meşru ilişkilerini rahatça sürdürdüğü bir alana dönüşür. Evliliklerinin ilk zamanlarından itibaren Canan'ın maddi isteklerini karşılamak için uğraşan Lami onu hiçbir şekilde tatmin edemez.

"Fakat masrafına dayanmak pek güç; vakıa şirkette muavinliğe yükselmiş, maaşı da iki misli artmıştı. Fakat aylığı yirmi günde bitiyor, evin adı masraflarından fazla, Canan'ın üst baş sarfiyatı müthiş. Kadın, bir ipek çorabı iki defadan fazla giymiyor, adi kumaştan elbise ve çarşaf beğenmiyor, sahte bir mücevher takmak istemiyor, hâlbuki elmaslara çok zaaf gösteriyordu. Lami, zevcesinin istediği bir pantantifle, bir yüzüğü almak için, şirketin kasasına iki yüz lira daha borçlanmıştı." (Safa, 2016, s. 139)

Canan, Lami'nin kendisine sunmasını beklediği zengin yaşamı, onun maaşıyla sağlayamayacağını anladığında başka erkeklerle sürdürdüğü ilişkiler sayesinde istediği yaşamı elde eder. Gayrimeşru ilişkilerin sürdürdüğü bu evde Canan'a gelen hediyelerin ardı arkası kesilmez. Ayrıca evde bütün kötülüklere aracılık eden işbirlikçi yabancı hizmetçiler bulunur. Rum hizmetçi Eleni, Lami'nin arkasından çevrilen birçok entrikanın merkezinde yer alır. Lami'nin kulağına karısıyla ilgili birçok söz gelse de bunları önemsemez, eşinin güzelliğinden dolayı kıskanıldığı için böyle dedikoduların ortaya atıldığına kendisini inandırır. Lami ve Canan'ın evlilikleri, aile kurmak ve bu kurumu devam ettirmek amacıyla kurulmaz. Dolayısıyla bu aile, kötü kadının planlarını devreye sokması ve istediğini erkeklere yaptırmaya neticesinde kurulur. Bu sebepten aile kurumuna gelecek herhangi bir tehdit, onun huzurunun kaçmasına neden olmadığı gibi hileci ve kurnaz yönünü ustalıkla kullanmasına imkân sunar. Apartmandaki yasak ilişkilerin herkesçe dile gelmesi üzerine Lami'nin göstereceği tepkiyi hileci yanıyla savuşturan Canan bu hâliyle gurur duyar, eşini aldatmaktan zevk alır.

"Bir saat evvel, kocasının öfkeli yüzünü gördüğü zaman, bir fırtına kopacağını tahmin etmiş fakat Lami'den evvel davranmış, onun bütün cesaretini kırmış, zavallıyı tekrar, bir daha aldatmıştı. Kendi muvaffakiyetine gülüyor, münakaşalarda Lami'nin ciddiyetine, kendi sahtekârlığına ve aktrisliğine gülüyordu. Aldatmak, tatlı şeymiş hakikaten." (Safa, 2016, s. 183)

Kötülük yalnızca bireye zarar veren bir edim olmadığından kötülüğün sosyal ve psikolojik boyutları üzerinden durmak gerekir. Peyami Safa, ahlaki kötülüğü fiziksel, psikolojik ve toplumsal bakımdan ağır sonuçları olan durumlar olarak işler. Kişinin yaşamında yıkıcı ve ıstırap verici etkiye sahip olmaları nedeniyle ahlaki eksiklikler, kötülüğün besleyici damarları olarak dışa vurulur.

Kötülüğün psikolojik etkilerinin ağırlığını göstermek için yazar, Bedia'nın yaşadıklarını Lami'ye de yaşatır. Lami, en yakın arkadaşı Selim'in Canan'la birlikte olduğunu öğrenince eski eşine yaşattıklarıyla yüzleşir. O, daha önce Bedia'yı yüzüstü bırakıp kendisine herhangi bir açıklama yapmadan sadece yalıtı sevmediğiyle ilgili bazı bahaneler ortaya atmıştır. Selim de Lami'nin yaptığı gibi ilişkisini gizlemeden evliliğin kutsanmasına karşı olduğunu ifade eder. Ona göre önemli olan bir ilişkinin insanı ne kadar mutlu ettiğidir, ilişkinin meşruluğu ya da gayr-ı meşruluğu pek önemli değildir. Canan'ın birlikte olduğu bütün erkeklerden haberdar olmasına rağmen "Bunu tabî görüyordum, çünkü adedini bilmediğim âşıklarına benim de katılmamda mahzur yoktu." (Safa, 2016, s. 222) sözleriyle yaşanan ilişkileri normal karşıladığını ifade eder; çünkü ona göre bir süre sonra Canan Mısırlı milyarder sevgilisiyle Avrupa'ya kaçtığında Orhan, Faik, Ali, hatta Şakir Bey, dert ortağı olacaktır. Selim, kadını bir meta olarak görüp koleksiyonuna katacak bir eşya olarak değerlendirir. Ahlaki çöküntü ve kötülüğün yaşam biçimine dönüşümü Selim'e göre erkek dayanışmasıdır.

"Ben de o Edirne'den geldikten sonra hele Kâzım Bey'le boşandığını işitince, kadın koleksiyonumda böyle bir tane bulunmasını istedim, sonra bu arzum kayboldu. Vücutça güzel kadınlara iştiham yok, tabiat böylelerini yaratırken şekle önem veriyor, içini boş bırakıyor. Hem benim kadın hakkındaki telâkkimi bilirsin: Bunların ehemmiyetlisi yoktur, yahut, bütün kadınlar aynı derecede mühimdirler. Birbirlerinden ancak vücutça farklıdırlar. (...) Onlar bütün cazibelerini, tılsımlarını, çıldırtıcı ve bayıltıcı kuvvetlerini bizim hassasiyetimize borçludurlar." (Safa, 2016, s. 42)

Lami, Canan'la birlikte olmanın mutluluğuyla sarhoşken ilişkisinin Bedia'nın psikolojine zarar verdiğini önemsemez. Lami ve çevresinin Abdullah Bey'in ailesine yaşattıkları bireysel boyutlu kötülükler olarak yansır; ancak bu kötülüklerin toplumsal boyutları daha ağırdır. Şemsi, eşinin kendisini aldattığını öğrendikten sonra Canan'ın gösterdiği yakınlığa kapılarak onunla gizli süren bir ilişkiye başlamıştır. Hassas bir bünyeye sahip olan Şemsi, Lami ile Canan'ın evlenecek olmasını kaldıramaz ve sık sık hastalanır. Canan'la olan ilişkisini Bedia'ya itiraf ettikten kısa bir süre sonra kalp krizi geçirerek ölür. Bedia yalnızca eşinin değil, abisinin de her türlü kötülüğü yapmaya hazır olan bu kadına kapıldığını öğrenince evden çıkamaz hâle gelir.

"O fattan, bizzat kendisi bana ümit verdi. Aramızda, iki ay evveline gelinceye kadar, gizli bir mukavele vardı. Bana birçok vaadlerde bulundu. (...) Ona birçok fedakârlıklar yaptım. Hattâ maddî şeyler... hediyeler bile ikram ettim... Bunlar uzun hikâye... evin içinde hiç kimse, Perihan bile şüphelenmiyordu. O kadar sinsî bir kadın ki... ne gibi diyeyim? Yılan! Her işin içinden süzülüp geçiyor, izini belli etmiyor." (Safa, 2016, s. 114-115)

Lami, ilk defa Bedia'ya yaptığı haksızlığı, aldatıldığını apaçık şekilde öğrendiğinde aklından geçirir. Yine de bütün olanlara karşı sessizliğini koruyarak evliliğini sürdürmeye devam eder. Ailelerin dağılmasına, kutsal değerlerin yok sayılmasına neden olan Canan'ın ahlaki kötülüklerinin bir sınırı yoktur. Her kötülüğü devamında topluma ve bireye tehdit olarak dönen başka bir fenalığı doğurur. Bu aşamada Bedia'nın şahsında psikolojik boyutuyla kötülüğün sonuçları işlenir. Ağır hastalıklar atlatıp sinir krizleri geçiren Bedia'nın yanında sadece babası, nenesi ve yaşlı hizmetkârları vardır. Onların Bedia'ya tavsiye ettikleri tek şey dindar bir kadına yakıştığı gibi sabredip beklemesidir. Çünkü yalıtıdaki sakinlerin kötülüklerin bir gün yenileceğine dair umutları vardır.

Şakir Bey ve Lami'nin evinde düzenlenen partilerin ardı arkası kesilmezken bir gün Canan'ın annesi olduğunu söyleyen yaşlı bir kadın evlerine gelir. Canan onun annesi olmadığını söyleyerek evinden kovmak ister ancak Lami'nin isteği üzerine kadını eve alırlar. Çerkez kadın Renknaz Hanım'la Çerkezce konuşup Cânân'ın gerçek adının Ayşe olduğunu, babasının bir eşkiya olduğunu söyler. Annesinin eve gelişiyle geçmişine dair bilgilerin ortaya çıkmasına sinirlenen Canan, annesini aşağılar, öldürmekle tehdit edip misafirlerin arasına inmesini engellemek ister. Yaşlı annesine uyguladığı fiziksel şiddet onun acımasız yönünü ortaya çıkarır.

"Sus! Cadaloz! Ben Ayşe değilim, benim ismim Cânân. Parmaklarının mandalı arasında ezilen dudakları büküyor, büküyor, ihtiyarın gözleri acıdan kabarcıncaya kadar büküyordu. Sonra onu bir kere daha itti ve odadan çıktı." (Safa, 2016, s. 215)

Türkçeyi pek bilmeyen kadın evde düzenlenen partilerden birinde kızını başka bir erkekle gördüğünü birkaç kelimeyle anlatmaya çalışır. Lami, Selim'den de karısının birçok erkekle birlikte olduğunu duyunca çıkan tartışmada araya giren annesine hakaretler yağdırarak onu aşağılamaya devam eder. Bunun üzerine Canan annesi tarafından öldürülür. Romanın sonunda hüsrana uğrayan Lami, büyük bir heyecanla terk ettiği evine ve Bedia'ya geri döner.

### Sonuç

Peyami Safa, ahlaki kötülüğü, birçok eserinde ele aldığı Doğu-Batı karşılaştırmasında yaptığı gibi Canan romanında da geleneksel değerlere hücum eden yanlış Batılılaşma kavramıyla eş değerde tutar. Toplumun kutsallık atfettiği aile, evlilik, kadın, anne olma, sadakat, namus kavramlarının önemini anlayamamış toplulukların Batı'nın hiçbir sınır tanımadan haz ilkesine dayalı ilişkilerin yaşanmasını onaylayan yaşam tarzını normalleştirmeye çalışmalarını eleştirir. Merkezde kötülük yapmaktan zevk alan, küçüklüğünden beri saraydaki entrikaların içinde büyüüp sonrasında bir köşke gönderilen Canan olsa da kötülüğü bir yaşam şekline getirip bunu herkese aşılama çabasıyla çalışan roman kahramanlarının şahsında aile, dinî değerler, sadakat gibi değerlerin hiçleştirilmesi gösterilir. Mekanikleşen bir ahlakî çöküntü içindeki kahramanların kadına gösterdikleri ilgi ve sundukları hediyelerle onu yüceltikleri gibi bir hava hâkim olsa da aslında bu ilgi ve hediyelerin aslında kadını aşağılayan, onu bir eşya hâline getirdiği açıktır. Sunulan hediyeler karşılığında yaşanan evlilik dışı ilişkilerin yanı sıra Canan'la birlikte olan erkeklerin hepsinin birbirinden haberdar olması ve bu durumu kabullenmiş olmaları ahlaki çöküntünün en belirgin göstergeleridir. Safa, Batı'nın yalnızca sosyetik yaşam tarzını alıp sorgulamadan yaşayanların yerleşik değerlere verdikleri zararı gösterirken onları koyu bir kötülük içerisinde gösterir. Çünkü kötülüğü bilinçli olarak tercih eden bu kahramanları okuyucuya tüm kötü hâllerıyla göstermek de yazarın bilinçli tavrı hâline gelir. Birçok psikolojik çözümleme yapan yazar, kötülerin eylemlerini haklı çıkaracak bir geçmiş yaşantısına yer vermediği gibi kahramanların neden kötülüğü tercih ettiklerine dair bir açıklama yaparak haklı çıkmalarına da izin vermez. Kendi ideal dünyasının ideal kahramanlarının ancak yetişme ve geçmiş yaşantılarına yer vererek onların haksızlığa uğrayan, üzülen ama sonunda iyilikleriyle kazanan kişiler olmasını ister. Lami'nin tüm yaşattıklarından sonra yenilgiye uğrayıp Bedia'ya geri dönüşü yazarın bu amacına hizmet eden bir sonuç olarak okuyucuya sunulur.

### **Etik Kurul İzni**

Bu makale, etik kurul izni gerektiren bir çalışma grubunda yer almamaktadır.



## Kaynakça

- Baudrillard, J. (2000). *Kötülüğün şeffaflığı-aşırı fenomenler üzerine bir deneme* (Çev. I. Ergüden). Ayrıntı Yayınları.
- Fromm, E. (1993). *İnsandaki yıkıcılığın kökenleri* (Çev. Şükrü Alpagut). Payel Yayınları.
- Molacı, M. (2018). Modern teodise denemelerinin olanağı üzerine. *DTCF Dergisi*, 58(2),1300-1326.
- Ozankaya, Ö. (1975). *Toplumbilim terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Öktem, Ü. (2018). Platon felsefesinde kötülük problemi. *DTCF Dergisi* 58(1), 641-661.
- Özcan, T., & Oruç, S. (2020). Cumhuriyet dönemi (1923-1938) Türk romanında kadın imgesi: Kafesin ardından kur(t)uluşa. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 30(2), 121-131.
- Özdemir, M. (2001). *İslam düşüncesinde kötülük problemi*. Furkan Yayınları.
- Paliçko, E. (2021). Ölümcül kadın imgesi bağlamında Peyami Safa'nın Cânân'ı. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5(4), 2519-2541.
- Russell, J. B. (1999). *Şeytan antikiteden ilkel Hıristiyanlığa kötülük tasarımları*. Kabalcı Yayınevi.
- Safa, P. (2016). *Canan*. Ötüken Yayınları.
- Sönmez, Ü. Ş. (2017). Kötülüğün yerel temsilleri: Türk edebiyatında kötülük. *Cogito Dergisi*, 86(269). Yapı Kredi Yayınları.
- Svendsen L. (2018). *Kötülüğün Felsefesi* (Çev. Mehmet Hocoğlu). Redingot Kitap.
- TDK Çevrimiçi Sözlük (2022, Ağustos 10). [www.sozluk.gov.tr](http://www.sozluk.gov.tr)
- Yıldırım, G. (2016). Tanzimat devri Türk romanında tanrı ve kötülük. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 2(1), 545-558.



# COĞRAFYA MERKEZLİ OKUMA EKSENİNDE ABBAS SAYAR ROMANLARI\*

 Funda BULUT<sup>a</sup>

 Efe BULUT<sup>b</sup>

## Özet

Coğrafya merkezli okuma, edebî eserlerdeki mekânın tasvirler üzerinden incelendiği, yazarın coğrafya ile ilgili gözlem ve deneyimlerinin muhayyilesini besleyen kaynaklarla birlikte aktarıldığı, mekân ve insan arasındaki ilişkinin birçok farklı açıdan ele alındığı bir yaklaşımdır. Mekânın hayatımızdaki yerini ortaya koymaya çalışan coğrafi okumalar, bir taraftan kurgudaki bileşenlerin coğrafya ile ilişkilerini gösterirken diğer taraftan coğrafyanın insanların gündelik yaşamlarını ve alışkanlıklarını nasıl şekillendirdiğine dikkat çekerek metin çözümlemelerine yeni bir bakış açısı kazandırır. Orta Anadolu'nun iklimsel özelliklerinden bitki örtüsüne, yerleşim düzeninden, nüfus yapısına, Anadolu'nun gelenek, göreneklerinden bölge halkının tarihsel geçmişine kadar pek çok coğrafi unsura değinen Abbas Sayar'ın romanları coğrafya merkezli inceleme için olanak sağlamaktadır. Bireyi içinde bulunduğu toplum ve doğa ile ilişkileriyle birlikte ele alan yazarın Orta Anadolu köylüsünün yaşam şartlarına ve karasal iklim nedeniyle yaşadığı ekonomik sıkıntılara geniş yer verdiği romanlarında coğrafya biliminin birçok unsuru yer almaktadır. Bu yazının amacı, Abbas Sayar'ın romanlarındaki coğrafi unsurları tespit etmek ve elde edilen verilerin kurgudaki işlevini çözümlemektir. Yöntem olarak içerik analizi kullanılan araştırmanın kuramsal çerçevesinde coğrafya-edebiyat ilişkisine değinilerek genel olarak coğrafya merkezli okuma yöntemi hakkında bilgi verilmiş, elde edilen veriler, belirli başlıklara/ temalara ayrılarak analiz edilmiştir. Bunun sonucunda coğrafyanın fiziksel, ekonomik, sosyolojik, kültürel olarak insan hayatını nasıl etkilediği kurgunun temelleri bağlamında açıklanmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Coğrafya merkezli okuma, Roman, Abbas Sayar, Fizikî coğrafya, Beşerî coğrafya.



## CENTERED ABBAS SAYAR NOVELS ON THE AXIS OF READING WITH THE GEOGRAPHY

### CENTER

#### Abstract

Geography-centered reading is an approach in which the space in literary works is examined through descriptions, the author's observations and experiences about geography are conveyed together with the sources that feed his imagination, and the relationship between space and people is discussed from many different angles. Geographical readings, which try to reveal the place of space in our lives, on the one hand show the relations of the components in the fiction with geography, on the other hand, bring a new perspective

\* Bu çalışma, Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan bildiriden genişletilerek üretilmiştir.

<sup>a</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, fbulut@kastamonu.edu.tr

<sup>b</sup> Doktora Öğrencisi, Kastamonu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, efe\_talat@hotmail.com

Makale Geliş Tarihi: 20.10.2022, Makale Kabul Tarihi: 19.12.2022

to text analysis by drawing attention to how geography shapes people's daily lives and habits. Abbas Sayar's novels, which touch on many geographical elements from the climatic features of Central Anatolia to the vegetation, from the settlement pattern to the population structure, from the traditions and customs of Anatolia to the historical past of the people of the region, provide an opportunity for geography-centered analysis. There are many elements of geography in the novels of the author, which deals with the individual together with the society and nature in which he lives, the living conditions of the Central Anatolian villagers and the economic difficulties they experience due to the continental climate. The aim of this article is to determine the geographical elements in Abbas Sayar's novels and to analyze the function of the data obtained in fiction. In the theoretical framework of the research, which used content analysis as a method, the relationship between geography and literature was mentioned, and information was given about the geography-centered reading method in general, and the obtained data were analyzed by dividing into certain titles/themes. As a result, it has been tried to reveal how geography affects human life physically, economically, sociologically and culturally in the context of the foundations of the fiction.

**Keywords:** Geography-centered reading, Novel, Abbas Sayar, Physical geography, Human geography.



## Giriş

“Anadolu köylüsü için her sabah, doğanın bir besmelesidir.”

Abbas SAYAR

Coğrafya ve edebiyat çıkış noktaları farklı olsa da insan ve mekânın etkileşimi açısından ortak bir düzlemde birleşebilen araştırma ve çalışma alanı olarak diğer bilimlerle ilişki içinde olan, geniş ve dinamik bir yapıya sahip iki disiplindir. Edebiyat, insanı coğrafya da mekânı merkeze alarak etkileşim içinde olduğu her şeyi kendi prensipleri içinde inceleme/ araştırma konusu yapar. “İnsanın içinde yaşadığı çevrenin doğal güzelliklerini, insan-doğal çevre etkileşimini ve bu etkileşim sonucu insanın ortaya koyduğu beşerî ve ekonomik etkinlikleri”ni (Şahin, 2002 s. 3) inceleyen coğrafya, “sunduğu olanaklarla insanların duyuş tarzı, dünya görüşü, yaşama biçimi, düşünce ve zihniyetlerini de etkiler” (Kefeli, 2006, s. 7). Mekânsız edebiyat ya da insansız coğrafya düşüncesi eksik kalacağı için her iki bilim de insan ve mekân etkileşimini farklı biçim ve derecelerde araştırmanın odağına taşır. “Muriel Rosemberg' in ‘edebiyat deneysel bir coğrafyanın sanatsal biçimidir’ derken öne sürdüğü gibi edebiyat coğrafya için ideal bir alan”dır (Pareldo, 2016, s. 2). Bunun tam tersini edebiyata farklı şekillerde malzeme sunan coğrafya için de söylemek mümkündür. Malcolm Bradbury’ın *The Atlas of Literature (Edebiyat Atlası)* adlı kitabında dediği gibi “edebiyatın kendisi bir atlas, evrenin hayali bir haritasıdır. (...) Yazdıklarımızın büyük bir bölümü bir yerdeki köklerinin öyküsüdür: bir manzara, bölge, köy, kent, ulus ya da kıta. Daha çoğu seyahatler odesasıdır: macera, keşif, arayış, hac, yenedünyalara yolculuklar. Dahası, mekânların kendisi onlar hakkında yazılanlarla değişir ve anlamlarını ve mitsel özelliklerini kısmen edebiyattan alırlar (Bradbury, 1996, s. 8’den akt. Vurmay, 2010, s. 208).

Farklı noktalarda kesişen coğrafya ve edebiyat, gözlem ve tasviri kullanması yönüyle de ortaktır. “Yeryüzü” anlamındaki “geo” ve “yazma” ya da “tasvir” anlamındaki “graphia” ya da “graphie” sözcüklerinin birleşiminden oluşan “coğrafya”, “yeryüzü tasviri” anlamına gelir. Yeryüzünü tasvir eden

coğrafya gözlemediklerini tüm gerçekliğiyle aktarırken edebiyat, yaşamın ve onu çevreleyen unsurların tasvirinde gözlemlerini duygu, düşünce ve hayalle buluşturur. "Sanat ve edebiyat yapıtlarının çizdiği dünya, gerçekliğin körü körüne bir kopyası değildir; ama dünyanın rengini ve kokusunu kendinde muhafaza eder" (Özdemir, 1980, s. 2). Yeryüzünü anlamaya ve insan faaliyetlerini mekânsal perspektiften yorumlamaya çalışan coğrafya, gözlem ve tasviri gerçeği aynen aktarmada edebiyat ise yeniden üretmede bir araç olarak kullanır. Edebiyat ve coğrafya ilişkisini belirleyen ölçüt, hem disiplinleri oluşturan unsurlardaki ortaklık hem de aralarındaki etkileşimdir. "İnsan yaşamının ayrılmaz bir parçası olan coğrafya, edebiyat eserlerine mekân ve içerik oluşturmakta; öte yandan edebi eserler, kurgulandıkları dünyanın coğrafyasına hayat vermekte, onu biçimlendirmektedir." (Vurmay, 2010, s. 208). Coğrafyanın edebiyatla ilişkisi, farklı pencerelerden değerlendirilmeye açıktır. Örneğin "bu etkileşimi şehir üzerinden açıklayan Julien Gracq, şehir betimlemeleri ve şehre bakış açısıyla coğrafya ve edebiyatı buluştururken George Perkins Marsh insan eylemiyle şekillenen çevre tanımıyla coğrafyanın tanımını genişleterek çevrecilik hareketleriyle etkileşime başka bir bakış açısı getirir. Brosseau, bölgesel coğrafyayı tamamlayan edebiyatın mekânla ilgili deneyimlerini kendi imkânlarıyla yeniden yazarak edebiyatla coğrafya arasında bağ kurar. Burada da görüldüğü gibi edebiyat- coğrafya ilişkisi perspektifinde okunan her metin, okura farklı bakış açıları kazandırır" (Kefeli, 2019, s. 14). Birbirleriyle yoğun ilişki içinde olan coğrafya ve edebiyat; yaşadığımız dünyayı, insan ve mekân arasındaki karmaşık ilişkiyi daha yakından incelememizi sağlayan bir bakışla bir araya gelir. Bu noktada araştırmacılar "coğrafyanın romanlardaki işlevsel ve etkili yollarını keşfederek insanlara ve toplumlara yeryüzünde ortak yaşamın değerini ve önemini açıklayabilirler" (Kaçmaz, 2017, s. 2). Bu iki disiplinin kesişmesinden edebiyat coğrafyası ve buna ek olarak bir metin çözümleme yöntemi olarak coğrafya merkezli okumalar ortaya çıkar. Ülkemizde bu alanda<sup>1</sup> önemli çalışmaları bulunan Emel Kefeli (2009, s. 425), bu iki kavramı -arasındaki ayrıma değinerek- şöyle tanımlar: "Coğrafya merkezli okuma, metindeki mekânı coğrafya olarak ele alırken 'edebiyat coğrafyası', 'yazarın hayat coğrafyası' gibi kavramları öne çıkararak metnin üretim sürecini farklı bir kanaldan irdeleyen bir okuma türüdür."

Coğrafya merkezli okuma (géo-littéraire) , edebî eserdeki coğrafi unsurların tespiti, incelenmesi ve yorumlanması yoluyla edebiyat-coğrafya ilişkisini çözümlemeye çalışır ve genel olarak şöyle izah edilebilir:

*"Coğrafya merkezli okuma bir diğer deyişle 'géo-littéraire' yaklaşımla metni değerlendirme, okuma türlerinden birisidir. Toprak ve iklim şartları ile sosyal realiteyi şekillendiren coğrafya insanların duyuş tarzı, dünya görüşü, yaşama biçimi üzerinde etkili olurken sunduğu olanaklarla geleceği de yönlendirir. Herhangi bir bölgede gelişen edebiyatın doğadan ve çevresindeki kültürel, sosyal ve siyasi hareketlerden bağımsız olarak*

<sup>1</sup> Dünyadaki ve ülkedeki edebiyat coğrafyası ile ilgili çalışmaları genel olarak değerlendiren Kaçmaz (2019, s. 54), "konuyla ilgili metodolojik çalışma sayısının azlığı ve birbirinden çok farklı bilim dallarının edebiyat coğrafyası ile ilgileniyor olması nedeniyle örnek çalışmalardan standart bir yöntem çıkarmanın zor olduğunu dile getirir. Bu çalışmalarda öncelikle edebi metinlerde coğrafya konularının arandığını ve bu metinlerde geçen mekânların haritalanması olarak ifade edilen edebiyat kartografyasının önce çıktığının altını çizer. Günümüzde coğrafi bilgi sistemlerini de edebiyat coğrafyasına katan çalışmalar da az olmakla birlikte Örneğin Uygur'un (2013) Türk Romanında Değişen Coğrafya (1923-1945) isimli doktora tezinde coğrafi bilgi sistemleri kullanılarak haritaların yapıldığını, bununla birlikte edebiyatta coğrafya merkezli okuma yaklaşımının daha fazla ön plana çıktığını" belirtir.



yapıldığı düşünülemez. İnsanlar yetiştikleri coğrafyanın yüzey şekilleri, bitki örtüsü ve iklim koşullarına bağlı bazı ruhî ve fizikî özellikler kazanırken insanı anlatan edebiyat da yaşadığı bölgenin coğrafi koordinatlarına bağlı olarak bazı özellikler taşımaktadır” (Kefeli, 2009, s. 424).

Bir taraftan kurgudaki bileşenlerin coğrafya ile ilişkilerini gösterirken diğer taraftan coğrafyanın insanların hayatındaki anlamına, işlevine, gündelik yaşamlarını ve alışkanlıklarını nasıl şekillendirdiğine dikkat çeken coğrafya merkezli okumalar, mekânın hayatımızdaki yerini ortaya koymaya çalışır. “Disiplinler arası etkileşime dayanan, bir şehrin, bir yörenin fiziki ve beşerî unsurlarını kurmaca metinde yeniden betimleyen coğrafya merkezli okuma yöntemi” (Özer, 2021, s. 38); “metindeki mekân kavramını genişleten, coğrafyayı ön planda tutarak sosyal ve kültürel açılımlar getirerek metne yeni anlamlar kazan” dırır (Garan-Gökşen, 2019, s. 120). Bu açıdan bakıldığında coğrafya merkezli okuma, okurun mekân algısını genişleterek derinlikli düşünmesine olanak sağlar. Mekân ve insan arasındaki ilişkinin birçok farklı açıdan ele alındığı, metin çözümlemelerine yeni bir bakış açısı kazandıran “bu okuma türünün 1. Yazarın hayat coğrafyası, 2. Metnin/ yazarın edebî coğrafyası 3. Seçilmiş bir coğrafyanın farklı yazarların duyuş tarzı ve gözlemlerindeki yansımaları” olmak üzere üç hareket noktası mevcuttur” (Kefeli, 2009, s. 431). Farklı hareket noktalarıyla mekânın tanımlaması anlamına gelen coğrafya merkezli okumada edebî metinlerdeki coğrafya, herkesin bildiği yönleri, hiç kimsenin bilmediği özellikleri, az bilinen nitelikleri, toplumun geleneğin, değerlerin dikkati ve hassasiyeti, yazarın deneyimi ve izlenimi gibi birçok perspektiften değerlendirilebilir. Bu bağlamda bu okuma türünde yazarın coğrafyaya bakışı, coğrafyayı algılayış biçimi ve esere yansıtma şekli de metinde keşfedilmeyi bekleyen coğrafya ve coğrafi unsurlar kadar önem taşımaktadır.

#### A. LİTERATÜR TARAMASI

İnsanın duyuş, düşünüş ve algılayış tarzını etkileyen coğrafyanın farklı şekillerde ve amaçlarla edebiyata taşınmasının bir disiplin altında incelenme örnekleri ülkemizde oldukça sınırlı sayıdadır. Emel Kefeli, *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz* (2006) kitabı başta olmak üzere “Kıbrıs Türk Şiirine ‘Géo-littéraire’ Bir Yaklaşım” (2006) ve “Coğrafya Merkezli Okuma” (2009) adlı makaleleri ile bu okuma biçimini Türk bilim dünyasına tanıtmıştır.

Edebiyat Coğrafyası ve Coğrafya Merkezli Okuma üzerine yapılan çalışmaların oldukça yeni olduğu ülkemizde yapılan lisansüstü tezler ağırlıklı olarak roman türünde yoğunlaşmıştır: Perihan Kaçmaz’ın “Edebî metinlerde coğrafi perspektif; Elif Şafak romanlarının analizi” (Kaçmaz, 2017), Gökhan Fırat’ın “Yaşar Kemal’in romanlarında coğrafyanın etkisi (Bir Ada Hikâyesi 1-3, İnce Memed 1-4, Akçasazın Ağaları 1-2)” (Fırat, 2019), Neşe Bilgiç’in “Ahmet Mithat Efendi’nin Letâif-i Rivâyât adlı eserinin edebiyat coğrafya merkezli incelenmesi” (Bilgiç, 2008) bu konuda kaleme alınan yüksek lisans çalışmalarından bazılarıdır.

Bu kapsamdaki doktora çalışmaları arasındaysa Serap Cobutoğlu’nun “Ahmed Mithat Efendi’nin romanlarında edebiyat coğrafyası: Karadeniz ve çevresi” (Cobutoğlu, 2014), Selda Uygur’un “Türk romanında değişen coğrafya(1923-1945)” (Uygur, 2013), Kubilay Ünsal’ın “Refik Halit Karay’ın Coğrafyası”(Ünsal, 2019) adlı tezleri yer alır. Edebiyat coğrafyası ve Coğrafya Merkezli Okumaya dair akademik makaleler ve kitap bölümlerinde de roman türü dikkat çekmekle birlikte şiir ve öykü türüne

de yer verilmiştir. Bunlardan bazıları; Emel Kefeli'nin "Ahmed Midhat Efendi'nin Romanlarında Edebiyat Coğrafyası: Acâyib-i Âlem" (Kefeli, 2007), Ayça Vurmay'ın "Edebiyat, Coğrafya ve Uzam: Hardy'nin Yuvaya Dönüş Adlı Romanı" (Vurmay, 2010), Ömer Solak'ın "Vüs'at O. Bener'in Dost-Yaşamasız Adlı Kitabındaki Öykülerin Kurgusal Coğrafyası" (Solak,2011), Muhammet ve Perihan Kaçmaz'ın "Edebiyat Coğrafyası; Elif Şafak Romanlarında Coğrafi Unsurlar" (Kaçmaz, 2017) ve "Elif Şafak romanlarının coğrafi terim ve mekân analizleri"(Kaçmaz, 2019), Uğurcan Ayık ve İsmail İlik'in "Orhan Kemal'in Bereketli Topraklar Üzerinde ve Gurbet Kuşları Romanlarının Edebiyat Coğrafyası Açısından İncelenmesi"(Ayık & İlik, 2020), Emin Onuş'un "Edebiyat Coğrafyası Bağlamında Harid Fedai'nin "Lefke Sayıklamaları Destanı" Üzerine" (Onuş, 2019), Sezai Coşkun'un "Sezai Karakoç'un Şiirleri Üzerinde Edebiyat- Medeniyet- Coğrafya İlişkisi Bağlamında Bir İnceleme"(Coşkun, 2010), Bahanur Garan'ın "Coğrafya Merkezli Okuma Işığında Kadından Kentler"(Garan, 2012), Salih Koralp Güreşir'in "İhanetin Mekânından Mücadele ve Kurtuluşun Mekânına: Nâzım Hikmet'in Kuvâyi Milliye Şiirlerini Coğrafya Merkezli Okuma Denemesi"(Güreşir, 2015), Hanife Özer'in "Coğrafya Merkezli Okuma Işığında Rifat Ilgaz'ın Yıldız Karayel Romanı"(Özer, 2021)dır. Konu ile ilgili metodolojik çalışma sayısı artırılarak geniş ve sınırlandırması güç iki alanın birbiri içindeki anlamını, önemini ve değerini ortaya çıkarmak gerekmektedir.

## B. AMAÇ

Bu araştırmanın amacı, Türk edebiyatının önemli isimlerinden biri olan Abbas Sayar'ın romanlarındaki coğrafi unsurları tespit ederek elde edilen verilerin kurgudaki işlevini çözümlenektir. "Coğrafya merkezli okuma" yöntemiyle yazarın biyografisi dışarıda tutularak incelenmeye çalışılan romanlar, coğrafyanın temel çalışma alanları ekseninde değerlendirilmiştir. Bu çalışma, coğrafyanın fiziksel, ekonomik, sosyolojik, kültürel olarak insan hayatını nasıl etkilediğini kurgunun temelleri bağlamında gözler önüne sererek coğrafi unsurların bahsi geçen romanlarda hangi amaçla ve nasıl kullanıldığı sorularına yanıt arar. Köy ve kasaba hayatını merkeze alan romanın mekânsal yansımalarının, köy/ kasaba sakinlerinin psikolojik durumlarının coğrafya üzerinden nasıl yansıtıldığı da çalışmada cevabı aranan sorulardandır. Yöntem olarak içerik analizi kullanılan çalışmada elde edilen veriler, bulgular bölümünde belirli başlıklara/ temalara ayrılarak incelenmiştir.

## C. BULGULAR

### 1. Fizikî Coğrafya (Doğal Coğrafya)

Yeryüzündeki doğal olayları inceleyen fizikî coğrafya; jeomorfoloji (yeryüzü şekilleri bilimi), klimatoloji (iklim bilgisi), hidrografya (sular bilimi) biyocoğrafya (canlılar coğrafyası), sular coğrafyası gibi başlıklardan oluşur (Doğanay, 2020, s. 3). Bu başlıklardan bazılarını köy romancısı olarak ünlenen Abbas Sayar'ın romanlarında görmek mümkündür.

Ağırlıklı olarak olaylar, Orta Anadolu'da geçer; özellikle de kendisinin de bir dönem yaşadığı Yozgat ve çevresi onun eserlerinde önemli bir mekândır. *Yılkı Atı*'nda net olarak il, ilçe ismi belirtmemekle birlikte Yozgat- Yerköy arasındaki "Sekili" civarı; *Çelo* romanında Yozgat ili Yerköy ilçesine bağlı Gündoğdu Köyü; *Dik Bayır*'da tarıma elverişli olmayan bir dağ köyü olan Beydiyar; *El Eli Yur El De Yüzü* romanında ise Yozgat ilinin doğusunda yer alan Zağcıoğlu olayların asıl geçtiği yerlerdir.

Romanlarında köy dışındaki mekânlar *Can Şenliği*'nde Yozgat merkez; *Tarlabaşı Salkım Saçak*'ta Bursa ve İstanbul; anı-roman tarzında kaleme aldığı *Anılarda Yumak Yumak*'ta Tokat-Zile ve Amasya ile bunların dışında Ankara ve Almanya'nın Köln şehridir. Yozgat'ın Nohutlu sırtlarında 1953 yılında satın alıp bağcılık yaptığı araziye *Can Şenliği* romanında; 1933 hasat mevsimi süresince ailecek gidip kaldıkları ve halkını yakından tanıdığı Beydiyar köyünü *Dikbayır* romanında; askerlik yükümlülüğünü yerine getirdiği Amasya'yı da *Anılarda Yumak Yumak*'ta işleyen yazarın romanlarında birçok otobiyografik unsur dikkat çeker (Karabulut, 2011, s. 26, 173, 291). Romanlarında İç Anadolu'yu iklim, bitki örtüsü ve coğrafi şekilleri ile uzun uzun anlatan Sayar'ın bölgenin fizikî coğrafyasını ayrıntılarıyla betimlemesi bu coğrafyayı ne kadar iyi tanıdığının bir göstergesidir.

Coğrafyayı kader olarak gören bireyin yaşamını, coğrafi algısını ve coğrafya ile şekillenen karakterini başarılı şekilde anlatan Sayar; genellikle yaşamında önemli izler bırakan coğrafi bölgeleri romanlarına taşır. Çok sevdiği Orta Anadolu'nun fizikî coğrafyasını farklı unsurlarıyla tasvir eden yazar, romanlarında birey-birey çatışmasının yanında birey ve doğa çatışmasını da kurgunun merkezine yerleştirerek coğrafyanın yaşam üzerindeki belirleyiciliğine dikkat çeker. Bozkır romancısı Sayar;<sup>2</sup> romanlarında bölgenin ekonomik, sosyal şartlarını derinden etkileyen iklimi, yer şekilleri, bitki örtüsü gibi fizikî coğrafyanın içinde yer alan konulara farklı şekillerde ve derecelerde değinir. Sınırlı da olsa kurguda bahsi geçen bölgenin coğrafi konumuna da yer verir. Örneğin merkezinde Zağcıoğlu Köyü'nün olduğu *El Eli Yur El De Yüzü* romanında Yozgat'ın şehre iki saatlik uzaklıktaki bölgenin coğrafi konumu detaylıca şöyle tasvir edilir: “Zağcıoğlu Köyü, Yozgat'ın güneş doğan tarafındadır. 1320 metrelik yüksekliğinden sonra ayakları kesen bir yokuş, bir yalan düzlük ve hafif bir inişle, burnu tepeli bir vadinin iki yanına dağılmış, evleri küçük bahçeli otuz kırk haneli bir köyü görürsünüz” (Sayar, 2014, s. 11). Romanda vadinin iki yanına dağılan bölgenin fizikî coğrafyasında dikkat çeken iki önemli özellikten biri, yükseklik diğeri ise yüzyıllık ahlat ağaçlarıdır.

**1.1. İklim: (Klimatoloji):** Romanlarında iklim, üretim, yaşam arasındaki bağa dikkat çeken Abbas Sayar, iklimin insanlar, bitkiler ve hayvanlar için hayati derecedeki önemini de farklı şekillerde dile getirir. Orta Anadolu'da iklimin gündelik yaşam üzerindeki etkisi ve tarımla hayatını sürdüren köylü için anlamı yazarın kurgunun derinliklerine eklediği diğer noktalardır. Yazarın eserlerinde vurguladığı gibi çetin hava şartlarının hüküm sürdüğü Orta Anadolu'da iklim; bölge insanının yaşantısını şekillendiren en önemli coğrafi unsurlardan biridir. Kışın erken başlaması, karın doksan güne yakın bölgede kalması, yazların kurak geçmesi, nemin düşük olması, yıllık sıcaklık farkının yüksek olması gibi karasal iklim özellikleri romanlara ya doğrudan ya da dolaylı olarak yansıyan başlıklardır. Farklı romanlarda bahsi geçen kış mevsiminde görülen tipi, fırtına gibi yağış çeşitleri de bölgenin tipik iklim özelliklerindedir.

Kışın gelişinden endişelenen bir köylünün şikâyetiyle başlayan *Yılkı Atı* romanında Orta Anadolu'daki yoksul köylü için zor geçen kış mevsimi çilekeşliktir. Romanda Yozgat ve civarında karın kalkmasının bazı dönemlerde mart ya da nisan ayını bulduğu ve yaşamı zorlaştıran kar için “kırk biçime

<sup>2</sup> Ayhan Dinç, Abbas Sayar'a *Yılkı Atı* eserinden dolayı “Bozkır Yıldızı” yakıştırması yaparken bu değerlendirmeye çalışmasında da yer veren Ramis Karabulut, Abbas Sayar'ın tabiata düşkünlüğünün bir sonucu olarak yazara “Bozkırın romancısı” denilebileceğini belirtir (Dinç 1970, s. 1; Karabulut, 2011, s. 333).

girer" tabirinin kullanıldığı söylenir. Karayelden yıldıza, poyrazdan lodosa; lodostan tekrar poyraza dönen rüzgârlarla kış mevsiminin değişkenliğini anlatan bu sözde sürekli değişen havaya uyum sağlamaya çalışan insanların sıkıntısı gizlidir. Fırtına ve tipi gibi zor hava şartlarından sadece insanların değil hayvanların da etkilendiği Orta Anadolu coğrafyasında kışın zorluğunun çarpıcı tasvirlerle gözler önüne serildiği romanda iklimin insan psikolojisi üzerindeki etkisine de değinilir. Orta Anadolu'da kışın çetin şartlarından mustarip köylü için kış mevsim ürkütücü, sıkıntılı ve endişe vericidir. Kış mevsiminde fırtına, kar ve tipi ile boğuşan, kimi zaman umutsuzluğa düşen kimi zaman da isyan eden köylü için "her köy büyük bir hapishanedir ve her ev kapısı kilitli koşuşa benzemektedir" (Sayar, 2015, s. 59). Bu zor hava şartlarında yoklukla boğuşan yoksul köylünün yaşlı ve güçten düşen atları bozkırda kaderine terk etmek zorunda kaldığı belirtilir. İklimle bağlı yaşanan maddî ve manevî sıkıntıları hem insanların hem de hayvanların gözünden anlatmaya çalışan yazar, eleştirel bir dille işlediği yılkı geleneğiyle iklim şartları arasındaki ilişkiye de değinir.

*Yılkı Atı* romanında kullanılan mahpusluk benzetmesi *El Eli Yur El De Yüzü* romanında tekrarlanır. Zağcıoğlu Köyü'nde kasımda başlayıp mayısta sona eren karın yaşamı alt üst ettiğine dikkat çeken anlatıcı, kışın çetin şartlarının ulaşımı da zorlaştırdığını söyler. Kış mevsiminin çilesinden şikâyet edilen romanda İç Anadolu ve Akdeniz Bölgesi'nin iklimi kıyaslanır. İç Anadolu'nun karasal ikliminin yarattığı zorlukların zulüm olarak nitelendirildiği eserde köylünün kış mevsiminde tipi ve fırtına yanında yoklukla ve ekmeksizlikle terbiye edildiği söylenir. Antalya'da ılık geçen kış mevsiminin rahatlığına özenen köylünün gözünden Akdeniz iklimi şöyle tanıtlır: "Ne kış ne kıyamet... Kış gününde gülü açar, bülbülü öter. Kış günü her bir yön bahar. Suyu donmaz türlü çiçeği açar türlü renginen..." (Sayar, 2014, s.93). Karla iç içe geçen yoksulluk nedeniyle kış mevsimini sevmeyen İç Anadolu köylüsü için Akdeniz'in ılıman iklimi, bir nimettir.

Anlatıcının gözünde bahar, kışın bütün zorluklarına rağmen gündelik meseleleri unutturacak derece tatlı bir sarhoşlukla doğayla birlikte köylüyü de uykusundan uyandıran bir mevsimdir. Köylüyü gayretle çifte çubuğa sürükleyen baharın ılık havası insan psikolojisini olumlu etkiler: "Her Anadolu köyü baharla birlik yaşama arzusunun telaşı içindedir. Ağaçta, dalda, yaprakta filiz ucu tarladaki ekinin sarhoşluğuna düşer, konuşurlar türlü türlü... "(Sayar, 2014, s. 99). Romanın başka bir bölümünde belirtildiği gibi bahar; köylünün sadece miskinliğini almaz, aynı zamanda yüzünü de güldürür. Özellikle nisan yağmurunun bereketiyle sevinci katlanan köylüler, taşan duygularının ardından büyük bir şükranla gökyüzüne teşekkür eder ve hatta bazıları minnet duygusuyla namaza gitmeye başlar. Romanda nisan yağmuru öncesi gökyüzünün durumu, bulutların hareketi, yağmur damlalarının durumu, yağıştaki düzenlilik ve suyla buluşan toprak sonrası ekinin hâli detaylıca tasvir edilir.

*Yılkı Atı* romanında -mevsimlerin yanında -bazı önemli ayların köylüler için anlamına açıklık getirilir. Örneğin Orta Anadolu'da şubata "güdük şubat" ya da "tez "geçer" diyen köylüler bu ayı, aydan | 1568 | saymazlar; çünkü bu ay son tembellik ayıdır ve martın gelişiyle birlikte yoğun iş temposu kendilerini beklemektedir (Sayar, 2015, s. 93). Bahar mevsiminde ise Orta Anadolu köylüsü için iki özel ay vardır. Bunlar nisan ve mayıdır. Nedeni ise şöyle açıklanır: (...) koskoca bölgenin gün gösteren, umut dağıtan, yüreklere huzur aktaran, gama gasavete 'git öte' (Sayar, 2015, s. 99) diyen bu bahar aylarıdır. Anlatıcıya göre *Yılkı Atı* romanında umut, neşe ve heyecan getiren bahar mevsimi kış mevsiminin aksine köylünün

yaşama yeniden bağlanması anlamına gelir. Bu mevsimde Anadolu köylüsünün tahayyül sınırlarının arttığını dile getiren Sayar, baharın gelişini doğanın uyanışıyla kutsal kılar. Onun gözünde “huzurun umutla dalın yaprakla yarış ettiği bahar mevsimi, her yaratığın cezbe anıdır” (Sayar, 2015, s. 99).

Abbas Sayar romanlarında sulamanın yetersizliği nedeniyle çiftçi için hayatî önem taşıyan yağmurun önemi farklı şekillerde birçok kez vurgulanır. Suyun ve rüzgârın tarımsal üretimdeki yerine geniş bir yer ayrılan *Çelo* romanında artan sıcaklar nedeniyle ekinin yanmasından korkan köylü, acı dediği güney yelinden şikâyet eder, poyrazın çıkmasını büyük bir umutla bekler. Benzer bir *durum El Eli Yur El De Yüzü* romanında da işlenir. Sıcakların artmasıyla ekinin yanmaya başladığı baharı yaza bağlayan günlerde kuraklıktan dert yanan köylü, aşağı yelin yaktığı ekin için poyraz yelinin esmesini heyecanla bekler: “Aaaah! Şu poyraz yeli bir esse... Başak mevisimi değil ama hiç yoksa kökü serin tutar. Gâvur sarı yapışmaz kökün ilk tabanına... Ama böyle olmuyordu. Aşağı yel kavur kavur yalıyordu toprağı” (Sayar, 2014, s. 118). *Çelo* romanında ise susuzluk nedeniyle çaresizlik içindeki köylü, çareyi yağmur duasına çıkmakta bulur: “Şaşkınlık iyiden iyiye köyü sardı. Yağmur duasına çıkılacaktı. (...) Bu zulüm bize lâyıık. Allah korkusu kalmadı. (...) Bet kalır mı? Bereket kalır mı? Taş yağmadığına şükredelim” (Sayar, 2002, s. 42).

Abbas Sayar romanlarında köylünün yerel iklim bilgisi özellikle de halk meteorolojisi dikkat çeken bir başlıktır. Geçimini tarımla sağlayan topluluklar, kendi imkânları doğrultusunda atalarının tecrübeleri ve bilgi birikimleri ile halk meteorolojisini oluşturmuşlardır. Gökyüzüne bakarak bulutların şekli, rüzgârın yönü, sıcaklığın şiddeti gibi birçok dinamikle hava tahminlerinde bulunan insan, bu sayede gündelik hayatını ve tarımsal faaliyetlerini düzenlemiştir. Örneğin *Yılkı Atı* romanında kış mevsiminin gelişiyile birlikte kışın nasıl geçeceğini ağacın yapraklarına bakarak tahmin edebilen köylü doğadan öğrendiği bilgiyi şöyle dile getirilir: “Baksana dere boyundaki kavaklara, bir uçlarında kaldı yaprak. Sen bilir misin ne der o yapraklar. Kış geliyor der. Hem de zorlusundan...” (Sayar, 2015, s. 9). *Çelo* romanında gökyüzüne bakarak hava tahmini yapılabilen köylüler, bulutların durumuna göre yağmur, sel ya da dolunun gelip gelmeyeceğini kestirebilmektedir. Romanda yerel iklim bilgisine sahip köylünün gökyüzünü tanıdığını gösteren ifadeler mevcuttur: “Toz bulutları köyü yalayıp geçti (...) Yakınlara yağmur yağdığını, yağmurun homurtuyla köye yaklaştığını herkes sezinliyordu. Yok sezinlemiyorlar, biliyorlardı” ...” Köylü bilirdi her bir şeyi. Bir altıncı duygu vardı her birinde. Yel niye böyle esiyor? Bilirdi cümlesini.” (Sayar, 2002, s. 85- 86). *El Eli Yur El De Yüzü* adlı romanda ise halk meteorolojisinin bir başka örneğine şu sözlerle yer verilir: “Kar yağmaya başlamıştı. Bulutlar yığın yığın gökyüzünde belirince köylü: ‘Ahaa geliyor...’ derdi.” (Sayar, 2014, s. 91).

Abbas Sayar, romanlarında meteorolojik kökenli afetlere de yer verir. *El Eli Yur El De Yüzü* romanında dolunun *Çelo* romanında ise selin insana, hayvana ve ekonomiye verdiği zarar işlenir. *Çelo* romanında aşırı yağışlar nedeniyle taşan dere sel felaketine sebep olur. Sel öncesi dolu endişesiyle büyük bir korkuya kapılan köylü, dolunun def edilmesinin rahatlığıyla selin bostana verdiği zarara üzülmez. Dolu ve sel felaketlerinin köylünün psikolojisi üzerindeki etkisine yer verilen romanda doluya isyan eden köylünün -hayıflansalar da- seli teslimiyetle kabul ettiği gözlemlenir. Bu iki durumda köylünün iki ayrı felâkete farklı tepkiler vermesinin nedeni, afetlerin verdiği zarardaki telafi derecesidir, denilebilir. Sel öncesi havanın durumuyla birlikte sel felaketinin “korkunç ân”ı romanda ayrıntılı şekilde tasvir

edilir: “Dil dil sağa sola uzanan ve azgın boğalar gibi ilerleyen su, önüne ne gelirse sürüklemeye başlıyor, derenin iki yönünü tehdit ediyordu, önce dere kıyısındaki çayırliklar gözden kayboldular (...) Deniz derya oldu her bir yön” (Sayar, 2002, s. 88). *El Eli Yur El De Yüzü* romanında dolu yüzünden tüm hasılatı mahvolan köylü, zararının giderilmesi için Ziraat Bankası’nda kredi almaya çalışır.

*El Eli Yur El De Yüzü* romanında Anadolu’da genellikle, ikinci saatlerinde görülen ve halk arasında kırk gün yağdığına inanıldığı için kırkikindi adı verilen yağışların da bahsi geçer. Tarladaki ekinlerin olgunlaşması için yağmur ve güneş bekleyen köylüler, mavi bir gökyüzünde kümelenen bulutların ardından hafif bir gök gürültüsü ve şimşek eşliğinde yağmura kavuşurlar. Yağmurların başlangıç öncesi yağmurun birinci ve ikinci gününün tasvirine yer verilen romanda kırkikindi adı verilen bu yağış çeşidinin açıklaması şöyle yapılır: “Çoğunuz da bilirsiniz, buna ‘Kırkikindi yağmurları’ derler. Bereketin, kurtuluşun müjdecisidir bu yağmur” (Sayar, 2014, s. 137). Sinoptik koşullara göre yıldan yıla dönem aralıkları farklılık gösteren kırkikindi yağışlarının romandaki yağış süresi bir haftadır.

**1.2. Yer Şekilleri ve Bitki Örtüsü (Jeomorfoloji, Biyocoğrafya):** Abbas Sayar’ın romanlarındaki tasvirlerde yer şekilleri ve bitki örtüsü açısından Orta Anadolu bölgesinin tipik özelliklerini görmek mümkündür. Abbas Sayar’ın *Dik Bayır*’da romana adını veren coğrafî unsur şöyle tasvir edilir: “Ova, dağ, tepe, bayır (...) Süre süre ıssızlıkta bu dik çukuru, dip çukuru bulmuşlar. Dik yamacın düzlüğe bakan yanları yarım otlak. Sağ sol tüm bir boşluk.” (Sayar, 2002a, s. 15). Eserin giriş kısmında Orta Anadolu bozkırındaki bu dik yerleşim yerinin neden yurt olarak seçildiği uzun uzun anlatılırken köyün yerel tarihi ile birlikte yer şekillerinin insanı zorlayan taraflarına da değinilir.

*Dik Bayır* romanında Celal, sözlüsü Elif’i kaçırdıktan yer şekilleri açısından farklı derinliklere sahip oldukça dik, kayalara oyulmuş bir mağaraya sığınır. “Mağaralar, her türlü kaçağın öyküsünü bilir” (Sayar, 2002a, s. 266) diyen anlatıcının da belirttiği gibi korunaklı, gözlerden uzak ve dışardan ulaşması zor yapısıyla mağara saklanmaya uygun bir mekândır. Yozgat’ın Şefaati ilçesine bağlı Türdüler Köyü’nde bulunan, adını bağlı bulunduğu köyden alan mağara çok eski çağlardan kalma bir oluşumdur. Romanda binlerce yıl öncesine Tunç çağına kadar uzanan tarihiyle Türdüler Köyü Mağaralarının aynı zamanda çok eski bir yerleşim yeri olduğu vurgulanır. İçdenizdeki büyük yer sarsıntıları sonucu taş, kum çakıl karışımından oluşan kayalar yumuşak bir dokuya sahiptir ve insanoğlu sert granit taşlarıyla bu yumuşak dokulu kayayı şekillendirerek kendilerine bir yaşam alanı açmıştır. Geçmişten günümüze insanlığın izini duvarlarında taşıyan Türdüler Köyü Mağarası’nın eserde uzunca bir tasvirine yer verilir:

“Mağaralar on otuzdu. Doğa oyunu değil, insan yapısıydı. Tunç, bakır çağlarının öncelerinin kalıntısıydı. İnsanlar sert taş ile yumuşak taşı savaştırmışlardı bu kayalarda (...) On otuz yüz otuz kovuk açmışlardı kendilerine... Odalarını aydınlatmak için yaktıkları çıranın, ısıtmak için ateşe verdikleri yakacak parçalarının bıraktıkları isler hâlâ dipdiri duruyor, beş on bin yılı lekesiz gerilerinde bırakıyorlardı.” (Sayar, 2002a, s. 260).

Yurt olmanın yanında tarımla ilgilenen topluluklarda ekonomik durumun da belirleyicisi olan toprak, çiftçilerin yüreklerinde bir sevdadan ibarettir. Toprağın önemini bilen Sayar, *El Eli Yur El De Yüzü* romanında toprağın bileşenlerinin doğa içindeki yerini yeryüzü-toprak ve bitki arasındaki birlikteliği sanatlı bir dille tasvir eder:

“Orta Anadolu’da ve de mayıs sonlarında yerden biten tüm bir yaratığa aklı olan “merhaba” der. Yoktur bu işin başka bir çaresi. Her bitki gözünü ikiye ayırmıştır. Bir parçası toprağa bakar, bir ötekisi gökyüzüne. Nöbet tutarlar. Yerle göğü yüreklerinde paylaşırlar. Göğe mi yere mi sahip çıkan anlaşılmaz sonunda. Aslında toprakla gök bir öykünün ortak yaratıcısıdır. El eli yur el de yüzü.” (Sayar, 2014, s. 89-90).

*Dik Bayır*’da da benzer bir tavır sergileyen yazar, Anadolu insanının toprağa duyduğu minnetle Türk kültüründe toprağın sıradan bir coğrafi unsur olarak görülmediğinin altını çizer. Çünkü Anadolu köylüsünün gözünde “Toprak yeryüzünde Rabbimin elçisi. Biz de onun ümmeti” (Sayar, 2002a, s. 145) dedirtecek kadar kutsaldır. Fiziki coğrafyanın bireyin karakteri üzerinde etkili olduğunu düşünen Sayar, bu düşüncesini toprağın yapısı üzerinden örneklendirir. *Can Şenliği* romanında insan ve toprak arasındaki bütünlüğe kalıplaşmış bir söz kalıbıyla dikkat çeken yazar, toprağın bereketi, hayrı ve cömertliği ile insan arasında paralellik kurar: “Bir yerin arazisinde hayır yok mu? Bil ki insanlarında da hayır yoktur. El eli yur (yıkır) el de yüzü. Toprak verir” (Sayar, 2011, s. 35). Yazarın da belirttiği gibi toprak ve insan birbirinin bütünleyicisidir ve aslında insan toprağı şekillendiriyor gibi görünse de işin özünde toprak insanı şekillendirir.

İç Anadolu bölgesinin coğrafyasını detaylandıran unsurlardan biri de akarsulardır. *Can Şenliği* romanında Merzifon havzasında Yeşilirmak Nehri’ne dökülen Tersakan Çayı, yörenin yer şekilleriyle birlikte küçük bir detay olarak kurguda yerini alır: “Tersakan Suyunda. Gözelinden yeşillik dört bir yön. Poyraz gıcık gıcık yalar dere boyunu. Çağıl çağıl dere. Bağ, bahçe bostan. Ve de pavlikeler” (Sayar, 2011, s. 35). Askerliğini Amasya’da yedek subay olarak yapan Abbas Sayar’ın Tokat Zile’ye geçici görevlendirilmesi sırasında yaşadıklarından hareketle kaleme aldığı anı-roman özelliği taşıyan *Anılar Yumak Yumak*’ta Yeşilirmak tasvir edilir: “Dağ dikliklerinin dibindeki Yeşilirmak büyük bir yorgunluk ve umursamazlık içinde menderesler çizerek ağır ağır Amasya’ya doğru yürüyordu. Bu Temmuz sıcağında bahar ayları tafрасından, deli coşkuluğundan kıl ucu eser kalmamıştı...! Akayım mı akmayayım mı?’ diyordu kendince (Sayar, 2002b, s. 7). Yazarın biyografik coğrafyasından bir kesit olarak kurguya yerleştirdiği bilgiler, bölgenin fizikî özelliklerini vermesi bakımından önemlidir.

İklim, toprak, yer şekilleri çeşidine göre şekillenen bitki örtüsü, bölgenin de bölge insanının da en önemli zenginliğidir. Orta Anadolu’nun da zenginliği, karasal iklime bağlı oluşan bozkır (step) ve bu iklimin yöreye vermiş olduğu en tabii tarım ürünü olan tahıldır. İklim şartlarına bağlı olarak kuraklıktan ve kıtlıktan korkan çiftçilerin bozkırda verdiği mücadele Abbas Sayar romanlarında en çok işlenen temalardan biridir. Orta Anadolu çiftçisinin bozkırla imtihanı üzerine kurgulanan romanlarda çiftçinin umudu da korkusu da geleceği de ekinidir. Büyüme döneminde yağış, olgunlaşma döneminde ise kuraklık isteyen tahılın şartlar değiştiğinde bozkır insanı için anlamı da değişir. Bu nedenle de köylünün gözünde kimi zaman zenginlik göstergesi kimi zaman da fakirlik ibaresidir. *El Eli Yur El De Yüzü, Dik Bayır, Can Şenliği, Çelo, Yılkı Atı* romanında çiftçinin hasat hazırlığı ve sonrası özellikle de buğdayı hak ettiği ücretle satma mücadelesi farklı şekillerde işlenir. Romanlarda bitki örtüsü ile ilgili olarak üzerinde durulması gereken bir nokta olan bağlar da *Can Şenliği*’nde ve *Dik Bayır*’da tarımsal bir faaliyet kapsamında ekonomik bir değer olarak kurguda yerini alır.

## 2. Beşerî ve Ekonomik Coğrafya:

İnsan odaklı olmakla birlikte coğrafya bilimi, dünya gezegenin sahip olduğu doğal koşulları insanın tüm faaliyetlerini yürüttüğü/ gerçekleştirdiği beşerî faaliyetler çerçevesinde inceler (Taş, 2021, s. 93). Coğrafyanın alt dallarından bazıları da bu insan eylemlerine göre şekillenir. “Beşerî coğrafya, beşerî faaliyetler yani insan faaliyetleri sonucu değiştirilmiş ve değiştirilmekte olan kültürel yeryüzünü, başka bir ifade ile kültürel peyzajı inceler. Coğrafi yeryüzündeki beşerî ve ekonomik coğrafya olaylarını, insanla(toplumla) ilgi kurarak inceleyen beşerî ve ekonomik coğrafya; nüfus coğrafyası, yerleşme coğrafyası, siyasî coğrafya, tarihî coğrafya, tıbbî coğrafya, tarım coğrafyası, sanayi coğrafyası, turizm coğrafyası, ulaşım coğrafyası ve doğal kaynaklar coğrafyası dallarından oluşur” (Doğanay, 2020, s. 2-4).

**2.1. Yerleşme Coğrafyası:** Abbas Sayar, *Dik Bayır* romanında betimlediği Beydiyar köyünün yerel tarihine geniş yer ayırırken yerleşim düzeni hakkında da ilginç, detaylı bilgiler verir. Salur boyuna mensup Timur Ağa ve ailesi 17. yüzyıl Celâlî İsyanları sırasında kaçakçı ve eşkıyalardan hem malını hem de canını kurtarmak için geride verimli topraklarını bırakarak Beydiyar adını verdikleri dağ köyüne yerleşirler. Bir tarafı dik bir yamaca yaslanan köy, dışardan gelen tehlikelere karşı korunaklı olduğu gibi hayvancılık yapmaya da elverişlidir. Başlangıçta dört beş hane ve elli ile altmış arası nüfustan oluşan köyde evler, arkası dikliğe gelecek ve bir tarafında ağıl olacak şekilde inşa edilir. İç içe geçecek kadar yakın yapılan evlerin yerleşim düzeni şöyle tasvir edilir: “*Eoler, birbirinin sırtına binmiştir. Alttaki evin damı, üstekinin avlusu düzlüğüne karışır. Bu yüzden de çoluk çocuk kendi küçük ev avlularının önündeki komşu damında oynar çoğu kez*” (Sayar, 2002a, s. 9). Diğer taraftan köylünün gözünde şehir denince ilk akla Kayseri’nin geldiğini oranın da Yozgat’a bağlı bu köye oldukça uzak düştüğünü yukarılarda ise Merzifon ve Amasya’nın var olduğunu yalnız köylülerin sadece bu şehirlerin adını duydukları belirtilir.

**2.2. Nüfus Coğrafyası:** Abbas Sayar romanlarında hem iç ve dış göç sorununu kimi zaman kurgunun odağına kimi zaman da arasına yerleştirir. Özellikle genç nüfusun işsizlik sorunu ve geçim sıkıntısı nedeniyle göç etmek zorunda kalması *Dik Bayır* ve *El Eli Yur Elde Yüzü* romanlarında işlenen önemli meselelerdendir. 1960 yılından sonra sanayileşme hızının artması, kentlerde iş gücüne olan gereksinimi artırır, bu durum da kırsal yerleşmelerden kente büyük bir göç başlatarak yerleşim düzeni, kentleşme sorunu, nüfus sayısı, ekonomik ve sosyal yapının değişimi gibi birçok konuyu da gündeme getirir. Bu bağlamda *Dik Bayır*’da demografi ile atlanmaması gereken önemli bir başlık da genç nüfusun iş bulmak amacıyla büyük şehirlere ya da Almanya’ya gitmek zorunda kalmasıdır. Tarıma çok elverişli olmayan Beydiyar köyü, artan nüfusun ekonomik ihtiyaçlarına cevap verememesi nedeniyle iç ve dış göç verir. Roman kişileri bekçilik, kapıcılık, amelelik gibi işler yapmak üzere Ankara, İstanbul, Kırıkkale gibi şehirlere giderken bürokratik işlemleri çözüme kavuşturabilenler ise Almanya’ya işçi olarak gider. 1968 sonrası köyden kente başlayan göç meselesinin kurgunun merkezine yerleştirildiği romanda anlatıcı, 1960 yılından sonra kırsal kesimden kente doğru başlayan yoğun göçü şöyle değerlendirir: “Takvim bin dokuz yüz altmış sekizleri yakaladı. Bu kez de onlar gebe kalıyorlardı. Şehirde, kasabada avuç içi kadar arsa peydahlayan köylüler bağlarından, bahçelerinden kestikleri söğüt, kavak kütüklerini arsaların üstüne yıkıyorlardı. Yeni öykü değildi bu” (Sayar, 2002a, s. 35). Anlatıcının *Dik Bayır*’da altını çizdiği gibi köyden kente göçle birlikte konut ihtiyacının hızla ve kısa yoldan çözülmesi de yerleşimi etkileyerek plansız ve çarpık kentleşme gibi birçok soruna zemin hazırlar.



Almanya'ya 1968'de işçi olarak ilk gidenlerin hikâyelerinin anlatıldığı *Dik Bayır* romanında dış göçün sebepleri, hazırlık süreci ile birlikte göçün zorlukları, aile bireyleri ve insan psikolojisi üzerindeki etkileri gözler önüne serilir. Almanya'nın özellikle genç nüfus için bir kurtuluş çaresi olarak görüldüğü romanda göçün en önemli nedenleri olarak yoksulluk ve işsizlik gösterilir. Çiftçilikle geçinemediği için sürekli borçlanan su ve arazi kavgası nedeniyle cinayetler işleyecek duruma gelen rüşvet, dolandırıcılık, kız kaçırma, tecavüz gibi olaylara karışan köylünün ekonomisi ile birlikte ahlakının da bozulma sebebi romanda şöyle açıklanır: "Gözü kör olsun yokluğun... Tüm bir belâların başçavuşu o... Sefilek, ehlâksızsak, haşavuzdan namussuzsak, bütün bunların dabanı yokluk" (Sayar, 2002a, s. 66). Bu yokluğun çözümünü büyük şehirlerde ya da Almanya'da çalışmakta bulan köylüler, uzun ve yorucu bürokratik işlemlere katlanarak Almanya'ya gitme hazırlığına girişirler. Göçün hazırlık sürecine genişçe yer ayrılan romanda genç ve yaşlı nüfusun dış göç beklentisi, büyük şehre bakışları, eğitim-öğretim, yerleşim ve aile düzeni konusundaki birbirine zıt düşüncelerine de yer verilir. *Dik Bayır* romanında Almanya'ya gitmek için İş ve İşçi Bulma Kurumu'nu kaydını yaptırıp sıra beklemek istemeyen bir grup köylü Gani adlı girişimci bir köylünün önderliğinde Köy Kalkınma Kooperatif'i kurup bir tuğla fabrikası inşaatı başlatarak devletten Almanya'ya 20 kişilik işçi kontenjanı almayı başarır. Almanya'ya gitmek isteyenlerden toplanan paraların yanında işin hızlanması için Gani ve diğer kişilere ödenen rüşvetlerle romanda hem dış göç konusunun ekonomik boyutuna hem de kültürel yozlaşma sorununa dikkat çekilir. Romanda göçün sosyolojik boyutu özellikle aileler için yarattığı sorunlar ise Müslim Ağa'nın Almanya'ya giden oğlu Raşit ve çevresi üzerinden gözler önüne serilir. Almanya'ya gidebilmek için en değerli tarlasını satan ailesine maddî ve manevî borçlu hisseden Raşit, Almanya'daki çok ağır olan çalışma şartları altında para biriktirmeye çalışırken babası Müslim, kardeşi Cevat ve karısı Halime'nin farklı istek ve beklentilerini karşılamak için büyük çaba sarf eder. Belirli bir birikim yaptıktan sonra karısı ve oğlunu yanına almaya karar verdiğinde ise bütün ailesi dağılmıştır. Raşit gurbette geleceği için para biriktirirken karısı Halime'ye tecavüz edilmiş, kız kardeşi Elif kaçırılmış, erkek kardeşi Cevat vurularak sakat kalmıştır. Döndüğünde hamile karısının çocuk düşürmeye çalışırken ölümüne şahit olan Raşit, gelecekle ilgili tüm umutlarını yitirir sonunda da kardeşlerinin intikamını almak için katil olur, hapse girer ve böylece Almanya rüyası tüm aile için kâbusla sonuçlanır. Eserde tüm umutlarını Almanya'ya bağlayan Müslim Ağa ve ailesinin trajik denecek kadar birden çok felaketle karşı karşıya gelmesiyle dış göçün ucuz, kolay ve basit bir çıkış yolu olmadığı mesajı verilir. Genellikle amelelik yapmak için Ankara yolunu tutan gurbet işçilerinin hayatlarını konu eden *El Eli Yur El de Yüzü* romanında iç göç anlatıcı tarafından ayrıntılı şekilde şöyle tasvir edilir:

*"Al olur, mor olur, ama gurbet ameleliği zor olur. Yeniden düşerler yollara, yorganını sıkı sararak sırtlarına... Köyün büyük emek gücü Ankara'nın yolunu tutar. İnşaat ameleleri olurlar. Daha fazlasına zaten güçleri yetmez İnşaatın rutubetli, karanlık, penceresiz, camsız odalarına yorganlarını sererler. İki üç ay sürer bu acılı seyahat. Yemezler, içmezler, köye on kuruş götüreyim diye sıkboğaz ederler kendilerini. Köye yüzleri soluk, titrek bedenlerle dönerler"* (Sayar, 2014, s. 113).

Göç işçilerinin çoğunluğu, geniş aile üye mensubu genç erkeklerdir. Bu roman kişileri, gurbette kazandıkları paranın bir kısmıyla geçimlerini sağlamaya çalışırken arttırdıkları paralarla da yoksul ailelerinin borçlarını ödemeye çalışırlar: "Bana da garip oğlum elli lira göndermiş. Şehre gittik aldık parayı. İcracının borcunu karşılamaz, emme bizim de ayağımız dik atar (...) Bu garip yavrularımızın bize

gönderdikleri para ekinin susuzluğunu kapatır” (Sayar, 2014, s. 113). Mektupta yer alan bu bilgi, köylünün kuraklık çektiği için borçlandığını, Zağcıoğlu köyünün de tarımsal nedenlerden göç veren bir yer olduğunu göstermektedir. Roman boyunca ameleliğe gidenlerin mektupları vasıtasıyla gurbet işçilerinin kazançları, yaşam şartları, yaşadıkları zorluklar ve gelecek hayalleri anlatılır.

*Dik Bayır* romanında Ankara’ya mevsimlik olarak inşaatlarda çalışmaya giden Mahmut’un başından geçen olaylarla iç göçün birey üzerindeki yıkıcı etkisi resmedilir. Alışmakta zorlandığı şehir hayatında insan ilişkileri açısından sıkıntılar yaşayan Mahmut, kötü koşullar altında yaşam mücadelesi verir. Gurbetin özlemle bütünleşerek daha da zorlaştırdığı şehir yaşamında yalnızlaşan ve yabancılaşan Mahmut, bir taraftan kültür şoku yaşarken diğer taraftan ahlakî değerlerini yitirir. Romanda Mahmut karakteriyle köyden kente göçün sosyo-kültürel durumu örneklendirilmeye çalışılmaktadır.

Savaş ve nüfus ilişkisine de değinilen Abbas Sayar’ın *Dik Bayır* romanında Yunan ve Balkan savaşlarının Osmanlı nüfusunu ciddi derecede etkilediği ve nüfus dinamiğini değiştirdiği vurgusu yapılır: “Ben Balkan’da aklı eriktim. Ağam gitti, dönmedi. Daha önce de bir de Yunan olmuş. Oraya gidenlerin de eline sağlık. Köy, suyu kesilen değirmene döndü. Yirmi otuz yaşlı, gidenlerden arta kalık çoluk çocuk” (Sayar, 2002a, s. 27). Demografik yapıda savaşların etkisine vurgu yapan anlatıcı, Seferberlik ile Kuva-yı Milliye arasında sağ kalanlar sayesinde Salur boyunun soyunun devam ettiği bilgisini verir. Osmanlı döneminde üst üste gelen savaşlar nedeniyle büyük sıkıntılar çeken köyde özellikle genç nüfusun azalmasından şikâyet edilmektedir: “Yunan, Balkan, Seferberlik, Guva-yı Milliye... Köylü milleti tümünden yıkık. (...) Bel kalmamış, döl kalmamış, yol kalmamış” (Sayar, 2002a, s. 28) sözleriyle durumun ciddiyetini ortaya koymaya çalışılırken azalan genç ve yetişkin nüfusla birlikte iş gücünde açılan boşluğa dikkat çekilir. Romanda iş gücü kaybının yanında savaşın beraberinde getirdiği kıtlık ve yoksullukla baş edemeyen çiftçi, toprağını ekebilmek için şehirden ortakçı bulma yoluna gider. Kurgunun devamında Cumhuriyet döneminden sonra ortakçılıkla tarlasını sürüp toprağını eken ve bir süre didinip çabaladıktan sonra borçlarını ödeyip bu birliktelikten vazgeçen köylünün refaha ermesiyle de nüfus, bu seferde kontrolsüz şekilde artmaya başlar: “Lâkin millet gıran girecekmiş gibi dölünü azıttı. (...) Bizim iki ev, yirmi beş senede yedi sekiz hane oldu. Önünü bıraksan on sekiz yirmi sekiz ev olacak” (Sayar, 2002a, s. 32). Romanda âşığın “Horanta çoğaldı ekmek yetmiyor/ Başımıza bela oldu dölümüz bizim” (Sayar, 2002a, s. 32) dizelerinde özetlemeye çalıştığı gibi hızlı nüfus artışı; barınma ve beslenme başta olmak üzere yeni problemleri de beraberinde getirir.

*Can Şenliği* romanında Yozgat’ın demografik yapının ortaya çıkarılmasına yarayacak geniş bir malzeme yer almasa da kurgunun ara satırlarında etnik yapı ile ilgili bilgilere rastlamak mümkündür. Hüseyin Ağa karakteri tanıtılırken yörede ticaret yapan Ermeni ve Rumlar’ın ve şehirlerarası nakliyeyle uğraşan Kırım, Tatar ve Gürcülerin varlığından bahsedilir.

*Dik Bayır* romanında etnik açıdan renkli bir bölge olan Beydiyar köyü’nün çevresinde dirlik ve düzenlik içinde yaşayan Rum ve Ermeni köylerine rastlanır. Romanda Salur boyunun bölgeye ilk yerleştikleri dönemde çevreyi keşif için çıktığı bir gezide Timur Ağa, Mağroğlu adlı bir Ermeni Köyü’nü ziyaret eder. Bu ziyaret esnasında köyün papazından bilgi alınırken uzun bir dostluğun ve ticaretin de kapısı aralanır. Dirlik ve düzene sahip bir yerleşim olarak tanımlanan köy, misafire ve iletişime açık, dost canlısı, ekonomik anlamda iyi durumda olan bir köydür. Birçok ihtiyacını kendileri üreten Ermeni

köyünde ürün çeşitliliğine vurgu yapılarak komşu köylerin eksiklerini kolaylıkla giderebildikleri için şehre gitme ihtiyacında olmadıkları şu sözlerle dile getirilir: “Ermeni milleti burun demiri yapar. Burun demirine uç geçirir. Karılara cıncık boncuk satar. Bakkalında çayı var, gayfesi var, melengiç var. Pılı var pırtı var. Kabutbezi var, keten var, kendir var. Şehir ne gerek?” (Sayar, 2002a, s. 19) Vaka zamanında üç beş haneye düşen Mağroğlu adlı bu köyden “Eski Ermeni köyü” diye bahsedilirken Ermeni nüfusunun neden azaldığına değinilmediği gibi göçü hazırlayan etkenler hakkında da bilgi verilmez.

Çelo’da devletin verdiği kırk dönümlük tarlada bir çift öküzü olmadan zor şartlar altında ziraatla uğraşan Hüsmen Ağa’nın hikâyesi aktarılırken İç Anadolu’ya yerleştirilen muhacirlere de değinilir. Romanda Yozgat’ın Sarıkaya ilçe merkezine bağlı Yahyalı Köyü, Yunan muhacirlere tahsis edilir. Hüsmen Ağa ve eşinin de aralarında yer aldığı muhacir topluluğuna devlet tarafından yardım edilerek Rumlardan kalan ev ve araziler verilir.

**2.3. Tarım Coğrafyası:** Abbas Sayar, romanlarında iklimin, arazi yapısının, artan nüfusun, doğal afetlerin tarım faaliyetlerine etkisi; tarımdan elde edilen verim, tarımsal ürünlerin çeşidi; tarımı zorlaştıran etkenler, sulu tarım, ilkel ve modern tarım yöntemleri gibi birçok konuya değinirken İç Anadolu bölgesinin tarıma dayalı ekonomik yapısına geniş ölçüde yer ayırır. Romanlarında şikâyet edilen ortak nokta, kuraklık, verimsiz araziler ve sulama gibi nedenlerle tarımsal faaliyetlerin halkın geçimini sağlamada yetersiz kalmasıdır. Örneğin *Yıkı Atı* ve *Çelo’da* iyi geçmeyen hasat mevsimi nedeniyle köylü, yiyecek ve yem sıkıntısı çeker; *Dik Bayır*, *El Eli Yur El De Yüzü* adlı eserlerde elde edilen mahsul kredi borçlarını ödemeye yetmediği ve köylü geçim sıkıntısına düştüğü için göç eder.

*El Eli Yur El De Yüzü* romanında Yozgat’a bağlı Zağcıoğlu Köyü’nün önemli tarım faaliyetlerinden biri, buğday yetiştiriciliğidir. Sarı Bursa cinsi buğdayın ekildiği tarlalarda verim, hava koşullarına göre değişmektedir. Romanda yörenin tarımsal durumunu genel olarak ortaya koyan bir konuşma yapan Satı Kadın’ın değerlendirmesine göre tarımdan elde edilen verim düşüktür; özellikle de buğday hasadı yapan köylü sıkıntı içindedir; çünkü elde ettikleri ürün ancak kendi ihtiyaçlarını karşılayacak ölçüdedir. Zağcıoğlu köyünün tarlalarında ekin bire üç vermediği için satacak, tohuma ayrılacak buğday yoktur; bu nedenle de halk, devletin vereceği tohuma muhtaç durumdadır. Bunun yanında Yozgat’ın tarım açısından en büyük zenginliklerinden biri ahlat ağaçlarıdır. Romanda köyü ziyarete gelen bir Ziraat müdürü gözlemlerini aktarırken köylünün değerini pek bilmediği ahlat ağaçlarının önemine dikkat çeker. Romanda ahlat ağacı madeni tabiriyle köyün gelirini üçe katlayacak zenginlikte olduğu belirtilen bu ürünü yetiştirmenin incelikleri, ahlattan elde edilecek verim ve ormana dönüştüğünde sağlanacak kâr detaylıca şöyle anlatılır:

“Köyünüzün güney yamaçlarında geniş bir ahlat ormanı var. Temas ettiğiniz yetkililer, bu ahlatlar Ziraat müdürlüğü alakası ve dikkatiyle ve de aşu yoluyla büyük bir armut ormanına döner. Köyünüze büyük bir gelir sağlar (...) Aşımın ikinci üçüncü senesinde en az otuz kırk ton armut üretirsiniz. Yozgat’ı değil Ankara’yı bile doyurursunuz” (Sayar, 2014, s. 63).

Sayar’ın bir diğer romanı *Dik Bayır*’da tarıma pek de elverişli olmayan bir dağ köyü olan Beydiyar’ın tarla ve bostanlarında arpa yanında tarım ürünü olarak domates, patlıcan, biber, bakla ve pancar, elma, üzüm, dut, erik, ceviz yetiştirildiğinden bahsedilir. Romanda köydeki ailesine mektup

yazan gurbetçi Raşit, Almanya’da üzümün oldukça pahalı bir meyve olduğunu kendi bağlarının Almanya’da bulunsaydı çok büyük bir gelir getireceğini söyleyerek Yozgat ve Almanya’daki tarımsal ürünlerin değerini kıyaslar. Ayrıca mektubunda bağlarıyla tarımsal üretime katkıda bulunan Yozgat’ta “gül üzümü” denilen bir üzüm çeşidini tanıtır. Romanda bahsi geçen Beydiyar köyü soğanı da anlatıcının belirttiği gibi Çukurova’dan önce pazara inerek şehirlinin sofrasını süsleyen bir diğer tarım ürünüdür.

*Çelo* adlı romanında “Canları ucuzdu ama ekin pahalıydı” (Sayar, 2002, s. 86) sözleriyle ekinin köylü için önemini aktaran anlatıcı, tarımla uğraşan Çavuş ve ailesi aracılığıyla da Yozgat’ın Gündoğdu Köyü’nde yetiştirilen tarım ürünlerini sayar. Domates, patlıcan, salatalık, kavun ve karpuz yetiştirilen bostanda kavun ve karpuz fidesinin bakımını yapan Çavuş ve ailesinin kısaca tasvir edildiği bölümde fide yetiştiriciliği konusunda teknik bir bilgi de verilir. “Öyle toptan temizliğe kalkma. Bir böcek türeyip alttan, kökten kesmeye başlarsa, yazı yaban görürsün tarlaları. Üç beş dene bırak. Kurtarsınlar böceğin zulmünden kendilerini” (Sayar, 2002, s. 71).” sözleriyle Çavuş, kavun ve karpuz fidelerini özensizce tekleyen Fadiş’i fide temizliği konusunda uyarır. Bahsi geçen tekleme işlemi, ekim sırasında tohum çift gittiği için çift çıkan fidelerden birinin alınarak fidenin tek adete düşürülmesidir. Yazar, *Çelo*’da doğal afetlerin tarım faaliyetlerine verdiği zarara da değinir. Selle birlikte yiten bostanların ve birbirine yapışan ekinlerin ardından köylüler, sel felaketinin haziran ayından önce olması nedeniyle sevinirler. Çünkü “toprak mayısın haftasında ısınır Anadolu’da. İstersen at tohumu. Bekler bekler de mayısın haftasında gösterir kendini bir boy” (Sayar, 2002, s. 89). Tarımsal zararı karşılamaya çalışan köylüler, dere boyunu karıklar yaparak onarır, ardından da bakla ve pancar ekerek bostanlarını yeniler. Köylünün bu çabasıyla zamanın tarım faaliyetlerindeki önemi ve köylünün mücadelecı tavrı vurgulanır.

Abbas Sayar’ın Nail Bey’in bağında bekçilik yapan Hüseyin Ağa’nın hikâyesini anlattığı *Can Şenliği*’nde Yozgat’taki üzüm bağlarının; anı roman tarzındaki *Anılarda Yumak Yumak*’ta ise Amasya’nın en önemli tarım ürünlerinden genel olarak -sarımsı pembe (ben düşme) renkteki- erkenci bir kiraz çeşidinin bahsi geçer.

İç Anadolu’da hem bozkırların geniş bir alana yayılması hem de iklim şartlarına bağlı olarak bölgenin coğrafi yapısına en uygun hayvancılık çeşidi, küçükbaş hayvan yetiştiriciliğidir. Mekân olarak İç Anadolu’nun seçildiği romanlarda da bunun örneklerini görmek mümkündür. *El Eli Yur El De Yüzü* romanında tiftik keçisi, oğlak, *Dik Bayır*’da koyun, *Çelo*’da ise koyun yetiştiriciliği ön plana çıkar. *Dik Bayır* romanında “koyun azalırsa dirliğiniz azalır, bu nedenle de çoğaltmaya bakın” diyen Temur Ağa, yeni bir yurt kuracak olan Salur Boyu’na hayvancılık konusunda önemli tavsiyelerde bulunur. Sözlerinin odağına bir bozkır hayvanı olan koyunun yerleştirildiği bu konuşma, koyun yetiştiriciliğinin de bir bilgi, deneyim, beceri bütünlüğü bir başka deyişle bir kültür olduğunun göstergesidir:

“Bir koyun bir insan besisi. Bir koyun, bir adamı dengeler. Onu sıkı tutun. Onları çoğaltmaya bakın! Koyun milleti altın ufağı. Koyun milleti bilen elinde Karun’un hazinesi. (...) Davarı, koyunu ağıl kokusundan pek uzağa salmaym (...) Bahar boyu nerde ot bulursanız hazne edin! Sizin ambarımız boş olsa da samanlığımız kit kit dolu olmalı” (Sayar, 2002a, s. 13-14).

Özetle İç Anadolu'nun geçim kaynağı olan koyunun köylü için önemli olduğunu uzun uzun anlatan yazar, tarım ve hayvancılığın birbirini desteklediği mesajını verir. Tarımın bir kolu olan hayvancılık faaliyetleri Abbas Sayar romanlarında ekonomik bir değer taşımaktadır. Bunun bir göstergesi de *El Eli Yur El De Yüzü* romanında bahsi geçen on yedi kuruştan satılan tiftiktir. Anlatıcıdan öğrendiğimize göre Yozgat'ın Çiçekdağı bölgesinde yaşamını sürdüren ve toprağı ekmediği için davarcılıkla uğraşan Kürtler, koyunla birlikte tiftik keçisi de yetiştirir. 1930'larda küçükbaş hayvan yetiştiriciliği yanında keçilerden elde ettikleri tiftikleri çuvallar içinde satışa sunan Kürtler, ekonomiye farklı şekillerde katkı sağlamış olurlar. Aynı romanda İç Anadolu köylüsünün en önemli geçim kaynaklarından birinin küçükbaş hayvan yetiştiriciliği olduğu vurgulanarak hayvanların köylü için önemine de değinilir: "Evimin direği bunlar. Kuzularım, yavrularım, oğlaklarım, baş taçlarım deyip kucaklıyorlar ve kendilerini kendilerince huzur hanelerine oturuyorlardı. Haklıydı. On kuzu, sekiz oğlak gelecek günlerin umut direği idi" (Sayar, 2014, s. 101). Çünkü icra borçlarının bir kısmını bahar ayında elde ettikleri tiftikten karşılayan köylü için hayvanları geleceklelerinin sigortasıdır.

**2.4. Ulaşım Coğrafyası:** *Can Şenliği* romanında Yozgat'ın şehirlerarası ulaşım yolları ve şekilleri hakkında bilgi verilirken ulaşım araçlarındaki değişime de dikkat çekilir. Hüseyin Ağa'nın gözünden ulaşımın dünü ve bugünü anlatılarak İç Anadolu'daki ulaşımın genel bir perspektifinin çizildiği romanda değişimin ekonomik ve sosyal hayattaki etkisine de dikkat çekilir. Anlatıcının aktardığı gibi bütün nakliye işlerini Yozgat- Samsun şehirleri arasında hayvanlarla yapanlar, motorlu araçların ülkeye gelişi ile ulaşım araçları arasındaki rekabete yenik düşerek işsiz kalmıştır. Romanda eşeğiyle yük taşıyarak geçimini sağlayan Hüseyin Ağa, ulaşım yollarındaki üstünlüğün araba sahibi 93 Tatar muhacirlerine geçmesinden şikâyet ederken taşıma araçlarındaki değişimi şöyle anlatır: "Bütün yük develerin, haşavuzdan (haşa huzurdan) eşeklerin sırtındaydı. (...) Doksam üç Kırım muhacirleri getirdi arabayı, yaylıyı (...) Bizim elimizden işimizi almıştı bu araba. Gidip de at koşmak, gem takıp, takım kuşatmak, dizginleri ele almak içime yatmadı" (Sayar, 2011, s. 8, 41).

*Anılarda Yumak Yumak* adlı romanda Türkiye'nin ulaşım coğrafyasında Yozgat ili üzerinde bağlantı yolu niteliğiyle dikkat çeken İç Anadolu'yu Karadeniz'e bağlayan bir karayolundan söz edilir. Zihninde yer tutan gerçek bir kaza öyküsünü aktarırken anlatıcı, Yozgat ilindeki tarihi yolu, bağlantı noktalarıyla birlikte detaylıca tasvir eder: "Yozgat'a on üç km.de. Çalatlı köyü bitiminde bir yol ayrımı vardır. Bir yol Sivas'a bir yol da Alaca ve Çorum'a. İki de tarihi yoldur. Biri Orta Anadolu'yu Samsun'a yani Karadeniz'e bağlar; bir yol da Sivas, Erzincan, Erzurum, Kars çizgili ile Kafkas iline" (Sayar, 2002b, s. 62).

*El Eli Yur El De Yüzü* romanında ise Türkiye'de şehir içi ulaşım sorununa dikkat çekilerek yol meselesi gündeme getirilir. Köyden şehre uzanan düzgün bir yol yoktur, köylünün yıllar içerisinde gide gele kendiliğinden açmış olduğu bir kağnılık yol da iklim şartlarına yenik düşmektedir. Özellikle de yağışlı havalarda köyden kente ulaşım köylü için eziyettir:

"Efendim, bir yerde bir köy varsa mutlaka bir yolu olacak, yolu olmayan bir köy gavminin ne adı olur ne sanı olur... Elimizin altında on otuz, elli yüz öncesinin bir cılgası var. (...) Bir yağmur yağmaya görsün, ayaklarımız bileğimize kadar çamurlara batar, incüğimizi söker, çamur soğuk kuyu lastik lastik ayakkabılarımızı ayağımızdan alır" Sayar, 2014, s. 62).

Köye gelen siyasilere yolla ilgili sorunlarını ayrıntılı olarak anlatan muhtar, köy, şose arası bir buçuk kilometre olan yolun genişletilip taş, kum dökülerek kısa sürede çözümlenebilecek basit bir mesele olduğuna vurgu yapar ve konuşmasında yolun coğrafyada resmî bir varlık kabulü/ sembolü olduğu kaydedilir.

**2.5. Ticaret:** *Can Şenliği*'nde yazar, Yozgat-Samsun ticaret yolundaki hattı çizerken taşınan ürünlerin çeşitliliğinden bahsederek iki şehir arasındaki ekonomik alışverişteki hareketliliğe vurgu yapar. Romanda Yozgat-Arapseydi-Alaca'dan Samsun'a uzanan ticaret yolunda Adapazarı'ndan Samsun'a buğday, mercimek, fasulye, nohut götürülürken Samsun'dan Adapazarı'na da gazyağı, pırtı ve şeker getirilmektedir. Bu ticarete "iki başlı Samsun kirası" (Sayar, 2011, s. 8) tabirinin kullanıldığı şekerin en kârlı ürünlerden biri olduğu belirtilir.

*El Eli Yur El De Yüzü* romanında Yozgat iline yaklaşık yetmiş kilometre uzaklıktaki Sarıkaya ilçesinde kurulan halk pazarı tasvir edilir. Yozgat ve Kayseri gibi çevre illerden de alıcıları ve satıcıları bulunan Sarıkaya ilçe pazarı oldukça hareketli bir ticarî mekândır. Pazarda bahsi geçen dikkat çekici alışverişlerden biri, tiftik alımıdır; köylüler, bütün emeklerini tiftik tüccarının biçtiği fiyattan satarken kandırılır. Tiftik ticaretinin anlatıldığı romanda pazarın ilçenin ekonomik yapısındaki yeri ve ticaretteki önemi vurgulanırken ticari ilişkiler de mercek altına alınır. Yazarın da vurguladığı gibi saf Anadolu köylüsü muhakeme yeteneğinden uzak olduğu için ticari ilişkileri zayıftır: "Bizim köylü pazarda alışverişlerinde neye uğradığını bilmez. Şöyle bir yola çıkınca elli yüz metre gider gitmez, merkebinde ayaklarını sallarken kendi kendine düşünmeye başlar" (Sayar, 2014, s. 102). Romanın ilerleyen sayfalarında koyun ve tiftik satışının yapıldığı Yozgat'ın Salı pazarına gönderme yapılır. *Anılarda Yumak Yumak* romanında ise ayrıntıya girilmeyip birkaç cümle ile değinilen geleneksel ticaret mekânı, Zile Pazarı'dır: "Haftanın bir günü bir pazar olur, üç beş seyyar esnaf ya gelir, ya gelmez. Motor yok. At, eşsek, kıcıkırık tekleme araba... Kazanın tekmi bu... Zile pazarı 'meşhur' derler" (Sayar, 2002b, s. 87).

Sayar, romanlarında Yozgat şehrinin ekonomik yapısını oluşturan dinamiklerin yanında ekonomiye katkı sağlayan belirli bir kesimden ve farklı meslek gruplarından da bahseder. *Can Şenliği* romanında kalaycılık ve semercilik gibi günümüzde kaybolmaya yüz tutan meslekleri icra eden zanaatkârlar ekonomiye destek olmakla birlikte mesleği öğrettiği çıraklarıyla ekonomik işgücü de oluşturmaktadırlar. *Can Şenliği*'nde Hüseyin Ağa, okumayan evlatlarını zanaatkâr olmaları için gayrimüslimlerin yanına çırak olarak verir:

"Birini semercinin yanına verdim. Birini de kalaycının yanına verdim. Kalaycı Ermeni idi. Zaten bütün kalaycılar o millettendi. Bizimki daha ilk gün isyan bayrağını çekip geldi: 'Ben gitmem. Kalaycılık Ermeni işiymiş. Ben gâvur işi yapmam. Güldüm. Ya ne işi yaparsın yaorum? dedim. 'Müslüman işi olsun' dedi. (...) 'Ulan' dedim. Şehirde yirmi semerci varsa onun da on beşi Ermeni. Hangi Müslüman işini soruyorsun?... Adamın Müslümanı, Ermenisi, Rumu olur" (Sayar, 2011, s. 24).

Alıntıdan da çıkarılabileceği gibi Yozgat'ta şehir ekonomisinin farklı kollarında etkin olarak gayrimüslimler görülmektedir. "O zaman tüccarın cümlesi Ermeniden, Rumdandı" (Sayar, 2011, s. 8) sözünden de anlaşıldığı gibi 1900'lerin ilk çeyreğinde ticarî faaliyetlerde başı gayrimüslimler çekmektedir. Kurgunun devamında gayrimüslimlerin ticarî faaliyetleriyle ilgili daha detaylı bilgi veren

anlatıcı, ekonomiyi elinde tutan tüccarların isimlerini sayarak şehrin ekonomik yapısının görüntüsünü çizer. Atamyanlar, Pandeliyanlar gibi büyük mağaza sahiplerinin karşısında üç beş Türk de bakkal işleterek ekonomik döngüye dâhil olur.

*Dik Bayır* romanında ekonomik coğrafyanın bir unsuru olarak bölgede kurulması planlanan yalnız hayata geçirilmeyen şarap ve tuğla fabrikalarının sözü geçer. Gani'nin Almanya'ya gitmek için devletten işçi kontenjanı almaya çalıştığı sırada Köy Kalkınma Kooperatif'i önderliğinde bir fabrika açma konusu gündeme gelir. Üretim fazlası üzümün değerlendirilmesi için düşünülen şarap fabrikası kurma düşüncesine sıcak bakmayan köylü, tuğla fabrikası konusunda fikir birliğine varır. Beydiyar köyü toprağının yetkililer tarafından kiremit için uygun bulunmasıyla devletten tuğla fabrikası kurulması onayı alınır.

**2.6. Turizm Coğrafyası:** Abbas Sayar'ın ve Hâkim Canân'ın anıları olmak üzere iki ayrı kişinin iç içe geçmiş yaşamından kesitler sunduğu *Anılar Yumak Yumak* adlı romanında tarihî ve turistik mekânlar üzerinden coğrafyanın turizm değerlerine de yer verilir. Romanın İstanbul ayağında Şişli'ye taşınarak kendine yeni bir düzen kuran Hâkim Canan'ın gözünden İstanbul'un turist çeken gözde semtleri kısaca tanıtılır. 1940'lara denk gelen dönemde Beyoğlu başta olmak üzere İstanbul farklı semtleriyle yerel turistlerin ilgi odağıdır:

*“O zaman Şişli İstanbul'un tac-ı devleti olmaya namzet. Beyoğlu-Pera- büyük saltanatını sürdürüyor. Beylerin şahı bir Beyoğlu... Beyoğlu'na çıkmak, İstiklal caddesinde bir tur atmak, Taksim'e doğru yürümek, bir ibadetti sanki... Fatihlisi, Eyüblüsü, Kadıköylüsü hasılı tüm İstanbullusu 'Beyoğlu'na çıktı” diye öğrenirlerdi... Ben de arada bir tramvaya biner, Galatasaray'a inerdim. Pasta salonları vardı. Nisuvaz vardı. Büyük bir salon... Şairler, sanatkârlar gelirdi. Edib, âlim zatların sohbet yuvası idi. Bir sütlü kahve içer, yeniden tramvaya binip Osmanbey'i bulurdum”* (Sayar, 2002b, s. 83).

*Anılar Yumak Yumak*'ta küçük bir İstanbul panoraması çizen yazar, İstanbul'un farklı, popüler semtlerinde eğlenme ve dinlenme amaçlı faaliyetleri özetleyerek şehir turizmini örneklendirir. Yazar, turizm coğrafyası açısından İstanbul'un, doğal coğrafi kaynakların dışında beşerî kaynaklar içindeki çekiciliğine vurgu yapar. *Anılar Yumak Yumak* romanın bir diğer ayağını oluşturan Tokat- Zile'de ise coğrafyayı keşfe çıkan yazar-anlatıcının ifadeleri şehrin tarihî ve turistik kimliğini tanıtmaya açısından önemlidir. Zile ilçe merkezindeki Zile Kalesi'ni gezen anlatıcı, antik çağlarda kurulmuş kalenin şehrin her yerini gören manzarasına hayran olur: “Kale'den Zile'ye ve dört bir yönüne bakmak gerçekten güzel. Üstelik tepeden bakışın başka bir tadı oluyor... Kale Roma devri. Sanırım sonraları bir iki onarım görmüş... Kale Alanının içi bir hayli geniş” (Sayar, 2002b, s. 16).

**2.7. Kültürel Yapı ve Coğrafya:** Sayar'ın romanları, kültür coğrafyası açısından oldukça zengindir. Bunun da en açık göstergesi; yazarın eserlerinde coğrafi konumunun dil, din, örf, âdet, giyim, gıda, müzik ve sanat gibi kültürel unsurlar üzerindeki etkisinin tespiti ve incelemesine dayalı yapılan çalışmalardır. “Abbas Sayar'ın Eserlerinde Halk Bilimi Unsurları” adlı yüksek lisans tezinde “Dil Anlatım, Halk Şiiri, Anlatmalar, Kalıplaşmış Sözler, Dayanışma ve Yardımlaşma, Hayatın Dönüm Noktaları ile İlgili Gelenek ve Görenekler, Halk Şiiri, İnanışlar, Halk Oyunları, Giyim Kuşam, Halk Mimarîsi, Halk Mutfağı” gibi kültürel coğrafyanın sınırları içinde yer alabilecek birçok başlık geniş çapta

incelenir. Kurul'un (2018, s. 111) çalışmasında belirttiği gibi Sayar, köylü halkın evlenme, gurbete uğurlama, ölüm vb. yaşam tarzı ve ritüellerini, Yozgat ve çevresinde kullanılan atasözleri, deyimleri, yemin, küfür, argo sözler, dualar ve beddualarla birlikte yaşadığı coğrafyayı bütün yönleriyle okuyucuya sunmayı başarabilmiştir. Çalışmanın boyutunu aşacağı düşüncesiyle kültürel coğrafya başlığı altında yer alabilecek unsurlardan birkaç örnek verilecektir.

Kültürel coğrafyanın dile yansıyan en bariz özelliklerinden biri olan yerel ağız kullanımı, Sayar romanlarının en dikkat çeken özelliklerinden biridir. *Çelo, Dik Bayır, El Eli Yur El De Yüzü, Can Şenliği* romanları İç Anadolu ağzına ait kelime veya söz grupları açısından oldukça zengindir: "Yook, Anam haklı... Raşit'in akıl yakasına eyi yapışmalı... İş zora gelirse beni alacağı güne dek babaevimde kalırım. Muhanetlerini çekmem" (Sayar, 2002, s. 109). Roman kişilerinin monolog ve diyaloglarında baştan sona kullanılan yerel ağız, coğrafyanın romana yansıyan dilidir; metne canlılık, inandırıcılık ve gerçekçilik kazandırmıştır. Anlatımını kuvvetlendirmek amacıyla ağzı araç olarak kullanan yazarın, toplumsal statü ve rollerine uygun olarak konuştuğu roman kişileriyle çok yönlü bir dil kullanıcısı; Yozgat ve yöresinde kullanılan ağız özelliklerini içeren kelimelerin çokluğu kültür elçisi olduğunu göstermektedir.

Romanlarda coğrafyanın yansıtıcısı ve taşıyıcısı olarak sözlü kültür unsurlarına da rastlanır. Bu başlık altında yer alan halk şiiirleri ve türküler, esere çeşitlilik ve zenginlik katar. *El Eli Yur El De Yüzü* adlı romanında âşıklık geleneğinin icra eden yöresel bir şairi ve eserini kurguya taşıyan yazar, halk şiiiriyle coğrafyanın kültürel belleğini geçmişten bugüne taşımış olur:

*"Bizim Yozgat'ta haccav Kasım Kazancıkhoğlu adlı bir şair vardı. Rahmet olsun! Bir aralık umutlu bir şiiir yazmış, pek yazmazdı ya!..*

*Deli gönül ne gamlanın*

*Dolacaktır çile bir gün*

*Süre süre bahar gelir*

*Bülbül konar güle bir gün"* (Sayar, 2014, s. 94).

Müzik türlerinin mekân yönüyle ilgilenen müzik coğrafyasına göre bölgesel karaktere de sahip olan türküler, coğrafyanın beş ana konusu (coğrafi konum, bölge, yerlilik duygusu, insan-çevre ilişkileri ve yayılım) ile ilgili zengin örnekler içerir. Lokasyonun türkülerin coğrafi kökeni ile ilgisi olmasının yanında yerleşme adlarını içeren türkülere toponomik türküler denilir (Uğur, 2015, s. 252). Bu bağlamda Sayar'ın *El Eli Yur El De Yüzü* romanında yer alan bölgesel kimliğin bir aktarıcısı rolündeki türküyle türkülerdeki coğrafya da örneklendirilir:

*"Yozgat'ı sel almış soğluğu duman*

*Ciğerden seviyom vallahi inan*

*Ölüp de kabire girdiğim zaman*

*Ben susayım kemiklerim söylesin"* (Sayar, 2014, s. 58).



Romanlarında Türk gelenek ve göreneklerine de farklı başlıklarda yer veren Abbas Sayar, *Can Şenliği*'nde evlilikle birlikte iç güveysilik âdetine yer verir. Yalnızlığına bir yoldaş, başına da bir çatı arayan seksen yaşındaki evsiz Hüseyin Ağa, şans eseri bir evlilik fırsatı yakalar. Bekçilik yaptığı köyde tesadüfen tanıştığı genç bir kadına yardım eden Hüseyin Ağa, onun dul annesiyle evlenerek iç güveysi olur. Romanda Türk gelenek ve göreneklerine uygun olarak evlilik sürecinde kız isteme, dinî nikâh gibi törenler gelin ve damadın hem yaşına hem de ekonomik durumlarına uygun olarak sade ve hızlı bir şekilde yerine getirilir: "Hocanın geldiğini söylediler. Ev, tümüyle ayaklandı. Vaktin darlığından hemen nikâha geçildi. Fadik Hatun'un vekili oldu Mustafa Ağa... Ve nikâh kıyıldı. Dualar okundu." (Sayar,2011, s. 143)

Abbas Sayar, sınırlı da olsa kültürel coğrafya alanına ait unsurlardan biri olan yemek ve sofraya kültürünü kimi zaman İç Anadolu'da bir kış hazırlığından kimi zaman misafire ikram edilen yiyeceklerden kimi zaman da yöre halkının sofraya tasvirlerinden örneklenerek eserlerine taşır. *Dik Bayır*'da Yozgat'ın köylerine bağ bozumu için gelen ortakçı ailelerin kış hazırlıkları anlatılırken yöreye has yiyecekler tanıtır: "Bağ bozumu... Sonra bağ kaynatma... Çalma, pekmez, ekşi... Ceviz, ceviz sucuğu... Yarma, bulgur..." (Sayar, 2002a, s. 23) *Çelo* romanında yeğeni ile barışmak isteyen Eset Çavuş'un varlıklı bir aile olduğunun bir göstergesi olan sofraya, İç Anadolu'daki maddî kültür öğelerinin örnekleriyle doludur: "Peşkirler, kaşıklar. Kaşıklar işlemeli Konya kaşığı. Peşkirler sırmalı Yozgat işi... Kaplar kalaylı tümünden. Sanırsın üç gün önce Tokat pazarından alınmış. Eset Çavuş: -Haydi, oğlum! dedi. El sofrası değil bu sofraya. Emmi sofrası... Emmi sofrası ile baba sofrasında ayrılık gayrılık aranmaz. İyice al sokum (lokma)larını..." (Sayar, 2002, s. 102).

Bir coğrafyanın tanınmasında bir diğer önemli unsur da geleneğin etkisiyle şekillenen halk inanışlarıdır. Halk kültürümüzde yaşayan, kötü bakış, kötü göz ve kötü enerji olarak tanımlanan nazardan korunmak için birçok yola başvurulur. Abbas Sayar'ın *Çelo* romanında Eset Çavuş ineğinin hastalanmasını nazara bağlayarak çözümünü üzerlik yakmada bulur: "-Elâlemin gözü bizde. Nazar üstümüzden eksik değil. Git! Biraz üzerlik getir içerden. Tütüt her bir yana." (Sayar, 2002, s. 80) Bir bâtil inanış örneğine de rastlanan romanda hasta ineğinin iyileştiremeyen Eset Çavuş, hayvanın âkıbetini öğrenmek için ip falı baktırır: "Ali ağa yelek cebinden iki metrelik bir sicim parçası çıkardı. İpe eliyle şekiller verdi. Ve ineğin üzerinde ipi dört kez salladı. Sonra sicimi ilmekler hâline getirdi. Bir süre ipteki şekillere baktı. Yüzündeki asıklık arttı: 'Kesin! Bu inek kurtulamaz' dedi." (Sayar, 2002, s. 80)

Romanlarında atasözlerini sıklıkla kullanan Abbas Sayar, halkın coğrafî deneyimlerini de bu özlü sözlerle aktarmıştır. Çalışma kapsamına uygunluğu açısından romanlarda coğrafyayla ilişkilendirilebilen ya da coğrafî unsurların yer aldığı atasözleri ve deyim örnekleri mevcuttur:

"Yel kabarır sel olur" (Sayar,2002, s. 93).

"Havanın abadı sabadı yok" (Sayar, 2002, s. 86).

"Karayelin de çalımı bozulur" (Sayar, 2015, s. 88).

"Gökten ne yağdı da yer kabul etmedi" (Sayar, 2015, s. 9).

"Yazın abanı al, kışın ister al ister alma" (Sayar, 2015, s. 77).

“Sel gider, kum kalır” (Sayar, 2014, s. 22).

“Gün ola harman ola” (Sayar, 2002, s. 37).

Romanlarında Anadolu köylüsünü tasvir eden Abbas Sayar, aile üyelerinden başlayarak arkadaşlık, komşuluk, hemşehrîlik... gibi birçok toplumsal ağın ilişkilerini mercek altına alır. İşsizlik, geçim derdi, yoksulluk ve çaresizliğin cehaletle birleşerek köylünün bireysel ve toplumsal ilişkilerinin bozulması romanlardaki eleştirilerin odak noktasıdır. Bu bozulmanın görünen yüzünde rekabet, çekişme ve kıskançlık yer alsa da sorunun kaynağında değer yitimi; kökeninde ise ekonomik koşullar yatmaktadır. Anadolu köylüsünün bütün ilişkilerini etkileyen yoksulluğun boyutlarını daha net görmek için *Çelo*'da resmedilen trajik tabloya daha yakından bakmak gereklidir: “Bir avuç bulgur vardır Anadolu köylüsünün kursağında. Ve bunun için “ha babam da ha babam” herkes kendini yer bulgur yerine (...) Sonra bitmez hikâye damların altındaki toprak odalarda sürüp gider... Rezilliğin daniskası olarak” (Sayar, 2002, s. 49) Anadolu köylüsünü yalnızlaştırıp birbirinden uzaklaştıran yoksulluk, hem gençlerin hem yetişkinlerin komşuluk, arkadaşlık, dostluk ilişkilerini de etkiler ve çıkarların çatıştığı noktalarda hırs, yarış ve çekememezlik birlik ve beraberliğin önüne geçer. Yine *Çelo* romanın ilerleyen bölümlerinde köydeki ilişkiler, şehrî bir karakterin gözünden betimlenir: “Kim kimi çeker köy yerinde? Kim kimin onmasını ister? Kim kimin iki yakasının bir araya gelmesini ister?” (Sayar, 2002, s. 56) Bu tespitle yazar, köylülerin birbirine benzer bir tavır sergilemelerinde önemli bir etmenin coğrafi şartlar olduğuna işaret eder. Karabulut'un (2011, s. 334) da vurguladığı gibi Anadolu köylüsünün kötü ekonomik koşullarda, ahlakî değerlerini yitirmeye başladığı bir ‘toplumda iyi ve namuslu kalmak mümkün değildir’ ana düşüncesi, Abbas Sayar'ın bütün romanlarında görülür. “Bir bölgenin coğrafyası, o bölgede yaşayan insanların hem fiziksel özelliklerinin ve hem de karakterinin şekillenmesinde önemli bir etkidir. Yazar, coğrafyanın roman karakterlerinin psikolojisi üzerindeki etkisine yer vermeyi tercih etmiş, bunu da çoğunlukla diyaloglar aracılığıyla yapmıştır.

**2.8. Siyasî Yapı ve Coğrafya:** Sayar, kendisinin içinde olduğu ve yakından gözlemlediği siyasi faaliyetlerin bazılarını yurttaşın gözünden eserlerine taşır. Bu noktadan bakıldığında çok partili hayatın getirdiği siyasi çekişmeler, köyden kente göç, sosyal güvence eksikliği, işsizlik, siyasîlerin seçim propagandaları ve vaatleri, oyunu koz olarak kullanan köylüler, oy toplamak için asılsız vaatlerle köylüyü kandıran politikacılar gibi birçok başlığın kurguya yerleştiği görülür. Özetle 1950-1960 dönemi Türk siyasî hayatı, yazarın romanlarında genellikle politikacı kimliğinden uzak tarafsız ve eleştirel bir dille yansıtılmaya çalışılır. Romanlarında bahsi geçen siyasî faaliyetler ya yerel meseleleri çözmeye odaklı ya da ülke politikalarının yöredeki yansımalarıdır; ayrıca siyasî eylemlerin bölgenin coğrafi özelliklerine bağlı olarak şekillendiğini de görmek mümkündür. Bunun en önemli göstergesi, çok partili hayata geçiş süreciyle şekillenen tarım politikasıdır.

Türkiye'nin ekonomik coğrafyasını etkileyen ve tarım politikalarını değiştiren en önemli etkenlerden biri Marshall Planı çerçevesinde gerçekleştirilen faaliyetlerdir. Marshall yardımı başlığı altında modern ziraat tekniklerinin yaygınlaştırılması, tarımda makineleşme, çiftçi için kolay kredi gibi ülkenin tarım politikalarını değiştirecek birçok olanak sunulmuştur (Bülbul, 2006, s. 37-38). Türkiye'ye Marshall Planı çerçevesinde gönderilen ilk traktörlerle ziraat işleri zamanında ve ucuz işçilikle yapılırken insan ve hayvan gücünün yetersiz kaldığı işler yapılabilir hâle gelmiş; yalnız, beraberinde işsizlik ve göç

gibi sorunları da getirmiştir. Daha önce de değinildiği gibi tarım politikalarındaki kararlar işgücü ihtiyacıyla köyden kente/ farklı ülkeye göç meselesini gündeme getirmiş, Sayar da romanlarında bu durumu işlemiştir.

**2.8.1. İthal traktör ve tarım makinaları:** *Çelo* romanında 1951-1952'lerde yüzlerce köyün ilk kez traktör gördüğünü söyleyen yazar, köylünün traktörle ilk tanışmasını büyük bir heyecanla anlatır. Yozgat'ta gördüğü traktörü övgü dolu sözlerle amcasına anlatan Çelo, hayatını kolaylaştıracağına inandığı ve büyük arzuyla istediği bu motorlu taşıtı "altmış ata eş değer" gücünde diye tanıtır. Bu tasvirde ülkedeki ilk ithal edilen traktörlerin markalarına da değinilir: "Karacaviran'daki Abi'nin bir motoru vardı. İngiliz gâvurunun yaptığı bir motor. Fortson derlerdi adına. (...) Hele Amerikan gâvurundan gelmiş bir Meseharis var" (Sayar, 2002, s. 190).

Sayar'ın aynı konuya farklı bir pencereden baktığı *El Eli Yur, El De Yüzü* romanında traktörlerin ve biçerdöverlerin ülkeye geliş süreci detaylıca anlatılır. Anlatıcı çocukluk dönemine denk gelen bu dönemi ayrıntılarıyla anlatırken 1950 Marshall planından çok daha önce 1928'lerde Atatürk tarafından traktörün ithal edildiği bilgisini verir. Köylüyü karasabandan kurtarmak için beş yüz dönüm arazisi olanlara tashih etmek üzere İngiltere'den gelen Fordson marka traktörler, 929'da ekonomik krizin çıkmasıyla köylü için bir külfete dönüşerek çürümeye terk edilir. 1929'larda kriz nedeniyle susan motorlu araçların sesi Marshall yardımından sonra tekrar duyulmaya başlar, 50'den önce kısıtlıda olsa traktörlerle biçerdöverler ülkeye giriş yapar. Tarımda hareketliliğin başladığı 1951 yılının genel panoraması romanda Yozgat üzerinden çizilir: "Yıl 1951, Sekili. DP'nin eli çiftçiye cömertçe açılmış; ova köylerinde traktörler cirit oynamaya başlamış. O günlerde sekiz, dokuz bin lira olan bir traktörü Zirai Donatımdan almak, arzuhalciye vereceğin iki buçuk lira ücretle olanaklı..." (Sayar, 2014, s. 10) Romanda Demokrat Parti kolay kredilerle çiftçiyi borçlandırarak onlara traktör vermekle kalmaz, maliye arazilerini de kamuya açarak tarlalarını büyütür. İlk yıllara hava koşullarının da yardımıyla iyi bir hasat dönemi geçiren çiftçinin mutluluğu uzun sürmez, kredi borçlarının ödeme ayları gelince acı gerçekle yüzleşilir. Geçici bir refah ortamının ardından gelen kriz döneminin tasviri; hem plansız yatırımın hem de tarım politikalarında sürdürülen yanlış politikaların bir eleştirisidir, denilebilir.

**2.8.2. Tarımsal teşvik ve kredi sorunu:** Abbas Sayar'ın romanlarında Türkiye'deki tarım politikalarının uzantılarından biri de köylülerin bitmeyen kredi borçlarıdır. Farklı romanlarında eleştirel bir tavırla konuyu gündeme getiren yazar, köylüyü sürekli borçlandıran tarım kredilerin Demokrat Partinin seçim politikaları çerçevesinde değerlendirir. Yazarın gözünde kredi ya bir seçim vaadi ya da köylüye oylarının karşılığı olarak sunulan bir ödüldür. Tarımdan hayvancılığa birçok çeşidiyle krediler, köylüye umut vaat etse de köylünün asıl problemlerini çözmez. Bu nedenle çok kolay şekilde verilen yalnız zor şartlarda ödenen krediler aracılığıyla yoksulluk içindeki köylünün ihtiyaçlarının geçici çözümlerle geçiştirilmesi eleştirilir. *El Eli Yur El De Yüzü* romanında milletvekillerinin seçim propagandasının bir parçası olan krediler, çeşitliliği ile ön plana çıkar. Romanda öküz, katır, arı kredisinden kooperatif kredilerine kadar birçok kredi imkânının sağlanması ayrıca dolu nedeniyle zarar gören köylülere kredi borçlarını ödemek için yeni bir kredi verilmesi de durumun vehametini gösterir. Bu durum politikacıların söylemlerine de şöyle yansır: "Sizin zorunluluğunuz Ziraat Bankası kredileridir. (...) Canınız istediğiniz kadar kredi alın. Bu memleket, bu devlet, bu millet, bu hükümet

sayemizde size sahip çıkacaktır (Sayar, 2014, s. 39). Romanın ilerleyen sayfalarında arısı olmadığı hâlde hile ile arı kredisi almaya çalışan köylünün kafası karışıktır çünkü yoksul köylünün kredi borcunu krediyile ödemeye çalışırken düştüğü borç batağından çıkmak için yaptığı hesap da girdiği yol da en başından yanlıştır: “Her arı başına yirmi beş otuz lira... İcracıdan bir defteri daha sildiririz. (...) Pangadan aldığın parayla sürekçinin taksitini kapatırsın, gelecek yıl panga icracıyı başına diker. Ver aldığın krediyi” (Sayar, 2014, s. 122-123). Bu, köylüyü isyan ettiren bir döngüdür ve asıl şikâyet edilen de bu durumdur.

*Çelo* romanında da sel nedeniyle ürünü mahvolan köylü, umut içinde hasar tespiti için keşifçi beklemektedir. Hükümetin vereceği hasar tespit raporuyla sorunların tam olarak çözülmeyeceğini bilse de köylü yine de çabalar. Bu arayış içinde borçların yükü altında ezilen köylünün aldığı kredilerin çokluğu ve çeşitliği karşısındaki hayretten çok çaresizliği şöyle dile getirilir: “Neler de almışık. Buğday borcu, hayvan borcu, yem borcu... Gübre borcu. Tohumluk borcu. Borç, borç, borç...Allahın doğrusu alırken şahin gibiyiz, verirken karga” (Sayar, 2002, s. 130) Tarım politikalarında sürdürülen tavrın birçok noktada eksik olduğu, alınan kredilerin tarım ve hayvancılığı desteklemenin ötesinde sorunları da çözmediği yazarın kurgu arasında verdiği iletilerdir.

### Sonuç

Abbas Sayar, coğrafyanın insan için değerini bilir ve eserlerinde de bunu hissettirir. Mekânı kurgunun sıradan bir bileşeni olarak görmeyen yazar; mekânı, mekânın insan ve toplum üzerindeki etkisini çok yönlü bir bakış ve gerçekçi bir yaklaşımla romanlarına taşımıştır. Orta Anadolu bölgesinin iklimi, yer şekilleri, demografik yapısı, kültürü, ekonomisi ve bölge insanının psikolojisi gibi farklı başlıklar altında incelenebilecek zengin bir coğrafi malzemeye sahip olan Sayar’ın romanları, bu yönüyle coğrafya merkezli (géo-littéraire) okuma için oldukça uygundur. Örneğin romanlarında iklim, bitki örtüsü, yer şekilleri ve coğrafi konum gibi konulara yer veren Sayar, “fizikî coğrafya” başlığı altında ele alınabilecek Orta Anadolu’ya ait birçok özellikten bahsetmiştir. Orta Anadolu’da iklimin gündelik yaşam üzerindeki etkisi ve tarımla hayatını sürdüren köylü için anlamı, kurguda sıklıkla durulan konulardan biridir ve bu nedenle incelemede de iklim başlığı geniş yer kaplamıştır. İklim, üretim ve yaşam arasındaki bağa dikkat çekilen romanlarda iklimin insanlar, bitkiler ve hayvanlar için önemi, Orta Anadolu coğrafyasında kışın zorluğu, iklimin insan psikolojisi üzerindeki etkisi, iklim şartlarına uyum sağlamaya çalışan insanların çabası anlatılmıştır. İklim şartlarına bağlı olarak kuraklıktan ve kıtlıktan korkan çiftçilerin bozkırda verdiği mücadelenin yanında köylünün iklime, bazı mevsimlere hatta aylara bakışına da yer verilmiştir. Örneğin Orta Anadolu köylüsünün gözünde “güdük şubat” ya da “tez geçer” adıyla bilinen şubat ayı, aydan sayılmazken nisan ve mayıs sevinçle beklenen özel aylardır. Tarımda sulamanın yetersizliği nedeniyle çiftçi için yağmurun önemi, suyun ve rüzgârın tarımsal üretimdeki yeri de kurguya taşınan diğer coğrafi unsurlardır. Gökyüzüne bakarak bulutların şekli, rüzgârın yönü, sıcaklığın şiddeti gibi birçok dinamikle hava tahminlerinde bulunan köylünün yerel iklim bilgisi yağış tahminleriyle örneklendirilirken iklim başlığı altında yağmur duası, kırkikindi yağışları, meteorolojik kökenli afetlere de değinilmiştir. Bitki örtüsü ve yer şekilleri başlığı altında bozkır araziler, dik kayalıklardan oluşan mağaralar, akarsu ve bağların yanında Anadolu insanı için toprağın anlamı, fiziki coğrafyanın bireyin

karakteri üzerindeki etkisi değerlendirilmiştir. Abbas Sayar'ın romanlarındaki tasvirlerde yer şekilleri ve bitki örtüsü açısından Orta Anadolu bölgesinin tipik özelliklerini çoğunlukla görmek mümkündür.

Beşerî ve ekonomik coğrafya başlığı altında değerlendirilebilecek özellikleri de romanlarına taşıyan Sayar, Orta Anadolu bölgesinin yerleşim düzeni, demografik ve etnik yapısını anlatırken göç sorununa geniş bir yer ayırmıştır. Romanlarında hem iç ve hem de dış göç sorununu kurgunun odağına taşıyan yazar; 1960 yılından sonra sanayileşme hızının artmasıyla bekçilik, kapıcılık, amelelik gibi işler yapmak üzere Ankara, İstanbul, Kırıkkale gibi şehirlere ya da Almanya'ya uzanan işçi göçünü farklı açılardan anlatmıştır. Dış göçün sebepleri, hazırlık süreci ile birlikte göçün zorlukları, aile bireyleri ve insan psikolojisi üzerindeki etkileri gözler önüne serilen romanlarda genç nüfusun işsizlik sorunu ve geçim sıkıntısı nedeniyle göç etmek zorunda kaldığı vurgulanmıştır.

Ekonomik coğrafyanın çalışma alanlarına giren konulara da yer verilen Abbas Sayar romanlarında coğrafyaya bağlı olarak şekillenen tarım, hayvancılık, ticaret, turizm ve ulaşım faaliyetlerine de temas edilmiştir. Orta Anadolu'yu temsil eden roman kişilerinin temel geçim kaynaklarının tarım ve hayvancılık olduğuna dikkat çeken yazar, Yozgat'a bağlı (Zağcıoğlu, B(S)eydiyar. vd..) köylerdeki tarımsal ve hayvansal faaliyetler hakkında detaylı bilgiler vermiştir. İklimin, arazi yapısının, artan nüfusun, doğal afetlerin tarım faaliyetlerine etkisi; tarımdan elde edilen verim; tarım ürünlerinin çeşidi; tarımı zorlaştıran etkenler; sulu tarım, ilkel ve modern tarım yöntemleri gibi birçok konuya değinirken İç Anadolu bölgesinin tarıma dayalı ekonomik yapısına geniş ölçüde yer ayrılmıştır. Ayrıca romanlarda kuraklık, verimsiz araziler ve sulama gibi nedenlerle tarım faaliyetlerinin halkın geçimini sağlamada yetersiz kalmasından şikâyet edilmiştir. Tarım ve hayvancılığın birbirini desteklediği mesajı verilen romanlarda küçükbaş hayvan yetiştiriciliğinin ekonomik bir değer taşıdığı dikkatlere sunulmuştur. Romanlarda ulaşım coğrafyasının kapsamına giren İç Anadolu bölgesinin ulaşım yollarının tasviri, ulaşım araçlarındaki değişim, şehir içi ulaşım ve yol sorunu ile İstanbul ve Amasya'daki tarihî ve turistik mekânlar üzerinden coğrafyanın turizm değerlerine de yer verilmiştir. Ayrıca ele alınan romanlarda insanlar arası ilişkiler, yerel ağız kullanımı, yemek ve sofrâ kültürü, gelenek- görenek, halk inanışları gibi belirgin kültürel coğrafi unsurlarla ilgili bilgilerin çokluğu, coğrafyanın zengin kültürünün yazar tarafından esere taşıdığı bir göstergesidir.

Coğrafyayı kader olarak gören bireyin yaşamını, coğrafi algısını ve coğrafya ile şekillenen karakterini başarılı şekilde anlatan Sayar; romanlarında birey-birey çatışmasının yanında birey ve doğâ çatışmasını da kurgunun merkezine yerleştirerek coğrafyanın yaşam üzerindeki belirleyiciliğine dikkat çekmiştir. Coğrafyanın gerçeğini kurmacaya yansıtırken bir taraftan coğrafyayı şekillendiren insanı diğer taraftan insanı şekillendiren coğrafyayı tasvir eden Sayar, coğrafyanın insan yaşamındaki önemini etkileyici bir dille ortaya koymuştur. Romanlarında coğrafya ile edebî üretime katkı sunan yazar, Orta Anadolu coğrafyasının fizikî, ekonomik, sosyal, kültürel ve beşerî gerçekleri yanında mekânın birey ve toplum tarafından nasıl algılandığını da aktararak eserlerine anlam kazandırmıştır. Aynı zamanda okurun kurgunun sınırları içinde coğrafyanın tarihe ve toplumsal belleğe kazınan yönlerini düşünmesi/ anlaması ve anlamlandırması/ sorgulaması için de fırsat yaratmıştır.

### **Etik Kurul İzni**

Bu makale, etik kurul izni gerektiren bir çalışma grubunda yer almamaktadır.

### **Katkı Oranı Beyanı**

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan eder.

### **Çıkar Çatışması Beyanı**

Makale yazarları aralarında herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.




**Kaynakça**

- Bülbül, B. (2006). *Marshall planı ve Türkiye’de uygulaması 1948-1957* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dinç, A. (1970, Aralık 15). Bozkır yıldızı. *Bozok*, nr. 5147, s. 1.
- Doğanay, H., Özdemir, Ü., & Şahin, İ. F. (2020). *Genel beşeri ve ekonomik coğrafya* (11. Baskı). Pegem Akademi.
- Gökşen Garan, B. (2019). Ahmet Mithat Efendi ve Kafkas coğrafyası (Coğrafya merkezli okuma ekseninde Gürcü Kızı ve Kafkas), *XIV. Uluslararası Büyük Türk Dili kurultayı bildirileri kitabı* içinde (ss. 120-135). Yunus Emre Enstitüsü.
- Kaçmaz, M., & Kaçmaz, P. (2019). Edebiyat coğrafyası: Elif Şafak romanlarının coğrafî terim ve mekân analizleri. *Türk Coğrafya Dergisi*, (73), 53-60. <https://doi.org/10.17211/tcd.585678>.
- Karabulut, R. (2011). *Nail Abbas Sayar* (Yayımlanmamış doktora tezi). Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kefeli, E. (2009). Coğrafya merkezli okuma. *International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4(I), 423-433. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.552>.
- Kefeli, E. (2019). Edebiyat coğrafya ilişkisi. İçinde D. Ardalı Büyükerman, S. Şahin, B. Öztürk & T. Ural (Eds.), *Edebiyatın izinde edebiyat ve coğrafyalar* (ss. 13-23). Bağlam Yayıncılık.
- Kurul, E. (2018). *Abbas Sayar’ın eserlerinde halk bilimi unsurları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özdemir, E. (1980). *Türk ve Dünya edebiyatı*. SBF Basın ve Yayın Yüksekokulu Basımevi.
- Özer, H. (2021). Coğrafya merkezli okuma ışığında Rıfat Ilgaz’ın Yıldız Karayel romanı. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (6), 38-51. <https://doi.org/10.51531/korkutataturkiyat.1017843>.
- Pareldo, E. (2016). *Literature and geography- the writing of space throughout history*. Cambridge Scholars Publishing.
- Sayar, A. (2002). *Çelo*. Ötüken Yayıncılık.
- Sayar, A. (2002a). *Dik bayır*. Ötüken Yayıncılık.
- Sayar, A. (2002b). *Anlarda yumak yumak*. Ötüken Yayıncılık.
- Sayar, A. (2011). *Can şenliği*. Ötüken Yayıncılık.
- Sayar, A. (2014). *El eli yur el de yüzü*. Ötüken Yayıncılık.
- Sayar, A. (2015). *Yılıkı atı*. Ötüken Yayıncılık.
- Şahin, C. (2000). *Coğrafyaya giriş*. Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Taş, B. (2021). Coğrafya penceresinden dil ve edebiyat. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 91-101.
- Uğur, A. (1995). Müzik coğrafyası: Türkülerdeki coğrafya. *Bilig*, (74), 239-260.



## SEHÎ BEY DİVANI'NDA ÂDETLER VE İNANÇLAR\*

 Işıl Pınar ÖZLÜK<sup>a</sup>

### Özet

Osmanlı İmparatorluğu tarihte benzeri çok az görülen ihtişamlı bir devlet yapılanmasıdır. Bu yapılanmanın siyasî ve askerî anlamda en görkemli dönemi hiç şüphesiz 16. asırdır. Siyasî anlamda "altın çağ" olarak nitelendirilen bu dönemde; edebî hayatta da İslâm medeniyeti dairesine girilmesiyle doğal bir şekilde dâhil olunan kültürel yapının getirileri 16. asırda sindirilmiş, acemilikler geride bırakılmıştır. Bir önceki asırda Arap ve Fars edebiyatının usta şairlerine gıptayla bakan Osmanlı şairi bu asırda eserlerine, doğulu örnekleriyle mukayese edecek kadar güvenmektedir. Adlarını tarihin sayfalarına altın harflerle yazdıran Hayâlî, Bâkî, Zâtî, Fuzûlî gibi usta şairlerin yanı sıra yazdığı "Heşt Behişt" isimli tezkiresiyle şöhret bulan Sehî Bey de 16. asrın önemli simalarındandır. 15. asrın büyük şairlerinden Necâtî Bey'in yanında yetişen Sehî Bey'in Dîvânında ustasının etkisini görmek mümkündür. Gündelik hayattan manzaralar, dönemin eğlence kültürü, atasözleri-deyimler, yerel halk söyleyişleri açısından zengin bir malzemeye sahip olan Dîvân, dönemin kültür tarihi açısından da önemli bir kaynaktır. Bu çalışmada, Sehî Bey Dîvânı sosyal hayatta önemli bir yere sahip olan âdetler ve inançlar bakımından incelenip değerlendirilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Klasik Türk edebiyatı, Sehî Bey, Âdet, Sosyal hayat, Dîvân.



### TRADITIONS AND BELIEFS WITHIN THE SEHÎ BEY DÎVÂN

#### Abstract

The Ottoman Empire is one of the magnificent state structures which is very unique in the history. The most glorious period of this structuring in terms of politics and military is undoubtedly 16th century. In this period, which is described as the "golden age" in the political sense; with the entry into the circle of Islamic civilization in literary life, the returns of the cultural structure, which was naturally included, were digested in the 16th century, and novices were left behind. The Ottoman maritime, which was envious of the master borders of the Arab and Persian examples in the previous century, trusts the products in this century enough to make comparisons with the eastern example. Sehi bey, the founder of tezkire called "Heşt Behişt", is one the masters of the century just as Hayâlî, Bâkî, Zâtî, Fuzûlî, whose names were written in golden letters on the pages of the history. It is possible to see the influence of his master in the Dîvân of Sehî Bey, who grew up next to Necati Bey, one of the great poets of 15th century. The Dîvân, which has a rich material in terms of daily life

\* Bu çalışma, Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan bildiriden genişletilerek üretilmiştir.

<sup>a</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Kırıkkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ipozluk@hotmail.com

Makale Geliş Tarihi: 21.10.2022, Makale Kabul Tarihi: 19.12.2022



scenes, entertainment culture of the period, proverbs-idioms, local folk sayings, is also an important source for the cultural history of the period. In this study, the customs and beliefs that have a place in the social life of Sehî Bey's Dîvân are analyzed and evaluated.

**Keywords:** Classical Turkish literature, Sehî Bey, Tradition, Social life, Dîvân.



## Giriş

Milletlerin ortak kültürel miraslarının en başında dilleri gelmektedir. Dil bir millete ait, ona has her türlü unsuru bünyesinde barındırır ve bu unsurları sonraki çağlara taşır. Toplumun hassasiyetleri, farklı kültürlerle ilişkileri, bulunduğu coğrafya, yönetim şekli, inanç sistemi, gelenek ve göreneklere kısacası genelden özele her türlü hususiyetini bir milletin dilinde takip etmek mümkündür. Çöl iklimine sahip Arap coğrafyasında bu coğrafyaya en doğal şekilde uyum sağlayan devenin Arapçada yahut göçebelikten gelen Türklerde atın ve çağrıştırdıklarının Türkçede kaç farklı kelimeyle ifade edildiği dahi bunun için bir kanıt niteliğindedir. Dilin yüzyıllarca canlı bir varlık gibi büyüdüğü, geliştiği, coğrafi yahut kültürel yakınlık gibi sebeplerle farklı dillerle ilişki içerisinde olduğu durumlarda kelime alış-verişlerinin olduğu yadsınamaz bir gerçekliktir. Konuşulan dilin yanında, benzetme ve mecazlarla farklı anlam ve çağrışımlarla yeni bir dünya kuran edebî dil ise bambaşka bir mecradır. Edebi dil, doğal olarak taşıyıcısı olduğu unsurların yanı sıra kendisini bir zanaatkâr titizliğinde işleyen şair ve yazarların kaleminde bambaşka bir dönüşüm geçirir. Akla hayale gelmeyecek benzetmeler, ancak şairin ya da yazarın hayal dünyasının sınır çizebileceği evrenler bu malzemeyle kurulur. Edebî dilin belki de en önemli özelliği çok anlamlılığıdır. Okuyucudan okuyucuya farklı anlamlar kazanan metinler ve şiirler aynı okuyucunun hayat tecrübesinin artmasıyla dahi bambaşka anlam dünyalarının kapılarını açar. Aynı okuyucu tarafından hayatının farklı dönemlerinde okunan bir edebî metinden alınan haz ve anlam dahi değişebilir. Hele de bu edebî metin bugün *Klasik Türk Edebiyatı* olarak adlandırdığımız bir edebiyatın ürünü ise anlamlandırma faaliyeti belirli bir seviyede alt yapı gerektirmektedir. Agâh Sırrı Levend'in *Klasik Türk Edebiyatının kaynakları* arasında saydığı tasavvuf, din, felsefe, tarih, efsaneler, bâtinî ve zahirî ilimler gibi başlıklar dahi bu edebiyata ait metinlerin muhatabı olan okuyucu kitlesini ciddi bir altyapı hazırlığının beklediğinin bir göstergesidir. Bu özelliklerinin yanı sıra aradan asırlar geçmesine rağmen bu metinlerde karşılaştığımız bazı unsurlar, kültürel mirasın edebî metinler vasıtasıyla günümüze kadar nasıl taşındığının da göstergesidir. Gündelik hayatımızda hâlen kullandığımız atasözleri ve deyimler, geçerliliğini koruyan âdet ve inançlar, gündelik hayata ait unsurlar, eğlence ve törenler bu metinlerde ince ince işlenmiştir. Çalışmamızın amacı *Klasik Türk Edebiyatı* şairlerinden Sehî Bey'in (1548) Dîvân'ından hareketle bu eserdeki âdet ve inançları dikkatlere sunmaktır.

Sehî Bey XVI. asır Türk Edebiyatının önemli isimlerindedir. Fatih Sultan Mehmed'in hükümdarlığı döneminde Edirne'de dünyaya geldiği bilinen şairin doğum yılı belli değildir. Onun döneminde tanınmasını sağlayan, Anadolu'da yazılmış ilk tezkire unvanını taşıyan *Heşt Behişt* isimli eseridir. Türk edebiyatında şairlerle ilgili biyografik bilgiler veren tezkireciliğin, XV. asırda Çağatay sahasında Ali Şir Nevaî'yle başladığı ve kesintisiz bir şekilde XX. asra kadar devam ettiği bilinmektedir (Sungurhan, 2013, s. 72). Şöhret bulmasını sağlayan tezkiresinin yanında şairin bir de Dîvân'ı vardır. Şiir

yazma hususunda dönemin önemli şairlerinden Fuzûlî, Bâkî yahut Hayâlî Bey kadar başarılı olmasa da eseri dönemin sosyal hayatını yansıtan unsurlar içermesi bakımından oldukça zengin bir kaynaktır.

Sehî Bey'in kaynaklarda XV. asrın önemli şairlerinden Necâtî Bey için "üstadımızdır" dediği, şiirde onu taklit ettiği belirtilmekle birlikte hiçbir şiirinin şöhret bulmadığı ifade edilmektedir (Canım, 2000, s. 314; İsen, 1994, s. 180). Necâtî Bey'in yanında yetişen şair, hocasının ölümü üzerine şu tarihi düşmüştür:

*Nağ-i Necâtî 'âleme târîh olmağın*

*Târîhini didi Sehî "gıtdi Necâtî hây" (914) (Tarih-6, s. 345)*

Latîfî, Tezkiresinde Onun şiiri için "...eş'ârında çendân 'uzûbet ü reng yokdur" (Canım, 2000, s. 314) ifadesini kullanmıştır. Sehî Bey'in Dîvân'ı şöhret bulamamış olsa da şiirleri bugün kültür tarihimiz açısından zengin bir kaynaktır. Zaman zaman

*Gözi itdüğünü gönlüme bir bir*

*Egilmiş kaşı kulağına söyler (Gazel 80-5, s. 200)*

beytinde olduğu gibi nüktedan bir söyleyiş yakalasa da şiirlerinde genel olarak zorlama ifadeler, tutuk bir söyleyiş hâkimdir. Halk ağzına yakın olan; örütmek (K.20-18), toylamak (K.26-38), bek basmak (K.31-38), yelüp yopurmak (G.54-4) gibi ifadeler Dîvân'da karşımıza çıkmaktadır. Dil hususiyetlerinin yanında yaşanan hayattan manzaralar, atasözleri-deyimler, âdet ve inanışlar, eğlence ve oyunlar da Dîvân'ın kültür tarihi açısından zengin bir kaynak olduğunu göstermektedir. Âdet kelimesinin anlamı sözlüklerde gelenek, alışkanlık olarak geçmektedir. Âdetler toplumun geçmişten günümüze getirdiği davranış kalıplarıdır. İnançlar ise halkın dînî görüşleriyle ilgili hassasiyetlerini içeren bir mefhumdur.

Çalışmamızda Sehî Bey Dîvânı üzerine yapılmış en güncel çalışma olan Prof. Dr. Hakan Yekbaş'ın Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın e-kitap sisteminde bulunan "Sehî Bey Dîvânı" (2020) isimli kitabı esas alınmış, metnin imlâ hususiyetlerine bağlı kalınmıştır. Dîvân'da tarama yoluyla tespit edilen malzeme "Âdetler" ve "İnançlar" olmak üzere iki başlık altında toplanmış; değerlendirmeye tâbi tutularak alfabetik olarak sıralanmıştır.

## A. SEHÎ BEY DİVANI'NDA ÂDETLER

### 1. Bahşış Vermek

Padişahın veya devlet büyüklerinin halktan kişilerin hizmetleri karşılığında bahşış vermeleri günümüzde toplumun her tabakasına yayılmış eski bir adettir. Bu adet aynı zamanda bahşış verenin cömertliğini göstermesi için de bir vesiledir. Sehî bahşış konusunda kasidesini sunduğu İbrahim Paşa'nın, elinin açıklığından deniz ve madenlerin utandığını, âb-ı hayâtın ise cömertliğinden dolayı mahcup olduğunu dile getirmektedir.

*Dest-i cûduñ bahşışinden utanur deryâ vü kân*

*Luğf-ı tab' uñdan hacil olmuş durur âb-ı hayât (Kaside 14-4, s. 61)*

## 2. Bayramda Âteş-bâzların Gösteri Yapması

Ateşle ilgili gösteriler yapanlara âteş-bâz denilmekteydi (Arslan, 1999, s. 242). Şair bayram eğlencesinde sıranın âteş-bâza geldiğini ifade etmektedir.

*‘İd hengâmında âteş-bâz-ı vaqt oldı meger*

*K’âsumânîler yaķar her şeb felekde mâh-tâb* (Kaside 12-5, s. 53)

## 3. Bayramda Güzel Kıyafetler Giyinmek

Bayramda yeni kıyafetlerin giyilmesi, güzellerin süslenmesi, kıyafetlerin mücevher ve altınla süslenmesi Dîvânlarda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır (Sungurhan, 2011, s. 67). Bayramlar her dönemde insanlar için kutsal ve önemli sayılmıştır. Bayramda tıraş olunması, yeni kıyafetler giyilmesi, güzel kokular sürülmesi de bayrama verilen değerin göstergesidir. Aşağıdaki beyitte bayram sebebiyle her tarafta âşikların gezindiği ve gümüş servilerin nazdan sevap giysileri giydikleri hayal edilmektedir.

*Her taraf ‘uşşâķ ile şalınmağa bayrâmda*

*Nâzdan her serv-i sîmîn geydi eşvâb-ı şevâb* (Kaside 12-6, s. 53)

## 4. Delileri Zincire Vurmak

Akli dengesi yerinde olmayanlar için Osmanlı toplumunda onları zincire vurmak çözüm olmuştur. Zincirle bağlanan kişinin aşırı hareketleri bu şekilde kontrol altına alınmaya çalışılmıştır. Mumun alevinin yüzüne gelmesi sebebiyle onu dîvâneye benzeten şair, mumun alevini kontrol altına almak için çerağın demir bend kullandığını ifade etmektedir.

*Gice yüzüne karşı dil uzatduğün şem‘*

*Dîvâne diyü itdi çerâğ aña demür bend* (Gazel 38-2, s. 175)

## 5. El Kavuşturmak

Hizmet etmek amacıyla ellerini vücudun önünde bağlayıp beklemek anlamında kullanılmaktadır. Özellikle sultanın huzuruna çıkan kulların el kavuşturup ayakta beklemeleri âdettendir.

*Hîzmete el kavşurup dîvâra nakş olmuş durur*

*Bir kız oğlandır ki ad olmuş aña gülnâz gül* (Gazel 149-3, s. 241)

## 6. El Öpmek

“Kavuştuğum sevgilinin elini öpsem ne olur? Mansıp alındığında padişahın elinin öpülmesine şaşılmaz” diyen şair padişahın mansıp alındığında da el öpüldüğünü şu beyitle ifade etmektedir.

*Vaşl olup öpsem ol şanemüñ ben n’ola elin*

*Öpse ‘aceb mi manşıb alan pâdişâ elin* (Gazel 183-1, s. 262)

## 7. Güvercin Uçurmak

İletişim araçlarının günümüzdeki kadar gelişmediği eski zamanlarda insanlar haberleşmek için farklı yöntemler geliştirmişlerdir. Ulaklar veya kervanlar aracılığıyla gönderilen mektupların yanı sıra iletişim aracı olarak özel eğitilen güvercinler de kullanılmıştır. Diğer yollara nazaran hızlı bir araç olan güvercinin haberleşmedeki bu işlevi beyitte şu şekilde ifade edilmektedir.

*Beni öldürmek ile gönlini eglerse nigâr*

*Uçuram cân u dili aña kebûter yirine* (Gazel 253-5, s. 302)

## 8. Hastaya Meyve Suyu Vermek

Hastanın gücünü toplayıp ayağa kalkabilmesi için sağlıklı ve özenli bir beslenme gerekir. Hasta insana özel çaylar, çorbalarla birlikte vitamin açısından zengin olan meyve ve sebze sularının verilmesi günümüzde de uygulanan bir âdettir. Sehî bitkinin şekerini ez suyunu iç derken bu âdeti hatırlatmaktadır.

*Şarâb-ı leblerüñ şun haste câna*

*Yine kand-i nebâtüñ ez şuyın iç* (Gazel 27-3, s. 168)

## 9. Hediye Verme Âdeti

Pîş-keş çekmek, hediye vermek anlamına gelir. “Çarh feleğin atını pîş-keş çekmek için yelesini güneş nalını da hilal yaptı” diyen şair burada hediye edeceği atı nasıl süslediğini anlatmaktadır. Benzetmelerden burada bir tuğ mazmunu olduğu da söylenebilir. Tuğun üst kısmında at yahut öküz kuyruğu kullanıldığından bu parlak tüylerle güneş ışınları arasında benzerlik ilişkisi kurulmaktadır. Aynı zamanda tuğların en tepesinde hilal şekli vardır. Nalın hilal şeklinde olması da tuğun tepe kısmıyla bağlantı kurulmasını sağlamaktadır.

*Pîş-keş çekmek için yâhûd felek hinkini çarh*

*Eyledi mihri kuşâs u na‘lini itdi hilâl* (Terkib-i Bend 2-V-36, s. 139)

Bir başka beyitte ise armağan kelimesi kullanılmaktadır. Hediye vermek-hediye almak Türk kültüründe önemli bir âdettir. Sehî de şiiirini İstanbul’a armağan etmektedir: “Cennetin gülü olan Necâtî’nin rûhu, Sehî şiiirini İstanbul’a armağan etmişken nasıl şad olmasın?”

*Nice şad olmasun rûh-ı Necâtî ey gül-i cennet*

*Sehî eş‘ârî İstanbul’a şimdi armağân itdi* (Gazel 273-5, s. 312)

## 10. Heykel-Tılsım-Hamâil

Hamâil kelimesinin sözlük anlamı kılıç bağıdır. Kelime tılsım, muska anlamlarına da gelmektedir (Devellioğlu, 1998, s.320; Pala, 2000, s. 168). Kılıcın göğsüme hamâyil astı, okunsa boynuma heykel taktı diyen şair sevgilinin göğsünde ve boynunda açtığı yaraları kutsal birer nesne gibi taşıdığını belirtmektedir.

*Sîneme aşdı hamâyil zağm-ı şemşîrûñ senüñ*

*Dağdı heykel boynuma fûmâr idüp tîrûñ senûñ* (Gazel 135-1, s. 232)

Tılsım; bir tür büyüdür (Onay, 2000, s. 442). Muska, hamâil-hamâyıl, heykel, hemen hemen aynı anlamlarda kullanılan olağanüstü bir güce sahip olduğuna ve üzerinde taşıyan kişiyi kazadan, beladan, kötülüklerden, kem gözden koruyacağına inanılan nesnelere verilen addır.

*Ŧılsım eyle vücûduñ nağdini gencîne-i fakra*

*Vücûd-ı heykel-i âdem Ŧılsım-ı genc-i 'ibretdür* (Kaside 18-15, s. 76)

## 11. Hil'at Giymek

Hil'at Osmanlı devletinde sembol bir giysidir. Sultan hatayı cezalandırırken; sadakati ve başarıyı ödüllendirirdi. Herhangi bir konuda gösterilen başarı, alınan yeni unvan, yeni makam hil'at giydirilerek taltif edilirdi (Özlük, 2011, s. 39). Aşağıdaki her iki beyitte de giyilen hil'atın alelade bir giysi değil bir sembol olduğu görülmektedir.

*Bu nice devlet olur k'oldı rûz-ı fıtratdan*

*Velâyet egnine hil'at başına fâzıl-ı külâh* (Kaside 2-12, s. 30)

*Zühd ü taqvâyı dışâr eyleyüben fâzıl şî'âr*

*Gey yaraşur saña bu hil'at u devlet haqqâ* (Kaside 10-18, s. 47)

## 12. Kara Mektubu Kara Zarfa Koymak

Renklerin insan psikolojisi üzerindeki etkisi yadsınamaz bir gerçekliktir. Bu; koyu tonların karamsarlık açık tonların ferahlık vermesi gibi laboratuvar ortamında yapılacak deneylere ihtiyaç duymadan ifade edebileceğimiz bir durumdur. Dünyasının kararması, dünyaya pembe gözlüklerle bakmak, içi kararmak gibi ifadeler insanın ruhsal durumunun renklerle ifadesinden başka bir şey değildir.

Renklerin insan psikolojisi üzerindeki etkileri doğrudan bir etki midir yoksa çağrışım, tecrübe kaynaklı mıdır, sorusunun kesin bir cevabı yoktur (Kandinsky, 2001, s. 77). Renkler, toplumların hayatı algılama ve yorumlamalarıyla ilgili ipucu veren önemli birer kaynaktır. Siyah, örten, saklayan anlamında kullanılan; bir perde gibi gizleyen, "gayb" haline işaret eden bir renktir (Şahinler, 2002, s. 19). Siyah olumlu ve olumsuz anlamlarıyla da karşımıza çıkmakla birlikte aynı zamanda yası sembolize eden renktir (Uğur, 2009, s. 21).

Beyitte kara mektup kara yani kötü haberi çağrıştırırken, bu kara haberin karalara sarılarak iletildiği belirtilmektedir.

*Dolaşduğı budur haŦtuña zülfüñ*

*Ŧaralara şarılır kara mektûb* (Gazel 14-2, s. 160)

### 13. Kılıç Duası - Du'â-yı Seyf

Tanju Seyhan'ın 2003 yılında yaptığı çalışmada konuyla şu bilgiler verilmektedir; Kılıç duası, Zülfikar isimli kılıcı meşhur olan Hz. Ali'ye ait olduğu düşünülen "du'a'ü's-seyfî ve'l-hırzî'l-emânî" adıyla da bilinen bir duadır. Bu duayı okuyan kişinin günahlarından arınacağına, iki dünya kaygısından uzak olacağına ve Hz. Muhammed'in şefaatine kavuşacağına inanılmıştır (aktaran Tanrıbuyurdu, 2012, s. 140). Bu dualar yazılarak üçgen bir muska hâline getirilmiş yahut katlanarak kişinin boynuna asılmak suretiyle kullanılmıştır. Günümüzde müzelerde rastladığımız eski dönemlere ait kılıçlarda bu hususiyeti gözlemek mümkündür. Üzerinde duaların yazılı olduğu en bilinen örneklerden bir tanesi de Fatih Sultan Mehmet'in Topkapı Sarayı Müzesinde sergilenen kılıcıdır. Kılıcın üzerinde fetih duası vardır. Kılıcın kuvvetli ve sağlam olması, zaferler kazanması, sahibine zarar gelmemesi gibi niyetlerle duaların kılıçların üzerine işlendiği görülmektedir.

Şair kılıcın can muskasını kendi üzerinde taşıdığını ifade ederek, kılıcının üzerine yazılmış dualar olduğunu belirtmektedir. Gönül de kılıcın açmış olduğu yarayı dualı kılıç gibi saklamaktadır.

*Dil şekl-i zaḥm-ı tîḡuñı baş üzre şakınur*

*Heykel-i du'â-yı seyf idinür hırz-ı cân kılıç* (Kaside 15-15, s. 65)

### 14. Kına Yakmak

Türk toplumunda kına yakmak çok eski bir gelenektir. Özellikle düğünlerde ve bayramlarda kına yakma geleneği günümüzde hâlen varlığını sürdürmektedir. Ali Rıza Bey, Bir Zamanlar İstanbul isimli eserinde Ramazan'ın ilk gününü ve bayramı tespit etme görevinin İstanbul Kadılığının sorumluluğunda olduğunu belirtmektedir (Ali Rıza Bey, t.y, s. 150). Bu günlerde İstanbul Kadısının görevlendirdiği memurların ayın gökteki durumuna şahitlik ederek, Ramazan'ın başlangıcını ve sonunu bu şekilde belirlendiğine dair ifadelerini aşağıdaki beyitle alâkalandırmak mümkündür. İlk beyitte bayrama şahit olanın gecedan elini kınayla kırmızıya boyadığı ifade edilmekteyken ikinci beyitte bayram geldi diye sevgilinin hayalinin elinin kınayla ala boyandığı belirtilmektedir.

*Şâh dîvânına ḡân çekmek için şâhid-i 'îd*

*Giceden daḡı elin eyledi ḡinnâ ile al* (Kaside 22-6, s. 92)

*Vaşl olup gözüm yaşı dest-i ḡayâl-i dil-beri*

*Naḡş-ı ḡinnâ ile 'îd irdi diyü al eyledi* (Gazel 277-2, s. 314)

Dîvân'da dönemin dil hususiyetleri sebebiyle bugün kına şeklinde kullandığımız kelimenin "ḡinnâ" olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Aşağıdaki beyitte, güzeller ellerini kınayla boyadıkça; bayramın her yıl cihana şeref vererek geldiği dile getirilmiştir.

*Nitekim vire şeref her yıl cihâna rûz-ı 'îd*

*ḡûblar ḡinnâ ile destini itdikce ḡizâb* (Kaside 12-37, s. 55)

### 15. Kırmızıyla Yazmak

Eski eserlerde karşımıza çıkan bir âdeti şair, “bölümün üzerine kırmızıyla beyit yazmak adettir” şeklinde ifade etmektedir. Yazma eserlerle ilgili çalışmalarda zaman zaman bölüm başlıklarının zaman zaman da beyitlerin kırmızı mürekkeple yazıldığı görülmektedir. Sehî bu âdeti aşağıdaki beyitle dile getirmektedir.

*Kanlı yaşım işigüñde mâcerâsın ‘arz ider*

*Beyt yazmak sürh ile ‘âdet durur bâb üstine (Gazel 236-4, s. 292)*

### 16. Kurban Kanının Alna Sürülmesi

Kurban, gerçekleşen bir istek yahut bayram vesilesiyle kanı akıtılan hayvana verilen addır. Bir dileğin gerçekleşmesi sonucunda kesilen kurbanı ise adak kurbanı denilir. Adak kurbanının kanının alna sürülmesi âdeti vardır.

1800’lerin başında İstanbul’da bulunan bir İngiliz olan Miss. Julia Pardoe bir Müslümanın hastalıktan kalktığında, yolculuktan döndüğünde yahut çocuğu olduğunda kurban kestğini ancak Kurban Bayramı’nın mahiyetinin daha farklı olduğunun altını çizer (Pardoe, 1997, s. 61). Kanın alna sürerek kurbanın kabul olacağı inancı aşağıdaki beyitte şu şekilde ifade edilmektedir:

*Vişâlûñ ‘îdına qurbân olan ‘aşıklarunñ kanın*

*Sürüp alnuña hâl itdüñ kabûl olmağa qurbânunñ (Gazel 134-4, s. 232)*

### 17. Mecliste Kadehin Elden Ele Gezmesi

Klasik şiirde sıkça kullanılan unsurlardan biri bezmdir. Bezmin olmazsa olmaz unsurları ise sâki, mey ve câmdir. Şair, mecliste elden ele gezen kadehi, her gördüğüne meyleden hercai bir güzele benzetmektedir.

*Gördüğüne meyl ider meclisde bir hercâyidür*

*Sâkıyâ döner yürür câm-ı muşaffâ her taraf (Gazel 121-5, s. 225)*

### 18. Micmer - Buhurdân Kullanmak

Güzel koku vermesi için rayihası olan unsurların içinde yakıldığı kaba buhurdan yahut micmer adı verilir (Devellioğlu, 1998, s. 643). Güzel kokulu maddeler geçmişten beri özellikle dînî törenlerde kullanılmıştır. Klasik edebiyatta ise bu durum bezme güzel koku yaymak amacıyla yapılan bir uygulamadır. Şairler zaman zaman micmer yahut buhurdanla sevgilinin aşkıyla için için yanan âşık arasında benzetme ilişkisi kurmuşlardır (Özkan, 2007, s. 477). Günümüzde biraz değişerek oda spreyleri ve tütsülerle devam eden bu âdet aşağıdaki beyitte şu şekilde ele alınmaktadır:

*Âteş-i la‘le buhûr itmek için ‘anber olur*

*Âşaf-ı şâh-ı cihân bezmine micmer hâtem (Kaside 25-17, s. 103)*

## 19. Parmağa İp Bağlamak

Bir şeyi unutmamak amacıyla parmağa ip bağlamak eski bir âdettir. Yapılması gereken önemli bir işi hatırlamak amacıyla parmağa bağlanan ipi Sehî; “Adil şehin eşiğinde beni hatırlamak için, hâtem parmağına altın ip bağlar” şeklinde ifade etmektedir.

*Şeh-i ‘âdil işigüünde beni yâd itmek için*

*Barmağın rişte-i zerrîn ile bağlar hâtem* (Kaside 25-16, s. 103)

## 20. Saçı Saçmak

Geçitlerde, törenlerde sultanın yahut düğünlerde gelinin geçtiği yola altın, para, çiçek yahut bereketi simgeleyen bakliyatın ve şekerin saçılması geçmişten günümüze ulaşan bir gelenektir.

Ali Seydî Bey, Teşrifat ve Teşkilatımız isimli eserinde Tarih-i Ebu'l-Faruk'tan aktardığını belirterek bu gelenekle alakalı bir örnek vermektedir. Buna göre, Sultan I. Ahmed'in avlanmak amacıyla gittiği Edirne'de sarayın dış kapısından içine kadar geçeceği yol üzerine altın ve gümüş paraların serpiildiği ifade etmektedir (Ali Seydî Bey, t.y.).

Günümüzde de devlet büyüklerinin geçeceği yola halı serilmesi, gelinin başına bereketi simgeleyen pirinç yahut çiçek saçılması, yere şeker dökülmesi bu âdetin sürdüğünü göstermektedir.

*Ayağın toprağına saçmağı saçu yirine*

*Rişte-i nazma Sehî düzdi yine dürr-i le'âl* (Terkib-i Bend 2-37, s. 140)

Beyitte sabaha karşı gül yaprağında oluşan çiğ taneleri inciye benzetilerek gülün sevgilinin ayağına saçmak için eteğini bu incilerle doldurduğu ifade edilmektedir.

*Çın şeherden yüz sürüp ayağına saçmağı için*

*Dâmenini toldurur dürrlerle her aḥşâm gül* (Gazel 150-4, s. 242)

Şair âdetâ estetik zevkin ve zarafetin doruğa çıktığı bir dönemde yazdığını göstermek için ince bir hayal kurmaktadır. Saba rüzgârının gül bahçesini dibayla döşediğini nisan yağmurunun ise gül bahçesinin meclisinde gül suyu saçtığını belirtmektedir.

*Şahn-ı gül-şende şabâ dîbâ gülistânı döşer*

*Ebr-i nîsân bezm-i gül-zârûñ gül-âb efşânıdur* (Kaside 19-13, s. 80)

## 21. Sefere Çıkmak

Savaş sebebiyle veya başka bir nedenle çıkılan uzun yolculuklar sefer olarak adlandırılmaktadır. Padişahların çıktıkları seferlerde yüzlerce aşçı, altınlı gümüşlü yemek takımları, kilerciler de gruba dâhil olmaktadır. Ancak Kânûnî sonrasında sefere çıkan padişah az olduğu için bu gösterişle sefere çıkılmamıştır. Bunun yanı sıra Sultan IV.Murad, yemeğini askerle yiyerek çok defada açık havada başını



atının eyerine yaslayarak uyumayı tercih etmiştir (Ali Seydi Bey, t.y., s. 136-137). Aşağıdaki beyitte Rum diyarına çıktığı seferde yolunun Karaferye'ye düştüğünü belirtmektedir.

*Bir gün çıkup ki Rûm iline eyledüm sefer*

*Nâ-gâh Karaferye'ye düşdi yolum meger* (Kaside21-1, s. 88)

Sefere çıkanların yanlarına yiyecek içecek almaları âdet olmakla birlikte zorunluluktur. Sehî ölümü sefere çıkmaya teşbih ederek, seferde helvanın azık yapıldığını söylemektedir.

*Cân virürken lebi şeftâlûsın alsam n'ola kim*

*Sefer ehli yola azık diyü helvâ götürür* (Gazel 61-2, s. 189)

## 22. Seyyidlerin Yeşil Giymesi

Osmanlı İmparatorluğunun giyim kültürüne bakıldığında oldukça zengin bir yapı karşımıza çıkmaktadır. Birçok farklı milletin ve dînî grubun bir arada barış içerisinde asırlarca yaşamalarında hiç kuşkusuz insanlar arası ilişkileri düzenleyen kanun ve kuralların önemi büyüktür. Bu kuralların bir kısmı da giyim-kuşamla ilgilidir.

İlk dönemlerden itibaren Peygamber soyundan gelenlerin başlarına yeşil sarık sardıkları, giysilerde yeşili tercih ettikleri bilinmektedir. Bu sebeple yeşil sarık seyyidliğin göstergesi olarak kabul edilmiştir. Osmanlı'da da bu sebeple Peygamberin soyundan gelenlerin yanı sıra din büyüklerinin de yeşil renkli sarık kullandıkları görülür. Hatta öldüklerinde kabirleri yeşil renge boyanarak bu kişilere verilen değer gösterilir (aktaran Genç, 2009).

*Boynına aşdı ridâ-yı sebzi seyyidler gibi*

*Bağladı 'Abbâsiler resmince hoş destâr gül* (Kaside 23-8, s. 95)

## 23. Sultanın Kapısında Nöbet Tutulması

Sultanın gece uyurken kapısında O'nu korumak amacıyla bekleyen nöbetçilerin bulunması âdeti de Sehî Bey'in şiirinde kendisine yer bulmuştur. Sevgilinin hayali sultana benzetilirken, can ve dil de onu koruyan bendelere teşbih edilmektedir.

*Cân u dil zülfüñde hıfz itse hayâlün n'ola kim*

*Bendeler 'âdetdür itmek her gice sulţânı hıfz* (Gazel 116-2, s. 221)

## 24. Türbenin Mermerden Yapılması

Mezarlar ve mezar taşlarının yapımında günümüzde dahi mermerin tercih edildiğini söylemek mümkündür. Şair mezarının yapımında mermer kullanılmasını vasiyet etmektedir.

*Ölse bir sengîn-göñül servüñ hevâsından Sehî*

*Billâhî ey serv-i men mermer yapasız türbetin* (Gazel 185-5, s. 263)

## 25. Yağma Âdeti

Yağma, Türk kültüründe uygulanan bir âdettir. Savaştan sonra fethedilen topraklar galip tarafın askerleri tarafından yağma edilirdi. Bunun dışında bir de bayramlarda, kutlamalarda hükümdarın kullarına ihsan ettiği para ve altının yağma edilmesi geleneği mevcuttu.

Eski Türk toplumlarında düğün ve şenlikler esnasında yağma geleneğinin olduğu bilinmektedir. Eski Türklerde “*potlaç*”, Kaşgarlı Mahmud’ta “*kençliyu*” olarak geçen bu gelenek Osmanlı döneminde de varlığını sürdürmüştür. Bu âdet hükümdarın tebaasına sofrasını, malını, parasını yağmalatması olarak açıklanabilir. Yağmayla gösterilen hükümdarın zenginliği ve cömertliğidir (Arslan, 1999, s. 212). Yağma geleneği, iki başlıkta incelenebilir; İlki yemek ve çanak yağması, ikincisi ise altın ve gümüş yağmasıdır (Arslan, 1999, s. 213). Dîvânlar toplumun âdetleriyle alâkalı pek çok bilgi ihtiva etmektedir. Bayramlarda padişahın kullarına ihsan ettikleri tabiattan alınan unsurlarla, benzetmelerle şiirlere konu olmuştur. Bayram sabahında padişahın kapısında yıldızlar samanyolu üzerine kâseler dizer. Laleler padişahın verdiği ziyafeti kâse kâse yağmalar. Kâselerin yanında dirhem ve dinar da yağmalanır (Sungurhan, 2011, s. 57). Aşağıdaki beyitte melek yüzlü bir perinin aniden can ve gönül mülkünü yağmaladığı ifade edilmektedir. Yağma karşı tarafın izni gözetilmeksizin kaba kuvvetle, cebren yapılır. Burada da güzelin, aniden aşığın gönlünü aldığını, Onu kendisine meftun ettiğini görmekteyiz.

*Nâgehân bir perî melek-sîmâ*

*Cân u dil mülkin eyledi yağma* (İstiftâ 4, s. 347)

## 26. Yakadan Geçirmek

“Yakadan geçirmek Osmanlı toplumunda uygulanan bir âdettir. Öksüz ve yetim olan çocuğu evlat edinmek için henüz ergenliğe girmemiş olan çocuk, geniş bir elbise giyinen kadın tarafından soyularak elbisenin yakasından dualarla geçirilirdi. Böylece artık o kişinin çocuğu olur, evde başka çocuklar varsa onların da öz kardeşi sayılırdı (Tanyeri, 1999, s. 242). Dîvânda bu âdet iki yerde karşımıza çıkmaktadır. İlkinde “yakadan geçme” olarak görünen âdet ikinci beyitte “bir yakadan baş çıkarmak” olarak kullanılmaktadır.

*Hakk oğuldur yakadan geçme begüm eşk-i yetim*

*Ṭıfl iken daği bırakmışdı gözüm dâmenüme* (Gazel 203-2, s. 273)

*Muhammed ile çıkardı o bir yakadan baş*

*Bir olduğına ikisi yeter bu deñlü güvâh* (Kaside 2-15, s.31)

## 27. Yüzüne Kara Sürmek

Beyitte yüzüne kara dürtmek olarak görülen âdet, bir yanlıştan, hatalı bir davranıştan dolayı kişinin yüzüne siyah boya, kömür gibi bir madde sürüp toplum içinde teşhir ederek utandırmak esasına dayalıdır. Osmanlı toplumunda alenen şarap içen kişinin bu yöntemle cezalandırıldığını bilinmektedir (Özkan, 2007, s. 317).

“Anber, sevgilinin kâkülüne özendiği için rüzgâr yüzüne kara sürüp onu teşhir etti” şeklinde günümüz Türkçesine çevrilen beyitte kara sürmek âdetine rastlanmaktadır.

*Kâkül-i miskînüñe öykündüğüçün rûzgâr*

*Ƙara dürtüp yüzine teşhîr itdi ‘anberi* (Gazel 264-3, s. 307)

## B. SEHÎ BEY DİVANI'NDA İNANÇLAR

### 1. Âh Almak

Üzüntü, keder sebebiyle muhatabına sitem etmeye “âh almak” denilir. Halk arasında âhın yerde kalmayacağı, âh alanın iflah olmayacağı gibi inanışlar vardır. Beyitte sevgilinin gece vakti âşığı ağlatarak âhını aldığı ifade edilmektedir.

*Âhum alup gice beni ağlatdı gerçi yâr*

*ƘorƘarın anı âh-ı seher-gâh oñarmaya* (Gazel 1-3, s. 151)

### 2. Allah'ın “Hâdi” İsmi

Allah'ın 99 ismi Müslümanlar arasında son derece kutsal ve kıymetlidir. Hangi sıkıntıyla imtihan olunuyorsa o durumla ilgili ismi anmak suretiyle sıkıntıların bertaraf olunacağına inanılmaktadır. Hâdi ismi “Hüdâ” kelimesinden türemekle birlikte hidâyet anlamına gelmektedir. Hayırlı bir hedefe rehberlik eden manasındadır. Şair Hâdi ismini okursan Allah'ın hidayeti yani doğru yolu göstereceğini ifade etmektedir.

*Münevver eyle gönülün hânesini zıkr-i Ƙalbî it*

*OƘursañ Hâdi ismini saña HaƘ'dan hidâyetdür* (Kaside 18-18, s. 76)

### 3. Allah'ın Taş Etmesi

Müslümanlar için Kâbe'nin duvarında olan ve siyah renginden dolayı Hacerü'l-esved olarak anılan taş kutsaldır. Taşın Hz. İbrahim zamanından beri orada durduğu rivayet edilmekle birlikte Kâbe tavaf edilirken başlangıç noktası kabul edilmesi de önemlidir. Dinimize ait kutsal nesnelere saygısızlık yapmak, onlara bilerek zarar vermek Müslümanlar arasında hoş görülmeven davranışlardır. Beyitte Hacerü'l-esved'in benzetme unsuru yapılması dolayısıyla, Allah'ın bunu yapan kişiyi cezalandırarak taşa çevireceği inancı ele alınmaktadır.

*Beñzetme hâline hâcerü'l-esvedî gider*

*Tañrı urur şaƘın seni Ƙapkara taş ider* (Gazel 50-3, s. 182)

### 4. Besmele Çekmek

Besmele bir işe Allah'ın adıyla başlamak anlamına geldiğinden ve Kur'ân'da her surenin başında bulunduğundan, inananlar için çok önemlidir. Birçok hadis de bu anlamda besmelenin önemini

pekiştirmektedir<sup>1</sup>. Müslümanların bir işe başlarken besmele çekmeleri âdeti aşağıdaki beyitte her zor işin anahtarının besmele olduğu şeklinde ifade edilmektedir.

*Kaşuñı zıkr idüp añsam dehenüñ yoqlıgını*

*N'ola her müşkil işe besmele olur miftâh* (Gazel 29-4, s. 169)

## 5. Duhân Sûresi

Klasik Türk Şiirinde anlatımı daha etkileyici kılmak amacıyla ayet ve hadislerden faydalandığına sıklıkla rastlanmaktadır. Fetih Sûresi; savaşta zafer kazanmanın manevi bir desteği olarak bazen tılsımlı gömleklere yazılarak, bazen muska halinde boyuna asılarak, bazen de kılıçların üzerine yazılmak suretiyle kullanılmaktaydı.

Beyitte Duhân Sûresi'nin inanmayanların karşılaşacakları azabı hatırlatmak amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Kılıcın Fetih Ayetini<sup>2</sup> her okuyarak zafer kazandığı ifade edilirken; savaş meydanındaki mücadelenin şiddeti, Duhân Sûresine<sup>3</sup> gönderme yapılarak adeta bir kıyamet günü tasviri yapılmaktadır.

*Gerçi yaqar çerâğı Duḡân sûresinden ol*

*Fetḡ âyetini ezber oqur her zamân kılıç* (Kaside 15-20, s. 65)

## 6. Hz. Hızır

Hızır klasik şiirde sıkça bahsedilen bir şahsiyettir. Dînî kaynakların bazılarında peygamber bazılarında ise veli olarak anılır. Edebiyatımızda dudak âb-ı hayâta benzetildiğinde üzerindeki tüyler çeşmenin üzerine Hızır'ın yazdığı mısraya ya da Kevser sûresine benzetilir. Dudak, âb-ı hayât olduğunda üzerindeki tüyler Hızır'ın âb-ı hayât üzerine gelmesi olarak tasavvur edilir. Sevgilinin yüzü suya benzetildiğinde, saçları seccadesini serip suyun üzerinde namaz kılan Hızır'a benzetilir (TDVİA<sup>4</sup>, C.17, s. 406-409).

Aşağıdaki beyitte de Hızır'ın kerametlerinden biri olan su üzerinde yürümesi ele alınarak; sevgilinin yüzü suya, üzerindeki tüyler de Hızır'a benzetilmektedir. Hızır, beyitlerde yeşil, koyu mavi gibi renklere teşbih edilmesi sebebiyle burada da yeni çıkan tüylere benzetilmektedir.

*Ruḡsârüñ üzre geldi ayak bağdı Hızır-ı ḡaḡ*

*Çıkmış yürür şü üstine gör bu kerâmeti* (Gazel 269-4, s. 310)

Hz. Hızır'ın suyun üzerinde yürümesini ele alan bir başka beyitte, sevgilinin yüzündeki tüylerin Hızır gibi su üzerinde yürümek istedikleri için yüzüne ayak bastıkları söylenmektedir.

<sup>1</sup> Riyâzü's-sâlihîn, 730-731-733 vd.

<sup>2</sup> Fetih 48-1 "Biz sana apaçık bir fetih verdik" 48-3 "Ve Allah sana şanlı bir zafer versin".

<sup>3</sup> Duhân 44-10 "Göğün açık bir duman getireceği günü gözetle" 48-11 "(Duman), insanları sarar. Bu acı bir azaptır".

<sup>4</sup> TDVİA; Türk Diyanet Vakfı, İslâm Ansiklopedisi.

*Şafha-i ruhsârûña geldi ayâğın başdı hať*

*Hızr gibi yürimek ister meger âb üstine* (Gazel 236-3, s. 292)

### 7. İhlâs Suresinin Sıkıntıya İyi Gelmesi

Gam ve keder hissedildiğinde insanın üzerindeki psikolojik ağırlığın kalkması amacıyla Kur'ân-ı Kerim'den âyetlerin okunması günümüzde hâlen varlığını sürdüren bir düşüncedir.

Sevgilinin saçlarının derdinden kurtulmak isteyen şair, bin kere İhlâs duası okumasına rağmen bu sıkıntıdan kurtulamadığını ifade etmektedir.

*Halâş olmadı dil zülfüñ gamından*

*Okıdum gerçi biñ bir kerre ihlâş* (Gazel 113-2, s. 219)

### 8. Hz. İsa'nın Nefesiyle Can Vermesi

Hemen her peygamberin kendisiyle özdeşleşen mucizeleri vardır. Hz. Musâ'nın Kızıldeniz'i ikiye bölmesi (Bakara Sûresi 2/50), Hz. Muhammed'in ayı ikiye bölmesi (Kamer Sûresi 54/1-2) gibi Hz. İsa'nın da ölmüş birine nefesini üfleyerek can vermesi de (Mâide Sûresi 5/110) halk arasında yaygın ve bilinen bir durumdur. Beyitte gül; gönlü hasta olan bülbüle, Hz. İsa gibi her nefeste bin hayat verir denilmektedir.

*Bülbül-i dil-ğasteye bir demde virür biñ hayât*

*Her nefesde gösterür 'İsî gibi i'câz gül* (Gazel 149-6, s. 242)

### 9. Kâbe Tavaf Ederken İhram Giymek

Tavaf, Müslümanların hac vazifelerinde Kâbe'nin etrafını belirli kuralı yerine getirerek dolaşmalarıdır. Bu vazifeyi yerine getirenler ihrâm giyerler. Sehî kırmızı ihram bağlayan gülün, sevgilinin güzellik bahçesini tavaf etmek istediğini dile getirmektedir.

*Gülsitân-ı Ka'be-i hüsnüñ tavâf itmek diler*

*Âl vâlâdan beline bağlamış ihrâm gül* (Gazel 150-3, s. 242)

### 10. Kadere İnanmak

İslâmiyet'te imanın şartlarından biri kaza ve kadere inanmaktır. Allah'ın insanî davranışları ezelde planlayıp zamanı geldiğinde ortaya çıkarması anlamındadır. Allah'ın ezeli hükmüne kader, bu hükmün gerçekleşmesine kaza denilmiştir (TDVİA, C.24, s. 58-63). İsrâ sûresi 13'teki "Her insanın sorumluluğunu omuzuna yükledik..." ifadesi insan iradesinin yolunu çizmek hususunda özgür olduğunu belirtmektedir.

Beyitte "nakşın sayfa sayfa ezelde yazılması" Levh-i Mahfûz'u işaret etmektedir. Levh-i Mahfûz göğün yedinci katında bulunduğu ve üzerinde kaderin yazılı olduğuna inanılan levhadır (Pala, 2000, s. 255).

*Hüsnüñ kitâbın okur idi dil sebağ sebağ*

*Nağsuñ ezelde yazılır iken varağ varağ* (Gazel 122-1, s. 225)

### 11. Kadir ve Berat Gecelerinde İbadet Etmek

Kadir Sûresi 3. âyette geçen “*Kadir gecesi bin aydan daha hayırlıdır*” ifadesi yüzyıllarca Müslümanlar arasında Kadir gecesinin önemli addedilmesine ve ibadetle geçirilmesine vesile olmuştur (TDVİA, C.24, s. 124). Yine Berât gecesinin hayırlı ve Allah’ın bağışlayıcılığının kullarının üzerinde olduğuna dair Hz. Muhammed’e isnat edilen ifadeler de yine bu gecenin “rahmet gecesi” olarak anılmasına sebebiyet vermiştir (TDVİA, C.5, s. 475). Şair bu sebeple kasidesinin muhatabı olan İbrahim Paşa’nın her gecesinin Kadir Gecesi ve Berat Gecesi gibi sevap kazanacağı, mübarek geceler olmasını dilemektedir.

*Her giceñ Kıadr ü Berât u her günüñ nev-rûz ola*

*Uşbudur virdüm benüm vallâhu‘ a‘ lem bi’ş-savâb*<sup>5</sup> (Kaside 12-38, s. 56)

### 12. Makam ve Mevkinin Allah’tan Gelmesi

Türkler sadece Osmanlı İmparatorluğu döneminde değil; tarih boyunca kurdukları daha önceki devletlerde de hanın, hakanın yani devleti yöneten kişinin yaratıcı tarafından kutsandığına inanmışlardır. Destanlarda bu tiplerin olağanüstülüklerle bezeli hikâyeleri insani vasıfların çok üzerinde yetenekleri olduğu görülür (Düzgün, 2012, s. 9-10). Osmanlı İmparatorluğu döneminde de bu inançta köklü bir değişiklik olmamıştır. Tanrı karşısında bütün yaratılanların eşit olduğuna iman eden bu millet hükümdar ailesinin kanını kutsal saymış ve onlardan birini katlederken dahi kanını akıtmamaya dikkat etmiştir. Aynı mantıkla izzet ve ikbalin Tanrı’dan geldiğine inanılmış; makam, mevki ve zenginlik Tanrı’nın lütfu sayılmıştır. Aşağıdaki beyitte de bu inancın bir yansımasını görmek mümkündür. Sadrazam İbrahim Paşa’ya yazılan bir kaside de Allah’ın ona devlet libasını kat kat giydirdiği şu şekilde ifade edilmektedir.

*‘İzz ü ikbâlile hem begler begisin hem vezîr*

*Egnüñe geydürdi Hağ devlet libâsın kat kat* (Kaside 14-12, s. 61)

### 13. Mushaf Açmak -Fal Bakmak- Remmâl

Bir niyet yahut istek için özellikle de Kur’ân’dan sayfa açarak fal bakmak, beyitlerde karşımıza çıkan bir adettir (Özkan 2007, s. 488; Tolasa 2001, s. 34). Aşağıdaki beyitte güzel, Mushaf’a benzetilmiş ve fal açtığı ifade edilmiştir.

*Hâşşa ki devr-i Hazret-i Şeh Bâyezid ola*

*Kim hüsnî nüshasından açar fâl sâl-i ‘îd* (Kaside 16-8, s. 69)

Kur’ân’dan rasgele bir sayfa açarak bir nevi fal bakmak eski bir âdettir. Düşmanlarının katli için seçeceği yola karar veremeyen şair; kendisine yol göstermesi amacıyla Mushaf açmayı düşünmekte ve elini çarpmasıyla azap âyetlerinin hemen açılacağından dem vurmaktadır.

*Muşhaf açsam katl-i a‘ dâ için ey kistrâ-nişîn*

<sup>5</sup> “Doğruyu en iyi bilen Allah’dır” mânâsındadır.

*El urcağ açılır fi'l-hâl âyât-ı 'azâb (Kaside 12-22, s. 54)*

İnsanlar her dönemde geleceklerinden haberdar olmak arzusu içinde olmuşlardır. Günümüzde dahi tarot kartları yahut kahve vasıtaıyla fal bakan ve baktıranlar mevcuttur. Oysa dinimizce gaybı ancak Allah'ın bildiği herkesçe malumdur. Beyitte remmâl kelimesi remil-reml falına bakan kişi anlamına gelmektedir. Remil rivayete göre Hz. Âdem'den beri var olan bir çeşit faldır. İlk zamanlar kum üzerine parmakla şekiller çizildiği için bu adı almıştır. Noktalar ve çizgiler yorumlanarak kişinin geleceğinden haber verilir. İki nokta bir çizgi anlamına gelir (Özkan 2007, s. 142; Pala 2000, s. 329).

*Çarh bir remmâldür bahtuñ zamîrin bilmege*

*Noğtalar dökmüşdür encümden olup mili şihâb (Kaside 12-15, s. 54)*

#### 14. Mushaf'a Saygısızlığın Günah Olması

Sevgilin fizikî güzellik unsurları beyitlerde sıkça ele alınır. Aşağıdaki beyitte bu unsurlardan ayva tüyleri, yanak ve zülfün kullanıldığı görülmektedir. Renkleri siyah olarak tasavvur edilen hat ve zülf, bu bakımdan kâfirdir. Ancak burada yanak Kur'an'a benzetilirken üzerine basan zülf kâfirlikle suçlanmaktadır. Kur'an kutsal kitap olması sebebiyle O'na zarar vermek, yırtmak, üzerine basmak dinimiz bakımından günahdır. Beyitte bu inanç dile getirilmektedir.

*Hey ne kâfirdür hahtuñ haddüñde görüp zülfüñi*

*Muşhaf-ı hüsnе ayak başdı diyü tekfîr ider (Gazel 48-3, s. 181)*

#### 15. Sâd Sûresi

Sâd sûresinde rüzgârın Hz. Süleyman'ın emrine verildiği ve onun arzusuyla hareket ettiği ifade edilmektedir<sup>6</sup>. Beyitte nergisin bakışlarının etkisiyle meclisin bozulmaması için Sad suresinin okunması istenmektedir.

*Bu bezme degmemege nergisüñ gözi sihri*

*Eyâ nesîm-i şabâ Şâd sûresin oğı ur (Kaside 20-23, s. 85)*

#### 16. Sihir

Sihir sözlüklerde büyü efsun manasına gelen bir kelimedir. Kaynaklarda büyü'nün ustaları olarak Hârût ve Mârût'un adı geçmektedir. İnsanlara büyü'yü öğreten onlardır (Pala, 2000, s. 353). Beyitte sihir ve efsunun o servi üzerinde bir işe yaramadığı belirtilmektedir.

*Egmedi sihr ü füsûn ile o servi bu Sehî*

*Yandı odlara düşüp sûz ile eş'âra yazuğ (Gazel 124-6, s. 226)*

<sup>6</sup> Sad 38-34 "Andolsun Süleyman'ı denedik. Tahtının üstüne bir ceset bıraktık, sonra (bize) yöneldi." 38-35 "Rabbim, dedi, beni affet, bana. Benden sonra hiç kimseye nasib olmayan bir mülk (hükümdarlık) ver. Çünkü Sensin o çok lütfeden, Sen!" 38-36 "Biz rüzgârı ona boyun eğdirdik. Onun istediği yere tatlı tatlı eserdi."

Sihrin beyitlerde zaman zaman füsûn, şiddetli tesir gibi anlamlarda kullanıldığı da görülmektedir. Beyitte sevgilinin etkileyici bakışları sebebiyle âşık olunduğundan ve bakışlarının oku sebebiyle aşığın canını perişan ettiğinden bahsedilmektedir.

*Gözi sihrinden olmuşam meftûn*

*Ġamzesi oķı cāmı itdi zebûn* (İstiftâ 6, s. 347)

### 17. Süleyman Peygamber

Hız. Süleyman klasik şiirde sıkça karşımıza çıkan bir şahsiyettir. Hâtem isimli yüzüğü, hayvanlarla konuşabilmesi, peri ve cinlerin emrinde olması gibi özellikleri beyitlerde işlenmiştir. Aşağıdaki beyitlerde de insan, peri ve cinlerin onun emrinde olduğu inancı ifade edilmektedir.

*Râm oldu cümle emrine ins ü perî vü cin*

*Var ise buldı mühr-i Süleymân'ı Kâbluca* (Gazel 244-2, s. 296)

Süleyman Peygamber ve karınca arasında geçen ve Kur'ân-ı Kerim'de Neml Sûresi 18. ve 19. ayette geçen Hz. Süleyman'ın karıncayı duyması olayına aşağıdaki beyitte değinilmektedir<sup>7</sup>.

*Bir nazar kııl ben gedaya k'olsa şâhum yaraşur*

*Sen Süleymân devletinde ben karınca kâm-yâb* (Kaside 12-32, s. 55)

### Sonuç

Sehî Bey Dîvân'ını âdetler ve inançlar bakımından incelediğimiz bu çalışmada eserin dönemine ait toplumsal hususiyetleri yansıttığı açıkça görülmektedir. Eser, halkın gündelik hayatta kullandığı dili; uyguladığı âdetleri, inançları, bu unsurlara ait usulleri içermesi açısından son derece zengin bir kaynaktır. Dönem edebiyatının yaşanan hayattan uzak olduğuna, soyut kavramlar üzerine bina edildiğine dair görüşlerin dile getirildiği düşünüldüğünde bu yargının ne kadar hatalı olduğu görülmektedir. Alanda yapılan bu ve buna benzer çalışmalar Klasik Türk Edebiyatı ürünlerinin halkın yaşadığı hayatın birer aynası olduğunun kanıtıdır. Döneme ait eserlerin kendilerine has bir anlam çerçeveleri olmakla birlikte, eserlerde sosyal hayat unsurlarının işlendiği açıktır. Bu açıdan Sehî Bey Dîvânı dönemin kültür hazinesini barındıran kıymetli bir kaynaktır. Eser üzerinde yapmış olduğumuz bu çalışmada belirlediğimiz “âdet” ve “inançlar” başlıklarının dışına çıkmamıştır. Sosyal hayatın bu başlıklarının dışında kalan konularına değinilmemiştir. Bunun sonucunda ortaya çıkan çalışma, Dîvân'ın bahsedilen unsurlar açısından zengin bir kaynak olduğunu göstermekle birlikte eksiklikler olması muhtemeldir.

<sup>7</sup> Neml 27- 18 “Karınca vadisine geldikleri zaman bir karınca: “Ey karıncalar” dedi, “yuvalarınıza girin ki Süleyman ve orduları farkında olmayarak sizi ezmesinler.” Neml 27-19 “(Süleyman) Onun sözüne gülümseyerek dedi: “Rabbim, bana ve anama, babama lütfettiğin ni'mete şükretmemi, senin beğeneceğin faydalı bir iş yapmamı gönlüme ilham eyle ve rahmetinle beni iyi kullarının arasına sok”.



### Etik Kurul İzni

Bu makale, etik kurul izni gerektiren bir çalışma grubunda yer almamaktadır.



## Kaynakça

- Abdülaziz Bey, (2002). *Osmanlı âdet, merasim ve tabirleri* (Çev.K. Arısan ve D. A. Günay). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Ahmet Refik, (1988). *Onuncu asr-ı Hicrî'de İstanbul hayatı*. Enderun Kitabevi.
- Ali Rıza Bey, (t.y.). *Bir zamanlar İstanbul* (Çev. N.A. Banoğlu). Tercüman 1001 Temel Eser.
- Ali Seydi Bey, (t.y.). *Teşrifat ve teşkilatımız* (Çev. N.A. Banoğlu). Tercüman 1001 Temel Eser.
- Arslan, M. (1999). *Türk Edebiyatında manzum surnâmeler (Osmanlı saray düğünleri ve şenlikleri)*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Canım, R. (2000). *Latîfi tezkiretü'ş-şu'arâ ve tabsıratü'n-nuzamâ*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Devellioğlu, F. (1998). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat*. Aydın Kitabevi Yayınları.
- Düzgün, Ü. K. (2012). Türk destanlarında merkezi kahraman tipinin tipolojisi. *Folklor/ Edebiyat*, 18(70), 9-46.
- Genç, R. (2009). *Türk inanışları ile millî geleneklerinde renkler ve sarı, yeşil, kırmızı*. Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- İslâm ansiklopedisi* (2006). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kandinsky, W. (2001). *Sanatta ruhsallık üzerine*. Altıkkırbeş Yayınları.
- Kaplan, Y., & Poyraz, Y. (2010). Dîvân şiirine kaynaklık etmesi bakımından oyunlar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Klasik Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı, Prof. Dr. Turgut Karabey Armağanı, 3(15), 151-175.
- Kur'ân-ı Kerîm ve yüce meâli*. (1977). (Haz. S. Ateş). Kılıç Kitabevi.
- Levend, A. S. (1984). *Dîvân edebiyatı*. Enderun Kitabevi.
- Muhyiddîn-i Nevevî, (1971). *Riyâzü's-sâlihîn ve tercemesi* (Çev. K. Burslan, & H. H. Erdem). Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Onay, A. T. (2000). *Eski Türk Edebiyatında mazmunlar ve izahı*. Akçağ Yayınları.
- Özkan, Ö. (2007). *Dîvân şiirinin penceresinden Osmanlı toplum hayatı*. Kitabevi Yayıncılık.
- Özlük, I. P. (2011). *Klasik Türk Şiirinde giyim-kuşam kültürü*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pala, İ. (2000). *Ansiklopedik Dîvân şiiri sözlüğü*. Ötüken Yayınları.
- Pardoe, J. (1997). *XVIII. yüzyılda İstanbul* (Çev. B. Şanda). İnkilap Kitabevi.
- Sungurhan, A. (2011). *Klasik Türk Edebiyatında îdiyye*. Grafiker Yayınları.
- Sungurhan, A. (2013). Kınalı-zâde Hasan Çelebi'ye gelinceye kadar Anadolu'da şua'râ tezkireciliğinin gelişimi ve tezkiretü'ş-şua'râ'nın tanıtılması. *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 3(6), 71-104.
- Şahinler, N. (2002). *Siyah ve yeşil Kur'ân'da renk sembolizmi*. İnsan Yayınları.
- Tanrıbuyurdu, G. (2012). Klasik Türk Şiirinde kılıç duası. *Dîvân Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 9(9), 139-150.

Tanyeri, M. A. (1999). *Örnekleriyle Dîvân şiirinde deyimler*. Akçağ Yayınları.

Tolasa, H. (2001). *Ahmed Paşa'nın şiir dünyası*. Akçağ Yayınları

Uğur, E.Y. (2009). *Klasik Türk Şiirinde renkler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yekbaş, H. (2020). *Sehî Bey Dîvânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü.



## REŞAT NURİ'NİN "RECM" ADLI HİKÂYESİNDE ZİHNİYET ÇATIŞMASI\*

 İsmail KEKEÇ<sup>a</sup>

### Özet

Daha geriden başlatmak mümkün olmakla birlikte Osmanlı'daki modernleşme çabalarının ve girişimlerinin milat noktası on dokuzuncu asrın ilk yarısı olarak görülür. Gerek bu dönemde gerçekleştirilen Tanzimat ve Islahat hareketleri gerekse devamında ilan edilen Birinci ve İkinci Meşrutiyet, çağı yakalamada atılan önemli adımlar olarak öne çıkar. Yürürlüğe konulan bu hamlelerin etkileri idari ve siyasi alanlarla sınırlı kalmaz. Toplumda da yayılması hedeflenir. Ancak doğası gereği toplumlar yenilikleri hemen benimsemez, direnç gösterirler. Bu direnç de beraberinde çatışmaları ortaya çıkarır. Yerleşik ve kökleşen değer yargıları ile çağdaş ve filizlenmeye çalışan değer yargılarının karşılaşması ise bir tür zihniyet çatışmasını doğurur. Bu zihniyet çatışmasının türlü görünümüne yer veren eserlerin ve bunları işleyen yazarların ise özellikle İkinci Meşrutiyet Döneminde arttığı fark edilecektir. Cumhuriyetimizin siyasi laboratuvarı olarak nitelendirilen bu dönemde edebiyat dünyasına adım atan Reşat Nuri'nin kaleme aldığı "Recm" hikâyesi de bir zihniyet çatışması etrafında kurgulanmıştır. 1919'da yayımlanan ve Reşat Nuri'nin ilk hikâye kitabı olan *Recm, Gençlik ve Güzellik*'te yer alan bu hikâyesinde genç ve idealist bir mektep hocasının hazin akıbeti ele alınır. Taassup ve cehaletin yol açabileceği trajik durumları işaret eden hikâyede Elmacık köyü ahalisi ile köylerine gelen genç bir İstanbullu öğretmenin değer yargıları ve yaşamı yorumlayış tarzları arasındaki karşıtlık vurgulanır. Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatının da temel izleklerinden birini oluşturacak bu karşıtlık ve zihniyet çatışmasının öncüllerinden biri olan *Recm* hikâyesinin çözümlenmesi çalışmanın temel amacıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Zihniyet, Çatışma, "Recm", Reşat Nuri Güntekin, Hikâye.



### CONFLICT OF MENTALITY IN REŞAT NURİ'S STORY OF "RECM"

#### Abstract

Although it is possible to start even further back the milestone of modernization efforts and initiatives in the Ottoman Empire is seen as the first half of the nineteenth century. Both the Tanzimat and Islahat movements carried out in this period and the First and Second Constitutional Monarchy announced later stand out as important steps taken towards modernization. The effects of these moves are not limited to the administrative and political fields. It is aimed to reach large sections of the society. However, by nature, societies do not immediately adopt innovations, they show resistance. This resistance brings with it conflicts. The encounter between established and deep-rooted value judgments and contemporary and emerging value judgments creates a kind of mentality conflict. It will be noticed that the works that include various aspects of this

\* Bu çalışma, Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan bildiriden genişletilerek üretilmiştir.

<sup>a</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Uşak Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ismailkecec@yandex.com

Makale Geliş Tarihi: 24.10.2022, Makale Kabul Tarihi: 19.12.2022

mentality conflict and the writers who deal with them increased especially in the Second Constitutional Period. The story "Recm", written by Reşat Nuri, who started to write works in this period, which is described as the political laboratory of our republic, is also fictionalized around a conflict of minds. In this story, published in 1919 and included in Reşat Nuri's first story book, "Recm, Gençlik ve Güzellik", the sad fate of a young and idealistic schoolteacher is discussed. In this story, which points to the tragic situations that bigotry and ignorance can cause, the contrast between the value judgments and way of interpreting life of the people of Elmacık village and a young teacher from Istanbul is emphasized. The main purpose of the study is to analyze the story of "Recm", which is one of the precursors of this conflict and mentality conflict, which will also form one of the main themes of Turkish literature in the Republican period.

**Keywords:** Mentality, Conflict, "Recm", Reşat Nuri Güntekin, Story.



## Giriş

Oral Sander *Siyasi Tarih* isimli kitabının ilk cildinde, Osmanlı Devleti'ni parçalanmaya ve çökmeye götüren siyasi, sosyal, iktisadi ve askerî nedenleri sıralarken devletin bu çöküşü engellemek adına giriştiği reform ve yenileşme çabalarının önündeki büyük engellerden biri olarak dinsel bir niteliğe sahip olan devletin din işlerine, dinin de devlet işlerine karışmasını gösterir. Devamında da tarihçi Enver Ziya Karal'ın ilgili husustaki bir ifadesini alıntılıyarak sorunun sanılandan daha çetrefilli ve kök salmış bir yapıda olduğunu işaret eder: "İslam eğitimi, doğa ve toplumsal olaylarını çözmeyi hedef tutmaktan çok, kişinin iç dünyasını, din ve edebiyat bilgileriyle süslemekteydi... (Avrupa insanı 18. yüzyılda doğanın yasalarını bulup, bunları üzerinde uygulamaya başlarken) medreselerde yetişen ve ulema adını taşıyan Osmanlı bilginleri, Aristo devrini bir saman çöpü geçmemiş durumda idiler" (Sander, 2013, s. 295). Osmanlı'nın gerek kimlik algısının gerekse yaşama karşı tutumlarının özellikle askerî ve dinî kurumlar üzerinden inşa edilmiş olması bu sahalar özelindeki kurum ve kuruluşlara yönelik yenilikler yapılmasını zorunlu kılmıştır. Zira bu kurumlarda ortaya çıkan bozulma, yönetimle halk arasındaki bağın zayıflamasını da beraberinde getirmiştir (Kanter, 2014, s. 7). Ancak Sander'in de belirttiği üzere uygulanmaya çalışılan bu reform ve yenileşme hareketleri yerleşik düzenin ve kökleşmiş zihniyetin temsilcileri tarafından varlıklarına bir tehdit olarak görülmüş ve ele geçirdikleri her fırsatta bu hamleleri baltalamaktan, onların aleyhine propaganda yapmaktan geri durmamışlardır.

Yaşamı aklın ve bilimin kılavuzluğunda yorumlamayı ve çağın gerekleri hususunda tatbik etmeyi arzulayan anlayışın temsilcileri ile asırlar boyunca kök salan alışkanlıklar ve sorgulanmadığı için taassup hâlini alan değer yargılarıyla bir yaşam tutumu geliştirmiş zihniyetin temsilcileri arasındaki gerilim özellikle Tanzimat'tan itibaren görünür olmuştur. İkinci Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte ivme kazanan ve Cumhuriyet Döneminde de devam eden bu gerilim pek az olarak uzlaşıyla sonuçlanmış; çoğunlukla iki kanadın çatışmasına evrilmiştir. Yaşam pratiğinde görülen hemen her aksiyonu eserlerine taşımayı ve topluma bu yolla açılmayı hedefleyen yazarlar doğal olarak sözü edilen bu çatışmaya da kayıtsız kalmamışlar, çoğu zaman gözlemlerinden yararlanarak bazen de sezgilerine başvurarak her iki zihniyeti anlatmayı denemişlerdir. Reşat Nuri Güntekin de bu yazarların başında gelir. Yaşadığı yıllar itibarıyla toplumun ve devletin geçirdiği dönüşümlere yakından tanıklık eden yazarın özellikle romanlarında bu dönüşümün yansımalarını görmek mümkündür. Bunun yanı sıra romanlarındaki kadar yoğun

olmamakla birlikte hikâyelerinde de gelenekçi ve yenilikçi olarak nitelendirilebilecek iki kesimin türlü vesilelerle gerçekleşen ve çoğunlukla da çatışmaya varan mücadelelerine rastlanır. Yazının konu edindiği "Recm", yazarın işte bu türden bir hikâyesidir.

### A. ESER HAKKINDA

On dokuz romanı ve yedi hikâye kitabı ile Türk edebiyatının öncü kalemlerinden biri olan Reşat Nuri Güntekin, hikâye yazmaya 1917'de Diken Mecmuası'nda yayımlanan Eski Ahbap eseri ile başlamış ve sağlığında yedi hikâye kitabı basılmıştır. Bunlar: *Recm*, *Gençlik ve Güzellik*, *Roçild Bey* (bu hikâye daha sonra "Bir Centilmen" başlığıyla Tanrı Misafiri kitabında yer almıştır), *Eski Ahbap*, *Tanrı Misafiri*, *Sönmüş Yıldızlar*, *Leylâ ile Mecnun* ve *Olağan İşler*'dir. 350 civarında da kitaplarına almadığı hikâyesi vardır (Kanter, 2017, s. 67). 1919'da eski harflerle basılan ve yeni harflerle yayımlanmayan *Recm*, *Gençlik ve Güzellik* isimli kitabı adından da anlaşılacağı üzere iki ayrı hikâyeden meydana gelir (Karaburgu, 2001, s. 24). "Recm" başlıklı hikâyesinde genç ve idealist bir öğretmenin hazin akıbeti anlatılır. Hikâyenin anlatıcısı bir belediye hekimidir. Olanlar onun hatıra defteri aracılığıyla aktarılır. İstanbullu, zeki ve bilgisiyle, görgüsüyle son derece donanımlı bir genç olan Tahsin, İstanbul'da veya merkez vilayetlerin birinde rahatlıkla görev alabilecekken Anadolu'ya gitmek istemiş ve Taşköprü'ye bağlı Elmacık nahiyesine tayin edilmiştir. Harap hâldeki Anadolu'yu görmüş, nahiyede yaşayan insanların çaresizliğini fark etmiş ve bu yıkıcı manzaraya sebep olan karanlıkla mücadele etmek istemiştir. Bu uğurda gösterdiği çabalarına ise nahiyeye sakinleri tepki duymuş, direnç göstermişlerdir. Sözleri ve davranışlarıyla bir bakıma hedef tahtasına oturtulan Tahsin, günün birinde nahiyede kutsal ve suyu şifalı kabul edilen kör bir kuyunun suyuna zehir katarak orada yaşayanları zehirlemekle suçlanmış ve bu gerekçeyle birkaç delikanlı tarafından kuyunun dibinde taşla tutularak recmedilmiştir.

Özetten de anlaşılacağı üzere hikâyenin izleği, bilgi ve birikimiyle çevresini aydınlatmaya çalışan, karşısına dikilen cehalet ve bağınazlıkla mücadele etmeyi kendisine şiar edinmiş anlayış ile verili olanı sorgulamadan yaşamayı âdet edinmiş, konfor alanlarından çıkmayı göze alamadıkları için durgunluğa, katılığa, tutuculuğa saplanıp kalmış ve bu düşünce konforunu bozacakları endişesiyle yeni ve farklı olana dış bileyen zihniyetin çatışması<sup>1</sup> üzerine kurgulanmıştır. 1919'da basılan ve hikâyenin başına düşülen; "15 Eylül 1313, Taşköprü" notundan anlaşılacağı üzere miladi 1897 yılına karşılık gelen olay zamanından hareketle sözü edilen zihniyet çatışmasının yakın ve uzak tarihimizdeki etki alanının genişliği fark edilecektir. Bilindiği üzere aynı izlek Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında da varlığını hissettiren bir izlektir. Tarihler, dönemler, coğrafi konumlar, kişiler, unvanlar vs. değişiklik gösteriyor olsa da zihniyet çatışması olarak nitelendirilen bu gerçeklik aslında özü itibarıyla bir değerler sistemi çatışması olarak kendisini hemen her platformda ve devirde belli eder. Takiyettin Mengüşoğlu, değerler

<sup>1</sup> Bu metindeki gibi sosyolojik bir olgu olmasının yanı sıra anlatılardaki kurgunun omurgasını oluşturan çatışma unsurunun gerekliliğine, kapsamına ve önemine işaret eden Randall'ın görüşleri dikkate değerdir: "Bir hikâyenin içinde çatışma olmalıdır; ister karakterler içindeki çatışma, ister karakterler arasındaki çatışma, ister karakterlerle koşullar arasındaki çatışma, isterse aynı anda bir çok türde çatışma. Gelişme bölümü, sürekli gerilim alanıdır; sınırlar ve olasılıklar, tehlikeler ve hayaller, engeller ve amaçlar, gerçek ve ideal arasındaki gerilim. Özellikle olay örgüsünün zorunluluklarıyla hikâyenin ana motoru olarak gördüğümüz, bölümden bölüme hikâyeyi sürükleyen karakterlerin varlığı arasındaki çatışma; itme ve çekmedir. Gerçekten de mücadele yoksa hikâye de yoktur; sorun yoksa masal da yoktur, bela yoksa heyecan da yoktur, çatışma yoksa serüven de yoktur." [Randall, W. (2014). *Bizi biz yapan hikâyeler: kendimizi yaratma üzerine bir deneme*. Ayrıntı Yayınları].

sisteminin açılımını ve kapsamını tarif ederken değer tabirinin geniş manasıyla anlaşılmasının önemine vurgu yapar. Her türlü gaye ve hedefler, her türlü ilişki ve menfaatler; ihtiraslar, her türlü idealler, her türlü iktidar ve kuvvet faktörleri, her türlü mevki ve şeref hırsı; iyi ve kötüye ait değerler, inançlar, dürüstlük, sevgi, saygı birer değerdir. Mengüşoğlu'na göre bütün bu değerler sistemi 'yüksek değerler' ve 'vasıta değerler' olmak üzere iki alt grupta toplanabilir. Vasıta değerlerle kastedilen; fayda, ilişki ve menfaat alanı, her türlü maddi değerler, ihtiraslar, kuvvet ve iktidar faktörleri, mevki ve şeref hırsı gibi değerler sistemidir. Yüksek değerlerden ise idealler, inançlar, dürüstlük, dostluk, sözünde durma, sevgi ve saygı, iyiye ve kötüye ait değerler kastedilmektedir. İnsan hayatı, insan faaliyetleri ve bunların sonuçları yüksek değerler tarafından tayin edildiği gibi, vasıta değerler tarafından da tayin edilmektedir. Özellikle vasıta değerler, geniş insan kümesinin hayatında en ön planda yer alırlar. Zira insanların çoğunluğunun hayat faaliyetleri, fayda ve ilişki alanına ait vasıta değerler tarafından tayin edilir. İster bu hükümler bütün bir sosyal birliğin hayatını ilgilendirsinsinler, isterse belli grupların veya bireyin hayatına ait olsunlar; tüm bu alanlarda vasıta değerlerin önemli bir rol oynadığından şüphe edilemez (Mengüşoğlu, 1958, s. 203).

Bu tasnif ve tanımlamadan yola çıkılarak "Recm" hikâyesindeki zihniyet çatışması yüksek değerler ile vasıta değerler arasındaki çatışmanın bir tezahürü olarak yorumlanabilir. Tematik güç olarak konumlandırılan genç öğretmen Tahsin yüksek değerlere sahipken; karşıt güç olarak konumlandırılan Elmacık nahiyesinde yaşayanlar ve onların bir bakıma metinde sözcülüğünü üstlenen ihtiyar imam vasıta değerlerle yaşamlarını sürdürürler.

## B. YÜKSEK BİR DEĞER OLARAK İDEALİZM

"Recm" hikâyesinin idealist kişisi ve aynı zamanda merkezî kişisi Tahsin'dir. Taşköprü'de hekimlik yapan anlatıcı; genç bir öğretmen olarak İstanbul'da kalma olanaklarına sahipken ülkü ve hedeflerini gerçekleştirmek üzere Anadolu'da çalışmak isteyen ve Elmacık'a tayin olunan Tahsin öğretmenin başına gelenleri ve trajik akıbetini vaktiyle İstanbul'da tanıştığı, sonrasında da Taşköprü'ye gelen yakın dostu emekli musiki binbaşısından haber alır. Köylülerin recmettiği mektep hocasının haberini alınca perişan bir halde kendisini dışarıya atan binbaşının hatırlatması ile anlatıcı, katledilen öğretmenin geçen sene binbaşının muayene olması için kendisine getirdiği, "sarışın saz benizli, cılız bir şey" olarak tarif ettiği Tahsin olduğunu anımsar ve üzerinde bıraktığı tesiri ifade eder:

*"Ben Tahsin'i tanıyordum. Hem de yalnız bir kere gördüğüm halde iyi tanıyordum. Binbaşı bu genci bana muayene ettirmeye getirmişti. Civar köylerin bataklıklarından aldığı melun bir sıtma bozuk sıhhatini büsbütün sarsmıştı. Fakir kıyafetli, küçük hasta çehreli, çekingen tavırlı bir çocuktü. Zahiren bakarsanız herkese benzeyen bir adamcağız. Fakat ben onun bakışında ve söyleyişinde anüd ve anlaşılmaz bir emelin ateşini bulmuştum. Binbaşı vaktiyle İstanbul Darülmuallimin'inde teşehhüt miktarı musiki hocalığı etmiş, bu genci orada tanımıştı. İstanbul'da yahut vilayet merkezlerinden birinde kendine bir yer bulabilirdi. Zekâsı, malumatı buna müsaitti. Fakat garip bir cazibe onu Anadolu köyüne bağlamıştı. Vücutundaki hastalığı kısaca anlattı. Tavsiyelerimizi bile dinlemeye lüzum görmeden asıl hastalığına, ruhunun hastalığına geçti. Beni ilk defa görüyordu. Gözlerinde için için yanan bir ateş, sesinde belli belirsiz bir hasta çocuk şikâyetiyle birçok söyledi. Anadolu'nun biçareliğinden bahsetti. İçlerinde yaşadığımız insanların gönlündeki karanlıktan uzun uzun şikâyet*

*etti. Başında Anadolu'nun saadetine ait muhteşem bir rüya vardı. Fakat kimse dinlemek, bilmek istemiyordu. Herkes kendisine düşman oluyordu. Fakat o, bu düşmanlıklara, haksızlıklara hedef olmasından garip bir lezzet alıyormuş. Anlaşılmaz bir fitrat" (Güntekin, 1335/1919, s. 6-8).*

Dikkat edilirse gerek binbaşının gerekse anlatıcının Tahsin'in fiziksel özelliklerini tanımlarken kullandıkları sözcükler onun narin bir yapıda olduğuna işaret eder. "Sarışın saz benizli", "cılız bir şey", "küçük hasta çehreli", "çekingen tavırlı" nitelemeleri sonrasında karakterine dair yapacağı saptamalar arasında bir tezatlık oluşturur. Görünüşte herkese benzeyen bir adamcağız olan Tahsin, cüssesinden beklenmeyecek ölçüde bir ateş gibi parıldamaktadır. Zeki, bilgili, donanımlı olduğu dile getirilen genç öğretmen bütün birikimini ideali uğruna Anadolu'da sarf etmekten çekinmemiş, fedakârlık göstermiştir. Karşılaştığı düşmanlıklar, haksızlıklar onu idealinden, mücadelesinden vazgeçirmek şöyle dursun, onu daha da kamçulamıştır. Bu uğurda hedef alınmasından duyduğu garip bir lezzetten bahsettiğinde anlatıcı onun fitratını anlaşılmaz bulduğunu itiraf etmekten kendini alamaz. Giriştiği mücadelenin haklılığına ve doğruluğuna olan sarsılmaz inancının ve kararlılığının bir göstergesi olarak bu ifadeler oldukça dikkate değerdir.

Bu anımsayışları sonrası maktulü görmek ve rapor verme amaçlı tahkikat için yanında memurlar olduğu halde Elmacık'a yola çıkan anlatıcının buraya dair izlenimleri de oldukça dikkat çekicidir. Taşköprü havalisini iyi bildiği halde Elmacık'ı daha önce hiç görmediğini ifade ettikten sonra yol boyunca karşılaştığı doğa ve insan manzaralarından söz eder:

*"Taşköprü havalisini çok gezdiğim için iyi bilirim. Fakat Elmacık'ı hiç görmemiştim. Soluk bir sonbahar güneşi altında göz alabildiğine kadar uzanan yanık renkli çıplak topraklar, bütün manzara bundan ibaret... Bu çöl toprağının bir noktasından yol birdenbire bir sel çukuru gibi inmeye başlıyor. Güneşsiz bir vadinin dibinde birikintisinden ibaret kalmış bir dere. Birkaç sıska servi... Derenin etrafına sıralanmış yetmiş seksen kadar kulübe... İşte Elmacık. Bizi misafir odasına indirdiler... Memurlar hemen vazifelerine başladılar... Benim vazifem yalnız tahkikattan sonra maktulü görmek, raporumu vermekten ibaretti. Onlar istintaklarını alabildiğine uzatırlarken ben dışarı çıktım; köyü biraz görmek istedim. Mezarlık gibi ıssız, kimsesiz bir yer... Ne sokaklarda oynayan köy çocukları ne süprüntülerde eşinen tavuklar. Tek tük rast geldiğim kapalı çehreli ağır ve sessiz köylüler bile ayaklarıyla gürültü etmekten çekiniyor gibi yürüyorlar" (Güntekin, 1335/1919, s. 8-9).*

Anlatıcının karşılaştığı manzarayı betimlerken kullandığı sözcükler bir bakıma yaşanan elim hadisenin ipuçlarını vermek ister gibidir. "Çıplak topraklar", "çöl toprağı", "güneşsiz bir vadi", "birikintisinden ibaret kalmış bir dere", "birkaç sıska servi" türünden nitelemeler verimsizliğe, kısırlığa göndermede bulunur. Köy yaşantısı da bundan farksızdır. "Mezarlık gibi ıssız", "kimsesiz", sokaklarında çocukların oynamadığı, tavukların bile eşelenmediği bir yer hüviyetindeki Elmacık adeta terkedilmiş gibidir. Rastlanan tek tük köylüler ise "kapalı çehreli", "ağır" ve "sessiz"dir. Öyle ki yürürken bile gürültü çıkarmaktan çekinir bir halleri vardır. Kasvetli bir atmosfere sahip olan köy, kıpırtısız, canlılık belirtisi taşımayan adeta üzerine ölü toprağı serpilmiş gibidir. İklimin, coğrafyanın yaşayanlar üzerindeki etkisi ya da insanların yaşadıkları coğrafyayı şekillendirmesi olarak yorumlanabilecek bu iç karartıcı manzara, Tahsin'in hekime muayene olurken uzun uzun şikâyet ettiği "insanların gönlündeki karanlığın" bir yansımasıdır.



### C. VASITA BİR DEĞER OLARAK KONFORMİZM

Hikâyede karşıt güç olarak kurgulanan köylülerin ve onların temsili olarak sembolleştirilen ihtiyar imamın konformist bir yaşam sürdürdükleri anlaşılmaktadır. Konformizm ile kastedilen ise yerleşik ve kökleşmiş değer yargılarının hiçbir sorgulanmaya tabi tutulmadan sürdürülmek istenmesi, yeni ve farklı olana direnç gösterilmesi hatta şu ya da bu biçimde yeni ve farklı olanın bertaraf edilmek istenmesidir. Kendilerinden olmayanı dışlamak ve farklılıklara tahammül edememek, yeniliklere karşı peşin hükümlü olmak ve bunları kendi varlıklarına bir tehdit olarak görmek düşünce konforlarının bozulmasını istemeyenlerin sergileyeceği reaksiyonlardan bazılarıdır.

Anlatıcının Elmacık'a dair izlenimlerinin ardından köyün ihtiyar imamıyla gerçekleştirdiği konuşma sözü edilen bu konformizmin köylüleri nasıl esir aldığı rahatlıkla anlaşılabilir. İmamın konuşmanın henüz başında anlatıcıya birdenbire; "sen İstanbullu musun Efendi?" diye sorması önyargısını açığa vuran önemli bir göstergedir. Zira recmedilen Tahsin de İstanbulludur. İmamın ve dolayısıyla köylünün dışardan gelenlere bakışı bu yaklaşımda gizlidir. Konuşmanın devamında anlatıcının, bu recm hadisesinin nasıl olduğunu imamdandır sorması üzerine anlattıkları Elmacıkların Tahsin öğretmene nasıl dış bilediklerini ortaya çıkarır:

*"Oğlum... Biz köylüler itikadı bütün adam isteriz... Bu çocuk Allah rahmet eylesin; na böyle parmak kadar bir adam... Tüy tüs yok... Kalkar yaşından büyük işler görmeye... Çocuklara dinini diyanetini belletmeden kitaplar okutur... Kâğıtlara adam suretleri yaptırır... İlahi okutmaz türkü çağırır. Namaz suresini öğretmeden beyit belletir. Hasıl-ı velmana fena bir adam oğlum... Bu kadarla kalsa neyse... Köylülerin her işine burnunu sokar, kadınlara okuma öğretin, şöyle edin, böyle yapın diye söylenir durur. Bak hele olacak şey mi? Köy ağalarından para istemiş. Fakir çocuklara kitap götüreceğim demiş. Bunlara kitap almak 'Köse Dede'ye mum yakmaktan sevaptır demiş. Böyle kâfirlik olur mu oğlum?..." (Güntekin, 1335/1919, s. 10).*

Anlaşıldığı üzere Tahsin öğretmenin idealist bir şekilde etrafını aydınlatmak, köylülerin menfaatine olacak şekilde onları bilgilendirmek, özellikle de ihmal edilen kadınların ve çocukların eğitimi adına canla başla mücadele etmek gibi bir dizi hamleye girişmesi imamın ve köylülerin çoğunluğunun nefretini, düşmanlığını üzerine çekmesine neden olmuştur. Tahsin'in doğruları ile kendi bildiklerinden, alışkanlıklarından başka bir düşünceye sahip olmayan Elmacık ahalisinin doğruları karşı karşıya gelmiştir. Bu da köylülerin ve onların sözcüsü konumundaki ihtiyar imamın düşünce konforunu bozmaya yetmiştir. Konuşmanın devamında Köse Dede'nin kim olduğunu soran anlatıcıya; "Himmatı hazır nazır olsun bir evliya... Bir mübarek zat..." diye karşılık verir ve ardından ekler: "Ne hastalığın olursa olsun, buraya bir ip bağla, haftaya kalmaz geçer... Bu mektep hocası hastalara "ip bağlayacağımıza ilaç için" dermiş... Ben işitmedim ya şahitler var..." (Güntekin, 1335/1919, s. 11).

Görüleceği üzere Tahsin öğretmenin neredeyse her eylemi, her söylemi Elmacık ahalisi için bir düşmanlık gerekçesi haline gelmiştir. Onların yararına bile olsa köylüler bu tür girişimlerini hoş karşılamamışlar, taassuba varan bir inatçılıkla direnç göstermişlerdir. Tahsin'in recmedildiği kuyunun başına geldiklerinde ise hadisenin trajikliği iyice belirginleşir. Kuyuyu; "Burası geniş ağızlı ayazmaya benzeyen bir kör kuyu idi. İçi dikenler, çalılarla doluydu. Taşlara dokunarak yosunlu yalağa taşların

görünmez bir yerinden damla damla bir su dökülüyordu” diye tarif eden anlatıcı tıpkı Elmacık köyünü anlatırken edindiği izlenimlere benzer bir görüntü resmeder. Işığın kör bir karanlıkla boğulmasını andırır biçimde cehalet ve taassup; yaşamı, canlılığı, renkleri hapsederek Tahsin’de simgeleşen aydınlatma meşalesini söndürmüştür. Recm hadisesi konuşmanın burasında bir kez de imam aracılığıyla dile getirilir:

*“Burası İdris aleyhisselamdan kalmış... Min tarafillah buraya acı bir su dökülür. İki üç günlük köylerden hastaları, bu acı sudan içirmeye getirirler... İşte oğlum bu çocuk bu suya ağu (zehir) katıp ümmet-i Muhammedi öldürmeye kastetti. Ama cenabı Allah ayağına dolaştırdı.*

- Bunu kim söyledi, diye sordum.

- Geceleeri karanlıkta gelir buraya girermiş... Bir akşam çobanın biri gözetlemiş. Yeşil bir tahta kutusu varmış... Avuç avuç ağu katarmış. Sonra köylüler bu sudan birer parça tattılar. İçinde ağu olduğu belli... Evvelki gece delikanlılar peşine takılmışlar... Serde gençlik var. Şuradan birkaç parça taş yuvarlayıvermişler üstüne... Sabahleyin cenazesini buldular.

*Tafsilatı dinlemeye içim dayanmadı” (Güntekin, 1335/1919, s. 12).*

Hikâyenin sonunda ise suya zehir kattığını iddia ettikleri Tahsin öğretmenin elindeki yeşil tahta kutusunun üstünde “sulfato” yazdığı okurun dikkatine sunulur. Bu sıtma tedavisinde kullanılan bir sıtma ilacıdır. Tahsin de sıtma hastalığından muzdarip olduğu için geceleri bu kuyunun başına gelip ilacını almış fakat köylüler onun kuyu suyuna zehir katıp kendilerini öldürmeyi amaçladığını düşünerek kuyunun başında recmetmişlerdir.

Cehalet ve taassubun toplumu getirdiği noktayı böylesine trajik bir biçimde ortaya koyan Reşat Nuri, bu sorunu sonraki yıllarda romanlarında da işleyecektir. En bariz örneği ise *Yeşil Gece* romanıdır. Romanın merkezî kişisi, çağdaşlaşma sürecinde değişimin dinin gerekçe gösterilerek engellenmesi için uğraşanlara karşı sergilediği tutumla son derece yenilikçi Osmanlı aydın tipinin örneği olan Ali Şahin’dir. Bu yenilikçi zihniyetin karşısında ise dine sığınarak çıkarlarını korumaya çalışan softalar vardır. Romanda vurgulanan cahillik kitap okumamaktan değil sorgulamamaktan kaynaklanır. Yozlaşmanın kaynağını oluşturan söz konusu cehalet ise Anadolu halkına dinî ve resmî kurumlardaki bozulma aracılığıyla bulaşır. *“Yaşam kaygısını bir kenara bırakarak ‘vaad edilen cennet’ hayali içerisinde miskinliğe alışan toplum, dini kaynakları bilmediği gibi diğer ilimlere de ‘öcü’ gözüyle bakmaktadır. Okumadığı için sorgulamayan, sorgulamadığı için başkalarının fikirlerini kendi fikri olarak algılayan toplum, kendi geleceğini ve kaderini değil başkalarının geleceğini ve kaderini yaşar” (Kanter, 2017, s. 43-45).*

Özellikle Anadolu kırsalında görülen batıl itikatlar ve bunların sorgulanmadan, sağlaması yapılmadan olduğu gibi benimsenmesinin doğurduğu cehalet ve taassuba karşı verilen mücadele Türk edebiyatının sonraki evrelerinde de sıklıkla işlenir. Reşat Nuri’nin gerek çalışmaya konu edilen hikâyesi gerekse bahsi geçen romanında olduğu gibi anlatılara konu olan değerler çatışmasının benzer örneklerini öncü diyebileceğimiz diğer yazarlarda da görmek mümkündür. Örneğin, benzer bir izleğin başarılı örneklerinden biri olan *Vurun Kahpeye*, bu doğrultuda kaleme alınmış önemli bir romandır. Cehaletle, yoksullukla, batıl inanışlarla mücadelenin konu edildiği bu eserinde Halide Edip de Reşat Nuri’nin

Tahsin öğretmeni ideallerini gerçekleştirmek için Elmacık nahiyesine göndermesi gibi, idealist Aliye öğretmeni Anadolu'ya gönderir. Üstelik "Recm" hikâyesinde de *Vurun Kahpeye* romanında da bu idealist ve aydın karakterli öğretmenler orada yaşayanlar tarafından recmedilerek aynı trajik akıbete uğrarlar.<sup>2</sup>

### Sonuç

Yerleşik ve kökleşen gelenekçi anlayış ile çağdaş ve filizlenmeye çalışan yenilikçi yaklaşımın karşılaşmasından doğan zihniyet çatışmasının kurgulandığı "Recm" hikâyesinde tematik güç Tahsin öğretmen ve onun değerleriyle temsil edilirken karşıt güç köylülerin ve onların sözcüsü durumundaki imamın değerleriyle temsil edilir. Tahsin, aydın tavırlı bir öğretmen olarak Anadolu'nun harap hali ve orada yaşayanların gömülüp kaldıkları karanlık karşısında mücadele etme arzusundayken, köylüler bu aydınlanmaya direnç gösterirler. Yazının başında belirtildiği üzere bu durum derin ve köklü arka plana sahip bir zihniyet çatışması olarak yorumlanabileceği gibi yine bunu da kuşatan bir değerler sistemi çatışması ekseninde de yorumlanabilir. Yüksek bir değer olan idealizm ve bu doğrultuda verilen samimi uğraş, vasıta bir değer olan ve Elmacık nahiyesinde yaşayanların büyük bir bölümünü esir almış konformizme dış geçirememiştir. Gerek imam gerekse köylüler daracık dünyalarında meseleleri, olup bitenleri sadece kendi doğrularıyla yorumladıklarından sahip oldukları bu düşünce konforunu sarsmak isteyen Tahsin öğretmeni ötekileştirmiş, kınamış, yargılamış, hakkında peşin hükümler vermiş ve en sonunda da recmederek bertaraf etmişlerdir.

### Etik Kurul İzni

Bu makale, etik kurul izni gerektiren bir çalışma grubunda yer almamaktadır.




<sup>2</sup> İki metnin karşılaştırmalı bir çözümlemesi için bkz. Karaburgu, O. (2019). Reşat Nuri'nin Recm Hikâyesi ve Halide Edip'in Vurun Kahpeye Romanı Üzerine Bir Karşılaştırma. *Journal of History School*, 42, 1092-1100.

### Kaynakça

- Güntekin, R. N. (1335/1919). *Recm, gençlik ve güzellik*. Türk Dünyası Matbaası.
- Kanter, M. F. (2014). *Milli edebiyat dönemi Türk şiirinde benlik algısı ve kimlik kurgusu*. Kitabevi.
- Kanter, M. F. (2017). *Madalyonun öteki yüzü: Reşat Nuri Güntekin*. Edebiyat Ortamı Yay.
- Karaburgu, O. (2001). *Reşat Nuri Güntekin'in hikâyeleri üzerinde bir inceleme* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Mengüşoğlu, T. (1958). *Felsefeye giriş*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay.
- Randall, W. (2014). *Bizi biz yapan hikâyeler: Kendimizi yaratma üzerine bir deneme*. Ayrıntı Yay.
- Sander, O. (2013). *Siyasi tarih-ilkçağlardan 1918'e*. İmge Kitabevi.



# SAİT FAİK'İN SİVRİADA SABAHİ VE SİVRİADA GECELERİ HİKÂYELERİNİN ARKETİPSEL SEMBOLİZM AÇISINDAN İNCELEMESİ\*

 Onur TOKİZ<sup>a</sup>

## Özet

Carl Gustav Jung'un arketiplerle ilgili kuramı birçok edebiyat araştırmacısı tarafından incelemeye tabi tutularak çeşitli edebî eserler bu yöntem ışığında tetkik edilmiştir. Destan, masal, efsane gibi çeşitli anlatıları bu kuramla incelemek mümkündür. Arketiplerin, varlığını koruyarak edebî eserlerde çeşitli şekillerde kendine yer bulduğu bilinen bir gerçektir. Campbell ve Frye gibi araştırmacılar, modern dönem eserlerinde arketiplerin nasıl kılık değiştirerek yer edindiğini ortaya çıkarmışlardır. İnsanın bilinçaltında yer edinen gizli yönleri hem edebiyat hem de psikoloji bilimi açısından önem taşımaktadır. Ülkemizde de bu anlamda kaliteli çalışmalar yapılmaktadır. Sait Faik Abasıyanık gibi modern Türk hikâyeciliğinin önemli bir isminin eserlerinin arketipsel sembolizm açısından incelenmesi önem taşımaktadır. Bu çalışmada; Sivriada Sabahı ve Sivriada Geceleri adlı birbirinin devamı niteliğinde olan iki hikâye arketipsel sembolizm açısından incelenerek insanlığın ortak mirasına ait deliller ortaya konulmuştur. Modern psikolojiye ait bir yöntemle edebî eserler arasında bağ kurularak edebiyatın hayata dokunan yüzü incelenmektedir. Arketipsel sembolizm yöntemi ve bu yöntemin Sait Faik hikâyesindeki izleri bundan sonra yapılacak çalışmalara ışık tutacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Sivriada Sabahı, Sivriada Geceleri, Arketipsel sembolizm, Sait Faik Abasıyanık.



## AN ANALYSIS OF SAİT FAİK'S STORIES OF SİVRİADA SABAHİ AND SİVRİADA GECELERİ IN TERMS OF ARCHETYPAL SYMBOLISM

### Abstract

Carl Gustav Jung's theory of archetypes has been examined by many literary researchers and various literary works have been examined in the light of this method. It is possible to examine various narratives such as epics, fairy tales and legends with this theory. It is a known fact that archetypes are preserved in various forms in literary works by preserving their existence. Researchers such as Campbell and Frye have revealed how archetypes take their place in the works of the modern period by disguise. The hidden aspects of man's subconscious are important both in terms of literature and psychology. In our country, quality studies are carried out in this sense. It is important to examine the works of an important name in modern Turkish storytelling, such as Sait Faik Abasıyanık, in terms of archetypal symbolism. In this study; two stories, which are the continuation of each other, named Sivriada Sabahı and Sivriada Geceleri, are examined in terms of

\* Bu çalışma, Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan bildiriden genişletilerek üretilmiştir.

<sup>a</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Bingöl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, Pazarlama ve Reklamcılık Bölümü, onaraz@hotmail.com

Makale Geliş Tarihi: 24.10.2022, Makale Kabul Tarihi: 19.12.2022

archetypal symbolism and evidences belonging to the common heritage of humanity are revealed. By establishing a connection between literary works with a method belonging to modern psychology, the face of literature that touches life is examined. The archetypal symbolism method and the traces of this method in the story of Sait Faik will shed light on future studies.

**Keywords:** Sivriada Sabahı, Sivriada Geceleri, Archetypal symbolism, Sait Faik Abasıyanık.



## Giriş

Edebî metinleri birbirinden farklı yöntemlerle incelemek mümkündür ve iyi metinler inceleme yönteminin uygulanmasında araştırmacıya büyük olanaklar sağlar. Bireysel ve toplumsal çatışmaların yoğun olarak işlendiği hikâye ve roman formlarında edebî eseri incelemek için başka disiplinlerin bakış açısına ihtiyaç duyulmuştur. İncelenen edebî esere hangi yöntemle yaklaşılacağını çoğunlukla edebî eserin kendisi belirler.

Edebiyatla yakın disiplinlerden biri psikolojidir. Öyle ki iyi edebî eserler çoğunlukla modern psikolojinin uygulama alanı olarak kullanmıştır. 1900'lü yılların başında Freud tarafından oluşturulan psikanaliz kuramı öncelikle psikoloji ve fizyoloji alanlarını kapsasa da sonrasında edebiyata yönelerek gerçek atılımını yapmıştır. Freud'dan sonra A. Adler, C. G. Jung, E. Fromm, O. Rank, J. Lacan gibi isimlerle kapsamı ve uygulama şekli değişen bu kuramda edebî eserler her zaman ön planda tutulmuştur. Son yıllarda edebiyat araştırmacıları da bu kuramdan faydalanarak birçok şair ve yazarın eserlerini incelemişlerdir.

Türk edebiyatının önemli isimlerinden biri olan Sait Faik'in hikâyelerinde yazarın bilinçaltına dair işaretler bulmak mümkündür. Bu işaretleri ortaya çıkarmada psikanalistlerin uyguladığı yöntemler önem arz etmektedir. Özellikle Jung'un arketipsel eleştiri yöntemi araştırma kapsamındaki hikâyeleri anlamada yardımcı olacaktır. Bu nedenle arketipsel eleştirinin ne olduğuna genel hatlarıyla bakmak fayda sağlayacaktır.

## A. ARKETİPSEL ELEŞTİRİ YÖNTEMİ

"ilk örnek" anlamına gelen arketip terimi Platon ideasının bir karşılığı olarak da düşünülen bir kavramdır. Bu ilk örnek var oluşundan bugüne kadar insan zihninde bulunan imgeleri karşılamaktadır. (Tanrıtanır, 2019, s. 31). Bu imgeler sayesinde insan hayata tutunur. "Arketipler, insanların ortak bilinç dışında yatan ve insanoğluna derinlerden seslenen psişik davranış formlarıdır." (Serrican Kabalcı, 2018, s. 75). Kişi bu formlar sayesinde hiç tanımadığı insanlarla benzer davranış kalıpları üretebilir. J. G. Frazer ilkel ayinler ve mitoslar üzerine yaptığı incelemede insanlığın ortak mirasına dair çeşitli deliller bulur. "Frazer'a göre bizim yabancılarla olan benzerliklerimiz, onlardan farkımızdan fazladır." (Serrican Kabalcı, 2018, s. 79). Bu benzerliklerin çokluğu Jung'un hocası Freud'dan farklı düşünmesini sağlamış ve arketipsel inceleme metodunun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Freud, psikanalitik yöntemde edebî eserleri tıpkı rüyalar gibi değerlendirerek sanatçının bilinçaltı süreçlerini incelemede malzeme olarak kullanmıştır. Jung da benzer bir bakış açısıyla edebî eserleri incelemiştir; yalnız onun odağında eserin kendisi yer almıştır.

Jung'u hocasından ayıran şey bilinçaltına dair fikirleridir. Freud bilinçaltını sadece bireysel olarak değerlendirir. Jung ise hocasının birçok görüşüne katılmakla beraber bilinçaltının bireysel ve kolektif olmak üzere ikiye ayrıldığını iddia eder. Arketipsel eleştiri yöntemi de kolektif bilinçaltının keşfiyle belirginleşir. Freud'un eserden yola çıkarak sanatçıyı merkeze almasının sebebi bilinçaltını sadece bireysel olarak nitelemesidir. Bireysel bilinçaltı, bu kavram bilinçdışı olarak da kullanılabilir, kişinin ana rahminden itibaren geçirdiği bütün evreleri kapsar. Böylece eserdeki her bir unsur sanatçının bireysel hayatıyla ilgili bilgiler verir. Jung, bunun sınırlı bir bakış açısı olacağını düşünür. Zira birbirinden farklı çağlarda ve ortamlarda yaşayan insanlarda benzer davranış kalıpları yer almaktadır. Bireysel bilinçaltı insanları birbirinden ayırırken kolektif bilinçaltı insanın özündeki benzerliği ortaya çıkarır. "Jung temelde arketipleri tüm insanlığa has ortak davranış özelliklerini ve tipik deneyimleri başlatma, kontrol etme ve yönlendirme kapasitesine sahip doğal nöropsişik merkezler olarak görmüştür." (Stevens, 1999, s. 49). Dolayısıyla Jung; Freud'dan farklı bir inceleme yöntemi oluşturarak bilinçdışı öğelerin oluşturduğu davranış kalıpları üzerinde çalışmıştır.

Jung'un kuramsal kurgusunun merkezinde bireyleşme veya birleşme olarak adlandırılan bir süreç yatar. "Bireyleşim sürecinin amacı ruhsal bütünlüğe ulaşmaktır." (Gökeri, 1919, s. 17). Bu süreçte insanın tanınması gereken arketipler vardır. Gölge, anima, animus bunlardan bazılarıdır. Erginleşme yolundaki birey bilinçaltına doğru yaptığı yolculukla birlikte bu arketiplere rastlar. Bilinç düzeyinin ışığıyla birlikte karanlıkta kalan yönler aydınlığa ulaşır. (Jung, 2005, s. 13). Arketipler kişinin gelişim aşamalarını inceleyebilmek için önemli bir anahtardır. Jung'un kolektif bilinçaltı olarak adlandırdığı bu gizemli sandıkta yer alan kişiliğin karanlıkta kalan yönleri incelenmiştir.

Kolektif bilinçaltı, genetik olarak çağlar ötesinden bu yana kodlanan davranış kalıplarını kapsar. Buna göre arketip ismi verilen ilk örnek, insanlığın bilinçaltında var olan dinamik bir etkidir. Bu ilk örnek sayesinde benzer davranış kalıpları oluşur ve insanlar birbirinden bağımsız olarak bu davranışları açığa çıkarırlar. Jung, arketipleri üç kategoriye ayırır. Birincisi her insanın tekrar ettiği 'primordial' adı verilen orjinalliği ifade eden sembollerdir. İkincisi, 'universal' adı verilen insanlığın deneyimlerinden oluşan sembollerdir. Üçüncüsü ise 'recurrent' adı verilen insan bilimi, yaradılışı ile ilişkiler kuran ve en eski arketiplerle bağlantıyı kuran sembollerdir. (Tanrıtanır, 2019, s. 29). Arketipler esasında insanın hayatı anlamlandırma biçiminin birikimidir. Bu birikimin normal şartlarda görünürlüğü yoktur. Ancak edebî eserlerde çeşitli imgelere bürünerek ortaya çıkarlar. Bu şekilde beliren imgelere de arketipsel imge denir. Jung, edebî eserlerin oluşumunda bireysel bilinçaltından öte kolektif bilinçaltının daha etkin olduğunu düşünür. Dolayısıyla arketipsel eleştiri yöntemiyle birlikte edebî eserlerde görünür hale gelen kolektif bilinçaltı öğeleri saptanırsa eserin evrensel boyutu ortaya çıkar. Sanatçıyı farklı kılan da arketiplerin bireysel bilinçaltı süzgecinden geçerek kendi kaprisleriyle birlikte aldığı yeni biçimdir. Edebî eser bu şekilde incelendiğinde sanatçının benlik bütünlüğü sağlanır ve daha yetkin bir inceleme meydana çıkar. Arketipsel eleştiri yöntemini psikanalitik yöntemden ayıran diğer bir unsur da son cümlede açığa çıkar. Çünkü arketipsel eleştiri yöntemi bireyin yaşam enerjisini ortaya çıkarır; oysaki psikanalitik yöntem bireysel bilinçaltını daima hastalıklı yönleriyle ele alır.

Jung, kolektif bilinçaltını incelerken arketiplerin özellikle rüyalarda, masalarda ve mitik anlatılarda belirginleştiğini fark etmiştir. Bu ilk imgelerin edebî metinlerde persona, yüce birey, gölge,

anima-animus ve yolculuk arketipi şeklinde kalıplaştığı görülür. “Temelde arketipler insan zihninde vardır ve zihinde aktif hale getirilerek sembollere dönüşmesi gerekmektedir.” (Tanrıtanır, 2019, s. 31). Bu kalıpların sadece geleneksel metinlerde yer almadığı modern metinlerde de görüldüğü artık bilinen bir gerçektir. Sanatsal metinlerde çeşitli sembollerle ortaya çıkan arketipler, sanatçının kolektif yönünü de açığa çıkarır. Bu nedenle arketipsel eleştiri yöntemiyle incelenecek eserler sanatçının bilinçaltına yapılan bir yolculuk gibi düşünülebilir. Şüphesiz bu yolculuk dikkatli bir okumayı ve ayrıntılı bir araştırmayı gerektirir.

## B. SİVRİADA SABAHİ VE SİVRİADA GECELERİ'NDE ARKETİPSEL SEMBOLİZM

Sait Faik Abasıyanık'ın Son Kuşlar isimli hikâye kitabında yer alan ve birbirini tamamlar mahiyette duran iki hikâyesi Sivriada Geceleri ve Sivriada Sabahı ilk görünüşte bir balıkçının balık avlama macerasını anlatır. Başkişi balık avlamayı bilmeyen Kalafat isimli usta bir balıkçıdan işin inceliklerini öğrenmeye aday kişidir. Fakat hikâye bu sıradan olayın ötesinde sembollerle örülü dünyası irdelendiğinde sıradanlıktan kurtularak her okunuşta farklı bir anlam dünyasını aralayacak derinlikte ve genişliktedir. “Holland'a göre, sanat eseri yaratıcısının bilinçaltında bulunan bir fanteziden kaynaklanmaktadır.” (Cebeci, 2009, s. 11). İncelenen metnin yazarının bilinçaltına dair ipuçları elde edildiğinde metnin gizli kapılarının açıldığı ve gerçek sanat eserine ancak o zaman ulaşmanın mümkün olduğu görülecektir. Gasset'in sanat görüşüne göre okur bir camdan bahçeye doğru baktığında bahçede olup bitenleri görür. Oysa camı seçebilmesi için bakış açısını ona göre ayarlaması gerekir (Gasset, 2012, s. 24). Dolayısıyla Sait Faik'in diğer hikâyelerinde olduğu gibi bu hikâyesindeki sanatsal dehayı görebilmek için de bazen gözler kısılarak bakılmalıdır. “Modern edebiyat büyük ölçüde önümüzde, çevremizde ve içimizde gezinen hastalıklı umutsuz durumların cesur ve tam bilgili bir gözlemine adanmıştır.” (Campbell, 2010, s. 39). Bu hikâyelerde yer alan unsurları tespit edebilmek için de aynı cesarete ihtiyaç vardır. “Bir metnin anlaşılması ve yorumlanması ancak derinde yatan gizli özün ve kapalı anlamların açılmasıyla mümkün olabilir.” (Yılmaz, 2011, s. 45). Edebî metinlerde yer alan gizli özün ortaya çıkarılması için de çeşitli yöntemlere ihtiyaç vardır. Jung'un arketiplere dayalı inceleme yöntemi her iki hikâyenin anlaşılmasında anahtar görevi görür.

Sivriada'ya doğru gidilirken fırtına başlar. Kalafat'ın tecrübesiyle bir süre beklenir, ardından gökkuşağı çıkınca yola çıkılır. Gökkuşağının Türk mitolojisinde değişik anlamları vardır. Fakat dikkati çeken özelliği gökkuşağının eski Türklerde bu dünya ile diğer dünya arasında köprü vazifesi görmesidir (Ögel, 2010, s. 228). Adaya yapılan yolculuk gökkuşağının çıkmasıyla gerçekleşir. Bireyleşme yolundaki bu ilk adımda gökkuşağı önemli bir sembol olarak dikkat çeker. Bir anlamda bilinçaltına yönelik bir köprü vazifesini gören gökkuşağı, mitlerin şekil değiştirerek edebiyatta yer edinmesinin kanıtıdır. Bir çıkıp bir kaybolan gökkuşağı, ismi verilmeyen başkişiye ilkel zamanı hatırlatır. “Sanki dünyanın kuruluşundan bir gün yaşıyor gibi gidiyorduk.” (Abasıyanık, 2017, s. 75). Hikâyenin sonunda tekrar atf

| 1620 | yapılacak bu zaman ibaresi, metinde yer alan kişinin bilinçaltına dönük incelemesini zorunlu kılar. Gökkuşağıyla birlikte bilinçaltına dönük olan serüven başlatılır. Yazarın yaratılışla ilgili vurgusu bu durumu kanıtlar. Nitekim hikâyenin sonunda bilinçaltının orta yerinde bu durumu kendi sanatsal tavrına bağlayacaktır. “Dünyanın yaratılışındaydık şimdi, insanın ilk zamanlarını yaşıyorduk. Onlar



avlıyorlardı, ateş yakıyorlardı. Ben martıya ait bir mersiye yazmış, ateşin karşısında okumak üzereydim." (Abasıyanık, 2017, s. 78).

Çizilen bu tablo sanatçının yeni ürünler çıkarırken başkalarından farklı bir bakış açısına sahip olduğunu gösterir. Başkişi etrafındakiler gibi düşünmez. Onun bakış açısı daha melankoliktir. Ateşin başında oturmaları, onun bir mersiye okuması vs. mitik bir zamandan alınmış bir sahne gibidir. Bu sahnede başkişi; duyarlığı yüksek olan, çevreyi diğer insanların algıladığı gibi algılamayan, modern zamanların sanatçısı şeklindedir.

Başkişinin isimsiz olması ve kendisini ilkel insanlara benzeterek tanımlaması, aynı zamanda metindeki unsurların sembolik olarak aynı amaca hizmet etmesi insanın bireyleşim sürecinin aşamalarını gösterir. Kolektif bilinçdışına ait maceralar görünürde tek kişinin hikâyesi gibi algılsa da esasında insanlığın tümünü ilgilendiren maceralardır. İsmi olmayan başkişi, belirgin bir kişiyi işaret etmekten öte herhangi birini veya herkesi çağrıştıracak şekilde inşa edilir. Daha sonra duyarlığıyla birlikte günümüzdeki sanatçı kişiliğinin bir yansıması hâline gelir. Fakat bunun için bilinçaltı süreçlerinden geçmesi gerekecektir. Gökkuşağının altından geçilerek bu yeni evrene dönük yolculuk başlatılır. Jung'un felsefesinde bu yerin adı kolektif bilinçdışıdır.

Başkişiye yol gösteren yüce birey görünümdeki Kalafat'tır. Yüce birey, kahramanın yolunu ışıklandıran, ona doğru yolu gösteren öncü kişiliktir." (Namlı, 2007, s. 1213). Kalafat, hikâye boyunca yaşlı bilge rolüne uygun davranır. Başkişi karşılaştığı bütün trajedilerden Kalafat'ın yol göstericiliğiyle kurtulur. Sivriada yolculuğunda kayığı kullanan ve balık avını gerçekleştiren kişi de Kalafat'tır.

Sivriada'ya varılınca öncelikle kayık bir mağaradan geçilir. Gökkuşağının altından geçip bir mağaraya ulaşmak bilinçaltı yolculuğunun önemli bir göstergesidir. "Her kim mağaraya, yani herkesin kendi içinde taşıdığı mağaraya ya da bilincin dışındaki karanlığa girerse, kendini önce bilinçdışı bir dönüşüm süreci içinde bulur. Bilinçdışına girmesi, bilinci ile bilinçdışının içerikleri arasında bir bağ kurmasını sağlar." (Jung, 2005, s. 67). Bilinçdışıyla karşılaşıldıktan sonra sancılı bir süreçle yeniden doğuş için gerekli şartlar oluşturulur. Mağara bilinçaltını temsil eder gibi görünse de onun esas işlevi sonradan ortaya çıkar. Mağaraya girdiklerinde öncelikle bir fok balığıyla karşılaşırlar. Fok balığı kaygan vücuduyla fallus imajı çizmektedir. Onun suya dalış ve çıkışı bu imgeyi kuvvetlendirmektedir. Mağarada çizilen resim bir cinsel ilişkinin sembolize edilmiş hali gibidir.

"Güneş batıyor, martılar haykırıyor, karabataklar sudan çıkmış, ıslak kanatlarını kaldırabilmek için deli gibi çırpınıyorlar. Ayıbalığı yeniden büyük bir nefesle çıkıyor, büyük bir nefesle tekrar dalıyor. Martılar geliyor, karabataklar gidiyor. Akşam büyük bir vaveyla içinde vahşi kırmızı, dalgalar esmer kayaları dövüyor." (Abasıyanık, 2017, s. 77).

Mitolojilerde su her zaman doğurganlığın simgesi olarak kabul edilmiştir. Deniz bu doğurganlığın simgesi halindedir. Fok balığının derin nefes alıp vermesi, vahşi kırmızı dalgalar cinsel bir birleşmenin en uç noktalarının simgesel dönüşümü halindedir. Buradaki mağara ise rahmi yani "balinanın karnı"nu simgelemektedir. "Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu" (Campbell, 2010, s. 107), düşüncesiyle mağaraya giriş ve mağaradan çıkış yeniden doğuşun karşılığıdır. Jung da mağara imgesini yeniden doğuşun gerçekleştiği mekân olarak tasvir eder. (Jung, 2005, s. 66). Hatta Kalafat'ın

mağaradan çıkışı doğum anının sembolize edilmiş hali gibidir. “Kalafat kepçeyi başüstüne koydu ve kendisi de mağaranın deliğinden fırladı” (Abasıyanık, 2017, s. 77). Hikâyenin daha başında böylesi bir bölüm mitolojik bir hikâye okuyor izlenimi vermektedir. Sanatçı, bir bakıma bilinç alanından çıkarak bilinçdışına yönelmiş ve burada yeniden doğuşu resmederek eserin bütünüyle bilinçdışı öğelerle örülü olduğunu resmetmiştir.

Mağaradan sonra düzlüğe çıkılır. Jung’un “orta yer” (Jung, 2005, s. 69) olarak adlandırdığı bu bölge dönüşümün gerçekleştiği alandır. Bilinçdışıyla karşılaşan kişi olumlu ya da olumsuz anlamda dönüşümünü gerçekleştirmek için bu aşamalardan geçmek durumundadır. Burada hayatın acımasız tarafıyla karşılaşılır. Ben anlatıcı bir martının ölümünü seyreder. Martıyı hayata döndürmek için deniz suyundan bir iki damlayı kuşun ağzına damlatsa da kuş yaşayamaz ve ölür. Klasik bir ölümsüzlük suyu imgesinin işlendiği bu bölümde deniz suyunun kullanılması da bilinçdışı bir imgedir. Ölümsüzlük suyunun simyadaki karşılığı aqua permanens; yani karanlık denizdir (Jung, 2005, s. 70).

Bundan sonraki bölümde anlatıcı kişinin tek derdi bu martıdır. O durmadan martıyı düşünürken çevresindeki kişiler bunu çok olağan bir hâl olarak değerlendirir. Anlatıcı bu olaya çok üzülmelerini martının tanıdık olmasına bağlar. “Ölen martıyı tanıyordum, dedim. Hani iki hafta önce ölen Tahir’in martısıydı.” (Abasıyanık, 2017, s. 80). Martı, sembolik olarak toplumsallığıyla bilinen bir kuştur. İnsanlardan kaçmaz. Onlarla içli dışlıdır. Tahir’in ve martının ölümü aslında yazarın gittikçe yalnızlaşan toplumdan soyutlanan ruh hâlinin bir tezahürüdür. Nitekim çevresindeki insanlar onu anlamaz. Fethi Naci de Sait Faik’in özellikle Lüzumsuz Adam’dan sonraki hikâyelerinde yalnızlığa kaçtığını insanlardan uzaklaştığını belirtir (Çelik, 2002, s. 15). Ben anlatıcı kendiyi diğer insanlar arasındaki farkı çizer. Onları dünyanın yaratılışındaki insanlar gibi sadece avlayan ateş yakan insanlara benzetir (Abasıyanık, 2017, s. 64). Kendisi ise onlardan farklı olarak bir martının ölümünü düşünecek kadar boş bir eylem içerisindedir. Olaylara karşı farklı bakış açısı onun insanlardan kopmasının temel sebeplerindedir. Böylece yaşadığı çevreyi sembolik bir biçimde eleştirmiş olur. Aynı zamanda bilinçdışına yönelik bu anlatımla sanatçı yönünün diğer insanlardan ayrılan tarafı olduğunu vurgular. Ölüm ve hayat düalitesi bilinçdışındaki erginleşmenin sembolik bir yansımasıdır.

İlk hikâyenin sonunda ben anlatıcı sabaha doğru geçen bir vapuru göstermek için Kalafat’ı uyandırır (Abasıyanık, 2017, s. 80). Geçen vapur anlatıcıda hoş bir duygu uyandırır. Onun içinde bulunduğu kötü ruh hâlini ortadan kaldırır gibidir. Fakat Kalafat yine umursamaz bir hâldedir. Başkışıye garip bir bakış fırlattıktan sonra yırtık paltosuna girip kaybolur (Abasıyanık, 2017, s. 80). Hikâyenin sonlandırılışı da simgesel anlatıma uygundur. Bir anda her şeyin gerçek olmadığı düşüncesi ortaya çıkar. Anlatılanlar bir rüya gibidir. Var olan kişiler sadece temsil ettiği değerler yönüyle hikâyede yer bulur. Başkışinin hikâyenin sonunda ulaştığı huzur bilinçdışıyla karşılaşan ve erginleşen bireyin huzurudur.

Sivriada Sabahı’nda beklenen balık avı başlar. Başkışı, Kalafat’tan balık avlamanın sırlarını öğrenirken Sotiri çalılıkların arasından total bir tavşan yakalar (Abasıyanık, 2017, s. 84). Topallık bir eksikliği ve yetersizliği simgelerken tavşan ise doğurganlığın üremenin sembolüdür. İki bir araya geldiğinde üremeye dayalı bir eksiklik gözden kaçmaz. Adler’e göre, “bir insanı anlamak istiyorsak, onun yaşamla ilişkisini en çok hangi organa dayanarak kurduğunu bilmemiz gerekir.” (Adler, 2010, s. 69). Sait Faik’in cinsel eğilimleriyle ilgili söylenenler düşünüldüğünde total tavşanın böylesi bir

hikâyede ortaya çıkışı anlatıcı kişinin ruhsal durumunun göstergesi hâlinindedir. Ayrıca seçilen mekânın Sivriada olması, içeriğindeki sivrilik erilliği temsil ettiği için, anima ve animus kavramlarıyla esere bakmayı zorunlu kılar. Animusun yani erilliğin dikkate sunulduğu bir mekânda total tavşanla ilgili anlatılan her şey sanatçının bilinçaltında yatan ve direkt olarak söylenemeyen kişisel durumunu ortaya koyar.

Hikâyenin sonunda anlatıcı kişi uykuya dalar ve bütün bu olanları rüyada görmeye devam eder. Dolayısıyla gerçekle kurgu arasında bir oyun oynanır. Sivriada gecesi hiç bitmemiş gibidir. Önceki gün olanlar bir rüyaymış gibi de düşünülebilir. Jung, rüyaların telafi amacına hizmet ettiğini söyler (Jung, 2009, s. 67). Kişinin bilinçaltında yatanlar rüyalarda su yüzeyine çıkarak bastırılmış hâlden kurtulur. Rüyalar bir bakıma bilinçdışının özgün bir anlatımıdır. (Jung, 2009, s. 32). Freud'un serbest çağrışım yöntemiyle kullandığı rüyalar Jung'da başkalaşır. Serbest çağrışımın istenileni vermede etkili olmadığını düşünen Jung, rüyalarındaki sembollerini daha geniş bir perspektifte inceleyerek kişinin psikolojik yönünü açığa çıkarmaya çalışır. "Bilinç, doğası gereği, bütün bilinmeyenlere, bilinçdışı olanlara karşı koyar." (Jung, 2009, s. 31). Rüya yoluyla bilinçdışı süreçlere kolaylıkla girilir ve bilinçle bilinçdışı arasında bir uzlaşma yolu aranır. Sivriada gibi buzdağını andıran bir yerde bilinçaltına yönelik ve derinlerde iz bırakan bazı durumların ortaya çıkışının temel sebebi budur.

### Sonuç

Sait Faik; Sivriada Geceleri ve Sivriada Sabahı hikâyelerinde sıradan bir balıkçılık hikâyesi anlatmamaktadır. Dikkatli bir okumayla birlikte yazarın ruhsal durumuna ait birçok şeyi hikâyelerin satır aralarında bulmak mümkündür. Bu hikâyeler, yazarın sembolik bir dil kullanarak çevresinde gözlemlediği durumları ve kendi ruhunun derinliklerini ustaca işlediğini gösterir. Hikâyeler, bilinçaltına doğru bir yolculuğun serüveni olarak okunabilir.

Yazarın hikâye formunu kullanarak bilinçaltına doğru çıktığı bu serüvende çeşitli arketiplerin semboller vasıtasıyla ön plana çıktığı görülür. Jung'un erginleşme olarak adlandırdığı bir(ey)leşme kavramı hikâyelerin ana temasını oluşturur. Bilinç düzeyinden çıkılarak bilinçaltına yapılan bu yolculukta yeniden doğuş ritüeliyle birlikte kendi gölgesiyle karşılaşan başkişi, yüce bireyin de yardımıyla varlığının nedenlerini sorgular. Ölüm-ölümsüzlük, hayatın karanlık yönleriyle karşılaşma, çeşitli psikolojik yönelimler gibi farklı aşamalarla bir sorgulama içine giren başkişi nihayetinde psikolojik bir rahatlama yaşayarak varlığının karanlık yönleriyle uzlaşmayı başarır. Sanatçı adeta bilinçli bir tavırla kendisiyle toplum arasındaki çizgiyi belirginleştirerek vakanın seyrindeki gariplikleri sanatçı kişiliğiyle örtüştürür. Bilinçaltının katmanlarında başkişinin bütün gariplikleri normal karşılanır. Çünkü o, hassas mizaca sahip ve toplumun göremediğini gören farklı bir bireydir.

İncelenen eserler, Sait Faik'in hikâyelerinin başka bir gözle okunabileceğini ve kolektif bilinçaltına dönük izlerin özellikle büyük sanatçılarda daha belirgin yer edindiğini göstermektedir. Çeşitli arketipsel imgelerle kurgulanan bu hikâyeler, Jung'un arketipsel sembolizmine uygun bir inceleme alanı oluşturmaktadır. Böylece yapılan incelemede bulunan arketipler, sanatçının doğasına başka bir perspektiften bakılmasını sağlamaktadır.

### **Etik Kurul İzni**

Bu makale, etik kurul izni gerektiren bir çalışma grubunda yer almamaktadır.



## Kaynakça

- Abasıyanık, S. F. (2017). *Son kuşlar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Adler, A. (2010). *İnsanı tanıma sanatı*. Say Yayınları.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın sonsuz yolculuğu* (Çev. Sabri Gürses). Kabalıcı Yayınları.
- Cebeci, O. (2009). *Psikanalitik edebiyat kuramı*. İthaki Yayınları.
- Çelik, Y. (2002). *Sait Faik ve insan*. Akçağ Yayınları.
- Gasset, J. O. Y. (2012). *Sanatın insansızlaştırılması ve roman üstüne düşünceler*. Yapı Kredi Yayınları.
- Gökeri, A. İ. (1979). *Arketiplere dayanan yeni bir inceleme yönteminin tanıtılarak İngiliz ve Türk edebiyatında bazı romans ve epik niteliğinde yapıtlara uygulanması* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi DTCF.
- Jung, C. G. (2005). *Dört arketip*. Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2009). *İnsan ve sembolleri* (Çev. Ali Nahit Babaoğlu). Okuyan Us Yayınları.
- Namlı, T. (2007). Arketipsel sembolizm açısından Elif Şafak'ın 'Pinhan' romanının incelenmesi. *Turkish Studies*, 2(4), 1210-1230.
- Ögel, B. (2010). *Türk mitolojisi (II. Cilt)*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Serrican Kabalıcı, E. (2018). *Sevet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî süreci yazarlarının romanlarının arketipsel eleştiri yöntemiyle incelenmesi* (Yayımlanmamış doktora Tezi). Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Stevens, A. (1999). *Jung*. Kaknüs Yayınları.
- Tanrıtanır, B. C. (2019). *Paul Auster ve arketip eleştiri*. Hiperyayın.
- Yılmaz, E. B. (2011). Hikâye ve romanlarda sembol dilinin görüntüleri üzerine bir değerlendirme. *Bilig*, Kış(56), 45-56.



## FARUK NAFİZ ÇAMLİBEL'İN “KAHRAMAN” VE “ATEŞ” ADLI OYUNLARINDA MİLLÎ MÜCADELE İZLEĞİ\*

 Atilla AKTAŞ<sup>a</sup>

### Özet

Cumhuriyet'in ilanından sonra birçok yazar ve şair, Millî Mücadele'yi çeşitli açılardan ele alan, farklı yönlerine değinen çok sayıda eser vermiştir. Millî Mücadele'nin gerek tarihsel bağlamı gerek toplumsal yönü millî kimlik unsurları ön planda tutularak işlenmiştir. Millî Mücadele'yi işleyen tiyatro eserlerinin ise, sahnelenebildikleri için diğer eserlere kıyasla daha önemli bir yönü vardır. Çoğu destan formunda kaleme alınan bu oyunlar sahnelendikleri yerlerde Millî Mücadele ile ilgili hafızayı taze tutmuş ve coşkuya neden olmuştur. Bu eserlerden ikisi Faruk Nafiz Çamlıbel'e ait olan *Kahraman* ve *Ateş* oyunlarıdır. Manzum formda kaleme alınan bu oyunlar, Millî Mücadele'yi farklı açılardan ele almışlardır. *Kahraman*'da Mustafa Kemal Atatürk'ün dinamizmi ve liderliği ön plana çıkarılırken; *Ateş*'te topyekûn cepheye koşan, cephane taşıyan fedakâr Anadolu köylüleri işlenmiştir. Oyunlar incelendiğinde zaman içerisinde Faruk Nafiz Çamlıbel'in Millî Mücadele'ye bakış açısı değişirken, konu ile ilgili olarak farklı izlekleri ortaya koymuştur. Bu makalede şairin *Kahraman* ve *Ateş* adlı oyunlarının Millî Mücadele'ye nasıl baktıkları incelenmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Faruk Nafiz Çamlıbel, Kahraman, Ateş, Millî Mücadele, Millî romantizm.



### THE THEME OF THE NATIONAL STRUGGLE IN FARUK NAFİZ ÇAMLİBEL'S PLAYS “KAHRAMAN” AND “ATEŞ”

#### Abstract

After the proclamation of the Republic, many writers and poets produced numerous works that dealt with the National Struggle from various angles and touched on its different aspects. In these works, both the historical context and the social aspect of the National Struggle are handled by keeping the elements of national identity in the foreground. Since they can be staged, theatrical works about the National Struggle, on the other hand, have a more important aspect compared to other works. These plays, most of which were written in the form of epics, kept the memory of the National Struggle fresh and caused enthusiasm in the places where they were staged. Two of these works are the theater plays titled *Kahraman* and *Ateş* by Faruk Nafiz Çamlıbel. Written in verse form, these plays dealt with the National Struggle from different perspectives. While the dynamism and leadership of Mustafa Kemal Atatürk are brought to the fore in *Kahraman*; in *Ateş*, devoted Anatolian villagers who go to the front and carry ammunition are depicted. When the plays are analyzed, it is seen that Faruk Nafiz Çamlıbel's perspective on the National Struggle has changed over time, and it is noteworthy that he has

\* Bu çalışma, Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan bildiriden genişletilerek üretilmiştir.

<sup>a</sup> Dr., Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Uzman, atillaktas@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 23.10.2022, Makale Kabul Tarihi: 21.12.2022

revealed different themes regarding the subject. In this article, it has been tried to examine how the poet's plays named *Kahraman* and *Ateş* handled the National Struggle.

**Keywords:** Faruk Nafiz Çamlıbel, Kahraman, Ateş, National Struggle, National romanticism.



## Giriş

Cumhuriyet'in kurulduğu ilk yıllarda, inkılapların yanı sıra bir taraftan da halkın eğitilmesi, bilinçlendirilmesi, kaybolan özgüvenlerinin arttırılması, Türklüğün temel değerlerinin anımsatılması yoluyla toplumun millî davaya inandırılması yolunda çeşitli adımlar atılmıştır. Bu adımlardan en önemlileri ise sanat ve edebiyat alanında atılmıştır. Sanat ve edebiyat vasıtasıyla yakın geçmişte yaşanan olayların toplumun hafızasına kazınmak istenmesi, etkili bir yol ve güçlü bir kültür ve sanat politikası olarak belirlenmiştir. Bilhassa Anadolu'nun yoksul, biçare ve dağılmış halkının topyekûn bir seferberlikle birleşerek Millî Mücadele'yi vermesi, Türklüğün kayıp olan şuurunun milletin bilinçaltında mevcut olduğunu göstermiştir. Bu mayanın farkında olan yazarlar, şairler, edipler çeşitli cihetlerden Millî Mücadele'nin önemini işlemeyi bir görev olarak saymış ve millî hafızaya kalıcı ve görkemli bir şekilde yazmaya gayret etmişlerdir.

Çoğunlukla Millî Mücadele'yi konu alan bu oyunlar, Atatürk'ün de talimatıyla Türk tarih ve medeniyetinden ilham alınarak sosyal problemlere yönelen metinler olarak yazılmış ve Halkevlerinin tiyatro kolu tarafından kültür faaliyeti olarak sahneye konulmuştur (Okur, 2018, s. 390). Bu yönlendirme ile Çamlıbel'in Cumhuriyet sonrasında kaleme aldığı bu piyesler topluma millî bilinç aşılama, Cumhuriyet'i ve onun değerlerini benimsetmeyi, millî özgüveni diri tutmayı, millî benliği yüceltmeyi ve Türk tarihini bilinenden daha öteye taşıyarak, tarih ve kültür şuuru oluşturmayı hedefleyen oyunların yazıldığı millî romantik dönemin mahsulleridir. Eserlerde tarih ve mitoloji birbirine geçmiştir. Antik Yunan tiyatrolarında görünen mitolojik ve destansı unsurlara öykünme söz konusudur. Öte yandan Türk mitolojisi ve destanları da temel motifler olmuştur. Halkevleri tiyatro grupları bu tür oyunları sergilemek üzere yurt genelinde turnelere çıkarak toplumda bir millî bilinç oluşturmak, Cumhuriyet'i ve onun temel prensiplerini tanıtmak isterler (Şengül, 2009, s. 1955).

Yine Çamlıbel'in kaleme aldığı *Akın* ve *Özyurt* oyunları Türk tarihinin o dönemde nasıl hayal edildiğine dair iyi bir veri oluştururlar. Fakat dönemin heyecanına bağlı olarak tarih, kültür, sosyoloji vb. pozitif temellerden uzaktırlar (Şengül, 2009, s. 1957). Dönemin popüler konularından biri millî mitolojidir. Çamlıbel'in bu oyunlarını Türk tarih tezine yönelik parçalar olarak okumak mümkün olmakla birlikte, Smith'in (1994) bahsettiği gibi "ortak bir tarih miti"ne hizmet eden destansı nitelikli metinler olarak da görülebilir (s. 119). Neticede milletleşme sürecinin dolaylı ürünleri ve araçlarından biri olarak edebî metinlerin işlevi ortadadır. Çamlıbel'in oyunlarında köylülere ve türkülere bilhassa yer verilmesi de bunun doğal bir sonucudur. Dönemin yazarları Türk köylüsünü millî kimliğin taşıyıcısı olarak Türk tarihi ve Anadolu kültürü ile birlikte değerlendirirler.

Rol model oluşturma, örnek verme amacına matuf olarak arketipik unsurlar aracılığıyla ideolojik esaslara göre kimlik değerleri inşa edilir. Yeni kültür atmosferi ve tarih anlayışı, taze ulus-devlet Türkiye'nin toplumsal ve tarihsel tezleriyle birleşerek diğer sanat dallarında olduğu gibi tiyatro

eserlerine bu yeni yorumlarla yansır. Tiyatrolar aracılığıyla millî menfaatlerin, bireylerin hayatlarından, sosyal beklentilerinden, aile bağlarından daha baskın, buyurgan ve kuvvetli olduğu benimsetilmeye çalışılır. Genç Cumhuriyet'in tüm değerlerini taşıyan ve bu kimlik unsuruyla özdeşleşen kimselere görevler tevcih edileceği ve gereğini millî kimlik unsurlarına göre yapması bekleneceği mesajı aktarılır. Dolayısıyla Atatürk dönemi Türk tiyatrosunda Millî Mücadele ve Cumhuriyet'in inşa sürecinin anlatıldığı eserlerin tamamına yakını dönemin heyecanı içinde kaleme alınmıştır. Bu da tiyatro edebiyatımızda kısmen millî romantik bir dönemin gelmesini sağlar (Şengül, 2022).

Şengül (2009), Millî Mücadele ve Atatürk konulu oyunlarda estetik kaygıların ihmal edildiği, verilmek istenen düşünceye kilitlenildiği, şahıs kadrosu, dekor, üslup gibi yönlerden zayıf olduklarını söyler. Cumhuriyet'in onuncu yılı dolayısıyla tanınmış birçok yazarın Kemalizm'i yaygınlaştırmak, devrimleri benimsetmek ve Türklük bilincini geliştirmek amacıyla tiyatrolar kaleme aldıklarını, bu dönem tiyatrolarının fazla derinliği olmayan, alelacele yazılmış metinler olduklarını belirtir (s. 1970). Smith (1994) bir ideoloji ve sembolizm kümesi olan milliyetçiliğin kültür değerleri hazinesindeki yerinin sürekliliğini güvence altına almak için, entelektüelleri her yerde alt kültürü üst kültüre, şifahi gelenekleri yazılı edebî geleneklere dönüştürmeye teşvik ettiğini söyler (s. 136). Tıpkı Smith'in bu savında olduğu gibi bu tiyatro metinlerinin hem halk edebiyatından, folklordan ve Anadolu kültüründen faydalanmaya çalıştıkları, hem de hâkim ideolojinin kaim kılınması için çeşitli mitoslar ürettiklerini görürüz. Cumhuriyet'in onuncu yılı kutlamaları için hazırlanan oyunlar buna çok iyi örnek teşkil ederler.

Cumhuriyet'in kuruluşunun onuncu yıldönümü programı çerçevesinde, TBMM'nin kurduğu Kutlama Yüksek Komisyonu çok geniş çapta etkinlikler planlayarak yürürlüğe koymuştur. Bu çerçevede millî karakteristiği, bağımsızlığı ve devrimlerin temsil ettiği değerler sistemini savunan eserlerin yazımı planlı ve programı hâle gelmiştir (Çıkla, 2006, s. 47). Bu komisyon evvela 1933'ten önce kaleme alınmış olan tiyatro eserlerini değerlendirmeye tabi tutmuştur. Daha sonra ise tanınmış bazı yazarlardan bu konularda eser yazmalarını istemiştir (Çıkla, 2006, s. 48). Dönemin millî, tarihi konularda tiyatro eseri kaleme alan yazarları Faruk Nafiz Çamlıbel, Aka Gündüz, Halit Fahri Ozansoy, Yaşar Nabi Nayır, Necip Fazıl Kısakürek, Behçet Kemal Çağlar, Kazım Nami Duru, Celal Nuri, Reşat Nuri Güntekin, Nahit Sırrı Örik, İbnürrefik Ahmet Nuri gibi yazarların eserleri seçilerek oynanması için seçilir.

İşte bu komisyonun yurdun dört bir yanında oynanması için seçtiği oyunlardan biri olan Faruk Nafiz Çamlıbel'in kaleme aldığı ve şahsi gayretleriyle bastırıldığı *Kahraman* adlı oyun, Millî Mücadele içerisinde Mustafa Kemal Atatürk'ün liderliğine odaklanmasıyla dikkati çeker. *Kahraman* adından da anlaşılacağı üzere bir kahramanlık destanı olarak planlanmıştır. Millî Mücadele'yi ve ona bigâne kalan insanları konu alan oyun, Halkevleri Tiyatro Topluluğunca sahneleneler çok yerde oynanmıştır.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in bir diğer Millî Mücadele konulu oyunu ise *Ateş*'tir. 1939 yılında yayınlanan *Ateş*, halkın Millî Mücadele'ye hangi şartlar altında katıldıklarını, cepheye mermi taşıyan köylülerin penceresinden aktarır. Yine manzum olarak kaleme alınan bu oyunda, milletin ortaya koyduğu iradeye, yüksek şuur ve inanca yapılan göndermelerle daha tabii ve daha insani yönleriyle Millî Mücadele'nin ele alındığını görürüz.



Her iki oyun da Millî Mücadele'nin farklı yönlerine odaklanmış ve farklı dönemlerde yazılmalarından ötürü olsa gerek, millî hafızayı diri tutma görevini farklı izlekler üzerinden yerine getirmeye çalışmışlardır. *Kahraman*'ın coşkulu, diri ve gerçeküstü dili ile *Ateş*'in folklorik vasıfları farklı türde tiyatro eserleri okuduğumuz izlenimini oluşturmaktadır.

Bu bilgilerin ışığında her iki oyunun Millî Mücadele'ye nasıl odaklandıklarını, benzeşen ve ayrışan yönlerini ayrı ayrı tahlil edeceğiz.

### A. MİLLÎ MÜCADELE'DEN MİLLÎ MİTOLOJİYE: KAHRAMAN

1933 yılında yayımlanan *Kahraman*, manzum bir piyes olmakla birlikte Faruk Nafiz tarafından "destan" olarak nitelenir. Oyunun Türk tarih tezine göre kaleme alınan diğer oyunlarına nazaran destansı özellikleri çok azdır. Hatta trajik yönü daha baskındır. Konu, kişi kadrosu, olay örgüsü, mekân ve motifler itibarıyla Anadolu romantizmini yansıtır. Fakat içindeki trajedi unsurları nedeniyle klasik Yunan tiyatrosundan da izler taşır. Şen'e (1998) göre *Kahraman* oyunuyla Türk milletinin ve Türk halkına ait olan her şeyin idealleştirilmesi amaçlanır (s. 623).

Vaka 1920'de Anadolu'da bir köyde geçer. Perde Hüseyin'in söylediği türkü ile açılır. Uyduran (2012) Hüseyin'in oyunun başında ve perde arasında türkü söylemesi klasik Yunan tiyatrosundaki koro geleneğini andırıldığını söyler (s. 46). Fakat bu türkü fonunu Anadoluçuluk olarak da görmek mümkündür. Müzikli tiyatro aracılığıyla Anadolu folklorunu sahneye taşıma çabası olarak değerlendirilebilir. Hüseyin'in Emine'ye türkü yakması, *Ateş*'te Ayşe'nin türkü söylemesi pastoral bir hava oluşturur.

Hüseyin köydeki hanı işletmektedir. Bir saz aşığı ve asker kaçağıdır. Geçmişte askerden kaçmak için dağa çıkmış eşkıyalık yapmıştır. Köyüne döndükten sonra da hanı işletmeye başlamıştır. Bekir Çavuş'un kızı Emine'yi sevmekte ve ona türküler yakmaktadır. Kardeşi Hasan ise hâlâ eşkıyalık yapmakta ve dağ bayır dolaşmaktadır. Bekir Çavuş geçmişi nedeniyle ve kardeşinin tavrından ötürü Emine'yi Hüseyin'e vermek istemez, zorlaştırmak için başlık parası olarak bin altın ister. Bekir Çavuş niçin Hüseyin'e karşı tavır takındığını şöyle ifade eder:

*"İşte sulh oldu artık, korkulacak ne kaldı?  
Dört sınırdan kırk çeşit yabancı yurda daldı.  
Kişniyor memlekette başkasının atları,  
Bu değil miydi, oldu, onların maksatları?  
İşte düşman dışardan vurdu, onlar içerden,  
Yıldıkları devlet de kalkıyor orta yerden"* (Çamlıbel, 2012, s. 279).

Bekir Çavuş'a göre Hüseyin bir asker kaçağı olarak, düşmanın verdiği zarar oranında vatana zarar vermiştir. Halbuki Hüseyin Emine'nin aşkından ötürü askere gitmemiş, dağlarda saklanmıştır.

Sahneye giren İmam ve Muhtar ise Çavuş'la birlikte durumu değerlendirir. İmam ve Muhtar Anadolu'nun kurtulma ihtimalinin artık mucizelere kaldığını düşünürler:

*"Bir düşün*

*Üstünden on ay geçti en kanlı bir dövüşün,  
Biz bu kanlı dövüşe topla, tüfekte girdik,  
Sonunda dünya kadar ülkeleri yitirdik...  
Düşün, ibret gözüyle dört senelik geçmişi,  
Şimdi nasıl silahsız başarırız bu işi?" (Çamlıbel, 2012, s. 283).*

İmam'ın bu sözleri, yazarın bilgilendirme işlevini yüklediği bu tipler aracılığıyla halkın Millî Mücadele'ye yaklaşımını gösterir. Düşman aynı olmakla birlikte Birinci Dünya Savaşı'ndaki gibi bir durum yoktur. Ortada doğru düzgün bir ordu yoktur. Düşman İzmir'den girmiş, Anadolu'nun içlerine ilerlemektedir. Mücadeleye katılacak gönüllülerin silahı, teçhizatı yoktur. Bu nedenle silahla girilen büyük savaştan mağlup ayrılan milletin bu savaşı kazanması imkânsız olarak görülmektedir.

Eski bir gazeteden yeni bir kahramanın ortaya çıktığı haberini alırlar. Yurdu kurtarmak için İstanbul'dan Samsun'a, oradan Erzurum'a ve Sivas'a geçen bu kahramanın haberi yer almaktadır. Bu esnada Hasan sahneye girerek kahramanın yaklaşmakta olduğu haberini verir. Hasan'ın maddi durumundaki değişim ve yeni aldığı at herkesi heyecanlandırır. Atı görme bahanesiyle İmam, Muhtar ve Bekir Çavuş'u uzaklaştıran Hasan, yalnız kaldıklarında kardeşinden hana gelecek olan Aziz'in heybesinde bulunan birtakım evrakı çalmasını ister. Karşılığında Çavuş'un Emine için istediği başlığı vereceğini söyler.

Sonraki mecliste Binbaşı Aziz'in hana gelişiyse Kahraman'a dair bilgiler derinleşir. Aziz önce Millî Mücadele'nin amacını ve sınırlarını şöyle aktarır:

*"Gözümüz yok ellerin bahçesinde, bağında,  
Yaşamak istiyoruz hür ana toprağında...  
Benzemez girdiğimiz bu cenk öbür cenklere,  
Bir milletin başından geçer ancak bir kere.  
Kazanırsa, dünyada artık ölüm ne bilinmez,  
Kaybetti mi bir daha ahrette de dirilmez!  
Arkadaş, yalnız buna halkın inandığı gün  
Gönülleri karartan bu cenk olur bir düğün.  
Dövüşmezsen ölürsün, kurtuluş cenkte ancak." (Çamlıbel, 2012, s. 297).*

Aziz, Kahraman'ı tanrısal özellikleriyle tanıtır. Her dinin bir peygamberi olduğu gibi, bu yolun da peygamberi Kahraman'dır. Milletin bahtını tersine çevirecek olan odur. Hatta millet ona "iman ettiği" takdirde kurtulabilecektir der ve ekler:

*"Baş eğerken adını bilmeden enbiyaya  
Kim inanmaz güneşle boy ölçen bir ziyaya  
Biz onu gördük, ancak ona inanıyoruz" (Çamlıbel, 2012, s. 298).*

Aziz'in Kahraman'ın niteliklerine dair bu söyledikleri, mitolojik bir betimlemeye doğru bizi sürükler. Daha sonra Mustafa Kemal Atatürk'ün savaştığı cepheleri, elde ettiği başarıları coşkulu bir dille anlatır. Trablusgarp'ta, Balkanlarda, Çanakkale'de tarih yazmış bir kumandan olarak her mücadelesinde

akışı tersine çevirmiştir. Düşmanın önünde on yıldır bilfiil savaşıyan Atatürk'ten düşmandan kıyamete benzer bir intikam alacağı vurgulanırken, onun kumandan veya bir lider gibi bir tepeden/piramitten değil de tanrıça gibi gökten bütün zamanlara baktığını söylüyor:

*"Nasıl Rabbin en büyük eseri kıyametse  
O da şaheserini en sona bırakıyor,  
Asırlara ehramdan değil, gökten bakıyor!"* (Çamlıbel, 2012, s. 300).

Bundan sonraki kısımda Aziz'in dilinden Atatürk'e izafe edilen tanrısal özellikler ve tasvirler iyice coşkulu bir hâl alır. Mustafa Kemal Atatürk doğuştan paşadır, rütbesini ise yaratılış anında almıştır. Diğer paşalar gibi sırmayla rütbeyle paşa olmamıştır. Tabiatın binlerce tecellisi vardır ve bu tecellilerin her birinde ona benzeyen bir yön vardır. Durgun denizlerin taşması, dalgaların coşması, depremler, şiddetli fırtınalar, tufanlar, şimşekler ve yıldırımlarla özdeşdir. Hatta kendisine tabi olanları gemisiyle kurtaran Hz. Nuh gibi, milletini gemiye bindirerek kurtaracak olan odur. Bütün bu kuvvetlerin ve vasıfların birleşerek kaynaştığı, tecessüm ettiği isim odur. Hatta Aziz, tufanın da Nuh'un da o olduğunu söyler. Hüseyin bu tasvirlerden etkilendikçe, Aziz'in betimlemelerindeki mitolojik doz artar. Bu tanrısal tasvirler daha da ileriye gider:

*"Hiçbir ilah olamaz ondan güzel:  
Ok derim, bakışındır, yay derim, kaşındır o,  
Tutuşmuş yelesiyle bir aslan başındır o!  
Onu övmüş övmüş de yaratmıştır Yaradan.  
Yıldırım der sesine yabancılar uzaktan,  
Gök diye gözlerine dalar yanındakiler...  
Güneşi yıldızların haddesinden çektiler,  
Ona altın saç oldu ışıklar huzme huzme.  
Aksini görmek için bir bak yanık yüzüme!"* (Çamlıbel, 2012, s. 302-303).

Firidinoğlu'na (2011) göre Aziz'in Mustafa Kemal'i betimlediği bu kısımlar klasik edebiyatımızdaki na'atları andırır, Kahraman'ın sahnede görünmemesini de dini bir referans olarak görür (s. 91). Kişileştirilemeyen, ancak betimlenebilen kutsal bir varlık olarak aktarılır. Öte yandan doğa kuvvetlerinin kişisel vasıfları tamamlayıcı unsurlar olarak aktarılması *Kahraman'*daki Atatürk tasvirini kâh Zeus'a, kâh Apollon'a, kâh Poseidon'a benzeyecek şekilde çağrışım doğurur. Elinde şimşekler ve yıldırımlar olması yönünden Zeus'u, fırtınalarla, tufanlarla Poseidon'u anımsatır. İçlerinde en belirgin olanı ise Apollon'dur. Apollon kelime anlamıyla ışık saçan demektir. Atatürk'ü güneşle özdeşleştirilmesi ve ışık saçtığını söylemesinin yanı sıra Anadolu'nun ana tanrıçası Apollon'dur. Ayrıca yeteneklerini başka insanlara transfer edebilir (Erhat, 1996, s. 54). Çamlıbel, Atatürk tasvirinde sadece Yunan mitolojisiyle kısıtlı kalmaz. Semavi dinlere de çok sayıda gönderme yapar.

Ona bakan, onu görenler nurundan faydalanırlar. Bu betimlemelerde semavi dinlere de göndermeler vardır. Kahraman, Hz. İsa'nın eli ile mukayese edilir. Hz. İsa belki hastalara şifa verebilir fakat gönüllerdeki emelleri diriltemez. Zira şair Mustafa Kemal'in önderliğini ve ideallerini esir milletlerin hepsini diriltecek, uyandıracak bir başlangıç olarak görmektedir. Asya'nın esir halklarına

ilham vererek ta Çin'den, Hindistan'dan başlayacak toplu bir mücadelenin ilk belirtisidir. Böylelikle şair, Millî Mücadele'nin evrensel niteliğinin de altını çizmiş olur:

*"Açılan ilk ihtilal bayrağıdır Asya'nın.*

*Vay haline bu bayrak altına koşmayanın!"* (Çamlıbel, 2012, s. 304).

Şair Millî Mücadele'yi bir din, Mustafa Kemal Paşa'yı da bu dinin bir tanrısı, Aziz'i de peygamberi gibi aktarır. İlerleyen bölümlerde Hüseyin, kardeşi Hasan'a, Binbaşı Aziz ile Mustafa Kemal'in konuşmasını şöyle betimlerken onun telaşını, Tur Dağı'nda Allah ile konuşan Musa Peygamber ile kıyaslar. Hatta Kahraman'ın iradesini kendi iradesi üzerinde konumlandırarak, onun tüm hareketlerini yönlendiren gücün bizzat kahraman olduğunu söyler:

*"Söylenen beni odur, odur beni yürüten.*

*Şimdi senin karşına beni çıkartan odur,*

*O bana "Durdur!" diyor, ben de sana derim: Dur!"* (Çamlıbel, 2012, s. 324)

Çamlıbel'in semavi dinlere yaptığı atflar bununla kısıtlı kalmaz. Hüseyin, kahramanın ruhunda başlattığı dönüşümü içindeki çamur yığınının yeni bir temel inşa edilmesine, hiçbir şeyden bir şey husule gelmesine benzeter. Bu benzetme Allah'ın ilk insan Hz. Adem'i çamurdan yaratmasına telmihdir. Adeta ilk yaratılış gibi yüreğinde bir dönüşüm meydana gelmiştir. Atatürk üzerinden kurgulanan millî mitoloji, oyunu tarihi düzlemden çıkararak edebî ve politik düzleme taşır. Zira oyunun tezine göre toplumun şuurlanma vesilesi cismaniyetiyle Atatürk'tür. Firidinoğlu (2011) Cumhuriyet dönemi yazarlarının, bilhassa Faruk Nafiz'in tanrısal nitelikler taşıyan kahraman kurgusu ile Millî Mücadelenin antiemperyalist vasfına ve halkın topyekûn katılımıyla verildiği iddiasına gölge düşürdüğünü öne sürer. Yarı tanrı kahraman kurgusu, Millî Mücadeleyi insanüstüleştirerek toplumsal gayreti ve dinamizmi geri plana iter (s. 89-92). *Kahraman* oyunuyla sanat araçsallaşır ve ideolojik olarak insanları koşullama arzusuna hizmet eder.

Bir sonraki mecliste köye gelen yolcu görülür. Bu yolcu Mustafa Kemal Paşa'dır. İkinci perdeye ise bu haberle geçilir. Şairin tasvir ettiği bu ilahi kaynak ile temas etmek İmam, Bekir ve Muhtar'da şok etkisi yapar. Aydınlanma ve erginlenme sadece Kahraman'ı görerek gerçekleşir. Hepsi Millî Mücadele'ye gönüllü olmak ister. Aziz'in de teşvikiyle Hüseyin gönüllülerden biri olur. Kahraman'a su veren Hüseyin, Aziz'in anlattıklarının tesirinin üzerine, kendi gözleriyle görerek etkilenir. Hüseyin'in davaya adanmışlığı Aziz'in heybesinden çaldığı belgelerden ötürü engele uğrar. Kardeşinin casusluk etmesi bir yana, Emine'ye kavuşma ihtimali de kalmayacaktır. Bir yanda millî menfaatler, bir yanda da şahsi beklentiler arasında kalan Hüseyin Emine ile konuşurken artık bin altın için yapmakta olduğu şeyi yapamayacağını, yani çalamayacağını, her şeyden çok sevdiği Emine yerine vatan davasını tercih ettiğini, öncelendiğini bildirir. Emine ise bu durumu kabullenerek Hüseyin'i bekleyeceğini söyler. Hüseyin'in yaşadığı bu dönüşüm, kardeşiyle olan konuşmasında da devam eder. Hasan, Aziz'in heybesinden belgeleri çoktan çalmıştır. Hüseyin kardeşine yalvarır, ona Kahraman'dan bahseder fakat kardeşi bundan etkilenmez. İki kardeşin arasında arbede yaşanır ve Hasan vurularak ölür.

Son perdede tüm şahıslar silah sesine toplaşır. Hüseyin'in kardeş katili olduğu görülür. Emine'den ayrılmanın ve kardeş katili olmanın acısını çeken Hüseyin, vatana hizmet etmiş olmasıyla teselli edilir.

Aziz ona herkesin hayatını kurtarmış olduğunu söyler. Hüseyin cepheye doğru yola koyulur. Aziz'in telkinleriyle Emine de Millî Mücadele'ye katılmaya karar verir.

Çamlıbel, Hüseyin'i bir saz şairi olarak betimleyerek oyuna Anadolu lirizmi katmaya çalışır. Emine ile Hüseyin arasındaki aşkı her ne kadar imkânsız bir aşk olarak, engel motifi şeklinde aktarmaya çalışsa da bu aşk teması eserde oldukça zayıf olarak işlenmiştir. Hem Atatürk'e dizilen abartılı övgülerin hem de Millî Mücadeleyi destanlaştırmaya çalışan epik tonun altında kalmıştır. Üstelik Atatürk'e izafe edilen tanrısal özellikler, oyunu epik tondan çıkararak gerçeküstü bir noktaya taşımıştır. Hem de yaşanan gerilimler tipik bir tragedya ile karşı karşıya olduğumuzu gösterir.

Kardeşin ölüğü uğruna gözden çıkarılması veya kardeş katli, Habil ile Kabil kıssasından ziyade Euripides'in Medea tragedyasında da vardır (Latecz, 2006, s. 268). Kardeşlerin kavga etmesi, birbirlerini katletmesi yaygın bir temadır; fakat Habil ve Kabil'de öldürmenin sebebi kıskançlık iken, Medea'da siyasi ikbaldir. Remus ve Romulus'ta da yine kardeşin birbirini beyhude öldürmesi söz konusudur. Öte yandan siyaseten kardeşin öldürülmesi ise Türk devlet geleneğinde ve siyasi kodlarında zaten mevcut olan bir durumdur. Akman (1997) şer'i hukuka göre özel zararın genel zarara tercih edilmesinin meşru ve mübah görüldüğünü, toplumsal bir zarardan ise kişinin kardeşini ortadan kaldırmasının izafi adalete karşılık geldiğini söyler (s. 152). Benzer bir bilinçle Aziz, Hüseyin'in içini rahatlatmak amacıyla kardeşini öldürmesinin meşru zeminini ve eğer öldürmeseydi gerçekleşebilecek olayları şöyle ifade eder:

*Bin bir düğümden biri çözülsün içinde:  
Bunu yapardı her kim olsa senin yerinde!  
Derdin azalsın diye anlatayım ki şunu  
Çarşafı yırtılmamış kız kalmaz orta yerde.  
Anladın mı, Hüseyin? Yavuklun da beraber! (Çamlıbel, 2012, s. 337).*

Böylelikle kardeşin kardeşi katletmesi izleyicinin/okuyucunun vicdanında temizlenerek, masumane ve iyi niyetli bir davranış olarak takdim edilmiş olur. Öte yandan uz bir yorum olarak Firidinoğlu (2011) *Kahraman* oyunundaki ihanet temasının sebebini ekonomik ve siyasi açıdan zorlu bir dönemden geçen toplumu diri tutmaya çalışmak olduğunu söyler. Öyle ki Cumhuriyet'in onuncu yılına değin yaşanan toplumsal ve siyasal olaylara, ayaklanmalara karşılık olarak Millî Mücadelenin ruhunu canlandırarak rejime duyulan inancı kuvvetlendirmenin amaçlandığını öne sürer. Hasan'ın Hüseyin tarafından öldürülmesi, kardeş dahi olsa millî varoluşa kasteden kim varsa ortadan kaldırılması gerektiği mesajını verir. Firidinoğlu o dönemde görülen Menemen Olayı, Bursa İsyanı gibi gerici ayaklanmalar üzerinden mesaj verildiğini iddia eder. Hatta Atatürk'e izafe edilen tanrısal vasıfların, Cumhuriyet'in yıkılmazlığına dair bir imge yaratmasının amaçlanmış olabileceğini söyler (s. 93-94).

Çamlıbel Millî Mücadeleye katılmadan önce gençlerin Anadolu'da başı boş dolaştıklarını, çapulculuk yaptıklarını, vatanın kurtuluş mücadelesiyle ilgili olarak kayıtsız ve umursamaz olduklarını Hüseyin'i tipleştirerek aktarır. Hüseyin ile Hasan arasında birtakım benzerlikler ve farklılıklar vardır. Hüseyin saz âşığıdır. Bir vakitler dağda eşkıyalık yapmıştır, sonra köyüne dönerek han işletmeye başlamıştır. Emine ile evlenmek için lazım gelen parayı kazanmak için hırsa kapılmıştır. Açgözlü, şehevi, süflü ve nefsi bir görüntü çizmektedir. Kardeşi Hasan'ın betimlemesi ise daha fenadır. Hasan'ın karanlık

yönleri daha fazladır. Yunanlara casus olarak çalışmaktadır. Para hırsının elle tutulur bir amacı yoktur, kardeşini parayla kandırmaya çalışır.

*Kahraman'* da modern bir tragedyayı anımsatır tarzda engel ve erginlenme motifi göze çarpar. Hüseyin'in erginlenmesinin izlediği yol şu şekildedir:

Engel motifi: Bekir Çavuş kızı için bin altın başlık ister.

Aldatıcı: Kardeşi Hasan, belgeleri çalması karşılığında ona bin altın teklif eder.

Büyülenme: Hüseyin, Binbaşı Aziz'in sözlerinden etkilenir, Mustafa Kemal Atatürk'ün cismaniyetini görmesiyle de erginlenir. İdealler ve vatani kurtarma arzusu Atatürk'ün fikirlerinden değil, cisminde ve dış görünüşünden doğar.

İkinci engel: Aziz'in çantasındaki belgelerin çalınmasına engel olarak vatana hizmet etmek ile Emine'den vazgeçmek ve kardeşi arasında kalır.

Trajik son: Hüseyin önce Emine'den vazgeçer, sonra casusluk yapan kardeşini öldürür, sonra da cepheye gitmeye karar verir.

Bu kurgusal plan eksenine oturan *Kahraman'* da Bekir Çavuş ve Muhtar halkı temsil eden alıcı konumundaki kişiler iken, Binbaşı Aziz ve İmam kılavuz konumundadırlar.

Yine de *Kahraman'* da Türk milletinin millî ve manevi bütün yönleri, Millî Mücadele'yi kazanan ruhu Atatürk'ün şahsiyetinde canlandırılmaya çalışılır. Atatürk tüm esir milletlerin umut ışığı olarak görülür. Otto Rank'ın (2018) dediği gibi kahraman mitos, sıradan ve sadece hayal gücüyle üretilmiş bir mitos değildir. Kahraman her zaman tüm mükemmelliklerle donatılmış kolektif bir ego olarak yorumlanmalıdır (s. 81-82).

Öte yandan Firidinoğlu (2011) *Kahraman'*ın destan olarak sunulmasını yazarın benimsediği ideolojinin tezahürü olarak görür. Şiirsel dilin ise yaratılmak istenen mahraman mitosunun perçinlenmesi bakımından önemli olduğunu öne sürer ve metindeki kutsal kitap söyleminin yeniden üretildiğini iddia eder (s. 87-89). Böyleyken görülen-görülme zıtlığında ölümsüz, tanrısal bir kimlik olarak resmi millî ideolojinin yansıtıldığı bir figür olarak Kahraman, Millî Mücadeleyi kazanmış; yani imkansız başarılmış bir idodür. Dolayısıyla burada yüceltilen Atatürk'ün kimliği olmaktan çıkar, onun temsil ettiği değerler sistemi, kazanmış olduğu zaferler ile birlikte ele alınır.

Sonuç olarak Millî Mücadele'nin insani yönlerinden çok, Cumhuriyet'in kurucu zihniyetinin ve egemenlik paradigmasının takdis edildiği *Kahraman'* da zengin folklorik unsurlara rağmen akış ve kurgu zayıf, geçişler muğlak, tempo ise yüksektir.

## B. MİLLÎ MÜCADELE'NİN BAŞKA BİR YÜZÜ: ATEŞ

1939 yılında yayınlanan *Ateş*, İnönü Muharebeleri sırasında Eskişehir-Bilecik yolu üzerindeki menzile cephaneye taşıyan Karadenizli köylüler konu alınır. Şahıs kadrosu *Kahraman'*a kıyasla daha dardır. Hüseyin ve Zeynep iki yaşlı köylü, kızları Ayşe ile beraber mermi yüklü kağnılarla cepheye yakın bir bölgeye ulaşmaya çalışmaktadırlar. Zeynep, kocası Hüseyin'e sigarayla cephanenin yanına bile

yaklaşmamasını öğütlerken, cephaneleri taşırken gösterdikleri fedakarlıkları, çektikleri zahmeti ve zorlukları şöyle aktarır:

*"Kendimiz öğleüstü kızgın güneşte yattık.  
Onları yavru gibi gölgeliğe uzattık.  
Biz tepeden turnağa içe durduk yağmuru,  
Örtümüze barınan mermiler kaldı kuru.  
Ekmek de isteseler, hani dile gelerek,  
Kendimizi aç koyup onlara vermek gerek!  
Ancak öz evladına bu kadar titrer adam."* (Çamlıbel, 2012, s. 408)

Böyleyken Hüseyin'in ağzında hep bir ölüm ve şehitlik lafı vardır. "Ne mutlu şehit olmak..." (Çamlıbel, 2012, s. 408), "Ölüme karşı bile gülerekten yürürüm" (Çamlıbel, 2012, s. 409) şeklinde ifadelerle ilerde olacak olaylara yönelik bir anıştırma ve sezdirme söz konusudur.

Millî Mücadele'ye Türk milletinin bütün fertleriyle ve olanaklarını en son noktasına kadar zorlayarak iştirak ettiği düşüncesi Ateş oyununda daha baskın bir ana fikir olarak öne sürülür. Erkekler cephede dövüşürken, kadınlar da alın terlerini akıta akıta cepheye mermi taşıyarak, Türk ordusunun ikmal hattında çok önemli bir vazifeyi üstlenirler. Hüseyin kadın ve erkeğin tamamen eşit şartlar altında bu mahşeri savaşın yükünün altına girdiklerini ifade ederken, Zeynep'in dilinden şu ifadeler aktarılır:

*"İlk kurşunun namludan çıktığı günden beri,  
Erkeğin kanı akar, kadının alın teri.  
Bir düşmanı yok etse, taşıdığım mermiler,  
Gelir rüzgâr, alnımdan dökülen teri siler.  
O kurşunda biraz da benim hakkım var derim,  
Artar kendi gözümde bir kat daha değerim."* (Çamlıbel, 2012, s. 411)

Savaşın can yakan yönlerinden biri de askerlerin çoğunlukla gençlerden oluşmasıdır. Hüseyin yaşından ötürü cephe gerisinde, kadınlarla birlikte köyünde kalmıştır. Yerinde kadınlarla bir durmayı kabul etmemiş ve cepheye tüm kuvvetiyle mermi taşımaya koyulmuştur. Bu direncin altında ise düşmanın köyüne kadar gelmesi halinde bütün kadınlara fenalık edeceği düşüncesi yatar. Fakat Zeynep bu düşünceye karşı çıkar ve tüm kadınlar adına sözü alır:

*"Ne yayık dövmedir bu, ne de yün eğirmedir.  
Ne de nazla niyazla tel duvağa girmedi!  
Cephane taşıyoruz bir yandan öbür yana,  
Bu kadar söz yetişir lakırdı anlayana.  
Sen hiç tasa etme ki kadımlaşmış değilsin,  
Erkekleşen bizleriz... Yüreğin böyle bilsin!"* (Çamlıbel, 2012, s. 412)

Oyunun genelinde "kadınların erkekleşmesi" yan izlek olarak göze çarpar. Bazı araştırmacılar Anadolu kadınının yiğitliğini, gözü pek ve cesur olmasını "erkekleşmek" diye tanımlayan Faruk Nafiz'in bu ifadesinin kadınları yüceltmek yerine aşağıladığını öne sürerler (Korkmaz, 2019, s. 55; Uyduran, 2012,

132-134). Bu değerlendirmenin anakronik bir çıkarım olduğu söylenebilir. Zira bu ifade, Faruk Nafiz Çamlıbel'in savaş nesli olması hasebiyle kadının Millî Mücadeledeki işlevini, askerî güç olarak katkısına değinmesini ve Türk kadınının kahramanlığına vurgu yapmak istemesini ifade ettiği yolunda değerlendirmek daha isabetli olacaktır. Faruk Nafiz Çamlıbel, bu mısraları ile Millî Mücadele'de kadınların payının ne denli büyük olduğunu vurgulamak ister.

Ayşe kendi kendine kalınca bir türkü söyler. Türkünün sözleri mâni biçiminde olmakla birlikte, Millî Mücadele'ye dair bazı atıflar da içerir. "Yurda yabancı doldu", "Aslanlarla ceylanlar/Yan yana savaşıyor" gibi ifadeler içeren bu türkünün sesine oradan geçmekte olan asker Ahmet kulak verir. Ahmet ile Ayşe vatan sevgisi üzerinden duygusal bir konuşma yaparlar. Ahmet cephaneleri teslim almaya gelen bir askerdir. Bu esnada sahneye giren Hüseyin, Ahmet'ten cephenin durumuna dair birtakım bilgiler alır. Ahmet bir kılavuz arketipi olarak bilgilendirme işlevini şu ifadelerle yerine getirir:

*"Yer istiyor yabancılar bugün öz ülkemizden.  
Biz diyoruz: "Vermeyiz bir karış tarla bizden!"  
Ağalık kaygısıdır onların güttükleri,  
Ağıra mal olacak işi büyüttükleri,  
Can kaygısı, aslını sorarsan, bizimki de.  
Büyük, küçük, bu işi halk anladı gitgide!  
Hemen el ense edip, başladı bir güreşe." (Çamlıbel, 2012, s. 420)*

Ahmet, Millî Mücadele'nin ne kadar ciddi bir savaş olduğunu halkın artık can kaygısına düştüğü zaman anladığını; fakat bütün olanaklarıyla da savaşa katıldığını vurgular. Bu oyunda *Kahraman*'da tanrısal vasıflarıyla anılan, adeta bir bağımsızlık tanrısı gibi gösterilen Mustafa Kemal Atatürk'ün yanına İsmet İnönü'de eklenir:

*"Elimizde kılıçtır, başımızda tuğumuz;  
Mustafa Kemal denen yenilmez başbuğumuz.  
Bir kaledir, örülmüş düşünceyle inandan,  
İnönü cephemizde İsmet gibi kumandan!  
Anadan doğma aslan olunca baştakiler  
Nasıl aslan kesilmez bütün savaştakiler?" (Çamlıbel, 2012, s. 421)*

Nasıl ki 1933'te, Cumhuriyet'in kuruluşunun onuncu yılında, Mustafa Kemal Atatürk'ü ön plana çıkarıyor ve onu idealize ediyorsa, dönemin iklimine bağlı olarak 1939'da da Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün Millî Mücadele'ye olan katkısını ön plana çıkarmıştır. Burada şairin ikbal beklentisi olabileceği gibi, iktidarca takdir edilmek ve beğenilmek amacına yönelik de böyle bir yönelim benimsemiş olacağı düşünülebilir.

Cephanelerin bulunduğu yere gelen bir diğer asker Memiş'ten bölgenin oldukça tehlikeli ve riskli olduğu haberini öğreniriz. Hüseyin üzerlerine doğru düşmanın gelmekte olduğunu öğrenmesine rağmen cephanenin başında beklemeyi tercih eder. Diğerleri ise askerlerle daha güvenli bir yere giderler. Perde kapanırken bir patlama sesi duyulur.



İkinci perdede Ahmet ve Memiş patlamayı değerlendirirler. Memiş olan biteni işitmiştir. Düşman tarafından sarılan Hüseyin, cephaneyi ateşleyerek düşmanı yok eder. Kendisini de feda eder. İki mangadan fazla düşman askerini öldüren Hüseyin'in piyesin başındaki şehitlik ümitleri gerçekleşir. Zeynep bu ölümü üzüntünün yanında metanetle karşılar. Ahmet ise onlara şehitliğin kıymetinden ve hizmetinin büyüklüğünden bahseder. Ahmet başlarındaki erkeği kaybetmiş kadınlardan kendisini aileden biri gibi görmelerini ister ve onlara yine cepheye mermi taşıyarak Millî Mücadele'ye destek olmalarını tavsiye eder. Gereken hayvanları kendi ailesinden almalarını rica eder. Ahmet ile Ayşe arasında da hem yoldaşlık hem de kardeşlik duyguları gelişir.

Kendini feda etme Türk edebiyatında millî romantizmin en büyük motiflerinden biridir. Şehadeti arzulama, düşmanla çarpışarak ölmeyi yaşamaya tercih etme, yüce amaçlar için kendini imha etme gibi eylemler millî edebiyatımızın yücelttiği davranışlar arasındadır. Edebiyatımızda vatan için fedakârlığın çok sayıda türü vardır: sevgilisinden vazgeçme, vatanını anne-babasından, evladından çok sevmeye, kardeşlerini feda etme, kendini feda etme, ihanet eden yakınlarını ortadan kaldırma, intihar saldırısı düzenleme gibi örnekler görülür. Vatan için kardeşin öldürülüşünü Aka Gündüz'ün 1914'te yazdığı *Muhterem Kaatil*'de de görürüz. Bu piyeste de hain kardeş gizli evrakı çalar. Bu piyesi, Hüsamet'in Işın'ın *Atatürk'e İlk Kurban*'i izler. Tümü ile Mustafa Kemal taraftarı olan ailenin bir oğlu padişah tarafındadır. Baba oğlunu öldürür; diğer oğul millî kuvvetlerden bir birliğin başıdır. Savaş aileyi ikiye bölmüştür. *Ana*'da (S. Behzat Butak) ise anne düşmanlar için casusluk eden oğlunu öldürür. *Gönüllülerin Türküsü*'nde (R. Gökalp Arkin) Tunçkanat, zafer için gerekli evrakı almak amacıyla babasının arkadaşı subayı ve babasını öldürmek zorunda kalır. *Devrim Yolcuları*'nda (Celal Tuncer telsizci asker olan ağabey, casus olan kız kardeşinin kurşuna dizilişini umursamaz. *Vatan ve Vazife*'de (Saim Kerim Kalkan) bir subay, gizli evrakı çalan nişanlısını evrakı geri alabilme için boğar. *Günlerden Bir Gün*'de 14 - 15 yaşlarındaki Sırma, kağnılarla cepheye mermi taşırlarken yardım yuvarlanan annesini ve kardeşini kaybeder. Sırma çok üzülür fakat savaşa devam eder; babasının elbiselerini giyer, saçlarını kestirir, cepheye gider. *Ateş*'de, cepheye taşıdığı cephaneyi düşmana vermemek için ateşleyerek hem etrafını saranları hem de kendini öldüren mezarısız şehidi tanırız (Töre, 2009 s. 2286).

## Sonuç

Faruk Nafiz Çamlıbel'in bu iki oyunu, Millî Mücadele'ye farklı iki perspektif getirmiş, Cumhuriyet ideallerinin meşru zeminini anlatmayı ve Anadolu insanının bu davaya bakış açısını yansıtmayı hedeflemiştir. Her şeyden önce millî heyecanın diri tutulmaya çalışıldığı, epik ve romantik bir anlatım tarzının benimsendiği bu oyunlarda, millî romantizmin oldukça yüksek tonda hissedildiğini görmek mümkündür.

Millî Mücadele izleği *Kahraman*'da millî lider Mustafa Kemal Atatürk'ün şahsiyetinde meczedilen özgürlük, bağımsızlık, millî hasletler ve kahramanlık üzerinden anlatılır. Sıradan bir eşkıya Hüseyin'in kendini bağımsızlık yoluna adanması, nefsi ve şahsi arzularından sıyrılarak millî hedefler için mücadeleye koyulması üzerinden aktarılır. Burada Millî Mücadele'nin bütün karakteristik kaynağı Atatürk'tür. *Ateş*'te ise halkın Millî Mücadele'ye yaklaşım biçimi daha çok ön planda tutulur. Buradaki insanlar millî açıdan bilinçli ve ne için mücadele etmekte olduklarının farkında olan sıradan köylülerdir. Faruk Nafiz Çamlıbel Hüseyin'in üzerinden Millî Mücadele'nin isimsiz şehitlerine gönderme yapar.

*Kahraman* oyunu, Halkevlerinde gösterilmek üzere Cumhuriyet'in onuncu yılı kutlamaları bağlamında kaleme alınmış bir metindir. Bu bağlam düşünüldüğünde eserin barındırdığı düşünce ve ideolojik yapı, Millî Mücadele verilirken karşılaşılan güçlükler değil, Millî Mücadeleden doğarak meşruiyetini haklı zaferden alan Cumhuriyet'in temsil ettiği değerler sistemine kolaylıkla izafe edilir. Her ne kadar Kahraman oyunu bir kültür aygıtı olarak değerlendirilse de (Firidinoğlu, 2011, s. 95), bu gibi eserlerin kaleme alınmasının evvela devrimlere meşru ve haklı bir ideolojik zemin arayan ulus-devlet refleksi olarak değerlendirmek daha isabetli olacaktır.

*Kahraman'* da Emine Millî Mücadele'ye katılırken, burada da Zeynep ve Ayşe katılır. Özellikle kadınların askeri katkısını vurgulamanın şöyle bir etkisi olmuştur. Devletler savaşlara erkek bireyleri askere alarak girerler. Dolayısıyla böyle bir ordunun arkasında bir siyasal otorite olarak devletin bizatihi kendisi yer alır. İkmal ve mühimmat taşınması gibi işler hususunda kaygılanması gereken mekanizma yine devlettir. Millî Mücadele'de ise bundan farklı bir manzara oluşmuştur. Anadolu'da yaşayan Türk halkı, kadınıyla erkeğiyle, genciyle yaşlısıyla bütün olanaklarını sonuna kadar kullanarak, başında herhangi bir örgün otorite olmaksızın kendi iradesini ve hayatını ortaya koyarak vatanını işgal eden düşmanlarına karşı koymak üzere cepheye akın etmiştir. Millî Mücadele bu vasfıyla *Kahraman'* da değinildiği gibi, Birinci Dünya Savaşı'na benzemez. Kendine özgü bir karakteristiği vardır.

### **Etik Kurul İzni**

Bu makale, etik kurul izni gerektiren bir çalışma grubunda yer almamaktadır.



## Kaynakça

- Akman, M. (1997). *Osmanlı Devletinde kardeş katli*. Eren Yayınları.
- Çamlıbel, F. N. (2012). *Yayla kartalı-toplu oyunlar*. YKY.
- Çıkla, S. (2006). Cumhuriyetin onuncu yıldönümü anısına yapılan edebî yayımlar. *Turkish Studies*, 1(1), 45-67.
- Enginün, İ. (2006). *Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı*. Dergâh Yayınları.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Ertan, E. (2012). Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazılan tiyatro eserlerinde Atatürk ve Atatürkcülük. *Turkish Studies*, 7(3), 1201-1213.
- Firidinoğlu, N. (2011). Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Kahraman Destanı" ve yazınsal metnin üretim sürecinde ideolojik zorunluluğun rolü. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 17, 86-97.
- Latacz, J. (2006). *Antik Yunan tragedyalari*. Mitos-Boyut Yayınları.
- Okur, M. (2018). Halkevlerinin kültür faaliyetlerinde edebi metinlerin rolü. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11(24), 385-398.
- Özkeklik Korkmaz, M. (2019). *Erken cumhuriyet dönemi tiyatro metinlerinde millî ve cinsel kimlik* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi.
- Rank, O. (2018). *Kahramanın doğuş miti*. Pinhan Yayınları.
- Smith, A. (1994). *Millî kimlik*. İletişim.
- Şen, S. (1998). Atatürk, cumhuriyet ve tiyatro. *Erdem Cumhuriyet Özel Sayısı* 2(32), 621-630.
- Şener, S. (2006). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Dost Yayınevi.
- Şengül, A. (2009). Türk tiyatrosunda tarih. *Turkish Studies*, 4(I-II), 1931-1987.
- Şengül, A. (2022, 9 Nisan). Atatürk Döneminde Tiyatro Eserleri. <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/ataturk-doneminde-tiyatro-eserleri/?pdf=3818>
- Töre, E. (2009). Türk tiyatrosunun kaynakları. *Turkish Studies*, 4(I-II), 2181-2348.
- Ulusoy Tunçel, A. (2007). Türk edebiyatında 'manzum tiyatro' formunun doğuşu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 24, 43-66.
- Uyduran, M. (2012). *Faruk Nafiz Çamlıbel'in tiyatro eserleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ünlü, N. H. (2004). *Türk tiyatro eserlerinde "Millî Mücadele"* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.



# MASONLUK VE MİMAR SİNAN DERGİSİNDE BAHSİ GEÇEN TÜRK EDEBİYATÇILAR\*

 Tahsin YAPRAK<sup>a</sup>

## Özet

Bilindiği üzere, şair ve yazarların felsefi, siyasî görüşlerinin ya da dinî inanışlarının yansımalarını eserlerinde bulmak mümkündür. Edebiyat araştırmacıları da eserleri daha iyi anlamak adına bu görüşler ve inanışlar üzerinde de araştırmalar yapmış ve eserlerde bunların izini sürmüşlerdir. Bir anlamda bir felsefi görüş, bir yaşam biçimi olduğu düşünülebilecek Masonluk da bazı şairlerin ve yazarların hayata bakışını etkilemiş ve bu düşünce sisteminin eserlerine de etkisi olmuştur. Bu çalışmada da "Türkiye Hür ve Kabul Edilmiş Masonları Büyük Locasının tarihi, çağdaş ve gerçekçi açıdan araştırma ve yayın organıdır." alt başlığıyla yayımlanan Mimar Sinan isimli dergide mason olduğu açıklanan sanatçılar ele alınmıştır. Öte yandan, Masonlukla ilgili, kamuoyunda birçok komplo teorisi ve spekülatif düşüncenin kendine yer bulduğu söylenebilir ki bunların doğruluğu ya da yanlışlığı çalışmanın konusu değildir. Çalışmada, mason olmak ya da olmamak, olumlu ya da olumsuz bir özellik olarak ele alınmamış, sadece bir durum tespiti yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Masonluk, Mason yayınları, Mason sanatçılar, Türk edebiyatçılar.



## FREEMASONRY AND TURKISH WRITERS IN MIMAR SINAN JOURNAL

### Abstract

As it is known, it is possible to find reflections of the philosophical, political views or religious beliefs of poets and writers in their works. Literary researchers have also done research on these views and beliefs in order to understand the works better, and they have followed their traces in the works. Freemasonry, which can be considered as a philosophical view and a way of life in a sense, has also affected the perspective of some poets and writers, and this thought system has also had an impact on their works. In this study, artists who are declared to be freemasons in the journal titled Mimar Sinan, which was published with the subtitle "the Grand Lodge of Free and Accepted Masons of Turkey, is a historical, contemporary and realistic research and publication" are discussed. On the other hand, it can be said that there are many conspiracy theories and speculative thoughts about Freemasonry in the public opinion, the truth or falsehood of which is not the subject of this study. In the study, being or not a being freemason was not considered as a positive or negative feature, only a due diligence was made.

**Keywords:** Freemasonry, Masonic publications, Mason artists, Turkish writers.

\* Bu çalışma, Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan bildiriden genişletilerek üretilmiştir.

<sup>a</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Adıyaman Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü,  
tahsinyaprak@hotmail.com

Makale Geliş Tarihi: 09.11.2022, Makale Kabul Tarihi: 23.12.2022



## Giriş

Edebiyat araştırmacıları, bir eserde anlatılmak isteneni hakkıyla anlamak ve anlatmak için sanatçıların kişilik özelliklerinden, fikirlerinden de faydalanırlar. Sanatçının kişilik özelliklerini anlamak için hayatı, fikirlerini anlamak için de benimsediği dünya görüşü araştırılır ve bu bilgiler ışığında metne bakılır. Yine, tam tersi bir yoldan gidilerek, eserlerdeki izlerden hareketle sanatçıların ruh haline dair çıkarımlarda da bulunulur. Çünkü bu iki unsurun (sanatçı-eser) karşılıklı olarak birbirini açıkladığı düşünülür; bazen eseri anlamak için yazara, bazen de yazarı anlamak için esere bakılır.

Örneğin Tefik Fikret'in şiirlerinde aşk duygusunun eksikliği, sanatçının evli olması ve eşine son derece sadık bir kişi olmasıyla izah edilebildiği gibi, sanatçının bir fikir adamı olmasıyla da izah edilebilir. "Gayya-yı Vücut" şiirindeki karamsarlık, sanatçının ülkesinin içinde bulunduğu durumla ilgili görülebilir ya da Tarih-i Kadim'de dile getirilen hususların onun dünya görüşüne dair ipuçlarıyla dolu olduğu söylenebilir.

Sanatçıların hayat hikayeleri, yaşanan olaylar anlamında (annenin ya da babanın vefatı gibi) benzerlikler gösterse de tamamen o sanatçılara has bir seyir izler; ancak fikirler çoğunlukla ortakır: Marksizm, İslamiyet, milliyetçilik vb. görüşler, sanatçıların bütün yaşamlarına hatta bazı durumlarda ölümden sonrasıyla ilgili görüşlerine de etki ettiği gibi, ister istemez, eserlerinde de bu görüşlerden izler vardır. Marksizm ya da İslamiyet'le ilgili hiçbir bilgi sahibi olmayan bir insanın, Nazım Hikmet'in ya da Sezai Karakoç'un şiirinden çıkaracağı sonuçlar, bu konularla ilgili bilgiye sahip olanlardan elbette farklı olacaktır.

Bu nedenle, bir edebiyat araştırmacısı, ele aldığı sanatçıyı etkileyen bir görüş hakkında ortalama üstü bir fikre sahiptir/sahip olmalıdır ki satır aralarında bu görüşe yapılan atıfları fark etsin ve sanatçının anlatmak istediğini okura tam olarak aktarabilsin.

Bu yazıda, edebiyat tarihimizde önemli yerler edinmiş olan Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Mehmet Emin Yurdakul, Rıza Tefik Bölükbaşı, Ahmet Rasim, Hüseyin Cahit Yalçın ve Ziya Gökalp, Reşat Nuri Güntekin, Memduh Şevket Esendal ve Mithat Cemal Kuntay'ı etkileyen bir dünya görüşü ya da yaşam biçiminden bahsedilecektir: Masonluk.

Konuyla ilgili bilgi verilmeden önce, çalışmanın metodolojisine dair bir açıklama yapılması gerekmektedir. Çünkü "masonluk", dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi ülkemizde de herhangi bir kanıt, veriye dayanmayan çok fazla komplo teorisine konu olmuştur. Bu nedenle, nesnel bir bakış açısıyla yazılan çalışmada olabildiğince az yorum yapılacak, çalışmanın temel çıkış noktası olan "bilgi verme" niyeti gözden uzak tutulmayacaktır. Ayrıca çalışmanın sadece elde edilen bilgilerin tasnif edilmesinden ibaret olduğu ve araştırmacının tarafsız bir pozisyonda olduğu unutulmamalıdır.

Çalışmada öncelikle "masonluk"un ne olduğu "Türkiye Hür ve Kabul Edilmiş Mason Locasının Araştırma ve Yayın Organıdır." üst başlığıyla yayımlanmış olan Mimar Sinan dergisindeki yazılardan ortaya çıkarılan sonuçlarla izah edilmeye çalışılacak, daha sonra Mimar Sinan dergisinde yukarıda ismi

zikredilen sanatçılarımızın nasıl yer aldığı, masonlar açısından bu sanatçıların değeri ve önemi ortaya konmaya çalışılacaktır.

### A. MASONLUK NEDİR?

Masonluk, her ne kadar tarifinin çok zor olduğu ifade etse de, bir mason tarafından şöyle tarif edilir: "Masonluk bilimsel, sosyal ve ahlâki görüş ve telkinleri ile, olumlu ve olgun çalışmaları ile bir kültür; derin ve zor felsefesi ile de fikir kurumu ve hareketidir. Çalışmalarında insanı ve evrensel ahlâk prensiplerini empoze eden estetik bir terbiye kurumudur. Bu güzelliğin yanında aynı zamanda, boş inanç ve taassub ile bencil ve çıkarıcı duygular ile de savaşılan sosyal bir kurumdur. Masonluk bu geniş ideali ile kuramsaldır. Ancak hiçbir din, mezhep, tarikatle ve siyasi bir kurum veya kuruluş ile hiçbir bağı yoktur." (Hakman, 1995, s. 51-52).

Masonluğun kökenleri konusunda birbirinden farklı izahlar olsa da (Türe, 2016, s. 1-5), masonluğun, temelde, duvarcı (İng. mason) ustalarının kurduğu bir meslek birliğinden doğduğu söylenebilir. Çeltikçi, bu meslek birliğinin, İslam kültürü içinde kendisine yer bulan "Ahilik" benzeri bir örgüt olduğunu iddia eder:

"Tıpkı Orta Çağ Avrupa Masonları gibi, Ahilerden birisi bir yerden başka bir yere gidince, oradaki Ahî teşkilâtına uğrayınca, kendisine gerekli yardım yapılır, iş varsa iş sağlanır, yoksa başka nerede iş bulabileceği hususunda tavsiyelerde bulunulur ve kaldığı süre içinde izaz ve ikram görürdü. Ahilerden olanlar meslek haysiyetini en yüksek seviyede tutmak için elinden geleni yapardı. Bunlar birbirlerini, yine tıpkı Orta Çağ Operatif Masonları gibi, bazı işaretler ve kelimelerle tanırlar ve tanışırlardı." (1966, s. 28).

İnşa eden, amelî, operatif bir yan taşıyan bu meslek birliğinin içine zamanla farklı meslek dallarından insanların da dahil olmasıyla bu meslek birliği, "1717 yılında Londra'da" (Kardam, 1967, s. 17) ilk locanın kurulmasıyla düşünsel (spekülatif) bir yan kazandı ve operatif dönemlerden kalan bazı uygulamalar bu dönemde de devam ettirildi. Yukarıdaki alıntıda da ifade edildiği gibi, operatif masonların birbirlerini tanımak için bazı işaretler kullanması, spekülatif dönemde de masonların bu tür işaretler, semboller kullanmaları sonucunu doğurmuştu. Yine, bir mesleğe ait sırların saklanması, korunması, gizlenmesi; spekülatif dönemde masonlukla ilgili bilgilerin gizlenmesi sonucunu doğurmuştu. Bunun en belirgin yöntemlerinden biri de semboller kullanarak bir alegori örtüsü oluşturmaktı ki temelde duvarcıların kurduğu bir meslek örgütü olmalarından dolayı bu sembollerin bazıları gönye, pergel, çekiç, şakül gibi inşa etmekle ilgili araçlardır.

Esasında tarih boyunca, İslam kültürünün içindeki Ahilik gibi, bu türden birçok esnaf ve zanaatkâr örgütlenmesi var olagelmıştır. (Türe, 2016, s. 2-3). Bu örgütlenmelerde üyeler birbirlerine destek olur, yardıma muhtaç olanlar için de belirli bir para, örgüt içinde tutulurdu. İşte masonluk da bir anlamda bu türden bir örgüt olarak tarih sahnesinde yerini almıştır. Ancak diğerlerinden farklı olarak, bu defa, belirli bir sanat, meslek, zanaat dalına has olarak değil bütün insanların dahil olabileceği bir tür fikir kulübü olarak tesis edilmiş ve günümüze kadar varlığını devam ettirmiştir.

Bu devamlılığın sağlanması için masonlar, koydukları kurallara, adetlerine karşı son derece muhafazakâr bir tutum içinde olmuşlardır. Örneğin kadın üye kabul edilmemesi konusu, istisnaları olabilese de masonların titizlikle uyguladıkları bir kuraldır. Yine masonluğa kabul, yani tekris, töreninde uygulanacak ritüeller, bu ritüellerdeki kullanılacak ayinsel, sembolik eşyalar ve sözcükler konusunda da benzer bir korumacı tutum sergilemişlerdir.

Bilindiği üzere, Ahilik, sadece maddi konularda birbirlerine destek olan insanların bir araya geldiği bir yapı değildir. Ahilik'in içinde iyi, doğru, düzgün bir esnaf, insan olmak için yapılması gerekenleri vaaz eden bir yan da vardır. Bu anlamda Ahilik'in kendisine göre bir "örnek insan" prototipi olduğu söylenebilir. Benzer şekilde, operatif zamanlarda, iyi bir usta ve insan olmakla ilgili düşünceler, spekülâtif zamanlarda bir "mason" prototipinin oluşmasını sağlamıştır. Bu prototipin "erdemli bir birey"i tarif ettiğini düşünen masonlar, bu özellikleri nedeniyle sadece kendilerini değil tüm toplumu da düşündüklerini iddia ederler. Bu düşünce biçiminin bir sonucu olarak masonların, yaşadıkları ülkelerin sorunlarıyla da ilgilenmeyi kendilerine görev edindikleri söylenebilir.

Masonlar, bir anlamda, yukarıda bahsi geçen "prototip" in ve öğretilerinin sınırlarını çizmek için "landmark" isimli bir kavram üzerinde durmuşlardır; ancak bu kavram bütün dünya masonlarının riayet edeceği bir kurallar listesi, bir "manifesto" olmaktan son derece uzak kalmıştır. Değişik zamanlarda, değişik kişiler tarafından değişik landmark listeleri yayınlanması bu durumun en belirgin göstergesidir. Aşağıda, masonluğun ilkeleri anlamında bir fikir de vermesi açısından, iki landmark listesinin karşılaştırmasına dair bir tablo yer almaktadır:

**Tablo 1.** İki landmark listesinin karşılaştırılması

MINNESOTA, 1856	MACKAY, 1858
1. Kötülüğü cezalandıracak, erdemi ödüllendirecek Yüce Varlığa, Evrenin Ulu Mimarına, iman. (karşılığı yok) (karşılığı yok)	19. Tanrıya Evrenin Ulu Mimarı olarak iman etme. 20. Gelecek hayatta dirileceğine inanma. 21. Yasanın Kitabı her Locanın mefruşatının zorunlu bir parçası olmalıdır.
2. Ahlâk yasına uyma, hukuka ve devlete itaat.	(karşılığı yok)
3. Masonik yasa ve otoriteye itaat.	17. Her Hürmason ikamet ettiği yerdeki masonik Jüridiksiyonun yasa ve kurallarına itaat etmekle yükümlüdür.
4. Eski York Riti sisteminin ritleri ve törenleri (yazı dilinde olmayanlar da dahil) kaldırılamaz.	1. Tanışma usûlleri. 2. Sembolik Masonluğun üç dereceye ayrılması. 3. Üçüncü derecenin efsanesi. 24. Bir Spekülâtif Bilimin bir Operatif Sanat üzerine kurulmuş olması.
5. Masonlar arasında kavga ve dava, Masonluk yasa ve kurallarına aykırıdır.	(karşılığı yok)
6. Muhtaç her masonun, dulunun ve yetiminin, yardım istemek hakkıdır, varlığının yardım etmesi de görevidir.	(karşılığı yok) (Taraftından eklenmiştir. T.Y.)
7. Masonik eğitim Masonların karşılıklı hak ve görevidir.	(karşılığı yok) (Taraftından eklenmiştir. T.Y.)
8. Masonik ziyaret mutlak bir hak ve görevidir.	14. Her Masonun muntazam her Locayı ziyaret edip oturabilme hakkı. 15. Kardeşlerce tanınmayan hiçbir ziyaretçinin Locaya alınmayacağı.
9. Mason olan erkekler, olgun yaşta, hür doğmuş, iyi itibarlı, fiziken kusursuz, uzuvları tam olacak, hadım olmayacaktır. (karşılığı yok)	18. Tekris edilebilecek Aday, erkek, sakatlığı bulunmayan, hür doğmuş, ergin yaşta olmalıdır. 4. Kardeşliğin bir Büyük Üstad tarafından yönetilmesi.

	5. Büyük Üstadın Mesleğin her toplantısına başkanlık etme imtiyazı. 6. Büyük Üstadın istediği zaman derece tevcih etme imtiyazı. 7. Büyük Üstadın Loca Açma ve devam ettirme imtiyazı.
21. Eski Masonluk Mesleği ile ilgili bütün konularda Büyük Loca kendi sınırları içinde tek ve en üstün kuvvettir. 23. Büyük Üstadı her yıl Büyük Loca seçer. 24. Görevliler ve temsilcilerinden oluşan Büyük Loca Jüridiksiyonu içindeki Masonlukla ilgili konuları gözden geçirmek üzere en az yılda bir defa toplanmalıdır. 25. Büyük Locanın ve ona bağlı locaların görevlileri Üstad Mason olmalıdır.	(karşılığı yok)
10. Büyük Üstad istediğini Mason yapabilir; bu konuda localara istisnai uygulama izni verebilir. Aksi halde, aday, günü belli toplantıda teklif edilmeli, gizli skrutende ittifakla seçilmeli, giriş rakamını ödemeli, belli günde de kabul edilmelidir.	8. Büyük Üstadın istediğini doğrudan Mason yapma imtiyazı.
11. Her Masonun bir Locaya üye olması görevidir. 12. Herhangi bir Loca üyesi olmayan bir mason, masonik cezaı hak eder.	9. Masonların Localarda toplanma gereği.
13. Beratlı her Locanın Üstadı ve Nazırları, Büyük Locanın, temsilcileri ve üyesidirler.	10. Locanın bir Üstad ve iki Nazırla yönetilmesi.
20. Beratlı Her Locanın Büyük Locada Temsil edilmesi görev ve hakdır.	12. Her Masonun Mesleğinin bütün genel toplantılarında temsil edilme hakkı.
14. Ancak Nazır olarak görev yapmış bir Üstad Mason Üstad seçilebilir.	(karşılığı yok)
15. Her masonu ancak onunla eşit olanlar yargılayabilir; Loca Üstadını Locası yargılayamaz, ya da düzenli teş (cümle burada kesilmiştir. T.Y.)	22. Bütün Masonların eşitliği.
16. Bir mason, Üstadın ya da yokluğunda makamına geçmiş Nazırın kararının temyizini isteyemez. 22. Büyük Üstad, vekili ya da yerine bu görevi yapan Nazırın kararını temyizi istenemez. 18. Büyük Loca tarafından masonluk haklarının iadesi loca üyeliği hakkını vermez.	13. Her Masonun Loca kardeşlerinin kararma karşı Büyük Loca ya da Masonların genel toplantısı nezdinde temyiz yoluna başvurma hakkı.
17. Düzensiz (clandestine) ya da ihraç edilmiş bir masonla masonik temas görevin suistimalidir ve masonik yasaya aykırı davranıştır.	(karşılığı yok)
19. Bir Locanın bir yılı aşkın toplanmaması beratını kaybetme nedenidir.	(karşılığı yok)
(karşılığı yok)	16. Hiçbir Loca başka bir Locanın işine karışamaz.
(karşılığı yok)	1. Toplanan her Locanın haricilere kapalı olması. 23. Sır saklama,
26. Locada dinî ya da politik konular tartışılmaz; böyle bir konuyu teklif eden hakkında Locası disiplin cezası uygular.	(karşılığı yok)
(karşılığı yok)	25. Bu landmarklar değiştirilemez, eksiltilemez, bunlara ilâve yapılamaz.

**Kaynak:** Koray, 1992, s. 51-54.

“Landmark”lar söz konusu olduğunda bile tam bir birlik içinde olunamamasının sebebi, masonluğun aslında tek bir merkezden yönetilen bir kurum olmamasıdır. Bu nedenle değişik anlayışta olan çeşitli mason localarının varlığından söz edilebilir. Hatta birbirleriyle rekabet halinde olan localar bile tarihi süreç içinde var olabilmıştır. Bu ayrılıklar nedeniyle aslında, değişik localarda farklı landmark’lar üzerinden bir anlayış birliği oluşturulduğu söylenebilir.



Çalışmaya konu olan dergi, Türkiye Hür ve Kabul Edilmiş Masonları Büyük Locası'nın yayın organıdır. Dolayısıyla bu Loca'nın görüşlerini, bir anlamda landmark'larını temsil eden yazılara yer verildiği düşünülebilir.

Derginin 142. sayısında yayımlanan "Masonluk Nedir?" isimli yazıda, Türkiye Hür ve Kabul Edilmiş Masonları Büyük Locası'nın bir anlamda landmark'ları şöyle sıralanmıştır:

"Hür ve Kabul Edilmiş Masonlar Büyük Locası aşağıdaki hususları temel ilkeleri kabul eder:

1.Masonluk, Yüce Varlık'a inanan bir Kardeşlik Kurumudur. Masonluk çalışmalarını Hakikatin araştırılması yolunda yoğunlaştırır.

2.Bütün insanlar arasında, sevgi, hoşgörü ve Kardeşliğin kurulmasını hedefleyen Masonluk, tüm insanların özgürlük, barış, adalet ve huzur içinde gelişmesini amaçlar.

3.Masonluk, tüm insanlar için ortak bir insanlık ülküsünün gerekliliğini kabul eder. Bu ülkünün gerçekleştirilmesi için şu noktaları önemli sayar:

- insanlar arasında sevgi, saygı ve hoşgörü -insanın temel hak ve özgürlüklerine saygı- insanın ahlaki sorumluluğu

- insanlar arasında hak ve vazife eşitliği

- insanlar arasında evrensel kardeşlik-bilimsel gelişme

4.Masonluk, vicdan, inanç ve düşünce özgürlüğünü temel hak olarak kabul eder.

5. Masonlar, birer vatandaş olarak ülkelerinin yasalarına uymak ve vatanlarına sadakat ve şerefle hizmet etmek zorundadır. Masonlar için ülkelerinin bağımsızlığı kutsaldır.

6. Masonlar için çalışmak, bir hak ve bir görevdir. Masonlar, insanlığa yararlı eserler meydana getiren beden ve fikir işçiliğini aynı derecede onurlu sayarlar.

7. Masonlar, Loca adı verilen birimler halinde çalışırlar. Loca, insan hırslarının giremeyeceği tarafsız ve huzurlu bir ortamdır. Localarda din ve politika tartışmaları yapılamaz.

8. Masonluk, üyeleri arasında din, mezhep, ırk, dil, inanç, unvan ve makam ayrımı yapmaz. Üyelerini inançlı, özgür, iyi ahlaklı, namuslu, şerefli, haysiyetli ve aydın erkekler arasından seçer. Hiçbir inancı ve ülküsü olmayanları arasına kabul etmez.

9. Masonun amacı her bakımdan gelişmiş bir insan olmaktır. Her Mason bu amaca, aklın rehberliğinde ve sevgi, hoşgörü, güzellik ve kardeşlik duygularını arındırarak ulaşmaya çalışır.

10. Masonluk, hiç kimseyi Mason olması için hiçbir zaman ve hiçbir şekilde zorlamaz. Mason sıfatını kazananlar, gerek duymaları durumunda üyelikten ayrılmakta serbesttir.

11. Masonluğun amacı her Masonun kendini geliştirebileceği ideal bir ortam yaratmaktır. Bu çerçevede Masonluk, toplumsal değil, bireysel bir öğretilir. Üyelerini toplu ya da tek tek, bir kanaat veya

fikri kabul etmeye ve açıklamaya asla zorlamaz. Her Mason, bu temel ilkeler ışığında izleyeceği yolu, kendi aklı ve vicdanıyla saptar.

12. Masonluk, bu ilkeleri benimseyip kabul eden ve bu amaçlara kendini adanmak isteyen insanların çabalarını bir araya getirir." (Koray, 2007, s. 38-39).

Masonlar arasında bir de "muntazam-gayrı muntazam" şeklinde bir ayırmadan söz edilebilir. Bu ayırım başka bir büyük loca tarafından tanınmakla ilgilidir. Hatta bu nedenle 1965 yılına kadar Türk masonluğunun bir bakıma "gayrı-muntazam" bir şekilde çalışmalarını yürüttüğü söylenebilir. Türk masonluk tarihi, bu kapsamda, "Türkiye'de Masonluk" (Umur, 1999, s. 7-18) isimli yazıdan edinilen bilgilerle özetlenecek olursa: Türkiye'de masonluk tarihi, genel itibarıyla 6 döneme ayrılmıştır. Birinci dönem, 1738 yılında ilk locaların görülmesiyle 1826 yılında Vaka-i Hariye olayında Yeniçeriliğin kaldırılması olayları sırasında masonluğun bir tür Bektaşilik sayılması nedeniyle kapatılması arasındaki dönemdir. İkinci dönem, 1826 yılında 1856 Kırım Savaşı'na kadarki olan dönemdir ki bu dönemde herhangi bir masonik çalışmaya dair bir iz yoktur. Üçüncü dönem Kırım Savaşı'ndan sonra masonik çalışmaların yoğunlaştığı 1856-1876 arası dönemdir ki kimi kaynaklarda, aşağı yukarı, Tanzimat Edebiyatı'nın ilk devresine tekabül eder. Dördüncü dönem, bir anlamda II. Abdülhamit devridir: 1876-1908. Bu dönemde II. Abdülhamit, masonluğu yasaklamamış; hatta bazı toplantılarına başış bile göndermiştir. Ancak II. Abdülhamit'in masonluğa karşı mesafeli olduğu, masonların yer altına inerek çalışmalarını gizli bir şekilde yürütmemesi ve masonluğu yasaklayarak Batı'nın tepkisinin çekmemek için çalışmalarına müsaade ettiği söylenebilir. Beşinci dönem, 1908'den masonluğun uykuya daldığı 1935 yılları arasını kapsar ki İttihat ve Terakki ile Hürriyet ve İtilaf yönetimleri sırasında, Türk masonluğu tarihinde, masonların en rahat hareket ettiği dönemin bu dönem olduğu söylenebilir. Altıncı dönem 1935 yılında, resmen olmasa da masonlardan çalışmalarını sonlandırmalarının istenmesiyle başlar, 1948 yılında tekrar faaliyete geçme izni almalarıyla sona erer. Yedinci dönem, 1948-1965 yılları arasında Türk masonlarının kendi iç meseleleriyle uğraşması, nihayetinde müstakil bir Büyük Loca kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Sekizinci dönem, Türk masonluğunun "muntazam" olmak için yürüttüğü çalışmalarla ve nihayetinde 1965 yılında Dünya masonluğu tarafından tanınmasıyla sonuçlanan 1956-1966 arasındaki dönemdir. 1965'ten günümüze kadar olan dokuzuncu ve son dönem de masonluğun kendi açılarından kendilerini "muntazam" gördükleri iki ayrı gruba ayrıldıkları dönemdir.<sup>1</sup>

## B. MİMAR SİNAN DERGİSİNDE BAHSİ GEÇEN TÜRK EDEBİYATÇILAR

Bu başlık altında, Mimar Sinan dergisinde, açıkça mason olduğu ifade edilerek hakkında yazı yazılmış, adı geçmiş sanatçıların dergide nasıl ele alındığına dair bilgiler verilecektir.

### 1. Şinasi

Şinasi'nin mason olduğunun açıkça ifade edildiği ilk yazı, derginin 10. sayısındaki "İkinci Meşrutiyet Öncesinde İstanbul'da Masonluk" isimli yazıdır. (Yaşamak, 1971, s. 96) Bu yazıda Şinasi'nin, Ziya Paşa ve Namık Kemal'le birlikte, "Ser Locası"na kayıtlı masonlar arasında adı geçer. Aynı bilgi yine

<sup>1</sup> Masonlukla ilgili daha detaylı bilgi edinmek için, Mason üstatlarından Celil Layıktez'in internet sitesinde yer alan dergi arşivlerine bakılabilir: <https://www.celillayiktez.com/mimar-sinan-dergisi-arsivi>

104. sayıda yer alan “Türkiye Masonluk Tarihinin Ana Hatları” isimli yazıda da geçer. Derginin 15. sayısındaki “Büyük İnsan, Büyük Türk, Büyük Mason: Koca-Mustafa Reşit Paşa” isimli yazıda Şinasi’den “kardeşimiz” diye bahsedilir ve Tanzimat’ı nasıl özetlediği şiirinden örnekle gösterilir:

“Ettin âzâd bizi olmuş iken zulme esir

Cehlimiz sanki idi, kendimize bir zincir

Bir ıtıknamedir insana senin kanunun

Bildirir haddini sultana senin kanunun.” (Erginsoy, 1974, s. 104).

122. sayıda, Mithat Paşa ve Agâh Efendi gibi kendisinin de mason olduğu ifade edilir ve bu üç kişi hakkında şu değerlendirmelerde bulunulur:

“Konuşmayı yapan Mithat Paşa'dır. Şinasi ve Agâh Efendi de oradadır. Her üçü de masondur. Agâh Efendi, Şinasi ile birlikte *Tercüman-ı Ahval* Gazetesini çıkarmaktadır. Mithat Paşa gibi diğer Kardeşlerimiz de İmparatorluk çökmeden ya da yabancılar tarafından parçalanmadan önce, birşeyler yapılması ve Meşrutiyetin kurulması konusunda her türlü çabayı göstermektedirler.” (Kapyalı, 2001, s. 80).

130. sayıda yer alan, “Osmanlı Masonları Üzerine, İlk Anayasamızla İlgili Bir Tarihçe” adlı yazıda, “[B]ütün Genç Osmanlıların hürriyetin insanın en doğal hakkı olduğu konusunda ve çeşitli edebi türlerde çok sayıda yazıları vardır. Kardeşimiz Şinasi'nin şiirleri ise, masonik alegoriden esinlenen ve zamana göre yürek isteyen dizelerle doludur.” (Kapyalı, 2003, s. 92) denilerek şu mısralara yer verilir:

“Şem'idir kalbimizin can ile mâl ü namus

Hıfz için bâd-ı sitemden olur adlin fanus

(Can, mal ve namus kalbimizin mumudur. Senin adaletin onu zulüm rüzgârından korumak için var olmalı)

Bir ıtık-nâmedir insana senin kanunun

Bildirir haddini Sultana senin kanunun

(Senin kanunun insan için bir hürriyet belgesidir. Senin kanunun Sultana haddinin sınırlarını bildirir)”

Bu mısralardaki “masonik alegori” tabiriyle kasıt, yukarıda da ifade edildiği gibi, masonların bazı bilgileri semboller aracılığıyla ifade etmeleri olmalıdır. Öte yandan bu durum, mason olmayan kişilerin anlamayacağı bazı şifreler yoksa, tek başına, şiirde mecaz kullanımının “masonik” bir yol olduğu anlamına gelmemelidir. Ancak, şiirde, masonların kendilerinin ifade ettiği şekliyle söylenecek olursa, despotizmden uzaklaşmakla ilgili tematik bir yan olduğu da açıktır.

## 2. Ziya Paşa

Ziya Paşa'nın mason olduğu, ilk defa, Şinasi başlığında ifade edildiği gibi, Ser Locası'na kayıtlı isimler arasında sayılmasıyla dile getirilmiştir. Ancak Şinasi'den farklı olarak Ziya Paşa'nın masonik çalışmalar konusunda Şinasi'den çok daha fazla ön planda olduğu açıktır:

“Sultan Murad’ın tekrisi meselesinde Ziya Paşa’nın âmil olması muhtemeldir buyurulmuş. Bu, bir tarihî hakikattir... Şöyle ki, Sultan Murad ve Şehzade Yusuf İzzettin Efendilere hocalık yapan Ziya Paşa, Sultan Murad’a tam bir masonik felsefe zerk edebilmiş ve bundan sonra tekrisini yapmıştır. Yusuf İzzettin Efendiye de teklif vâki olduğu halde her nedense ictinab etmiştir. Namık Kemal’in tekrisi de bunu müteakip yapılmıştır. Bilâhara Sultan Murad’ın masonluğa intisabında Ziya Paşa’nın âmil olduğunu haber alan Abdülhamid, cülusu sırasında şart olarak ileri sürüldüğü halde, Ziya Paşa’nın başkâtipliğe tâyininden sarfınazar etmiş ve malûm olan şekilde Paşayı muhitinden uzaklaştırmıştır.” (Suner, 2003, s. 45-46).

Ziya Paşa’nın üstat derecesinde mason olduğunu ve V. Murad’ın Mason olmasında önemli etkisi olduğunu teyit eden Nurullah Çetin (2006, s.134), Ziya Paşa’nın masonluğa girişini şu şekilde olmuş olabileceğini düşünmüştür: “Büyük bir ihtimalle Abdülmecid – V. Murad arası dönemde Osmanlı sarayında hekimlik yapan İtalyan Dr. Capoléon’un etkisiyle Masonluk düşüncelerini benimsemiş. Masonlarla irtibatı Avrupa’da da devam etmiş.” (2006, s. 137).

Ziya Paşa’nın; Mithat Paşa, Ahmet Vefik Paşa, Dr. Besim Ömer Paşa gibi masonlarla birlikte, Mustafa Reşit Paşa’nın “bir fikir yuvası” haline gelen yalısında yapılan toplantılara katıldığı (Kapyalı, 2003, s. 90), askeri bir darbeyle tahtından indirilen Abdülaziz’in yerine mason olan V. Murat’ın tahta geçmesi için, Namık Kemal ve Mithat Paşa gibi aydınlarla birlikte, orduyu da yanına alarak “ülkeyi aydınlıklara kavuşturmak için can[ın] ortaya koymaktan” kaçınmadığı (Kapyalı, 2004, s. 61-62), hepsi de mason olan Ali Suavi, Ebuzziya Tevfik, Namık Kemal, Ayetullah Bey, Çaylak Tevfik ile birlikte V. Murat’ın Fikirtepe’de bulunan evinde 1876 Anayasası’nın hazırlığı çalışmalarına katıldığı (Kapyalı, 2001, s.86), yine mason olan Fazıl Paşa’dan (Kapyalı, 2003, s. 89) aldığı destekle Avrupa’da faaliyetler yürüttüğü (Kapyalı, 2001, s. 79) Mimar Sinan dergisinde dile getirilen hususlardır.

Ziya Paşa’nın aşağıdaki mısraları ise, “Masonik Şiirler” başlıklı yazıda geçmiştir:

“Âdem olanın hayr olur âdemlere kasdı  
 İnsanlığa insanda budur işte delâlet  
 İnsan ana derler ki ide kalb-i rakiki  
 Âlâmı beni nev’i ile kesb-i melâlet  
 Âdem ana derler ki garazdan ola salim  
 Nefsinde dahi eyleye icra-yı adalet  
 Sâdik görünür kisvede erbâb-ı hiyânet  
 Mürşit sanılır vehlede eshab-ı dalâlet  
 Ekser kişinin suretine siyreti uymaz  
 Ya Rab bu ne hikmettir ilâhî bu ne halet  
 İnsana sadakat yakışır görse de ikrah

*Yardımcısıdır doğruların hazret-i Allah.” (Kaplancalı, 1980, s. 42).*

Bu şiirin “masonik” olarak nitelendirilmesinin sebebi, Şinasi başlığında da ifade edildiği gibi mason olmayanların anlamayacağı bazı şifreler yok ise, daha iyi bir insan olmak için nasıl bir bakış açısına sahip olmak, nasıl davranmak, neler yapmak gerektiğiyle ilgili “etik” tavsiyeler içermesinden dolayı olmalıdır. Çünkü masonların kendi metinlerinde, bu tür konularda etik bir duruşu tavsiye ettikleri görülmektedir.

### 3. Namık Kemal

Namık Kemal dergide, Rıza Tevfik’le birlikte ismi en çok anılan, en değerli görülen masonlardandır. Namık Kemal’in masonluğuna dair ilk bilgi, kendisinin Ser Locası’na kayıtlı olduğuna dairdir. Ancak derginin içinde birçok yazıda (Gündoğdu, 1998, s. 26; Suner, 2003, s. 45; Tunçel, 1987, s. 6), kendisinin Proodos isimli Loca’da tekeris olduğu ve orada kayıtlı olduğu yazılıdır. Hatta Namık Kemal’in bu Loca’da, 24 Şubat 1872’de tekeris edilerek mason olduğu bilgisine dahi yer verilir (Umur, 1976, s. 32). Namık Kemal’in bir de Progress isimli Loca’ya 1873 senesinin sonbaharında girdiğine, bunun vesikalarla kanıtlanabilir durumda olduğunu ifade eden bir yazı vardır. (İpekçi & Örs, 1973, s. 11). Bu durum, masonların birden fazla Loca’ya kayıtlı olabilmeleri nedeniyle ortaya çıkmış olabilir.

Namık Kemal, yukarıda ifade edildiği gibi, Ziya Paşa ile birlikte, mason idealleri uğrunda çalışmıştır. Bu idealler, masonların da kendilerine çok yakın gördükleri Fransız İhtilali’nden kaynağını alan “eşitlik, adalet, özgürlük” gibi kavramlarla ilişkiliydi. Bu noktada, bu aydınların mason oldukları için mi bu idealler peşinde koştukları, yoksa bu ideallerin mi kendilerini masonluk yoluna soktuğu sorusu akla gelebilir. Bu konuda, Paul Dummont, şu yorumu yapmıştır: “... Namık Kemal, Prens Mustafa Fazıl ve daha niceleri, fran mason olmasalardı, etki ve faaliyetleri değişecek başka türlü mü olacaktı. Muhtemelen hayır. Savundukları fikirleri, benimsedikleri, seçtikleri siyasi ekonomik ve sosyal düşünceler bir süreden beri ortalıkta geziyordu. Fakat Fran mason olmaları tuttıkları yolun seçiminde kendilerine yardımcı olmuştur.” (Tunçel, 1987, s. 25). Polat ise bu durumu, şöyle izah eder: “Namık Kemal’in, uğrunda bütün yaşamını feda ettiği özlem ve fikirlere böylesine uygun bir amaç taşıyan bir harekete katılmasında, şaşılacak bir şey yoktur. Namık Kemal’i sadece masonik ideolojinin bir parçası olarak görmek tabii ki yersizdir. Ancak onun yazılarında aktardığı konular ile aynı dönemde Masonların ilgilendikleri temaların çarpıcı benzerliği dikkat çekicidir; ilerleme, özgürlük, adalet, demokrasi ve vatan.” (2004, s. 74-75).

Türkolog Irène Mélikoff, bu ideolojik yakınlıklar dışında, Namık Kemal'in Bektaşî kökenlerinin de mason olmasında kolaylaştırıcı bir etken olduğunu ifade eder: "Namık Kemal bir Bektaşî aileden geliyordu. 1826'dan beri gizliliğe çekilmiş bulunan Bektaşî tarikatı, "Liberalism, non-conformism, antichlerichalism" (Özgürlükçülük, kural-dışıcılık, din-adamları sınıfına karşı oluş) gibi aynı emelleri paylaştıkları Far-masonlardan büyük destek alacaktır. Far-masonlarla Bektaşîlerin ilişkileri şüphe yok,

daha önceleri başlamış olmakla birlikte, yoğun katılımları 1867'den sonra Doğu Birliği, kapılarını Müslümanlara açtığı zaman oldu." (2008, s. 230).<sup>2</sup>

#### 4. Ahmet Mithat Efendi

Ahmet Mithat Efendi, derginin 6. sayısında "Tanınmış Büyük Masonlar" bölümünde kendisine yer bulmasına rağmen bu incelemede onun masonluk yolunda yaptığı çalışmalarından hemen hemen hiç bahsedilmemiş; edebi hayatı ele alınmıştır. Ayrıca, Ahmet Mithat Efendi, diğer "kardeşleri" gibi "Meşrutiyet yolunda" büyük bedeller ödememiş, hatta II. Abdülhamid'le, diğer kardeşleri gibi, büyük çatışmalar yaşamamıştır. Ancak 130. sayıda kendisiyle ilgili şöyle bir değerlendirmede bulunulmuştur:

*"Batı Medeniyeti ile Osmanlı değerleri arasında en ayrıntılı karşılaştırmayı yapan Kardeşimiz Ahmet Mithat Efendi olmuştur. Onun gazete ve dergi makaleleri ve ders kitapları dışındaki yüzden fazla eseri arasında, bu sorunlardan söz etmediği kitabı hemen hemen yok gibidir. Özellikle de siyasi konuların karmaşıklığının yoğunlaştığı II. Abdülhamit saltanat yıllarında Ahmet Mithat'ın roman, öykü ve ansiklopedik bilgi veren didaktik kitapları, Batı medeniyeti ve Doğu gerçekleri üzerinde zengin bir dokümantasyon sergiler. Bir aydınlanma yolunda mücadele veren ve bu yolda belirli çağdaş bir hedef uğruna toplumu yönlendirmek için aynı hedefe yönelen, toplumun refahı ve mutluluğu uğruna sürgünleri, zindanları ve hatta ölümü göze alan bu Kardeşlerimizi gururla anar, eserleriyle övünürüz. Onların masonik yaşamının içe dönük tartışmalarla, kırgınlıklarla değil, tarihin de desteğini almış büyük başarıların yaratılması çabalarıyla geçtiğini görürüz."* (Kapyalı, 2003, s. 93).

#### 5. Ahmet Vefik Paşa

Ahmet Vefik Paşa'nın mason olduğuna dair ilk bilgi 10. sayıdaki "İkinci Meşrutiyet Öncesinde İstanbul'da Masonluk" isimli yazıda SER Locasına kayıtlı olduğudur. Mustafa Reşit Paşa'nın Balta Limanı'ndaki yalısındaki sohbetlere katıldığına ifade edildiği yazının dipnotunda da bu bilgi yer alır. (Kapyalı, 2003, s. 90). Ancak iki ayrı yazıda, (Kapyalı, 2004, s. 63), (Arslan & Özen, 2012, s. 47) kendisinin Proodos locasına kayıtlı olduğunun belgeli olduğu da ifade edilmiştir.

#### 6. Ahmet Rasim

Ahmet Rasim'i, yazının konusu açısından, şimdiye kadar ele alınan edebiyatçılardan ayıran en önemli fark, kendisinin 11 Nisan 1924 Cuma günü yapılan tekris (masonluğa kabul ediliş) töreni zabıtlarının yazılı olarak dergide yayınlanmasıdır. (Umur, 1977, s. 73-76) Yine derginin aynı sayısında "Ünlü Masonlar" bölümünde de kendisine yer verilmiştir.

#### 7. Mehmet Emin Yurdakul

Yurdakul derginin 4. sayısındaki "Tanınmış Büyük Masonlar" bölümünde ele alınmıştır. Bu bölümde kendisi sık sık "büyük Türk masonu" olarak ifade edilmiştir. Bölümde kendisinin hayatı ve sanatı ele alınmış, şiirlerinden örnekler verilmiştir. Aşağıdaki mısraları, "Büyük Türk masonu Mehmet Emin Yurdakul, insanlığın bir gün nura kavuşacağına olan imanını hiçbir zaman yitirmemiş ve

<sup>2</sup> Bu bilgilere, Azmi Özcan'ın da, İslam Ansiklopedisi'ne yazdığı "Masonluk" maddesinde Namık Kemal'in Mason olduğunu yazması da eklenebilir (2003, s. 98).

tükenmiyen güvenini ‘Benim Rüyam!’ başlıklı şiirinde şu duygu ile dile getirmiştir.” ifadeleriyle okura sunulmuştur:

*“Ben doğacak dünyaları bir sert kaya üstünden*

*Amerika kâşifinin gözleriyle görürüm.*

*‘Milletleri Gömdük’ diyen asırların önünden*

*Girdapları tahkir eden yıldız gibi yürürüm!”* (?<sup>3</sup>, 1967, s. 107-108).

Yukarıda geçen “insanlığın bir gün nura kavuşacağına olan imanını” ifadesi, insanlığın masonik idealler sayesinde/doğrultusunda ilerleyeceğini olan inanç anlamında alınabilir. Çünkü “nur” masonlarda özel anlamı olan bir sözcüktür. Dergide “Masonluğun Nur’u” adlı iki ayrı yazı olması (Temel, 1993, s. 47-50), (Gürkan, 2000, s. 85-95) masonların bu terime yükledikleri anlamı ortaya koymaktadır.

Yurdakul, derginin 24. sayısında bu defa “Ünlü Masonlar” bölümünde yer almıştır. Bölümde dikkate değer bilgi olarak dile getirilebilecek en önemli husus, Yurdakul’un 1930 yılında 32. dereceye kadar yükseldiğinin ifade edilmesidir (Erman & Umur, 1977, s. 77) ki masonlukta en yüksek derece 33’tür.

Mehmet Emin Yurdakul’un Dördüncü Türk Ocakları Kurultayı’nda masonların saf dışı bırakılmak istenmesi olayında oynadığı rol, “1909-1935 Döneminde Türkiye’de Masonluk Tarihi” isimli yazıda şöyle anlatılmıştır:

*“Dördüncü Türk Ocakları Kurultayı, 1927 yılı Nisan ayında yapılacaktı. Türk Ocakları Hars heyetinden [kültür komisyonu] Devellioğlu Burhanettin ve arkadaşları, ‘gayri milli bir müesseseye mensup zevatın Milli Türk Ocaklarına intisab edemeyecekleri’ hakkında bir önerge hazırladılar. Burada kastedilen Masonluktu. Hazırlığı haber alan, Tevfik Remzi [Kazancı] ve şair Mehmet Emin [Yurdakul] önerge sahibi Devellioğlu Burhanettin’i hars odasına çağırarak kendisine Masonluk hakkında bilgi verdiler. Devellioğlu Burhanettin, arkadaşlarını da ikna ederek önergenin verilmesini önledi. Önergeyi önce hazırlayan, sonra geri alan İstanbul 1898 doğumlu Sigortacı Burhanettin (Devellioğlu), daha sonra Murat Locasına teklif edilerek 13 Mayıs 1928 tarihinde 96 matrikül numarasıyla tekris edildi.”* (Koparan, 2005, s. 55).

## 8. Rıza Tevfik

Rıza Tevfik, 1918 yılında Türkiye masonlarının 6. Büyük Üstadı seçildiği için (Ayan, 2008, s. 15), dergide kendisinin adının geçtiği çok sayıda yazı bulunmaktadır. Ancak masonluk içinde Büyük Üstatlık mertebesine çıkacak önemli bir yer edinen Rıza Tevfik’in ne zaman ve nerede tekris edilip mason olduğu belirsizdir. Avrupa’da masonluğa intisap edip çalışmalarına İstanbul’da devam ettiği düşünülmektedir. (Ayan, 2008, s. 35).

<sup>3</sup> Yazarı gizlenmiştir.

Rıza Tevfik, 1907 yılında İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne girer, Meşruiyet'in ilanından sonra da 1908 yılında Edirne mebusu seçilir. (Gündoğdu, 1999, s. 22). 3 Mart 1909 tarihinde Milli bir masonluk kurmak amacıyla harekete geçen masonlar, kendisini 33. Derece Masonluk'a yükseltip 3 Mart 1909 yılında Yüksek Şura'nın tesis edilmesini sağlarlar. 1 Ağustos 1909 tarihinde de Büyük Loca kurulur ve Rıza Tevfik "Hatip" unvanıyla Büyük Loca'nın hizmetinde çalışmaya başlar. (Koparan, 2005, s. 38-40). 1910 yılında İttihat iktidarının "akıl almaz zorbalıklara kalkışmaları ve faili mechul cinayetler işlemeleri üzerine, kısa zamanda parti liderleriye arası açıl[ır] (...) 1911'de parti içi muhaliflerin oluşturduğu Hürriyet ve İtilaf Fırkası'na girip İttihat ve Terakki Fırkası'na karşı siyasi mücadelesine burada devam ed[er]." (Ayan, 2008, s. 23-24). Rıza Tevfik'in bu aşamadan sonra yapacakları Türk masonlarının eleştirilerine konu olacaktır. Çünkü Rıza Tevfik, Hürriyet ve İtilaf Fırkası içindeyken, kendisi de mason olduğu halde, İttihat ve Terakki mensupları içindeki masonların isimlerini tek tek ifşa etmiş; hatta mason olan devrin Şeyhülislamı'na "Mason değilseniz tekzip edin." şeklinde hitap etmiştir. (Layıktez, 1989, s. 9). Bu durum masonluğun tamamen siyasetin içine dahil olmasıdır ki Rıza Tevfik'in bu tür hareketleri bir yazıda şöyle değerlendirilmiştir: "33. dereceye, büyük üstadlığa kadar yükselmiş olan Rıza Tevfik'in bu davranışlarının aşırı hürriyetçi yapısından mı yoksa mason ilkelerine sadakatinden mi ileri geldiğini anlamak güçtür. Ancak herhalde lehine bir not değildir." (Tuncay, 1992, s. 16). Rıza Tevfik böylece masonluk içindeki İttihat ve Terakki Fırkası yanlılarını tasfiye etmek istemişse de bu tasarrufları yukarıda da görüldüğü üzere masonlar tarafından olumlu karşılanmamıştır. Çünkü bu tasarruflarıyla Rıza Tevfik, siyasi fikirleri nedeniyle masonları çok zor durumda bırakmıştır. İlginç olan nokta, bu başlığın başında da belirtildiği üzere bütün bu olaylara rağmen Rıza Tevfik'in 1918 yılında Büyük Üstat seçilmesidir. Bunun nasıl olduğunu açıklayan şu cümle, o dönemde masonluk ile siyasetin nasıl iç içe girdiğini göstermektedir: "Rıza Tevfik, 1918 yılında, Hürriyet ve İtilaf Cemiyeti tarafından güvenilir bulunduğu ve İttihatçılara düşman olduğundan Büyük Üstat olarak Büyük Loca'nın başına getirildi." (Ayan, 2008, s. 35).

Bu siyasi olaylar dışında, Rıza Tevfik'in iki şiirinin dergideki iki ayrı yazı tarafından "masonik şiirler" olarak takdim edildikleri görülmektedir:

*"Gel Deroiş  
Gel deroiş beri gel yabana gitme  
Her ne arıyorsan, inan sendedir  
Nefsine beyhude eziyet etme  
Kâbeyse maksudun, rahman sendedir.  
Gir gönül şehrine dolaş bir kere  
Kıyas et ne imiş güneşle zerre  
Yalnız sen kaadirsin hayrile şerre  
Şerre mail isen şeytan sendedir.  
Gayriden arayıp derdine çare  
Ne varlık verirsin mur ile mare  
Cennetten çıktınsa behey avare  
Havvayı aldatan yılan sendedir.  
Hey Rıza takat yok hakkı inkâra*



*Sen mahrem imişsin didarı yâra  
Şimdi ağâh oldun sır ve esrara  
Âlemi yaratan vicdan sendedir.”* (Kaplancalı, 1980, s. 41).

Aşağıdaki şiirden önce şöyle bir açıklama yapılmıştır: “Rıza Tevfik’in ‘Serab-ı Ömrüm’ kitabında masonlukla ilgili bir kıta yer alır; kıtada ‘Varlık! O nasıl perde ki, ardında hakikat’ sembolizma ve felsefe sözünü dile getirir. Bu sözde, ‘hakikatin üstünü gerçek (varlık) örter’ sözünü büyük bir ustalıklarla yerine getirmiştir.

*Varlık! O nasıl sırr-ı hüveyda ki bilinmez!..  
Varlık! O nasıl perde ki ardında hakikat!..  
Varlık! O ne endişe ki bilmekle silinmez!  
Varlık! O nasıl gölge, nasıl duygu, ne halet?”* (Ayan, 2008, s. 34).

### 9. Hüseyin Cahit Yalçın

Hüseyin Cahit Yalçın’ın adı dergide ilk defa ancak 104. sayıda geçer. “Türkiye Masonluk Tarihinin Anahatları” isimli yazıda, milli bir masonluk kurmak için toplanan Yüksek Şura’ya katılan masonlardan birinin de Hüseyin Cahit olduğu ifade edilir. (Ayan, 1997, s. 13). 130. ve 132. sayılarda bu bilgiye ayrı yazılarda tekrar yer verilir. (Suner, 2003, s. 35), (Kapyalı, 2004, s. 87). Hüseyin Cahit’in, Yüksek Şura kararıyla masonluktaki en yüksek derece olan 33. dereceye yükseltildiği bilgisine ise iki ayrı yazıda yer verilir. (Koparan, 2005, s. 38), (Mimar Sinan dergisi, 2012, s. 20). 135. sayıda, yukarıda ele alınan Rıza Tevfik ile arasındaki çekişmeye ve büyüyen polemiklere değinilmiştir. (Koparan, 2005, s. 45).

Hüseyin Cahit Yalçın, mason olduğunu açıkça ifade eden nadir edebiyatçılardan. Yalçın, masonluğa girişini şöyle anlatır:

“Cavit, bir aralık:

‘Hazır’ dedi, ‘buraya gelmişken, seni Mason yapalım?’

Birdenbire şaşırđım:

‘Ne münasebet’ dedim. ‘Benim böyle gizli teşkilatlardan hoşlanmadığımı bilirsin . . . ’

Cavit Masonluğun insanî ve hür idealinden bahsetti. Meşrutiyet’ten evvelki zamanlarda, Meşrutiyet’i hazırlayanlar Masonluğa girmişler ve bundan memleket hesabına az çok bir fayda görmüşlerdi.

Ertesi akşam, Selanik 'te bir mason locasında masonluğa girdim. Bugün masonluğun hiçbir gizli tarafı kalmamıştır. Masonluk esrarına dair kitaplar yazılmıştır. Hatta mason olanlar bunun nasıl vukua geldiğini gazete sütunlarında hikâye bile ediyorlar. Onun için, mason locasında gördüğüm şeyleri ben de hikâye edersem bunun artık bir boşboğazlık sayılmayacağını biliyorum. Fakat, gizli tutmak için söz verdiğim bir şeyi, her ne mülahazaya müstenit olursa olsun, ifşa etmeyi ahlak hakkındaki telakkilerime uygun bulmadığım için, bu noktayı tamamen sessiz geçeceğim.” (Yalçın, 2000, s. 164). Hüseyin Cahit Yalçın yazının devamında, masonluğun o dönemde bir anlamda, masonik idealler bir tarafa bırakılarak,

kısa yoldan ikbâle kavuşmak için dahil olunan bir topluluk olduğunu fark ettiği için masonluktan uzaklaştığını ifade etmiştir.

### 10. Ziya Gökalp

Ziya Gökalp'in masonlar açısından önemli bir figür olduğu, derginin ilk sayısında, kendisinin görüşlerinin Türk masonluğu için örnek teşkil etmesi gerektiğini ifade eden şu cümlelerden anlaşılabilir: "Türk masonluğunun da batıdaki örnekleri gibi, müsamahalı, lâik ve düşünce hürriyetine dayalı bir reforma yönelmesinin zorunlu olduğu kanısındayız. Türk masonluğu ancak böylesine bir kişilik içinde, insancıl olduğu kadar da millî-çağdaş benliğini elde edecek, yani Ziya Gökalpçi ve Atatürkçü bir masonluk olabilecektir. Nitekim Türk masonluğunun bu temel ilkelerine önce mason Ziya Gökalp değinmiş, sonra da Atatürk, bu tabii ve jeopolitik zorunu, pratik yönden de değerlendirmiştir." (Altar, 1966, s. 63). Derginin 7. sayısında kendisine "Tanınmış Büyük Masonlar" bölümünde yer verilmişse de bu bölümde sadece kendisinin fikri ve edebi özellikleri ele alınmıştır.

Ali Canip ise Ziya Gökalp'in masonluğuyla ilgili şunları söylemiştir: "İttihat ve Terakki Cemiyeti, Meşrutiyetten önceki faaliyetinde Mason kulüplerinden çok faydalanmıştı. O zaman ve sonra masonluk şehirde pek yaygın bir halde idi. Öyle ki arkadaşlar içinde Ziya'dan, Ömer'den, benden başka mason olmadık kimse kalmamıştı. Biz, masonluğun insanıyetperverlik süsü altındaki kozmopolit temayülüne muhaliftik. Genç Kalemler dergisinden başka on paralık broşürler de neşretmeyi düşünmüştük. Onlardan biri olarak kaleme aldığımız 'Vatan, yalnız vatan' adlı broşür 'insanlık', 'beynelmileliyetçilik' zihniyetine ve bu arada 'masonluk'a şiddetle hücum ediyordu." (Akt. Sümer, 2015, s. 166).

### 11. Diğer Edebiyatçılar

Bu başlıkta, dergide bahsi geçen diğer edebiyatçılara değinilecektir. Bunlardan ilki Reşat Nuri Güntekin'dir. Güntekin derginin 20. sayısındaki "Ünlü Masonlar" bölümünde kısaca tanıtılmış ve 1921 yılında İstanbul'da Muhibban-ı Hürriyet Locası'nda tekris edildiği ifade edilmiştir. (Erman & Umur, 1976, s. 69). 28. sayıda ise bu tekris töreninin zaptına yer verilmiştir. (Umur, 1978, s. 73-77).

Mithat Cemal Kuntay, derginin 28 sayısındaki "Ünlü Masonlar" bölümünde yer almış, kendisinin "İstanbul'da Resne Mahfelinde 333. Mat. No'su ile 17 Kasım 1910 tarihinde tekris edil[diği]" (Erman & Umur, 1978, s. 82) bilgisine yer verilmiştir.

Memduh Şevket Esendal'ın mason olduğu sadece "Atatürk'ün Cumhuriyetçi kadrosunda görev alanların büyük bir bölümü masondur. Bir bakıma yönetim ve devrimlerin gerçekleştirilmesi masonlara emanet edilmiştir. Şöyle bir hatırlanırsa:" (Ayan, 1997, s. 19) ifadesinden sonra sıralanan kişilerin arasında adı geçirilerek ifade edilmiştir.

Yusuf Ziya Ortaç'ın masonluğu için kesin bir sonuca varılamamasının sebebi, soyismiyle birlikte dergide yer almamasıdır. Yusuf Ziya'nın dergide adının geçtiği yazılar için, (Umur, 1977, s. 74), (Umur, 1977a, s. 73), (Umur, 1979, s. 53) kaynakça bölümüne bakılabilir.

Dergide herhangi bir temayla ilgili yazılmış yazılarda, bir edebiyatçımızın eseri örnek olarak kullanılmışsa da açıkça mason olduğu ifade edilmediği için hakkında kesin bir yargıya varılamamıştır.

Örneğin 38. sayıda yer alan “Masonik Şiirler” (Kaplanlı, 1980, s. 37-50) başlıklı yazıda, çoğunlukla Mason olan sanatçıların (Rıza Tevfik, Namık Kemal, Ziya Paşa vd.) şiirleri örnek olarak kullanılmışsa da Tevfik Fikret’in şiiri bu yazıda geçmesine rağmen, açıkça Tevfik Fikret’in mason olduğu zikredilmediği için kendisiyle ilgili kesin bir hüküm verilememiştir. Benzer durum, “Masonik Şiirler II” (Kaplanlı, 1981, s. 49-54) başlıklı yazıda Ziya Osman Saba’nın bir şiirinin örnek olmasında da geçerlidir.

Ancak, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’in İlk Yıllarına Masonluk Öğretisinin Toplum Düzenini Algılaması* başlıklı yayımlanmamış yüksek lisans tezinin sonunda (Savran, 2016, s. 275-279) mason olduğu iddia edilen kişilerin ve bunu iddia eden kişilerin listelendiği tablolarda, yukarıda adı geçen bütün sanatçılarımıza ilaveten Münif Paşa, Teodor Kasap, İsmail Gasıralı, Abdülhak Hamit, Cemaleddin Afgani, Tevfik Fikret, Abdülhak Hamit ve Ömer Seyfettin’in de adlarının geçtiğini eklemelidir.

### Sonuç

Şairleri ve yazarları etkileyen dini, siyasi ve felsefi görüşler hakkında bilgi sahibi olmak, sanatçıların ürettiği eserlerin anlaşılmasında araştırmacılar için hem bir kolaylık hem de bir gerekliliktir. Çalışmada bir yaşam biçimi, bir felsefe, bir sosyal kurum olarak nitelenen masonluk ele alınmış ve mason dergisi olan Mimar Sinan dergisinde Türk edebiyatçıların nasıl ele alındığı incelenmiştir. Bu inceleme yapılırken ne masonluk kurumu ne de sanatçılarımız hakkında olumlu ya da olumsuz bir değerlendirmede bulunulmadan sadece var olan durum ortaya konmuştur. Çalışmada tespit edilen bilgiler, Mimar Sinan isimli derginin bir anlamda “iddia ettiği” bilgilerdir ki bu iddiaları destekleyen ya da yalanlayan yeni bilgilerin başka araştırmacılar tarafından ortaya konmasıyla bazı tarihi hakikatlerin açığa çıkacağı söylenebilir. Bu kapsamda dönemin süreli yayınlarının, yazarların bütün eserlerinin bu konuyla ilgili olarak incelenebileceği, bu konuyla alakalı yeni çalışmaların yapılabileceği düşünülebilir.

Bu incelemeyle Tanzimat’ın özellikle birinci döneminde masonluğun edebiyatçılar, özellikle de Namık Kemal, üzerinde büyük bir fikrî etkisi olduğunu düşündürecek bilgilere ulaşılmıştır. Bu dönem edebiyatçıların, Ahmet Mithat Efendi, Ahmet Vefik Paşa da ilave edilirse, birlikte hareket etmelerinde bu kurumun etkisinin olduğu düşünülebilir. Mustafa Reşid Paşa ve Mustafa Fazıl Paşa gibi dönemin önemli simalarının da mason olması, Genç Osmanlılar hareketinin gelişimi ve faaliyetleri açısından etkili olmuş olmalıdır. Mustafa Fazıl Paşa’nın Namık Kemal ve Ziya Paşa’yı Avrupa’da desteklemesinin arka planında bu “kardeşlik”in etkisinin olduğu düşünülebilir. Ancak Rıza Tevfik’in Hüseyin Cahit Yalçın’la ya da Ziya Paşa’nın Namık Kemal’le yaşadığı polemikler itibariyle düşünülecek olursa bu “kardeşlik”in mutlaka ve mutlaka her anlamda bir fikrî uyumluluğu sağlamayabileceği de ortadadır.

Edebi açıdan değerlendirildiğinde, mason sanatçıların kendi metinlerinde önemli gördüklerini ifade ettikleri; özgürlük, eşitlik, adalet, hoşgörü, hümanizm, despotizme karşıt olmak gibi düşüncelerin eserlerine yansımaları olduğu görülmüştür. Mimar Sinan dergisinde mason sanatçıların masonik düşüncenin etkisiyle eserler verdiklerine dair örnekler de mevcuttur. Çalışmanın, mason olduğu bilinen sanatçıların eserlerinde masonlukla ilişkili olduğu düşünülecek mısraların, temaların daha titiz bir araştırmayla tespit edilmesi vb. yeni çalışmalara da kapı aralayabileceği düşünülmektedir.

### **Etik Kurul İzni**

Bu makale, etik kurul izni gerektiren bir çalışma grubunda yer almamaktadır.



**Kaynakça**

- Altar, C. M. (1966). Türk masonluğunun hangi konuları araştırması gerektiğine dair bir deneme. *Mimar Sinan Dergisi*, (1), 59-68.
- Arslan, O., & Özen, Ç. (2012). Osmanlı Hürriyet Cemiyeti ve masonluk. *Mimar Sinan Dergisi*, (155), 42-58.
- Ayan, T. (1997). Türkiye masonluk tarihinin anahatları. *Mimar Sinan Dergisi*, (104), 8-38.
- Ayan, T. (2008). Altıncı büyük üstat Rıza Tevfik Bölükbaşı (1869-1949). *Mimar Sinan Dergisi*, (146), 13-40.
- Çeltikçi, F. (1966). Operatif masonluktan spekülatif masonluğa geçiş. *Mimar Sinan Dergisi*, (1), 25-37.
- Çetin, N. (2006). Ziya Paşa. İçinde İ. Parlatır (Ed.), *Tanzimat edebiyatı* (ss. 129-199). Akçağ Yayınları.
- Erginsoy, (1974). Büyük insan, büyük Türk, büyük mason: Koca-Mustafa Reşit Paşa. *Mimar Sinan Dergisi*, (15), 100-106.
- Erman, S., & Umur, S. (1976). Ünlü masonlar. *Mimar Sinan Dergisi*, (20), 67-72.
- Erman, S., & Umur, S. (1977). Ünlü masonlar. *Mimar Sinan Dergisi*, (24), 77-83.
- Erman, S., & Umur, S. (1978). Ünlü masonlar. *Mimar Sinan Dergisi*, (28), 81-85.
- Gündoğdu, A. O. (1998). Masonik tarihimizden bir kesit: 1909 yılına kadar ülkemizdeki masonik gelişmeler. *Mimar Sinan Dergisi*, (109), 18-36.
- Gündoğdu, A. O. (1999). Doksan yılda büyük üstatlarımız. *Mimar Sinan Dergisi*, (113), 19-38.
- Gürkan, A. (2000). Masonluğun Nur'u. *Mimar Sinan Dergisi*, (114), 85-95.
- Hakman, Y. (1995). Masonluk nedir, mason kimdir?. *Mimar Sinan Dergisi*, (98), 47-55.
- İpekçi, A., & Örs, H. (1973). Masonluğun özelliği, (28 Ağustos 1972'de, büyük üstad Hayrullah Örs'ün, Milliyette yayınlanmış, Abdi İpekçi ile "Sohbet"i.). *Mimar Sinan Dergisi*, (13), 7-18.
- Kaplanlı, K. (1981). Masonik şiirler II. *Mimar Sinan Dergisi*, (39), 49-54.
- Kaplanlı, K. (1980). Masonik şiirler I. *Mimar Sinan Dergisi*, (38), 37-50.
- Kapyalı, C. (2001). Yeni Osmanlılar ve masonlar. *Mimar Sinan Dergisi*, (122), 73-88.
- Kapyalı, C. (2003). Osmanlı masonları üzerine, ilk anayasamızla ilgili bir tarihçe. *Mimar Sinan Dergisi*, (130), 81-108.
- Kapyalı, C. (2004). Osmanlı İmparatorluğu son dönem masonları. *Mimar Sinan Dergisi*, (132), 60-98.
- Kardam, G. (1967). Landmarkların kaynağı ve niteliği. *Mimar Sinan Dergisi*, (3), 16-24.
- Koparan, E. (2005). 1909-1935 döneminde Türkiye'de masonluk tarihi. *Mimar Sinan Dergisi*, (135), 35-94.
- Koray, T. (1992). Landmarklar. *Mimar Sinan Dergisi*, (85), 38-60.
- Koray, T. (2007). Masonluk nedir?. *Mimar Sinan Dergisi*, (142), 25-46.
- Layıktez, C. (1989). İngiltere büyük locası arşivlerinde Türkiye ile ilgili dokümanlar – 3. Kısım (1950-1969). *Mimar Sinan Dergisi*, (72), 7-19.
- Melikoff, İ. (2008). *Destan'dan Masal'a Türkoloji yolculuklarım*. Demos Yayınları.
- Mimar Sinan Dergisi, (2012). Belgelerle Türkiye'de millî masonluğun kuruluş yılı: 1909. *Mimar Sinan Dergisi*, (157), 8-70.

- Özcan, A. (2003). Masonluk, *İslam Ansiklopedisi*, 28, (ss. 95-99). İSAM İslam Araştırmaları Merkezi.
- Polat, E. (2004). Bir masonun biyografisi: Namık Kemal K. – Vatan şairi ve gazeteci (1840-1888). *Mimar Sinan Dergisi*, (134), 50-77.
- Savran, F. M. (2016). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'in ilk yıllarına masonluk öğretisinin toplum düzenini algılaması*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü.
- Suner, M. Y. (2003). 1909 öncesi Türkiye'de masonluk tarihi. *Mimar Sinan Dergisi*, (130), 9-73.
- Sümer, M. (2015), *Milli Kimliğin İnşasında Edebiyatın Rolü (1911-1920)* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Temel, R. (1990). Masonluğun Nur'u. *Mimar Sinan Dergisi*, (90), 47-50.
- Tuncay, A. C. (1992). Büyük üstad Rıza Tevfik. *Mimar Sinan Dergisi*, (83), 9-17.
- Tunçel, M. (1987). Masonlar ve Beşinci Sultan Murat. *Mimar Sinan Dergisi*, (66), 4-26.
- Türe, E. (2016). *Cumhuriyet döneminde Türkiye mason locaları ve kapatılma süreci (1923-1935)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Umur, S. (1976). V. Murad'ın masonluğu hakkında belgeler. *Mimar Sinan Dergisi*, (18), 19-33.
- Umur, S. (1977). Ahmet Rasim'in Tekris celsesi zaptı. *Mimar Sinan Dergisi*, (26), 73-76.
- Umur, S. (1977a). Selâmet Mahfil-i muhteremi ve İkmal-i Tahsil Cemiyeti. *Mimar Sinan Dergisi*, (23), 73-80.
- Umur, S. (1978). Reşat Nuri Güntekin'in Tekris celsesi zaptı. *Mimar Sinan Dergisi*, (28), 73-77.
- Umur, S. (1979). Azim Mahfeli ile ilgili belgeler. *Mimar Sinan Dergisi*, (32), 53-57.
- Umur, S. (1999). Türkiye'de masonluk. *Mimar Sinan Dergisi*, (113), 7-18.
- Yalçın, H. C. (2000). *Siyasal anılar*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yaşamak, T. (1971). İkinci Meşrutiyet öncesinde İstanbul'da masonluk. *Mimar Sinan Dergisi*, (10), 91-98.
- ?, (1967). Mehmet Emin Yurdakul (1869-1944). *Mimar Sinan Dergisi*, (4), 105-108.



## SERAY ŞAHİNER'İN ESERLERİNDE KADINLARIN SINIR İHLALLERİ\*

 Veli UĞUR<sup>a</sup>

### Özet

Son dönemin önemli yazarlarından biri olan Seray Şahiner, eserlerinde kadınların günlük hayatına dair sorunları ele almaktadır. Bu eserlerde kadınlar sorunlarını aşabilmek için erkek dünyasının sınırlarını ihlal etme yollarını araştırmaktadır. Kendileri için tahsis edilmiş "güvenli" alanın yani evin dışına çıkmak önemli sınır ihlallerinden biridir. *Ülker Abla* romanının odak figürü olan Ülker'in, kocası tarafından öldürülmek için evden kaçıp hastaneye sığınması onun için varoluşsal bir adımdır. Bu romanda Ülker'in argo ve küfrü sıkça kullanması erkek dilini ele geçirme çabasının bir sonucudur. *Antabus* romanında da dayak ve işkence dolu erkek dünyasını evden kaçarak geride bırakma çabası vardır. Bu eserlerde ve diğerlerinde kadınların hem sığındığı hem de kendilerine dair pek çok bilgiyi edindikleri yer ise televizyondur. Televizyon aynı zamanda acılı hayattan kaçmanın bir yoludur. Yazar tüm romanlarında alt sınıf kadınlarının hayatta kalma stratejilerini konu edinir.

**Anahtar Kelimeler:** Feminist edebiyat, Seray Şahiner, Kadın romancı, Edebiyat ve kadın, Erkek dili.



### BORDER VIOLATIONS OF WOMEN IN SERAY ŞAHİNER'S WORKS

#### Abstract

Seray Şahiner, one of the important writers of the last period, deals with the problems of women's daily life in her works. In these works, women search for ways to violate the boundaries of the male world in order to overcome their problems. Going out of the "safe" area allocated for them, that is, the house, is one of the important border violations. It is an existential step for Ülker, who is the focal figure of the novel *Ülker Abla*, to run away from home and take shelter in the hospital in order not to be killed by her husband. Ülker's frequent use of slang and profanity in this novel is a result of his effort to seize the male language. In the novel *Antabus*, there is an effort to leave the male world full of beating and torture by running away from home. In these works, and in others, the place where women both take refuge and acquire a lot of information about themselves is television. Television is also a way of escaping the painful life. The author deals with the survival strategies of lower class women in all of his novels...

**Keywords:** Feminist literature, Seray Şahiner, Female novelist, Literature and woman, Male language.



\* Bu çalışma, Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan bildiriden genişletilerek üretilmiştir.

<sup>a</sup> Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, [vugur24@gmail.com](mailto:vugur24@gmail.com)

Makale Geliş Tarihi: 20.10.2022, Makale Kabul Tarihi: 25.12.2022

## Giriş

Virginia Woolf'un 1929 yılında yazdığı *Kendine Ait Bir Oda* adlı kitabı edebiyat yanında pek çok kültürel alandan dışlanmış olan kadınlar için önemli adımlardan biridir. Bu tarihten itibaren kadınların kendilerine ait bir edebiyat kurma çabalarının hızlandığı, kadın yazarların kendi hayatlarını, var oluş mücadelelerini anlatmak için erkeklerin oluşturduğu dile alternatif yeni bir dil oluşturma heveslerinin arttığı görülür. Söz konusu dil ve edebiyat, yeni bir kadın yaratma istencinin vazgeçilmez araçlarından. Çünkü biliyoruz ki erkeklik toplumsal olarak pek çok kurumla birlikte hazır hâlde varken, kadınlık Simone de Beauvoir'ın 1949 yılında basılan *İkinci Cinsiyet* kitabındaki "Kadın doğulmaz kadın olunur." (Beauvoir, 2019, s. 13) sözlerinin doğruladığı gibi dışarıdan ve ömür boyu süren titiz bir sürecin sonunda inşa edilir. Şüphesiz Beauvoir burada eril sistemin kendi ihtiyacı olan kadın kimliğini ürettiğini işaret etmektedir. Ancak benzer şekilde bu sistemin dışına çıkmak isteyen kadının da kendine ait, kendine has yeni bir kimliği sonradan oluşturması, kendi elleriyle yapması gerekmektedir. Kadınların elinden çıkan romanlar ise bu kimliğin oluşmasında en önemli kültürel bileşenlerdendir.

1984 yılında doğan ve 2000'lerde erişkin bir birey olan Seray Şahiner son dönemdeki toplumsal yapıyı gözlemler; romanlarında, var olan, orada olan ancak bile isteye isimlendirilmemiş, anlamlardan yoksun bırakılmış kadınlığın en azından bir bölümünün sesi olmayı hedefler. Bunu yaparken Şahiner'in kadın kişilikleri sıklıkla erkeklerin işgal ettiği alanlara taarruz ederek ya da onları dönüştürerek, kimi zaman da o alanlardan kaçarak "kendi olma" mücadelesi verirler. Her halükârda onların yaptıkları eril sistemin kadını olarak kendilerine verilmiş olan sınırların ihlal edilmesidir. Bu eylemlerin nasıl gerçekleştiğine bakmadan önce yazarın *Kul* romanındaki bir sahneye bakıp içselleşen kimliğin aşikâr olma sürecini görmek faydalı olacaktır. Çünkü Şahiner'in romanlarındaki kadınlar aslında eril asimilasyonun eksiksiz yansımaları olarak görünmekte ve bu yok oluştan kaçmaya çalışmaktadır.

*Kul* adlı romanda apartman temizliğiyle geçinen Mercan televizyonda gördüklerine özenip "Çalışan yalnız bir kadın olarak sosyal hayata ilk adımını at[maya]" karar verir. Kocasını evi terk etmiş, kendisi zeminin altındaki bir dairede yaşamaktadır. Ancak şimdiye kadar dışarıda çay bile içmemiş Mercan yalnızlık ve çaresizlikten bunalmıştır. Bahsettiğimiz kararı verdiği gün üzerine kırmızı etek bluz takımını giyer; hafif bir makyaj yapar; Samatya meydanına gider. Onu çalıştığı apartmanlarda Mercan Hanım diye çağırırlar. "Mercan, Mercan Hanım'ı bir palto gibi çıkarıp meydana inen merdivenlerin girişine asarak" basamakları iner. Ancak içinde çok sayıda çelişki onu rahatsız etmektedir. Tanıdıkların ya da kocasının onu böyle süslenmiş tek başına dışarıda görürlerse ne diyeceklerini, nasıl ayıplayacaklarını düşünmektedir. Bu gerilim yüzünden bir mendil çıkarıp rujunu siler. Bir ara geri dönmeye karar verir. Ancak yeniden vazgeçip bir meyhaneye oturup bira içmeye başlar. O sırada çevredeki kadınlara bakıp hiçbirinin ruhsuz olmadığını görünce lavaboya gidip dudaklarına tekrar ruj sürer. Vakit geçirmek için kocasının giderken evde bıraktığı telefonu arayıp sahte bir konuşma yapar. | 1660 | Yalnız olduğu için bir bira içimlik zamanı zar zor geçirir. Sonunda koşarcasına evine, televizyonun dostluğuna döner (Şahiner, 2019b, s. 35-47).

Mercan'ın tüm bu yaptıklarını nasıl yorumlamak gerekir? Yalnızlıktan bunalmış hâldeyken makyaj yapması, özel giyinmesi, ruj sürmesi, silmesi ve tekrar sürmesi hele hele tanıdıklar tarafından görülme korkusu! Bir yandan dışarıda beğenilme, kendi dışında oluşturulmuş fiziksel görünümlere



uyarak kabullenilme isteği, diğer yandan bu ölçütlerin tersi gibi görünen, bunları ayıplayan, bastırmaya, kapatmaya çalışan değerler sistemi. Birbirine çelişik gibi görünse de iki yönelimin de eril dünyanın kurallarıyla oluşturulmuş yapılar olduğu ortadadır. Kendini "iyi hissetmek" için makyaj yapan kadın, kendisine yüklenen alımlı olma, erkeğin ilgisini çekme gibi toplumsal cinsiyet kalıpları içinde, onlara uyum sağlayarak var olmaya çalışmaktadır. "Bourdieu'ya göre, modern toplumlar kadınların bu ikincil konumlarını "baştan çıkarma" gibi belirli silahları kullanmaya iter. Ancak "baştan çıkarma" eril tahakkümün işlediği kurulu bir düzenin tam da kadınların yapmaları beklenen veya arzu edilen bir şeydir." Bilgin, 2016, s. 225) Dolayısıyla Mercan'ın, TV'den gördüğü, beğenilmenin ölçütü gibi sunulan süslenme aslında eril sistemin cezbedici tuzaklarından.

Ancak öte taraftan Mercan'ın "Tanıdıklar ne der?" biçimindeki korkusu da eril iktidar alanının her tür şiddete dayalı yapısının gölgesini tarif etmektedir. Mercan, tek başına, süslenmiş olarak eğlenmeye giden kadının ahlakının sorgulanacağına farkındadır. Bu kaygı onun çarptığı ikinci eril duvardır. Gündelik hayat içerisinde üretilen, dışsallaştırılan, nesnelleşen ve içselleştirilen kadın kimliği (Metin, 2011, s. 6) onun kendi ile baş başa kalmasını engellemektedir. "Beğenilecek miyim?" ile "Görülecek miyim?" arasında gidip gelen üçüncü bir yolun imkânsız olduğunu düşünen Mercan evine, televizyonuna döner.

Yazarımız eserlerinde, Mercan gibi çok sayıda karakter üzerinden, edin(dir)ilen toplumsal cinsel kimliklerin ilmiğini sergilerken ailede ve dışarıdaki erkeklerle ilişkilerde kadına yönelik şiddetin biçimlerini, devlet kurumlarının konuya duyarsızlığını da eleştirmektedir. "Bağımsız şehirli kadın evi"nde (Şahiner, 2019a, s. 88) kendi hayatlarını kurmaya çalışan kadınların önünde ise onlarca eril set dikilmektedir. Bu setlerin belki en geniş kapsamlısı ve en çetrefillisi kullanılan dildir.

### A. DİL, ARGO, KÜFÜR

Şahiner'in romanlarında eril sistemin şekillendirdiği dil evreni kadınların saldırı ve işgal girişimlerine sahne olur. Bunun en önemli nedeni dilin sadece iletişim aracı olmaması ideolojik kodları da içermesi ve yeniden üretmesidir.

"Her kültür kendi iktidar ilişkilerine uygun bir dil geliştirir ve ataerkil kültür de kendisini dünyanın her köşesinde dille yeniden üretir. Bu yönüyle oldukça dinamik bir yapıya sahip olan dil, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine ilişkin bütün kavramsallaştırmalarını kendi içinde barındırır (Çelik, 2016, s. 8).

Kullanılagelen dilin erkek normlarıyla ve erkeğin ihtiyaçlarına göre şekillenmesi sonucu kadınlık da dilsel olarak bastırılmış, hâkim sistemin ezileni konumuna getirilmiştir.

Sistem dışı bir kadın kimliğinin kurulmasının taktiklerinden biri yeni bir dilin imkanlarının araştırılması iken diğeri ise var olanı evrimleştirmek, bir mücadele aracına çevirmektir. Bunun farkında olan yazarımız kadın karşıtı söylemin en bariz olduğu bir alana -erkeklerin kendilerine ait olduğu düşüncesiyle rahatlıkla sarf ettikleri küfür ve argonun alanına- adım atar. Şahiner'in eserlerinde edebiyatımızda az görülen bir durumla karşılaşırız: Erkeklerin tekelindeki, hemen her zaman kadınlarla ilişkili küfürleri bu sefer kadınlar kullanmaya başlar. Ülker Abla'nın alt sınıf jargonunu da içerecek

genişlikteki küfürleri okuyucunun “kadına yakıştıramadığı”, erkeğe yakıştırdığı sözlerden oluşur. “Ulan pe[...]ler sizin romantizm sandığınız şey bizim çaresizlikten bulduğumuz kaplama.”, “Lakan’ı ayrı Froyd’u ayrı si[...]”, “Beyninin yayını si[...] karısı.” (Şahiner, 2021a, s. 35-36, 51, 97) vb. Ülker Abla’nın dili ironik, trajik, mizahi olduğu kadar da şok edicidir. Evinden kaçıp hastanede yaşamaya başlamış, orada bile kocasının kendisini bulup öldüreceğinden korkan kadının yaşamı yeniden kurma gayretinin bir parçasıdır. Ülker Abla hastanedeki yaşamını kurarken evliliğe, erkeklere, ilişkilere, törelere ait düşüncelerini de yeniden kurmaktadır. Kullandığı dilin değerlerden arı olması, en azından “şimdilik” zihninde sınırsızca hareket etmesi bu bağımsızlık duygusunun ürünüdür.

Kadına yönelen bir silah gibi kullanılan küfür ve argonun erkeğe yönelmesi iki cins arasındaki eşitsizliğin dil düzleminde yok edilmesi amacıyla dönüktür.

“Kadınları aşağılamak için kullanılan sözcüklerin sayısı, erkekler için olanlardan çok daha fazladır.

Tabu sözcükler, erkeklerden çok, kadınların gövdelerine gönderme yapar. Erkeklerin organlarına gönderme yapan az sayıdaki sözcük de genelde eşcinselliği çağrıştırdığından kadınlıkla ilgilidir. Yukarıdaki argo deyim ve küfürler erkeğe yönelik olsalar da gönderme yine kadın kimliğinedir; küfredilen erkek olsa da bu durumdan etkilenen, erkeğin “annesi, kız kardeşi ya da eşidir” (Tüzin, 2006, s. 106).

Küfür ve argo aracılığıyla aşağılanan kadın, aynı sözlerle konuştuğunda karşıtının düşüncelerini değersizleştirmektedir. Erkeğin doğal biçimde sık sık cümle içinde farklı görevlerle kullandığı yani normalleşen küfür kadının elinde sarsıcı bir etki yaratmaktadır. *Hanımların Dikkatine* romanındaki Sibel, Nergis ve Elif’in argo kullanımları yanında kadınların erkeklere ve ilişkilere bakışını sergileyen konuşmaları da benzer bir etkiye sahiptir. Toplumsal ortamda ve bireysel ilişkilerde cinsellik yine erkeklerin hâkim olduğu bir alandır. Romanda üç kadının bu konudaki düşünce ve konuşmaları da ürettikleri dilin yaratıcılığını göstermektedir.

Kısacası Şahiner argo ve küfrü dışı isyanın bir parçası olarak kullanarak, erkekleri yine onların icadı olan bu araçlarla vurmaya çalışmaktadır.

## B. EVDEN KAÇIŞ

Eril dünyanın dil konusundaki öznel tutumu aslında genel kültürel, siyasal tavrın bir yansımasıdır. Tıpkı modernist sistemin “normal/anormal” karşıtlığını kodlaması gibi erkek egemen sistem de -modernizmin de değerli katkılarıyla- toplumsal kimlikleri belirli kalıplar içine hapseder. Küçük yaşlardan itibaren eril sisteme hizmet eden kadının yüceliği vurgulanır ve karşıtı olumsuzlanır. Kültürel dünyanın bu ikiliğine dikkatimizi çekenler ise Sandra M. Gilbert ve Suzan Gubar olur. Adı geçen ikili *The Mad Woman in the Attic* başlıklı kitapta erkek dünyasının tarif ettiği iki tür kadın tipinin

| 1662 | özelliklerini sıralar.

“Gilbert ve Gubar’a göre evdeki melek olarak adlandırılan kadın tipi, ataeril toplumda erkeğin kafasında ideal olarak kurguladığı kadın tipidir ve uysallık, masumluk, namusluluk onun en belirgin özellikleridir. Karşıt tipinde yer alan canavar tipi ise çıkarlarını kollayan, özgürlüğüne düşkün, eril tahakkümü kabul etmeyen kadın tipidir.” (Balkız, 2017, s. 29).

Dikkat edilirse bu ayrımında eril bakış, dini söylemi de yanına almış, tüm insanlar için etkili olabilecek kutsal kitapları propagandanın bir parçası hâline getirmiştir. "Kadın neden ikincildir?" sorusunun cevabı Tanrı tarafından zaten verilmiştir.

"Gilbert ve Gubar'ın bu ayrımını, Northrop Frye'nin imgelem kuramına [...] dayanarak şöyle de açıklayabiliriz: Erkek yazarların eserlerindeki "melekler", iyilik ve güzelliğe dönük imge gücünü temsil eden vahyi imgelem çerçevesinde; "canavarlar" ise kötülüğe ve çirkinliğe dönük imge gücünü temsil eden şeytani imgelem çerçevesinde resmedilir (Güngör, 2019, s. 3).

Özellikle tek Tanrılı dinlerde neredeyse temel ayrımlardan biri olan melek-şeytan ikilemi eril söylem için güçlü dayanakları olan bir teze dönüşmüştür. Böylesine güçlü kaynaklarla desteklenen bir sistemin dışına çıkmak da önce ileri görüş sonra da cesaret isteyen bir eylemdir.

Şahiner'in eserlerinde bu cesareti gösteren kadınlara da rastlarız. Çoğunlukla doğduğu evdeki zorbalıktan bıkan, çeşitli tacizlerden kurtulmak isteyen kadınların tek çaresi evden kaçmaktır. Kaçış her zaman eşyalarını toplayıp gitmek anlamına gelmez tabii. Kimi zaman evlilik de genç kadınların kurtuluş umutlarını yeşerten bir yapı olabilmektedir. Ancak asıl cesaret gerektiren evdekilere haber vermeden, nispeten belirsiz bir geleceğe çekip gidebilmektir. Şahiner'in *Antabus*'undaki Leyla ve *Ülker Ablası*'ndaki aynı adlı kadınlar kaçmaktan başka çaresi kalmayan insanlardır. Aslında bu onlara kabul ettirilmiş olan kadın kimliğinin aşılması anlamındadır.

"Zayıflığına ve korunmaya muhtaçlığına inandırılan kadın, bir de itaatkar, fedakar, sessiz ve pasif olmasının kadınlık ve dişilik olduğuna da inandırılarak hep çocuk ve kendine güvensiz bırakılmış, tarih boyunca tüm eylem ve etkinlikler kendisinden esirgenmiş, insanı insan yapan alanlardan uzak tutulmuştur (Menteşe, 2002, s. 155).

Evden kaçma bireysel bir karşı çıkış olmanın yanında tarihî koşullandırmalara, dayatmalara da karşı çıkma anlamına gelmektedir. *Antabus*'ta Leyla aşık olduğu ve onunla aynı konfeksiyon atölyesinde çalışan Ömer'le kaçma planı yapar. Aynı sıralarda Hayri adlı konfeksiyonculardan biri Leyla'ya tecavüz eder. Leyla, Ömer'in Hayri'yi öldürüp kendisini kaçıracağını düşlerken Ömer sorunu daha kestirme bir yoldan halleder: Askerlik şubesine teslim olur (Şahiner, 2021b, s. 31-34). Leyla babasından yediği dayak sonucu hastanede gözünü açar. Bu sırada Leyla'yı en çok üzen bir başka kadının, annesinin duyarsızlığıdır. "Adamlardan çektim ama en çok anneme kızıyorum. Annem, ana olaydı, ben bunca eziyet görmezdim. Bir günden bir güne babam döverken araya girmedim. Gir, savun kızını, evladınım ya, benim yerime sen dayak ye gerekirse." (age. s. 43). Kafasından bu düşünceler geçerken Leyla'nın unuttuğu bir şey vardır: Kadınların eril dünyanın değerlerinin hâkimiyetine sundukları yaşamsal katkı. Bireylerin iktidara katkıları söz konusu olduğunda ilk akla gelen düşünürlerden biri Althusser'dir. Ünlü Fransız düşünür *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı eserinde ideolojiler söz konusu olduğunda nesnelere özne haline geldiğini, bir başka deyişle bireylerin basit köleler olmadığını ideolojiyi taşıyan kişiliklere dönüştüğünü anlatır. (Kazancı, 2002, s. 65) Konumuzla bağlantılı düşününce de bazı kadınlar kurban olurken bunun müsebbiplerinin sadece erkekler olmadığı anlaşılır. Yani erkeğin kaba gücü pek çok örnekte olduğu gibi arkasına dişil gücü almıştır. Akademisyen ve aktivist Leyla Pervizat, bir röportajında, namus cinayetlerinde kadının oynadığı rolden bahsetmiştir. Pervizat, namus

cinayetlerinde tetiği çekerek aktif rolü erkeğin üstlendiğini ancak arka planda erkeği azmettirici veya destekleyici olarak kayınvalide ve görünce gibi kadın akrabaların da bu cinayetin işlenmesinde yer aldığını vurgulamıştır. Erkeğin cinayet işlemek istemediği durumlarda, kadınların erkeğin “erkekliğini” sorgulayarak cinayeti azmettirdiklerini belirtmiştir (Uğurlu & Akbaş, 2013, s. 86).

Tecavüze uğrayıp terkedilen Leyla başkası ile evlendirilir. Evlilikte de kocası tecavüze başlar.

“Zaten ben bu işten bir şey anlamadım, tecavüze uğradım diye beni zorla bu adamla everdiler, şimdi aynısı her gün başıma geliyor. ... Sırf ben değil, herkes böyle düşünüyor demek. Siz hiç gazetede, “Kocasını karısına tecavüz etti” diye haber okudunuz mu? Evliyken olan tecavüzü kimse tecavüzden saymaz. Cilve falan sanıyorlar herhal: Tecoş! Aaaa, ben de kocama laf ettirmem. Ne de olsa nikahlı tecavüzcüm!” (Şahiner, 2021b, s. 40).

Leyla ikinci kaçış planını kocasından uzaklaşmak için yapar. Kızıyla beraber kocasından kopardığı küçük miktarlarda parayı biriktirip kaçacaktır. (age. s. 99) Ancak kocasının durumdan haberdar olmasıyla başlayan kavga Leyla'nın onu bıçaklayarak öldürmesi ile sona erer. Leyla serbest kalır.

Eril dünyadan kaçarak sınırları ihlal eden bir başka isim Ülker Abla'dır. Ülker de baba dayaağından bıkip başka bir erkeğe sığınmış, kocası olacak adama kaçarak evlenmiştir. Ancak kocasından da sürekli dayak yer, bir süre sonra bundan bıkar. Yeniden kaçmayı planlar. Ülker'in ikinci kaçış planında herhangi bir erkek yoktur. Ülker adliyeye ve polise güvenmez. İsmi kayıtlara girerse kocasının sonunda onu bulacağından kaygılanır. Onun bu kaygısı sebepsiz değildir. Adliye önünde ya da karakoldan eve dönüşte öldürülen çok sayıda kadının öyküsüne şahit olmuştur. Devlet bile kadını erkek şiddetinden koruyamamaktadır. Bu nedenle evden kaçtığına hastanenin acil servisine sığınır. Bir süre sonra da hastalara refakatçilik yapmaya; onların verdiği bahşişlerle geçinmeye başlar. Ülker Abla erkek egemenliğinin gerçekleşme biçimlerini herhangi bir kaynaktan öğrenmemiştir. Onun bilgisinin kaynağı bizzat kendi hayatıdır. Kadınlar da dahil dış dünyaya karşı güvensizliğinin nedeni budur. Ülker önce karnını doyurmak sonra da eğlenmek için gittiği düğün salonlarında kadınların evlilik tuzağına çok kolay düştüklerini anlamıştır. Hastanede yeni evli kadınların şiddet mağduru olduğuna şahitlik etmiştir. Tüm bunlar Leyla'nın da Ülker Abla'nın da kaçmaya cüret etmelerinin ardından mecbur edildikleri sisteme yeni, farklı bir açıdan baktıklarını göstermektedir.

### C. TELEVİZYON

Şahiner'in eserlerinde kadınların eril dünyanın sınırlarının dışına çıktıkları bir başka ortam televizyondur. Televizyon, günlük sorunları unuttukları, gerçek hayatta bulamadıkları eğitim olanağını elde ettikleri, alternatif yaşam ve düşünceleri öğrendikleri hatta kadın olmanın getirdiği dertlerle yüzleştikleri bir düzlem oluşturur. Örneğin *Antabus*'ta Leyla okul macerası erkenden bitmiş bir genç kadın olarak televizyona çok şey borçludur.

“Bir de televizyonu beğenmezler. Ben ne öğrendiysem ondan öğrendim. Hep üniversite mezunu insanlar çıkıyor. Oh açık öğretim gibi. Beni okutmadılar. Ben televizyon mezunuyum. Televizyon olmasa hiçbir evlilik bir seneden fazla sürmez. Misal bizim mahalledeki kadınlar, kocalarıyla evlenmişler ama televizyonla dost hayatı yaşıyorlar.” (Şahiner, 2021b, s. 15).

Leyla için televizyon hazır bilgi deposudur. Okumuş insanların verdiği bilgiler onun için dünyanın yeni kapılarını açmaktadır. “Ne bir arkadaş ne tekrar hamile kalmamak için harcadığı çabalar ne gidebileceğini sandığı sığınma evi. Sadece televizyon... Hem sığınağı hem arkadaş.” (age. s. 24) Daha da önemlisi bu durum Leyla ile sınırlı değildir. Kadınların büyük kısmı için televizyon hayatlarının vazgeçilmezidir.

Şahiner kadınların hayatlarını anlatırken kurmacadan değil gerçek hayattan yola çıkmaktadır. Kurmaca onun tanık olduklarını ifade etmeye aracılık etmektedir. Özellikle çok kanallı döneme geçildikten sonra kadınlara hitap eden yayın kuşaklarının ve programların oluşması büyük etki yaratmış, bu durum kurmaca yazarlarının da dikkatini çekmiştir. Şahiner eserlerinde televizyonu ideoloji aktarıcı, tüketimi artırma amaçlı bir araç olduğu yolundaki düşüncelerle ifade edilen konumundan çıkarır. Televizyon öğretici olmanın yanında aranan, yalnızlığa çare bir dosttur. *Kul* romanında kocası evi terk eden Mercan'ın televizyonu bozulur. Sümbül Efendi Camii'ne gidip dua eder. “Şu hayatta bir televizyonu vardı Mercan'ın. Biraz seyredip uyuyacaktı sadece. Evde bir ses. Allahım Mercan'ın televizyonundan başka kimsesi yoktu. O, bu kadarına razı olmuş, sana isyan etmemişti de...” (Şahiner, 2019; s. 61). Tamirciye gidecek parası olmayan Mercan sonunda dua ederken elindeki alyansı görüp kuyumcuya koşar; bozdurup televizyonunu tamir ettirir.

“Televizyonun sunduğu renkli dünya, Mercan için sosyalleştiği bir gözlem alanı gibidir; o, bu dünyanın hem izleyicisi hem de bir parçasıdır. ... Evdeki tek başlılığını unutturan, sessizliği dağıtan televizyon, Mercan'ın can yoldaşı olmakla kalmaz; anlatıcının deyişiyle “onun yaşam koçu, stil danışmanı ve aile hekimi” olur (Dervişoğlu, 2022, s. 15-16).

Mercan da diğer kadınlar gibi pratik sağlık bilgileri edindiği, diğer kadınların hayatlarına şahit olduğu kimi zaman kendi hayatını gördüğü televizyondan vazgeçemez.

Ülker Abla için ise televizyon kendi sorunlarından uzaklaşma, unutmaya aracıdır. Başına gelenlerden bunalmış olan Ülker televizyon seyrederek daha kötü yaşamlara tanık olur.

“Televizyonsuz odada kalıyorsan çanak antenli odalara imrenerek bakıyorsun. ... Televizyonsuz odalar zor. Canını oyalamak için mecbur yan yataktakilerle söyleşicen.” (Şahiner, 2021a, s. 39).

“Televizyonsuz odada kalmak, anestezisiz ameliyat gibi bir şey. Ne olup bitiyorsa canlı canlı yaşıyorsun. İcini yatıştırarak hiçbir şey yok. Televizyon: Bir el derdi havuzu. Hastanede bile olsan, haberlerde gördüğün kaza belaya üzülme büyük lüks.” (Şahiner, 2021a, s. 40).

Ülker için televizyon hayatı katlanır kılmanın bir aracıdır. Evsiz, hastane köşelerinde karnını doyurmaya bile yetmeyecek parayı kazanmaya çalışan Ülker televizyonla hayata tutunur.

## Sonuç

Seray Şahiner'in eserleri çoğunlukla alt sınıf kadınlarını merkeze alır. Onun kahramanları genellikle eğitim alamamış, kocasına bağımlı kadınlardır. Onun eserlerindeki kadınlar eğitim almış olsa bile maddi olarak üst sınıfa geçememiştir; yaşam mücadelesini her anlamda en sert biçimlerde yaşarlar. Tecavüz, dayak, aşağılanma hem baba hem de koca evinde devam eder. Gelenekselleşmiş,

sorgulanmayan eril değerlerden kaynaklanan zorbalık hayatlarının normal hâline gelmiştir. Bu normal tahammül sınırlarını aştığı zaman kadınların sınır ihlalleri başlar. Onların ihlalleri eril dünyanın topraklarına girmek anlamına gelmektedir.

Yazarın özellikle *Kul*, *Ülker Abla* ve *Antabus* romanları alt sınıf kadınlarının erkek şiddetini farklı düzeylerde yaşadıklarının tanıklığını yapmaktadır. Evli oldukları erkeklerin hayatı yaşanmaz kılan davranışları nedeniyle evden kaçmak onlar için tek çare olmaktadır. Ancak gidecek yerleri olmayan kadınların devlete bile sığınamamaları kadın olmanın ötesinde vatandaş olarak da önemsenmediklerini göstermektedir.

Aynı romanlarda kadınların erkeklerin sahasına girerek küfür ve argoyu kullanmaları ise kadın yazarın eril alana bilinçli saldırısının bir sonucudur. Büyük kısmı kadınları hedef alan, kadınları nesneleştiren küfür silahı bu yolla el değiştirmektedir. Böylece tıpkı edebiyat gibi günlük dil de erkeklerin sahipliğinden çıkma yoluna girmiştir.

İnternet öncesindeki dünyada sıkça eleştirilerin hedefi olan televizyon da aynı romanlarda kadınların yoldaşı, kurtarıcısı olarak görünmektedir. Erkeklerin terk ettiği, erkekleri terk eden ya da henüz terk etmemiş kadınlar için bir öğrenme, araştırma, ders alma merkezi olan televizyonlar kadınlara ihanet etmeyen cihazlardır. Bu nedenlerle kadınların dünyasının bir parçası haline gelen televizyon her durumda vazgeçilmezdir.

Yukarıda tüm anlatılanlar bir yana eril dünyanın oluşturduğu tüm yapılar kadınlar için çok sayıda tehlike içermektedir. Eril değerleri en yoğun yaşayan bizim gibi toplumlarda ise kadının hayatta kalması bile bir sınır ihlalidir. Seray Şahiner'in romanları kadınlar için mayın tarlası gibi görünen sahaların haritasını çıkarmayı ve yine kadınlar için güvenli çıkış yollarını araştırmaktadır.

### **Etik Kurul İzni**

Bu makale, etik kurul izni gerektiren bir çalışma grubunda yer almamaktadır.



## Kaynakça

- Balkız, H. (2017). *Türk romanında erkek egemen topluma başkaldıran kadınlar* (Yayımlanmamış doktora tezi). Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Beauvoir, de S. (2019). *İkinci cinsiyet* (Çev. G. Savran). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bilgin, R. (2016). Geleneksel ve modern toplumda kadın bedeni ve cinselliği. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26(1), 219-243.
- Çelik, G. (2016). "Erkekler (de) ağlar!": toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında erkeklik inşası ve şiddet döngüsü. *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, 8(2), 1-12.
- Dervişoğlu, E. (2022). Apartman temizleyicisinin bir kadın olarak portresi: Kul. *İnsan&İnsan*, (31), 11-22.
- Güngör, B. (2019). Haldun Taner'in hikâyelerindeki kadın imgesine feminist eleştiri bağlamında bir yaklaşım. *MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 1-11.
- Kazancı, M. (2002). Althusser, ideoloji ve iletişimin dayanılmaz ağırlığı. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 57(1), 56-87.
- Menteşe, O. B. (2002). Toplumsal kimlik ve kadın yazarlığı. *Varlık*, 1134, 153-162.
- Metin, A. (2011). Kimliğin toplumsal inşası ve geleneksel kadın kimliğinin aktarımı. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(1), 74-92.
- Şahin, S. (2014). Bir ihtimal daha var: o da öl(dür)mek mi dersin?. *Istanbul ArtNews*, (12), 24.
- Şahiner, S. (2019a). *Hanımların dikkatine*. Everest Yayınları.
- Şahiner, S. (2019b). *Kul*. Everest Yayınları.
- Şahiner, S. (2021a). *Ülker Abla*. Everest Yayınları.
- Şahiner, S. (2021b). *Antabus*. Everest Yayınları.
- Tüzin, D. (2006). Argo ve küfür bağlamında cinsel eylemin nesnesi olarak "kadın". *Millî Folklor*, 18(71), 105-107.
- Uğurlu, N. S., & Akbaş, G. (2013). Namus kültürlerinde "namus" ve "namus adına kadına şiddet": sosyal psikolojik açıklamalar. *Türk Psikoloji Yazıları*, 16(32), 76-91.



## BAŞKÂTİB-ZÂDE RÂĞIB BEY ÂİLE MECMÛ'ASI'NIN FİHRİST VARAĞINA DÂİR\*

 Atabey KILIÇ<sup>a</sup>

 Fatma GÜNGÖR SARIYILDIZ<sup>b</sup>

### Özet

Türk edebiyatı târihi ve bilhâssa Eski Türk Edebiyatı için oldukça önemli kaynaklardan biri de mecmû'alar. Mecmû'alar, genellikle içerisinde birden çok şâir ve nâsire âit bilgiler ihtivâ eden eserlerdir. Bundan dolayı bir eser içerisinde birden fazla üslûp, sanat, dil ve yazı çeşitleri barındırabilirler. Başkâtib-zâde Râğıb Bey Âile Mecmû'ası (Cönk) adlı eserin müellifi, 1889 târihinde Kayseri'de doğan Başkâtib-zâde Râğıb Bey'dir. Eserin tek nüshası bulunmaktadır. Bu nüsha Prof. Dr. Atabey Kılıç'ın özel kütüphânesinde yer almaktadır. Eserde, Kayseri târihi, Râğıb Bey'in âile hayatı, akrabalarının mevt-fevt haberleri ve Birinci Cihân Harbinde bulunmuş olduğu mekânlar ve coğrafyalar anlatılmıştır. Eser toplamda 104 varaktan müteşekkil olup tarafımızca çalışılan varaklar, 1a-55a arasındadır. Eserin 2a-45b, 46b-47a varakları boş bırakılmıştır. Bu makalede bahsedilecek olan varak, 1a varağıdır. Bu varak, Başkâtib-zâde Râğıb Bey Âile Mecmû'ası'nın fihrist kısmıdır. Bu varakta; 10 madde bulunmaktadır. Üçer kelime yan yana yazılarak en az bir, en fazla altı satır oluşturulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Mecmû'a, Başkâtib-zâde Râğıb Bey, Fihrist.



### BAŞKÂTİB-ZÂDE RÂĞIB FAMILY MECMUA REGARDING THE INDEX

#### Abstract

Mecmû'a is one of the important sources of history of Turkish literature and especially for ancient Turkish Literature. Mecmû'as are works that contain information about more than one poet and prosaist. Thus, they can include multiple genres of style, art, language, and writing in a work. The author of the Başkâtib-zâde Râğıb Âile Mecmû'ası (Cönk) is Başkâtib-zâde Râğıb, he was born in Kayseri in 1889. There is only one copy of mecmûa available at the private library of Prof. Dr. Atabey Kılıç. The work explains, the history of Kayseri, Mr. Râğıb family life, the important news of his relatives and the places and geographies where he witnessed the First World War. The work consists of 104 folios in total, in this study only folios 1a and 55a are used, and the rest of folios (2a-45b, 46b-47a) are left blank. This article regards the folio 1a. This folio is the index part of

\* Bu çalışma, Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan bildiriden ve Erciyes Üniversitesi'nde Prof. Dr. Atabey Kılıç danışmanlığında hazırlanan "Kayserili Başkâtib-zâde Râğıb Bey Âile Mecmû'ası (Cönk) (1b-55b vr.)" isimli Yüksek Lisans Tezinden üretilmiştir

<sup>a</sup> Prof. Dr., Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, atabeykilig@gmail.com

<sup>b</sup> Yüksek Lisans Öğrencisi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı A.B.D., fatmagr77@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 08.11.2022, Makale Kabul Tarihi: 25.12.2022



Başkâtib-zâde Râgıb Bey Family Journal. In this case, there are ten articles. Three words are spell side by side, creating at least one and at most six lines were created.

**Keywords:** Mecmû'a, Başkâtib-zâde Râgıb Bey, Index.



## Giriş

Klasik Türk Edebiyat için öneli husûslardan birisi de eski yazılardır. Şekillerle, sembollerle ve rumûzlarla derin bilgiler ihtivâ etmektedir. Tarafımızca incelenen Başkâtib-zâde Râgıb Bey Âile Mecmû'ası (Cönk) adlı eser hem cönk olma hasebiyle hemde bir mecmû'a olaması hasebiyel önemli bilgiler vermektedir. Kayseri'nin tarihini, kültürünü, dönemin askeri yapısını ve âile ferdlerinin doğum muştusu gibi önemli hatıratlarda içerisinde yer almaktadır. Bahsedeceğimiz temel nokta eserin ilk varâğında düzenli şekilde yer alan fihrist kısmıdır. Fihrist kısmı içerisinde on madde bulunmaktadır. Bu on madde dışında fihrist kısmında zikredilmeyen başlıklarda mevcuttur.

## A. MECMÛ'A VE CÖNK TANIMI

Mecmû'a, Kâmûs-ı Türkî'de "Mecmû': Arabî. Müennes: Mecmû'a. Toplanmış, birikmiş, yığılmış." (Şemseddin Sâmî, 2017, s. 1293) Menşei ve anlamı hakkında bu şekilde bir tanıma gidilmiştir. Bu tanımın yanında İslâm Ansiklopedisinde; "dağınık şeyleri bir araya getirmek, toplamak anlamındaki cem' masdarından türeyen mecmû'adan (bir araya getirilmiş, toplanmış) gelmektedir." (Uzun, 2003, s. 256-258) Mecmû'a'nın bu şekilde tanımlanmasının yanında gruplara da ayrılmıştır. Bu guruplar; "Nazire mecmû'aları, meraklılarınca toplanmış, birer antoloji niteliğinde seçme şiirler mecmû'aları, türlü konulardaki risâlelerin bir araya getirilmesiyle meydana gelen mecmû'alar, aynı konudaki eserlerin bir araya getirilmesiyle meydana gelen mecmû'alar, tanınmış kişilerce hazırlanmış, birçok yararlı bilgileri, fıkraları ve özel mektupları kapsayan mecmualar" (Levend, 2015, s. 166-167), şeklinde gruplama yapılmıştır.

Cönk, "Çoğunlukla âşık edebiyatı ürünlerini içeren, uzunlamasına açılan, ensiz uzun defterlerdir." (Artun,2013, s. 27) Tarafımızca incelenen eserde cönk formatında olmakla birlikte yukarıdan aşağıya açılmaktadır. Cönkler aynı zamanda farklı kelimelerle zikredilmektedir. Bunlar, Dana Dili, Sığır Dili olarak anılmaktadır. Boy kısmı 23cm'dir. İslâm Ansiklopedisinde cönklerin özelliklerine bakacak olursak.

1. "Cönklerin çoğunda sayfa numaraları olmaz ve enleri boylarına tam orantılı değildir.
2. Cönklerin çoğu ciltlenmediği gibi ciltli olanları halk arasında elden ele dolaştığı için genellikle dağınık, kopuk, şîrâzesiz olup sayfa sırası bakımından karışiktır." (Gökay,1993, s. 73-75)

Bu kısımda bahsedilen özellikle ile Başkâtib-zâde Râgıb Bey Âile Mecmû'ası'na bakacak olursak,

1. Başkâtib-zâde Râgıb Bey Âile Mecmû'ası cönk şeklinde derlenmiştir.
2. Eserin varak numaraları sonradan kurşun kalem ile eklenmiştir.
3. Eserimizin şîrâzesi koyu kahve rengi kumaş kaplama, cilt kısmı ise koyu kahve ve açık kahve tonlarındadır.

Eserin 35a ve 35b varağı yarıya kadar yırtılmıştır.

Cönklerin özelliklerine bakıldığında Başkâtib-zâde Râgıb Bey Âile Mecmû'ası bu özelliklerin bir kısmını ihtivâ etmektedir. Sayfa yapıları, cilt yapıları, numaralandırma kısmı benzemektedir. Başkâtib-zâde Râgıb Bey Âile Mecmû'ası'nın cilt kısmına bakacak olursak (Fotoğraf:1);



**Fotoğraf 1.** Başkâtib-zâde Râgıb Bey Âile Mecmû'ası ciltleme şekli.

Fotoğraf 1 de yer alan, Başkâtib-zâde Râgıb Bey Âile Mecmû'ası'nın cilt şeklinin cönk formatında olduğu görülmektedir. Bunun yanında yukarıda zikretmiş olduğumuz ciltleme şekli ve cilt rengi ve sırt rengi görünmektedir.

## B. BÂŞKÂTİB-ZÂDE RÂĞIB BEY'İN HAYATI

Başkâtib-zâde Râgıb Bey 21 Aralık 1889 Cumartesi akşamı büyük dedelerinden sırası ile mîras kalan Ulu Câmî mahallesinde ikâmet ettikleri evlerinde dünyâya gelmiştir. Babası Mahkeme-i Şer'iyye ikinci kâtibi ve ataları olarak anılan Emin Efendi-zâde şeklinde zikredilen Rıf'at Efendidir. Annesi ise meşhûr Müfti Hacı Enver Efendi'nin kızı Sâdiye Hanımdır. Çocukluk çağını atlatıp okul hayâtına başladığı zaman ikâmet ettiği mahallede Pişekar-zâde Hacı Enver Efendinin yönetmiş olduğu mektepte eğitim hayâtına başlamıştır. İlk bilgilerini âile efrâdından almaya başlamıştır. Arâbî ve Fârisî öğrenimini için dayıları Mehmed Said (Şâir Kâmî) ve Hâlid Tapkan Hoca Efendilere, dînî ve felsefî bilgiler için dedesi Müfti Hacı Enver Efendi'nin rahle-i tadrîsinden geçmiştir. Bu ilimlerin yanında yazı usûllerini öğrenmek için belirli bir zaman dilimi içerisinde Meclis-i İdâre Başkâtibi Ahmed Nazif Efendi'nin rahle-i tadrîsinde bulunmuştur. Başkâtib-zâde Râgıb Bey kış mevsiminde derslerini değişik hocalarla okurken, âile içinde de eğitim hayâtına devâm etmiştir. (Güven, 2003, s. 25) "Özellikle yaz mevsimi geldiği zaman durup dinlenmeden, kesintisiz dedemden "Telhis metni", dayım Halid Efendi Hocadan "Supha-i sibyan", Müftü Remzi Efendiden "Gülistan", Karakimseli-zâde Feyzullah Efendiden "Hatt-ı divan ve talik" -eski yazı türleri- v.s

okurdum" (Güven, 2003, s. 25-26). Eğitim hayâtında önemli olan dönemlerden bir tanesi de 1911 yılında dedesi Hacı Enver Efendi'nin vesîlesi ile yüksek tahsilini tamamlamak için İstanbul'a gitmiş olduğu dönemdir (Kânûn-ı Evvel-Aralık 1910). İstanbul'da "Önce Irgat Pazar'ında "Kara Mustafa Paşa", Direkler Arası'nda "Kuyucu Murad Paşa", Beyazıt' de "Rabî-i Süleymaniye" medresesinde" (Güven,2003, s. 30) ilim hayatına devâm etmiştir. İlim hayatına devâm ettiği zaman dilimi içerisinde Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesinin ardından "14 Ağustos 1330'da verilen kapalı zarftaki 26 Ağustos 1914 tarih ve 1737 numaralı 9.Fırka-Tümen- emri ile İstanbul'a çağrıldım." (Güven, 2003, s. 53) şeklinde mektubun ardından askerlik hayatı başlamıştır. Askerlik hayatı 52a varâğında söylenenlere göre şu şekildedir.

"(12) Hârb-i 'umûmî münasebetiyle 'Osmânî hükûmeti (13) tarafından i'ân edilen seferberlikde (14) 'asker olarak ihtiyâ' zâbi' (15) nâm-zâdetâ'lim-gâhına (16) duhûl târihi (17) 17 Ağustos 1220 (18) Râgıb (19) İstanbulda ihtiyâ' zâbi' nâm-zâde (20) ta'lîm-gâhından ikinci mertebeylen neş'et (21) iderek Kafkasya dâru'l-hârbine (22) müteveccihen İstanbuldan (23) hareket târihi (24) 15 Şubat 1220 (25) Râgıb".

Bu varakta Başkâtib-zâde Râgıb Bey'in askerlik döneminde bulunmuş olduğu cepheler, almış olduğu rütbelere, yapmış olduğu görevler ve yaşamış olduğu esâret hayâtından bahsedilmiştir. Bu kısım yine 52a varâğında "Esâret-i Sibiryâ zindânlarında 'unfûvân-ı sebâbetiñ eñ kıymetli olan dört senesi" şeklinde gençlik yıllarının bu mekânlarda geçtiğini anlatmaktadır. Esâret hayatı bitince Sibiryâ'dan Türkistan'a yapmış olduğu yolculuğu anlatmaktadır. Aynı zamanda Başkâtib-zâde Râgıb Bey geçmiş olduğu diyârların dillerine, bu diyârların kültürlerine hâkim olarak ilerlemiş ve bu üstün azminin sonucu olarak bunları eserinde işlemiştir. Âilesinde görmüş olduğu Arapça ve Farsçanın yanında esâret döneminde Fransızca, Macarca, Rusça ve Türkçe'nin Çağatay, Tatar, Kırgız lehçelerini konuşup bu dilleri yazacak düzeyde kendisini yetiştirmiş bir kişiliğe sahiptir. Dillerin yanında farklı kültürleri anlatmaktadır. Onların yoğurt yapma şekilleri, yabancıların giymiş olduğu şortlar hakkında kısa kısa notlar vermektedir (Güven, 2003, s. 140).

Râgıb Bey, 1923 yılının Ağustosunda, Kayseri'nin Kale Mahallesi'nden Nazif Bey-zâdelerden Ahmet Bey'in kızı Behiyye Sâfûre Hanım ile evlenmiştir. Bu evlilikten dört oğul evlâdına sahip olmuştur. Bu evlâdından bir tanesi Ahmet Emin Güven Bey'dir ve oğlunun doğumunu 53b varâğında şu şekilde anlatmaktadır: "Biñ üç yüz kırkbeş senesi Receb-i Şerifiñ on altıncı /ve biñ üç yüz kırk iki senesi" şeklinde devâm eden varakta Ahmet Emin Güven Bey'in doğum muştusu verilmiştir.

Ahmet Emin Güven Bey, Başkâtib-zâde Râgıb Bey'in yazmış olduğu eserleri sâhiplenen ve onlara değer veren oğludur. Ahmet Emin Güven Bey, yakın tarihte-19.02.2021 Cuma- İzmir Ege Üniversitesi Hastanesinde vefât etmiştir. Ahmet Emin Güven Bey'in yanında diğer evlâdları ise şunlardır; 53a varâğında zikredilen oğlu "Muhammed Rifat", 55a varâğında doğumunu haber verdiği diğer oğlu "Tarık Celâl" ve 56a varâğında doğum muştusunu verdiği oğlu ise "Sa'îd Nâdir" 'dir. Bu evlâdlarının doğum tarihleri, saatleri belirtilmiş ve evlâdlarına ana, baba ve cümle akrabalarıyla hayırlı ömürler yaşamasın Cenâb-ı Haktan niyâz etmiştir. Başkâtib-zâde Râgıb Bey hastalığının el verdiği zaman dilimi içinde bu notları kaleme almıştır. Râgıb Bey, 29 Ekim 1950 de vefât etmiştir ve Seyyid Burhâneddin âile mezarlığına defnedilmiştir.

### C. BAŞKÂTİB-ZÂDE RÂĞIB BEY ÂİLE MECMÛASININ FİHRİST KISMI HAKKINDA

Fihrist; “Farsça’dan Arapça’ya geçen **fehrese** kelimesi **fihris** şeklinde de kullanılmakla berâber Arapça’ya uygun olan biçimi **fihris**’tir (çoğulu **fehâris**). Fehrese, “Tanınmış bir âlimin hocaları ile onlardan okuduğu kitapların adlarını yazdığı eser” (Kandemir, 1995) olarak tanımlanır.

Başkâtib-zâde Râğib Bey Âile Mecmû’ası, toplamda 104 varaktan müteşekkil olup, 1b varağından başlayıp 55a varağına kadar tarafımızca transkriptli şekilde okunmaya çalışılmıştır. Bu varaklar içinde 1b varağı Başkâtib-zâde Râğib Bey Âile Mecmû’ası’nın fihris kısmını oluşturmaktadır. Fihrist kısmında olmayıp devâm eden varaklarda ise Başkâtib-zâde Râğib Bey’in âile efradından mevt ve fevt haberleri verilmiştir. Bu kısımlar başlıklardan sonra 12a varağından başlayıp 55a varağına kadar mevt ve fevt haberlerinin yanında Başkâtib-zâde Râğib Bey’in askerlik dönemi, esâret hayatından belirli bilgiler ve târih verilerek devâm edilmiştir. Fihrist kısmına gelmeden evvel ilk varakta rakamlar ile belli ibâreler bulunmaktadır. 1b varağında fihris kısmı bulunmaktadır. Bu kısımda eserin içinde verilen mürâsele ve i’lâm örneklerinin başlık kısımları verilmiştir. Fihrist kısmında yer almayan bölümler vardır. Bunlar.

1. Başkâtib-zâde Râğib Bey’in âile efradından yeni doğanların muştusu ve ölen kişilerin arkasından hayır duâların söylendiği yerler bulunmaktadır.
2. Başkâtib-zâde Râğib Bey’in Cihan Harbi’nde bulunmuş olduğu coğrafyalar ve bu coğrafyalarda almış olduğu görevler, rütbelere kaleme alınmıştır.
3. Başkâtib-zâde Râğib Bey’in Askerî anlamda bulunduğu yerlere giriş tarihleri ve ayrılış tarihleri verilmiştir.
4. Başkâtib-zâde Râğib Bey’in hastalandığı dönem, İstanbul’da tedavi olduğu hastane ve çeşitli hastalık adları zikredilmektedir.
5. Fihrist kısmında bahsedilen Mürâsele ve i’lâm örnekleri dışında eserin, 9b’den 11b’ye kadar olan kısımlarında da devâm etmiştir.

Yukarıda verilen dört madde eserin fihris kısmında bulunmayan bölümleridir. Bunun yanında eserin fihris kısmında zikredilen bölümlere bakacak olursak;

1. ‘İyd-ı adhâ-yı i’lân mütesellim ağaya i’lâm şüreti 1
2. Dem-i heder mürâselesi 1
3. Zımmiyye İslâma geldükde derbâra i’lâm şüreti 1
4. Yabanovada Karaağaç kıyısında şıgırcık şuyı şeyhi efendiniñ Kayşeriyye hâkimi tarafından tahtırîri
5. Bir kâ’im-makâm ‘azl olunduğda şeyhü’l-İslâm hüsn-i hâli ‘lâmı 2
6. Kayşeriyye Mevlevî şeyhi efendiniñ devletlü şadrazam müsteşârî efendiye tahtırîr buyurdıkları sin 3
7. Mescid-i şerîf câmi’ olup minber vaz’ına ahâlî iltimâsıyla Hitamı i’lâmı 3
8. Vağf dükkân ile mülk dükkânıñ istibdâline derbârda izni ‘lâmı4
9. Medyün muvâcehesinde dâyinleriñ tahtsîñ i’lâmı4
10. Tevellüd mürâselesi sin 5.

Fihrist kısmında yer alan bazı maddeler içerik kısmında değişikliğe uğramıştır. Örneğin ilk kısımda zikredilen **‘İyd-ı adhâ-yı i’lân mütesellim ağaya i’lâm şüreti 1**” maddesi 3b varağında “‘İyd-ı adhâ i’lâmı” kısaltılarak zikredilmiştir. Aynı zamanda bu başlık altında “3b varağında” başka bir başlık daha

yer almaktadır. Bu başlık, “Dem-i Heder-Mürâselesi”, yok yere dökülen kan hakkında bilgi vermektedir. İlk başlıkta, Kurban Bayramının gelişini, cumartesi günü arefe ve akabinde gelen pazar gününün ise Kurban Bayramı olduğunu, halka bu bayramın gelişi için çarşı ve pazarlarda duyuru yapılması gibi daha çok bilgilendirme yapılmıştır.

“Dem-i Heder-Mürâselesi”, 3b varağında yer alan ikinci başlık hakkında kısaca bilgi verecek olursak, Kayseri şehrine sonradan katılmış olan Tuz Hisâr Köyü içerisinde yer alan “Kuzı Güdenli Ekrâdı” daha önce Bozok çevresinden olan bir grubun Kayseri’de yol keserek, malları yağmalayarak tanınmış kişiler hakkında bilgi verilmiş ve ardında bu aşiretin suçsuz insanlara silah ile davranacağı vakit misli olarak suçsuz insanların da onlara silah ile davranabilecekleri öğüdü verilmiştir.

“Zimmiyye İslâma geldükde derbâra i’lâm şüreti 1” (Kılıç,2020) Fihrist kısmının 3. madde başlığı olan Zimmiyye İslâma geldük dederbâra i’lâm şüreti, eserin 4a varağında zikredilmektedir. Bu kısım “gayr-ı müslim kadın olan Anesti Hanımın İslâm dinine geldiğinde Şeyhülislâm makâmına mahkeme hükmünü bildiren resmî karar yazısı”dır. Burada gayr-ı müslim kadın, Kayseri şehrine bağlı Çukur köyü sâkinlerinden Kör Yuvanoğlu Mihayil’in hanımı, Köstendil kızı Anesti isimli Hristiyan kadının, İslâm ile müşerref oluşu anlatılmaktadır. Bunun yanında Anesti isimli kadının zorla Müslüman olmadığını kendi isteği ile Müslüman olduğu anlatılmıştır.

#### **Yabanovada Karaağaç karyesinde Sığırçık suyu şeyhi efendiniñ Kayseriyye hâkimi tarafından tahriri 2**

Başkâtib-zâde Râgıb Bey Âile Mecmû'ası'nın 4b varağında bulunan başlıkta Kayseri’de bulunan, zayıf ve yoksul halkın birkaç seneden beri bağ ve bahçelerinde bulunan, meyve veren ve meyvesi olmayan ağaçlara musallat olan tırtılın ağaçlara verdiği zararlar dile getirilmiştir. Bu mazarratlı hayvânâtın kahr ve idâmı için Sığırçık hayvanı getirtilerek tırtılın verdiği bu zararlardan kurtulacakları hakkında bilgi verilmiştir. Sığırçık suyunun halka getirilmesi ile ihyâ olacakları belirtilmiştir.

#### **Bir kâ'im-makâm ‘azl olunduğda şeyhü’l- İslâm hüsn-i hâli ‘lâmı 2**

5a varağında zikredilen bu başlık fihrist kısmında bulunan başlık ile birebir aynı değil, değişen kelimeler olmuştur. Varakta yer alan başlığa bakacak olursak; “(1)<sup>1</sup>Kayseriyye Kâ'im-makâmı Ba'de'l- ‘azl Hüsn-i Hâline İ'lâm (2)<sup>2</sup>Şeyhü'l-İslâma” şeklinde yer almaktadır.

Kayseri Kaymakamı, Divân-ı Hümâyûnda önemli yer tutan hocalardan İsmail Hakkı Bey’in bulunmuş olduğu görevden alınması hakkında bilgi verilmektedir. Bu bilgilerin için İsmail Hakkı Bey’in insanlara güzel halle davranması, insafli olması ve hakkâniyetten ayrılmadan onlara yol göstermesi hakkında da bilgi verilmiştir. Diğer başlık şu şekildedir;

**Kayseriyye mevlevî şeyhi efendiniñ devletlü şadra‘zam müsteşarı efendiye tahrîr buyurdıkları 3** Bu başlık eserin 5b varağında zikredilmektedir.

#### **Mescid-i şerif câmi‘ olup minber ve vaz‘ına ahâli iltimâsıyla Hîtâmı i’lâmı 3**

<sup>1</sup> Parantez içinde verilen rakam eski harfli metinde bulunmuş olduğu satır numarasıdır.

<sup>2</sup> Parantez içinde verilen rakam eski harfli metinde bulunmuş olduğu satır numarasıdır.

Kayseri şehrinin Karahisar-Develi kasabası kurâlarından Mavricân karyesi ahâlileri bir araya gelip bazı kelimeleri bir araya getirerek ismi geçen kasabada yer alan...câmi'nin uzaklığından dolayı cuma namazının Mavricân Kasabası'nda kılınması için el-Hacc Hasan Ağanın binâ ve inşâ eylemiş olduğu mescid-i şerifi câmi' yaparak cumâ ve bayram namazlarının edâ olması hakkında bilgi verilmektedir. Mescid-i şerifin câmi olunması için gerekli mecrâlardan izin alındığını, zikredilen kasaba ahâlilerinden Mehmed Salih bin Mehmed câmi' için vakf eylediği 400 kuruş dâhil olmak kaydıyla senevî 50 kuruş vazîfe ile görevde olunması ricâ olunmuştur.

#### Vakf dükkân ile mülk dükkânın istibdâline derbârda izn i'lämı 4

Bu başlık eserin 6b varağında yer almaktadır. Bu varakta Kayseri şehrinin sokaklarında yer alan dükkânları hakkında bilgi vermektedir. Bu dükkânların adları şu şekilde zikredilmektedir: Emîr Sultan vakfından dükkân, Gavrem-zâde vakfından dükkân, Esb pazarı, Dakık pazarı şeklinde yer adları verilmiştir. Yer adlarının yanı sıra ölçü birimleri de verilmiştir. Örneğin:

‘Arzan: (Ar.) Enine, genişliğine.

Rub<sup>ç</sup>:(Ar.) Dörtte bir, çeyrek.

Zirâ<sup>ç</sup>: (Ar.) Dirsekten orta parmak uçuna kadar olan uzunluk ölçüsü.

Terbî<sup>ç</sup>: (Ar.) Dörde çıkarma, dört kat etme.

Şeklinde ölçü birimleri verilmiştir. Bunun yanında dükkânlar için kirâ, vakıf gelirleri hakkında meblâğlar verilmiştir. Vakf olan dükkânlardan alınan meblâğlardan da bahsedilmiştir.

#### Medyûn-ı muvâcehesinde ve dâ'inlerin taḫsîṭ- i'lämı 4

Bu başlık eserin 7a varağında zikredilmektedir. Fihrist kısmında zikredilen başlık ile 7a varağında zikredilen başlık arasında değişimler olmuştur. “(3)<sup>3</sup>Duyûn müvâcehesinde dâ'inlerin (4) ṭabiriyle medyûna taḫsîṭ i'lämı”varakta bu şekilde zikredilmektedir.

“Medîne-i Kayseriyye ahalilerinden Baḫḫâl Hasan oğlu filân ve filân ve fülânnâm-ı kimesneler meclis-i şer'î (7) ḫaṭîrlâzım et-tevḫîyyede Meḫemmed bin Meḫemmed muvacehesinde merḫûm Meḫemmed zimmetinde her birimizün cihet-i dîn-i (8) şer'dan cem'an 1000 ğuruş alacağımız olup lakin meblağ-ı mecmû' mezkûrî ḫâ lû vaḫte (9) yer ve cihetle bizlere edâ-yı iḫtidâr olmadıĝından ber-vech-i âtî te'cîl ü taḫsîṭ ṭaleb olduĝunda (10) biz daḫı alacağımız olan meblağ-ı mecmû'-ı mezkûre beher sene 300 ğuruş virüp bizler daḫı (11)” şeklinde devâm eden varakta medyûn (borcu, vereceği olan) ve dâ'in (borç veren, alacaklı) arasında yaşanan bir hâdise arz edilmiştir. Bu varakta nesir kısmının yanında nazım da vardır. Bu varakta nesir kısmının yanında nazım da vardır. Aruz vezniyle sayfanın son kısmına bir beyit eklenmiştir.

İtmeye kimseye devrân iki yüzden iḫsân

Muntazam-ı ḫâl olanuñ ekşeri 'illetlü olur

**Tevellüd mürâselesi 5** bu kısım 7b varağında zikredilmektedir. 12a varağından başlayıp 62b varağına kadar ki olan kısımda Başkâtib-zâde Râĝıb Bey'in Bey'inâile bireylerinin- “Kâ'in-birâderim Rızâ Beg,

<sup>3</sup> Parantez içinde verilen rakam eski harfli metinde bulunmuş olduğu satır numarasıdır.

Maħdumım ‘Abdullâh Hâsıb, Oğlım Aħmed Emin Efendi- mevt ve fevt haberleri hakkında bilgiler verilmektedir. Bununla birlikte 98a varâğından başlayıp 104a varâğına kadar ki kısımda ise ilaç terkiplerinden bahsedilmektedir.

#### D. BAŞKÂTİB-ZÂDE RÂĞIB BEY'İN DİĞER ESERLERİ ÜZERİNE HAZIRLANMIŞ ÇALIŞMALAR BİBLİYOGRAFYASI

Kılıç, A., (2015), *Kayseri’de Mecmû’a-i Eş’ârlar (Şiir Mecmuaları)*, Kayseri Ansiklopedisi, Kayseri Büyük Şehir Belediyesi, (C.IV), ss. 344-347, Kayseri.

Kılıç, A., (2017), *Başkâtib-zâde Râgıb Bey Mecmû’asından Seçmeler: Seyyid Bürhâneddîn Hazretleri, Düşünen Şehir*, ss.116-119. Kayseri.

Kılıç, A., (2017), *Başkâtib-zâde Râgıb Bey Mecmû’asından Seçmeler: Şeyh İbrâhîm-i Tennûrî Hazretleri, Şehir Kültür Sanat Dergisi*, ss. 28-33, Kayseri.

Kılıç, A., (2018), *Mecmû’a Tasnifine Katkı: Şehir Mecmû’aları veya Tezkire Benzeri Mecmû’alar ve Bu Kalemden Olmak Üzere Kayserili Başkâtib-zâde Râgıb Güven Bey Mecmû’aları, Klâsik Türk Edebiyatı Yazıları’* İksad Yayınevi, ss.79-124, İstanbul.

Kılıç, A., (2019), *Başkâtib-zâde Râgıb Bey Mecmû’asından Seçmeler: Dâvûd-ı Kayserî Hazretleri, Düşünen Şehir Sanat Dergisi*, ss. 110-115, Kayseri.

Kılıç, A., (2020), *Çukurlu Zimmiyye /AnestiHanım: Hristiyan Anesti Hanım’ın İslâmla Müşerref Olup Fâtıma İsmîni Alışına Dâir Bir İhtidâ İ’lâmı Üzerine, Şehir Kültür Sanat Dergisi*, ss.30-33, Kayseri.

Kılıç, A., (2020), *Başkâtib-zâde Râgıb Bey Muhtasar Mecmû’ası, Şehir Kültür Sanat Dergisi*,ss. 80-83. Kayseri.

Kılıç, A., (2010), *Gavrem-zâde İbrahim Şeyh Ağa (Şeyhî)*, Kayseri Ansiklopedisi, Kayseri Büyük Şehir Belediyesi, (C.II), ss. 328-329, Kayseri.

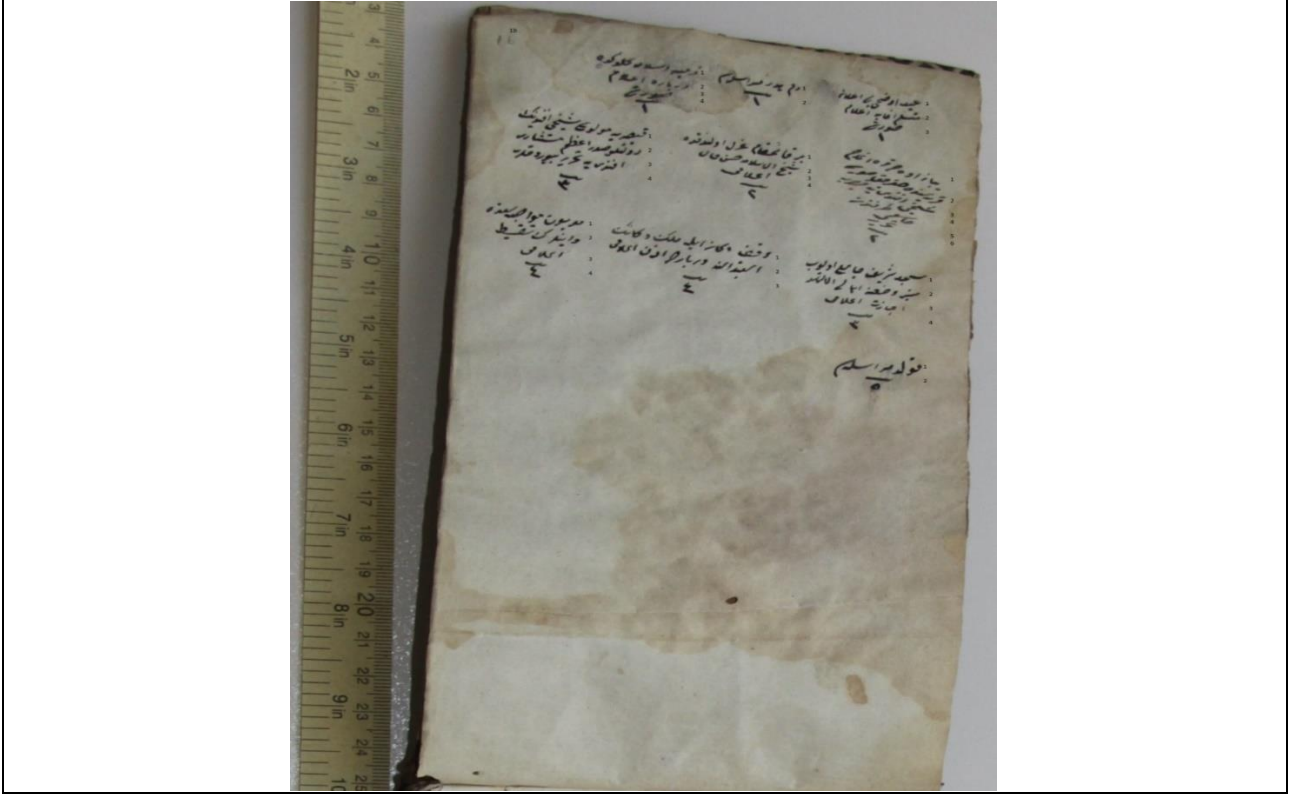
Kılıç, A., Göllü, Ş., Süyrüğe İnce, N., (2020), *Başkâtib-zâde Râgıb Bey Muhtasar Mecmû’ası (Cilt I-II)*, Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Kayseri.

Güven, A.E., (2000), *Kayseri’de Yazma Mecmualar (ve muhtevâlarından seçmeler)*, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri.

#### Sonuç

Başkâtib-zâde Râgıb Bey Âile Mecmû’ası’nın fihrist kısmında sadece yukarıda madde madde olarak zikrettiğimiz başlıklar yer almaktadır. Bu başlıkların akabinde mecmû’anın içinde zikredilen diğer başlıklar da bulunmaktadır. Sadece bir âile mecmû’ası olmayıp Kayseri ve Kayseri târihî hakkında bilgiler de ihtivâ etmesi, Ramazân bayramının gelişi, gelenekler, doğum ve ölüm haberleri verilirken yakına duyulan muhabbet ve güzel temennîler, duâ etme şekilleri, teşbîh sanatına yer verilmesi gibi önemli noktalar da dikkat çekmektedir. Bâşkâtib-zâde Râgıb Bey Âile Mecmû’ası’nın İncelenen 1b-55a varakları arasının yanı sıra devâm eden 55b-104a varaklarında verilen bilgilerde fihrist varâğında yer

almamaktadır. Mecmû'anın fihrist kısmına baktığımız zaman ilk olarak göze hitâp etmesi, düzeni dikkat çekmektedir. Fihristte yer alan maddelerin, ilerleyen varaklarda başlık olarak işlenirken fihrist kısmındaki hâli ile aralarında küçük kelime farkları olduğu görülmektedir. Fihrist kısmında yer alan başlıklar sadece tek sayfa şeklinde işlenmiş olmayıp devâm eden varaklarda da bu maddeye bağlı bilgiler bulunmaktadır.



Fotoğraf 2. Başkâtib-zâde Râgıb Bey Âile Mecmûasının fihrist kısmı.

### Etik Kurul İzni

Bu makale, etik kurul izni gerektiren bir çalışma grubunda yer almamaktadır.

### Çıkar Çatışması Beyanı

Makale yazarları, aralarında hiçbir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

### Katkı Oranı Beyanı

Makale yazarları, çalışmaya eşit oranda katkıda bulduklarını beyan etmektedir.





## Kaynakça

- Artun, E. (2013). Türk halk bilimi. Karahan Kitabevi.
- Gökyay, O. Ş. (1993). Cönk. *TDVİA*, 8, 73-75.
- Güven, A.E. (2003). *Yaşam öyküm (Kayserili Başkâtib-zâde Teğmen Ragıb Bey'in eğitim- savaş-tutsaklık-kurtuluş anıları)*. Dizayn Ofset.
- Kandemir, M.Y. (1995). *Fehrese*. *TDVİA*, (12), 297-299.
- Kaya, M. (2013). 18. yüzyılda Yabanabad kazasında görülen kanunsuzluk hareketleri. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 51-65.
- Kılıç, A. (2020). Çukurlu Zimmiyye /Anesti Hanım: Hristiyan Anesti Hanım'ın İslâmla müşerref olup Fâtma ismini alışına dâir bir ihtidâ İ'lâmı üzerine. *Şehir Kültür Sanat Dergisi*, 35, 30- 33.
- Levend, A. S. (2015), *Türk Edebiyatı tarihi*. Dergâh Yayınları.
- Şemseddin Sâmi (2017). *Kâmûs-ı Türkî*. Akçağ Yayınları.
- Uzun, M. İ. (2003). *Mecmûa*. *TDVİA*, 28, 256-268.



## TUVACADA ZAMAN İLGEÇLERİNİN İSTEMİ\*

 Uğur ALTUNDAŞ<sup>a</sup>

### Özet

Evrensel dil bilgisine göre ilgeçler, ilgeç öbeklerinin başı konumundaki sözcüklerdir. İlgeç öbeklerinin tümleci konumundaki sözcüklerle bir araya gelme sürecinde ise birtakım durum ekleri kullanılmaktadır. Burada istem (valenz) kavramı söz konusudur. Yani, bir ilgeç, öbek yapı oluşumu esnasında Chomsky'nin yönetim kuramından hareketle tümlecinin kendisine hangi durum ekiyle bağlanması gerektiğini belirlemektedir. İstem ve yönetim kavramı açısından bakıldığında ilgeçlerin sözlükçede yer alan anlamsal özellikleri bulunmakta ve ilgeçler öbek yapıda bu özellikleri tümlecine yansıtmaktadır. Ayrıca istem, sözcüklerin derin ve yüzey yapıda anlamlarını tamamlamak için ihtiyaç duydukları anlamsal ve sözdizimsel yapıları ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Bu açıdan ilgeç öbeklerinin istem sebebiyle sözdizimsel yapıda öbek yapı kuralları da belirlenmektedir. Bu çalışmada alanyazında kabul gören görüşe göre 'son çekim edatları' arasında yer alan zaman ilgeçleri Güney Sibirya Türk dillerinden Tuvacada ele alınmıştır. Tuvaca üzerine yapılan çalışmalarda çok sayıda zaman ilgecinden söz edilmektedir. Bu çalışmada ise Evrensel dil bilgisi yaklaşımına göre zaman ilgeci olarak kabul edilen *beer* "-den beri", *tura* "-den beri" *bilek* "-r ... -rmez", *çedir* "-e kadar", ve *deer* "-e kadar" ilgeçleri değerlendirilmiştir. Çalışmada söz konusu zaman ilgeçlerinin istem bakımından hangi durum eklerini gerektirdikleri ve bu eklerin ilgeç öbeklerine anlambilimsel katkısı ile ilgeçlerin istemlerinin tümce ve öbek yapı içinde öbek yapı kuralları açısından sözdizimsel yansımaları incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Tuvaca, Söz öbekleri, İlgeç öbekleri, İstem, Durum ekleri.



### VALENCY OF TIME POSTPOSITIONS IN TUVAN

#### Abstract

According to Universal Grammar, postpositions are words that are at the head of postpositional phrases. Some case suffixes are used in the process of coming together with the words in the position of complement of the postpositional phrases. The concept of valency (valenz) is at issue here. That is, a postposition determines with which case suffix the complement should be connected to itself, based on Chomsky's government theory, during the formation of the phrase. From the point of view of the concept of valency and government, postpositions have semantic features in the lexicon and postpositions reflect these features in the phrase. In addition, valency is a concept used to express the semantic and syntactic features that words need to complete meanings in their deep and surface structure. In this respect, phrase structure rules are also determined in syntactic structure due to the valency of postpositional phrases. In this study, the time postpositions, which are among the 'son çekim edatları' according to the accepted view in the literature, are discussed in Tuvan,

\* Bu çalışma, Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan bildiriden genişletilerek üretilmiştir.

<sup>a</sup> Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı A.B.D., ualtundas@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 24.10.2022, Makale Kabul Tarihi: 25.12.2022

one of the Southern Siberian Turkic languages. Many 'time postpositions' are mentioned in the studies on Tuvan. In this study, the postpositions *beer* "since", *tura* "since" *bilek* "as soon as", *çedir* "until", and *deer* "until", which are accepted as time postpositions according to the Universal Grammar approach, are discussed. In the study, which case suffixes are required by the time postpositions and the semantic contribution of these suffixes to the postpositional phrases, as well as the syntactic reflections of valency of the postpositional phrase in sentence and phrase structure rules are examined.

**Keywords:** Tuvan, Phrases, Postpositional phrases, Valency, Case suffixes.



## Giriş

İlgeç, tek başına anlamları olmayan ve sonuna geldiği sözcükle bir anlam ilişkisi kuran sözcük türüdür. Bu sebeple en az iki sözcükten meydana gelen öbek yapının bir ögesi konumunda yer alır. Dolayısıyla *baş* konumunda kendisinden önce gelen adla ilişkilendirilen bir ilgeç bulunan öbeklere ilgeç öbeği (İÖ) adı verilir. Bir İÖ'nün başı konumunda bulunan ilgeçlerin en temel işlevi birlikte öbek yapı oluşturduğu sözcük veya öbekler arasında anlamsal ilgi kurmalarıdır (Gökdayı, 2018, s. 158).

Alanyazında ilgeçlerin tanımı ve tasnifi üzerine birçok araştırma bulunmaktadır. Bir görüşe göre ilgeçler anlam elemanı olarak değil sadece görev elemanı olarak kullanılmaktadırlar. Ancak ilgeçlerin anlamsız dil birimleri olması ile ilgeçlerle tümcede anlam aktarma çabası birbirleriyle çelişen iki durumdur. İlgeçler için geçerli olan durum, onların anlamının başka sözcüklerle birlikte kullanıldıklarında belirginleşmesidir. Anlamsal özelliklerinin dışında biçim bilgisel açıdan bakıldığında ilgeçlerin her zaman eksiz kullanıldıkları görülmektedir. Bir ilgeç, ek alması durumunda öbek yapıda İÖ'nün bir ögesi olarak değil başka türde bir öbek yapının ögesi konumunda yer almaktadır (Gökdayı, 2018, s. 158). Ancak çoğu kaynakta, Türk dillerinde ilgeçler, yalın durumda olanlar ve iyelik ekli olanlar şeklinde ikiye ayrılmakta ve kimi iyelik ekli adlar da ilgeç olarak kabul edilmektedir (Göksel & Kerslake, 2005, s. 221; Lewis, 2000, s. 83). Ancak öbek yapı çerçevesinde düşünüldüğünde ilgeç olduğu belirtilen bu yapıların hem biçimsel hem de söz dizimsel olarak İÖ'nün aksine ad öbeği formunda olduğu görülmektedir. Özetle, bir öbek yapının İÖ olabilmesi için ilgeç türündeki sözcüğün yalın durumda bulunması gerekmektedir. İÖ yapılarında ilgeçlerin eksiz olma durumu, İÖ'nün tümleci konumunda yer alan diğer sözcük veya öbekler için geçerli değildir. Evrensel dil bilgisine göre ilgeçler, İÖ'nün *baş*'ı konumundaki sözcüklerdir. İlgeç öbeklerinin tümleci konumundaki sözcüklerle bir araya gelme sürecinde ise birtakım durum ekleri kullanılmaktadır. Burada *istem* (valenz) kavramı söz konusudur. Yani, bir ilgeç, öbek yapı oluşumu esnasında Tesnière'in *bağımsallık* (dependency) ve Chomsky'nin *yönetim* (government) kuramından hareketle tümlecinin kendisine hangi durum ekiyle bağlanması gerektiğini belirlemektedir. İstem ve yönetim kavramı açısından bakıldığında ilgeçlerin sözlükçede yer alan anlamsal özellikleri bulunmakta ve ilgeçler öbek yapıda bu özellikleri tümlecine yansıtmaktadır. Ayrıca istem, sözcüklerin derin ve yüzey yapıda anlamlarını tamamlamak için ihtiyaç duydukları anlamsal ve söz dizimsel yapıları ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Bu açıdan ilgeç öbeklerinin istem sebebiyle söz dizimsel yapıda öbek yapı kuralları da belirlenmektedir.

Türkiye Türkolojisinde istem çoğunlukla eylemlerin durum ekleriyle ilişkisi bağlamında biçim bilgisel olarak ele alınmıştır. Batı literatürü ile birlikte Türkiye'de yakın zamanda yapılan çalışmalar

neticesinde eylemler dışında diğer sözcük türlerinin de istemi incelenmiş (Karabulut, 2017, s. 92) ve bu anlamda ilgeçler önemli bir çalışma alanı olmuştur. Türkiye Türkolojisi'nde ilgeçlerin istemi konusunda ilk görüşler, Banguoğlu'na aittir. Banguoğlu çalışmasında Türkiye Türkçesinde ilgeçlerin istemini biçim bilgisel olarak tasnif etmiştir (Banguoğlu, 2007, s. 387). Türkçenin tarihi dönemleri üzerine yapılan çalışmalarda da Tekin'in *Orhon Türkçesi Grameri*'nde dil bilimsel bir terim olarak istem sözcüğünü kullanmasa da ilgeçleri gerektirdiği durum eklerine göre sınıflandırdığı görülmektedir (Tekin, 2016, s. 138-142). Başlangıç düzeyindeki bu çalışmalardan sonra Türkiye'de istem üzerine yapılan son çalışmalardan Nuh Doğan ve Işıl Aydın Özkan'ın doktora çalışmaları ve çeşitli makaleleri öne çıkmaktadır. Aydın Özkan, Göksel ve Kerslake ile Lewis'in ilgeç sınıflandırmalarını verdikten sonra bu çalışmalarda sırasıyla yalın ve birincil ilgeç olarak kabul edilen ilgeçlerle kurulan İÖ'lerin belli bir söz dizimsel ve anlam bilimsel istem çerçevesine sahip olduğunu belirtmiştir. Bu açıdan birincil ilgeçler, öbek yapı kuralları çerçevesinde yönettikleri unsurlara kimi seçme sınırlılıkları dayatır ve anlamsal roller yüklerler (Aydın Özkan, 2017, s. 187). Tümce ya da söz öbeklerinin söz dizimsel ve anlam bilimsel yapısını onların yönetici ögeleri belirler. İÖ'lerin yönetici ögesi ise alanyazında son çekim edatları olarak ifade edilen ilgeçlerdir. Diğer sözlüksel ögelerde olduğu gibi tümce ya da söz öbeğinin söz dizimsel ve anlam bilimsel yapısını belirleyen şey ilgeçlerin istemidir. Doğan, ilgeçleri istemlerine göre istemsiz, bir istemli ve iki istemli olmak üzere üçe ayırır. Öbek yapı kuralları ve söz dizimsel açıdan istemsiz ilgeçlerin İÖ yapılarında yer alması mümkün değildir. Bu sebeple öbek yapı açısından bir istemli ve iki istemli ilgeçlerin çeşitli söz dizimsel ve anlamsal işlevleri olduğu görülür. Doğan, bu sınıflandırmada aynı zamanda öbek yapı çerçevesinde İÖ'lerin üye yapısına dikkat çekmektedir. Buna göre bir İÖ'nün tümleci konumunda istemi dolayısıyla bir veya iki unsur bulunabilmektedir. Bir başka deyişle ilgecin istemi, İÖ'nün söz dizimsel yapısını belirlemektedir. İlgeçlerin istemi dolayısıyla İÖ'lerde görülen bir başka durum ise öbeğin tümleci konumundaki sözcüklerin aldığı durum ekleridir. Yani ilgeçlerin istemi, öbek yapıdaki tümleç ögesinin biçim bilgisel durumunu belirlemektedir (Doğan, 2014, s. 108-109).

Bu çalışmada alanyazında kabul gören görüşe göre 'son çekim edatları' arasında yer alan zaman ilgeçleri Güney Sibirya Türk dillerinden Tuvacada ele alınacaktır. Tuvaca üzerine yapılan çalışmalarda çok sayıda zaman ilgecinden söz edilmektedir. Bunlar arasında Evrensel dil bilgisi yaklaşımına göre zaman ilgeci olarak kabul edilebilecek olanlar *beer* "-den beri", *bilek* "-e kadar, -r ... -rmez", *çedir* "-e kadar" ve *deer* "-e kadar" ilgeçleridir. Çalışmada söz konusu zaman ilgeçlerinin istem bakımından hangi durum eklerini gerektirdikleri ve bu eklerin ilgeç öbeklerine anlam bilimsel katkısı ile ilgeçlerin istemlerinin tümce ve öbek yapı içinde öbek yapı kuralları açısından söz dizimsel yansımaları incelenmiştir.

### A. TUVACADA İLGEÇLER

İshakov ve Pal'mbah'ın *Grammatika Tuvinkogo Yazıka Fonetika I Morfokogiya* adlı çalışması Tuvacanın en önemli dil bilgisi kitapları arasındadır. Söz konusu çalışma, Arıkoğlu, Bapayeva ve Borbaanay tarafından Türkiye Türkçesine kazandırılmıştır. Bu eserde, ilgeçlerin maddi değil soyut semantiğe sahip oldukları dile getirilmiştir. İlgeçlerin bu eserde anlamsal, kipsel ve yapısal yaklaşımla dörde ayrıldığı görülmektedir: 1. Ana sözcüklerin çeşitli anlam nüanslarını belirten ilgeçler, 2. Dile modal nüanslar katan ilgeçler, 3. Dile duygusal renk katan ilgeçler ve 4. Sözcük ve şekil yapan ilgeçler. Bunların

haricinde son çekim edatları başlığı altında ilgeçler ayrı bir kategoride değerlendirilmiştir. Öbek yapı açısından bu sınıflandırmaya bakıldığında yalnız son çekim edatlarının İÖ oluşumunda yer alan ilgeç türünde sözcüklerden olduğu görülmektedir. Son çekim edatları ise kendi içerisinde herhangi bir anlamsal, biçimsel veya yapısal bir sınıflandırmaya tâbi tutulmamıştır. Alanyazında ilgeç olarak kabul edilen iyelik ekli yapılar ise çalışmada *Yardımcı İsimler* başlığı altında verilmiştir. Eserde zaman ilgeçleri son çekim edatları arasında yer alsın da bu çalışmanın konusu olan zaman ilgeçlerinden yalnızca *çedir* ilgecinin verildiği görülmektedir (İshakov & Pal'mbah, 2019, s. 389-408).

Anderson ve Harrison'un *Tyvan* adlı çalışmasında Tuvacada ilgeçlerin çoğunlukla bir eylemden türetildiği ve farklı durum ekli sözcükleri yönettiği ifade edilmektedir. Bu çalışmada da ilgeçlerin çok dar kapsamda ele alındığı görülür. Zaman ilgeçlerinden ise sadece *çedir* ilgeci ile ilgili bir örnek yer almaktadır (Anderson & Harrison, 1999, s. 36-37).

Arıkoğlu'nun *Tuva Türkçesi Grameri*'nde ilgeçler, bağlama edatları ve son ekim edatları olarak ikiye ayrılmıştır. Zaman ilgeçlerinin son çekim edatları başlığı altında olduğu görülür. Burada da yalnızca *çedir* ve *beer* ilgeçleri ile ilgili birer örnek verilmiştir (Arıkoğlu, 2007, s. 1218-1219).

Tosun'un *Tuva Türkçesinin Şekil Bilgisi* adlı doktora tezinde ilgeçler, benzer şekilde bağlama edatları ve son çekim edatları olmak üzere iki ana başlık altında ele alınmıştır. Öbek yapı oluşumu açısından istemi olan ilgeçler, son çekim edatları içerisinde verilmiştir. Oldukça kapsamlı bir şekilde ele alınan son çekim edatları; yön ve sınırlama edatları, zaman edatları, sebep edatları, benzerlik edatları, vasıta ve beraberlik edatları, başkalık edatları, miktar edatları ve diğer son çekim edatları şeklinde gruplandırılmıştır. Zaman ilgeçleri içerisinde *beer* "-den beri", *bilek* "-e kadar, -r ... -rmez", *çedir* "kadar", *deer* "kadar", *durguzunda* "süresince" ve *söölü* "sonra" ilgeçlerine yer verilmiştir (Tosun, 2011, s. 589-599). Söz konusu ilgeçlerden *durguzunda* "süresince, boyunca" ve *söölü* "sonra" ilgeçleri, alanyazında iyelik ekli ilgeçler kategorisinde ad öbeği formunda öbek yapı kuran sözcükler arasındadırlar. Dolayısıyla söz dizimsel açıdan bu sözcükler ilgeç olarak ele alınamaz.

Koçoğlu Gündoğdu'nun *Günümüz Tuva Türkçesi (Giriş-Dil Özellikleri-Metinler-Söz Dizini)* adlı doktora çalışmasında ilgeçler, son çekim edatları olarak ele alınmış ve gerektirdikleri durum eklerine göre tasnif edilmiştir. Dolayısıyla bu çalışmada ilgeçler, öbek yapı kuralları bağlamında biçim bilgisel olarak değerlendirilmiştir. Bu sebeple bu çalışmanın konusu olan zaman ilgeçleri, farklı bölümler altında verilmiş, kimi zaman da aynı ilgeç farklı istemleri sebebiyle birden fazla bölüm içerisinde değerlendirilmiştir. İlgeçlerin istemi açısından düşünüldüğünde Tuvaca ilgeçler hakkında en kapsamlı bilginin bu çalışmada bulunduğu söylenebilir. Zaman ilgeçleri kapsamında ise çalışmada *çedir* "kadar", *durgaar* "boyunca", *durguzunda* "boyunca", *murnunda* "önce", *deer* "kadar", *beer* "beri", *tura* "beri, itibaren", *songaar* "sonra" ve *ııay* "sonra" sözcüklerinin yer aldığı görülür (Koçoğlu Gündoğdu, 2012, s. 386-409). Ancak yukarıda da belirtildiği gibi *durguzunda* "boyunca" ve *murnunda* "önce" sözcükleri ad öbeği formunda oldukları için zaman ilgeci kapsamında sayılamaz. Bunun bir başka kanıtı olarak ilgeç olduğu söylenen sözcüklerin bir istem boşluğu oluşturmaması söylenebilir. Ayrıca *songaar* "sonra" ve *ııay* "sonra" sözcükleri zarf türünde sözcük oldukları için bu sözcüklerle kurulan öbekler de zarf öbeği kapsamında ele alınmalıdırlar.

## 1. beer İlgeci

*beer* sözcüğünün Tuvacada iki temel anlamı vardır: 1. “-den beri, kadar” 2. “buraya”. (Ölmez, 2007, s. 90). Bu durum *beer* ilgecinin oluştuğu ana sözcükle eş sesli olmasından kaynaklanmaktadır (İshakov & Pal'mbah, 2019, s. 398). *beer* sözcüğünün kökeni Eski Türkçe *berü* sözüne dayanmaktadır. Tatarintsev, sözcüğün uzun ünlülü *bä-ri* sözcüğünden geldiğini ve *-ri*'nin bir yön-gösterme eki olduğunu belirtmiştir (Tatarintsev, 2000, s. 337). Sözcüğün ikinci anlamıyla kullanımında İÖ oluşumu gerçekleşmez. Çünkü *beer* sözcüğü bu anlamıyla tümcede zarf olarak yer almaktadır:

*Çüge-le beer kel-dim!" dep kargattındım-daa.*

“Neden buraya geldim diye söylendim.” (Kara-ool, 2013, s. 125).

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi *beer* sözcüğü ilgeç olarak değil zarf olarak kullanılmıştır. Bu sebeple herhangi bir İÖ söz konusu değildir. Bilindiği gibi ilgeçler tümcede her zaman bir başka sözcükle bir araya gelerek İÖ oluşumunda yer alır. Yukarıdaki tümcede *beer* zarfının kendisinden önce herhangi bir zorunlu öge gerektirmediği görülmektedir.

İstem; bir öbek yapıda bağımlı öge durumundaki tümleş konumunun söz dizimsel işlevleri, öbek biçimleri ve anlamsal roller olmak üzere öbek oluşum sürecindeki üç türlü işlevi hakkında bilgi verir. Bu sebeple bağımlı ögelerin durumu, öbeğin baş ögesinin dil bilgisel işlevleri, öbek yapı sınırlılıkları ve yüklediği anlamsal roller açısından belirlenmektedir (Fillmore, 2003, s. 458). Bu anlamda *beer* sözcüğü ilgeç olarak öbek yapı oluşumunda tümlecinden ayrılma durum eki istemektedir. *beer* ilgeci ile kurulan bir İÖ yapısında ayrılma durum eki, ilgecin biçim bilgisel istemini oluşturmaktadır. Aynı zamanda ilgecin tümleş konumuna getirdiği bir takım anlamsal sınırlılıklar da söz konusudur. Koçoğlu Gündoğdu, ilgecin zaman ve mekân bildiren sözler ile birlikte kullanıldığını belirtmiştir (Koçoğlu Gündoğdu, 2012, s. 400). *beer* ilgecinin mekân bildiren sözcüklerle kullanımında da tümlecinden ayrılma durum ekini istediği görülmektedir.

*Hooraydan beer kadı keldivis.*

“Şehirden beri beraber geldik” (Monguş & Kuular, 1995, s. 132).

Bu durumda ilgecin zaman ilgeci olarak kullanımında kendisinden önce gelen sözcüğün yani öbeğin tümleş konumunun zaman bildiren bir sözcükle doldurulması gerekmektedir. Böylelikle ayrılma ekinin kullanımıyla zaman ilgeci olarak kullanılan *beer* sözcüğünün tümcede kattığı anlam bir işin veya olayın başlangıç anını vurgulamasıdır. Burada *beer* ilgecinin tümleş konumuna yüklediği ve aynı zamanda söz dizimsel olarak bu konumda olmasını gerektirdiği anlamsal rol söz konusudur.

*Çılığ söstün küjün Tıva ulus şaq-töögüden beer bilir.*

“Yumuşak sözlü olmanın gücünü Tuva ulusu eskiden beri bilir.” (Monguş & Kuular, s. 1995, s. 179).

Yukarıdaki örnekte *beer* ilgeci ile kurulan İÖ'nün tümleci konumunda “eski zaman, eskiden” anlamına gelen *şaq-töögü* sözcüğü yer almaktadır. Görüldüğü gibi öbeğin tümleş konumundaki sözcük

baş ögeye *-den* ayrılma durum ekiyle bağlanmıştır. Söz konusu İÖ'nün biçim bilgisel yansıması ayrılma durum ekidir. *beer* ilgecinin öbek yapıda söz dizimsel yansıması ise ayrılma durum ekli ad türünde bir sözcük gerektirmesidir. İlgecin tümleş konumuna yüklediği anlamsal rol ise *bil-* eyleminin zamanı ile ilgilidir.

Türk dillerinde ilgeçlerin önemli bir bölümü bir istem boşluğuna sahiptir (Doğan, 2014, s. 110). Bu açıdan *beer* ilgecinin de tümlecinden istediği durum eki noktasında bir istemli ilgeçler arasında söylenebilir. Bir başka deyişle, *beer* ilgeci tümlecinden her zaman ayrılma durum ekini istemektedir. Bu ilgecin farklı bir durum ekiyle kullanımı bulunmamaktadır. Bu durum ilgecin biçim bilgisel istemi ile ilgilidir. Sözdizimsel olarak baktığımızda ise *beer* ilgecinin yukarıdaki örnekten (ad + ilgeç) farklı söz dizimsel çevrelerde de bulunabildiği görülmektedir. İlk olarak tüm ilgeçlerde olduğu gibi *beer* ilgecinin de tümleş konumu, baş ögeye yine ayrılma durum ekiyle bağlanan bir AÖ ile doldurulabilmektedir:

*Kıdat bolgaş Mool Çingis Haannıñ üyezinden beer bodunun kürünezin kadı turguzup baza bijıglap turgannar.*

“Çin ve Moğol Cengiz Han'ın zamanından beri kendi devletini birlikte tutup güçlendirmişlerdir.” (Lodoydamba, 2005, s. 234).

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi baş ögesi *beer* ilgeci olan İÖ'nün tümleş konumunda *Kıdat bolgaş Mool Çingis Haannıñ üyezinden* AÖ'sü yer almaktadır. Söz konusu AÖ, ilgece ayrılma durum ekiyle bağlanmıştır.

Ayrıca ilgeçlerin bir başka söz dizimsel çevresi ile ilgili Doğan, tümleş konumunda eylemsilerden oluşan tamlayıcıların da yer alabildiğini belirtmiştir (Doğan, 2014, s. 110). Bu anlamda *beer* ilgecinin tümleş konumunda ilgecin anlamsal sınırlılıklarına da dayanarak *-GAn* eki ile kurulan yan tümcelerin kullanıldığı görülmektedir. *beer* ilgeci anlamsal olarak başlangıç zamanına işaret ettiği için biçim bilgisel olarak tümleş konumunda geçmiş zaman ifade eden *-GAn* ekini gerektirmektedir. Bu durumun söz dizimsel yansıması ise öbek yapıda tümleş konumunda *-GAn* eki ile kurulan bir yan tümcenin bulunma gerekliliğidir. Aşağıdaki iki örnekte görüldüğü gibi *beer* ilgecinin tümleci konumunda bulunan *-GAn* ekli yan tümceler öbeğin baş ögesine yine ayrılma durum ekiyle bağlanmaktadır:

*Hooraydan üngenden beer-le ava, açazınga ol aytırıgnı kaş katap salganın bodu bezin sanap çetpes.*

“Şehirden **çıktığından beri** anne-babasına o soruyu kaç kez sorduğunu kendisi bile sayamaz.” (Monguş & Kuular, 1995, s. 245).

*Oktyabrınñ sotsialistig Ulug revolyutsiyazının soonda Tıva bijik turgustunganından, ılañğıya Tıva bijik Orus ündežinnig alfavitçe **şilçeeninden beer** dıka höy Orus söster, olardıñ iştinde terminner ülegerlep aldıngan.*

“Büyük Ekim Sosyalist Devriminden sonra Tuva kitap basımında, özellikle Tuvaca kitapların Rus temelli alfabeyle **aktarılmışından beri** çok fazla Rusça sözcük ve terim alınmıştır.” (Monguş & Kuular, 1995, s. 27).

## 2. *tura* İlgeci

*tura* ilgeci, *tur-* yardımcı eyleminin zarf-fiil ekiyle kalıplaşmasından oluşmuştur. Ölmez, ilgecin anlamını “sırasında, esnasında, iken” olarak verirken (Ölmez, 2007, s. 279), Koçoğlu Gündoğdu “beri, itibaren” şeklinde vermiştir (Koçoğlu Gündoğdu, 2012, s. 401). Monguş’un *Tuvaca-Türkçe Sözlük*’ünde ve Tosun’un doktora çalışmasında ise zaman ilgeci olarak *tura* ilgeci yer almamaktadır. Söz dizimsel düzeyde ilgecin mekân ve zaman bildiren sözler üzerinde kullanıldığını belirten Koçoğlu Gündoğdu, mekânsal ilişkilerde anlamsal olarak başlangıç noktasını ifade eder dese de yalnızca zaman ilgeci olarak kullanımına örnek vermiştir (Koçoğlu Gündoğdu, 2012, s. 401). *tura* ilgeci de *beer* ilgecinde olduğu gibi tümlecinden biçim bilgisel olarak yalnızca ayrılma durum eki istemektedir. Söz dizimsel olarak en belirgin kullanımı *ad + tura* biçimindedir. Aşağıdaki tümce, *tura* ilgecinin tümleş konumunda mekân bildiren bir sözcükle kullanımını örneklendirmektedir:

*Şavar-ool suğlar ol ulustıñ a’ş-çemin şınaadan tura aldı a’tka arttıp çüdürüp alğaş, çedirip çoraan eves çüve be.*

“Şavar-oolgiller, o halkın yiyeceklerini **vadiden itibaren** altı ata yükleyip getirmedi mi!” (Kuular, 2008, s. 82)

*beer* ilgecinde olduğu gibi *tura* ilgecinde de İÖ’nün tümleş konumunun çoğunlukla zaman bildiren sözcüklerle doldurulduğu görülmüştür. Dolayısıyla anlamsal olarak istem açısından *tura* ilgecinin tümlecinden zaman bildiren bir öge istemi daha baskındır. Aşağıdaki tümceler *tura* ilgecinin tümleş konumunun zaman bildiren adlarla doldurulmasını örneklendirmektedir:

*Ejiñ-bile kajandan tura ederjip turar sen?*

“Arkadaşınla **ne zamandan beri** dostsun?” (Kuular, 2013, s. 127)

*Ol ooldu ertenden tura körbedim.*

“O oğlanı **sabahtan beri** görmedim.” (Monguş & Kuular, 1995, s. 132).

*Çurt deerge bistiñ ada-ögbevistiñ şag-töögüden tura çurttap kelgen çeri-dir.*

“Yurt dediğimiz yer, atalarımızın **eskiden beri** yaşadığı yerdir.” (Suvañ, 2009, s. 104)

Bu çalışma kapsamında ele alınan Tuvaca eserler kapsamında *beer* ilgecinin aksine *tura* ilgecinin tümleş konumunda söz dizimsel düzeyde herhangi bir AÖ ya da yan tümceye rastlanmamıştır. Yine benzer şekilde anlamsal olarak Ölmez’in *tura* ilgeci için vermiş olduğu “sırasında, esnasında, iken” anlamı ile ilgili bir örnek görülmemiştir. Buradan hareketle *tura* ilgecinin de *beer* ilgecinde olduğu gibi tümlecinden anlamsal rol kapsamında istemi, günümüzde olan bir olayın veya durumun geçmişte bir zaman diliminde başladığını ifade eden bir sözcükle doldurulmasıdır. Ayrıca her iki ilgeç de Türkiye Türkçesindeki anlamsal dengi olan *beri* ilgeciyle biçim bilimsel düzeyde aynı isteme sahiptir.



### 3. *bilek* İlgeci

*bilek* ilgecinin anlamını Ölmez, “-dan beri, -Xr .. -mAz, hemen” şeklinde vermiştir (Ölmez, 2007, s. 95). Tatarintsev, *bilek* ilgecinin diğer Türk dillerinde görülmediğini ifade ederek *bile* ilgeciyle ilişkili olabileceğini belirtmiştir (Tatarintsev, 2000, s. 224). Tosun, doktora çalışmasında zaman ilgeçleri başlığı altında ele aldığı ilgecin anlamını “-e kadar, -r ... -rmez...” olarak verirken (Tosun, 2011, s. 597), Koçoğlu Gündoğdu, ilgeçler bölümünde bu ilgece yer vermemiş, ancak Ek(ler) + Edat biçiminden oluşan birleşik zarflar bölümünde değinmiş ve “Ir -mAz” anlamında kullanıldığını belirtmiştir (Koçoğlu, Gündoğdu, 2012, s. 351). Görüldüğü gibi Ölmez’in vermiş olduğu “-dan beri” anlamı dışında *bilek* ilgeci, eylemin bir başka durumla eş zamanlı olarak gerçekleştiğini ifade etmek için kullanılmaktadır. İlgecin istemi hakkında kaynaklarda herhangi bir bilgi verilmemiştir. Ancak Koçoğlu Gündoğdu’nun çalışmasında ilgecin -Xr ad-eylem eki + iyelik + *bilek* yapısında bir birleşik zarf olarak kullanıldığı ifade edilmiştir. *bilek* ilgeci ile kurulan İÖ’ler incelendiğinde ilgecin tümlecinden bir durum eki değil, iyelik eki istediği görülmektedir. Aşağıdaki tümcede İÖ’nün tümleci konumundaki *olurup alırım* yapısı, baş öge konumundaki *bilek* ilgecine -(1)m birinci tekil kişi iyelik ekiyle bağlanmıştır:

*Çügle kiçeeldeer dees olurup alırım bilek, duñmam Lika çugaalay-dır.*

“Sadece ders çalışmak için **oturur oturmaz**, kardeşim Lika konuşuyor.” (Kuular, 2013, s. 23)

Anlamsal olarak ilgecin tümlecine yüklediği rol, eylemin eş zamanlı olarak gerçekleşmesidir. Söz dizimsel olarak ise *bilek* ilgecinin diğer ilgeçlerden farklı davrandığı görülmektedir. Yani diğer ilgeçlerde ad + ilgeç yapısında bir İÖ oluşumu söz konusu iken *bilek* ilgecinin tümleç konumunda yalnızca ad-eylemle kurulan bir yan tümce bulunmak zorundadır. Söz dizimsel düzeyde *bilek* ilgecinin istemi çerçevesinde zorunlu bir öge konumundaki bu yan tümcenin biçim bilgisel yansıması ise -(X)r ad-eylem ekidir. Aşağıdaki tümcede görüldüğü gibi *bilek* ilgecinin tümleci konumunda -er ad-eylem ekiyle kurulmuş bir yan tümce yer almaktadır ve bu yan tümce İÖ oluşumunda baş ögeye -i üçüncü tekil kişi iyelik ekiyle bağlanmıştır:

*Daraazında hün Tömür arıg iştinge çaştınıp hünzeeş, karañğı düjeri bilek, irap çorupkan.*

“Sonraki gün Tömür ormanda gizlenerek karanlık **çöker çökmez** uzaklaştı.” (Lodoydamba, 2005, s. 36)

### 4. *çedir* İlgeci

*çedir* ilgeci “-e kadar” anlamında kullanılmaktadır. “yetmek, yetişmek” anlamındaki *çet*- eylemine -Ir eylemden eylem yapan ek ve -A zarf-fiil ekinin getirilmesinin ardından zarf-fiil ekinin düşmesiyle oluşmuştur (Koçoğlu Gündoğdu, 2012, s. 392). Tosun, *çedir* ilgecinin Tuvacada yönelme durum ekli sözcüklerle kullanıldığını belirtirken (Tosun, 2011, s. 597), Koçoğlu Gündoğdu, hem yalın durumdaki hem de yönelme durumundaki sözcüklerle kullanıldığını ifade etmiştir. Ayrıca *çedir* ilgecinin yalın durumdaki sözcüklerle kullanıldığında “kadar, yaklaşık olarak” anlamında kullanıldığını, yönelme ekli sözcüklerle kullanıldığında ise sınırlandırma bildirdiğini dile getirmiştir (Koçoğlu Gündoğdu, 2012, s. 392-393). *çedir* ilgecinin kullanımında ve anlamında istemine göre değişiklik olmaktadır. Bu anlamda *çedir* ilgeci istemi doğrultusunda tümlecinden yalın durumda bir sözcük istiyorsa ilgeç, “yaklaşıklık,

miktar” anlamlarında kullanılır. Bu durumda *çedir* ilgeci zaman anlamında kullanılmadığı için zaman ilgeci kapsamında değerlendirilemez. Dolayısıyla ilgecin istemi, biçim bilgisel ve söz dizimsel olarak tümleş konumunda yalın durumda bir sözcük gerektirir ve ilgecin tümlecine yüklediği anlamsal rol de bu doğrultuda farklılık gösterir. Bu kullanımda ilgecin tümlecine yüklediği anlamsal rol, zaman değil yaklaşıklık ve miktardır. Bu anlamda aşağıdaki tümcede *çedir* ilgecinin ‘yaklaşıklık” anlamında kullanıldığı görülmektedir:

*Tıvanın murnuu-çön talazına çer şimçeeşkini 9 ball çedir küştüg boop bolur.*

“Tuvanın Güneydoğu bölgesinde deprem yaklaşık **9 şiddetine kadar** güçlü olur.” (Monguş & Kuular, 1995, s. 153)

*çedir* ilgeci, zaman anlamında kullanıldığında ise tümlecinde biçim bilgisel olarak yönelme durum eki istemektedir. Bir başka deyişle, söz dizimsel düzeyde *çedir* ilgeci yönelme durum ekli bir sözcükle bağlanıyorsa bu durumda ilgecin tümlecine yüklediği anlamsal rol de zaman’la ilgilidir. Bu açıdan aşağıdaki tümcede *çedir* ilgecinin tümlecinden yönelme durum ekli bir sözcük istediği ve anlamsal olarak zamanda bir sınırlılık bildirdiği görülmektedir:

*Dü’şke çedir bisti manarar.*

“**Akşama kadar** bizi bekleyiniz”. (Monguş & Kuular, 1995, s. 132)

Yukarıdaki tümcede *çedir* ilgecinin zaman ilgeci olarak kullanımı gösterilmiştir. Bu örneğe söz dizimsel düzeyde bakıldığında *çedir* ilgecinin tümlecinde ad türünde bir sözcük bulunduğu görülmektedir. Zaman ilgeci olarak *çedir*’in aynı zamanda tümleş konumunda bir AÖ ve yan tümce de bulunabilmektedir. Her iki söz dizimsel düzeyde de ilgecin biçim bilgisel istemi yönelme durum ekidir:

*Ol XIX çüs çıldın ortaa üyezinge çedir çügle bay kijilerge bildingir turgan.*

O, **19. Yüzyılın ortalarına kadar** sadece zengin kişiler tarafından tanınırdı. “(Monguş & Kuular, 1995, s. 135)

*Çelbip, elgeeringe çedir ajıl-la höy.*

“**Savurup eleyene kadar** (yapılacak) iş çok”. (Monguş & Kuular, 1995, s. 40)

*çedir* ilgecinin istemi yönelme durum eki olduğunda yüklediği tek anlamsal rol, zamansal sınırlılık değildir. *çedir* ilgeci aynı zamanda tümlecinden yönelme durum eki isteyerek tümlecine mekânsal sınırlılık bağlamında bir anlamsal rol de yükleyebilir. Aşağıdaki örnekte ilgecin tümlecinden yönelme durum ekli bir sözcük istediği ve tümlecine mekânsal sınırlılık anlamı kattığı görülmektedir:

*Sumuga çedir çünün-bile çedip keldin harın?*

“**Köye kadar** ne ile geldin acaba?” (Kuular, 2008, s. 81)

*çedir* ilgeci istem açısından iki ayrı kullanımda yalın ve yönelme durumu olmak üzere iki temel isteme sahip olsa da zaman ilgeci kullanımında yönelme ekli istem söz konusu olduğunda çift istemli

ilgeç olarak da görülebilmektedir. *çedir* ilgecinin yüklediği anlamsal rol, zamanda bir sınırlılık ise kimi örneklerde bunun başlangıç ve bitiş noktaları belirtilebilir. Bu durumda *çedir* ilgeci, başlangıç noktasının belirtildiği tümlecinden ayrılma durumu, bitiş noktasının belirtildiği tümlecinden ise yönelme durumu istemektedir. Bu durum ilgecin biçim bilgisel yansıması ile ilgiliyken söz dizimsel düzeyde İÖ oluşumunda tümleş konumunda iki üye gerekmektedir. Dolayısıyla burada ilgecin istemi, öbek yapının üye yapısını da etkilemektedir. Bu durumun bir örneği aşağıdaki tümcede görülmektedir:

*Salçak Toka 1929 çıldan 1973 çilga çedir Tıvanıñ udurtukçuzu boop ajıldap kelgen.*

“Salçak Toka 1929 yılından 1973 yılına kadar Tuvanın lideri olarak çalıştı.” (Kuular, 2013, s. 151)

Ayrıca *çedir* ilgeci, zamansal sınırlılık bildiren kullanımında anlamsal benzerlik sebebiyle “-(X)ncaya kadar” anlamında kullanılan *-gljA* birleşik zarf-fiil eki ile kullanılmaktadır. Bu durumda yine İÖ oluşumunda ögeler arasındaki biçim bilgisel bağlantı yönelme durum ekiyle sağlanmaktadır:

*Nazını çeerbi aldı harlağıjege çedir kadayından aji-töl çok çoraaş, ..*

“Yaşı yirmi altı oluncaya kadar karısından çocuğu olmamış,..” (Suvañ, 2009, s. 11)

## 5. *deer* İlgeci

“-e kadar” anlamında kullanılan *deer* ilgeci, “değdirmek, eriştirmek” anlamına gelen *tegür-* eyleminin zarf-fiil ekli biçimi olan *tegürüi*’den oluşmuştur (Koçoğlu Gündoğdu, 2012, s. 399; Li, 2004, s. 478). Tosun ve Koçoğlu Gündoğdu ilgecin yönelme durum ekli sözcüklerle birlikte sınırlandırma anlamında kullanıldığını belirtmiştir (Koçoğlu Gündoğdu, 2012, s. 399; Tosun, 2011, s. 597). *deer* ilgeci anlamsal olarak *çedir* ilgecinin dengidir. Kullanım sıklığı bakımından *çedir* ilgeci daha yaygındır. İstem açısından bakıldığında *deer* ilgeci yine *çedir* ilgeci ile benzerlik göstermektedir. Biçim bilgisel olarak tümlecinden yönelme durum eki isteyen *deer* ilgeci, anlamsal olarak da tümlecine *çedir* ilgecinde olduğu gibi zamanda sınırlılık anlamsal rolünü yüklemektedir. Bu açıdan aşağıdaki tümcede *deer* ilgecinin tümleş konumu ile biçim bilgisel istem düzeyinde yönelme durum eki ile bağlandığı ve tümlecine sınırlılık anlamsal rolünü yüklediği görülmektedir:

*Çamdıkta dünege deer ajılbaar.*

“Bazen **geceye kadar** çalışır.” (Kuular, 2008, s. 124)

Koçoğlu Gündoğdu ayrıca *deer* ilgecinin tümleş konumunda *-je* yön-gösterme durum ekiyle genişlemiş biçimlerin üzerine yönelme durum eki almış adların da bulunabileğini ifade etmiş ve *çedir* ilgecinde olduğu gibi “-IncAyA kadar” anlamındaki *-Glje* zarf-fiil ekiyle ilgecin sınırlandırma işlevinin pekiştirildiğini dile getirilmiştir (Koçoğlu Gündoğdu, 2012, s. 399). Aşağıdaki tümce *-jege + deer* biçimindeki bir İÖ’nün örneğidir:

*Çejege deer inçap çoruur sen.*

**Ne zamana kadar** böyle gidecek (böyle yapmaya devam edeceksin)? (Kuular, 2008, s. 194)

Aşağıdaki tümcede *deer* ilgecinin tümleç konumunda yönelme durum ekiyle birlikte *-GlJA* zarf-fiil ekini de istediği görülmektedir. Söz konusu kullanım *çedir* ilgeci ile aynıdır. Ancak *deer* ilgecinde baş öge ile tümleç konumunun yönelme durum eki olmadan doğrudan *-glJA* ekiyle bağlanabildiği de görülmüştür:

*Ölgüjege deer şmçı boor men.*

Ölünceye kadar gerçekçi olacağım. (Kenin-Lopsan, 2007, s. 32)

*Kejee düşküjege deer ııay-beer körzünüp hünzedivis.*

“Akşam oluncaya kadar oraya buraya bakıp durduk.” (Dongak, 2006, s. 30)

*Biçe dü’ş çetkije deer, üş-dört hire dıt kezip algan bis.*

**Hava biraz kararuncaya kadar**, yaklaşık üç dört karaçam kestik. (Monguş & Kuular, 1995, s. 116)

*deer* ilgecinin istem kapsamında biçim bilgisel yansımaları yukarıda da belirtildiği gibi yönelme durum eki, *-jege* (yön-gösterme + yönelme) ve *-GlJA* zarf-fiil ekleridir. Söz dizimsel düzeyde ise kullanımı *çedir* ilgeci ile tamamen aynıdır. Yani, *deer* ilgeci ile kurulan bir İÖ’de tümleç konumu ad, AÖ ve yan tümceyle doldurulabilmektedir. Anlam bilimsel istem açısından bakıldığında, incelenen Tuvaca metinlerden hareketle *deer* ilgecinin *çedir*’den farklı olarak mekân veya miktar bildiren ilgeç olarak kullanımına rastlanmamıştır. Dolayısıyla istem açısından *deer* ilgecinin tümlecine yalnızca zamanda sınırlılık anlamını yüklediği söylenebilir.

### Sonuç

Bu çalışmada Güney Sibiryaya Türk dillerinden Tuvacada zaman ilgeçlerinin istemi incelenmiştir. Bu anlamda Evrensel dil bilgisi yaklaşımıyla zaman ilgeci olarak kabul ettiğimiz zaman ilgeçlerinin öbek yapı içerisinde biçim bilgisel, anlam bilimsel ve söz dizimsel yansımaları değerlendirilmiştir. Bir ilgecin istem çerçevesinde en görünür yansıması, öbek yapıda tümleç konumunun aldığı durum ekleridir. Tümleç konumunda kullanılan bu durum eklerinin seçimi, ilgeçlerin istemi ile ilgilidir. Durum ekleri dil bilgisinde çoğunlukla biçim bilgisi kategorisinde ele alınmaktadır. Ancak durum ekleri, biçim bilgisi ile ilgili olduğu kadar anlam bilimi ile de doğrudan bağlantılıdır. Dolayısıyla bir ilgecin istemi doğrultusunda tümleç konumunda bulunan durum eklerinin aynı zamanda çeşitli anlamsal rolleri de bulunmaktadır. Söz dizimsel düzeyde ilgeçlerin istemine baktığımızda ise istemin öbek yapıda tümleç konumunu belirlediği görülmektedir. Bir başka deyişle, tümleç konumunda bulunacak ögenin türü ve yapısı istem tarafından belirlenmektedir. Aynı zamanda bir İÖ’nün üye yapısı ve sayısı da istem kavramıyla ilgilidir.

Bilindiği gibi Tuvaca, üzerine az çalışma yapılan Türk dillerindedir. Doğrudan Tuvaca ilgeçler üzerine odaklanan bir çalışma bulunmamaktadır. Tuvaca ilgeçler hakkındaki bilgilere genel Tuva dil bilgisi araştırmalarından ulaşılabilmektedir. Bu kaynaklarda Tuvaca ilgeçler üzerine verilen bilgiler çoğunlukla biçim bilgiseldir. Ancak az da olsa ilgeçlerin anlam bilimsel yönü ile ilgili değerlendirmeler de yapılmıştır. İlgeçlerin istemi ve öbek yapı kuralları üzerinde ise hiç durulmamıştır. Bu sebeple bu çalışmada Tuvaca zaman ilgeçleri, istem kavramı çerçevesinde ele alınmıştır. Buna göre Tuvacada *beer*

ilgecinin tümlecinden biçim bilgisel düzeyde her durumda ayrılma durum ekini istediği görülmüştür. Ancak istemin anlam bilimsel yönü açısından *beer* ilgecinin tümlecine mekân ve zaman olmak üzere iki anlamsal rol yüklediği ve doğal olarak bunlardan yalnızca zaman anlamıyla kullanımında zaman ilgeci olarak değerlendirilebileceği gözlenmiştir. *beer* ilgecinin zaman ilgeci olarak kullanımında kattığı anlam ise bir işin veya olayın başlangıç anını vurgulamasıdır. İlgecin söz dizimsel istemine baktığımızda ise *beer*'in zaman ilgeci olarak değerlendirilebilmesi için tümleş konumunda zaman bildiren bir ad, AÖ veya yan tümce ile doldurulması gerekmektedir. *beer* ilgecinin tümleş konumu bir yan tümce olduğunda bunun istem çerçevesinde biçim bilgisel yansıması ise -GAN ad-eylem ekidir.

*tura* ilgeci anlamsal olarak *beer* ilgeci ile benzerdir. Bu sebeple *beer* ilgecinde olduğu gibi *tura* ilgecinde de söz dizimsel düzeyde öbeğin tümleş konumu mekân ve zaman bildiren sözcüklerle doldurulabilmektedir. Ancak *tura* ilgecinde kullanım sıklığı bakımından tümleş konumunun zaman bildiren bir öge istemi daha baskındır. Aynı şekilde ilgecin biçim bilgisel istemi de ayrılma durum ekidir. Söz dizimsel açıdan *tura* ilgecine baktığımızda ise *beer* ilgecinin aksine *tura* ilgecinin tümlecinde bir AÖ veya yan tümceye rastlanmamıştır.

Eylemin bir başka durumla eş zamanlı olarak gerçekleştiğini ifade etmek için kullanılan *bilek* ilgecinin biçim bilgisel istemi diğer zaman ilgeçlerinden farklıdır. Diğer ilgeçler tümlecinden bir durum eki isterken *bilek* ilgecinin iyelik eki gerektirdiği görülmektedir. Anlam bilimsel düzeyde ise ilgecin tümlecine yüklediği rol, eş zamanlılıktır. Söz dizimsel olarak ise *bilek* ilgeci yine diğer ilgeçlerden farklıdır. Diğer ilgeçlerin temel söz dizimsel yapısına göre tümleş konuları ad, AÖ veya yan tümce olabiliyorken *bilek* ilgecinin tümlecinde yalnızca ad-eylemle kurulan bir yan tümce bulunmak zorundadır. Bunun biçim bilgisel yansıması ise -(X)r ad-eylem eki ve iyelik ekleridir.

“-e kadar” anlamına gelen *çedir* ilgecinin biçim bilgisel istemi, yalın durum ve yönelme durum ekidir. *çedir* ilgecinin kullanımı istemine göre değişmektedir. Buna göre ilgeç, yalın durum istediğinde tümlecine “miktar, yaklaşıklık” anlamsal rolünü yüklerken yönelme durum eki gerektirdiğinde “zamanda sınırlılık” anlamını yüklemektedir. Yalın durum isteminde ilgeç, zaman ilgeci olarak değerlendirilemez. İlgecin zaman ilgeci olarak değerlendirilebilmesi için biçim bilgisel isteminin yönelme durum eki olması gerekir. Bu durumda söz dizimsel olarak tümleş konumunda zaman bildiren bir ad, AÖ veya yan tümce bulunabilmektedir. Bunun yanı sıra, *çedir* ilgeci çift istemli bir ilgeç olarak tümleş konumunda iki öge bulundurabilir. Dolayısıyla ilgecin çift istemli olma özelliği, söz dizimsel olarak iki üyenin kullanılabilmesi anlamına gelir. İlgeç, çift istemli olarak tümcede yer aldığı anda anlamsal olarak başlangıç ve bitiş noktalarına vurgu yapar. Bunun biçim bilgisel yansıması ise başlangıç noktasını bildiren öge için ayrılma durumu, bitiş noktası için yönelme durum ekidir. Ayrıca *çedir* ilgecinin yönelme durum ekli isteminde zaman anlamı dışında yükleyebildiği bir başka anlamsal rol de mekânsal sınırlılıktır. Bu kullanımda ilgeç, zaman ilgeci kapsamında değildir. Zaman ilgeci olarak *çedir*'in bir başka biçim bilgisel yansıması ise tümleş konumunun aldığı -gljA zarf-fiil ekidir. İÖ yapısında iki öge yine yönelme durum ekiyle bağlanmaktadır.

*çedir* ilgeciyle aynı anlama gelen *deer* ilgecinin zaman ilgeci kapsamında yüklediği anlamsal rolle birlikte biçim bilgisel istemi de aynıdır. Ancak *çedir* ilgecinin kullanım alanı ve istem çeşitliliği *deer*'den fazladır. *deer* ilgecinin *çedir*'den farklı olarak tümleş konumunda -jege biçiminde yön-gösterme durum

ekiyle birlikte kullanılabilirdi görölür. Ayrıca *deer* ilgecinde tümleç konumunda yine *çedir'* de olduğu gibi *-Glje* zarf-fiil ekiyle kurulan yan tümceler bulunabilir. Burada tek fark, *deer* ilgecinde *-Glje* ekinin kullanıldığı durumlarda iki öge arasındaki biçim bilgisel bağlantının hem yönelme durum ekiyle hem de yönelme durum eki olmadan kurulabilmesidir. Söz dizimsel açıdan *çedir* ve *deer* ilgeçleri tamamen aynıdır. Anlamsal açıdan bakıldığında ise *deer* ilgecinin *çedir'*den farklı olarak mekân ve miktar anlamlarında kullanılmadığı görölmüştür. Sonuç olarak *deer* ilgecinin anlamsal istemi yalnızca zamanda sınırlılık bildirmektir.

Göröldüğü gibi ilgeçlerin tümcede kullanımları doğrudan istem kavramı ile ilgilidir. Yukarıda ele alınan ilgeçlerin çeşitli anlamsal, biçimsel ve söz dizimsel özellikleri ilgeçlerin istemlerine göre belirlenmektedir. Bunun sonucunda kimi zaman aynı anlamda kullanılan iki ilgecin biçim bilgisel veya söz dizimsel özellikleri farklı olabilmektedir. Kimi zaman anlam bilimsel veya söz dizimsel özellikleri aynı olan iki ilgecin biçim bilgisel istemi farklı olabilmektedir. Kimi zaman ise aynı ilgecin farklı biçim bilgisel istemi neticesinde tümceye kattığı anlam değişebilmektedir. Dolayısıyla ilgeçlerin kullanımında ve anlaşılmasında küçük ama önemli detaylar bulunmaktadır. Söz konusu bu küçük farklılıkların doğru kullanımı, elbette dili ana dili konuşuru olarak bilmekten geçmektedir.

### **Etik Kurul İzni**

Bu makale, etik kurul izni gerektiren bir çalışma grubunda yer almamaktadır.



**Kaynakça**

- Anderson, G. D. S., & Harrison, K. D. (2013). *Tuvan*. Lincom Europa.
- Arıkoğlu, E. (2007). *Tuva Türkçesi, Türk lehçeleri grameri*. Akçağ Yayınları.
- Aydın Özkan, I. (2017). *Evrensel dilbilgisi ve Türkçede istem*. Grafiker Yayınları.
- Banguoğlu, T. (2007). *Türkçenin grameri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Chomsky, N. (1988). *Lectures on government and binding*. Foris Publications.
- Doğan, N. (2014). Çok işlevlilik açısından Türkçe edatların söz dizimsel ve anlambilimsel yapısı. *Dil Araştırmaları Dergisi, Güz*, 15, 105-119.
- Dongak, E. (2006). *Çetkerlerge çağaalarım*. Tıvanıñ Nom Ündürer Çeri.
- Fillmore, Ch. J. (2003). Valency and semantic roles: the concept of deep structure case. İçinde Vilmos Ágel vd. (Eds.) *Dependency and valency - dependenz und valenz: an international handbook of contemporary research - ein internationales handbuch der zeitgenössischen forschung* (ss. 457-475). Walter de Gruyter.
- Gökdayı, H. (2018). *Türkçede öbekler*. Kriter Yayınevi.
- Göksel, A., & Kerslake, C. (2005). *Turkish: A comprehensive grammar*. Routledge.
- İshakov, F. G., & Palmbah, A. A. (2019). *Tuva dili grameri ses ve şekil bilgisi* (Çev. E. Arıkoğlu, C. M. Bapayeva ve B. Borbaanay). Bengü Yayınları.
- Karabulut, F., & Arı Özdemir, T. (2017). İstam ve istem analizi: Gagauz Türkçesi ve Türkiye Türkçesi karşılaştırmalı bir çalışma. *Dil Araştırmaları Dergisi, Güz*, 21, 92-112.
- Kara-ool, L. S. (2013). *Literaturlug nomçulga 3 klass*. Tıvanıñ Nom Ündürer Çeri.
- Kenin-Lopsan, M. (2007). *Tanaa-herel*. Tıvanıñ Nom Ündürer Çeri.
- Koçoğlu Gündoğdu, V. (2012). *Günümüz Tuva Türkçesi* (giriş-dil özellikleri-metinler-söz dizini). (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kuular, Ş. (2008). *Baglaaş-üşkü nom*. Tıvanıñ Nom Ündürer Çeri.
- Lewis, G. (2000). *Turkish grammar*. Oxford University Press.
- Li, Y. S. (2004). *Türk dillerinde sontakılar*. Türk Dilleri Araştırma Dizisi: 40.
- Lodoylamba, Ç. (2005). *Arıg suglug tamir* (Çev. Kırgıs Talayevic ve Oydan-ool Höverjme). Tıvanıñ Nom Ündürer Çeri.
- Monguş, D. A., & Kuular, K. B. (1995). *Tıva dil-ortumak şkolanıñ 6-7 klasstarına ööredilge Nomu*. Tıvanıñ Nom Ündürer Çeri.
- Ölmez, M. (2007). *Tuvacanın sözvarlığı - eski Türkçe ve Moğolca denkleleriyle*. Harrassowitz Verlag.
- Suvañ, Ş. (2009). *Hemçik noyanı*. Tıvanıñ Nom Ündürer Çeri.
- Tatarintsev, B. İ. (2000). *Etimologičeskiy slovar' tuvinskogo yazıka*, C.1. Nauka.
- Tekin, T. (2016). *Orhon Türkçesi grameri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tesnière, L. (2015). *Elements of structural syntax* (çev. K. Timothy Osborne ve Sylvain Kahane). John Benjamins Publishing Grammar.

Tosun, İ. (2011). *Tuva Türkçesinin şekil bilgisi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

